

L. DEKADA Literacka

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 2/3(160/161) Rok X
31 III 2000 Kraków
Cena 2 zł

Aleksander Fiut: **Testament Wyki** Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki: **o Suor Strega** Leszek Szaruga **o wierszach Barańczaka** Antonina Lubaszewska **o wywiadach z pisarzami** Piotr Skórzyński **o Chestertonie** Grzegorz Stec: **wiersze i obrazy** Rafał Solewski **o wystawie Nowocześni a socrealizm**

Czesław Miłosz Wyka

Kazimierza Wykę poznałem podczas jednej z jego wizyt w Warszawie, w roku 1937 albo 1938. Warto przypomnieć, co wtedy działo się w literaturze. Najwyraźniej wylaniał się wtedy jakiś nowy układ, wynik buntu przeciwko dyktaturze „Wiadomości Literackich”. Ten bunt wymyka się określeniom ideologicznym i był raczej pokoleniowy czy też prowincjonalny i antywar-szawski. Za jego ważną datę trzeba uznać rok 1934, kiedy odbył się „Najazd awangardy na Warszawę”, która to nazwa jest nieco myląca, bo nasuwa przypuszczenie, że to triumfowała krakowska awangarda w swojej walce przeciwko poetom Skamandra. Wprawdzie Przy-bos brał w tym najeździe udział, ale poeci z Wilna, Lu-blina, Lwowa niekoniecznie opowiadali się za jego po-etyką.

Redaktor „Wiadomości Literackich” Grydzewski był organizatorem genialnym i jego zasługi dla polskiej literatury są ogromne. Stworzył z niczego najpierw pismo poetyckie „Skamander”, następnie „Wiadomo-ści” i ich odpowiednik dla zagranicy, „La Pologne littéraire”. Jego ambicją było drukować wszystkie naj-większe nazwiska. Co prawda w ich wyborze kiero-wał się nie tyle wzrokiem czytelnika, co słuchem by-walca kawiarni „Ziemiańskiej”, kuźni plotek i giełdy literackich walorów. Druk w „Wiadomościach” był pa-sowaniem na pisarza. Toteż pismo było oblegane przez tłumy grafomanów i młodych talentów, a to już do-syć, żeby wytłumaczyć gniew odrzuconych. Ale było i co innego. Niesamowita ekwilibrystyka pisma utrzy-mującego się z prenumeraty (osiem do dwunastu ty-sięcy nakładu – na kraj trzydziestokilkumilionowy!) wymagała odrzucania tekstów mogących znudzić i znudzić czytelnika. Ostoją pisma były pióra lekkie – Boy-Żeleński, Stoniński.

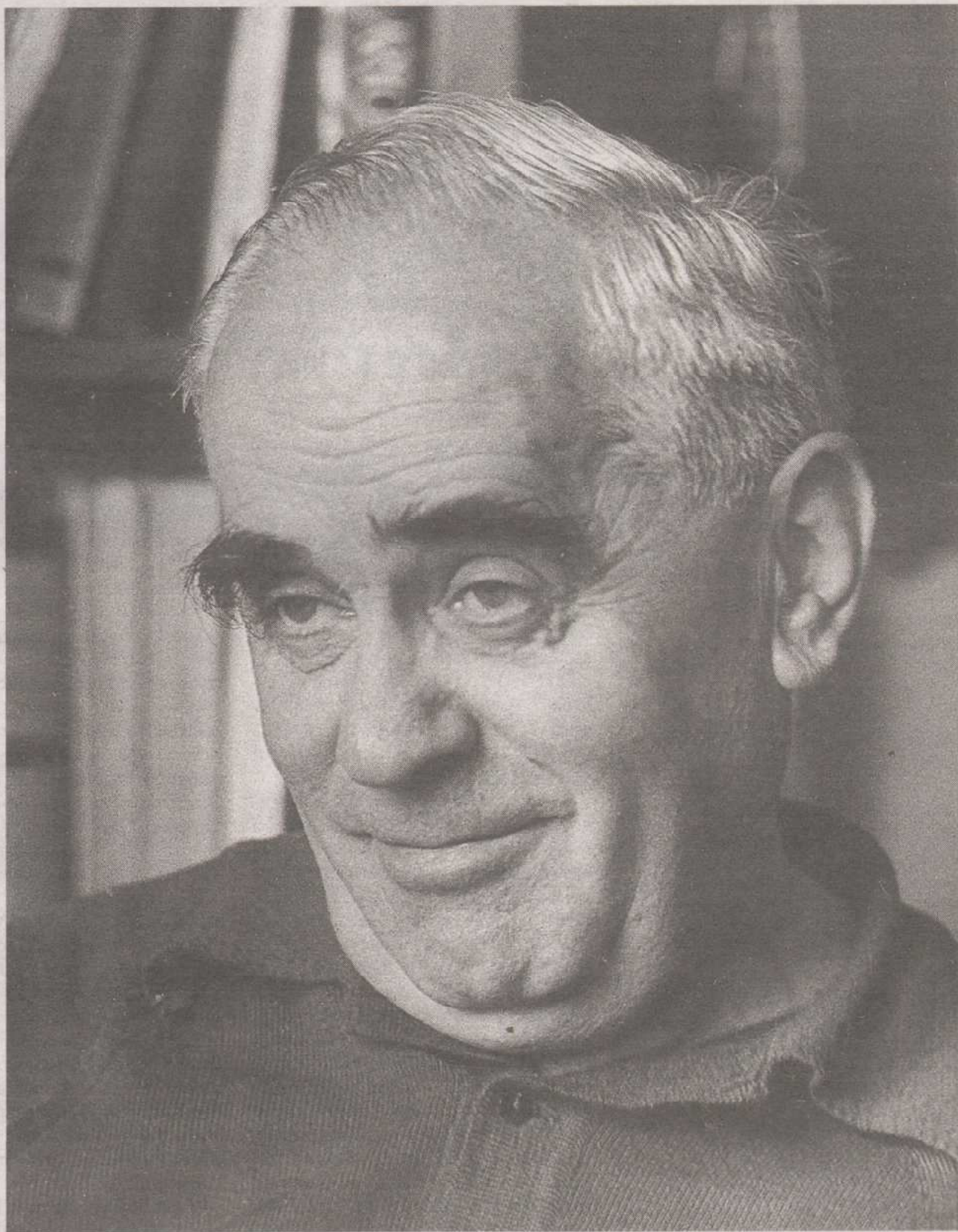
Niedostatek głębszych rozważań ściągał na pismo zarzut pustki ideologicznej i owocował próbami za-kładania pism konkurencyjnych.

Młody Wyka nic, o ile mi wiadomo, nie ogłosił w „Wiadomościach Literackich”. Natomiast współpra-cował z „Pionem” i „Marchołem”.

„Pion” ukazywał się w latach 1933-1939, konkuru-jąc bez powodzenia z „Wiadomościami”, obciążony opinią pisma nudnego i rządowego. Polityki było w nim mało, ale wiadomo było, że jest literackim orga-nem pilsudczyków i korzysta z subwencji. „Pion” ogła-szał wiele artykułów na wysokim poziomie i „trud-nych”. Przez pewien czas redagował go Józef Cze-chowicz, który poprzednio, w latach 1934-1936, był redaktorem „Miesięcznika Literatury i Sztuki”, wyda-wanego przez Związek Nauczycielstwa Polskiego. Co do „Marchoła”, to Wyka przyjaźnił się z profesorem Stefanem Kołaczkowskim, który ten kwartalnik zało-żył w 1934 roku i redagował do 1938. Kołaczkowski niechętnie odnosił się do scjentystycznej, materialistycz-nej i liberalnej filozofii „Wiadomości” i chciał bronić

CIĄG DALSZY NA STR. 5

Kazimierz Wyka Zapiski 1972



19 marca 2000 roku minęła 90. rocznica urodzin Profesora Kazimierza Wyki (1910-1975).

Fotografia Jadwiga Rubiś

7.II. Na pewno istnieje utajona sekrecja mózgu, jego działanie podczas snu, czy też może ujawnianie przez mózg jakichś nowych kielków w nim dojrzewających, skoro odeszło zmęczenie, skoro sen przetarł płyty mózgo-wia – bardziej ku temu sposobne, ażeby odbijać rzeczywi-stość, przydając jej załamania, linii, formuł pochodzących z naszego wnętrza. Bardzo skomplikowane zdanie, a znaczy ono po prostu, że moje mózgowie, mimo pełnej nocy, mroź-nej mgły za oknem, przy całkowitej i lekko brzęczącej ciszy, jakby dzwoneczki rozebranej choinki jeszcze same pozosta-ły w pokoju – moje mózgowie o tej godzinie pracuje jak świe-żo naoliwione. Piąta rano. Przypisuję, chyba trafnie, to wcze-

sne akuratne działanie temu, że od dziesiątego roku życia, by skończyć gimnazjum, musiałem z Krzeszowic dojeżdżać codziennie do Krakowa.

Rodzice byli na dorobku, starannie ciułali pieniądze, nie chcieli wydawać na „stancję” dla pierwotnego. Zresztą wszyscy chłopcy z mojej sfery identycznie dojeżdżali, nie uważałem swego bardzo wczesnego wstawania za jakiś de-spekt losu czy krzywdę.

Gdym dojeżdżał do gimnazjum na Starowiślną, mieszkali-śmy jeszcze w jednym, co prawda obszernym pokoju w ka-mienicy Piętańskich przy rynku krzeszowickim. Obok była

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

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

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

Współpracują:
Stanisław Balbus
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Robert Ostaszewski
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański

Skład: Jan Szczurek

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

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

Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 36,00 PLN
półroczna - 18,00 PLN
kwartalna - 9,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 3,00 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

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

Mój ojciec mawiał od czasów niepa-
miętnych, że ku gorszemu idzie. *Jaką
nadzieję co do przyszłości ludzkości może
mieć człowiek, który weźmie pod uwagę do-
świadczenia ostatniego miliona lat?* – zasta-
nawiał się kiedyś Kurt Vonnegut. I od razu
sobie odpowiedział: *Żadnej*. Zatem nie pozo-
staje nic innego jak odwrócić się plecami do
roku 2000 i niczym Panurg odejść, pierdną-
wszy z wielkim wzburzeniem. Spójrzmy więc
wstecz i wspomnijmy, dla czego warto było
żyć. *Kruk* Edgara Allana Poe. *Zamek Karma-
zynowego Króla*. 17 minuta *Ech* Pink Floyd.
James Bond. (...) *Czas apokalipsy*. (...) Clint
Eastwood i scena z rondlem w westernie *Joe
Kid*. Wzruszenie, gdy przyszło mi zapowie-
dzieć koncert Petera Hammilla w Filharmonii
Pomorskiej w Bydgoszczy 14.10.1995. (...) Wszys-
tkie te chwile przepadną w czasie, jak
łyż w deszczu. Pora umierać. Tomasz Bek-
siński (1958-1999) – to koniec felietonu Bek-
sińskiego, zamieszczonego w pierwszym te-
gorocznym numerze pisma „*Tylko Rock*” (1/
2000), który ukazał się przed świętami Boże-
go Narodzenia 1999 r. Stali czytelnicy i słu-
chacze Beksińskiego mówili, że znowu snuje
apokaliptyczne wizje, przesadza, że podpis
pod artykułem to jak zwykle jego czarny hu-
mor. Tekst ten okazał się zarazem testamen-
tem: T. Beksiński popełnił samobójstwo 24
grudnia 1999 r. Był wybitnym tłumaczem z ję-
zyka angielskiego (m.in. filmy z Jamesem
Bondem i z serii Monthly Pythona), jednym z
najlepszych polskich dziennikarzy muzycz-
nych. Program III Polskiego Radia w audycji
poświęconej zmarłemu przypominał jeszcze
jeden element tej wyreżyserowanej śmierci,
jeszcze jeden testament. Oto fragmenty noc-
nej audycji Beksińskiego z 11 grudnia 1999 r.:
„Wskazówki nieubłagane odmierzają czas, do
umownego końca stulecia i tysiąclecia pozo-
stały niespełna trzy tygodnie. Za tydzień pro-
gram poprowadzi Piotr Kamiński, za dwa tygo-
dnie mamy święta, a za trzy tygodnie będzie
już rok 2000. Czy zdają sobie państwo sprawę,
że dziś spotykamy się po raz ostatni w la-
tach dziewięćdziesiątych dwudziestego stule-
cia i w ogóle może to być nasze ostatnie
spotkanie. Nie wiadomo, co się wydarzy, (...) przed
nami na przykład ogólny krach kompu-
terowy (...). Wiem, że los nie lubi, żeby go pro-
wokować, albo żeby nim sterować, ale może
tym razem. Dobranoc”. Beksiński wcześniej już
kilka razy usiłował popełnić samobójstwo.

W ostatnim wydaniu „*Akcentu*” z ubieg-
łego roku (3-4/99) polecam wiersz Bartłomieja
Błaszkiwicza *Akrobaci*. Jest to realizacja te-
matu życia/świata – teatru, życia/świata – cyr-
ku. Pierwsza część utworu „opowiada” o lu-
dziach z konkretnego cyrku; są to charaktery-
styki krótkie, cyniczne i naturalistyczne w ja-
kimś stopniu. W drugiej części wiersz staje
się gorzką metaforą. Fragment: „W naszym
cyrku pod niebem Hektor, poskramiacz koni /
i Jezus, prorok wody wybierali życie, / brodzili
przez piach, (...) / rozdawali uśmiechy, płacili
oszustom za ryby... / Tutaj sprzedaje się
wszystko, w naszym cyrku / doktor Faust, pi-
rotechnik ku uciesze bogów / postradał był ży-
cie, z widowni rzucali / puszek po piwie (...)”. I
jeszcze jeden wiersz Błaszkiwicza wart jest
lektury. *Starzy przyjaciele* to utwór w konwen-
cji listu, który napisała wiedza (?), mądrość
(?) do człowieka. Dla niej kapłani obserwo-
wali planety, „posłańcy zamierzali w śniegu”,

mnisi pisali rozprawy. Odwiedziła przyjaciela
po latach, już jej nie poznał. Leżał w szpitalu,
nie poznawał niczego. Warte lektury są rów-
nież dwa dobre wiersze Marii Ballod. „[Tu była
boczna droga...]” to wspomnienie lat prze-
szłych, jakiejś Arkadii „pejzaży wypadłych z
pamięci”. Okolicy gdzieś na uboczu, gdzie
„krewni i poeci przyjaźnie pozdrawiali / tylko
jak tam trafić”. „Czczę cheralawego don Kicho-
ta / razem z Rosynantem / z ich pustynną dro-
gą do szaleństwa / i oddalającym się w ciem-
ność wiatrakim” – te wersy w tonie modli-
tewnego wezwania są początkiem drugiego
utworu bez tytułu. Utworu o człowieku, który
nie najlepiej wygląda przy kuflu piwa, nie
sprawdza się w rzeczach codziennych
(wszystko spaprze, kobietę obrazi), „tylko
truchł konia o kamienne stopnie / do źródła
odległości / wyszlachetnia mu sylwetkę / i gest
ręki jedyny / nie do powtórzenia”.

Nie warto czytać natomiast tekstu Zbignie-
wa Milczarka *Aż po kres bezdomności*. ... Miała
to być zapewne analiza literackich wędrówek,
czy synteza wędrówki w ogóle, przez literatu-
rę opowiedzianej. Jest nudna wyliczanka
motywów, tekstów, cytatów, pseudo-interpre-
tacji, przypominająca ściągawkę dla maturzy-
stów albo studentów polonistyki. Autor na kil-
ku stronicach „analizuje” wiersze Rilkego, hi-
storię Don Kichota, *Mistrza i Małgorzatę*, *Sa-
natorium pod Klepsydrą* Schulza, losy Ody-
seusza, *Małego Księcia*, twórczość Joyce’a,
mit o Orfeuszu i Eurydyce, *Boską Komedię*,
Historię Żyda Wiecznego Tułacza Jeana d’Or-
messona, *Dwa eseje: Mit Syzyfa, Artysta i jego
epoka* A. Camusa, *Proces* Kafki, *Podróż na
Wschód* Hermanna Hessego. Cytuje poza
tym, R. Gravesa, Novalisa, Jean Paula. Na-
wiązuje również m.in. do Buddy, Jezusa, Ja-
nusza Korczaka, Matki Teresy, Włodzimierza
Sedlaka, Antoniego Kępińskiego, Wandy Rut-
kiewicz. Czyż nie jest to dobra powtórka z hi-
storii literatury, albo z hasel jakiegoś przewod-
nika encyklopedycznego? Warto natomiast
przeczytać artykuł Antoniego Kuczyńskiego
*Bronisław Piłsudski – zesłaniec i badacz kul-
tury ludów Dalekiego Wschodu*. Brat Józefa
za udział w przygotowaniach zamachu na cara
Aleksandra II zesłany został na Sachalin. Tam
szybko ze zwykłego katorżnika przemienił się
w badacza kultury tubylców (Giljaków, Ajnów,
Niwców), prowadził obserwacje meteorolo-
giczne i organizował placówki muzealne –
wszystko to na zlecenie władz rosyjskich (sic!).
Dużo pisał, notował, nagrywał nawet pieśni
tubylców. Szybko nawiązywał z nimi serdecz-
ne kontakty. Z polecenia gubernatora opraco-
wał nawet projekt aktu o administrowaniu róż-
noplemieńcom. Z Sachalinu uciekł do Japo-
nii, potem wyjechał do Ameryki, stamtąd do
Krakowa. Podróżował po Europie, angażował
się w wiele prac społecznych i patrioty-
cznych, współtworzył Muzeum Tatrzańskie
itd. W 1918 r. w Paryżu popełnił samobójstwo.
Postać to barwna, ze sporym dorobkiem na-
ukowym, bardziej chyba docenianym w Ja-
ponii niż w Polsce. Międzynarodowy zespół
naukowców pracuje nad zebraniem i usyste-
matyzowaniem jego badań; ukazały się już
pierwsze części *Dzieł zebranych* Bronisława
Piłsudskiego.

W *Requiem dla mistrza* („*Przegląd Arty-
styczno-Literacki*” 10/1999) Zygmunt Trze-
śniowski zawiera kilka ciekawych uwag o twór-
czości Władysława Hasióra. Polemizuje z in-
formacjami, które ukazały się w polskiej prasie
po śmierci artysty (14 lipca 1999 r.). Ha-
sior zdaniem Trześniowskiego nie był czoło-
wym przedstawicielem polskiego pop-artu.
Samo użycie w dziele przedmiotów gotowych
nie przesądza o jego przynależności do pop-
artu. W swoich ready-mades Hasiór używał
przedmiotów w sposób całkowicie odmienny
niż twórcy pop-artowi. „Używał ich jako twó-
rzywa i kreował zupełnie nową rzeczywistość
artystyczną, zakorzenioną głęboko w kulturze
– tej specyficznie polskiej i ogólnoludzkiej. (...)”

O ile zatem pop-art demonstracyjnie korzy-
stał z przedmiotów związanych z życiem co-
dziennym, o tyle Władysława Hasióra intere-
sowała licha, pospolita materia każdego ro-
dzaju oraz to, jak przy jej pomocy obrazowo
mówić o wzniosłych uczuciach i zagłębiać się
w zawiłą poetykę Istnienia”. Prace Hasióra
budowały specyficzną rzeczywistość magicz-
ną. Tworzył cykl totemiczny, obiekty imagina-
cyjne (obrazopodobne), kapliczki domowe,
sztaendy, rzeźby z cementowego odlewu w
formie wykopanej w ziemi, pomniki, scenogra-
fie filmowe i teatralne. Wskazywał na to, co
pustoszy ludzki świat – pisze Trześniowski –
wojny, niepotrzebne ofiary, podeptane świę-
tości, bezsensowne ukrzyżowania. Pomniki
Hasióra stoją w wielu miejscach w Polsce i na
świecie. Budzący kontrowersje pomnik z
Czorsztyna, dedykowany „Poległym w walce
o utrwalanie władzy ludowej na Podhalu” z
1966 r. miał być pierwszym w Europie monu-
mentem, grającym wiatrem halnym. Nigdy jed-
nak nie zainstalowano w nim specjalnego fle-
tu. Władzom bardziej zależało na propagan-
dowej wymowie dzieła niż na dodatkowych
efektach artystycznych. Hasiór grał na tym fle-
cie, gdy opowiadał o swoim niedokończonym
pomniku.

Ubawiłem się, czytając *Transakcję z Amne-
zją*. *Komedię wirtualną* Anatola Ulmana, dru-
kowaną przez styczniowy „*Dialog*” (1/2000).
Sztuka zdobyła pierwszą nagrodę w Ogólno-
polskim Konkursie Komedio pisarskim Talia’99.
Jest to komedia polityczna, satyra na dążenie
do władzy za wszelką cenę, sztuka z elemen-

CIĄG DALSZY NA STR. 27

GÖRAN TUNSTRÖM 1937-2000

5 lutego 2000 roku zmarł Göran Tunström,
poeta i prozaik, jeden z najwybitniejszych
współczesnych pisarzy szwedzkich. Był twór-
cą niezwykle wrażliwym i obdarzonym wyją-
tkową siłą wyobraźni. W swoich książkach
nadawał rzeczywistości magiczny wymiar,
samotność i cierpienie ukazywał jako część
tajemniczego „misterium istnienia”. Mistrzow-
sko opanował sztukę opowiadania: „każdej
myśli Tunström nadaje zmysłową formę, a
zmysłowość ta przepełniona jest mądrością
życia” – napisał szwedzki krytyk.

Göran Tunström zadebiutował jako poeta,
lecz uznanie i sławę przyniosły mu powieści
De heliga geograferna (1973, *Święci geogra-
fowie*) i *Guddöttrarna* (1975, *Chrześcianiczki*).
Jego najdoskonalsze dzieła prozatorskie – *Ju-
lulatoriet* (1983, tłum. polskie *Oratorium na
Boże Narodzenie*, 1997) i *Tjuven* (1986, *Zło-
dziej*) – ukazały się w latach osiemdziesiątych.
Oratorium na Boże Narodzenie zostało uho-
norowane Literacką Nagrodą Rady Krajów
Skandynawskich. „W *Oratorium* losy ludzkie
łączą się ze sobą niczym głosy w chórze, a ich
harmonia na nowo stwarza świat z chaosu” -
napisano motywując przyznanie nagrody.

Göran Tunström odwiedził Polskę wiosną
1997 roku, był już wtedy ciężko chory. W Kra-
kowie spotkał się ze studentami Zakładu Fi-
lologii Szwedzkiej UJ, prezentując fragmenty
swej najnowszej powieści *Skimmer* (1996;
Blask). Dał się poznać jako wyjątkowy czło-
wiek: pełen ciepła, otwartości i pogody ducha.
Zyskał tu wielu przyjaciół. **Piotr Bukowski**

Uprzejmie zawiadamiamy, że ze względu
na niejasną sytuację finansową pisma nie
możemy na razie przyjmować prenumeraty
na rok 2000. Tym zaś, którzy już wpłacili sto-
sowne kwoty tytułem prenumeraty DEKADY
LITERACKIEJ, zwrócimy pieniądze, jeżeli
nie będziemy mogli wywiązać się z realiza-
cji zobowiązania. Czytelników, którzy chcieliby
prenumerować DEKADĘ LITERACKĄ
w roku obecnym, prosimy o zgłoszenie tego
na karcie pocztowej.

Zarząd Krakowskiej Fundacji Kultury

W dniu 11 marca 2000
zmarł w Paryżu

KAZIMIERZ BRANDYS

wybitny pisarz

czołowa postać polskiej emigracji lat
siedemdziesiątych i osiemdziesiątych
autor niezapomnianych dzieł:

*Matka Królów, Listy do Pani Z.,
Nierzeczywistość, Miesiące*, i innych

Czarodziejki i czarownice

Z GUSTAWEM HERLINGIEM-GRUDZIŃSKIM o opowiadaniu *Suor Strega* rozmawia WŁODZIMIERZ BOLECKI



GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI, WŁODZIMIERZ BOLECKI, Kraków 1994.

Fotografia Elżbieta Lempp

WŁODZIMIERZ BOLECKI: To opowiadanie można połączyć z kilkoma twoimi wcześniejszymi utworami. Po pierwsze z „Monologiem o martwej mniszce” (1991) ze względu na bohaterki obu opowiadań, czyli siostry zakonne, które wielokrotnie naruszają reguły życia zakonnego. Po drugie, z opowiadaniem „Prochy” ze względu na motyw obcowania żywych z umarłymi i obyczajowości południa Włoch. Po trzecie, z opowiadaniem „Sny w pięknym Morodli” ze względu na scenę rozgrywaną się w Willi Sen, która przypomina przytułek pod wezwaniem Świętego Januarego z „Suor Strega”. Można by także przeprowadzić paralelę z takimi opowiadaniem jak „Zima w zaświatach”, w którym mamy do czynienia z poszukiwaniem kontaktu ze zmarłymi (siostra Katarzyna z „Suor Strega” byłaby tu odpowiednikiem Morrisona) oraz „Ex voto”. W bohaterkę „Ex voto” wstępuje diabeł, a z bohaterki „Suor Strega” wychodzi wiedźma. Wspólne dla tych opowiadań jest moim zdaniem sondowanie narodzin zła, czyli wymiaru demoniczności w człowieku. Przypomnę ci teraz to, co mówiłeś komentując opowiadanie „Prochy”.

„Prochy wyrażają moją stałą tęsknotę, od kiedy zacząłem pisać opowiadania, żeby wprowadzić do ich atmosfery wymiar nadprzyrodzony, który wydawałby się absolutnie naturalny. Czuję się otoczony duchami moich bliskich zmarłych i wierzę, że duchy zmarłych krążą wokół każdego człowieka. Być może ma na to wpływ fakt, że mieszkam w Neapolu, bo naturalnym odczuciem ludności Neapolu jest niezwykła zażyłość ze zmarłymi, czego nie ma na północy Europy. Tu wystarczy iść na cmentarz, żeby zobaczyć, że jest zupełnie inny, właśnie cmentarz Południa, to znaczy inny niż cmentarze Północy, na których panuje atmosfera posępności, smutku, na których często spotyka się osoby płaczące nad grobami swoich bliskich. Tego tutaj nie ma. Tu można zobaczyć naturalne spoufalanie się z umarłymi

mi, tak jakby granica pomiędzy żywymi a umarłymi została zatarta. (...) Po przyjeździe do Neapolu widziałem sceny zupełnie niebywałe. Na przykład w katakumbach kościoła Santa Maria della Sanità, gdzie znajdują się groby zmarłych na dżumę, mieszkańcy Neapolu znajdowali czaszki czy piszczele i zamykali je w gablotach. (...) To są rzeczy niesamowite, uchodzące za genius loci, za rzecz lokalną, ale to nie jest rzecz lokalna, lecz wątek cywilizacji, która tutaj pozostała” (s.290-291).

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI: No cóż, istota opowiadania „Suor Strega” jest ujęta w tym, co powiedziałem w „Rozmowach w Dragonel” a propos „Prochów”. Bardzo trudno mi teraz dodać coś nowego. Chodziło mi o zjawisko obcowania żywych z umarłymi.

Zaraz, zaraz, o ile „Prochy” i „Suor Strega” mają identyczne tło obyczajowe i wyrastają z podobnych obserwacji, to jednak w warstwie literackiej są to całkiem różne opowiadania choćby ze względu na budowę fabuły i kreację postaci. Chciałbym, żebyśmy się skupili na bohaterce tego opowiadania, której literacką siostrą jest raczej „Suor Virginia Maria”, czyli „mniszka z Monzy” z opowiadania „Monolog o martwej mniszce” niż którakolwiek z kobiet przedstawionych w „Prochach”.

Tak, obie te kobiety łączą dramaty wstępowania do klasztoru bez prawdziwego powołania i prowadzenie podwójnego życia. Z tego, co czytałem, wiem, że to się zdarzało dość często.

A co je różni jako postacie literackie?

Suor Virginia Maria, czyli mniszka z Monzy, jest postacią historyczną, uwiecznioną nawet w najslawniejszej powieści włoskiej „I promessi sposi” Manzoni. Natomiast pisząc „Suor Strega”, nie dysponowałem żadnym pierwowzorem. To jest opowiadanie całkowicie imaginacyjne.

Dlaczego je napisałeś?

Bo to zjawisko mnie fascynowało. Być może istnieje ono też w Europie północnej, ale nic o tym nie wiem, gdyż nie jest opisy-

wane, a w każdym razie nie tak, jak we Włoszech. Zapewne, gdyby taki temat podjął ktoś w Polsce, to byłoby to uznane za bluźnierstwo. O tym się przecież „nie mówi”, nawet jeśli coś takiego się zdarza. A we Włoszech historia „mniszki z Monzy” rozegrała się na oczach wszystkich.

Natomiast w „Suor Strega” chciałem zwrócić uwagę na romans, jaki z jego bohaterką ma mój literacki przyjaciel, antropolog Dagoberto. Dagoberto jest zafascynowany siostrą Katarzyną, która jest bardzo piękną kobietą i która go przyciąga, ale równocześnie go przeraża, tak że w końcu Dagoberto ucieka ze swego rodzinnego miasta. Ta ucieczka przed Katarzyną-czarownicą podkreśla tutaj lęk przed tymi, którym przypisuje się siły nadprzyrodzone.

Rozróżniam w Neapolu czarodziejki i czarownice. Czarodziejki to osoby, które są w Neapolu poszukiwane, bo potrafią ułatwić kontakt z umarłymi czy przepowiedzieć co się z kimś stanie. Neapol jest miastem, gdzie kwitnie chiromancja, gdzie ludzie, zwłaszcza w dolnym mieście, w zaułkach, chętnie zasięgają porady u czarodziejek czy wróżek, żeby ułożyć sobie lepiej życie osobiste, rozwiązać jakieś problemy, przewidzieć czy zaklinać przyszłość. Natomiast czarownice budzą grozę. Katarzyna była jednym i drugim.

Kim był prawdziwy Dagoberto?

Dagoberto jest wzorowany na moim znajomym, który się zajmował duszami czyścicielami i cmentarzem i napisał o nich książkę. Jego romans jest oczywiście przeze mnie zmyślony, ale chodziło mi o pokazanie strachu przed czarownicą nawet u kogoś, kto zawodowo zajmuje się tym tematem, więc powinien być z nim całkowicie oswojony. A tymczasem Dagoberto w przerażeniu ucieka na zawsze ze swojego miasta. Starałem się, by w tym opowiadaniu były wyważone te dwa elementy – fascynacji i strachu. Siostra Katarzyna gra na tych dwóch emocjach.

Gra także narrator, bo przecież w jego opowieści Katarzyna nie daje się początkowo poznać jako czarownica, jako Suor Strega i upłyne sporo czasu, zanim Da-

goberto dostrzeże w niej kogoś innego.

Dagoberto o niej absolutnie nic nie wie, bo to jest przecież bardzo bogobojna dziewczyna, w której przełom dokonuje się znacznie później – prawdopodobnie w momencie, gdy do klasztoru przyjeżdża młody, przystojny ksiądz.

Interesuje mnie w tym opowiadaniu nie tyle obyczajowość południa Włoch, o której mówiłeś w „Rozmowach w Dragonel”, lecz zjawisko będące chyba głównym tematem tego opowiadania, a mianowicie – narodziny wiedźmy. Ten temat też nie jest nowy w twojej twórczości, ponieważ w „Ex voto” interesowały cię narodziny diablicy w skrzywdzonym dziecku, w Klarze Minori.

Masz rację. To samo odbywa się w „Suor Strega”, choć w innej postaci.

Ale to jest ten sam przypadek objawienia się zła, którego jednak zupełnie nie ma w „Prochach”.

Tak, wszystko to w „Ex voto” odbywa się na tle czarodziejstwa bohaterki, ponieważ ona odgrywa rolę pośredniczki pomiędzy tymi, którzy na tym cmentarzu mają swoich zmarłych, a ich duszami czyścicielami. Ona im ten kontakt ułatwia. Na ile robi to w dobrej wierze, a na ile cynicznie manipuluje ludźmi, bo ujrzała taką możliwość, tego ja nie wiem. W każdym razie próbuje ten proceder ciągnąć do późnej starości, ale to się jej ostatecznie nie udaje. W końcu widzimy ją, jak leży w domu starców, znienawidzona, pomiędzy ludźmi, którym kiedyś ofiarowywała swoje usługi pośredniczki w kontakcie z zaświatami. Ale wtedy jest już tylko starą, chorą kobietą, która kończy swoje życie w przytułku.

Mówiłeś, że tło obyczajowe w „Prochach” i w „Suor Strega” jest identyczne. Moim zdaniem są to jednak dwa zupełnie różne zagadnienia. Dlaczego? Przy okazji „Prochów” mówisz o obcowaniu ze zmarłymi z wyraźną fascynacją, mówisz o tym jako o pozostałości po wielkiej kulturze starożytnej Grecji. Natomiast w „Suor Strega” ten cały wątek obyczajowy przedstawiasz jako podglebie, na którym wyrasta zło.

Parafrazując zakończenie „Portretu weneckiego”, mógłbym powiedzieć, że w tych dwóch opowiadaniach pokazałeś dwie twarze tej samej obyczajowości: fascynującą twarz wspólnoty żywych i umarłych, a z drugiej strony koncentrację manipulacji, demoniczności, okropności – tego wszystkiego, co uosabia Suor Strega jako wiedźma. Tu widzę różnicę pomiędzy czarodziejstwem a wiedźmowatością. Między tym, co w kulturze ma twarz czarodziejki, a tym, co pokazuje twarz czarownicy.

To jest bardzo ściśle. Te różnice, które opisałeś, mógłbym wyjaśnić kolejnością moich odkryć w Neapolu. Kiedy zacząłem odkrywać tętejszą kulturę, obyczaje, wierzenia i symbole, byłem tym najzwyczajniej w świecie zafascynowany, ponieważ pochodzę z takiej części Europy, gdzie tego wszystkiego nie ma lub – mówiąc precyzyjniej – jest zupełnie inne. A potem zrozumiałem, że jest to jeden z rejestrów tego wielkiego widowiska południowców, które ukazuje się czasem w masce zła. Dlatego posunąłem się dalej w moim spojrzeniu na kulturę Południa. Ale zaczęło się od tego, że byłem oszołomiony niezwykłością kultury, którą tu odkryłem, tą zupełnie dla nas, ludzi z Północy, niesamowitą intensywnością związków z umarłymi. I doskonale rozumiem okrzyk Benedetta Crocego, filozofa z Neapolu, „precz z cmentarzmi!”, który chciał powiedzieć swoim krajanom: „Przestańcie się ciągle zajmować swoimi zmarłymi!”. Człowiek jest żywy i ma wykonać to, co jest jego powinnością – pod tym względem Croce był bardzo zasadniczy. Ale pamiętaj,



KAZIMIERZ WYKA I JERZY HARASYMOWICZ

Fotografia Archiwum rodzinne

Zapiski 1972

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

spora kuchnia, przed oknami pokoju i kuchni okrążał piętro drewniany balkon, po którym wszyscy lokatorzy kamienicy chodzili do ustępów postawionych za owym pokojem, tak że przez cały dzień trwała defilada spieszących za swoją potrzebą (...) Dokładność każe dopisać, że oczywiście w ustępach nie było spuszczonej wody, latem stała konewka, a zimą nosiło się czajnik z gorącą wodą. Jakoś się jednak żyło.

Podejrzewam, że dla towarzysza Wiesława taka kamienica, kupczykami żydowskimi i jednym bezdzietnym mecenasem doludniona, pozostała w jego krośnieńskich wspomnieniach ideałem mieszkania na wysoki polysk. I że szczerze nie mógł on pojąć, dlaczego zepsuty proletariatus polski buntuje się przeciwko kuchniom bez okien. W kamienicy Piętakiewiczów była taka kuchnia bez okna zewnętrznego, ale na korytarz.

Wracamy do pokoju i do matki. Mieszkaliśmy wszyscy razem. Rodzice spali na szerokim łóżu małżeńskim, pomiędzy nimi braciszek Zygmunt. Dla mnie była przystawiona do łóżek, w ich nogach, kanapka, co miało tę zaletę, że tylko na jedną stronę mogłem spać. Na ogół sypiałem niespokojnie, wrogiem snu był nocny księżyc, okna były pozbawione story, ale jak każde dziecko nad ranem zasypiałem bardzo mocno. Matka budziła się pierwsza i rozpalala w kuchni pod blachą. Pociąg do Krakowa odjeżdżał o godzinie 6.38, do stacji kolejowej, zresztą widocznej z domu poprzez łąki, dzisiaj są tam bloki mieszkalne, łąki przynależne do obszaru dworskiego Potockich – było przeszło pół kilometra. Najpóźniej o 5.30, na zegarku dochodzi w ciemności, nagle i w ciszy, pierwsza z tych cyfr – musiałem być na nogach. Matka starała się to czynić delikatnie, ale – napisał Norwid – czy można śpiącego obudzić delikatnie?

Zbierałem się, myłem ładajako w miednicy stojącej na rozkraczonym stelażu, z drewnianym kołem podtrzymującym

objętość tego narzędzia, trzeba się było ubrać. O takiej jak dzisiaj porze matka chuchała w zamrożniętą szybę w kuchni i powtarzała – ale ubierz się cieplej, żebyś mi się znów nie przeziębził. Ojciec jeszcze chrapał nadranie, albo był już rozbudzony. Na długie wąsy nakładał bindę, by gładko za dnia przylegały do twarzy, chodził po pokoju w długich gaciach związanych tasiemkami, pidżamy jeszcze nie istniały, i mruczał półgłosem, by Zyśka nie obudzić: Zaczniście wargi nasze chwalić Pannę świętą, zaczniście opowiadać cześć jej nie pojętą.

Z niewielkimi lukami Godzinki umiem na pamięć na skutek tego porannego mruczenia ojca. Był on na swój sposób muzyczny, lubił operetki, miał dobry słuch i ładnie postawiony męski głos. Odzywał się dzwon na poranne roraty w krzeszowickim kościele, ojciec powiadał, że chyba dzisiaj pójdzcie, tymczasem ja już wybiegałem do pociągu. Teraz przed świtem, przepowiadałem sobie lekcje na dzień dzisiejszy. Na ogół tyle przygotowania wystarczyło.

Czyżby więc już wtedy mózgowe sekrecje najlepiej działały u mnie o poranku? Bo miałem sobie wytłumaczyć, dlaczego w ten sposób działają one dzisiaj, zabrnąłem w ledwo pochwytnie wspomnienie, a tymczasem wygląda, że geneza poprzez wspomnienie to błędne koło. I w roku 1923, 1924 było jak piszę, jak zimą 1971, i obecnie oglądany wstecz czasu regres okazuje się identycznością.

Lepszego mieszkania rodzice się dorobili, to znaczy ojciec je zbudował po przyjeździe na świat siostry Barbary, rok 1926. Bardzo upragniona przez rodziców, przeżyła swoje poprzedniczki, dzieci ma już dorosłe. Lecz to są inne sprawy, dajmy spokój.

Noc nie tylko się kończy, ile zgrzypi, Zgrzypi drewniana, szeroka łopata dozorczy usuwającego śnieg z chodnika i ze spływu przy jezdni. Autobusy nowohuckie już przelatują z normalną częstością rozkładu jazdy, pasażerów w nich sporo. Jeszcze ciemno w kościele karmelitanek. Zawsze o takiej porze powstaje w pamięci wyjątkowo tajemnicza i urokliwa strofa Lechonia: „Powstałem nago z mego snu, biegłem, nie mogąc złapać tchu, w księżycu, przez manowiec”.

(...) Przed kilkunastu laty zacząłem prowadzić te zapiski. Było to krótko przed zgonem Tadeusza Mikulskiego.

W zapiskach tych istnieją rozległe luki czasowe, trafiają się z kolei zagęszczenia. Nigdy dotąd, w ciągu owych kilkunastu lat, nie zdołałem zorganizować w sobie tytułu, któryby należał odpowiadać samemu faktowi oraz charakterowi tego dosiebie -pisania. Byłoby najprościej – dziennik, dzienniki. Kto inny by tak może postąpił i nie kłopotał się dalej. Cóż, kiedy wyraz dziennik pojmuję i widzę w jego etymologicznym i dosłownym znaczeniu, jako nakaz zapisu dziennego. Pomijam już ten wzgląd kalamburyczny, że częściej notuję w ciągu nocy, aniżeli podczas zapelnionego robotami dnia. Czyli nie dziennik, lecz ta sam końcówka, dołożona do słowa – noc. Kalambur na poziomie prowincjonalnego kabaretu.

Więc – nie dziennik. Także nie pamiętnik. Ten musi być pisany z perspektywy, musi korzystać z praw wykluczenia przez pamięć określonych faktów i ludzi, wykluczenia innych. Również nie są to „materiały do pamiętnika”. Przede wszystkim nie zamierzam go dopiero pisać, skoro już piszę pod inną postacią. Ponadto za wiele jest w moich zapisach zdjęć momentalnych, urywkowych, na gorąco, jakie pamiętnik pomija, przymuszony do tego przez rządzącą nim perspektywę zapominania, selekcji. Ona rządzi naszą pamięcią, a pamiętnik to zarówno słowa, jak czynność pochodna od pamięci.

Ustalenia nazwy obejmującej nie ułatwia też wzgląd, którego działanie teraz szczególnie dostrzegam, po grudniu 1970. Cały ciąg mych notat dotarł do końca tej niesławnej karykatury socjalizmu, do zdęchnięcia tego pogrobowego bękarta stalinowskiego, którym cały ten czternastoletni okres się okazał. To przerażające, jak długo ten upiór po kraju straszyl. Jeździł ze mną do Norwegii w maju tego roku, tam miałem sny narodowe związane z jego obecnością.

O cóż dokładnie chodzi? Częstość i dokładność moich zapisek przybierała i przyrastała, ilekroć sytuacja polityczna kraju znalazła się na gwałtownym zakręcie. Lub niedaleko

zakrętu. Jeszcze więcej: byłem w stanie zanotować do pewnego stopnia, dlaczego wóz polityczny w PRL jedzie kulawo i nie tam gdzie trzeba. Dlaczego jego woźnice pociągają na koźle bimber, a z lejców przysroch do ich łap czynią batogi na moich rodaków. Bimber samoodurzenia, samoupojenia władzą i komenderowania. Zapominając, że najposłusznieszy koń, skoro ma dość takich na koźle a za mało siana w żłobie – zaczyna kopać.

Na skutek braku swobodnie i na piśmie wypowiadającej się opinii publicznej, na skutek zahamowanej, a nawet wręcz zablokowanej całkowicie sygnalizacji alarmowej między rządzącymi a rządzonymi – życie polityczne mojej ojczyzny przypomina chiński teatr cieni. Mało co jest jawne i widoczne, wszystko za prześcieradłem. Trzeba dużej znajomości aktualnej techniki teatralno-politycznej, ażeby móc wyznać się, co naprawdę odbywa się wśród partyjnych rządzących. Ich Olimp przypomina zarazem grupę Laokoona za chińskim prześcieradłem, grupę splecioną aż do nieczytelności zamierzeń. Mam wrażenie, że ruchy tej grupy nauczyłem się nie najgorzej odczytywać. Czy może skromniej – coś mnie do tego czytania ciągnie. Skoro bowiem nie ma jawnie i otwarcie funkcjonującej opinii publicznej, niechaj przynajmniej paru świadków prowadzi z nią zapis.

Napisał kiedyś Adam Ważyk, że powietrze mojej epoki jest polityczne. Nie będąc politykiem czy działaczem, nie żyję z tego powietrza zawodowo. Jednak się nim żywiłem i nadal żywić będę.

Bardziej są więc te stronic nastawione na fakty i działania, aniżeli na tak zwane zwierzenia intymne.

12.11 Może nareszcie skończę pisać – po dwudziestu latach z przerwami – „Matejko a Wenecjanie”. Dlaczego to nareszcie? Dlatego, ponieważ nie spodziewałem się, że tyle papieru zużyję. „Robota mi się rozrosła”. Co to znaczy, dlaczego, czy chodzi przypadkiem o zdobnicze wodolejstwo i stylistyczną kokieterię? Trochę chodzi, bądźmy szczerzy: poetyka eseju dopuszcza, gorzej – domaga się tego rodzaju falbanek.

Same wszakże falbanki nie wyjaśniają, dlaczego suknia się rozrosła i okazuje się być skrojona na inną osobę. Ponieważ nie pierwszy raz to się przydarza, warto by się zastanowić, dlaczego. Chyba jakaś analogia z procesem komponowania przez muzyka. Wyobrażam sobie mianowicie taki proceder, który per analogiam tłumaczy, że coś się „rozrasta” wbrew założeniu i wbrew zamierzeniu. W pierwszym szkicu, wysłuchanym z fortepianu, jeszcze nie wiem, co to ma być, jaka ostatecznie forma muzyczna. Wysłuchuję samym pomysłom, same układy harmoniczne przerzucam na pięciolinię, nie pytając na razie, co z tego będzie: sonata na fortepian i skrzypce, kwartet, mała orkiestra smyczkowa itd. Już w drugim ciągu tworzenia, po tym pierwszym, wystukany z fortepianu (czyli ten instrument jest brulionem, chyba, że zapadnie decyzja, że będzie on czystopisem wykończonym) zaczynam przewidywać, jakie instrumenty wprowadzić. Które z nich wykonają najlepiej pierwsze wysłuchanie i z embrionu zrobią dziecko ubrane.

Kazimierz Wyka

KAZIMIERZ WYKA

Fotografia Janina Mierzecka



Wyka

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

ducha, co w praktyce oznaczało poważny stosunek do humanistyki, a na tym właśnie Wyce zależało.

Pod koniec lat trzydziestych pozycja „Wiadomości” jest nadwątlona, także przez rywala jadącego na polityce, „Prosto z mostu”. Niezależnie od tego, tworzy się nowa konstelacja nazwisk, głównie dokoła Józefa Czechowicza, a Wyka zostaje pasowany na sprzymierzeńca i pióro krytyczne naszego pokolenia, podobnie jak Ludwik Fryde. W „Pionie” opublikował w 1937 roku artykuł o moim tomie *Trzy zimy* i to był jakby wstęp do naszego spotkania. Bardzo go polubiłem i okazało się, że jesteśmy zgodni w naszych sądach literackich.

To nowe pokolenie poetów publikowało w różnych pismach, do chwili kiedy Czechowicz i Ludwik Fryde zaczęli wydawać „Pióro”, ale stało się to tuż przed wojną i zachował się tylko numer pierwszy, drugi spalił się w drukarni. (Jak mnie informuje pan Jerzy Timoszewicz, jeden numer ocalał i został przedrukowany w XXIV tomie „Archiwum Literackiego”, Ossolineum, 1981.)

W rok po „Najeździe awangardy na Warszawę”, Grydzewski, jakby zaniepokojony wymykaniem się młodych, wznowił „Skamandra” i zapuścił się na nowe talenty.

Godziliśmy się na druk w prestiżowym miesięczniku z oporami. Bądź co bądź rozumieliśmy, że wyluskuje nas po jednemu.

Z Lublina wywolił Józefa Łobodowskiego i drukował jego taslemcowe retoryczne poematy, z Poznania Wojciecha Bąka, co świadczyło o koniunkturalności redaktora i dostarczyło naszemu środowisku tematu do dowcipów, ale też poetów z kręgu przyjaciół Czechowicza, a więc żagarystów Czesława Miłosza i Jerzego Zagórskiego, oraz Annę Świrszczyńską. Nota bene w tym samym roku 1935 ukazuje się w „Skamandrze” początek *Ferdynand* Gombrowicza i tekst Bruno Schulza (*Księga*) oraz *Król Ubu* w przekładzie Boya. Zamiast cieszyć się z wyróżnienia, boczyłem się, choć druk w „Skamandrze” nie oznaczał jeszcze przejścia na podwórko „Wiadomości”. Co ciekawe, przebywaliśmy w strefie środkowej, nie przekonani do „europejskiego poziomu” naczelnego literackiego pisma, ale też odporni na wielbienie prawicowego „Prosto z mostu”. Drukowało się w „Pionie”, „Marcholcie”, „Zecie” Jerzego Brauna, od 1938 w „Ate-neum” Stefana Napierskiego. Najwidoczniej istniała potrzeba jakiejś konsolidacji i Czechowicz, uznany przez nas za autorytet, a przy tym najbardziej „anty-wiadomościowy”, poczuwał się do obowiązku założenia grupy czy szkoły, stąd „Pióro”. Jakby to się ułożyło gdyby nie wybuch wojny, trudno zgadnąć.

Wyka, otwarty na wszystko, co działo się w literaturze, śledził te przemiany i o nich pisał. Nie tylko recenzował moje *Trzy zimy*, także *Wiersze i prozę* Świrszczyńskiej, oraz udzielał uwagi rozmaitym kielkowaniom. Nie pamiętam treści naszej rozmowy w Warszawie, ale dotyczyła ona tego samego, to jest wyłaniania się nowego lądu poezji, ani podobnego do poetów „Skamandra” ani do krakowskiej Awangardy. Myślę, że mówiliśmy też o poecie tej strefy środkowej, bliskiego kierunkowi „Marcholta”, Władysławie Sebyle. Uprawiał poezję filozoficzną, najwyraźniej nawiązując do Norwida, publikując głównie w „Pionie” i prowadząc w tym piśmie dział recenzji tomików poetyckich. Nie przeczuwaliśmy wtedy, że tak szybko nowy ląd poetycki miał się zapaść. Czechowicz zginął od niemieckiej bomby we wrześniu 1939 roku, Sebyla zamordowano w kwietniu 1940 roku w Katyniu. Były to dwie postacie nieco starszego pokolenia, ale one to nadawały ton naszym dyskusjom.

Jednak moje rozmowy z Wyką nie przerwały się z wybuchem wojny. Mieszkaliśmy od lata 1940 w Warszawie, on w Krzeszowicach, ale odbywała się żywa wymiana listów o nowych wydarzeniach literackich i kul-

turalnych, których w podziemnej Warszawie było pełno. Wiersze młodych poetów, antologie, konkursy, tajne przedstawienia. A najważniejsze, że miałem do jego smaku literackiego pełne zaufanie i dlatego wysyłałem do niego rękopisy moich nowych wierszy z prośbą o opinię.

W 1941 wybraliśmy się z Jerzym Andrzejewskim do Krakowa, co było dla niego rodzajem podróży służbowej, skoro rozdzielał pieniądze podziemnego rządu według pewnego klucza. Choć głównie była to podróży do Krzeszowic do Wyki. Trzy dni tam spędzone to bezustanny palawer o losach kultury polskiej podczas wojny, przegląd wydarzeń, nazwisk i wieści o powstających dziełach. W Warszawie miejscem gdzie toczyło się takie rozmowy było Stawisko Iwaszkiewicza. Wydaje mi się, że Wyka w latach następnych był raz w Warszawie, ale chyba krótko, żeby poznać Baczyńskiego.

Czytał jednak jego wiersze i kiedy ukazał się ich szczupły tomik pod pseudonimem Jana Bugaja, Wyka napisał obszerną recenzję jako *List do Jana Bugaja* (druk w podziemnym krakowskim „Miesięczniku Literackim”, 1943).

Niestety Wyka, dobry gospodarz, czujny doglądacz nowych grządek w ogrodzie literatury, i tym razem musiał pogodzić się z fatum zniszczenia. Kolejno zginęli Czechowicz, Sebyla, Fryde, natomiast pokolenie wojenne wykruszyło się ze śmiercią Baczyńskiego, Bojarskiego, Trzebińskiego, Gajcego, Stroińskiego. Zaraz po ucieczce Niemców Wyka rozpoczął w Krakowie działalność, dwojąc się i czworząc, dzieląc siebie na postacie profesora UJ, działacza Związku Literatów Polskich i redaktora „Twórczości”. Przyjaźń z nim osiadła mi Kraków, gdzie się znalazłem jak wielu innych, i nie myślę, że wywędrowałbym, ulegając hasłu „Kto późno do Łodzi, sam sobie szkodzi”. Gdyby nie wyjazd na placówkę zagraniczną, zostałbym pewnie przy ulicy św. Tomasza, pomiędzy Wyką i Jerzym Turowiczem, któremu w 1945 zostawiłem korekty mego tomu *Ocalenie*. Mieć takich przyjaciół, jak teraz myślę, to dostateczny powód, żeby zakorzenieć się w Krakowie, choć jak zachowałem się w okresie stalinowskim, nie ośmielał się wyrokować. W każdym razie do 1948 włącznie drukowałem głównie w „Twórczości” redagowanej przez Wykę. W swoim liście do mnie z marca 1948 donosi o atakach na jego pismo. „Jak Ci wiadomo, miałem na jesieni dość duże trudności z „Twórczością”. Obecnie się uspokoiło, ale jak były ataki, to nakład rósł i z jednej strony zmartwiony redaktor, z drugiej strony się cieszył. Ataki ustały, nakład zaczął spadać, redaktor z jednej strony się uspokoił, a z drugiej na odmianę zaczyna się smucić”.

W 1948 roku Wyka zdołał wydrukować mój *Traktat moralny*, ale zaraz, od 1 stycznia 1949, zaczął obowiązywać socrealizm i nastąpił koniec „Twórczości” pod redakcją Wyki.

W listach do mnie (opublikowanych w zbiorze korespondencji *Zaraz po wojnie*) Wyka uskarżał się na nadmiar obowiązków, także obowiązków krytyka („obsilanie cudzych dzieł”), przeszkadzających w pracy nad własnymi książkami. Przygotowywał do druku swoją książkę o Norwidzie, która wreszcie się ukazała.

Wyka w PRL to osobny rozdział, i nic tu nie mam do powiedzenia, bo po prostu brak mi wiedzy. Dla mnie był przykładem człowieka oddanego „pracy organicznej”, a jeżeli niektóre posunięcia mnie zaskakiwały, rozumiałem, że zaangażowany w grę obrony pewnych wartości, ustępstw i kompromisów, robił na uniwersytecie, co mógł. Nie znaczy to, że nie jest potrzebna obiektywna ocena, która oddzieliłaby jego wypowiedzi zgodne z jego poglądami od innych, narzuconych przez polityczne okoliczności. To jednak muszą zrobić inni. Kiedy spotkaliśmy się w Paryżu w późnych latach pięćdziesiątych, nie rozmawialiśmy o tej ciężkiej przeszłości i nasza wzajemna serdeczność pozostała niezłamana.

CZESŁAW MIŁOŚZ

Aleksander Fiut **Testament Kazimierza Wyki**

Jubileusze, zwłaszcza okrągłe, nie są, wbrew pozorom, dobrą okazją do dokonywania rzetelnego bilansu czyjegoś dorobku. Styl, niemal samorzutnie, nastraja się wówczas na podniesione tony, pamięć językowa podsuwa usłudze dosyć wytarte figury retoryczne, pochwały, w zamyśle szczere, nieoczekiwanie zaczynają brzmieć przeraźliwie pustym echem. Wewnętrzna niewygodność i nieusuwalne poczucie mimowolnego fałszu rosną tym bardziej, im bardziej mowa o postaci wyjątkowej, w sposób niekwestionowany wybitnej. Kimś, kto poczucie własnej wartości potrafił godzić z niekłamną skromnością i autoironicznym dystansem. A taką właśnie osobą był Kazimierz Wyka. Dobrze pamiętam, jak huczne przygotowania do obchodów swojego 60-lecia skomentował cytatem z Boya: „bierze się starego przyka, uroczycie się go tyka”. Może zatem, miast kreślić jeszcze jedną laurkę, którą Wyka, szczydzący bezlitośnie z polskiej manii „jubi-leatyzmu”, skwitowałby pewnie złośliwą uwagą, bardziej stosowne będzie – po dziewięćdziesięciu latach, które upłynęły od daty urodzin uczonego oraz po ćwierćwieczu po jego śmierci – spojrzeć na pozostawione przezeń dzieło, jak na testament? W którym nie tylko przekazywana jest spadkobiercom spuścizna całego życia, ale zapisane są także warunki, na jakich wolno z niej korzystać, oraz wskazówki, jak z nią dalej postępować.

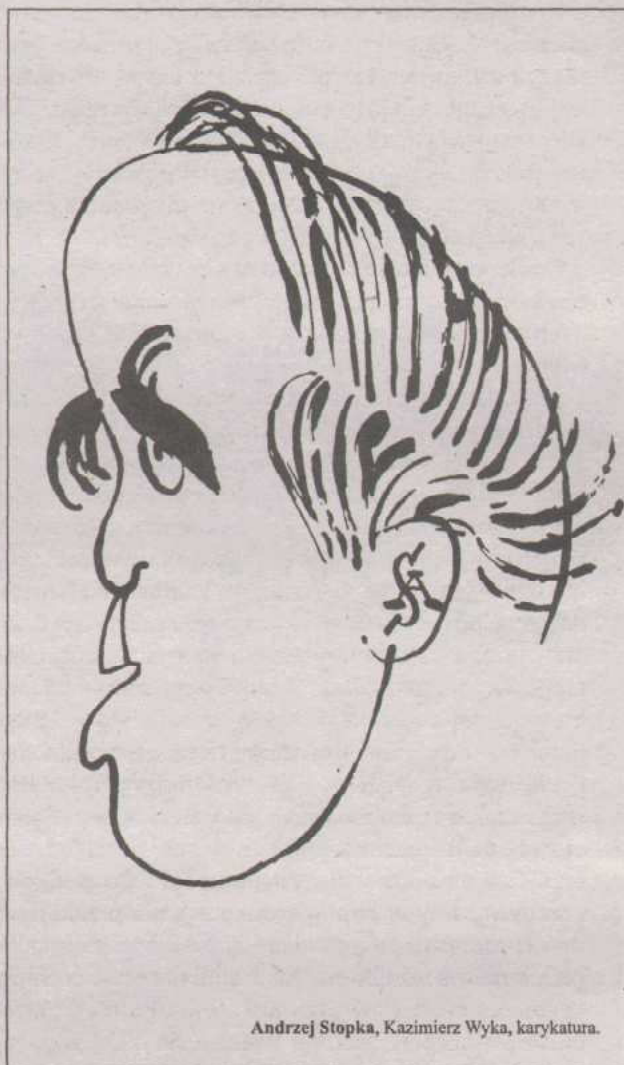
W tym miejscu pojawia się oczywiście podstawowa trudność: jak, choćby w największym uproszczeniu, skrócić, jednym rzutem ogarnąć tę spuściznę? Wyka poruszał się przecież ze swobodą w historii polskiej literatury od pozytywizmu do czasów mu najbliższych. Interesowała go polityka, ekonomia, obyczajowość, ale też historia sztuki i film. Pisał rozprawy teoretyczne, eseje i opowiadania, a także podsluchiwał duchy poetów. Z pewnością: w jego dorobku są pozycje już klasyczne, by wymienić choćby *Modernizm polski*, *Pokolenia literackie*, dwutomową monografię *Pana Tadeusza*, *Pogranicze powieści*, *Rzecz wyobraźni*. Ale są także wątki urwane, prace ledwie rozpoczęte, książki nie do końca docenione.

Największym niezrealizowanym projektem Wyki jest bez wątpienia monografia *Króla-Ducha*. Zwykły mawiać, że to dzieło Słowackiego, stanowi obok *Pana Tadeusza* drugi najwyższy wierzchołek polskiej poezji romantycznej. Na drugi z nich wspinał się, pisząc wciąż ważne i aktualne, obejmujące dwa opasłe tomy, studium monograficzne poświęcone Mickiewiczowskiej epopei. Drugiego szczytu, niestety, nie zdołał zdobyć, mimo że się do tego starannie, przez wiele lat przygotowywał. Rzecz przy tym zastanawiająca, że jego wysiłków nikt już nie podjął. I to nawet podczas niedawno obchodzonego jubileuszu Słowackiego, który, ożywiając na nowo przygasłe nieco zainteresowanie tym poetą, zaowocował wieloma pracami. Pomylił się Wyka w swojej ocenie? Czy czas ponownej lektury *Króla-Ducha* jeszcze nie nadszedł, jeszcześmy do niej nie dojrzel? Jakkolwiek by było, trafność wysokiej oceny *Pana Tadeusza* potwierdziła dosyć nieoczekiwanie niedawno odbywająca się międzynarodowa sesja w Krakowie, podczas której, w co wręcz trudno uwierzyć, wygłoszono na jego temat kilkadziesiąt referatów!

Znacznie lepiej przedstawiają się, otwarte *Modernizmem polskim*, badania nad tym okresem. Znalazł tutaj Wyka wdzięcznych uczniów oraz wybitnych kontynuatorów, i to w kilku następujących po sobie generacjach. Powstały ważne książki m.in. o Brzozowskim, Wyspiańskim i Przybyszewskim, pochylono się nad modernistyczną otchłanią, wszechstronnie i wnikliwie opisano symbolikę, świat wyobraźni, nagie dusze i maski, a nawet język ciała w poezji Młodej Polski. Nowy impet i odmienny kierunek nadały tym zainteresowaniom modne obecnie zainteresowanie postmodernizmem i

związana z tym redefinicja samego pojęcia modernizmu. A przecież pozostali, bliscy Wyce, pisarze, którzy domagają się ponownej lektury. Na przykład Reymont, którego *Chłopotom* poświęcił kiedyś pamiętne studium. Tę lukę wypełnia jedynie znakomita filmowa adaptacja *Ziemi obiecanej*, dzieło Wajdy, które autor *Wyprawy do krainy prawdopodobieństwa* powitalby zapewne z uznaniem.

A literatura współczesna? Tutaj także wiele obszarów wyznaczonych na jej mapie przez Kazimierza Wykę zostało już skrupulatnie zapełnionych. Doczekali się monografii i zbiorów studiów Miłosz i Przyboś, Leśmian i Czechowicz, Różewicz, Herbert i Białoszewski. Powstał cały krąg badaczy zajmujących się dwudziestowiecznymi odmianami katastrofizmu. Rozrosła się także krytyczna szkoła Kazimierza Wyki, śledząca skrupulatnie i komentująca na bieżąco przeobra-



Andrzej Stopka, Kazimierz Wyka, karykatura.

żenia najnowszej literatury. Trudno przecież nie zauważyć, że dosyć po macoszemu traktowani są przez badaczy na przykład Tuwim, Staff, Tytus Czyżewski czy Gałczyński. Zmiana gustów czy zwykłe zaniedbanie?

Do dzieł Wyki, którym w sposób szczególny nie została oddana sprawiedliwość należy, moim zdaniem, *Życie na niby* (wyjąwszy Marię Janion). Na losach recepcji tej książki zaważyła z pewnością PRL-owska cenzura, która trafnie doczytała się w obrazie okupacji hitlerowskiej celnej diagnozy sposobu funkcjonowania oraz skutków wywołanych w świadomości społecznej każdego, zatem nie tylko nazistowskiego, ale też komunistycznego systemu totalitarnego. Patrząc z obecnej perspektywy tylko na pozór może się wydawać, że sprawy, o których pisze Wyka, są od nas całkowicie odległe i należą do zamierzchłej historii. Patologie życia społecznego mają żywot dłuższy niż trwanie ustrojów. Łatwo i obecnie wyśledzić złe nawyki, które wytworzyły lata okupacji, a utrwaliła władza ludowa: uznanie państwa za twór obcy, wrogi i narzucony, nierzetelny stosunek do wykonywanej pracy, poczucie tymczasowości i prowizoryczności życia codziennego, nieufność i podejrzliwość wobec języka propagandy. Dla wielu obywateli III Rzeczypospolitej życie na niby wcale się nie skończyło, zmieniło jedynie swoją postać. Wyka dowiódł przy tym, że do dogłębnych studiów psychosocjologicznych nie potrzeba ani wielkich zespołów badawczych, ani skomplikowanej aparatury. Wystarczy uważnie przyglądać się codziennemu bytowaniu małego miasteczka. Marzyłby się taki opis czasów obecnych... Zwłaszcza, że wyjątkowość *Życia na niby* nie sprowadza się wyłącznie do niezwykle precyzyjnej wiwisekcji funkcjonowania systemu totalitarnego. Zostało ono bowiem wzbogacone o szerokie tło historyczno-kulturowe oraz o diagnozę ukrytych źródeł tota-

lizmu. Z tego punktu warto byłoby, jak sądzę, zinterpretować eseje Wyki w kontekście niektórych eseów Micińskiego, *Legend nowoczesności* Miłosza, szkicu Krońskiego *Faszyzm a tradycja europejska* czy *Korzeni totalitaryzmu* Hanny Arendt.

Pisząc tę książkę w warunkach okupacyjnych Wyka dawał pośrednio przykład nie tylko, godnej naśladowania, moralnej postawy i intelektualnej dzielności. Wszak nad esejami uparcie i ponuro majaczy widmo niedalekiego od Krzeszowic Oświęcimia. Równie istotne wydaje się to, że uczonego potrafił zdobyć się na dystans oraz z chłodnym obiektywizmem analizować zarówno przyczyny militarnych sukcesów okupanta, jak przejawy przeraźliwego duchowego karlenia polskiego społeczeństwa. Oddając naturalnie, co należy, aktom bezprzykładnej odwagi, poświęcenia i niesienia pomocy, zwłaszcza Żydom. Dowiódł, że przed oceną czyjejs postawy należy ją zrozumieć, co wcale nie znaczy – wszystkim wszystko wybaczyć. Przedmiotem jego medytacji była w istocie zaduma nad ludzką naturą: z jednej strony zdumiewająco plastyczną, z drugiej równie zdumiewająco niezmienną, przeciwstawiającą się w obronie podstawowych wartości nawet najsroższym prześladowaniom, zachowującą swoje rysy nawet po zanurzeniu we wrzący tygiel historii.

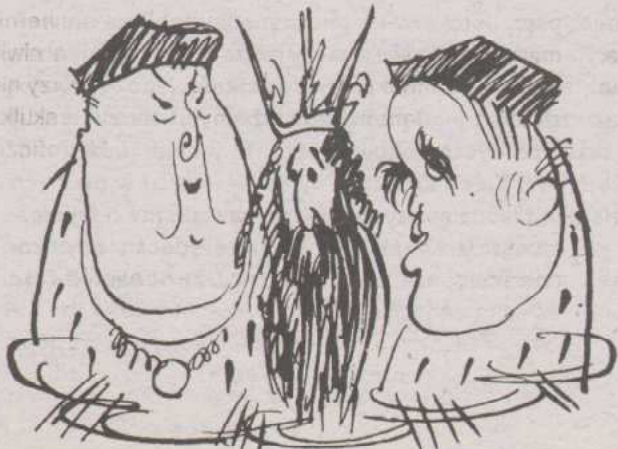
Jak łatwo zauważyć, tego rodzaju widzenie człowieka leżało u podstaw Wykowskiej koncepcji literatury i całej kultury. Z nadzwyczajną uwagą obserwował w nich nieustanną grę napięć pomiędzy tym co trwałe, a tym, co kruche i ulotne. Między domeną długiego trwania cywilizacji, a momentalnością ludzkich dzieł, stale wydanych na unicestwienie. Stąd tak dużą wagę przywiązywał do obrony i kultywowania tradycji jako sfery nieprzerwanej, życiodajnej mediacji pomiędzy przeszłością i teraźniejszością. W jego przekonaniu aktywny i krytyczny stosunek do zbiorowego dziedzictwa był podstawowym warunkiem ciągłości i trwania kultury zarówno narodowej, jak ogólnoludzkiej. Motoryczną siłą pisarstwa Kazimierza Wyki były z pewnością nieustraszona ciekawość i niecierpliwa chłonność jego natury na wszelkie, nawet z pozoru drobne, nieistotne formy egzystencji. Ale wyrażała się w tym także jego całościowa wizja kultury. Pomiedzy osobowością uczonego a ową wizją istniała zastanawiająca analogia. Podobnie jak łączył w sobie rozmaite talenty i umiejętności, postrzegał zjawiska kulturowe w postaci systemu – nie zawsze do końca zrozumiałych i przejrzystych – naczyń połączonych. Tego określenia użył zresztą w pięknym esej *Faust na ruinach*, gdzie stukot kopyt końskich na ulicy św. Teresy przywołał mu na myśl fale oceanu uderzające o brzegi Wysp Tribrandzkich, które odwiedzał Bolesław Malinowski, obrazy Gauguina wyrażają „logikę myśli nocnych”, zaś kupiony w zrujnowanej Warszawie niemiecki egzemplarz *Fausta* skłania do namysłu nad losem cywilizacji przygotowującej zagładę rodzaju ludzkiego.

Od Wyki można się uczyć bezinteresownej miłości do literatury oraz przedkładania kryteriów estetycznych nad ocenę ideologiczną i polityczną. Wystarczy jeden przykład. Kim był Jerzy Putrament w oczach niezależnego środowiska pisarskiego i intelektualnego – nie ma potrzeby wyjaśniać. A przecież Wyka, ku zdumieniu jednych i zgorszeniu innych, napisał recenzję *Bołdyna*, jak zwykle u niego rzetelną i staranną. Przecenił tę powieść? Zapewne. Ale dowiódł równocześnie, że utwór, który wzbudzi w krytyku czy badaczu intelektualny lub uczuciowy rezonans, winien stać się przedmiotem po-

Andrzej Stopka, Kazimierz Wyka z uczniami; Konstantym Puzyną i Ludwikiem Flaszenem.
Reprodukcja Album



Andrzej Stopka, Trzej krakowscy Kazimierzowie: Kazimierz Lepsi – rektor UJ, z prawej Kazimierz Wyka – prorektor UJ, w środku Kazimierz Wielki – król Polski.





KAZIMIERZ WYKA

Fotografia Aleksander Jaloński

ważnej i uczciwej refleksji niezależnie od postawy jego twórcy czy presji opinii publicznej. I co nie bez znaczenia, pozostawił nam esej lepszy od opisywanego dzieła. Lekcja warta zapamiętania dla wszelkiej maści „lustratorów”, którzy przykładają do literatury wyłącznie ideologiczną suwmiarkę. Razilby zapewne Wykę obraz życia literackiego rozbitego na poszczególne, zwykle politycznie zabarwione frakcje i koterie. Żywo przypominającego konkurencję klubów sportowych, z których każdy, wysoko dzierżąc własną flagę, popiera własnych faworytów, zwalczając równocześnie wszelkimi metodami – choćby przez przemilczenie – swoich konkurentów.

W przekonaniu Wyki każde dzieło literackie stanowi wyjątkowe, bo jednostkowe, niepowtarzalne i nie dające się niczym zastąpić świadectwo mało dostrzeganych na powierzchni, głęboko ukrytych, a niesłychanie ważnych, przeobrażeń świadomości społecznej. W tym także upatrywał ożywczą szansę i dla badań literaturoznawczych, i dla samej literatury. Te pierwsze, porzucając obszary abstrakcyjnego i jałowego w istocie teoretyzowania winny się otworzyć na inspiracje płynące z socjologii, politologii, psychologii społecznej czy filozofii kultury. Sama zaś bieżąca literatura winna nade wszystko, jak najwierniej, z pieczołowitym zachowaniem znaczeniowej gęstości przedstawianych zjawisk, opisywać otaczającą ją rzeczywistość. Czy trzeba przekonywać, że obydwa te postulaty doskonale trafiają w obecną sytuację? Z jednej bowiem strony, daleko idąca specjalizacja, stanowiąca nierzadko alibi dla nieuctwa i dyletantyzmu, oddaje badania literaturoznawcze w pacht przełotnym i naśladowczym modom, z drugiej pisarze marnują szansę, jaką stwarza nie mające precedensu w polskiej historii spleźnienie rozmaitych idei, nawyków, postaw i wzorów wskutek załamania się komunizmu, odzyskania niepodległości i cywilizacyjnego skoku.

Wyka był z urodzenia hermeneutą. Cały świat jawił mu się niczym gobelin utkany z bardziej lub mniej czytelnych znaków, które przy pewnym wysiłku wiedzy i wyobraźni daje się odcyfrować. Stąd brała się u niego niechęć do tych kierunków metodologicznych, które poświęcały autora na rzecz metody. Stąd jego lekceważenie dla metodologicznej pedanterii. Podobnie jak łączył ze sobą odległe zjawiska, zderzał ze sobą różnorakie języki ich opisu. Traktowane z całą powagą inspiracje marksistowskie, sąsiadowały u niego z analizami figur wyobraźni, ujęcia o ambicjach socjologicznych

spotykały się z misternymi opisami stylu wypowiedzi. Zawsze wolał ożywczy i świadomy swoich ograniczeń synkretyzm metodologiczny od okupionej jałowością wierności jednemu systemowi pojęć.

To także tłumaczy, dlaczego wybrał esej jako najważniejszą formę swojej wypowiedzi i pozostał do dziś jednym z niedoścignionych mistrzów tego gatunku. Tutaj jego bogata osobowość mogła grać na wszystkich swoich rejestrach: znawcę malarstwa i obyczajów wspierał pisarz, krytykowi literackiemu przychodził w sukurs uczony, socjolog i politolog przeobrażał się w artystę życia. Tu Wyka najbardziej mógł pozostawać sobą, nie zredukowanym do jednej roli. Ale zarazem – pomnożonym o wielorakość refleksji i doznań, obrazów przedstawionych w zmysłowym, dotykającym kształcie czy przemiennych kształtów filozoficznego namysłu. I było tak nie bez powodu, skoro głównym bohaterem całego pisarstwa Wyki był czas. Zastygły w dziełach sztuki i biegnący zryżniętym w wydarzeniach politycznych. Dający się zrekonstruować na podstawie dalszych i bliższych twórców kultury i boleśnie raniący zwłaszcza w XX wieku. Czas całej europejskiej cywilizacji i czas dziejów pewnego narodu w środku Europy, narodu, którego losy Kazimierz Wyka zawsze wiernie dzielił.

Nie był jednakże patriotą zaślepionym. W swoim eseju *Wyznania uduszonego*, napisanym w 1962 roku, kreślił półżartem, pół-serio możliwą, jego zdaniem, lepszą wersję historii polskiej literatury. Zawarł w niej pośrednio swoje bodaj najważniejsze, także dziś aktualne, przesłanie i ostrzeżenie. Nie uważał, wbrew pozorom, że na przeszkodzie realizacji doskonalszego kształtu narodowego piśmiennictwa stanęły jedynie niekorzystne warunki historycznego rozwoju, a zatem zabory, powstania, tworzenie na obczyźnie. Przeciwnie, twierdził prowokacyjnie, że nawet w przypadku odzyskania przez Polskę niepodległości w wyniku na przykład zwycięstwa powstania listopadowego owa literatura, z jej „praktycznym, ostrożnością wyobraźni i intelektu, gospodarskim a nie tyle cywilizacyjnym stosunkiem do świata” nie osiągnęłaby poziomu dzieł poetów emigracji.

Ale nawet wieszczowie zaprzepaścili wiele szans. Można bowiem, powiada Wyka, wyobrazić sobie drugi tom *Pana Tadeusza*, od którego rozpocząłby się „polski realizm krytyczny”. Dalszy ciąg *Dziadów*, poświęconych powstaniu listopadowemu, a przyjmujących kształt „reportażu dramatycznego”.

Snując tę fantazję dalej, Słowacki, przywędrowawszy dla ratowania zdrowia w Tatry, mógł uporządkować rękopisy *Króla-Ducha* i napisać kilka liryków, otwierających „symbolizm w jego wersji podhalańskiej”. *Vade-mecum* Norwida, przełożone na angielski, a następnie na francuski – nie były przez kogo, bo przez samego Baudelaire’a! – mogło stać się dziełem literatury światowej, a zainspirowawszy Konopnicką i Asnyka otworzyć drogę do „intelektualnego symbolizmu”. Strindberg, uprzednio spolonizowany, mógłby torować szlaki „polskiemu syntetyzmowi”, „rugując nagą duszę, narodową formę, deformację wedle czystej formy i tym podobne bękarcie pojęcia” i stając się wzorem dla Berenta.

Żarty to tylko? Niekoniecznie. Historycznoliteracka fantazja Wyki tyleż jest świadectwem jego osobistych upodobań i preferencji, co całkiem poważnych zarzutów. O kurczowe trzymanie się polskiej literatury narodowych opłotków i snuć konsolacyjnych wizji zamiast mierzenia się z surową brutalnością bytu oraz podstawowymi problemami filozoficznymi. O nieumiejętność czerpania zasobów z własnej kultury w taki sposób, by stała się ona integralną częścią kultury światowej. O ciasny prowincjonalizm, wyrażający się papuzim powtarzaniem hasel zachodnioeuropejskich. O zalewy nadmiernej uczuciowości roztopiającej styl i rozmywającej klarowność refleksji.

Wszystkim tym, którzy potrzęsają obecnie kukłami narodowego męczeństwa, biorąc je za ucieleśnienie narodowej tożsamości, warto jako przestrożę przypomnieć te słowa Kazimierza Wyki: „w historii literatury polskiej czasu porozbiorowego nie powinni byli w ogóle istnieć ci różni szlachetni, umiarkowani, w sposób śpiewankowy i ułański współcierpiący z narodem. W dwu odmianach szlachetni: albo martyrologiczne słowiki, albo tzw. żniwiarze na niwie (najczęściej na niwie prozy powieściowej) ... Ci, którzy nie wnosili fermentu, lecz byli pogodzeni. Pogodzeni ze skutkami intelektualnymi niewoli, z implikacjami filozoficznego i światopoglądowego minimalizmu jako rzekomo koniecznymi warunkami życia porozbiorowego piśmiennictwa i porozbiorowego narodu”. Bowiem, co wypada z całym naciskiem podkreślić, cenzurę nałożoną przez zaborców, wspierała cenzura znacznie gorsza, uwewnętrzniona tak dalece, że omal niedostrzegalna – pochodząca nie z przymusu, „lecz z aprobaty, przyzwolenia tylko na nieszkodliwe i nie drażniące funkcje literatury”.

O książce Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*



rozmawiają:
Piotr
MATYWIECKI
Leszek
SZARUGA
Iwona
SMOLKA



Tadeusz Różewicz
Matka odchodzi
Wydawnictwo
Dolnośląskie
Wrocław 1999

© Copyright by
Tadeusz Różewicz,
Stanisław Różewicz
and Wydawnictwo
Dolnośląskie Sp. z o.o.,
Wrocław 1999.

IWONA SMOLKA: Na stronie tytułowej, pod portretem matki Tadeusza Różewicza, Stefani Różewicz, jest napis: „Oczy matki spoczywają na mnie”. Czytając tę wstrząsającą książkę miałam wrażenie, że jej oczy spoczywają na każdym napisanym słowie. Tom składa się z tekstów samego Różewicza, oraz z dwóch przepięknych fragmentów napisanych przez Stefanię Różewicz. Jeden z nich to *Wieś mojego dzieciństwa*, drugi, wspominający dzień urodzenia Tadeusza Różewicza nosi tytuł *Rok 1921, 9 października*. Książka stanowi portret wielokrotny. Obraz matki zarysowują wiersze i wspomnienia – w tym niezwykle *Dziennik gliwicki*, obejmujący dwa miesiące agonii Stefani Różewicz. Opis życia rodziny, swojego bycia w rodzinie, pozostawił też Janusz Różewicz, starszy brat poety, który zginął z rąk gestapowców. Mamy także, zamykający tom, tekst Stanisława Różewicza *W kalejdoskopie*. Dawno nie powstała książka tak ważna.

PIOTR MATYWIECKI: Może najistotniejszą rzeczą jest właśnie jej skomplikowane autorstwo. Najprościej byłoby powiedzieć, że to autorstwo zbiorowe, że tu mówi wiele osób. I rzeczywiście. Z tej książki mówią różni ludzie, ale najważniejsze jest to, co przemawia do nas spomiędzy nich. Jest to jakaś mowa ludzkiej rodziny i mowa tego, co jest pomiędzy nimi. W ten sposób mówi tu jakieś „my” – ale nie anonimowe, zbiorowe, grupowe. Raczej takie, które kiedyś Martin Buber nazwał „my” istotowym – w odróżnieniu od „my” anonimowych społeczeństw. Takie „my” może w każdej chwili osobowo zwrócić się do każdego z członków swojej wspólnoty. Tak naprawdę mówi tu rodzina człowiecza. Dlatego na równych prawach wypowiadają się żywi i umarli: nieżyjąca matka i brat oraz dwaj bracia żyjący. Razem tworzy się autorstwo, które staje się niezwykle symboliczne. Staje się ono pierwotnością i esencją literatury jako przesłania.

IWONA SMOLKA: Ta literatura jest czymś więcej, niż literaturą. Nie wiem, czy można tę książkę nazwać literaturą.

LESZEK SZARUGA: Można. W tym sensie, że jest to samo jądro, samo sedno literackości, co, jak się okazuje, wcale nie musi oznaczać czegoś sztucznego. Przeciwnie – zwraca uwagę na to, co najprostsze w ludziach.

IWONA SMOLKA: Wielkość Tadeusza Różewicza polega między innymi na tym, że nie poprawił żadnego tekstu. Relacje matki pozostawił takie, jakimi je pisała. Zresztą jej proza jest świetna, ma w sobie coś ze stylu Orzeszkowej.

LESZEK SZARUGA: Tom *Matka odchodzi* pokazuje pewien zabieg Różewicza, stosowany przezeń od pewnego czasu. Myślę o dwóch bardzo ważnych momentach jego twórczości z ostatnich piętnastu lat, o dwóch książkach. Pierwsza, to przez całe lata istniejący jakby w nawiasie tom *Echa leśne*. Został przywrócony literaturze – co jest bardzo ważne – jako dokument życia Różewicza. Druga książka, niezwykle, wstrząsająca w swym dramacie, też wieloautorska, rodzinna, nosi tytuł *Nasz starszy brat*. Jest przypomnieniem Janusza Różewicza, który także był poetą. Piotr Matywiecki wspominał o rodzinie człowieczej; tu widać, że jest to rodzina twórcza, kreacyjna. A także będąca schronieniem przed wyrokami historii, przed złem świata. Jest ocaleniem, tego, co człowiecze. To dla Różewicza jedna z kluczowych kwestii w całej jego twórczości: ocalenie wobec zła świata, historii, wobec bezmiaru, który przeraża – i wobec śmierci. Jeżeli tak wiele miejsca poświęca agonii matki – a przecież kluczowym tekstem jego najnowszego tomu jest *Dziennik gliwicki* – jest to próba uporania się ze śmiercią w rodzinie człowieczej. Nie – ludzkiej, bo to są dwa zupełnie różne

słowa. Rodziną ludzką jest każda rodzina. Rodzina tworzona przez Tadeusza Różewicza jest rodziną człowieczą. Wchodząc w przedstawione teksty dotykamy rzeczy, które szalenie trudno określić. Można pójść tropem Bubera, czytając „ja” przez „on”, „ja” przez „ty”.

IWONA SMOLKA: Teksty poetyckie, wiersze o matce i o ojcu Tadeusz Różewicz pisał przez całe życie. Były dla niego i sposobem komunikacji z nami, i komunikacji z rodziną. Musiał uważać je za naprawdę ważne, skoro wielokrotnie powracał do tematu. Motyw śmierci matki przewija się przez całe lata, jako stały wątek twórczości.

LESZEK SZARUGA: Jeszcze jeden punkt widzenia: śmierć matki – z jednej strony, matka wobec śmierci syna – z drugiej. Widać to, w zawartym w tomie wierszu *Dwa wyroki*: „Widzę uśmiech / zdjęty z jego białej twarzy / pod murem. / Zwiastun śmierci Nieznajomy / schylił głowę / niżej. / Widzę / śmieszny posąg boleści / w przydeptanych pantoflach / przy kuchni / małą krzywą / figurkę / skamieniałej matki”. To jest matka wobec śmierci.

PIOTR MATYWIECKI: I matka wobec śmierci własnej.

LESZEK SZARUGA: Oczywiście, że tak.

PIOTR MATYWIECKI: Dla mnie wielkie jest i w tej książce, i w całej poezji Różewicza to, że czyni swoją rodzinę czymś najgłębiej intymnym – a zarazem czymś gatunkowym, uniwersalnym. Widzę interesującą zbieżność między wierszami Herberta poświęconymi rodzinie i wierszami Różewicza poświęconymi rodzinie. Myślę o takich wierszach Herberta, jak *Rozmyślanie o ojcu*, *Matka* i *Siostra* – z *Pana Cogito*, i z *Epilogu burzy* – *Babcia*. U Herberta to są jakby postaci typowe, ale łączą tę typowość z największą intymnością. Stają się archetypem intymności. Innym sposobem penetracji własnego wnętrza dochodzi do tego Różewicz. Jego utwory są tak intymne, że jakby przelatują i przez typowość, i przez rodzajowość: to ta rodzina, a nie inna. Ale i przez uniwersalność anonimową – to nie jest rodzina everyman’a. Te postaci też stają się archetypami intymności.

LESZEK SZARUGA: Różewicz przekracza granice prywatności i granice wstydu – poza nimi literatura jest nie tylko literaturą. Zawsze przed taką granicą pisarz odruchowo się zatrzymuje, boi się jej przekroczenia. Tutaj mamy do czynienia z niebywałą odwagą dopowiedzenia się do końca. Ale w imię czego? Chyba nie tylko w imię wartości, jaką jest rodzina. Określenie się Różewicza jako poety wobec najbliższych mu ludzi wiązało się z przełamaniem bariery śmieszności, wstydu właśnie. Nie boi się tego powiedzieć.

IWONA SMOLKA: Tak, ponieważ główną wartością dla Różewicza nie jest ani poezja, ani literatura, ale miłość i dobroć.

PIOTR MATYWIECKI: Czyli literatura!

IWONA SMOLKA: Ale na tyle odważna, że się tego nie boi.

PIOTR MATYWIECKI: Mówiąc językiem pewnego awangardowego badacza francuskiego, w tej książce wartością jest zero stylu. Stylizacja literacka i ludzkie upozowanie się znikają na rzecz całkowitej otwartości. W taki

sposób pisała swoje wspomnienia Stefania Różewicz. Niezwykle rzeczowo i prosto.

IWONA SMOLKA: Powściągliwie.

PIOTR MATYWIECKI: Ale co to znaczy? Mówiący usuwa się na plan dalszy, a sama mowa, jakby bez podmiotu, przylega do rzeczy, spraw i zdarzeń. Dopiero wtedy ma prawo pojawić się ten ktoś mówiący, jeśli jego sprawy dosięgają wagi spraw świata. Tak właśnie, bardzo dyskretnie, pojawia się sama pisząca wspomnienia. Kiedy zaś czytałem *Dziennik gliwicki*, którego tematem jest ludzka bezradność wobec śmierci, czytałem także o bezbronności wobec pisanej przez siebie literatury i samego siebie.

LESZEK SZARUGA: Jednak wydobywając ten dziennik dziś, w tym tomie, Różewicz dokonuje pewnego zabiegu stylizatorskiego. Zero stylu? – do pewnego stopnia. Do momentu, w którym konfrontuje dokument z poezją. W ten sposób postąpił z *Echami leśnymi*, wnosząc je z powrotem w obręb swojej twórczości. Sięgnął do poczynionych dawno zapisków, które wtedy uważał nie tyle za twórczość, co za konieczność. Podobnie robiła notatki jego matka: powstawały tak, jak kiedyś przy zapisywaniu kalendarzy, jako sylwa. Istniała potrzeba zapisywania ważnych wydarzeń z życia rodziny.

IWONA SMOLKA: Matka musiała zapisać urodziny dzieci.

LESZEK SZARUGA: Tak samo jest z dziennikiem Tadeusza Różewicza – on go wtedy musiał pisać. Podobnie z listem Janusza Różewicza, będącym również dokumentem czasu – a nie listem pisarza do brata, też pisarza. Poezja wobec dokumentu, dokument wobec poezji. Trwa między nimi napięcie. Różewicz powraca wielokrotnie do konfrontacji rękopisów wierszy z ich wersją ostateczną.

PIOTR MATYWIECKI: Dokumentowanie Różewicza jest zawsze niezwykle osobiste. Kiedy mówiłem o istotowym „my” Bubera, które ma prawo zwrócić się do każdego, miałem też na myśli dyskretny zabieg, jakiego dokonał Różewicz publikując list brata Janusza. Zauważmy, że to jest list konkretnej osoby, ale – nie wiemy do kogo! Mógł być pisany do brata, do ojca lub matki. Adresatem jest ktoś spośród nich. Wydaje mi się, że pozbawienie listu jednoznacznego odbiorcy nadaje mu ogromną moc uogólnienia. Oczywiście są fragmenty na pewno nie redagowane, dające szczególny efekt – choć słowo „efekt” jest tu nie na miejscu. Wspomnienie Stanisława Różewicza, zamykające całą książkę, jest bardzo osobiste, ale zbieżnie z innymi. I nagle, jego ostatnie zdanie, przychodzi jak rodzaj afektacji, okrzyku: „To, co w naszym domu było najdroższe i najpiękniejsze, to mama”.

IWONA SMOLKA: Jeżeli powiedzieliśmy, że jest to przede wszystkim książka o stosunku do umierania, o matce Różewicza stojącej wobec śmierci i o synu wobec śmierci matki, to również jest to książka o wierze i niewierze. O tej i tamtej stronie. Także o pojęciu grzechu i odpowiedzialności.

PIOTR MATYWIECKI: Zatrzymajmy się na zamieszczonych w książce fotografiach. Zdjęcia – zauważcie – mają charakter staroświecki: prawie wszystkie są bardzo starannie upozowane. Podpisy, którymi opatruje je Różewicz, próbują złagodzić ich sztywność. Informacje wcale nie są związane, jak to bywa przy fotografiach. Jest w nich „najwięcej z całej książki, emocji”.

IWONA SMOLKA: I komentarza.

PIOTR MATYWIECKI: Jeśli czasem uważa się, że fotografie mają w sobie coś śmiertelnego i pośmiertnego – to podpisami Różewicz chciałby przywrócić je życiu w sensie dosłownym!

LESZEK SZARUGA: Zauważcie: jest poeta obecna w książce dyskretnie – ojciec Tadeusza Różewicza. Jednak fotografia jego, w porównaniu z innymi, jest po prostu niezwykła. Pocięta, połamana, pomarszczona, ma walor malarski. Jest niesłychanie ciekawe, kim jest ojciec w tej rodzinie.

PIOTR MATYWIECKI: Czy zauważyliście, co się dzieje, kiedy o tej książce mówimy? Nie mamy ochoty jej interpretować. Ciągnie nas w medytację. Tak, jakby została po to ułożona, żeby medytacji służyć. Ma w sobie rodzaj niezwykłej ciszy; takie książki się dziś nie zdarzają.

LESZEK SZARUGA: W twórczości Różewicza bywały. Z jego wczesnego okresu pochodzi *Kim jest ten dziwny nieznajomy*, książka, o której zwykle się zapomina omawiając jego pisarstwo. Jest antologią wierszy Staffa, którym się zachwycał, z którego w jakiś sposób wyrastał. Tom był holdem złożonym Staffowi, jako poecie tragicznemu, tworzącemu w czasie ścierania się dwóch języków: języka Muz – jak mówi w posłowie Różewicz – i języka ludzkiego. Pisał, że poezja nie używa dziś języka Muz, bo musi mówić językiem ludzkim. Paradoks polega na tym, że i język Muz jest językiem ludzkim.

PIOTR MATYWIECKI: Tak, ale są dwa bieguny późnej poezji Różewicza. Z jednej strony ton ironiczny, prześmiewczy...

IWONA SMOLKA: ...i publicystyczny.

PIOTR MATYWIECKI: Ironia Różewicza wobec dzisiejszej cywilizacji jest wręcz zaczepna – nie tylko obronna. A drugi biegun, to nurt medytacyjny.

LESZEK SZARUGA: Ironia zawsze była obecna u Różewicza – choćby w tomie *Uśmiechy z lat pięćdziesiątych*.

PIOTR MATYWIECKI: Ale w porównaniu z jego ironią dzisiejszą, tamta satyra była do brotliwa!

IWONA SMOLKA: Jak już mówiliśmy, w książce *Matka odchodzi* Różewicz pisze również o poczuciu winy, o odpowiedzialności, o świadomości grzechu, o złym lub dobrym samopoczuciu wobec własnego sumienia. Jest tam tyle świadectw, że dopiero po przeczytaniu całości otwiera się pytanie o samą twórczość Różewicza.

PIOTR MATYWIECKI: Zauważcie, że każdy z zamieszczonych wierszy ustanawia inny dystans autora, wobec siebie i rodziny, wobec intymności i zbiorowości. Może trzeba, w świetle tych wspaniałych tekstów, zobaczyć te dystanse jako pełnię bycia człowieczego w rodzinie człowieczej.

IWONA SMOLKA: Myślę, że jednym z kluczowych tekstów jest fragment o niesłychanie nośnym tytule: *Do poprawki*. Można uznać go za sugestię, że cała książka to próba uporządkowania kilku ważnych spraw już z perspektywy całego życia.

Rozmowa opracowana redakcyjnie, nieautoryzowana.
Zapis audycji radiowej Tygodnik literacki, której mogą Państwo słuchać w 2 programie Polskiego Radia.

Leszek Szaruga **Siła kochania**

1. Dwa wiersze w tomie Stanisława Barańczaka *Chirurgiczna precyzja* mają charakter wyróżniony: utwór tom otwierający („Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta”) oraz wiersz stanowiący jego zamknięcie („Płynąc na Sutton Island”). Jest przy tym rzeczą ważną spostrzeżenie, że prócz wyróżnionego miejsca w tomie (składającym się ponadto z czterech wyodrębnionych cykli) łączy je pewna wspólna właściwość, jaką jest podobna gra aliteracyjna: oba wyraźnie eksponują swą muzyczność poprzez subtelą kombinację liter „r” i „a”. I tak czytany w pierwszym z nich: „...ten żar róż bez ciężaru ten żart...”, by odnaleźć echo w drugim: „...na pamiątkę karbu, a jednak Northeast Harbor trwa...”. To, oczywiście, tylko wyrwane z kontekstu przykłady mające zademonstrować obecność owej gry aliteracyjnej dającej się wysledzić w całości obu utworów, a skłaniającej do przekonania, że jednym z żywiołów tej liryki jest dwoistość, dwudzielność, symetria, migotliwość lustrzanych odbić, której najbardziej wyrazistym przykładem jest wiersz *Południe* z tomu *Widokówka z tego świata*, utwór wykorzystujący technikę *carmen figuratum*, ukształtowany w rysunek klepsydry i rymujący podwójnie (jeden z ulubionych chwytów Barańczaka, przejęty chyba od tłumaczonego przezeń Dylana Thomasa): początek i koniec wersu pierwszego z ostatnim, drugiego z przedostatnim itd., aż po ósmy wiersz, który stanowi spójnik „i” będący „łączem” a jednocześnie „rozdzieleniem” między „przed i po” (nawiasem mówiąc ten znak koniunkcji stosuje Barańczak konsekwentnie w tytułach swych książek krytycznoliterackich).

Rzecz w tym jednak, iż dostrzegając owe symetrie, należy jednocześnie zważać na ich zwodniczość. Jest to bowiem niemal zawsze symetria „niedoskonała”, jakby niepełna, lekko zwinięta, odsłaniająca jakieś pęknięcie i przeczącą temu, co Szymborska nazywa „idiotyzmem doskonałości” (wystarczy choćby zwrócić uwagę na wyłamany z 13-zgłoskowca wers ósmy wiersza *Debiutant w procederze*). To pęknięcie – wyrażane w załamaniu potoczności rytmicznej w przesunięciu średniówki czy odstępstwie od regularności (Barańczak oznajmia zresztą swe zamiary choćby w słowach *Problemu nadawcy*: „Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd”) – sygnalizuje przemianę, może nawet przemienienie słowa w poetycki użyciu języka, użyciu, którego funkcją jest między innymi zderzenie wymiaru doraźnej egzystencji z transcendencją. „Odwzorowanie” czy „odbicie” owych dwóch przestrzeni doświadczenia nigdy nie jest tu pełne, zaś język, łączący obie sfery, zachowuje wobec obu swą autonomię. Owa językowa autonomia zaś – jak to widać choćby w *Dialogu duszy i ciała* – pozwala na precyzyjnie nieprecyzyjne wskazanie granicy łączącej i zarazem dzielącej (a więc z natury swej zachowującej się paradoksalnie) obszary doraźnej i ponadczasowej bytności człowieka. Za każdym razem w dialogu obu żywiołów mamy do czynienia ze swoistym „nieporozumieniem”, ze zderzeniem różnych języków – co we wspomnianym utworze sygnalizowane jest przez „obcojęzyczne” (lecz wszakże czytelne przez swą międzynarodową popularność) wtręty (DUSZA: Ciao; CIAŁO: bonjour; CIAŁO: Gott sei Dank und guten Morgen; DUSZA: Sure, sure; CIAŁO: You're most welcome; DUSZA: Izwinittel; CIAŁO: und so weiter, muchas gracias, molto bene – w tych wtrętach obcojęzycznych można też próbować dopatrzeć się idei jakiegoś, mimo wszystko, metajęzyka porozumienia, języka znoszącego „obcość”) – i zarazem „porozumieniem” (widocznym w



STANISŁAW BARAŃCZAK Fotografia Paweł Zechenter

posługiwaniu się zredukowaną do czterozgłoskowca formą sonetu).

Już tylko z tego punktu widzenia patrząc, trudno nie dostrzec, że *Chirurgiczna precyzja* zdumiewa bogactwem, odkrywczością językowych możliwości, wirtuozerią formalną i jednocześnie głębią filozoficznej refleksji. Ale jeszcze bardziej zdumiewające jest zderzenie rzemieślniczej sprawności z zabawą, wypracowanego cyzelatorstwa ze spontanicznością gry, której reguły, wciąż ulegające zmianie, pozostają wszak tożsame. Przy czym niezmiernie trudno wskazać tu wszystkie pola owej podejmowanej przez Barańczaka rozgrywki. W *Tablicy z Macondo* pisał w programowym szkicu: „Naczelna zasada poezji, cała owa paradoksalna zwięzłość produkująca wieloznaczność i wieloznaczność istniejąca na przekór zwięzłości, jest nie tylko środkiem samoobrony jednostki w zmaganiach z Nicością. Jest również poświadczeniem istnienia trzech zewnętrznych instancji, które to mają ze sobą wspólnego, że w walce z Nicością każda jest sprzymierzeńcem jednostki a zarazem ją przeraża. Te trzy obiekty odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja”.

Nie jest w tym – i w innych wywodach autora – jasne, czym jest w tym kontekście Język. Jest on bowiem nie tylko środkiem, lecz także i celem poetyckich zabiegów, jest zarazem czymś już gotowym i czymś dopiero kreowanym, jest wreszcie jednocześnie narzędziem i obiektem poznania. Ma swe precyzyjnie w słownikach określone granice i zarazem owe granice przekracza tworząc swój własny poetycki słownik. Sięga w głąb swego doświadczenia, w pokłady literatury (we wspomnianym wierszu choćby w cytacie „Dusza z Ciała wyleciała”) i gotowe układy kolokwialne, zarazem jednak wybiega w przyszłość, przełamuje zastane formuły, tworzy nowe i, przekraczając granice literackości, wprowadza je do języka potocznego (na przykład używane, przynajmniej w kręgach polonistycznych, jako porzekadło zakończenie *Określonej epoki*: „Bo taka jest prawda nieprawda i innej prawdy nie ma”). Te zabiegi, znane już doskonale z wcześniejszych książek Barańczaka, choćby z takich tomów jak *Dziennik poranny* czy *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, zyskują w ostatnich zbiorach, szczególnie zaś w *Chirurgicznej precyzji*, nową postać. Zachowując swą tożsamość liryka autora *Korekty twarzy* ulega znaczącej przemianie.

2. Kwestia języka wyeksponowana została najsilniej bodaj w utworze *Problem nadawcy* (już tu pojawia się „problem odbiorcy”: czy „nadawcę” potraktować małą czy też wielką literą? – czytamy wszak wyznaczenie, że sekretarz jest „oswojony z Jego dykcją”):

Oto mój list do świata („...Oś fiata” – „Nie, dumliu: D o ś w i a t a l...”) – nie mój

Już na samym początku paradoks (zapowiadany wszak już w wieloznaczności tytułu: nie wiemy do końca czy chodzi o problem, który ma sam nadawca, czy też o „problem nadawcy” jako zagadnienie teoretyczne, czy może nawet o problem z nadawcą, jaki ma notujący jego [Jego] słowa sługa), który, w miarę odczytywania utworu, miast się wyjaśnić, coraz bardziej się komplikuje i potęguje. I oczywiście musi się tu pojawić pytanie o to, czyj to język: tego, kto „dyktuje” czy tego, kto „pisze” pod jego dyktando. W tle, oczywiście, cały czas „gra” swym znaczeniem tytuł utworu, z którego owa sytuacja została skopiowana – *Zemsta*, która jest tu przeciwstawiona idyllicznej sytuacji z *Wesela Figara* Beaumarchais’ego: „Nasz dialog mógł stać się przecież melodyjnym duetem marzeń, / jak w *Weselu Figara*, gdy Hrabina intrygę gmatwa, / dyktując list Zuzannie” – te dwie k o m e d i e, z których druga zresztą borykała się z zakazami cenzorskimi, reprezentują dwie różne filozofie, oświeceniową i romantyczną, tworząc zaś kontekst wiersza odsyłają do dwóch różnych wizji świata, różnych zatem też koncepcji języka (i znów: to tylko jeden z wielu przykładów literackich uwikłań liryki Barańczaka, której idea komedii i satyry jest dość bliska).

Nie jest w końcu też oczywiste, kim jest sam „nadawca”: nie jest do końca wyraźna jego tożsamość. „Ja” piszącego „manu propria” nie jest tożsamy z „ja” tego, który list układa i dyktuje. Czy ten, który pisze, to jedynie wykonawca użyczający swej ręki, czy może jednak jest on sam autorem owego listu do świata? Pytanie, gdy chodzi o wiersz, nie pozbawione jawności. Podnosi ono bowiem kwestię odwieczną, nieustannie w poezji obecną: jest li poezja językiem ludzkim tylko czy też boskim? Czy poeta mówi „od siebie” czy też jest jedynie medium, przez które przemawia ktoś (Ktoś) inny? Poeta nic nie powie, czytamy u Platona, „zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbedzie się rozumu”. Ale „nadawca” Barańczaka jest przecież – przynajmniej na pozór – „mieszkańcem Świata”:

Choć raz, choć raz przeszwarcować ten błąd: „Mówię wam... mocium panie... jako mieszkaniec świata...” – „Nie ‘świata’, tępaku: Ś w i a t a l”

Nie wiemy, oczywiście, czy „błąd”, o który chodzi temu, kto chce go przeszwarcować, to przemycenie do listu owego „mocium panie”, czy też podmiana słowa „świata” na słowo „świata”. Wiemy jedynie, że ostatnie słowo oddane zostało temu (Temu), kto dyktuje i określa siebie jako „mieszkańca Świata” piszącego list do świata. Rzecz jednak w tym, że wiersz jest ostatecznie dziełem tego, komu list ów jest dyktowany i który, być może, owo ostatnie zdanie czy ostatnią „poprawkę” mógł „przekręcić” świadomie szwarcując „błąd”. Nieokreślony, niejasny poznawczo pozostaje zatem cały tekst wiersza, podobnie jak nieokreślony i wieloznaczny jest sam „nadawca”: jest tym i Tym jednocześnie?

Ten sam problem pojawia się w próbach interpretacji pozostałych utworów, szczególnie tych, które – jak *Bist du bei mir* – posługują się „cytatem”, mową „cudzą” czy tych, które posiadają konstrukcję dialogową. Ale też właśnie dialog jest w tych wierszach – także w utworach wcześniejszych – podstawową formą istnienia języka. Język Barańczaka

CIAŁ DALSZY NA STR. 10

Siła kochania

CIĄG DALSZY ZE STR. 9

czaka jest dialogiem, zaś prawda, jeśli da się pochwycić, to jedynie w dialogowym zderzeniu, w jakimś „pomiędzy”, które odnaleźć można między ludźmi. Poeta jakby nawiązuje tu pośrednio do dawnego, jeszcze w czasie wojny sformułowanego postulatu Andrzeja Trzebińskiego o „dramatyzacji poezji lirycznej” (czyż nie jest problemem wskazanie „podmiotu lirycznego” takich wierszy, jak np. *Dialog duszy i ciała?*), tyle tylko, że w takim dialogowym ujęciu słowa tracą swą jednoznaczność, ujawniają swą paradoksalny charakter, jak choćby w „Chirurgicznej precyzji”, tej „którą się zachwala/ w bombach najnowszej generacji”:

„Więc jakim to sensem
zazębia się chirurgia z bombą: krwawym
mięsem?”
Mniejsza o bombę – ale czemu mam się
zgodzić,
że „chirurgia” z „precyzją” to dwa synonimy?”

Refleksja językowa jest tu – a i w innych utworach także – równie istotna jak sytuacja, która jest przedmiotem opisu.

3. Skalpel języka w poezji Barańczaka ma ostrze podwójne. Widać to już w ekspozycji tytułu tomu, którego znaczenie zostaje poddane w wierszu w wątpliwość: „Bo jakimż to sensem zazębia się chirurgia z poezją? Może takim, iż w obu wypadkach można powiedzieć, że jest to dziedziina, „która leczy kalecząc, tnąc bezwzględny ostrzem” (oczywiście: warto zwrócić uwagę także na grę słowną, w której „leczenie” zderzone jest ze swym – pozornym, jak się okazuje – przeciwieństwem: „kaleczeniem”).

W tym kontekście pointa tytułowego cyklu utworów – wartego zresztą uwagi także ze względu na skomplikowanie budowy stroficznej uproszczone w ostatniej części do serii dystychów – da się odczytać jako wypowiedź programowa:

Nie demiurgiem – chirurgiem być, chociaż-
by
takim:
nie bardzo precyzyjnym, niepewnym, co
znakiem

a co przypadkiem, ale, gdy czegoś dotyka,
świadomym, że jest ważne to, co się
wymyka.

Odrzuca zatem Barańczak sprawczą, kreacyjną funkcję poezji przypisaną demiurgowi w platońskim *Timajosie* na rzecz jej funkcji terapeutycznej, uzdrowicielskiej. To, jak się zdaje, program minimum, skromny w istocie, lecz jednocześnie podejmujący tę linię poezji powojennej, która da się wyprowadzić z *Ocalenia* Miłosza i – skupiona właśnie wokół tego tytułowego pojęcia – prowadzi do pointy zamykającej pierwszą część tomu, gdzie w lustrzanym odbiciu spięte zostają ze sobą wersy pierwszy z ostatnim:

„Prosty człowiek mógłby, do licha, zdecydować się wreszcie, kim jest. (...)”
„(...) każdy człowiek w każdej sekundzie
decydować musi, kim jest”.

Zważywszy, że obie formuły wyprowadzone zostały z rozmowy skupionej wokół funkcji poezji (Rilkego), odczytać można w tym cyklu próbę zmierzania się z problemem współzależności między życiem a sztuką; czemu mają służyć elegie Rilkego, dla kogo są pisane, w czym imieniu poeta się wypowiada? W dążeniu do odpowiedzi na te py-

tania zakwestionowane zostaje pojęcie „prostego człowieka”, ten liczman kultury uproszczonej, masowej, redukującej pojęcie człowieczeństwa. Ów „szary człowiek” jest niemal od początku przedmiotem zainteresowania poezji Barańczaka – czy będzie to bohater tomu *Jednym tchem*, czy „Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu”, za każdym razem jego „szarość” zostaje zakwestionowana w imię racji „każdego człowieka”.

Wiersze *Chirurgicznej precyzji* poświadczają więc raz jeszcze usytuowanie liryki autora *Korekty twarzy* poza czy nawet ponad sporem o pierwszeństwo estetycznych bądź społecznych funkcji poezji. Z żadnej z nich poezja Barańczaka nie rezygnuje i nigdy jednej nie przeciwstawia drugiej: obie są dla niej równie istotne. Więcej nawet – jedna warunkuje drugą, jedna drugą uwierzytelnia. Najbardziej czytelny wyraz zyskuje ta postawa w wierszu *Hi-fi*, w którym „brzęk potrąconej szklanki” wpisujący się w nagrywane w Kopenhadze standardy tria Billa Evansa staje się integralnym i nieredukowalnym składnikiem utworu: życie poświadcza tu sztukę tak samo jak sztuka poświadcza życie:

nieistniejący ale oczywisty
głos, który Bach powinien był włączyć
do fugi
jest istotnym dopełnieniem utworu.

Przy tym natura owego „głosu” wcale tak oczywista nie jest – wiemy jedynie, że ten „głos” tworzy istotne tło artystycznej wypowiedzi:

z życia czyjegoś w nagranie
zagarnięty brzęk szklanki, czysty, nie za-
tarty.

Nie sposób ostatecznie przesądzać, co w tym „szemranym towarzystwie szmerów i (...) zgrzytów życia” ma walor konieczności, a co jedynie przemijającej okoliczności, nie sposób też dowiedzieć, „co znakiem a co przypadkiem”: wszak to nagranie jest przecież z życia wzięte, nie dokonywane w sterylnym studio, lecz w wypełnionej gwarem knajpie, w której ów brzęk potrąconej szklanki tworzy nieredukowalne tło muzyki. Owe szmery i zgrzyty życia towarzyszą też poezji, są jej koniecznym, choć jednocześnie – z punktu widzenia obrońców jej autonomii i artystycznej „czystości” – przypadkowym kontekstem. Przemijalne zmienia się w trwałe: to, co skazane na przypadkowość, zyskuje status czegoś koniecznego i niezbywalnego. Równowaga bytu jednak nie zostaje zachwiana:

Gdyby Rilke istotnie miał kogoś w rodzaju
kolegi
ze szkoły albo z wojska, i ten – powiedz-
my, co dwa
lata – przesyłałby mu konkretny spis paru
tysięcy
tematów, których podjęcie przez poetę
byłoby rozkoszą
dla prostych czytelników – świat może
wyglądałby nieco
inaczej... Ale tylko nieco.

Oczywiście – nie należy zapominać o tym, że cytowana kwestia jest fragmentem dialogu, w którym trudno autorytatywnie wskazać stanowisko „autorskie”, lecz samo jej sformułowanie w kontekście innych, bardziej bezpośrednich wypowiedzi pozwala na ostrożne przyjęcie tych słów za autorowi bliskie. W końcu nieodległe są one wyznaniu zamykającemu wiersz *Od Knasta* podający rewizji dziecięce, pogardliwe osady

dotyczące postaw manifestowanych w latach 50. przez dorosłych (nie Katonów, jak czytamy) w sposób pozornie bagatelny i wykretny, nawet zakłamaną – a mianowicie przez kupowanie w niedzielę pudełek z ciastkami u „prywaciarza”:

Dziś mój wstyd, potworny:
przypuszczam, choćby dzieckiem, że ta
biała laska,
to pudełko co tydzień, było kwestią formy;
nie dostrzec, że jeśli jest coś, co pomaga
trzymać się życia, iść przez ujadanie sfory
dni – jeszcze żałośniejsza jest moja
pogarda...

4. Bez wątplenia tom *Chirurgiczna precyzja* zja to próba poetyckiego podsumowania doświadczeń zarówno artystycznych, jak egzystencjalnych. Motyw przemijania jest tu wyjątkowo silnie wyeksponowany, ale nie on wydaje się najważniejszy. Oto bowiem w dialogu ciała i duszy ta ostatnia, komentując poetycki charakter refleksji rozmówcy, zdobywa się na komplement: „Mój Kaliban/ kalambury/ składa! (...) Oto przykład/ szczęśliwie-
czenia/ niewolnika/ p l u s więzienia -/ rzecz
niezwykła!”.

Czym jest owo „szczęliwienie”? Wyraża się zdolnością do składania kalamburów, do oblekania swych przeżyć w formę, do podjęcia językowej gry o sens własnej egzystencji. Ta gra od początku ma charakter dialogowy. Życie staje się spektaklem, jak w wierszu *Bist du bei mir*. Specyfikę tego spektaklu sygnalizuje w rozprawce *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka* Joanna Dembińska-Pawelec omawiając tom *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* i sytuując tę poezję w kręgu dramatu mistycznego. To trafne spostrzeżenie, mające swe odniesienie także w poemacie *Sztuczne oddychanie* oraz w wierszach najnowszych.

Treścią dramatu jest „walka z Nicością” – samo jej podjęcie jest szansą ocalenia nie tyle egzystencji samej, ile jej sensu, co, przy konsekwentnym zawieszeniu (nie: odrzuceniu) przez Barańczaka religijnego wymiaru doświadczenia, prowadzi do poszukiwania językowego „przejścia” ku transcendencji. Raz jeszcze powtórzyć można zatem pytanie ze *Sztucznego oddychania*:

jak to się stało, żeśmy się zaczęli
w to bawić? W te igraszki słów? W te
kalambury,
przejęzyczenia, odwrócenia sensu,
w tę lingwistyczną poezję?

Dialogowa struktura języka tej poezji kieruje ku Innym, w szczególności ku owemu Ty, które jest kluczem pozwalającym zrozumieć siebie samego. Mistyczny wymiar spotkania pozwala, przez rezygnację z „ja” na odnalezienie siebie. Językowe przemienienie egzystencji dokonuje się w rozmowie, w otwarciu na drugiego człowieka. W tym też kontekście odczytywać można wiersze czwartej części *Chirurgicznej precyzji*, nade wszystko zaś otwierający ją znakomity erotyk *Plakała w nocy*, ale nie jej płacz go zbudził, wiersz domagający się osobnej, wnikliwej analizy, której punktem wyjścia musi być odczytanie subtelnej gry zaimkami, tej gry, która prowadzi do pointy zamykającego tom wiersza *Płynąc na Sutton Island*, a mówiącej, że:

można
samą siłą kochania, jak wyspę wśród morza,
uchować coś przed zmianą.

Ocalenie przez miłość? Tak, oczywiście. Problem jedynie w tym, jak dać jej wyraz najpełniejszy.

Stanisław Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, wydawnictwo a5, Kraków 1999.

Krzysztof Biedrzycki 10 literackich zabobonów lat dziewięćdziesiątych

1. Nie ma dobrej literatury lat dziewięćdziesiątych.

Wybitny prawnik, sędzia Trybunału Konstytucyjnego powiada: „życie kulturalne znalazło się w stanie pewnej stagnacji. Weźmy literaturę: czy w latach 90. powstały dzieła dorównujące rangą na przykład *Miazdze* Andrzeja Trzebińskiego lub powieściom Konwickiego?” Pomińmy kryteria, wedle których akurat ci autorzy są przywołani jako punkt odniesienia – rozumiem, że chodziło o utwory w ogólnym rozumieniu wybitne – zastanówmy się nad samym zabobonem. Autor tej wypowiedzi w natłoku prawniczych i politycznych obowiązków zapewne nie ma czasu na baczne śledzenie powstającej właśnie literatury, a swoje sądy opiera na diagnozach zasłyszanych bądź przeczytanych. Otóż wzmówiono mu, że w literaturze nic godnego się nie dzieje. Wzmówiono mu to w sytuacji, gdy swoje nowe i często wielkie klasą dzieła publikują autorzy tej miary, co Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Zbigniew Herbert, Tadeusz Różewicz, Wisława Szymborska, Julia Hartwig, Stanisław Barańczak, gdy, ukazuje się *Hanemann* Stefana Chwina, gdy Ryszard Kapuściński wydaje *Imperium* i *Heban*, gdy Zygmunt Kubiak pisze *Mitologię*, nie wspominając o wielu innych – może mniej jednoznacznych – autorach i tytułach. Zabobon to nad wyraz bałamutny.

2. Literatura lat dziewięćdziesiątych jest słaba, bo jest biedna.

To jest temat bardziej kontrowersyjny. Wiadomo, pieniędzy na kulturę jest mało. Dzień powszedni literatury to mizeria. Jak trudno zdobyć dotację na druk ambitnej książki, najlepiej wiedząc wydawcy. Na pisaniu kokosów się nie zbija, chyba że akurat tworzy się bestsellery, ale iluż autorów bestsellery tworzy? Jeśli jednak pieniędzy jest za mało, to nie znaczy, że ich nie ma i że nędza opanowała całe życie literackie. Wystarczy wejść do księgarni, by zobaczyć, jak dużo się wydaje i to często literatury wybitnej. Jak szybko nadążamy za nowościami zagranicznymi (co prawda głównie anglojęzycznymi, ale nie wyłącznie). Jak wiele czasopism (zwykle miesięczników czy kwartalników) literackich się ukazuje, pomimo nadludzkich kłopotów w zdobywaniu dotacji. Problemem czytelnika nie jest niedostatek propozycji, problemem są ceny książek – wysokie jak na stan polskich, zwłaszcza inteligentnych zarobków – oraz...brak czasu na ogarnięcie wszystkiego, co przeczytać by warto! A *iunctim* między brakiem pieniędzy a rzekomym niedostatkiem literatury wybitnej jest zabobonem szczególnym, bo opartym chyba na przeświadczeniu o koniecznym wpływie bazy na nadbudowę. Uprzejmie zatem informuję, że gdzie jak gdzie, ale w literaturze kwestie materialne posiadają umiarkowany wpływ na jakość pracy twórczej.

3. Po upadku komunizmu powinien był nastąpić przełom w literaturze.

To dopiero był zabobon: dziesięć lat temu – nie wiedzieć, czemu, bo rozsądek i znajomość historii literatury powinny nas od tego odwozić – uwierzyliśmy w jakiś nieuchron-

ny determinizm, który mógłby spowodować, że zmiana polityczna automatycznie pociągnie za sobą rewolucję literacką. Skoro rewolucji pożądamy, to rewolucję nam podarowano. Dużo hałasu wokół siebie narobili młodzi poeci, których – słusznie czy nie – skojarzono z „bruLionem”. Wejście do życia literackiego nowego pokolenia raczej biologii należałoby przypisać niż historii, ale tak jakoś się skojarzyło, że skoro upadły wszystkie mury, to tylko młodzi mogą opisać nie zafałszowaną polityką prawdę końca wieku. Toteż pojawienie się „bruLionu” przyjęto jak konieczne historycznie objawienie (coż za ironia wkradła się w taki tok myślenia!) i niejednokrotnie bez należytego dystansu afirmowano wszystko, co spod piór młodych wychodziło (granicą tolerancji okazało się dopiero publiczne palenie subwencjonowanych przez ministerstwo tomików... nie zawierających żadnych wierszy). Toteż po dziesięciu latach wahadło poszło w drugą stronę i teraz debiutanci tamtego czasu zostali strąceni w literacki czyściec. Zarzuca się im (zazwyczaj słusznie) brak oryginalności, wtórność, a nawet grafomanię i wyraża się zawód, iż ze sporej gromadki „bruLionowców” zostało ledwie ze czterech, którym warto poświęcać uwagę. A gdyby tak porzucić kategorię przełomu i po prostu poczytać tamtych autorów samych dla siebie...

4. Literatura po przełomie nie spełniła pokładanych w niej nadziei.

A dlaczegożby miała spełniać? I na czym mogłoby to polegać? Czy miałyby to być *Lalka* epoki Balcerowicza? A może czekalibyśmy na wiersze opiewające nowego złotego? Lub odwrotnie: budzące sumienia, bo kolejny „Jaś nie doczekał”? Ile to razy w historii literatura odpowiadała na przełomy? A jeśli odpowiadała, najczęściej robiła to źle.

Literatura lat dziewięćdziesiątych jest taka, jaka jest. I taką trzeba ją rozumieć. Jeśli unika tematu politycznego, jeśli bardziej interesuje ją czające się w człowieku zło niż powodzenie bądź fiasko reform, jeśli oswaja „małe ojczyzny”, a niewiele mówi o tej „wielkiej”, to jest to temat do interpretacji, a nie do utyskiwań.

5. Literatura lat dziewięćdziesiątych jest rozbita.

No, bo jaką zasadę da się odnaleźć w chaosie dzieł i zdarzeń wzajemnie sprzecznych, pośród osobowości tak niezależnych, że ni jak ich nie można w jakikolwiek sposób pogrupować? Czy Miłosz ma cokolwiek wspólnego z Tokarczuk a Różewicz z Pilchem? A

przecież nie chodzi tylko o to, by autorów jednoznacznie przypisać do nurtów i prądów. Nawet nie w tym rzecz, by dopatrywać się w utworach bezpośrednich nawiązań, wpływów czy odpowiedzi. Przecież z bogatej i rozmaitej twórczości ostatnich dziesięciu lat można wyczytać wyraźną wspólnotę problemów, tematów i form. Nawet jeśli autorzy udają, iż nawzajem zupełnie nic sobie nie zawdzięczają (a może naprawdę sobie nie zawdzięczają?), to czytelnik może dostrzec wspólne dla nich obszary poszukiwań. Przy czym istotne są kontrowersje między autorami, nie ich jedynomyślność. Odkrycie zasady w chaosie literatury ostatnich lat może być fascynującym wyzwaniem.

6. Literatura jest partyjna.

Nie tylko politycznie, także religijnie, płciowo, obyczajowo... To ciekawe: wydawało się, że koniec komunizmu uwolni literaturę od polityki. Tymczasem stało się na odwrót. Polityka zawiadnęła (czy raczej próbuje władać) literaturą. Stąd groteskowy podział pisarzy i ich dzieł na prawicowe i lewicowe. Tak jakby ważny był fakt podziału twórców włoskiego trecenta na gwelfów i gibelinów. Kto poza historykami pamięta, po której stronie stał Dante? I czy to ma jakieśkolwiek znaczenie dla czytelników *Boskiej Komedii*? Inni z kolei dzielą literaturę na tę spod znaku kobiet i tę spod znaku mężczyzn (podział to jest bardziej zasadny, ale co z niego tak właściwie wynika?). Jeszcze inni tropią autorki lesbijki i autorów gejów, by ich przeciwstawić całej reszcie. Ktoś katolików przeciwstawia liberalom i postmodernistom. I choć wszystkie podziały mają jakieś swoje uzasadnienie, są doskonale zewnętrzne wobec literatury. Ideologowie wszelkiej maści literaturę traktują wyłącznie jako wyrazicielkę postaw – im bardziej jednoznacznych, tym lepiej.

7. Literatura jest dziewczęcym pięknem.

Tu na odwrót: pięknoduchy upajają się doskonałością poezji i prozy unoszącej się ponad wodami paskudnej rzeczywistości. A zatem wszelkie uwikłanie literatury w życie uznawane jest za jej zbrukanie. Tak jakbyśmy mieli obcować z platońskim Pięknem, a nie z konkretnymi utworami, które zawsze czytamy w jakimś kontekście. Gdy nas bolą oczy, po rozstaniu z bliską osobą, w czasie kolejnej awantury parlamentarnej, w pełnym słońcu na plaży, młodzińcy jako starcy... Zawsze czyta się w konkretnej sytuacji, z bagażem doświadczeń, z nowymi przemysleniami, z cierpieniem, z radością. I to wszystko nakłada się na czyste przeżycie czytelnika. Zapominanie o tym jest obłudą, samookłamywaniem się.

8. Kultura obrazkowa zabija czytelnictwo książek.

Ten zabobon wyrasta z innego: z wiary, że czytanie samo jest już wartością bezwzględną. Statystyki alarmują, że czyta się coraz mniej, nie mówią jednak, o co się czyta teraz i o co się czytało wówczas, gdy procenty były bardziej satysfakcjonujące. Nie ludźmy się, miliony nie upajały się arcydziełami. Jeśli po upowszechnieniu znajomości alfabetu w XX wieku, gdy względnie tania książka stała się dostępną niemal dla każdego, zaczęto sięgać po słowo drukowane, to najczęściej dla zaspokojenia najprostszej potrzeby estetycznej: potrzeby opowieści. Toteż nie ma co alarmować, gdy teraz tę potrzebę skuteczniej zaspokaja telewizja – seriale brazylijskie zastąpiły równie szmirwate romanse drukowane niegdyś w odcinkach przez popołudniówki.

Problemem jest, jeśli jest, spadek czytelnictwa literatury ambitnej. Pewnie rzeczywiście wielu ludzi, nawet wykształconych, nie ma na to czasu, nie odczuwa potrzeby, ani nie poddaje się takiemu snobizmowi. Nie dramatyzujmy jednak. Książka nawet w świecie ekspansji mediów elektronicznych i szaleńczego tempa życia tak łatwo się nie podda. Najwyżej pozostanie zabawką pięknoduchów. Tak jak była nią zawsze.

9. Mamy do czynienia z zupełnie nową sytuacją, w której literatura musi podlegać takiej samej promocji jak proszek do prania.

Jest to zabobon w pewnej mierze prawdziwy. Sytuacja literatury w świecie wolnego rynku, mediów, a także wszechobecnej reklamy jest rzeczywiście nowa. Nie jest jednak nowa konieczność promowania pisarza czy utworu. Zmieniły się techniki, zmienił się zasięg, niezmieniona została istota.

Jedni gorszą się nagłaśnianiem autorów przez telewizję, innych to podnieca. Tymczasem odbywa się naturalna walka pisarzy o ich dostrzeżenie przez czytelników, a zwłaszcza przez szczególnych czytelników – krytyków, wydawców, mecenasów (dziś raczej zwanych sponsorami). Dawniej trzeba było podbić dwór, salon, kawiarnię czy – agorę. Dziś stawką jest telewizja. Kto pożądał sławy, ten o nią zabiegał, kto w pokorze i cichości tworzył, ten zadowalał się samą radością tworzenia. Jednak zjawisko promocji dzieła nieodłącznie musiało towarzyszyć historii literatury ze względu na bardzo praktyczny: utwór nie wypromowany nie istnieje. Tak więc zabieganie o rozgłos nie powinno gorszyć. Trzeba do tego podchodzić spokojnie. Tak jak do mód literackich. Krzykliwe zdarzenia poddane zostaną weryfikacji czasu. Jedno jest tylko niebezpieczeń-

Wiesław Kulikowski

Kobiety niosące bazie

Kobiety niosąc bazie,
były do nich podobne,
małe, szare,
obejmowały wiosnę.
Z dawnych wieków przyszły.
Widziały zmartwychwstanie
listków wikliny.
Było wcześniej, bardzo wcześniej.
Świt był jeszcze.
A my byliśmy z ptakami,
dalej niż sądzisz.
Były ślady
powtórnych narodzin.
Jeden pachniał fiołkami,
olejkami,
rękami Mamy.
Trzy Marie sen niosły.
Prawie dotykały Wielkiej Nocy.

Ale było wciąż daleko
do Świąt dawnych –
i do śladów dawnej winy –
i do łąk, które teraz widzisz.

Ptaki niosły
małe gałązki.
Chrystus jechał brzegiem Wisłoki
do Jerozolimy.

stwo hałasu wokół dzieł i autorów – to, co naprawdę godne uwagi, może w zgiełku się zgubić. Nadzieja w tym, że po upływie czasu mody i po upływie czasu oczyszczenia, w spokojnej lekturze wartość zajaśnieje pełnym blaskiem.

Najpierw jednak trzeba utwór wypromować: jak proszek do prania.

10. Literatura się wyczerpała.

To nam podano do wierzenia, więc z uporem powtarzamy. A tak naprawdę to powyższe stwierdzenie jest wyłącznie wyrazem frustracji rozczarowanego czciciela oryginalności, który ku swej rozpacz odkrył, iż naprawdę oryginalności nie ma, wobec czego pesymistycznie całej literaturze odmawia przyszłości. Postmodernista to jest modernista, który stracił swoją wiarę. A frustratom nie należy ufać.

Krzysztof Biedrzycki

Oktawian Bulanowski

Zaproszenie

Zaproś, zaprosz mnie, o rzeczy,
w pejzaż twego cienia!
Gdzie się obróć tam świeci
w koncercie barw twój głos.
Moja przyjaciółko niebieska,
moja iluzjonistko nadziei,
[mój dyrygencie ciszy...
Wiem – wspólnie zamieszkujemy
chwile na obrzeżach zegarka,
dlatego będziemy razem,
w tykaniu światła.

9.01.98

Zmącony widok

Pada deszcz. Noc. Wiewiórki
przemykają między chwilą
a chwilą. Słychać oddech liści
i wtórujący im szept potoku.

To wszystko takie wyraźne.
To wszystko bez kropli bólu.

Strach, że odejdzie w szaleństwo
i zwariują i trawa, i deszcz,
zwiną się w grymasie cierpienia.

Ten widok już tknięty piórem
poety i na zawsze utracił czystość.

23.07.99

Nasylenie

Pamiętasz – płynęły zmierzchem
sny. Skrzypiały obrazy młodych
kobiet w krótkich spódniczkach.
Zakwitły wiśnie.

Rzeczywistość jak kremówka
rozpływała się w naszych
ciałach, jaskółki zwijały
powietrze i kapał wiosenny
chłód.

Czekałem w powodzi
sensów, rozbłysły niebo i chmura,
i w tym wszystkim my, zatopieni
w objęciach.

19.05.99

Antonina Lubaszewska **Pisarze o sobie –**

Czytając publikowane w gazetach wypowiedzi pisarzy na temat ich własnej twórczości, zadaję sobie pytanie, co badacz literatury może dostrzec w samym zjawisku gazetowych form reklamowania się pisarzy, promocji jakiejś książki. Banalna rama sytuacyjna: promocja, działanie marketingowe, nakłanianie do kupna, powoduje zwrócenie – obnażenie skrytych, niekiedy intymnych przypadłości i marzeń, pisarskich niespełnień. Pozornie pisarze chcą ze szczerości uczynić argument dla pozyskania swoich czytelników ukazując siebie jako zwykłych ludzi. Odsłaniają więc na przykład życiowe porażki i nieudolności (nie umiem prowadzić samochodu, chwali się m. in. Pilch; Stasiuk cnotę czyni z braku wykształcenia; Ewa Lipska, niegdyś studentka Akademii Sztuk Pięknych, do niedawna w służbie dyplomatycznej, a nie była nigdy we Włoszech, Olga Tokarczuk zaś siebie, mieszkankę Dolnego Śląska, zalicza do pokolenia, które „usiłuje zrobić drobny szwindel – wymyślić sobie historię i korzenie” [„Rz” nr 249/1999, rozmawiała Katarzyna Kubisiowska]). Świetlicki tak mówi o swym stanie ducha: „Czuję, że żyję na krawędzi, ale zanim zacznę spadać w przepaść, zaczęły wzywać pomocy” [„Rz” nr 147/1999, rozmawiał Jacek Cieślak]. Kazimierz Orłoś zwierza się, że Stuhr kręcąc film *Wielkie zwierze*, film oparty na jego opowiadaniu *Wielbłąd*, „nie był uprzejmy nawet zadzwonić do mnie”, [„Rz”, Plus Minus nr 46/1999].

Jeśli jednak dostatecznie „oddalić się” od tych tekstów i spojrzeć na nie teoretycznym okiem, łatwo stwierdzić, że w tych gazetowych wypowiedziach pisarzy istnieje rusztowanie zbudowane ze starych retorycznych form: apologii i curriculum vitae. Gazetowa wypowiedź zawiera formy retoryczne „tłumaczenia się z twórczości”² i tłumaczenia się z żywota w celu przekonania czytelników do siebie, do swego pisarstwa. Ten rodzaj dokumentu osobistego, wszelkie autobiograficzne konfesje (tu na użytek reklamy) nie są – jak niegdyś utrzymywał Paul de Man – od-twarzaniem, lecz tworzeniem siebie w sensie – obroną siebie.³ Pisarz jest mówcą we własnej sprawie. Obserwujemy ponadto chwyt uprzedzenia zarzutów – medialnie często realizowany chwyt znany z kampanii wyborczych dający się sprowadzić do takiego oto rozumowania: wiem, co mi zarzucają, więc przynajmniej się do win i błędów, by uprzedzić i zdezasuować owe zarzuty: na przykład zarzut braku wykształcenia, zdradę szacownej redakcji itp. Ów chwyt w klasycznej retoryce współtworzy figury myśli i nazywany jest „przynajmniej się upiększającym” (by unieszkodliwić ewentualny zarzut przeciwnika).

W strategiach retorycznych tych gazetowych tekstów, można także dostrzec, iż słowo auto-biografia, niepostrzeżenie zostaje zastąpione słowem auto-reklama. Są one zachwalaniem, zachęcaniem do kupna, dają próbkę tekstu – tak jak się daje próbkę perfum w gazecie – bardziej zatem uwidacznia się sztuka kuszenia niż przekonywania.

Owe apologiczne gazetowe konfesje i autokomentarze mieszczą się w obrębie rytuału społecznego – wypowiedzi udzielane po doktoratach honorowych świadczą o istnieniu skodyfikowanego systemu praktyk, społecznych technik symbolicznych. Podobnie owe zabiegi marketingowe związane z promocją nowych książek, swoiste *artes commertiae* można określić jako ceremonie, rytuały społeczne. Czy teksty współtworzące owe ceremonie mogą ukazać szczególnie właściwości praktyki literackiej twórców poddanych reklamie – ujawnić dzisiejszą wersję sztuki poetyckiej w nich zawartą? Otóż, by uzmysłowić trudności, wspomnieć warto, że w listopadzie 1993 r. na sesji „Literatura i demokracja” dyskutowano przeważnie (jak Maria Janion z Czesławem Miłoszem) o mechanizmach literatury w warunkach wolnego rynku. Jedynie Michał Głowiński ujął spór od strony samego dzieła pytając, czy i jak samym dziełem można przyznać wartości demokratyczne. Nasz problem łączy perspektywę podjętą przez pierwszych dyskutantów i samego Głowińskiego.

Dotyka bowiem po pierwsze tzw. marketingu literackiego (zabiegi marketingowe widać nawet przy promocji poezji ks. Twardowskiego). Wielką popularność zdobył wiersz poświęcony pamięci Anny Kamieńskiej (*Spieszmy się kochać ludzi tak szybko odchodzą! zostaną po nich buty i telefon głuchy*), dlatego właśnie tym tytułem opatrzone wystawę w Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie (styczeń-marzec 1999) i tom wierszy w oprac. Aleksandry Iwanowskiej będący pamiątką tej wystawy.

Po drugie zaś dotyczy tego, co wiąże się ze strukturą samych tekstów w ramach „tłumaczenia się z twórczości”, a co Michał Głowiński nazwał dyskursem demokratycznym i co dotyczy m.in. zasady decorum – tego, co pisać przystoi. Wspomniani pisarze wychodzą poza zasadę nieprzystoj-

ności i kierują się w stronę demokratycznego wielogłosu. Łącząc ów wielogłos ze zjawiskiem, które nazwałam demonstracyjną szczerością – (na przykład intymne wyznania ks. Twardowskiego, że przestał bać się kobiet: „Zawsze się bałem kobiet”; że wytrwał w celibacie: „Nie miałem żadnych romansów, ucieczek. Bóg mnie uchronił” [„Życie” 17 IV 1999, rozmawiała Milena Kindziuk] – i wcześniej wskazaną strategią uprzedzania zarzutów.

Obok demonstracyjnie szczerych wyznań i autokomentarzy osobistych, które uznać łatwo za funkcjonalnie reklamowe, zwracają uwagę autokomentarze literackie – Czy to dzisiejsza *ars poetica* w syntetycznym skrócie, w wypowiedzi do gazety?

Tadeusz Różewicz mówi do dziennikarki po wieczorze autorskim w Jerozolimie („Rz” Plus Minus nr 27/1999, relacja Marii Dębicz) o wierszu *Myrmekologia*, – „Ten ważny wiersz nie został zauważony przez pedagogów. Są utwory, na których mi zależy. Nie chodzi o ich ‘piękno’, lecz o problem, którego dotyczą. W taki to sposób staje się moralistą, choć to dla poety nie zawsze wygodna pozycja [...] Pisząc „Recycling” porzuciłem świadomie ‘piękną’ krainę poezji”.

Marek Bieńczyk analizuje poetykę swych powieści: „Rzecz dla mnie podstawową jest przenikanie się obu[...] sfer – rzeczywistej (historycznej) i tekstowej [...]. Obie te sfery nie pozostają wobec siebie w opozycji, są sklejone. Żadnego literackiego postmodernizmu, zwłaszcza jeśli rozumieć przezeń nie skończoną z braku innych możliwości, grę konwencjami. [...] zupełnie nie interesuje mnie literatura czysto eksperymentalna [...] tekstualna. Ale...drażni mnie gdy twierdzi się, że literatura zanurzona w języku i świadoma siebie, badająca możliwości siebie jako tekstu, jest automatycznie literaturą bezcielesną, wyjałowioną, która nie wierzy już w literaturę, w jej możliwości opisu świata ‘Tworami’ chcę powiedzieć, że to nie musi być prawda”.

Oraz istotne wyznanie: „powtórzę słynne słowa Wertera: ‘Ach, to co ja wiem, może każdy wiedzieć. Moje serce mam ja tylko’. Ja z moimi bohaterami, z tymi ludźmi, którzy zginęli nawiązując relację miłosną” [„Rz” nr 159/1999, rozmawiał Wojciech Chmielewski].

Olga Tokarczuk zdradza w wywiadzie, że marzyła o wydaniu powieści bez nazwiska. Ale: „czuje się jak firma pisarska i wielkie wydawnictwa, obieg komercyjny, nie bawiłyby się w takie klocki”. Zaraz też wyjaśnia istotę pomysłu: „Pomysł był, dziś tak myślę, uczciwą konsekwencją świadomości, że ja, – pisząca powieść i ja – żyjąca w jakiejś konkretnej codzienności, to nie do końca te same osoby. Druga rzecz, że pisanie wydaje mi się bardziej układaniem na nowo tego, co już zostało napisane, jest bardziej kolekcjonowaniem, reinterpretowaniem, opowiadaniem na nowo. W takiej sytuacji pojęcie autorstwa wydaje mi się dość umowne. A im bardziej jest umowne, tym większą wagę ludzie przywiązują do praw autorskich. Paradoks”.

Dalej następuje pytanie zasadnicze i odpowiedź będąca rzetelnym wyznaniem. Po uwadze przeprowadzającej wywiad, że wielu autorów roztępiło się z ideą dzieła jako sztuki oryginalnej i czy nie jest to swego rodzaju kapitulacja, wygłasza autorka *Prawieku i innych czasów* następujące credo pisarskie:

„A mnie się wydaje, że to zdrowy objaw. Nie jestem pewna, czy argumentuję jak postmoderniści, ale uważam, że literatura zajmuje się cały czas tym samym. Jest kilka wielkich tematów i literatura je opowiada wciąż na nowo. W tym sensie „co” jest zawsze to samo; zmienia się tylko „jak”. Opowiedzieć na nowo starą, wieczną, tysiącletnią historię – to jest właśnie pisanie powieści. Powieść jest najstarszym gatunkiem świata, tak bym to określiła, opowiada, w jaki sposób człowiek spotyka się ze znakami, jest historią jakiejś inicjacji”. [„Rz” nr 249/1999, rozmawiała Katarzyna Kubisiowska].

Pisarze w ten sposób przemycają ciekawie i kompetentnie teorię swego pisarstwa, swoją sztukę poetycką, najogólniej mówiąc. To, co stanowiło dawniej temat zastrzeżony niejako dla uczonych zbiorów esejów albo w ogóle odkrywana późno tajemniczo twórczości – dziś przynosi fragmenty gazetowego wywiadu mogące zawierać manifest, program.

Oto kilka innych przykładów: Marcin Świetlicki: co go fascynuje najbardziej w muzyce rockowej? „Gitara basowa i perkusja, czyli rytm. Tak jak w poezji. Rytm umarł, Rytm nie umrze nigdy”. [„Rz” nr 147/1999, rozmawiał Jacek Cieślak].

W sytuacji skandalu towarzyskiego, np. gdy J. Pilch przechodzi jako felietonista z „Tygodnika Powszechnego” do „Hustlera” i wyznaje: „Pisze się między innymi z powodu pychy”

„Nie boję się erotycznej tandety „Hustlera”. Wierzę z całą pychą na jaką mnie stać w integralność mojej pisarskiej frazy” [...]. „Prawda jest taka, że w redakcji twórczo funkcjonuję tylko wówczas, gdy jestem adorowany” [„Rz” nr 55/1999, rozmawiała Katarzyna Kubisiowska].

Powyższe przykłady skłaniają do uznania nierozdzielności refleksji z dziedziny intymistyki służącej reklamie pisarza (dla której praformą była apologia, *curriculum vitae*) i z dziedziny „tłumaczenia się z twórczości” (schematem jest: *ars poetica*). Przypomnę, że ta refleksja pokrywa się z pewnymi metodologicznymi wskazaniem teoretyków literatury. Otóż m.in. Janusz Sławiński postuluje takie pojmowanie biografii, które umieszcza ją pomiędzy materiałem zdarzeń wypełniających życie twórcy a zbiorem tekstów składających się na dorobek pisarski. Tutaj w naszym przypadku potwierdza się fakt, że twórczość można widzieć jako sumę zastygłych momentów *curriculum vitae* autora, oraz życie-„tekst” wpisany w porządek historii, którego czytelność realizuje się poprzez analogie ze sferą kultury. Te dwa zjawiska wszakże, jak wskazuje Sławiński, nie są strefami wyizolowanymi, dopełniają się bowiem w akcie kreacji wizerunku człowieka-artysty: „ciąg stworzonych dzieł wytycza takiej biografii wątek ośrodkowy”⁴. Widzimy tu, że możliwe jest dowartościowanie innego kierunku oddziaływania: nie tylko biografia wpływa na dzieło, ale i dzieło na biografię, jak wynika z gazetowych wypowiedzi pisarzy. Odsłaniają one w jakimś syntetycznym skrócie ów związek *peregrinatio vitae* (*curriculum vitae*) z tekstami-życiem. Opis tekstów następuje jednocześnie z opisem życia. Refleksja na temat warsztatu pisarskiego zanurzona jest w w przestrzeni *peregrinatio vitae*. I chociaż ramą sytuacyjną omawianych tu wypowiedzi była głównie reklama, to ostatecznie reklama służy „wytłumaczeniu się z twórczości”, która jest rzeczywiście sumą zastygłych momentów *curriculum vitae* autora.

Wywodowi temu nie zaprzeczy nawet taki oto skrajny przypadek apologii: w wypowiedzi Andrzeja Stasiuka o książce *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)* wskazuje on (paradoksalnie) na dystans wobec opisywanych zdarzeń w swej „autobiografii” a więc bezceremonialnie (cynicznie, pisarska hybris?) przyznaje się do mistyfikacji literackiej (czyżby w obronie przed niektórymi krytykami – Bronisław Maj nazwał go Edkiem literatury polskiej) [„Rz” Plus Minus nr 49/1998].

„W książce którą napisałem jestem bardzo głęboko ukryty. Nie ma w niej żadnej mojej refleksji wprost. Trudno się o mnie czegoś dowiedzieć. Moje życie jest materiałem ‘autobiografii’ tylko w tym znaczeniu, że pewne rzeczy moje oczy widziały, pewne rzeczy moje uszy słyszały. Tak naprawdę jest to książka o czasie, który odszedł. Pomyślałem sobie, że jeśli nie będę miał odrobiny odwagi, żeby tamten czas i świat opisać, nikt tego nie zrobi. Nikt z piszących inteligentów i intelektualistów nie przyzna się do tamtej rzeczywistości. I jeszcze jedna rzecz. Zawsze pisałem ponure książki. Tym razem chciałem spróbować nowego stylu. Napisać rzecz wesołą. Kiedy czytałem „autobiografię” na wieczorach autorskich, słuchacze spadali ze śmiechu z krzesel”. [„Rz” nr 31/1999, rozmawiał Jacek Cieślak].

(Andrzej Stasiuk – nawiasem mówiąc to jedyny z indagowanych pisarzy, który ucieka od odpowiedzi – inni starali się o honorową apologię – on zaś nie bierze odpowiedzialności za to, co pisze, odrzuca „intencję mówienia prawdy”. Tej pisarskiej hybris bliższa jest zapewne postawa Rimbauda: ja to ktoś inny, niż postawa Edka z Tanga Mrożka, co zarzucił mu Bronisław Maj.)

Możemy dostrzec dwie funkcje owych wypowiedzi – zarazem odmienne i komplementarne: z jednej strony reklama (nakłanianie do kupna), którą buduje intymne, często szokujące wyznanie, związane z formą *curriculum vitae*, apologia – obroną; reklama, której w sferze figur retorycznych sprzyja antycypacja („przynajmniej się upiększające”). A z drugiej *ars poetica* – refleksja nad regułami tworzenia, „tłumaczenie się z twórczości”. Ten porządek być może wyjaśnia dlaczego tak wielką, zdumiewającą jest szczerość tych wypowiedzi. Bo szczerość wyznań dawniej charakterystyczną dla dzienników intymnych (wydawanych wiele lat po śmierci autora), dziś spotyka się w gazecie. Niezwykle staroświecko brzmi więc dzisiaj zapewnienie Moniki Żeromskiej, że ani ona ani jej matka nie czytały dzienników Żeromskiego, bo przecież ojciec nie życzył sobie ich publikacji. Wyzywająca szczerość jest dziś potrzebna reklamie, by się dobrze sprzedawała książka wypowiadającego się w gazecie autora (dawniej nazywało się to epatowaniem filistra). Ale szczerość ta może wynikać z pokory wobec odbiorców: ukazywać, że pisarz uwikła-

reklama czy ars poetica?

ny w komercyjną sytuację chce jednak (forma ekspiacji?) coś szczerze intymnego przekazać czytelnikom.

Nasuwa się w związku z tym pytanie, czy w owych wypowiedziach można usłyszeć echo dawnej struktury genologiczno-retorycznej – *de se ipso ad posteritatem*, jaką znamy w polskiej tradycji od Dantyszka, Kallimacha i Janicjusza⁵. Zawierała ona opis *peregrinatio vitae* a także refleksję obejmującą zasady i normy, jakie powinna realizować poezja, a zatem to, co określamy najogólniej mianem *ars poetica*. Otóż, gdyby słowo „potomnym” zastąpić słowem „współczesnym” – chodzi wszak o tego odbiorcę, słuchacza, który da się skusić funkcji reklamowej i kupi książkę, a nie o tłumaczenia się z żywota przyszłym jej czytelnikom, okaże się, że dawna, szacowna forma *de se ipso ad posteritatem* istnieje nadal jako podstawa gazetowych wypowiedzi pisarzy służących reklamie.

Potęę reklamy zwyciężającą potęgę smaku obrazują ostatnie doniesienia o udziale reklamy w promowaniu ubiegłorocznego laureata nagrody Nobla, portugalskiego pisarza Jose Saramago. Smutna wieść o sztuczkach profesjonalnego reklamowania pisarza (za szwedzkim dziennikiem „Dagens Nyheter” „Rzeczpospolita i Książki” nr 67/8-10 X 1999) jest prawdziwą ironią losu jeśli zważyć, że powieść Saramago *Miasto ślepców* uważa się za antidotum na popularną dziś – jak to ujął miesiąc wcześniej w tej samej gazecie krytyk Janusz Drzewucki – „literacką konfekcję produkowaną przez Williama Whartona, Paula Coelho, czy Umberta Eco”. W opisie zjawisk literackich pojawił się oto termin „konfekcja” – oczywiście używany metaforycznie, ale w znaczeniu bliskim łac. etymologii: *confectio* – „sporządzanie”. Produkcja czegoś gotowego do użytkowania, najczęściej seryjna produkcja gotowych ubiorów według znormalizowanych wymiarów. Literatura jako konfekcja. *Signum temporis* – kategoria opisu zaczerpnięta nie z poetyki, lecz z potocznej terminologii handlowej. Znamienne, że używa tego słowa także Andrzej Stasiuk, gdy odpowiada na pytanie dotyczące znajomości książek o Warszawie: „Czytałem *Złego* i mi się podobał. Ale to jest śmieszna książka. Nie literatura. Pograniczne reportaże, bardzo przyjemnej konfekcji, lekkiej liryki” [„Rz” 25 IX 1999, rozmawiał Jacek Cieślak]. Oto kolejny dowód „komercyjnego” traktowania literatury – ale także przenikania potocznych, tu handlowych, pojęć do badań literackich, co opisywał niegdyś Głowiński.⁶

Uderza tu merkantylność w istocie realizacja reguły *captatio benevolentiae* – forma taktyki mówcy, służąca zjednywaniu odbiorcy, pozyskiwaniu życzliwości słuchaczy, wynikająca – jak uczą klasyczne retoryki – ze współwystępowania *ethosu* i *pathosu*, to jest charakteru i uczucia. Mówca nie był bowiem – jak wiadomo – bezosobowym dysponentem reguł przekonywania, lecz podmiotem mającym pewne zobowiązania moralne; i jego postawa, jego zachowanie („charakter”) uczestniczyły aktywnie w całej procedurze perswazyjnej. Etyka retora miała dawać praktykę oratorskiej gwarancje uczciwości; dzisiaj dawne chwytły zakładające szlachetne pobudki zostały podporządkowane sprzedaży. Tak ujmując sprawę martwimy się, że nie ma rozróżnienia między wielkim i blahym wydarzeniem literackim. Wszystko wolno, byle dobrze się sprzedawało. Pojawia się także pesymistyczna refleksja: oto reklamie – sztuce kuszenia – udało się wmówić odbiorcy: najważniejsze, abyś książkę kupił, nieważne czy ją przeczytasz. Dlatego przekaz skierowany jest do współczesnych, a nie potomnych. Ostatecznie oni kupią. A potomni? Być może tylko przeczytają. Kontekst gazetowo-reklamowy sprawia, iż pisarze zdają się przemawiać raczej do klienta, a nie do czytelnika *in spe*.

Można się jedynie pocieszać, że kryje się tu pewna pułapka: dzisiejsze gazetowe wypowiedzi pisarzy, w których dostrzeżę się intencję typu: tłumaczę się i zwierzam, bardziej, byś mnie kupił niż przeczytał, bo objaśniam wszystko, com chciał powiedzieć – paradoksalnie nie skłaniają do poznania książki, z góry bowiem zdradzają tajemnicę, zaspokajają ciekawość. Choć struktura tych wypowiedzi – jak wskazałam – skłania raczej do kupienia książki, a nie do jej przeczytania, to z drugiej strony: czy wielu ludzi zechce kupić książkę, której tajemnica została wyjawiona przez samego autora? Oto jeden z wielu przykładów: Marek Bieńczyk opowiadając o swej powieści *Twórki* sięga do dzieciństwa – daje taką wykładnię własnej twórczości, jaką dawniej wywodził z głębokich badań dorobku pisarskiego. Teraz zanim kupię, już wszystko wiem – reklama zabija oczekiwanie tajemnicy [„Rz” nr 159/1999].

Jedno z wydarzeń literackich 1998 roku wskazuje, że możliwe są pisarskie gesty przestrogi wobec traktowania literatury jako „konfekcji”. Chciałabym tu przypomnieć, że 25 maja 1998, na dwa miesiące przed śmiercią Herberta, na małej scenie

Teatru Narodowego w Warszawie odczytano (pod nieobecność chorego poety) sześć wybranych przezeń wierszy polskich poetów – od Kochanowskiego, Karpińskiego, Słowackiego i Norwida po Gajcego i Baczyńskiego. Tej złotej antologii Zbigniewa Herberta towarzyszyło pięć stron komentarza odczytanego z rękopisu poety (nazwanego przez niego kadyszem). Tekst ten miał być odczytany zgodnie z wolą poety tylko raz i nie publikowany w całości. Herbert tym działaniem dowiódł, czym może być owa bezinteresowność poety (gest antymedialny, zakaz publikacji jako protest przeciwko reklamie, komercjalizacji literatury, w obronie bezinteresownej niepowtarzalności poezji) [„Rz” Plus-Minus nr 22/1998].

Powyższy przykład nie tworzy jedynej, optymistycznej strony niniejszych obserwacji. Otóż choć niektórzy pisarze swymi wyzywającymi wypowiedziami prowokują, by zwrócić na siebie uwagę i reklamować swój produkt – książkę (epatowanie wulgaryzmami językowymi przez Gretkowską, wspomniane wcześniej „upiększające przyznawanie się” Pilcha i Stasiuka), to inni – Różewicz, Herling – przy tej okazji zwierają się z pisarskich niespełnień i owa konfesyjność wypowiedzi już stanowi sama w sobie istotną wartość. Różewicz przyznający się do literackiej klęski – nie udało mu się napisać sztuki o Walerianie Łukasińskim („Przewróciłem się na milczeniu... Potknąłem się o długoletnie milczenie Łukasińskiego”), sztuki o marcu 1968 roku: „przy tej sztuce o marcu '68 nie potrafiłem (*śmiech autoironiczny*) stworzyć właściwej substancji językowej. Wszystko w niej smakowało mi jak trociny” [„Rz” nr 331/1999, rozmawiał Robert Jarocki]. Herling wyznaje, że zazdrości Miłoszowi *Doliny Issy*, że żałuje, iż nie opisał swej arkadyjskiej krainy dzieciństwa w Górach Świętokrzyskich.

Owe niespełnienia są swego rodzaju literacką sztuką konceptualną. Oto utwory nie napisane, ale pomyślane – pomysł zastępuje realizację. Sztuka jest myślą, jest ideą: można ze stoickim spokojem odnieść się do tego, czy artysta podejmie działanie, czy nie – sam pomysł ma wartość. Można prezentować swoje koncepcje w postaci reklam w czasopiśmie, prezentować swoje koncepcje poprzez pisemne oświadczenia. Następuje tu zakwestionowanie wizualnej materialności dzieła sztuki – jakby powiedział Gerard Genette – utwór jest przedmiotem immanencji idealnej albo dziełem w stanie konceptualnym.⁷ („Zmarły starzec, to biblioteka, która spłonęła”). Jest arkadia Herlinga, choć nie ma manifestacji tej arkadii. Czytelnik dowiadujący się o tym nie zrealizowanym pomysle jest jak uczestnik działań artystycznych Kantora – otrzymuje pusty blejtram i sam może go zapełnić. Gdyby nie gazetowe zwierzenia albo zaniechania pisarzy – nie mielibyśmy konceptualnej wersji „potęgi smaku” Herberta i wspomnianych wyżej zamysłów dzieł innych twórców.

Na koniec zatem nasuwa się i taka oto budująca myśl: sfunkcjonalizowanie dawnych chwytów retorycznych dla reklamy literatury może sprawić, że jak niegdyś popularne, drugorzędne formy literackie, dziennikarskie zapoczątkowały rozwój pewnych gatunków literatury wysokiej, tak teraz wypowiedzi gazetowe – wszelkie „tłumaczenia się z twórczości”, przemycą do obiegu kultury, do tekstów użytkowych, wiele klasycznych form – ukrytą apologię, *curriculum vitae*, *artes poeticae*. Ujmując sprawę w duchu Genette’a można wskazać w tych „użytkowych tekstach” ukryte, retoryczne rusztowanie. Być może reklamowa intencja „byś mnie kupił” prowadzi do nowego sposobu pisania o sobie, do nowych gatunków dokumentów osobistych.

Powtórzmy zatem: w wypowiedziach gazetowych pisarze mówią o swoim warsztacie zmuszeni do tego przez wymogi promocji, reklamy. Zarówno pisarze literaturoznawcy – jak Bieńczyk, jak i pisarze „amatorzy” nie będący z zawodu literaturoznawcami, jak Olga Tokarczuk. Gazeta i reklama determinują, co prawda, sposób mówienia, ale o tej sytuacji można powiedzieć: *felix culpa*, bo jednocześnie dzięki niej ukazują swą moc stare formy związane z *artes poeticae*, z tym jednakże, że mniej w nich (ze względu na gazetowe medium) solennego tonu manifestu czy programu a więcej „tłumaczenia się z twórczości”. Poetyka i retoryka są tu nierozdzielne: pojęcia genologiczne stają się budulcem strategii retorycznej. Wypowiadający się pisarz, nawet w złym towarzystwie mechanizmów reklamy, zdobywa czytelnika dzięki narzędziom, jakie stwarza literatura jako sztuka.

Omówione tu sposoby przekonywania czytelników dotyczą sytuacji, gdy reklamuje się książkę już napisaną i wydaną. Wiadomo jednak, że – częściej zapewne w USA niż w Europie – już o samym powstaniu książki i debiucie pisarskim decyduje wcześniej rozpoznany popyt. Przeciwdziałać temu miałby in-

Paweł Michalczyk

Kot

leniwa zagadka w blasku babiego lata
w puchu promieni śpi obok w przyczajeniu
pachnie wrzos wypływa z leśnych klombów
paruje unosi się drzewostan śnieżnych

brzóz niebo szeleści błękitem rozpromienionych
skrzydeł muzyka rajskie nuty utkane palcami z piór
nagle skok błyskawica zderzenie nieba i skał
opada niebiański rydwan rozbija się statek wśród

traw głuchy czas ślepa ziemia natura tańcząca
walca

temet. Być może warto w związku z tym trochę na prawach żartu przypuścić, że pod koniec wieku znów swoją rolę w literaturze mógłby odegrać filister. (Mało kto chce pamiętać, że filistrami nazywano absolwentów politechniki.) Po stu latach jednakże ów absolwent politechniki zjawia się nie jako literacki bohater negatywny, lecz realny (i pozytywny) specjalista w dziedzinie internetu. Internet bowiem może być miejscem publikowania tej literatury, której właśnie ze względów komercyjnych nikt nie chce wydawać. Internet ma umożliwić bezpośrednią transakcję między autorem a czytelnikiem. Może się zatem spełni marzenie o literaturze nie uwikłanej w mechanizmy komercyjne, o kulturze literackiej, która nie sięga po chwytły retoryczne, by przekonać nabywcę do nabycia „konfekcji” z półek „supermarketu współczesności”.

Antonina Lubaszewska

¹ (poddawany tu analizie materiał pochodzi głównie z „Rzeczpospolitej” 1999).

² (zapożyczam to sformułowanie od Białoszewskiego, z tytułu jego wiersza *Tłumaczenie się z twórczości* – umieszczonego w *Rachunku zachciankowym*).

³ Zob. Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 2.

⁴ J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza*, w tomie tegoż: *Próby teoretycznoliterackie*, 1992.

⁵ J. K. Goliński, „*De se ipso ad posteritatem*”. Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane „Pamiętnik Literacki” 1995 z. 1.

⁶ M. Głowiński, *Wartościowanie w badaniach literackich a język potoczny*, w zbiorze *O wartościowaniu w badaniach literackich*. Pod red. S. Sawickiego i W. Panasa, Lublin 1986, s. 179-195.

⁷ G. Genette, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Paris 1994, 119-154.

Rafał Muszner

dzień po końcu świata

przegapiłem koniec świata
jedząc śniadanie nierozważnie
nie zauważyłem apokalipsy
choć skończyła się herbata

nazajutrz po końcu świata
bolały mnie uda
bo zanim się skończył
pół miasta przeszedłem
w poszukiwaniu ostatniej
koperty

po końcu świata
jestem starszy o
jeden dzień

Ciotka Anda była starą panną. Była starą panną do szpiku kości. Była starą panną w o wiele większym stopniu, niż na przykład ciotka Luśka, jej młodsza siostra, również stara panna, która wszakże nie nosiła szczególnych znamion staropanieństwa. Ciotka Anda już przy pierwszym kontakcie nie nastroczała wątpliwości co do swego stanu. Spośród licznych cech typowej starej panny, trudnych do wyodrębnienia i opisu, choć wyraźnie widocznych w geście, postawie, słowach i zachowaniach, szczególnie rzucała się w oczy drobna, zgowa pedanteria i ponadnormalna dbałość o higienę. Do miasta zawsze wychodziła w rękawiczkach, żeby nie dotknąć gołą ręką czegoś brudnego. Zimą wyglądało to normalnie – rękawiczki były grube, włóczkowe, własnoręcznie przez ciotkę wykonane na pięciu drutach. Taka robótka na pięciu drutach zawsze wprawiała mnie w podziw; wydawało mi się niemożliwe zapanowanie nad pięcioma drutami, nad napoczętą rękawiczką z rozłazącymi się na wszystkie strony pięcioma palcami i jeszcze kilkoma kulkami włóczki w różnych kolorach, jeśli rękawiczki na zewnętrznej części dłoni miały zdobić barwny wzór.

Co innego dwa druty. Te nie nastroczały mi żadnych problemów, nawet sam nauczyłem się na nich pracować pod okiem mamy i starszych siostr. Wtedy jeszcze, w czasach mojego dzieciństwa, długie zimowe wieczory były rzeczywistością, a nie tylko historycznym terminem opisującym wczesne epoki europejskiej cywilizacji. Ich realność podkreślała dodatkowo obowiązująca w czasie niemieckiej okupacji godzina policyjna. Wtedy zasiadaliśmy całą rodziną w kuchni, przy stygnącym powoli, ale wciąż jeszcze ciepłym piecu – w pokojach nie paliło się z braku węgla – najstarsza siostra czytała głośno dzieła klasyków polskiej literatury, ojciec, zegarmistrz amator, w świetle lampki własnej konstrukcji, dłużył w zegarkach, mama z drugą siostrą coś szyły, latały albo cerowały, ja zaś, kilkunastoletni wtedy dziecko, żeby nie być gorszym, dziergałem na drutach szalik z przydzielonego mi kłębaka dość marniej jakości włóczki. Początkowo męczyłem się strasznie, gubiłem oczka, chwytalem je i mocno ściscalem. Z biegiem dni, a pewnie i tygodni, nabierałem wprawy, drutami operowałem swobodnie, oczka układały się luźniej i kiedy wreszcie skończyłem – szalik miał kształt trapezu i nie nadawał się do noszenia. Ale był moim dziełem, więc go schowałem na pamiętkę. W komodzie, wciśnięty w kąt szuflady, przeleżał długie lata i wyrzuciłem go dopiero niedawno, to znaczy może jakieś dwadzieścia lat temu. Był przesycony kurzem, szary i sztywny jak deska. Myślę, że ciotka Anda nie wzięłaby go do ręki nawet w najgrubszych rękawiczkach.

Bo ciotka Anda nosiła rękawiczki również latem – cienkie, białe albo kremowe niciane rękawiczki, które prała codziennie, czego byłem świadkiem. Nigdy też od nikogo nie przyjmowała żadnego poczęstunku. Przez długi czas nie zwracałem na to uwagi; byłem dzieckiem, otaczającą mnie rzeczywistość przyjmowałem jako naturalną, więc również konieczną, a innej nie potrafiłem sobie wyobrazić. Czasów przedwojennych nie pamiętałem; pierwsze moje wspomnienie – to pożar cygarfabryki na Dolnych Młynów, ulicy, gdzieśmy mieszkali, a także przejazd nie kończącej się kolumny niemieckich żołnierzy na motocyklach z przyczepami. Później od starszych chłopaków dowiedziałem się, że były to zindapy 750. Skręcali w Rajską, do opuszczonych przez polskie wojsko koszar, a głęboki, basowy głos setek potężnych silników wypełniał szalenie całą przestrzeń, bruk ulicy pod stopami dygotał jakby się miał za chwilę rozpaść. Cóż dziwnego, że te dwa tak widowiskowe wydarzenia zapadły mi w pamięć i – można powiedzieć – otworzyły ją na wydarzenia świata zewnętrznego.

Od tamtego też czasu pamiętam ciotkę Andę, która przez całą okupację dość często nas odwiedzała. Była wtedy służącą w rodzinie niemieckiego urzędnika, ponieważ niewielki warsztat tkacki, w którym pracowała przed wojną, przestał istnieć ze względu na rasowe pochodzenie właściciela. Niemcy w Generalnej Guberni mieli się dobrze, na swoje kartki żywnościowe dostawali tyle, że jeszcze im zostawało, więc gospodyni-Niemka pakowała te nadwyżki i dawała ciotce Andzie, która przynosiła je do nas, dla dzieci. A była ciotka Anda służącą idealną. Bezgranicznie uczciwa, pracowita, solidna i – przede wszystkim – schludna i czysta do przesady. Kiedyś, pamiętam, opowiadała nam, jak jej gospodyni dziwiła się, że ciotka Anda aż tyle razy płucze kaszę przed gotowaniem. Ciotka tłumaczyła jej, że tam mogą być śmieci, że to jest schmutzig. Coś podobnego – polska służąca, ze słowiańskiego kraju podludzi, uczyła niemiecką Hausfrau higieny!

Ciotka Anda przynosiła więc te nadwyżki do nas, zawinięte w czysty, pergaminowy papier, który służył potem do wielokrotnego użytku, za każdym razem starannie składany i przechowywany w szufladzie kuchennego stołu. Kawałki wędlin, ciasto, cukierki, a czasem nawet czekoladki – to było prawdziwe święto dla nas, którzyśmy przez pięć lat okupacji byli nieustannie głodni, a zbożową kawę enrilo, gotowaną z dodatkiem cykorii, słodziliśmy pastylką sacharyny. W tej sytuacji wydawało się rzeczą zupełnie naturalną, że sami ciotki Andy niczym nie częstujemy, skoro ona częstuje nas.

Ale mijały lata, wojna dawno się skończyła, my – w każdym razie – mieliśmy co jeść, ciotka Anda natomiast, jako sprzątaczką w jakiejś spółdzielni, zarabiała nędzne grosze i z najwyższym trudem wiązała koniec z końcem. Ja wtedy szybko dorastałem, rzeczywistość przestała mi się jawić jako jednoznaczna i konieczna, a ciotka Anda niezmiennie odmawiała przyjęcia jakiegokolwiek poczęstunku. Któregoś razu zastała mnie w domu samego. Siostry już wyszły za mąż, rodzice też gdzieś wyszli, a ja szykowałem sobie kolację. Oczywiście zaproponowałem ciotce herbatę i jakieś kanapki. Odmówiła.

– Ciociu – spytałem wtedy – dlaczego ciocia nigdy nie pozwala się niczym poczęstować?

– Nie wiesz?

– Nie wiem.

– Bo ja jestem obrzydliwa.

Zaniechałem przygotowań do kolacji, siedzieliśmy przy pustym stole, ciotka wypytywała mnie o moje siostry i ich dzieci, jak im się powodzi i cieszyła się, że dobrze i że są zdrowi. Opowiadała mi też o swoim kocie, który właściwie nie był jej kotem, tylko podwórkowym i jego noga nigdy nie postąpiła w ciotczym mieszkaniu, ze względów, oczywiście, higienicznych. To mieszkanie, w oficynie starej czynszówki na Zwierzynieckiej ulicy, to była malutka pojedynka bez wygod, z piecem kuchennym, wodociągiem i paroma niezbędnymi sprzętami. Przywoziła mi na myśl celę pustelnika. Okno tej izdebki, zawsze lśniącej czystością, z podłogą z desek wyszorowaną do białości, wychodziło na niewielki balkonik, przez który ciotka i jej sąsiedzi chodzili do wspólnego ustępu. To na ten balkonik, o ustalonych zwyczajowo porach, kot ciotki Andy przychodził na posiłki. Tam ciotka wystawiała mu jego miseczkę i dotrzymywała mu towarzysztwa siedząc w swoim pokoiku przy otwartym oknie, a kiedy zjadł i umył się – mówiła do niego. Kot słuchał z uwagą, a od czasu do czasu otwierał pyszczek jak do miauknięcia, ale nie wydawał głosu, jakby wiedział, że ciotka rozumie go bez słów.

Tak gawędziliśmy sobie przy pustym stole aż do powrotu rodziców, a później, kiedy ciotka wychodziła od nas, już w otwartych drzwiach powiedziała:

Adam Augustyn

Pogrzeb starej panny

– Nie mam nic do jedzenia ani dla siebie, ani dla kota. Jakbym miała chociaż jedno jajko, to bym mu zrobiła omlęt.

Mama, na moje pytanie, czemuśmy nie dali ciotce dwóch jajek, w skorupkach przecieź! – dla niej i dla kota – powiedziała, że nie przyjęłaby, bo jest honorowa.

Wszystkie te dziwactwa ciotki Andy były oczywiście przedmiotem żartów w całej, bogato rozgałęzionej, rodzinie. Od jej imienia uitał się nawet neologizm – andziować – funkcjonujący do dziś, choć całe jej pokolenie dawno już odeszło z tego świata. Ciotka Anda posługiwała się mianowicie fajansowymi kubkami, a wszystkie miały poubijane ucha. Ciotka bowiem wieczorami robiła sobie kawę enrilo, siadała z nią – co prawda – przy stole, ale kubek trzymała na kolanach, a kiedy zadrzemała – kubek wylatywał jej z ręki, spadał na podłogę i jeśli się cały nie rozbił, to przynajmniej utracał sobie ucho. Często, zwłaszcza kiedy już była na emeryturze, siedziała długo w noc, z pustym już kubkiem na kolanach, a wszyscy traktowali to jako kolejne dziwactwo starej panny.

– Nie andziuj, tylko idź spać – mówi się w rodzinie do dziś, kiedy ktoś do późna zajmuje się czymś niekoniecznym.

Bardzo lubiłem ciotkę Andę, ciekawiły mnie jej dziwactwa, ten fenomen staropanieństwa w czystej postaci, więc co jakiś czas odwiedzałem ją, ot tak, wpadałem na chwilę zapytać o samopoczucie i o kota. O kocie ciotka mówiła chętnie, o sobie, w gruncie rzeczy nic. Wreszcie, za którymś razem, krążąc ostrożnie ogródkami, zmyślając jakieś preteksty, spytałem o sens andziowania.

– A tak – powiedziała zupełnie nie speszona – siedzę sobie i rozmyślam, wspominam dawne czasy, albo się modlę.

– Ja też tak rozmyślam przed zaśnięciem – powiedziałem – ale już w łóżku. Tak jest przecież wygodniej.

– Ale ja, jak się położę, to zaraz śpię.

Więcej nie było sensu pytać. Zwłaszcza modlitwa, w tej pustelniczej izbie, była czymś najzupełniej naturalnym i jak gdyby zamykała sprawę. Rozumiałem też, że właściwą porą na rozmyślanie i modlitwę jest wieczór, noc, czas ciszy i uspokojenia, kiedy zgiełk świata zamiera i człowiek zostaje sam na sam z sobą, z kosmosem i z Bogiem, ale przedmiot ciotczynych rozmyślań pozostał dla mnie tajemnicą.

Ciotka Anda umarła tak, jak żyła – cicho, w swoim łóżku, prawdopodobnie bez szczególnych cierpień, nie angażując nikogo; można powiedzieć – nie przyjmując poczęstunku.

Wiedział o tym tylko Emil, mój kuzyn, który mieszkał w tej samej kamienicy, tylko że od frontu. Z racji bliskiego sąsiedztwa był z ciotką Andą, która była również jego ciotką, w stałym kontakcie, czuwał nad nią w jej ostatnich dniach. On też sprowadził księdza i była to jedyna rzecz, o jaką go ciotka Anda poprosiła. A później załatwił formalności pogrzebowe i likwidował jej mieszkanie.

Pochowano ciotkę Andę na Cmentarzu Rakowickim, co mnie zdziwiło, bo był on już w zasadzie zamknięty i miejsce na nim można było dostać tylko za grube pieniądze, o jakich

Galeria DEKADY

Grzegorz Stec, *Lup*, 1999, olej na płycie pilśniowej, 90 x 60 cm.



ciotce, żyjącej w ubóstwie, nigdy się nie śniło. Przemknęło mi przez myśl, że może Emil coś załatwił, ale nie, bo przecież swoją, niedawno zmarłą matkę chował już na odległych Batowicach. A kiedy kondukt przeszedł niewielki tylko kawałek drogi od kaplicy i zatrzymał się na Starym Cmentarzu przy otwartym grobowcu, w którym miejsce musiałoby kosztować już naprawdę majątek, nie wytrzymałem i zbliżyłem się dyskretnie do Emila.

– To ty nie wiesz? – zdziwił się szeptem.

– Nie wiem.

– Wpadnij do mnie później, to ci coś pokażę.

W domu Emil położył na stole dużą, szarą kopertę i nalał po kieliszku wódki.

– Najpierw powinniśmy wypić za ich dobrą pamięć – powiedział.

– Jakich ich?

– Zaraz zobaczysz.

Wypiliśmy i Emil wyjął z koperty fotografię dużego formatu, nieco tylko wyblakłą, widać dobrze strzeżoną przed światłem. Przedstawiała pięć dziewcząt w szeregu, ubranych i uczesanych według jakiejś zamierzchłej mody.

– To jest rok dziewiętnasty – powiedział. – Potrafisz je rozróżnić?

– Nie bardzo – przyznałem.

– To jest moja mama – objaśniał. – To twoja. To ciotka Zocha, to ciotka Luśka. A to, widzisz, nieboszcza Anda...

Uszeregowane były według wieku, Anda stała w środku. Od pozostałych sióstr była wyższa niemal o głowę, ale przewyższała je nie tylko wzrostem. Również urodą. Była śliczną dziewczyną o zgrabnej, smukłej figurze, regularnych rysach twarzy i wyrazistych, dużych oczach, w których krył się jakiś niepokojący błysk.

– Nie chcę, broń Boże, naszej babki Reginy o nic podejrzewać – uśmiechnął się Emil – ale, jak widzisz, różnica między tymi czterema, a tą piątą jest uderzająca. To jest dziewczyna stworzona do miłości. No i tu jest tego potwierdzenie – wyjął z koperty drugą fotografię tego samego formatu. Anda była w długiej, uroczystej sukni, a przy niej ułan, w paradyndym mundurze, przy szabli. Trzymali się za ręce i patrzyli sobie w oczy.

– Coś podobnego – wybąkałem zdziwiony. – A ja byłem pewny, że ona jest zakamieniałą starą panną, z natury, powiedziałabym – od urodzenia...

– Widzisz, jak pozory czasem mylą? On się nazywał Ignacy Turczyński – wyjaśniał Emil – pochodził z niezbyt zamożnej ziemiańskiej rodziny. Miał starszego brata, który go spłacił z majątku i Ignacy obrał karierę wojskową. Zakochał się w Andzie do nieprzytomności, choć jego rodzina oczywiście nie chciała o tym słyszeć. Ale on się zaparł i to jest zdjęcie zaręczynowe. A trzeba ci wiedzieć, że jest to rok dwudziesty. Bolszewicy na karku i Ignacy jedzie na front. Chce brać ślub, ale Anda się nie zgadza. Nie chce go wiązać. Niech jedzie i wraca szczęśliwie, a ona będzie czekała. Ignacy przystaje na to, ale wojna to nie przelewki. Pan Bóg kule nosi. Więc Ignacy kupuje miejsce na cmentarzu, stawia grobowiec i składają sobie przysięgę: jeśli Ignacy wróci z wojny – wezmą ślub i będą żyli długo i szczęśliwie. A jeśli zginie – ona złoży jego ciało w grobowcu, a sama, kiedy przyjdzie na nią pora, spocznie obok niego i ten grób połączy ich na wieki. I ułan padł w boju, a Anda, choć stworzona do miłości, dochowała mu przysięgi i tylko coraz bardziej z biegiem lat dziwaczała. A pieniądze, które Ignacy zostawił bratu na taki właśnie wypadek, nie przyjęła...

W milczeniu patrzyłem na starą fotografię, aż Emil ponownie napełnił kieliszki.

– Widzę, żeś się nie spodziewał takiej romantycznej historii w naszej plebejskiej rodzinie, co? Wypij, to cię przywróci do rzeczywistości.

Wieczorem wróciłem do domu i długo w noc andziowałem...

Margaret Atwood *Anioł*

Wiem, jak wygląda anioł samobójstwa. Widziałam go kilka razy. Gdzieś tu jest.

Swolm wyglądem w niczym nie przypomina aniołów, które napotykamy tu i ówdzie, tych kędzierzawych i długorzęsych z klasycznych malowideł, albo tych ślicznych białych ze świątecznych kartek. Przy okazji tych wyobrażeń wielką wagę przywiązuje się do stóp, które są zawsze bose, pewnie po to, żeby pokazać, że anioły nie potrzebują obuwia, przecież muszą chodzić po gwoździach i rozżarzonych węglach, ach te aspirynowe serca, wiatrem podszyte głowy, lotne ciała!

Inaczej przedstawia się sprawa z aniołem samobójstwa, który jest gęsty i ciężki od antymaterii jak czarny karzeł. Ale pomimo różnic naprawdę coś go łączy z tymi innymi. Wszystkie anioły to posłańcy, on również, co nie znaczy, że każde posłanie jest dobre. Anioły różnią się w zależności od tego, co mają do przekazania: na przykład anioł ślepoty, anioł raka płuc, anioł apopleksji, anioł zniszczenia. Ten ostatni jest na dodatek grzybem.

(Anioł śnieżny; na pewno go widziałaś. To zimny i pusty kształt twojego ja, kontur, który kiedyś wypełniłaś. On też jest posłańcem, przychodzi z przyszłości. Podobno jest tym, czym będziesz, może tym, czym jesteś: zaledwie kątem, pod jakim w danej przestrzeni pada światło.)

Są dwa rodzaje aniołów: te inne i te upadłe. Anioł samobójstwa należy do tej drugiej grupy. Poleciał z wysokości przez atmosferę i spadł na ziemię. Czy skoczył? Należałoby go spytać.

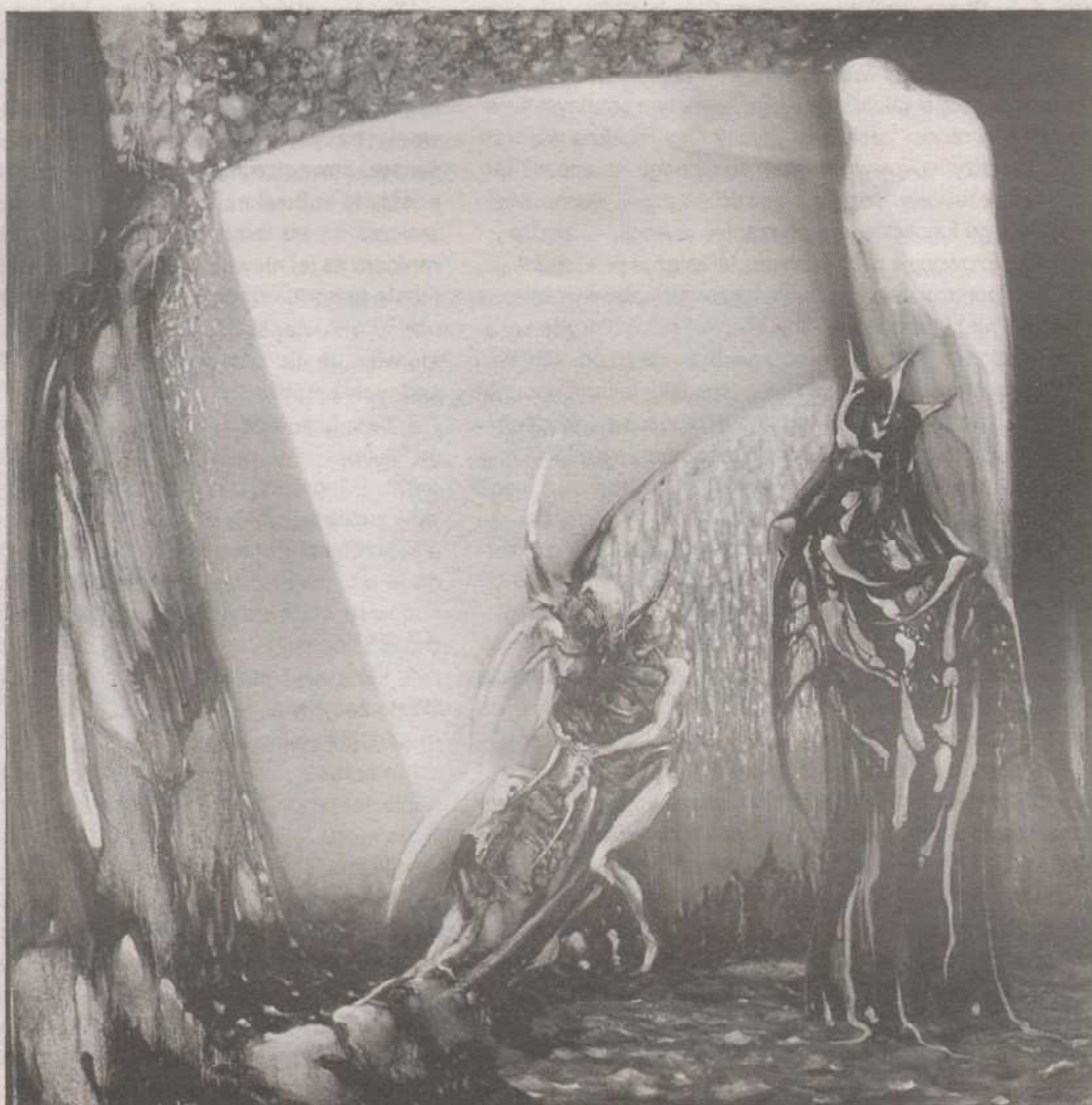
Tak czy owak, spadał długo. Od tarcia powietrza jego oblicze stopniało jak skóra meteora. To dlatego anioł samobójstwa jest taki gładki. O jego obliczu nie warto wspominać. Przypomina szare jajo. Sama przeciętność. Choć jest w nim jakiś ślad poupadkowego żaru.

Tyle z nich powiedziało: nie będę służył. Na przykład anioł samobójstwa, zbuntowany kelner. Bunt – oto, co może ci zaproponować, gdy widzisz, jak kiwa do ciebie zza okna na pięćdziesiątym piętrze, albo znad krawędzi mostu, albo gdy w wyciągniętej ręce trzyma jakiś symbol wyzwolenia, łagodny środek, skory metal.

Skrzydła, oczywiście. Gdyby nie skrzydła, nie uwierzyłabyś ani jednemu jego słowu.

Przełożył Andrzej Szuba

Grzegorz Stec, *Walka Jakuba z aniołem*, 1996, olej na płótnie, 135 x 135 cm



Piotr Skórzyński Przypomnienie Chestertona

Wszyscy znamy historię człowieka, który zapomniał jak się nazywa. Człowiek ten przechadza się ulicami, widzi wszystko i wszystko podziwia; nie może sobie tylko przypomnieć, kim jest. Otóż człowiekiem tym jest każdy z nas. (...)

To, co nazywamy duchem i sztuką i ekstazą oznacza tylko tyle, że w jednej przerażającej chwili przypominamy sobie, że nie wiemy jak się nazywamy".

Te zdumiewające słowa nie wyszły spod pióra Plotyna czy któregoś z wielkich mistyków. Ich autorem był publicysta, felietonista, autor nowel kryminalnych i trzymający się tradycji poeta, który nawet swoją wielką tuszą komunikował otoczeniu zasadniczą zgodę na świat: Gilbert Chesterton.

Nie znaczy to bynajmniej, by Chesterton był apologetą Anglii końca XIX wieku, jaka go otaczała. Nierówność społeczna poruszała go: jak pamiętają czytelnicy jego opowiadań o księdzu-detektywie, złoczyńcami okazują się w nich zwykle przedstawiciele zamożnych warstw. Pochodząc ze średniej burżuazji, stracił dziecięcą wiarę jak większość jego rówieśników w obliczu przepaści materialnych dzielących ludzi w tamtej epoce.

Jednak w przeciwieństwie do młodzieży pokroju G. B. Shawa (o dwa lata młodszego) nie przyjął najpowszechniejszego wówczas ersatzu religii, czyli darwinizmu społecznego. Jednym z jego pierwszych wystąpień jako publicysty była niemal samotna kampania przeciw imperialistycznej gorączce, która zaważnęła Anglię podczas wojny burskiej. Przyswajając sobie cały dorobek swojej pozytywistycznej epoki, doznaje jednak coraz większego poczucia obcości. Kult siły, drwiny z religii, sprowadzenie życia społecznego do biologii – wszystko to odpychało go. Afirmacja walki o byt i sprowadzenie jednostki do roli członka narodowego czy klasowego stada było czymś, co napelniało go poczuciem absurdu. Wspominając później te lata, pisał: „Pełni powagi, myśliciele epoki Ibsena pouczali nas, że nie wolno nam nawet nazwać biedakiem kogoś, kto strzelił sobie w głowę – ponieważ, twierdzili, wybrał ją ze względu na jej wyjątkowe zalety. Nasz znany krytyk William Archer sugerował nawet, że w złotym wieku przyszłości na ulicach będą instalowane automaty, dzięki którym człowiek będzie się mógł zabić za jednego pensa.

Wszystko to spowodowało, że poczułem się wrogiem ludzi nazywających siebie liberałami i humanistami”.

Głównym powodem rozdzwiku między nim i jego czasami był fakt, iż on sam czuł się w świecie dobrze. Miał szczęśliwe dzieciństwo, kochał i szanował rodziców, a swojemu krajowi miał do zarzucenia to jedynie, że nie spełnił jeszcze tych ideałów, które sam kiedyś jako pierwszy ogłosił. Jego głęboka, niepomawiana radość życia była tak widoczna w jego twórczości, że Shaw nazwał go „nowym Rabelais”. Dla młodego Gilberta wielkim pytaniem filozoficznym było więc nie – jak pytają zwykle młodzi wrażliwi ludzie, – czemu świat jest taki zły, ale odwrotnie: jak to się dzieje, że na tym smutnym świecie jest tyle rzeczy zachwycających? Czy możliwe więc, że świat jest przypadkowym tworem obojętnego Kosmosu? Gilbert studiując historię i filozofię, sięga do Ewangelii, słucha uważnie pewnego katolickiego – co rzadkie w Anglii – księdza... i wszystko to owocuje nawróceniem. W książce pt. *Ortodoksja*, w której tłumaczy swoje pobudki i przemyślenia, wyjaśnia:

„Albo świat jest cudem, albo sprytną sztuczką. Ale wyjaśnienie sprytnego sztuczki musiałoby być lepsze od tych, które usłyszałem. (...) Świat współczesny taki, jakim go zastałem, niewzruszenie opowiadał się za współczesnym kalwinizmem: za przekonaniem, że każda rzecz musi być nieuchronnie taka, jaka jest. (...) Dla mnie jednakże już to, że jeden słon ma trąbę, było zjawiskiem dość dziwnym; to zaś, że wszystkie słonie mają trąby, zakrawało na spisek. Podejrzywałem, że tłoczące się na niebie gwiazdy robią wszystko, by być zrozumiałe. (...) Wreszcie na koniec przyszła mi do głowy rzecz najdziwniejsza: niejasne, lecz potężne wrażenie, że wszystko, co dobre jest w pewnym sensie pozostałością z jakiejś pierwotnej katastrofy... Jeśli materialistyczny kosmos jest prawdziwym kosmosem, jest to dość kiepski kosmos”.

Jednocześnie z ogniem zaatakował darwinizm – czyli najbardziej przekonujący wówczas odłam materializmu – w jego społeczno-filozoficznej postaci: „Darwinizm można wykorzystać jako podporę dwóch zwirowanych systemów moralnych i ani jednego zdrowego. Opierając się na założeniach ewolucjonizmu można być absurdalnie 'ludzkim' lub skrajnie nieludzkim; nie sposób być jednak zwykłym człowiekiem. (...) Ewolucjonizm nauczył ludzi myśleć, że jeśli oddalają się od stadium małpy, to zbliżają się tym samym do stadium anioła. Ale zamiast stać się aniołem, można całkiem zwyczajnie pójść do diabła”. A po latach uzupełni ten sąd o ocenę innych współ-

czesnych prądów, takich jak nietzscheizm, marksizm czy egzystencjalizm Heideggera: „Najbardziej charakterystyczne teorie filozoficzne naszych czasów nie tylko noszą na sobie znamie manii, ale w dodatku jest to znamie manii samobójczej. To, na co patrzymy, nie jest wiekiem dojrzewania wolnej myśli – jest to wiek starczy, wiek kompletnego rozkładu”.

Chesterton odrzucał rewolucję nie dlatego, że kochał władzę protestanckiej arystokracji, która rządziła Imperium Brytyjskim, gdyż jako katolik przywiązany do swoich mieszczańskich korzeni nie czuł do niej specjalnej estymy. Odrzucał rewolucję – którą aprobował Shaw i większość angielskiej inteligencji – ponieważ uważał, że już od 19 wieków trwa inna rewolucja, znacznie ważniejsza. „Na tamtym świecie piekło zbuntowało się przeciw niebu; tutaj zaś niebo powstało przeciw piekłu. (...) Chrześcijaństwo okazało się jedynym systemem, który ma rzeczywiste prawo do kwestionowania władzy najedzonych i dobrze uposażonych. Dostępnym często zdarzało mi się słyszeć socjalistów, a nawet demokratów, którzy twierdzili, że warunki życia z konieczności prowadzą biedotę do umysłowej i moralnej degradacji. Spotkałem też uczonych (istnieją jeszcze uczeni nie sprzeciwiający się demokracji), którzy mówili, że jeśli zapewnimy biednym lepsze warunki życia, zło i występki znikną same. Gdyby ci demokraci udowodnili, że mają rację, demokracja ległaby w gruzach. Skoro biedni są tak całkowicie zdemoralizowani, to można się zastanawiać czy wychowywanie ich jest rzeczą praktyczną; bardziej praktyczne bowiem byłoby pozabawienie ich głosu. Jeśli lepsze otoczenie czyni ludzi bardziej samorządnymi, to dlaczego nie oddać władzy tym, którzy w swych podmiejskich rezydencjach oddychają czystym bez wątpienia powietrzem? W świetle argumentów dotyczących środowiska naturalnego, cała rzecz wydaje się dość oczywista. Klasy żyjące wygodnie po prostu sam bieg rzeczy skazuje na to, by pełniły rolę awangardy Utopii”.

Doprawdy jest zadziwiające jak wiernie 90 lat temu Chesterton odmalował portret dzisiejszej liberalnej *chic left* na Zachodzie. Przypomnijmy, iż Shaw pisał, że biedni nie powinni się uskarżać, skoro nie mają odwagi chwycić za oręż – albo „w następny poniedziałek popelnąć wreszcie tak długo odkładane samobójstwo”. Jak wiemy, właśnie eleganckie suburbia są naturalnym środowiskiem dzisiejszej lewicy, której intelektualnym wyznacznikiem jest relatywizm i resztki „światopoglądu naukowego” podmywane przez modny panteizm New Age. Najbardziej zdumiewa jak celne są uwagi Chestertona, gdy je skonfrontować z kultowymi tekstami A. de Mello; to znaczy ich niechlujnie przebrany w zachodni kostium hinduizmem. Wydaje się, jakby powstały zaraz po lekturze jednej z książek tego ostatniego:

„To, że człowiek powinien oddawać cześć swojemu wewnętrznemu bogu znaczy ostatecznie tyle, że powinien oddawać cześć samemu sobie. Wyjątkową atrakcją chrześcijaństwa jest właśnie to, że nie zostawia człowieka z jego wewnętrznym światłem, ale zdecydowanie wskazuje na światło zewnętrzne. (...) Jedynym zarzutem, jaki można postawić kultowi natury jest to, że zawsze jakimś cudem zmierza on ku temu, co nienaturalne. Naturę kocha się rankiem za jej niewinność i przyjazne nastawienie, ale jeśli się ją kocha nadal o zmierzchu to tylko za jej mroczność i okrucieństwo. (...) Oparcie się na naturze nie zda się więc na nic z tej prostej przyczyny, że natura nie ma żadnych zasad.”

Trzeba tu powiedzieć, że pewien aspekt New Age był angielskiemu pisarzowi bliski: mam na myśli wiarę w nadprzyrodzone ingerencje w nasze doczesne życie. Jego wiara była zupełna, nie deistyczna – był pewien, że nasz świat jest przenikany przez wpływy Nadprzyrodzonego i że można je przyciągnąć cnotami i modlitwą. Przy okazji obrony cudów (a warto przypomnieć, że protestanci niechętnie się do nich odnosili) Chesterton dokonał analizy słowa „liberalny”, które właśnie wtedy przybrało dzisiejsze znaczenie. Warto zacytować ten ustęp, bo demonstruje zarazem jego swadę, jak głębiej analizy:

„Za sprawą jakiejś niepojętej przyczyny utarło się przekonanie, iż jest rzeczą bardziej liberalną nie wierzyć w cuda niż w nie wierzyć. Dlaczego – tego nie potrafię zrozumieć, a także nikt inny nie potrafi mi wyjaśnić. Z jakiegoś niezrozumiałego powodu, gdy się mówi o jakimś duchownym, że jest „liberalny” czy też, że ma „szerokie horyzonty”, oznacza to zawsze, że próbuje on przynajmniej ograniczyć liczbę cudów, zaś nigdy nie używa się tych słów w odniesieniu do kogoś, kto pragnąłby tę liczbę powiększyć. (...) Naukowo stwierdzono, że więcej nadprzyrodzonych rzeczy wydarzyło się w naszych czasach niż mogło się być wydarzyć jeszcze 80 lat



GILBERT KEITH CHESTERTON 1874-1937

temu; nowoczesna psychologia wciąż odkrywa najbardziej zdumiewające, a nawet przerażające cuda umysłu i ducha. Zjawiska, które by dawna nauka z miejsca odrzuciła, nauka nowa z miejsca potwierdza. (...) Najsilniejszym jednak argumentem jest fakt, że istnieniu rzeczy nadprzyrodzonych nie przeczy się inaczej jak tylko albo z pozycji antydemokratycznych albo z pozycji materialistycznego dogmatyzmu. Sceptyk bowiem zajmuje zawsze jedno z dwóch stanowisk: albo twierdzi, że nie należy wierzyć prostym ludziom, albo że wierzyć w nadzwyczajne wydarzenia zwyczajnie nie wolno. (...)

Cud oznacza po prostu gwałtowne opanowanie materii przez rozum i (...) nic więcej jak tylko swobodę daną Bogu. Można mu świadomie przeczyć, ale nie można tego zaprzeczenia nazwać triumfem wolnej myśli. Kościół katolicki wierzy, że i człowiek i Bóg cieszą się swego rodzaju wolnością duchową. Materializm nie pozostawia wolności niczemu w całym wszechświecie. A ci, którzy mu w tym pomagają, zważają się „liberalnymi teologami”.

Najłatwiej może dostrzec można nonkonformizm Chestertona w jego namiętnej obronie średniowiecza: epoki przekłetej przez wszystkich modernistów. Nie przestaje wskazywać, że to średniowiecze zbudowało nowożytną Europę, i że było to możliwe dzięki temu, co nazywa **optymizmem chrześcijaństwa**. Kluczowa jest tu dla niego postać św. Tomasza z Akwinu. Akwinata wyprostował kurs chrześcijaństwa, które pod wpływem neoplatonizmu stało się zbyt uduchowione, zdradzając skłonność do odwracania się od świata. „Za pośrednictwem Arystotelesa odzyskał i opanował najoporniejszy ze wszystkich dogmatów: zaślubiny Boga z człowiekiem – a co za tym idzie z materią”. Usankcjonował doświadczenie i obserwację, poddając im aksjomaty, i tym samym otworzył drogę ku nowoczesnej nauce. Ale może najważniejsze było uznanie różności rzeczy, jako dowodu bogactwa stworzenia. Pochodną tego stanowiska było przydanie wartości wszelkiemu różnicowaniu: także – na ile to było wtedy do pomyślenia – politycznemu. „Jest on w znacznie mniejszym stopniu imperialistą niż Dante... Bardzo lubi takie zwroty jak *‘tłum wolnych ludzi’* – i wyraźnie mówi, że kiedy prawo przestaje być sprawiedliwością, przestaje tym samym być prawem”. Nie jest przypadkiem, że Michael Novak nazwał św. Tomasza „pierwszym whigiem”.

Postawa ta jest bliska samemu Chestertonowi, który podążał szlakiem tego specyficznie angielskiego, katolickiego liberalizmu, wytyczonego przez Johna Newmana i ugruntowane-

go przez lorda Actona. Jest to połączenie głębokiej wiary i umiłowania wolności – zaś Chesterton dowodzi w *Ortodoksji* i w innych książkach, że tylko katolicyzm (przeciwstawiony przezeń kalwińskiej predestynacji) odwołuje się do wolnej woli jako podstawy człowieczeństwa. Jest dla niego oczywiste, że godność i wolność zależy od dotarcia, a przynajmniej nieugiętego dążenia do prawdy. Obietnicę jej osiągnięcia dał nam Chrystus: ci zatem, którzy głoszą relatywizm, występują przeciw Niemu. Stąd nieskrywany i nie powściągnięty gniew G.K.C. przeciw Lutrowi, o którego doktrynie pisał:

„Rozum był bez pożytku. Wola była bez pożytku. Człowiek nie mógł nic powiedzieć do Boga i nic o Bogu, z wyjątkiem prawie nieartykułowanego krzyku o zmiłowanie... (…). Nic nie zostało na ziemi czy na niebie z wyjątkiem wzywania imienia Chrystusa: strasznego krzyku zwierzęcia ryczącego z bólu”.

Ten krzyk unosił się nad XX stuleciem – i bynajmniej jeszcze nie przebrzmiał. Pamiętajmy jednak o tym, co niezmiennie przypominał Chesterton: „czasy pogardy dla człowieka”, jak epokę totalizmów nazwał Malraux, są horrorem tylko dla chrześcijan. Dla ludzi starożytności czy innych kontynentów, masowe okrucieństwo nie jest czymś nadzwyczajnym: istniały rozległe kultury, gdzie było normą. Homer stwierdził, że człowiek jest tylko najjałosniejszą ze zwierząt; podobne zdania znajdujemy u Eklezjastesa. „W stwierdzeniu, że świat starożytny był bardziej nowoczesny od chrześcijańskiego, kryje się głęboka prawda: był to bowiem świat pograżony w nieuleczalnej rozpacz. Zarówno poganie bowiem, jak i nasi nowocześni myśliciele nie wierzą w istnienie sensu wszechświata... Ale wraz z nadejściem chrześcijaństwa ta antyczna pokora, która oznaczała pesymizm i uznanie ludzkiego przeznaczenia za mało ważne lub nikczemne – taka pokora miała odejść bezpowrotnie. Od tej pory człowiek miał przewyższać wszystkie zwierzęta – a jego kondycja nie dlatego jest zła, że jest zwierzęciem, ale dlatego, że jest upadłym bogiem”.

Chesterton nie chybia – trafia zawsze w najślabszy punkt. Zapewne dlatego został skazany na zapomnienie metodą stosowaną tylko wobec najniebezpieczniejszych wrogów: Todschweigen czyli zamilczenia na śmierć. Jego sprzeciw wobec relatywizmu jest nieprzejednany, jego ironia zabójcza, jego pogarda jasno widoczna.

Był – i jest – tym niebezpieczniejszy, że obdarzony był w sprawach społeczno-politycznych przenikliwością graniczącą z jasnowidzeniem. Już w 1914 r. w *Latającej gospodzie* przewidział (do pewnego stopnia) możliwość i skutki wprowadzenia prohibicji alkoholu – co nastąpiło 7 lat później w USA i stało się przyczyną wielkiego rozwoju zorganizowanej przestępczości. Jako publicysta polityczny Chesterton wykazał niepospolitą przenikliwość atakując w 1919 r. zwycięskiego premiera brytyjskiego Lloyd George'a za jego politykę wzmocnienia Niemiec kosztem Francji i Polski (w myśl teorii o równowadze sił, której chwilowe osłabienie Niemiec miało jakoby zagrażać). Pisał, że Polska bez Gdańska i Śląska ośmieli sąsiadów do nowych rozbiorów – a ponieważ Polacy na pewno się z nimi nie pogodzą, wywoła to nową wojnę. Poeci nierzadko widzą jaśniej od polityków.

Chesterton był jednym z niewielu publicystów anglosaskich, którzy od razu i całym sercem poparli Polskę w czasie wojny 1920 roku. „Laburzyści – pisał – i różni liberalni idealści twierdzą, że prawo międzynarodowe może określać i chronić

wszystkie granice świata, ale nie powinno określać i chronić granic Polski. (...) Polska to jedyny realny wał obronny przeciw barbarzyństwu... I jeśli Polska upadła, wraz z nią runąłby szaniec pokoju całego świata”.

Już wtedy także w prasie brytyjskiej i amerykańskiej pojawiały się doniesienia o rzekomych pogromach Żydów w Polsce. Chesterton przeprowadził wraz z bratem i H. Bellokiem własne dochodzenie i ogłosił, że są to kłamstwa.

Nie miał złudzeń, co do komunizmu – a zarazem z całą ostrością oceniał wzbierającą falę szaleństwa niemieckiego. Doktryna pangermanizmu, która przyczyniła się w walnym stopniu do I wojny światowej, zawierała już załączek nazizmu. „Ta Nowa Kultura, o której tyle czytamy w pruskich gazetach, to wyłącznie filozoficznie uzasadnione i estetycznie wyrafinowane barbarzyństwo.” Jego refleksja jednak nigdy nie jest tylko polityczna; zawsze sięga do przyczyn pierwotnych. Dla Chestertona jest nią metafizyka. Najgłębsze źródło zniewagi człowieczeństwa i wyzwania rzuconemu Bogu jest wcześniejsze od historii... Stąd też niepojęta zaciekleść przeciwników religii, wspólna wszystkim odmianom ideologicznego materializmu. Jeśli pamięta się, że poniższe słowa zapisane zostały na początku stulecia, 40 lat przed Stalinem i jego planem „klasowej wojny jądrowej”, to nie sposób oprzeć się uczuciu podziwu dla angielskiego pisarza.

„Oto ostatnia ze zdumiewających cech wiary chrześcijańskiej: jej wrogowie gotowi są walczyć z nią każdą bronią, używając nawet mieczy, które kaleczą im palce czy pochodni, od których zajmują się ich własne domy. Ludzie, którzy rozpoczynają walkę z Kościołem w obronie wolności i człowieczeństwa, kończą na wyrzeczeniu się wolności i człowieczeństwa byle tylko móc dalej walczyć z Kościołem. (...) Poświęcają istnienie ludzkości byle tylko móc udowodnić nieistnienie Boga.

Prawdą jest nie tylko to, że wiara jest matką wszystkich energii świata, ale również to, że jej przeciwnicy są sprawcami wszelkiego zamętu na ziemi. Sekularystom nie udało się zniszczyć rzeczy Boskich; zdołali jednak zniszczyć rzeczy święte. Tytani nie dosięgli nieba – udało im się jedynie spustoszyć ziemię”.

Ci, którzy zarzucają mu anachroniczność, nie pamiętają, że był rówieśnikiem Churchilla. Churchill był w 1937 roku uznany za starego, przegranego polityka, o którym tylko historycy będą pamiętać. Okazało się, że to on, a nie gromada młodszych polityków pojął, w jakim świecie i czasie żyje. Kto wie, jakie byłyby koleje losu Chestertona, gdyby nie umarł tego roku. Jego zdolność przewidywania biegu spraw, jego nonkonformizm, jego niezłomny sprzeciw wobec wszelkiego typu totalizmu, a wreszcie jego nieugięta, niegasnąca wiara – predestynowały go na patrona intelektualistów antykomunistycznych w powojennym świecie Zimnej Wojny.

Polakom zabrakło go szczególnie. Gdy po 1941 roku niemal cała prasa anglosaska zaczęła adorować „wujka Józia”, a Polaków oskarżać o wszystkie możliwe grzechy – głos tego wielkiego przyjaciela Polski byłby na wagę złota. Niestety, z chwilą gdy ZSRR włączył się do koalicji antyhitlerowskiej, Polska faktycznie została z niej wykluczona.

„Wiek XXI będzie wiekiem religii, albo nie będzie go wcale” – niedługo sprawdzimy zasadność tych sławnych słów Malraux. W tym odnowionym stuleciu nazwisko i dzieło Gilberta K. Chestertona z pewnością jeszcze nieraz będzie przywołane.

Ks. Jan Kalinka

Czy to retoryka?

Dwa otwory w chmurze
na zachodzącym słońcu.

Czy to oczy?
Czy może oko i usta?
Trochę racji ma i Picasso?
To tak dobro i zło
po świecie wędrują?

Od słońca i dziur w chmurach
uczyć się warto.

Ścięte drzewo

To sztuka widzieć
nieobecnych ludzi,
ścięte kwiaty

i eksmitowane koty.

I dobrze, że nie można
na amen wykarczować dębu.

A już całkiem beznadziejna
sprawa
ze śmiercią Boga.

Prawie kudłata myśl

W ponury, jesienny dzień
polanę liściastego lasu
nagle słońce ogarnęło.

Wierzę, że Bóg jest Panem
i mokrych liści.

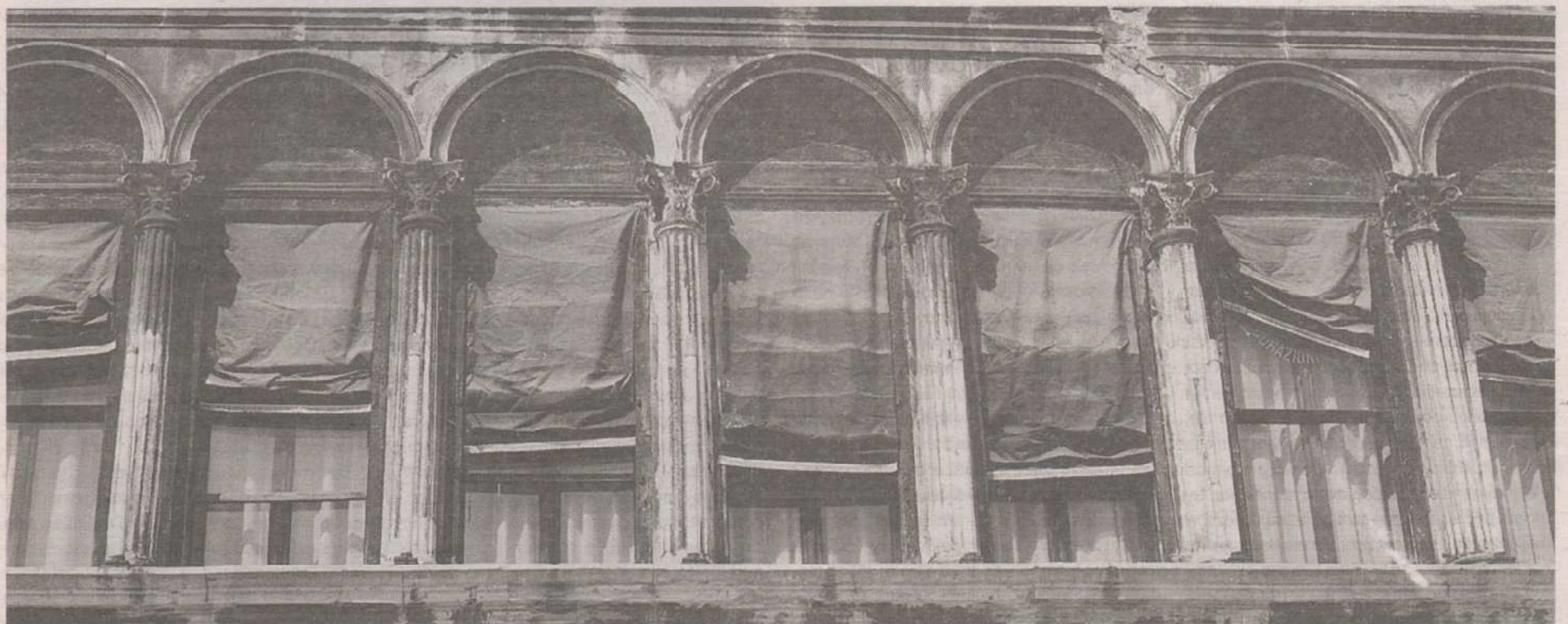
To niespodziewane słońce

wręcz mnie zmusiło
bym uśmiechnął się
do Jasności Niewidzialnej.

I jeszcze pozwoliłem sobie
na całkiem niesforą myśl:

Czy biegały tu kiedyś
dinozaury?

Fotografia Grażyna Borowik



Czarodziejki i czarownice

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

że adresatem tego okrzyku był lud neapolitański, dla którego te obyczaje są czymś elementarnym. Jeśli można mówić o ciągłości obyczajów w długich cyklach kultury, to najgłębiej trwają one wśród tak zwanych ludzi prostych, ludzi, którzy nie są wykształceni, którzy przyjmują dziedzictwo obyczajowe bezrefleksyjnie, jak to się mówi – wysysają z mlekiem matki. Postawy, które opisuję, są nie do pomyślenia wśród ludzi wykształconych. To jest inny typ racjonalności. Nie szukałem ludzi, którzy myśleli tak jak Croce, bo to mnie nie interesowało. I nie chodzi o to, jaki jest mój pogląd na te sprawy, bo przecież też należę do warstwy ludzi wykształconych, tylko o to, że to był dla mnie wielki sekret tutejszej kultury. A potem zagłębiając się w niej coraz bardziej, odkrywałem sprawy, którym poświęciłem kolejne opowiadania.

Kiedy rozmawialiśmy o „Ex voto”, sporo miejsca poświęciliśmy narodzinom diablicy, czyli okolicznościom zarażenia małej Klary złem. A czym byś tłumaczył narodziny wiedźmy w opowiadaniu „Suor Strega”, bo wszak w ekspozycji opowiadania siostra Katarzyna jest najpierw śliczną, czarującą młodą kobietą, która swoimi wdziękami uwodzi twojego przyjaciela. Na ten okres jej życia nie rozciągasz przecież jej wiedźmowatości.

Nie. W tym momencie swego życia była bliska „mniszce z Monzy”. Wstąpiła do klasztoru bez powołania, mając za to wielki temperament erotyczny. Zmiana pojawia się w jej życiu, gdy do jej klasztoru przyjeżdża ksiądz z Sycylii, który wkrótce staje się ojcem jej dziecka. Pamiętaj, że określenie „Suor Strega” używane jest wobec niej w klasztorze. Kiedy Dagoberto jedzie do klasztoru i dopytuje się o „siostrę Katarzynę”, to w odpowiedzi słyszy od siostry furtianki jej klasztorne określenie „Suor Strega”, i furtianka nie chce o niej rozmawiać.

I mówi, że „Suor Strega” umarła.

Bo dla nich ona rzeczywiście umarła.

Czyli tak jak mniszka z Monzy?

Dokładnie tak samo. Ale potem, ponieważ była osobą sprytną, w pewnym momencie zorientowała się, że z wiary w obcowanie z ciałami umarłych, która istnieje w Neapolu, można zrobić interes. To też była intencja mojego opowiadania – pokazać jak na marginesie tej wielkiej i starej kultury istnieje najzwyklejszy handel.

Czy powiedziałbyś o siostrze Katarzynie to samo, co o Klarze Minori – że została „zarażona złem” przez księdza, z którym miała dziecko?

Tego bym nigdy nie powiedział, ponieważ ona dzięki związkowi z tym księdzem jedynie odsłoniła swoją prawdziwą twarz, którą przez lata ukrywała. Nawet nie powiedziałbym, że to była twarz zła, bo to była zwyczajna mała oszustka.

Ale oszustwo też jest złem.

Oczywiście, chodzi mi jednak o to, że jej zło nie miało charakteru demonicznego. W moim zamiarze ona nie jest w ogóle postacią demoniczną, natomiast kiedy widzę ją po raz ostatni w domu starców, to jest dla mnie postacią tragiczną. Natomiast w Klarze z „Ex voto” jest coś demonicznego – jej złośliwość, agresja, brutalność. A siostra Katarzyna na swój sposób pomaga ludziom. Można o niej powiedzieć, że jest zepsutą kobietą i tak ją widzą ci, którzy jej zaufali. Odsuwają się od niej jedynie dlatego, ponieważ nie wierzą, by mogła być skuteczną czarodziejką. Widzą w niej oszustkę, czarownicę, ale nie demona. To nie jest diaboliczne, jak ta mała Klara z „Ex voto”.

Czyli konstruujesz postać w ten sposób, że najpierw zyskuje ona uznanie miesz-

kańców z okolic cmentarza Fontanelle, ponieważ otwiera „usługi dla ludności” w zakresie pośrednictwa w kontakcie ze zmarłymi.

Po prostu wyraźnie wyczuwa duchowe potrzeby ludzi przychodzących na cmentarz i je zaspokaja. Jest po prostu ładną hochsztaplerką, na której „usługi metafizyczne” jest duży popyt.

Jest akceptowana, dopóki zaspokaja te potrzeby. Można by powiedzieć, że w tym sensie czyni jakieś dobro, bo jej użyteczność jest postacią dobra. Ciekawe jednak, że przestaje być akceptowana, gdy okazuje się, że w swojej kwaterze na cmentarzu świadczy jeszcze inne usługi – zapewne równie stare jak wiara w obcowanie ze zmarłymi. Co prawda nie ma żadnego racjonalnego wytłumaczenia, dlaczego użyteczność tych ostatnich miałaby przeszkadzać użyteczności tych pierwszych, a jednak tak rozumują jej klienci. Świadczy to o tym, że ludzimi, którzy mają autentyczne potrzeby duchowe, potrzebna jest wiara w świętość i czystość tych, którzy pośredniczą w kontakcie ze sferą *sacrum*.

Absolutnie tak! Znałem księży, którzy byli wielbieni przez wiernych do chwili, gdy ujawniono jakieś ich wykroczenia. I wtedy reakcja ludzi była niezwykle gwałtowna. Kiedy tak zwany lud boży odkrywa zwykłych szachrajów w swoich świętych, to ich po prostu zmiata z piedestałów. Dotyczy to też dostojników kościelnych, o czym dowiadujemy się dziś z prasy. Ale ja cały czas mówię o wierzeniach tak zwanego ludu. Tu muszę zrobić dygresję.

Bardzo mnie fascynowała postać *Padre Pio*, który zapewne niedługo będzie beatyfikowany. To był prawdziwy cudotwórca ludowy, do którego przyjeżdżały dziesiątki tysięcy ludzi z całego świata i są dowody, że dotknięcie jego ręki wielu tym ludziom pomogło. Stąd się wzięło jego olbrzymie powodzenie. W jaki sposób jednak on tym ludziom pomagał, tego nie wiem. Pewnego razu przyjechał do Neapolu Aleksander Wat, któremu ktoś poradził, że na jego straszliwe bóle głowy może pomóc dotknięcie dłoni *Padre Pio*. I Wat wybrał się do niego ze swoją żoną. Pamiętam, że wyjechali rano, a ja wieczorem miałem przyjść, żeby dowiedzieć się, jaki był wynik tej „kuracji”. Ten wynik był straszny. Wat powrócił kompletnie zdruzgotany. Było to dla mnie dowodem, że *Padre Pio* był cudotwórcą dla ludzi prostych, którzy wszystko biorą na serio, a nie dla intelektualnych katolików, jakim był Wat. Opowiedział mi, jak to się odbyło.

Padre Pio na dłoniach, na których miał swoje słynne stygmaty, nosił rękawiczki zawsze przesiąknięte krwią i ropą. Wat podszedł do niego, przyklęknął i *Padre Pio* zadał mu jedno pytanie: „Kiedy byłeś po raz ostatni u spowiedzi”, czyli takie, jakie zadaje ksiądz. I Wat odpowiedział, że „nigdy”, czy może „bardzo dawno”, nieważne, dość, że *Padre Pio* nie tylko nie położył mu dłoni na głowie, ale go po prostu wygnął. I Wat wrócił do Neapolu zdruzgotany, bo po prostu on to sobie źle obmyślił. Przy całej mojej admiracji dla niego i naszej przyjaźni, bo szalenie go lubiłem, zawsze mnie śmieszyła jego opowieść w „Moim wieku”, jak to na dachu więzienia na *Lubiane* usłyszał stukanie kopytek diabła. Czyli tego najbardziej tradycyjnego. Może jeszcze ten diabeł miał ogon i rogi? Podczas gdy w XX wieku jesteśmy już o wiele dalej. Kiedy *Paweł VI* powiedział pewnego dnia, „czułem diabła w moim pokoju”, to miał zupełnie inne pojęcie tego diabła. Jeżeli diabłem jest jedna z postaci „*Doktora Faustusa*” to chodzi o innego diabła, o tego, który

jest w nas. Doktor Faustus rozgrywa swoją sprawę z diabłem, który siedzi w nim tak samo jak *Iwan Karamazow*, który mówi do diabła, ale faktycznie rozmawia sam ze sobą. Ale ja się tym nie zajmuję. Ja opisuję wszystkie te ludowe wierzenia w dusze czyśćcowe, w dusze zmarłych. W moich opowiadaniach jest tylko to i ja poza te ludowe wyobrażenia nie wychodzę.

Czy w jakiś sposób klasyfikujesz swoje opowiadania?

Nie potrafiłbym chyba napisać opowiadania czysto opisowego, realistycznego. W każdym moim opowiadaniu są sytuacje ekstremalne, które dzielę na dwie kategorie. Do pierwszej zaliczam te, w których ekstremalność jest produktem okoliczności zewnętrznych, do drugiej te, w których coś nieoczekiwanego „wychodzi” z człowieka. Opowiadanie „*Suor Strega*” zaliczyłbym do tej drugiej kategorii. Chodzi mi o to, że jego bohaterka, *Suor Strega*, nie była czarownicą w takim sensie, w jakim pisze o czarownicy *Michelet* i mimo że tak nazywały ją mniszki z klasztoru karmelitanek. „Nie diabeł jest sprawcą nieszczęść ludzkich, ale nieszczęścia tworzą diabła” – pisze *Michelet*, ale przypadek *Suor Strega* jest inny. W książce *Micheleta* zjawisko czarownicy związane jest z rytami, rytuałami, opętaniem, wyuzdaniem seksualnym i tak dalej. Natomiast dla mnie jest istotne coś innego – to, że wbrew przewidywaniu, jakie otrzymała moja bohaterka od sióstr zakonnych, jej charakter jest jej własnym dziełem. Była niezwykle zmysłową kobietą, uosobieniem erotyczności i dlatego z łatwością nawiązała związek z księdzem, a potem stała się kochanką mojego przyjaciela, *Dagoberto* – który zorientowawszy się, że coś jest z nią nie w porządku, po prostu uciekł. A ona oddawała się na cmentarzu *Fontanelle* przypadkowym ludziom jakby tylko z potrzeby ciała. Moim zdaniem jej dar, który początkowo zjednywał ludzi wierzących w jej niezwykle duchowe umiejętności, wynikał bezpośrednio z jej osobowości. Od początku opowiadania, gdy ją poznajemy, okazuje się, że jej najważniejszą cechą jest kult miłości fizycznej. Początkowo ludzie wierzą w jej zdolności kontaktu z duszami czyśćcowymi, co zjednuje ich szacunek i podziw. Jest nazywana „czarownicą”, choć faktycznie nigdy żadną czarownicą nie była. I dlatego tragiczny jest jej koniec – kiedy oglądamy ją jako żebraczkę na cmentarzu, kobietę starą, pozbawioną wdzięków, kobietę, która straciła cały swój urok, swój czar kobiecy i która z tego powodu została odrzucona, bo nie miała już czym ich zjednywać. Dla mnie jest to postać tragiczna, bo gdy już leży w domu starców, to jej sąsiedzi dają jej do zrozumienia, że jest dla nich już tylko zwykłą oszustką. A przecież ona przestała być jedynie tym, kim była w młodości – kobietą pełną uroku, w której zdolność do robienia cudów wszyscy bardzo chętnie i dobrowolnie wierzyli. Mógłbym ją porównać ze służącą z opowiadania *Flauberta* „*Prostota serca*”, która nie rozumiała niczego poza najzwyklejszymi faktami. I nagle wzniosła się ku czemuś wielkiemu.

Przełomem dramaturgicznym w „*Suor Strega*” jest moment, gdy ta bogobojna, delikatna i subtelna młoda kobieta staje się manipulatorek cynicznie grającą na potrzebach religijnych i naiwności przychodzących do niej ludzi. Czym tłumaczysz jej zachowanie?

To jest istotne pytanie. W opowiadaniu robię co prawda aluzję do korzyści materialnych, jakie ona czerpie, ale nie o nie mi chodzi. Katarzyna nagle odkryła, że ma w sobie jakąś siłę, jakby władzę nad ludźmi, którzy ją

otaczają i czczą. I to ją zachęca do odgrywania tej roli, a nie drobne korzyści materialne.

Czym jest jej siła?

Źródłem jej siły jest jej pleć, kobiecość, ona jest cała zrobiona z seksu. Próbowałem to pokazać zarówno, gdy ucieka z klasztoru z księdzem, jak i w opowieści o miłości z moim przyjacielem *Dagoberto*, jak również w jej działalności na cmentarzu *Fontanelle*, gdzie to, co robi, ociera się o najzwyklejszą prostytucję.

Czyli opowiadasz historię upadku kobiety, która zaczynała od pozyskiwania czarem swego charakteru sympatii ludzi, a kończy na uprawianiu „najstarszego zawodu świata” i po prostu na degeneracji?

Dzieje się tak, ponieważ to, co ona wyraża na cmentarzu, podcina zaufanie, jakim cieszyła się u ludzi i traci nad nim swoją władzę, gdyż zaczyna być traktowana jako zwykła oszustka, by nie wyrazić się mocniej. Ale istnieje też drugi powód utraty jej wpływów – *Suor Strega* po prostu się starzeje, traci swoje biologiczne wdzięki, dzięki którym była atrakcyjną kobietą. Jej powrót na Sycylię do księdza, o którego losach nic nie wiemy, i do dziecka, które z nim ma, jest próbą wyjścia poza życie seksem i wejścia w życie rodzinne. Ale ta próba się najwidoczniej nie udaje, ponieważ siostra Katarzyna wkrótce wraca do Neapolu. Widzimy ją najpierw jako żebraczkę przed cmentarzem, a potem – i to jest najważniejsza scena w opowiadaniu – jako pensjonariuszkę domu starców. Leży odwrócona twarzą do ścian, wie, że straciła całą swoją władzę, że skończyło się to, co było jej siłą. A pozostali pensjonariusze tego Domu Starców traktują ją niemal z wrogością, ze wstrętem. Jest to już stara kobieta, która wszystko straciła.

Interesuje mnie emocjonalny stosunek narratora do tego, co opowiada. W pierwszej chwili można by się spodziewać, że siostrze Katarzynie towarzyszą pozytywne emocje narratora, który chce jak najbardziej przedstawić tajemnice jej życia i jakby się krępuje ingerować w prywatność tej kobiety. Z drugiej strony jednak narrator towarzyszy pozytywnymi uczuciami swojemu przyjacielowi *Dagoberto* i z jego perspektywy ocenia, tym razem negatywnie, siostrę Katarzynę. Ale są w tym opowiadaniu jeszcze dwie kolejne perspektywy. Własna, narratora, który przez moment jest zafascynowany tą kobietą jako kobietą oraz perspektywa ludzi, którzy stali się ofiarami oszustki i którzy ze wstrętem odsuwają się od bohaterki twojego opowiadania. Mamy więc cztery różne snopy światła rzucone na tę postać.

Jednak niezależnie od sposobu jej prezentacji, można o niej powiedzieć, że w przeciwieństwie do „mniszki z Monzy”, siostra Katarzyna nie jest opętana seksem. W pewnym momencie swego życia po prostu odkrywa, że seks prowadzi ją poza swoje własne granice. Siostra Katarzyna staje się wówczas – jakby na wzór dawnych religii – kapłanką miłości na cmentarzu *Fontanelle*.

Czyli wiążesz osobę siostry Katarzyny z pozostałościami kultury antycznej. Mówiłeś w „*Rozmowach w Dragonei*”, że południe Włoch to dla ciebie obszar znajdujący się nadal w orbicie tradycji dawnej „*Wielkiej Grecji*”.

Tak, o tym myślałem i dlatego pokazuję, że ta „siostra czarownica” nie ma nic wspólnego z koncepcją czarownicy *Micheleta*. To jest kobieta, która odkrywa w sobie coś, co pozwala jej być – trudno o lepsze określenie – kapłanką.

Czy mógłbyś scharakteryzować jej osobowość? Czy przejście od powołania karmelitanki do roli kapłanki miłości ona sama odczuwa jako swój upadek, życiową katastrofę?

Nic podobnego. Upadek odczuwa dopiero wraz ze starością – gdy traci wszystkie swo-

Je powaby i czary, w jakie wyposażała ją natura. Katarzyna była przecież zakochana w swoim darze dawania miłości fizycznej. W tym sensie trudno ją nawet nazwać prostytutką, bo pieniądze nie miały dla niej większego znaczenia. Znaczenie miało dla niej natomiast odkrycie, że ma nad ludźmi władzę, dzięki zdolności komunikowania się z duszami czyścicielami.

Chcesz powiedzieć, że wszystko, co robi, robi z powołania?

Cały czas o to mi chodzi. Suor Strega od czuwała powołanie swego ciała – taka się urodziła i taka była przez całe życie. Opisuję ją z wielką sympatią.

Jest więc twoim opowiadaniu dwuznaczność. Dajesz mu tytuł „Siostra Czarownica”, ale – jak teraz rozumiem – to jest punkt widzenia innych ludzi, czyli bierziesz to określenie, i tytuł utworu, w cudzysłowie? To nie jest twój punkt widzenia?

Nie, i uważam to za niesprawiedliwe. Ja to kwestionuję. Gdy ucieka z księdzem, i gdy potem wiąże się z Dagoberto, robi to w sposób całkowicie naturalny, spontaniczny, nie ma w tym żadnego wyrachowania. Dla mnie była osobą, która świętuje niezwykłość swojego ciała i miłości.

W opowiadaniu jest jeszcze pewien epizod z życia siostry Katarzyny, o którym nie mówiliśmy. Zanim została kochanką księdza i Dagoberto, siostra Katarzyna była wcześniej kochanką przeorczy. Piszesz: „Korzystała (...) z bezkarności, będąc słodką ulubienicą powabnej jeszcze przeorczy”.

Tak jest. To także był instynktowny odruch jej ciała. Związek lesbijski z przeorczą był

dla niej najzupełniej naturalny. Takie rzeczy zdarzają się w klasztorach żeńskich i są już na ten temat poważne publikacje. Głośna była swego czasu książka uczzonej amerykańskiej, która na podstawie dokumentów opisała życie zakonnic w jednym z żeńskich klasztorów pod Florencją. Miłość homoseksualna zdarza się też w zakonach męskich, więc ten motyw w moim opowiadaniu uważam za całkowicie uzasadniony.

W „Rozmowach w Dragoni” mówisz, że konsekwencje klauzury w klasztorach są tematem tabu.

To się z tym bezpośrednio wiąże, ale rzecz dotyczy wszelkich form izolacji młodych kobiet czy mężczyzn. Przykładem może być więzienie czy wojsko. Pamiętam taką sytuację z Iraku, gdy przez sześć miesięcy nie wozono nas na przepustki do Bagdadu. Po porannych ćwiczeniach leżeliśmy w namiotach nago i wtedy zdałem sobie sprawę, że choć nigdy nie miałem nawet najmniejszych skłonności homoseksualnych, to spoglądałem wówczas na moich kolegów oczami człowieka spragnionego miłości.

Siostra Katarzyna łączy w swoim zachowaniu seksualną namietność do przeorczy z piętnowaniem pozostałych siostr za brak żarliwości religijnej.

Zgadza się.

Jak to tłumaczysz?

Chciałem przez to powiedzieć, że siostra Katarzyna nie zdawała sobie z tego sprawy. Celebrowała kult ciała, a jednocześnie żarliwie szukała kontaktu z Bogiem. Nie widzę sprzeczności pomiędzy jej pobożnością i seksualnością. Niewątpliwie jej pobożność we wczesnym okresie łączyła się z jej doj-

Fotografia Grażyna Borowik



GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI

Fotografia Elżbieta Lempp

rzewaniem, była formą zastępczą budzącą się w niej seksualności. W tym okresie Katarzyna jednak jeszcze nie wie, co jest istotą jej żarliwości. Odkryła to znacznie później.

Z tego, co mówisz wynika, że to opowiadanie nie jest analogiczne do „Monologu o martwej mniszce”, którego tematem jest jednak historia mniszki. Natomiast „Suor Strega” jest opowiadaniem o kobiecości zaplątanej w życie klasztorne i religijne.

Tak jest. Pod tym względem to są różne opowiadania. W „Suor Strega” chciałem pokazać spontaniczność bohaterki, która odkrywa potrzeby swojego ciała, tak jakby chodziło o talent do malowania. Odkrywa swoje ciało powoli – zaczyna co prawda od pobożności, ale później te dwie sfery łączą się w niej harmonijnie. Niewątpliwie siostra Katarzyna jest sama sobą zachwycona, zwłaszcza wówczas, gdy jej cielesność umożliwia jej władzę nad ludźmi, którzy jej ufają. Jest zachwycona możliwościami, jakie daje jej sztuka wykorzystywania jej kobiecości.

Drugą ważną postacią tego opowiadania jest Dagoberto.

To typowy przykład mężczyzny, który jest zachwycony kobietą i który boi się komplikacji. Dagoberto nagle odkrywa, że jest między nimi coś więcej niż zwykłe chodzenie do łóżka. Nie bardzo wie, co to takiego – może Katarzyna chce się z nim głębiej związać – w każdym razie ucieka od niej z lęku.

Ucieka, ale jest nią nadal zafascynowany.

I to jest jego zasadniczy problem.

Do czego potrzebna ci była postać Dagoberto?

Potrzebna mi była osoba, która – odpowiednio umotywowana – mogłaby pojechać do wsi, skąd pochodziła Katarzyna, i opowiedzieć o jej życiu.

Kończysz to opowiadanie obrazem przytułku pod wezwaniem Świętego Januarego. Na pozór jest to zwyczajny dom starców, jednak wprowadzasz do niego akcenty dramatyczne, które później staną się niemal apokaliptyczne w opowiadaniu „Sny w pięknym Morodi”.

W „Suor Strega” to są jeszcze szczegóły realistyczne. Nic na to nie poradzę – takie są neapolitańskie przytułki.

Narrator tego opowiadania przedstawia nam siebie jako biografa-detektywa usiłującego wyjaśnić szczegóły życia osoby, która je pozacierała. Z drugiej strony nieustannie mnoży pytania wokół jej biografii, tak jakby to była postać rzeczywista. Ale przecież siostra Katarzyna jest postacią fikcyjną. Czemu to służy?

Narrator daje do zrozumienia, że jest nią zafascynowany, robi aluzje, napomknienia, ale tego wątku nie rozwija. Niewątpliwie jest

pod wpływem jej zmysłowości – tak jak i inne postaci tego opowiadania.

Konstruujesz opowiadanie całkowicie fikcyjne – z wyjątkiem cmentarza Fontanelle i pierwowzoru osoby Dagoberto – a równocześnie obudowujesz je całą siecią przeróżnych wątpliwości. Mógłby ktoś powiedzieć, że skoro nie jest to historia rzeczywista jak w „Monologu o martwej mniszce”, to mnożenie wątpliwości na temat siostry Katarzyny nie jest uzasadnione. Przecież pisarz może o postaci fikcyjnej napisać to, co zechce. Skąd się bierze ta wstrząsliwość, dyskretna narracyjna. Stwarzasz fikcyjną postać, ale prezentujesz ją tak powściągliwie, jakbyś bał się naruszenia granic prawdy historycznej.

Już mówiłem – jestem nią zachwycony, ale nie mam wobec niej żadnych zamiarów, ponieważ jest to przyjaciółka mojego przyjaciela.

Wpisując w zakończenie opowiadania fragment wiersza Kawafisa, jakby odsuwasz na bok wcześniej opowiedzianą historię.

Kładę nacisk na jej tragiczny finał. Oto kobieta, która była kiedyś ucieleśnieniem piękna i seksu, jest teraz tylko staruchą odepchniętą przez wszystkich, leżącą w brudnym łóżku w przytułku dla starców. I wie, że już z niego nie wstanie.

Sympatia narratora, która wcześniej towarzyszyła Dagoberto i innym postaciom, jest w tym momencie po stronie bohaterki opowiadania. Po prostu narrator solidaryzuje się z jej człowieczeństwem.

Tak, wierzę, że w ludziach jest coś niezwykłego, co pozwala im przekraczać samych siebie, czasem jakiś rodzaj świętości. Dlatego przywołałem bohaterkę opowiadania Flauberta „Prostota serca”.

W siostrze Katarzynie nie ma jednak świętości.

Nie. Jest po prostu ludzka.

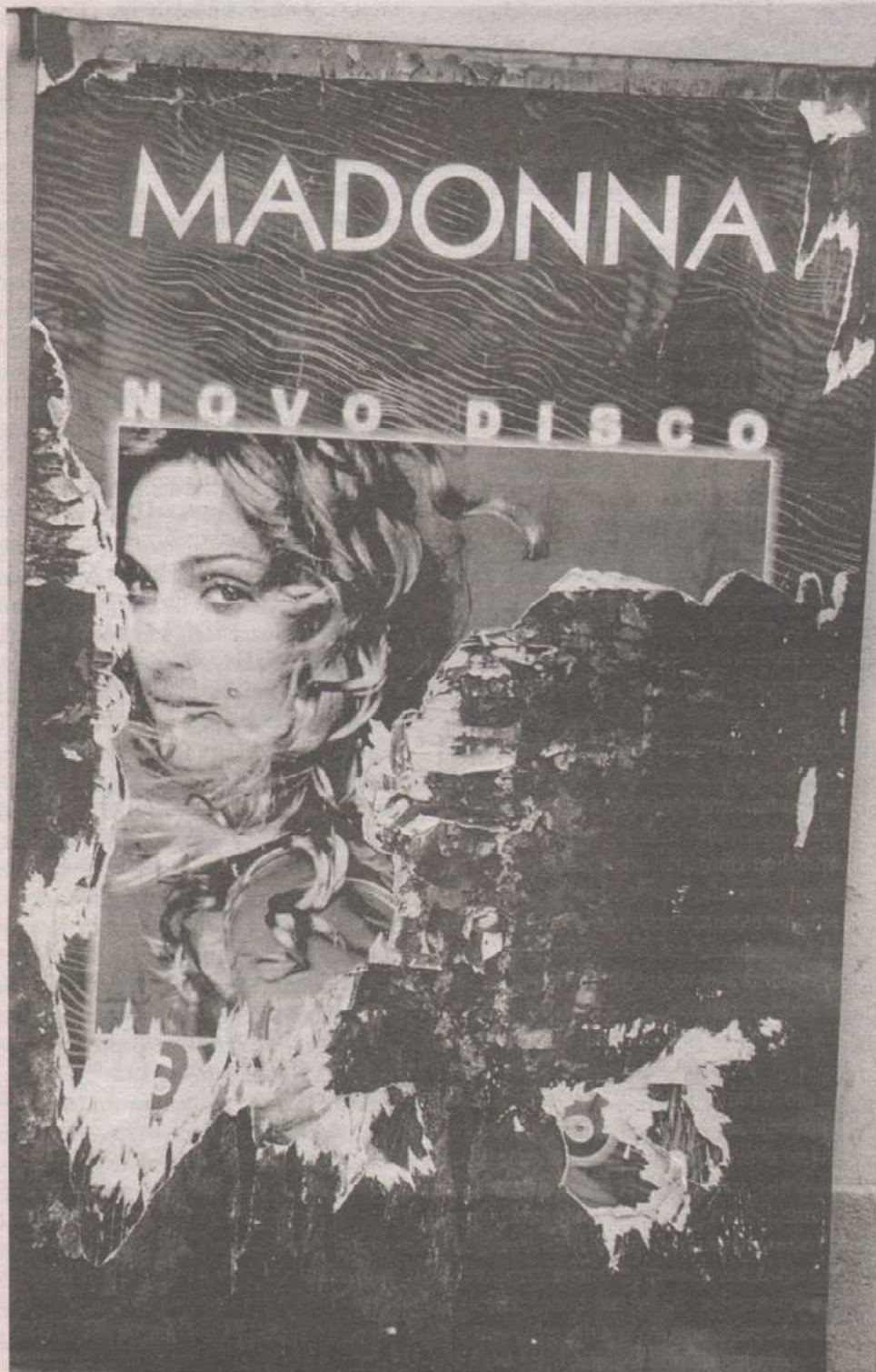
Chciałeś pokazać czarodziejkę w kobiecie, w której inni widzą tylko czarownicę?

Taki był mój zamiar. Suor Strega jest uosobieniem zmysłowości i kobiecego piękna. Chciałbym, żeby to opowiadanie było czytane jako mój hołd dla jej kobiecości.

Finał jej życia staje się jednak symbolem losu każdego człowieka, którego opuściły siły vitalne.

Dlatego siostra Katarzyna odkrywa, że gdy zanikła jej vitalność, została po prostu zrównana z wszystkimi innymi ludźmi, których przeznaczeniem jest starość i śmierć. O tym we wspaniałym wierszu pisał Kawafis.

Fragment książki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Włodzimierza Boleckiego pt. *Rozmowy w Neapolu*.



Jarosław Fazan Najbardziej nieprawdo- podobna historia miłosna

Gustaw Herling-Grudziński napisał powieść o miłości. Jedną z kilku znaczących powieści na ten temat wydanych po polsku przez mężczyzn w ciągu ostatnich miesięcy, aż korci żęby w tym dostrzec polemiczną odpowiedź na feministyczne likwidacje zjawiska miłości między kobietą i mężczyzną. Równocześnie *Biała noc miłości* można nazwać literackim pożegnaniem pisarza z problemem emigracji.

Po raz pierwszy (od *Innego świata*) w prozie Herlinga-Grudzińskiego główną postacią fabuły, a nie tylko narratorem, jest polski artysta. W najnowszej książce to reżyser teatralny na stałe mieszkający poza krajem. Polskę opuścił w wyniku wojny, ale na emigracji nie angażuje się ani w życie polskiej diaspory, ani też w ogóle nie zajmuje go polityka. Można powiedzieć: wprost przeciwnie – robi karierę jako angielski inscenizator rosyjskiego dramatu (przypominam sobie, iż środowisko „niezłomnych” z Londynu miało w połowie lat 80. za złe Andrzejowi Wajdzie, iż przywiózł do Anglii inscenizację *Zbrodni i kary* Dostojewskiego). Konspiracja w okupowanej Polsce została pokazana wyłącznie przez pryzmat podziemnych inicjatyw teatralnych, a wyjazd do Anglii po powstaniu warszawskim i zesłaniu do Niemiec jako historia pary głównych bohaterów, za wszelką cenę pragnących uniknąć rozłączenia.

Kwestie wojennej tułaczki i emigracji sprostawa Herling-Grudziński do czynnika podkreślającego egzystencjalną samotność człowieka z Europy Wschodniej, któremu szczęśliwie udało się ocaleć, mimo doświadczeń z komunizmem i faszyzmem, a może w ogóle człowieka mijającego wieki.

Niezwykle kuszące wydaje się potraktowanie losów tej postaci jako swego rodzaju literackiej wariacji, nie spełnionej alternatywy dziejów samego pisarza. Uprawiający kameralny, Czechowski teatr poetyckiego realizmu Kleban, przypomina nieco samego Herlinga, który w swoich dziełach literackich (inaczej jest w publicystyce) też unika uogólnień, a skupia się na dramacie jednostki, rezygnując z epickich i lirycznych wizji na rzecz krótkich szkiców, portretów poszczególnych ludzi. Kleban zaznaje za życia wielkiej, międzynarodowej sławy...

Bohater *Białej nocy miłości* urodził się w 1914 roku z ojca Polaka, który za matką Rosjanką pojechał w głąb carskiego imperium. Tylko rewolucji zawdzięcza, że powrócił do Polski (czyżby ślad *Przedwiośnia*?) i polszczyzna stała się, na jakiś czas, jego pierwszym językiem. Powraca w powieści echo prozy Orzeszkowej i Iwaszkiewicza, którzy w swoim czasie próbowali na stosunki Polaków i Rosjan spojrzeć wbrew patriotycznym stereotypom.

Tożsamości człowieka nie sposób rozumieć redukując ją do kategorii narodowych; to, co o niej decyduje jest z jednej strony indywidualne, bo wynika z osobistych wyborów, a drugiej zaś uniwersalne i ujawnia się w relacjach z innymi ludźmi. *Biała noc miłości* pokazuje, że w wyniku historycznych zdarzeń i procesów XX wieku człowiek stracił swoje jasno określone miejsce i sam musi je na nowo określić w innych niż geopolityczne, kategoriach. Inaczej niż przed z górą pół wiekiem tożsamy z autorem bohater *Innego świata*,

fikcyjny bohater *Białej nocy* kieruje się racjami i emocjami osobistymi. Czynnikiem determinującym jego całą egzystencję jest wieloletnia i namiętna miłość do przyrodniej siostry Urszuli, skażona śmiercią jej pierwszego kochanka, której beczynnym świadkiem był Łukasz. W młodszej miłości kazirodczej, zamieniającej się w życiowe przeznaczenie, odnajduje źródło jedności i sensu własnej egzystencji.

Łukasz studiuje reżyserię w warszawskim Instytucie Sztuki (pojawiają się pod czytelnymi kryptonimami osoby Leona Schillera i Jana Kotta), uświadamia sobie obcość wobec polskiej tradycji monumentalnej sztuki i „polskiego obłędu zbiorowego”, marzy o inscenizowaniu Czechowa, którego dramaty w oryginale zostawiła mu matka, prowincjonalna aktorka. Paradoks historii umożliwia mu w zajętej przez armię sowiecką Grodzie współtworzyć polski teatr i inscenizować *Trzy siostry* (a wcześniej *Białe noce* Dostojewskiego). Herling-Grudziński nawiązał w wątku grodzieńskiego „polskiego Piemontu teatralnego” do własnych przeżyć wojennych. Tam też właśnie w trakcie inscenizacji *Białych nocy* wybucha namiętna miłość między rodzeństwem.

Biała noc Herlinga-Grudzińskiego podejmuje stary motyw życia jako teatru a zarazem teatru/sztuki jako prawdziwej formy istnienia. Artystyczny sukces inscenizatora wynika z pragnienia miłosnego spełnienia, teatr służy jako środek do ujawnienia i pełnego przeżycia skrywanych uczuć.

Temat namiętnej i grzesznej miłości nie jest niczym nowym, wśród najlepszych opowiadań pisarza znajdziemy wiele jego ujęć. Niezwykle jest połączenie miłosnej historii z problemem teatru, tak jakby tylko tam miłość w tradycyjnej postaci, nierozdzielna a nieoczywistego związku dusz i ciał, mogła się spełnić (kult teatru wydaje się godny podziwu, pisarza nie zraziły bowiem fatalne inscenizacje jego prozy w polskim teatrze telewizyjnym). Herling-Grudziński nie byłby sobą, gdyby historia ta wolna była od złowrogości cieńa zbrodni i perwersji. Ale tym razem w miłości silniejszej niż wszystkie przeszkody i ograniczenia, normy moralne i uwarunkowania historyczne, zawiera się moc zdolna do przezwyciężenia zła, nawet tego, które sama rodzi. *Biała noc* to wielka pochwała miłości długotrwałej, nie przemijającej mimo starości i śmierci jednego z kochanków.

Dzięki teatralizacji miłość okazuje się możliwym do nieustannego odnawiania rytuałem, w którym człowiek, choćby tylko na moment, pokonuje przemoc historii i biologiczną kruchość. Dopełnieniem tej koncepcji miłości namiętnej, grzesznej a jednocześnie inscenizowanej, rytualnej jest wizyta kochanków w Wenecji. Część akcji w niej umieszczoną poprzedza motto z Tomasza Manna, które Wenecję nazywa *najbardziej nieprawdopodobnym z miast*. Jej eseistyczny portret a raczej opis różnych jego wersji, stworzonych przez odwiedzających Wenecję pisarzy, stanowi jedną z najciekawszych części utworu. Uzupełnieniem portretu miasta jest ucieleśnienie jego ducha – arlekina, Tonino Toniniego, aktora jednej roli – sługi dwóch panów Goldoniego, który w swym pięknym domu na Placu Świętego Marka gości głównych bohaterów. Dom ten jest jednak – metaforycznie – ruiną, Tonino bowiem cierpi po śmierci córki i żony, jak cała Wenecja nosi złowrobną piętno miłości umarłej, bezpowrotnie utraconej.

Wenecja jest miastem miłości, bowiem doskonale łączy się w niej to, co zmysłowe z tym, co umyka wszelkiej określoności. *Na tym w gruncie rzeczy (...) opierały się nieuchwytne cechy Wenecji jedynej, realnej w swej materialności aż do parzenia patrzących na nią oczu i dotykających ją dłoni, i w tym samym momencie ścigającej wzrokiem*

związany sen o samej sobie. Była miastem różnych, prawie suwerennych, niezależnych od siebie elementów, które marzą o połączeniu się w jedną całość (s. 79)). Ta nowa wersja *Białych nocy* zawiera także niespełniony projekt drugiej *Śmierci w Wenecji*, w niej bowiem przesądza się, choć nie zamyka, los głównych bohaterów powieści a śmierć uzasadnia się jako niezbędne miłości dopełnienie.

Na uwagę zasługuje forma gatunkowa nowej książki Herlinga-Grudzińskiego. Znaczące wydaje się, iż ostatnie lata przyniosły wielkie ożywienie pisarstwa autora *Gorącego oddechu pustyni*, tak niezwykle, że w okolicach swych osiemdziesiątych urodzin zdecydował się zadebiutować w roli powieściopisarza, czy wręcz: autora romansu. Debiut to niezwykły, bo wiąże się oczywiście z wcześniejszą nowelistyką i eseistyką pisarza, stanowi też (auto)refleksję nad sztuką i egzystencją młodego artysty, obciążonego losem świadka i uczestnika XX-wiecznej historii. *Biała noc miłości* w równym stopniu logicznie wynika z wcześniejszych doświadczeń Herlinga-Grudzińskiego – nowelisty, co stanowi próbę ich przekroczenia w poszukiwaniu zupełnie nowej formy. Po pierwsze jest kolejnym eksperymentem pisarza z formą wypowiedzianego (tutaj „myślanego”) monologu, w którym prawda przeżycia nieuchronnie zastępowana dramatyczną fikcją.

Równocześnie jednak stanowi zerwanie z wypracowaną wcześniej postacią narratora-sędziwego pisarza z Polski od dawna żyjącego we Włoszech. Część pierwsza narracyjnego dyptyku jest monologiem bohatera, snującego milczące wspomnienia całego życia, gasnący wzrok nie pozwala mu bowiem opisać wielkiej miłości, której nieuchronnym kresem jest zbliżająca się śmierć. Część druga rozgrywa się w Wenecji, w której wątek namiętnej i grzesznej miłości nierozdzielnie wiąże się z karnawalem i teatrem, z życiem w masce a zarazem z nieudaną terapią, przybliżającą odejście. Zakończenie utworu jest przewrotnie domknięte, bo inaczej niż w wielu wcześniejszych opowiadaniach otwartych, dzieje głównego wątku są – na prawach romansu – doprowadzone do końca i wyjaśnione. Problem polega na tym, że zakończenia są dwa, przez odmienne ukazanie finału życia bohaterów, inaczej określające sens i wartość ich miłości.

Godna podziwu wydaje się odwaga wielkiego pisarza, nie obawiającego się trudnego łączenia narracyjnego tradycjonalizmu i nowatorskiego eksperymentu kompozycyjnego. *Biała noc miłości* przeczy praktyce ostatnich lat i uwalnia – wraz z takimi dziełami jak *Oksana* Odojewskiego – historię namiętnej miłości z getta kultury popularnej.

Opowieść teatralna (tak brzmi podtytuł) jest również wariacją intertekstualną, w której Herling-Grudziński składa przewrotny hołd swoim ulubionym pisarzom, często wcześniej przywoływanym w esejach i w *Dzienniku pisany nocą*. Przewrotność pisarza polega na tym, że – tworząc fikcyjne adaptacje teatralne – daje sobie prawo do „poprawiania” wybranych autorów, ulubionych; tekstem zmienia zakończenia, wprowadzając lepiej wydobywające, jego zdaniem, istotę dzieła. Obok Dostojewskiego i Czechowa, zauważyć można nawiązania do *Upadku Camusa* i *Doktora Żywago* Pasternaka, a także do włoskiej nowelistyki Stendhala. Wprowadzenie postaci reżysera interpretującego literaturę na użytek sceny buduje siatkę odniesień, aluzji, cytatów, dzięki którym kształtuje się wizja paradoksalnej miłości, spełnionej, mimo iż nieosiągalnej, niezupełnie szczęśliwej, mimo iż spełnionej. W ślad za pisarzami rosyjskimi miłość zostaje nazwana „piękną chorobą”, miłość, która właśnie wobec starości, choroby i śmierci ujawnia siłę i piękno.

Zdumienie i podziw budzi połączenie miłosnej historii liczącej niewątpliwie na przyciągnięcie zainteresowania dużego grona odbiorców z rozrachunkiem artysty ukształtowanego przez sztukę XIX-wiecznego „etycznego” realizmu (którego reprezentantami są Dostojewski i Czechow) i odczytującego ją po mrocznych wydarzeniach następnego stulecia. Charakterystyka sztuki pisarskiej Czechowa, którą wypowiada reżyser po latach czytania i wystawiania jego dzieł, może stanowić pośredni wyraz poglądów Herlinga-Grudzińskiego na istotę literatury. *Cicha muzyeczność, nadzwyczajna prostota, smętne zaduma nad płynącym czasem, duch ewangeliczny u pisarza dalekiego od religijności, „życie widziane w marzeniu”, a jednocześnie realistyczne (z poczuciem miary), często naznaczone cierpieniem i bólem, wyrozumiały uśmiech, ironia wobec „wizji świata za dwa tysiące lat” w imię wydarzeń tu i teraz, niewiarygodna lekkość w odmalowywaniu stosunków ludzkich, mądrość bez cienia prze-mądrzałej przesady...* (s. 22-23).

Bardzo ciekawe, czy próba Herlinga-Grudzińskiego będzie miała ciąg dalszy, czy zmiana dłuższego opowiadania na krótką powieść pozostanie incydentem?

Gustaw Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, Czytelnik, Warszawa 1999.

Michał Hanczakowski Niejasna jasność

Wsielankowym krajobrazie znajduje się grupa pasterzy. Próbuja odczytać napis na grobowcu wypełniającym centrum całej kompozycji. Po chwili odczytują: *Et in Arcadia ego*. Na twarzy tych, którzy napis już przeczytali maluje się przerażenie. Ci, którzy jeszcze tego nie uczynili, chcą jak najszybciej zobaczyć, co sprawiło, że w krainie wiecznej szczęśliwości pojawił się strach. W ten sposób przedstawił problem śmierci Nicolas Poussin w swym słynnym *Krajobrazie arkadyjskim* (*Et in Arcadia ego*).

Arkadia to kraina szczęśliwości, która swój początek ma jeszcze u Wergiliusza. U autora *Eneidy* Arkadię cechował idealny klimat. Zamieszkiwali ją pasterze, których jedynym zajęciem było układanie kolejnych wierszy miłosnych. W takiej formie Arkadia pojawiła się w czasach renesansu. Kolejne epoki zainteresowane żywotnością tradycji antycznej, a zatem kolejne klasycyzmy w ten czy inny sposób musiały się do mitu arkadyjskiego ustosunkować.

Pierwsza połowa wieku XVII we Francji nie należała do specjalnie sielankowych. Walki o władzę po śmierci Henryka IV, udział w wojnie trzydziestoletniej i wreszcie niepokoje wewnętrzne prowadzące do Frondy musiały odcisnąć swe piętno na sztuce tego okresu, która powoli wkraczała w okres klasycyzmu. Topos arkadyjski pojawia się we Francji połowy XVII wieku wzbogacony o jedno zasadnicze pytanie, które w tych realiach historycznych musiało zostać postawione: czy w Arkadii możliwa jest śmierć? Obraz Poussina, datowany na okolice roku 1650 jest tego najlepszym przykładem. To właśnie za sprawą Poussina (...) symbole śmierci pojawiły się w idyllicznym krajobrazie, zauważył Jarosław Marek Rymkiewicz w *Myślach różnych o ogrodach. Dzieje jednego toposu*.

Klasycyzm w twórczości Rymkiewicza pojawia się już w latach '60. Najpierw zbiór manifestów poetyckich *Czym jest klasycyzm*, potem cytowane powyżej *Myśli różne o ogro-*

dach przynoszą pisarzowi miano poety klasycystycznego, mimo że w poezji Rymkiewicza klasycyzm znacznie odbiega od tego, co zwykliśmy z tą nazwą kojarzyć. Przez kolejne 30 lat autor *Dziejów jednego toposu* wędrował po egzotycznych krainach barokowej estetyki i romantycznego geniuszu, a wszystko to, aby tradycja literacka była żywa, aby klasycyzm nie okazał się tylko naśladownictwem.

W tym czasie zdał sobie sprawę, że poza klasycystą nie jest zbyt interesująca, że można sobie wyobrazić ciekawsze role np. młodego romantycznego szaleńca. W najnowszym tomie wierszy *Znak niejasny, baśń półżywa* poeta pisze: *I po co póró kartkę czerni / Klasyk klasycznie wiję wieńce / To chyba lepiej być tym w czerni / Tym romantycznym tam młodzieńcem* [s.9]. Repetycja wzorca kulturowego, jak definiuje istotę współczesnego klasycyzmu sam poeta, jest zatem heroiczną walką, która polega na łączeniu różnych konwencji estetycznych, w taki sposób, by powstał z nich klasyczny wieniec.

Rymkiewicz sięga zatem po tradycję antyczną: *I jest w tej opowieści coś jakby z Homera / Żagle żagle! Gdy z masztów słony wiatr je dziera* [s.22]. Równocześnie jednak łączy ją z typowo barokowymi obrazami: *Twoje ciało pewnie nawet trochę zgniło / A mnie z tobą tak się kochać było miło* [s.18]. Do tego barokowo – klasycystycznego dysonasu dochodzi jeszcze fascynacja Leśmianem, którego głos w ostatnich tomach wierszy Rymkiewicza odnaleźć można stosunkowo często: *Słyszę jak stapa śmiertelne stapanie / Jest w moim spaniu jeszcze jedno spanie* [s.29].

Ten stylistyczny melanż, w pewnym stopniu znany już jest z poprzedniego tomu wierszy Rymkiewicza, zatytułowanego *Moje dzieło pośmiertne*. Tym razem jednak jest on próbą znalezienia w krajobrazie kultury miejsca, w którym klasycysta nie będący *Tym romantycznym tam młodzieńcem*, znajdzie pomoc. Łatwo domyślić się, że przy okazji tych poszukiwań wszystkie drogi prowadzą do Arkadii.

Rymkiewiczowska Arkadia to Milanówek. Tam miejscowość staje się miejscem, w którym można odczuwać spokój, gdzie nie ma pytań natury ogólnej: *Nie pytaj już czy Bóg się jeszcze kiedyś wcieli / Stań przy mnie – tutaj w świetle sosen, grusz, moreli* [s.24]. Zamiast nich pojawiają się wątpliwości, które nikną w innych wątpliwościach, tracą ostre kontury: *O dęby gdy te czarne sztandary łopocą / O coś się was dęby pytam ale o co* [s.34].

Niejasność, impresjonistyczne zamazanie konturów rzeczy nie wystarcza jednak poecie. W Milanówku wszystko bowiem musi zniknąć: *Nieobecność – nawet ona się ulatnia / Jakaś wartość ale wartość już ostatnia* [s.36]. Ten proces destrukcji tego, co w Arkadyjskim ogrodzie Rymkiewicza ma znaczenie prowadzi do miejsca znanego z obrazu Poussina.

Mimo iż fenomenologia w Milanówku istnieje nie może (poeta *Chętnie by swoje zawiesił istnienie / Transcendentalnie trzustkę zredukował*, lecz nie udaje mu się to, o czym wspomina w *Jesiennym wierszyku dla Edmunda Husserla*, otwierającym cały tom), to trudno się oprzeć wrażeniu, że w *Znaku niejasnym, baśni półżywej* świat ulega redukcji eidetycznej do jednego ogrodu.

W ogrodzie tym nie ma jednak przerażenia, mimo iż jest śmierć. Króluje w nim raczej rodzaj zamyślenia, które nie ma nic wspólnego ze smutkiem. Tutaj potrzebne jest jeszcze jedno odwołanie do Poussina. Otóż z tematem śmierci w Arkadii próbował się on zmierzyć dwukrotnie. Obraz wyprzedzający znane płótno z 1650 roku ma zupełnie inny charakter. Jego tonacja jest ciemniejsza. Brak w nim barwnego krajobrazu. W zamian widać tylko fragment grobowca z napisem *Et*

in Arcadia ego i pojedynczą postać, która raczej myśli niż się boi. I o ile krajobraz Milanówka przypomina *Krajobraz arkadyjski* pełny drzew i zwierząt, o tyle refleksja Rymkiewicza nad przemijaniem kojarzy się raczej z zadumą pasterza z obrazu wcześniejszego.

Swe rozmyślenia zaczyna od własnej przyszłości czy też przeszłości. Te dwie krainy poecie zlewają się w jedno: *Wtedy czytać mnie będziecie / Kiedy zamkną mi powieki / I na oślep po omacku / I ja w minione pójde wieki* [s.7]. Ale giną również inni ludzie, czasem nawet ci najbliżsi, z którymi jeszcze dziś chciałoby się porozmawiać, których śmierć jest miarą tego, co stanie się z nami: *Już cię nie ma od dwudziestu paru lat / Już się bardzo przez te lata zmienił świat (...)* *Już tu wszystko nie jest twoje ani moje / A ja ciągle nad otwartym grobem stoję* [s.19].

Znaczenie śmierci człowieka zostaje jednak w tych wierszach zminimalizowane: *Białe astry białe dzwonki i stokrotki / Pachnie kompost jak śmierć moja taki słodki* [s.31]. I tu dochodzimy do paradoksu. Poussin przy okazji refleksji wanitatywnych przeszedł ewolucję od zadumy do przerażenia, co widać w kolejnych obrazach. Tymczasem u Rymkiewicza pasterz arkadyjski nie musi się bać śmierci, bo w krainie szczęśliwości widział już rzeczy znacznie gorsze niż śmierć, na przykład zbiorowy gwałt (*Tuż pod oknem tam na śniegu / Koty kotkę pieprzą w biegu / Koty – trzy a kotka – jedna / Nie ucieknie ona biedna* [s.40]) albo masowy mord (*Słowiki udusiła zima zła królowa / O dęby wasze życie gdzie się w grudniu chowa* [s.33]).

Świat ludzi i ich wyobrażeń udaje tylko nieporadnie to, co przyroda już zna od dawien dawna: *Ślimaki zaraz mróz siarczysty złapie / Białe mróz w czarnej esesmana czapie (...)* *Wielki na krety na sikorki pomór / Jadą pociągi do gazowych komór* [s.28]. Poezja ta jest oparta o figurę *pars pro toto*. Obrazy wzięte bezpośrednio z życia przyrody mogą być odniesione również do świata ludzi i historii, gdyż wszystkimi tymi światami rządzą takie same prawa.

Porównywanie holocaustu do zimowej śmierci kretów i sikorek wydawać się może profanacją, ale ostatecznie to nie poezja jako pierwsza w historii pokazała, że śmierć człowieka może być gorsza od śmierci zwierzęcia. Pod tym względem *Znak niejasny, baśń półżywa* jest tomem pokazującym punkt dojścia naszego stulecia.

Odpowiedź na wątpliwości egzystencjalne postawione w klasycystycznym ogrodzie nie może zostać udzielona przez formę, jakkolwiek by ona była wyszukana, gdyż jak pisał Rymkiewicz w swym poprzednim zbiorze wierszy: *Ślimak zdycha na ścieżce i niech sobie zdycha / Jeżeli to jest forma no to bardzo licha*, a forma ślimaka wcale nie różni się od formy wiersza. Źródłem odpowiedzi nie może być również treść, bo skąd ma wiedzieć ślimak po co się ślimaczy.

Odpowiedzią może być jedynie specyficzne pojmowanie Boga: *Jaki jest między tobą a tym Bogiem związek? / Bóg kwitnie tu na każdej ze swoich gałązek* [s.14]. Gnostycyzm obecny w starszych wierszach Rymkiewicza, pogląd według którego wiedza ma moc zbawczą, zostaje zastąpiony panteizmem. Bóg przejawia się we wszystkim, tyle tylko, że dla nas – ludzi – wszystko to zbyt wiele, by podlegało naszej obserwacji. Możemy patrzeć albo na ogród w Milanówku albo na ponurą historię sprzed 50 lat, ale nie na obie te rzeczy równocześnie. I dlatego właśnie *To istnienie – samo sobie daje znaki / To istnienie – znak niejasny – baśń półżywa* [s.59]. Poeta zaś próbuje te znaki przekodować tak, by były trochę bardziej jasne.

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Znak niejasny, baśń półżywa*, PIW, Warszawa 1999.

Robert Ostaszewski Narracyjny ekspres (z dopłatą na Eurocity)

Nowa powieść Andrzeja Barta nosi tytuł *Pociąg do podróży*. Czy chodzi tu o upodobanie do podróży w czasie i przestrzeni, którym przecież oddają się narrator i bohaterowie tejże powieści? Czy też o salonkę, będącą wehikułem czasu, przenoszącą bohaterów do roku 1900, a więc dosłownie pociągiem do podróży? Otóż niekoniecznie. Ponieważ bohaterowie Barta do celu swojej podróży zmierzają okrężną drogą, ja również w mojej eksplikacji tytułu pójde oplotkami (prozy najnowszej). W 1992 roku Zbigniew Batko wydał interesującą, chociaż niezbyt znaną, powieść *Oko*. Odnaleźć w niej można motyw gigantycznej biblioteki znajdującej się w stodole, stojącej w majątku markiza Donata A. F. de Sadowskiego. Narrator tak oto opisuje tę bibliotekę: „Było tu chyba wszystko, co kiedykolwiek napisano – literatura piękna, taka sobie i zupełnie paskudna, księgi szyte i klejone, foldery i zwoje, manuskrypty, inkunabuły, papirusy i kodeksy, a nawet z rzadka drewniane, gliniane i ołowiane tabliczki pokryte ornamentem hieroglifów”. W tejże bibliotece markiz zafundował głównym bohaterom *Oka* podróż „w osiemdziesiąt sekund dookoła świata”, wyświetlając przy pomocy specjalnie skonstruowanego urządzenia obrazy z różnych stron świata. Bart, podobnie jak markiz swoich gości w tekście Batki, wprowadza czytelnika do biblioteki, przekonując go, że nie ma z niej wyjścia, że próbując dotrzeć do świata czy przeszłości zawsze natrafia się jedynie na teksty. Zaprasza więc do podróży palcem po grzbietach ustawionych na półkach książek. Pobudza pociąg do lektury. Bo też pisarstwo Barta rodzi się z przyjemności tekstu (przeczytanego), która wzmaga pożądanie dopisania kolejnego tekstu, dostawianie następnego tomu do już stojących w bibliotecznej szafie (Bart znajdowałby się w owej gigantycznej bibliotece gdzieś pomiędzy Balzakiem a Barthem), ożywienia tradycji w intertekstualnej grze.

Na pozór więc nowa powieść Barta niewiele różni się w zamyśle od poprzedniej książki tegoż autora, dość głośnej *Rien ne va plus* (1991), która przyniosła Bartowi nagrodę Fundacji im. Kościelskich. W *Rien ne va plus* rzeczywistość również okazywała się być „utekstowiona”, a tradycja postrzegana była – według formuły Przemysława Czaplińskiego – „jako płatanina tekstów”. Bart w dalszym ciągu buduje konsekwentnie swoje fikcyjne uniwersum. W *Pociągu do podróży* odnaleźć można postacie znane już z wcześniejszej powieści, jak chociażby Jedwabia, handlarza dziełami sztuki z Łodzi, czy pojawiająca się w rozmaitych wcieleniach *femme fatale* hrabinę Krzywopalcza. Autor stosuje też sprawdzone wcześniej tekstowe chwytły, jak na przykład wprowadzanie w roli postaci drugoplanowych znanych pisarzy (w *Rien ne va plus* pojawia się między innymi Dostojewski, w *Pociągu*... Proust). Jednak nowa powieść Barta jest zdecydowanie lepsza od poprzedniej. Dlaczego? W *Rien ne va plus* autor stał się niejako zakładnikiem – może raczej: niewolnikiem – stworzonego przez siebie schematu fabularnego. Z grubsza rzecz ujmując opierał się on na prostym pomysle. Oto świadomość księcia d'Arzipazzi, libertyna, kochanek i namiętnego gracza przeniesiona zostaje na płótno portretu przez diabolicznego

malarza Solteriniego. Portret ten trafia pod koniec XVIII wieku do Polski. D'Arzipazzi obserwuje i komentuje wydarzenia z historii Polski (narracja doprowadzona jest do lat 70. naszego wieku), od czasu do czasu dorzucając jakąś historyjkę ze swojego „prawdziwego” życia. Pomysł sam w sobie jest dość ciekawy, tym bardziej, że obrazy kolejnych epok zostały misternie utkane z rozmaitych tekstów. Tyle tylko, że konsekwentnie przez autora realizowany dał fabułę dość monotonną, łatwo przewidywalną. Czytelnik był w stanie szybko zorientować się w mechanizmach działania tekstowej maszyny uruchomionej w *Rien ne va plus*. Od tego momentu narracyjny ekspres, który miał wieść czytelnika poprzez kolejne epoki, zamieniał się w niechętnie wlokący się pociąg osobowy.

Pomysł na rozpędzenie fabuły w *Pociągu*... również jest prosty i sprawdzony, to znaczy zaczerpnięty z literackiej tradycji. W powieści tej bohaterowie podróżują w czasie. Dwaj Amerykanie, John Miller i David Stern, zostają przeniesieni gdzieś z początków trzeciego tysiąclecia do roku 1900. z misją zabicia młodego Hitlera, aby w ten sposób w zarodku zdusić zło nazizmu. Ich przygody rekonstruuje – jak, o tym będzie jeszcze mowa – narrator, karłowaty pisarz nieudacznik, który przemierza Europę śladem swoich bohaterów. Narracyjny ekspres w nowej powieści Barta mknie przez Europę, zatrzymując się na krótko w Wiedniu, Rzymie, Londynie, Paryżu, a nawet Łodzi. Cały czas jednak znajdujemy się oczywiście w bibliotece. Barta nie interesuje ewokowanie świata z przełomu wieków, kreślenie pedantycznych obrazków europejskich metropolii. Autor *Pociągu*... tworzy literaturę z literatury, wprowadza swoich bohaterów w świat postaci z literatury początku wieków, każe im się spotykać ze znanymi pisarzami, podejmuje intertekstualną grę z literacką tradycją, pokazuje stylizatorski kunszt, a czasami trochę po sztubacku bawi się przekręcaniem znanych wszystkim z historii literatury faktów. Skomplikowanie narracji i wprowadzenie wyrazistszej fabuły opartej na zagadce (uda się dopaść Hitlera czy nie) wyszło tylko na dobre prozie Barta. W *Pociągu*... autor prezentuje też sprawniejszą w porównaniu z *Rien ne va plus* pisarskie rzemiosło, jest bardziej staranny i pomysłowy w stylizacjach, nie nadużywa raz ogranych tekstowych chwytów.

Być może znajdzie się ktoś, kto będzie chciał w interpretacji powieści Barta położyć nacisk na problem obecności zła w świecie. Wydaje mi się jednak, że zarówno sam motyw podróży w czasie, jak i problem zła, są potraktowane w tekście Barta czysto użytkowo, to znaczy napędzać mają jedynie narracyjny ekspres. Autor wyraźnie „puszcza oko” do czytelnika, tłumacząc, iż podróż w czasie polega na „wyparowaniu” z jednej czasoprzestrzeni i „skropleniu” w drugiej. W ten sposób pokpiwa sobie przede wszystkim z literatury *science fiction*, która nie bardzo potrafi poradzić sobie z aporią: co dzieje się z teraźniejszością, jeżeli jej przedstawiciele manipulują przeszłością (można oczywiście rozwiązać ten problem wprowadzając światy równoległe, ale moim zdaniem jest to rozwiązanie pozorne). Również sposoby, do jakich uciekają się bohaterowie *Pociągu*..., żeby unieszkodliwić Hitlera, są w gruncie rzeczy absurdalne, a samo rozwiązanie tego wątku dość sztuczne i naciągane (nie chcę psuć zabawy konsumentom fabuły, więc nie zdradzę, jak kończy się ta historia, powiem tylko tyle, że Hitlerowi udaje się przeżyć).

Bart to pisarz z ducha postmodernistyczny („duch” i „postmodernizm” to dość karkołomne zestawienie, ale niech już zostanie). Powieść *Rien ne va plus* uznawana była nawet za jeden z pierwszych tekstów postmodernistycznych w naszej literaturze, co oczywiście miało

CIĄG DALSZY NA STR. 22

CIĄG DALSZY ZE STR. 21

się z prawdą, bo pierwiosnki postmoderny pojawiły się kilkanaście lat wcześniej. Jednak nie przeszkadza to Bartowi kpić również z postmodernizmu, co szczególnie jest widoczne w kreacji narratora. Postmoderniści często komplikują sposób prowadzenia narracji, umieszczają autora na tej samej płaszczyźnie, co bohaterów utworów. Ma to służyć zaznaczaniu literackości, fikcyjności tekstów. Narrator w *Pociągu...*, który przyznaje się, że jest współautorem *Rien ne va plus*, a więc do pewnego stopnia samym Bartem, raz jest skrupulatnym archiwistą, skryptorem, składającym z rozmaitych fragmentów zapisków, dokumentów, tekstów literackich spójną narrację, innym razem powiada, że „bezczelnie wymyśla”. Ogląda z zewnątrz przygody Millera i Sterna lub nieomal w nich współuczestniczy. Jaki jest cel tych komplikacji? Otóż czysto ludyczny. Bart nie musi w ten sposób zaznaczać fikcyjności kreowanego świata, ponieważ od pierwszych zdań wiadomo, że znajdujemy się w bibliotece. Nie chodzi tu o jakikolwiek poważny namysł, ale po prostu grę z konwencją. Bo też w powieści Barta liczy się jedynie intertekstualna gra. Autor w jednym miejscu daje pastisz *Człowieka bez właściwości* Musila, w innym podrabia listy Joyce'a, powołuje do życia ducha Weininger'a to znówu robi dopiski na marginesach *Ziemni obiektywnej* Reymonta. Sam bawi się stylizacyjnym kunsztem i czytelników zaprasza do zabawy. Właściwie tylko tyle...

Przyznam, że nie przepadam za prozą, która oferuje mi jedynie sterylne fikcyjne tekstowe światy w żaden sposób nie zakorzenione w „twardej” rzeczywistości; prozą, która nie podejmuje trudu – choćby ze świadomością, iż jest on daremny – przebijania się do rzeczywistości poprzez zasłony tekstów. Powieść Barta przeczytałem jednak z przyjemnością, czując prawdziwy pociąg do lektury. Oczywiście nową książkę autora *Rien ne va plus* trudno nazwać wielką literaturą, ale na pewno jest to rzecz dobrze zrobiona, dająca czytelnikowi rozmaite możliwości lekturowej zabawy. Można tą książką zabawić się, jako powieścią do pociągu: dać wciągnąć się w fabularne zawikłania i śledzić losy bohaterów oraz narratora (bardziej czytani i oswojeni z kulturą czytelnicy „prozy podróży” mogą oczywiście dociekać, w jakim stopniu postać narratora z *Pociągu do podróży* wywiedziona została z książek i filmów Woddy Allena, jakie są związki prozy Barta z powieściami dla przykładu Thomasa Pynchona czy Harry Mathewsa). Ale można też potraktować tekst Barta jako przewrotny przewodnik po rzadziej odwiedzanych półkach własnej (realnej) biblioteki, jak również wyimaginowanych księgozbiorach „widmowych bibliotek” i podjąć erudycyjną grę: sprawdzać, jak pastisze, którymi popisuje się Bart, mają się do swoich wzorców, tropić cytaty i kryptocytaty (a także autocytaty) w tekście powieści... Bart napisał powieść przeznaczoną zarówno dla zwykłych konsumentów fabularnej strawy, jak i czytelników bardziej wymagających. I bardzo dobrze. Prawdopodobnie znajduje się malkontenci, którzy stwierdzą, że *Pociąg do podróży*, poczynawszy od odkładki, na której prezentuje się półnaga kobieta, a skończywszy na tym, co między okładkami się znajduje, jest jedynie niepoważną igraszką; a autor tej powieści – kuglarzem buszującym w bibliotece. Cóż... Bart proponuje nam intertekstualną grę z tradycją, a że przy okazji sam świetnie się bawi i chce, aby jak najlepszą zabawę mieli czytelnicy, to należy zapisać na plus temu autorowi. Takich książek nie ma ostatnio zbyt wiele. A w końcu ileż można czytać powieści takich chociażby jak *Śmiertelność* Krzysztofa Vargi – śmiertelnie poważnych i zabójczo nudnych?!

Andrzej Bart, *Pociąg do podróży*, Wydawnictwo Noir sur Blanc, 1999.

Piotr Bukowski Obecność nieobecnego

ERNST JÜNGER W POLSCE

Pod koniec ubiegłego roku pojawiło się w księgarniach bardzo obszerne opracowanie recepcji Ernsta Jüngera w Polsce w latach 1930-1998. Na dwutomową pracę, której autorami są germaniści Wojciech Kunicki i Krzysztof Polechoński, składa się szczegółowe studium recepcyjne, bibliografia – obejmująca przekłady i literaturę przedmiotową – oraz wydzielona jako osobny tom antologia polskich prac o niemieckim pisarzu. Opracowanie obejmuje okres czasowy, rozpięty między pierwszą wzmianką w polskiej prasie na temat Jüngera, a śmiercią autora (w sędziwym wieku 102 lat!).

Przyznam szczerze, iż ta ze wszech miar cenna inicjatywa wydawnicza była dla mnie sporym zaskoczeniem. Bo oto do rąk miłośników literatury niemieckiej trafia znakomite opracowanie recepcji pisarza, który w momencie, gdy autorzy składali swą pracę do druku (czyli pod koniec 1998 roku) znany był w naszym kraju z zaledwie trzech przełożonych na język polski książek. Pierwsza z nich, *Książkę piechoty*, ukazała się jeszcze przed wojną nakładem Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego, wydanie zaś dwóch kolejnych dzieł – *Na Marmurowych Skalach* i *Niebezpieczne spotkanie* właściwie zbiegło się czasowo z zakończeniem pracy nad studium recepcyjnym. Tak więc jeśli sugerować się publikacjami książkowymi, to przez prawie 60 lat Ernst Jünger był autorem nieobecnym w świadomości polskiego czytelnika. Nawet jeśli uwzględnimy przekłady w prasie i tomach zbiorowych, to owa prymarna podstawa recepcji Jüngera w Polsce pozostaje nader szczupła. Oczywiście nietrudno domyślić się źródeł tej nieobecności – książki autora *Na Marmurowych Skalach*, opatrzone etykietką „literatury fascystowskiej”, czy też w najlepszym przypadku „literatury niemieckiego militarysty”, nie nadawały się ze względów politycznych do publikacji. Jednakże praca Kunickiego i Polechońskiego dowodzi, że ten kontrowersyjny pisarz był w Polsce przedmiotem żywej i interesującej dyskusji, ukazującej polityczne uwikłania recepcji literatury niemieckiej w PRL.

Skrajnie zideologizowany i w przeważającej mierze negatywny odbiór dzieła Ernsta Jüngera po 1945 roku pozwala Autorom wysnuć wiele ciekawych wniosków, dotyczących kształtu dyskursu powojennej germanistyki i publicystyki niemieckoznawczej w Polsce. Autorzy opracowania ukazują ideologiczny aspekt recepcji Jüngera na wielu płaszczyznach, analizując nie tylko liczne pamflety o charakterze *stricte* politycznym, ale i również sposób, w jaki dzieło niemieckiego pisarza było polskiemu odbiorcy prezentowane, naświetlając jednocześnie technikę fałszerstw i manipulacji, jakich się przy tym dopuszczano. Ta wielopłaszczyznowa i wielowątkowa analiza polskiej recepcji Jüngera, bogata w interesujące spostrzeżenia i kontekstualizacje (podane w formie licznych „Ekskursów”), jest bez wątpienia jednym z ważniejszych osiągnięć naszej rodzimej germanistyki.

Bardzo szczęśliwy okazał się pomysł wydania swobodnego aneksu do studium recepcyjnego w postaci wyboru samodzielnych polskich tekstów, poświęconych osobie i twórczości Ernsta Jüngera. Pomysł podyktowany był przede wszystkim, jak piszą Autorzy, chęcią stworzenia „reprezentatywnej dokumentacji zjawisk omawianych w tomie analitycznym” oraz udostępnienia „antologii najbardziej charakterystycznych wypowiedzi na temat wciąż spornego autora *Robotnika*”.

Dlatego też w wyborze znalazły się prace bardzo różne: jadowite polityczne pamflety Mariana Podkowińskiego i Michała Misiernego sąsiadujące z wysmakowanymi esejami Ewy Bieńkowskiej i Adama Zagajewskiego; kompetentne prace filologów pojawiają się obok niekompetentnych artykułów prasowych. Ujawniające się tu napięcia czynią z antologii (na którą składa się w sumie 24 uporządkowanych chronologicznie tekstów) pasjonującą lekturę, wywołującą w czytelniku sprzeczne emocje, od zachwytu, aż po niesmak i odrazę. Lecz pozostawia ona też – przynajmniej w moim przypadku – uczucie niedosytu: pominiętych bowiem zostało kilka świetnych recenzji i omówień książek Jüngera, jak choćby teksty Małgorzaty Łukasiewicz. A jest to kwestia jedynie kilkunastu dodatkowych stron...

W słowie wstępnym do swego studium recepcyjnego Autorzy wyrażają nadzieję, iż ich praca przygotowuje długo oczekiwaną obecność dzieła Ernsta Jüngera w świadomości polskiego czytelnika. Oby nadzieja ta się ziściła. Wprawdzie od czasu ukończenia omawianego tu opracowania ukazały się, przechodząc raczej bez echa, dwie kolejne książki niemieckiego autora – *Awanturnicze serce* i nowe tłumaczenie *Książki piechoty* (W *stałowych burzach*) – ale to wciąż zbyt mało, zwążywszy fakt, iż zebrane dzieła Jüngera (*Sämtliche Werke*) liczą sobie 18 opasłych tomów. Późna proza pisarza pozostaje, poza wąskim kręgiem fachowców, nieznaną – powieści *Die Zwillie* (1973) oraz *Eumeswil* (1977) wciąż czekają na swego tłumacza. Najlepszym, choć zapewne mało realnym rozwiązaniem byłoby wydanie *Dzieł wybranych* Jüngera, uwzględniających dzienniki, eseje i prozę narracyjną tegoż autora. Należałoby się też zastanowić nad zwięzłą i kompetentną monografią Ernsta Jüngera, przykładem – i zarazem propozycją – może tu być doskonała praca Wolfganga Kaempfera. Są to właśnie elementarne podstawy zaistnienia nowego etapu recepcji pisarstwa Jüngera w Polsce, w którym dowartościowany zostanie jej estetyczny wymiar.

Wojciech Kunicki, Krzysztof Polechoński: *Ernst Jünger w publicystyce i literaturze polskiej lat 1930-1998*. Tom 1: *Studium recepcyjne – Bibliografia*. Tom 2: *Antologia tekstów*. Wybór i opracowanie W. Kunicki, K. Polechoński. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999.

Antoni Szoska Zaczepnik

Ukazała się oryginalna książka autorstwa Zbigniewa Warpechowskiego pt. *Zasobnik*. Na około 300 stronicach zawarł on opis 232 performance'ów, które pokazał w ciągu 30 lat twórczości na tym polu sztuki. Poza tym książka zawiera pokątną bibliografię, w tym 77 katalogów samego artysty oraz, jak to zostało podkreślone, pierwszy w dziejach opis warsztatu artysty performerera. Zaznaczmy, że jest to już druga taka pozycja w jego dorobku. Pierwsza nosiła tytuł *Podręcznik* (1990). Z kolei na spotkaniu autorskim z okazji wydania *Zasobnika* zapowiedział trzeci z kolei tom pt. *Podnośnik*.

Książki Warpechowskiego są poniekąd ewenementem, jeśli chodzi o wydawnictwa artystyczne na naszym rynku. A to z tego prostego powodu, że dotyczą sztuki efemerycznej, odbywającej się niejako na marginesie oficjalnego życia artystycznego i wystawianiczego. Autor, co prawda, wspomina o tym, że kiedyś, tj. w latach 70-tych, była moda na performance, ale szybko minęła i dziś tylko nieliczni outsiderzy pozostali wierni tej formie twórczości. Ich liczbę zawęża on wręcz do kilkunastu jedynie „wybrańców”, którzy podobnie jak autor bronią się przed jakąkolwiek

klasyfikacją bądź, szerzej – urzędowaniem swych ezoterycznych praktyk. Choć jest to, nacechowana emocjami, subiektywna ocena, to jednak mamy powód, by mu wierzyć, choćby z uwagi na jego szerokie kontakty międzynarodowe. Przede wszystkim zaś dlatego, że sam jest nestorem i współtwórcą tych szczególnych działań artystycznych. Mimo to należałoby dodać, że w przypadku sztuki, w której tak wiele zależy od improwizacji i szczęśliwego przypadku, taki rygorystyczny podejście. I tak np. organizowany od roku 1993 „Zamek wyobraźni” w Bytowie gościł ponad 30 artystów z kraju i z zagranicy. W wystąpieniach zaś *Performance Art* w BWA w Częstochowie w 1997 brało udział aż 11 artystów z Polski. Wydaje się, że w przypadku performance liczby te wcale nie są przesadzone, a jednocześnie nie świadczą o tym, że łatwo jest uprawiać ten rodzaj sztuki (ZPAP w Krakowie liczy kilkuset plastyków). O tym dobitnie stara się nas przekonać Warpechowski w swoich książkach.

Ponieważ piszący te słowa sam uprawia tę sztukę i podobnie jak autor *Zasobnika* ma wątpliwości dotyczące jej określenia, to nie od rzeczy będzie proponowana przez niego, nieco pretensjonalna, zaznaczymy, performance'owa... zaczepka. Coś na kształt tekstu Cage'a o Rauschenbergu (toutes proportions gardées, ma się rozumieć). Zresztą obaj ci sławni artyści związani byli z happeningiem spokrewnionym z performance'm, a niektóre z ich wystąpień, jak np. zbieranie grzybów u Cage'a miały wprost performance'owy charakter. Cage darzył Rauschenberga nie tylko zwykłą ludzką sympatią, lecz przede wszystkim, jak pokazuje to jego tekst, współbrzmiał emocjonalnie i duchowo z jego sztuką. (A ja lubię Zbigniewa Warpechowskiego, i jestem pod wrażeniem kilku oglądanych przeze mnie jego wystąpień.) Wracając jeszcze na moment do tekstu o Rauschenbergu, po to, by naświetlić jego „performance'ową” metodę, powiedzielibyśmy, że jest on porwany (potargany) sensem, że gdzieś tam niespodziewanie wybuchają fajfery i bywa, że przypadkowo odbijają się rykoszetem znaczenia. Już na samym wstępie autor powiada, że artykuł można czytać w dowolnym porządku podobnie jak drukować jego akapity i światło między nimi. Dodajmy, że pozostaje to w zgodzie z happeningowym charakterem sztuki Rauschenberga, dla którego malarstwo znajduje się tak drastycznie w „szczelinie między sztuką a życiem”. A Dante i kurczak lub stara koszula są dlań równie użyteczne...

Nie dziwi zatem, że – niekoniecznie czytelnicy tego rodzaju tekstów – ale przede wszystkim plotkarze sztuki, którzy to i owo zasłyszeli na temat, ich zdaniem, owych „wyglupów artystycznych” dochodzą łatwo do wniosku, że w tej performance'owej sztuce wszystko jest dopuszczalne, albo, że wręcz to bełkot. Swoją drogą niegdyś dadaści z owego „bełkotu” uczynili poniekąd (anty)sztukę. Zgoda, improwizacja, z którą tu mamy do czynienia, a także płynność kryteriów – Warpechowski powołuje się w tym względzie na taoistyczną metaforę wody, „sztuki-wody”, której nie zaszkodzi nawet poniżenie (patrz: *Podręcznik*, s. 146-147) – łatwo mogą zamienić się w bałagan czy chaos. Lecz mogą również manifestować swoiste *hubris* znaczenia tak przecież charakterystyczne dla „sapientem demens”, jak określa człowieka w jego ludzkim szaleństwie antropolog kultury Edgar Morin. Z drugiej zaś strony w swej zwięzłości (kwestia wolnego wyboru) mogą być niczym błyskawica nagle pojawiająca się na bezchmurnym niebie. Sztuka performance oznacza bowiem pełną elastyczność wyrazu i użytych środków pod jednym wszakże warunkiem, tj., że uczestniczy w jej wykonaniu żywe ciało artysty oraz jego esprit.

I tak np. ostatni z performance opisany w *Zasobniku* autor uważa za swój najbardziej

związły i ... „najpoważniejszy akt artystyczny XX wieku”. Na pierwszy rzut oka wypowiedź ta świadczy o przesadnym braku skromności artysty, o jakiejś wyolbrzymionej megalomanii. Jeśli jednak wziąć pod uwagę treści *Rogu pamięci* to wydaje się ona raczej efektownym fajerwerkiem i tym samym pewną prowokacją w duchu tegoż wystąpienia. Prowokator występuje tam bowiem w potrójnej roli; jako XX-wieczny szaman z naszyjnikiem z narzędzi, takimi jak klucz do śrub, obcęgi itp., dodatkowo przyozdobiony zdjęciami porno; jako pseudo-Mojżesz rozbijający tablice z przykazaniami i wreszcie jako kapłan odprawiający tajemniczy obrzęd. Performance ów jednocześnie jest konsekwencją jego wcześniejszych, historiozoficznych odniesień czy to do upadku cywilizacji czy też do ich różnorodności. A zatem, czyżby ów związły i spektakularny akt XX w. wyrażał swoistą kondensację czasów i kultur u progu New Age? Ten bowiem napis, to hasło zostaje przez autora ułożone z... prezerwatyw, do których wcześniej wetknął on ruloniki z tekstem na kartkach wyrwanych z Biblii.

Trudności z rozumieniem performance'u i jego oceną dotyczą nie tylko odbiorców, ale i samych twórców, jeśli są tak szczerzy jak Warpechowski. Stąd liczne w jego tekstach wtręty – do artystycznej perfekcji, pretensje do establishmentu (nie tylko sztuki), a także odnotowanie każdego sukcesu jak również otwarte przyznawanie się do bezsilności i porażki będących zresztą nieuniknionym efektem zakładanego przez artystę, ekstremalnego „momentu 0” jako spontanicznego źródła aktu twórczego. Pomimo wahań i wątpliwości, ale też i ze względu na swoiste katharsis jakaś magiczna siła, jakiś rodzaj artystycznego opętania każe performerom kroczyć własną drogą. Nota bene, wydaje się, że różnica między sztuką a magią nie jest tu całkiem wyraźna. W jednym ze swoich manifestów *Performare* wyraża autor zasadniczą ambiwalencję sztuki w kontekście performance'u. Że być może jest on jakąś nową „dziejziną” i to niekoniecznie artystyczną(?), a także proponuje niejako magiczną, paradoksalnie negatywną, formułę, tj. „perfekcji w błędzeniu i bezsilności”, czyli . A czyż słowa, po wygłoszeniu których za każdym razem spluwa na blat stołu, nie stają się w jakiś rytualny sposób zaklęciami, tak jak to miało miejsce w 177 wystąpieniu pt. *Przepluty wierszyk*? Choć dodajmy, że tytułowy wierszyk posiada dość oczywisty sens, który można by określić jako bycie artystą całym ciałem wraz z... „przezroczystym workiem wyobraźni”, „żelaznym pudłem rozumu” i „diamentowym zamkiem duszy”, co symbolizuje egzystencjalno-artystyczną komunikację z odbiorcą. Przesłania tych wystąpień są na ogół klarowne czy wręcz ilustracyjne. Mają przy tym formę często agresywnego protestu, jak choćby ścięcie główki lalki Barbie w performance zatytułowanym *Serce i szabla* (186 z kolei). Za każdym razem jednak są tam pewne miejsca zagadkowe, niedookreślone. W trakcie działań artysty stają się one swoistymi rykoszetami dla głównego przesłania. W *Przeplutym wierszyku* np. będą nimi: dżdżownica, rozbite lustro, w którym odbija się twarz performer, a zarazem odlamki potłuczonego szkła korespondujące z diamentowym szkieletem, które autor podnosi ze stołu pensetą. Nierozstrzygalniki (?). Prowokacje(?).

Oto odpowiedź, lub jej próba w stylu tekstu Cage'a o Rauschenbergu, która zawiera się w kilku punktach tekstowego bicolage'u.

(punkt 1) Zaczepnik, czyli szkic do portretu artysty nie-kulturalnego.

(punkt 2) Bezczelność albo ekonomia ciała i ducha performer.

Uprawiany przez autora rodzaj sztuki, co sam podkreśla, powoduje, że artysta pojawia się i ZNIKA. To prawie tak jakby zamiast

spektaklu zdarzył się incydent. Niemniej, kto zechce, może artystę odnaleźć. W związku z tym możemy powiedzieć, że nie mamy tu również do czynienia ze zwyczajnym odbiorcą, a raczej ze świadkiem lub podglądaczem. I tak np. Stefan Morawski pisząc o tego rodzaju sztuce zwraca uwagę na nową trudność w interpretacji. Oto bowiem artystą mieni się ten, kto na tę nazwę wg odbiorców nie zasługuje, oraz podaje za dzieło sztuki coś, co do sztuki zdaniem odbiorcy w ogóle nie jest podobne...

Czyżby tutaj jawiła się istota „zaczepnika”? „Wystawienie siebie na widok publiczny, jakby bez powodu, bez kostiumu, na własne ryzyko i odpowiedzialność, nie jako „maestro”, wirtuoz, akrobata, ale właśnie jako zwykły człowiek, który nic nie umie!” (Z. Warpechowski, *Podręcznik*, s. 196).

Może tak; podręcznik—zasobnik—zaczepnik...

Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik*. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia przez sztukę performance, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

ZBIGNIEW WARPECHOWSKI, Galeria Potocka, Kraków 1994. Fotografia Zbigniew Bielawka



Książki nadesłane

Janusz Drzewucki: *Smaki słowa*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.

Szkice i recenzje o poezji – od Iwaszkiewicza po przedstawicieli generacji Nowej Fali – publikowane w latach 1986-1999 na łamach „Twórczości”, „Rzeczpospolitej”, „Poezji” i „Akcentu” przez świetnego i niezwykle uważnego krytyka literackiego i równie interesującego poetę.

Jacek Wysowski: *Przeprosiny z wiatrakami*, Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 2000.

Czwarty tom wierszy krakowskiego poety (rocznik 1968) i psychologa. Ten nowy zbiór Wysowskiego posiada konieczną dla dzisiejszej liryki dramaturgię; zaczyna się zastanawiająca, wieloznaczna inwokacja do Boga, kończy rodzajem gorzkiego, cynicznego songu o nowoczesnej miłości. Między tymi dwoma utworami dzieje się całe życie, pojawiają się zapowiedzi nowych tematów i nowych rozwiązań formalnych, środki pisarskiej ekspresji mają tu za cel uwypuklenie osobistego, niepowtarzalnego doznania siebie w świecie.

Jerzy Jarzębski: *Schulz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.

Jedna z najciekawszych ostatnio pozycji z ceniowej serii „A to Polska właśnie” pióra krakowskiego eseisty i historyka literatury, profesora UJ, edytora dzieł Gombrowicza i

Lema. Wydawca tak reklamuje to fascynujące studium: „Schulzowi nie udało się za życia zdobyć sławy: sprzysięgli się przeciw niemu – Żydowi i „formaliście” – największe polityczne potęgi jego czasów, doprowadzając w końcu do śmierci artysty. Po latach sława ta sięgnęła antypodów, opowieści Schulza przemawiają bowiem ponad ideologiami do prywatnych emocji czytelników, odsłaniając im świat w jego pełni: zarówno bliski na wyciągnięcie ręki, jak i przerywany marzeniem, a jednocześnie zanurzony w powadze spraw ostatecznych i elementarnych”.

Paweł Szydeł: *Niebo nie dla nieobecnego*, Wydawnictwo KSK Pobocza, Włocławek 2000.

Tytuł debiutanckiego tomu poety z Włocławka (ur. 1963) nieco zawily, ale wiersze ciekawe i wiele jeszcze obiecujące. Autor zajmuje się także publicystyką oraz rzeźbą, od 1998 roku jest redaktorem naczelnym kwartalnika literacko-artystycznego „Pobocza”.

Dorota Wójcik-Khanchandani: *Słońce się zaczerwieniło*, Magazyn Literacki, Warszawa 2000.

Poetka debiutowała jako nastolatka w „Radzie” w roku 1986. Przez kilka lat mieszkała w Singapurze i podróżowała po Azji. Jest absolwentką Wyższej Szkoły Zarządzania i Marketingu w Warszawie. To jej drugi tomik po „Majowych integracjach” (1994). Píše głównie o miłości, czasem udaje jej się przezwyciężyć schematy „poezji kobiecej”, często ociera się o banal. Książeczkę bez wątpienia wzbogacają reprodukcje niezwykłych obrazów Grzegorza Steca.

Helmut Krausser: *Wielki Bagarozy*, seria Nike, przeł. Maria Aniśkowicz-Baumgartner, Czytelnik, Warszawa 1999.

Autor (ur. w 1964 roku w Esslingen) należy do czołówki młodej generacji pisarzy niemieckich. Jego trzecia powieść z 1997 roku skonstruowana jest według schematu tradycyjnego kryminału. Nie chodzi w niej jednak o wyjaśnienie, kto zabił – pisarz nie ukrywa tego, kto jest mordercą, ale istotne znaczenie ma tożsamość jednego z dwójga protagonistów, wielbiciela geniuszu wokalistki Marii Callas, który podaje się za diabła.

Andreï Makine: *Zbrodnia Olgi Arbeliny*, seria Nike, przeł. Małgorzata Hołyńska, Czytelnik, Warszawa 1999.

Kolejna po głośnym *Francuskim testamentie* powieść autora urodzonego w Rosji w 1957 roku, a od lat mieszkającego we Francji. Tytułowa Olga, księżna rosyjska mieszkająca od 1939 we Francji z synem chorym na hemofilię, uwikłana zostaje w tajemniczą śmierć jednego z „białych” Rosjan. W książce toczy się podwójne śledztwo, jedno dotyczy mrocznych faktów, drugie – pamięci i duszy. Wszelkociekawą Rosja, zawierucha powojenna, życie grupy emigrantów w podparyskim miasteczku, drastyczny problem kazirodztwa to główne wątki tej powieści.

Ezra Pound: *Duch romański*, przeł. i posłowiem opatrzył Leszek Engelking, Czytelnik, Warszawa 1999.

Książka Ezry Pounda (1885-1972) to dziś już legendarny tom esejów jednego z najwybitniejszych poetów amerykańskich XX wieku. Jej kultowość wynika przede wszystkim z faktu, iż jest ona bardziej manifestem literackim niż wędrówką po zapoznanych ówcześnie regionach poezji romańskiej, zawiera zarówno osobiste, twórcze poglądy autora na istotę poezji, jak i wskazania jej określonych dróg rozwojowych. Wydany w 1910 roku *Duch romański* wywarł ogromny wpływ na całe pokolenia ówczesnych amerykańskich poetów, rychło także stał się znany na „starym kontynencie”, pozostawiając widocz-

ne ślady w twórczości europejskiego modernizmu (Eliot, Joyce, Beckett).

Adam Thorpe: *Ulverton*, seria Nike, przeł. Robert Sudół, Czytelnik, Warszawa 1999.

Poeta angielski (rocznik 1956) zadebiutował jako prozaik *Ulvertonem* w roku 1992. Mityczna wioska o tej nazwie położona w mitycznym hrabstwie Wessex Thomasa Hardy'ego „to Anglia właśnie” – w narracji po-brzmiewają echa dziejowych wydarzeń od czasów Cromwella po epokę Margaret Thatcher. Dwanaście epizodów, z których każdy nosi inną datę, ma innego narratora i mógłby funkcjonować jako oddzielne opowiadanie, tworzy dzięki nawiązaniom i dopowiedzeniom misternie skonstruowaną całość.

Claudio Magris: *Dunaj*, przeł. Joanna Ugniewska i Anna Osmólska-Metrak, Czytelnik, Warszawa 1999.

Claudio Magris (ur. w Triście w 1939 roku) to włoski pisarz, germanista, wykłada na Uniwersytecie w Triście.

Dunaj to nie tylko książka o rzece, jej geografii i historii, ale przede wszystkim rzecz o podróżowaniu, o przekraczaniu granic narodowych, społecznych, psychologicznych. Dunaj, rzeka, która należy do wielu narodów, kultur, tradycji, języków, systemów politycznych i społecznych, jest metaforą ukazującą wielowarstwowość tożsamości współczesnego człowieka.

Jadwiga Sawicka: *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1999.

Studium Jadwigi Sawickiej jest w pełni udaną próbą przywrócenia rangi nurtowi literatury kresowej związanej z Wołyniem oraz włączenia na trwałe „literackiego Wołynia” do obrazu literatury polskiej.

Henry Miller: *Zwrotnik Raka*, przeł. Leśław Ludwig, Wydawnictwo Noir sur Blanc, Warszawa 1999.

Debiut (1934) autora, nowojorczyka, osiadłego z początkiem lat trzydziestych w Paryżu. Książka kultowa, zakazana i gorsząca. Piętnaście epizodów z życia amerykańskiego ekspatrydy ukazuje przymierającego głodem, imającego się różnych zajęć intelektualistę, żarliwie oddającego się miłosnemu zapamiętaniu, opisanemu z pełną otwartością, językiem zawzięcie odrzucającym wszelkie eufemizmy.

Henry Miller: *Zwrotnik Koziorożca*, przeł. Anna Kołyszko, Noir sur Blanc, Warszawa 1999.

Zwrotnik Koziorożca jest trzecią częścią cyklu otwartego *Zwrotnikiem Raka* i obejmującego też *Czarną wiosnę*. Książka ukazała się u progu II wojny światowej, w 1939 roku, przez co proces jej wtapienia się w kulturę literacką XX wieku został opóźniony. Odegrała jednak decydującą rolę w uchyleniu cenzuralnego zakazu wwożenia do USA książek Henry Millera: dowodziła w sposób niezaprzeczalny wysokiej wartości artystycznej całego cyklu.

Elementarz księdza Twardowskiego dla najmłodszego, średniaka i starszego, teksty wybrała i ułożyła Aleksandra Iwanowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Pełen humoru i ciepła przewodnik po życiu współczesnego człowieka, z przesłaniem na przyszłość. Cudowna książka dla wszystkich poszukujących – dla grzesznika i świętego. W *Elementarzu* znalazły się teksty dotychczas nie publikowane – fragmenty wystąpień, homilii, rozważań, rozmów i anegdot ze spotkań autorskich, jak również wier-

CIĄG DALSZY NA STR. 24

CIAĞ DALSZY ZE STR. 23

sze i teksty zebrane z publikacji czasopiśmiennych i książkowych. Utwory zostały zebrane i ułożone w rozdziałach dotyczących najistotniejszych spraw życiowych – od narodzin człowieka po starość.

Kazimierz Wyka, *Wśród poetów*, wybór Marta Wyka, wstęp Marian Stala, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Przypomnienie w 25. rocznicę śmierci profesora Kazimierza Wyki (1910-1975) – historyka literatury, krytyka literackiego, eseisty i badacza literatury i sztuki XIX i XX wieku, twórcy szkoły krytyki polskiej, z której wywodzą się m.in. Jerzy Kwiakowski, Jan Błoński, Marian Stala – jego wybranych, klasycznych dziś esejów o poezji najwybitniejszych poetów polskich: Czesława Miłosza, Bolesława Leśmiana, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Stanisława Grochowiaka, Juliana Tuwima, Miłona Białoszewskiego i Aleksandra Wata.

Aleksander Fiut, *Być (albo nie być) środkowoeuropejczykiem*, seria *Obrazy Współczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Książka historyka literatury, krytyka literackiego, eseisty i profesora w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego to zbiór esejów zgrupowanych w czterech rozdziałach (*Ani „Zachód”, ani „Wschód”; W cieńniu totalitaryzmu; Pogranicza; Epilog czy prolog?*), a traktujących m.in. o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, Witoldzie Gombrowiczu, Czesławie Miłoszu, Antonim Słonimskim, Konstandinosie Kawafisie i Zbigniewie Herbertcie, Mironie Białoszewskim, Milanie Kunderze, Josifie Brodskim i Danile Kiżu, prozie stanu wojennego i postmodernizmie.

We wstępie – nawiązując do tytułu książki – autor pyta:

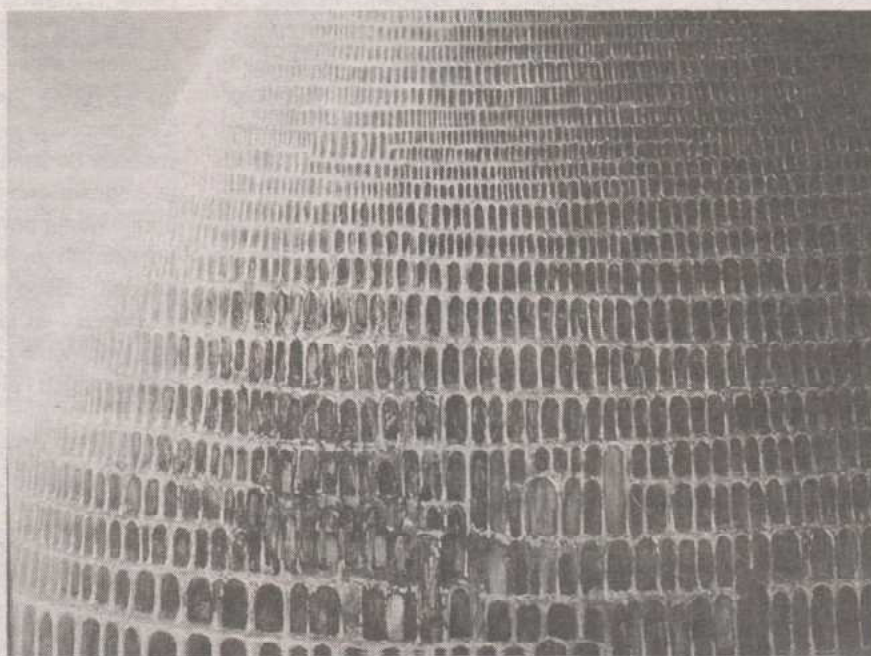
„Jakie konfiguracje tworzą na tym terenie: rodzimność i cudzoziemszczyzna, repetycja gotowych wzorów i oryginalna ich modyfikacja, tradycja lokalna i dziedzictwo Śródziemnomorza? Czy na planecie zmalałej do rozmiarów wioski daje się jeszcze w ogóle obronić i utrzymać tradycyjne pojęcie europejskości?”

Książka została uhonorowana niedawno Nagrodą Krakowskiej Książki Miesiąca!

Włodzimierz Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000

W polskiej historii literatury powstała „dziura” pomiędzy rokiem 1918 a latami ostatnimi, uważanymi w tej chwili za okres literatury postmodernistycznej. Rozwijając tę tezę znakomity historyk literatury i błyskotliwy eseista, Włodzimierz Bolecki, próbuje pokazać czytelnikowi tych studiów (m.in. o Jaworskim, Witkacym, Gombrowiczu, Schulzu, Waciu, literaturze lat 80. i literaturze emigracyjnej, a także o Bachtinie i polskim poststrukturalizmie), że pomiędzy modernizmem a postmodernizmem w polskiej tradycji humanistycznej istnieje fundamentalna różnica wyrażająca się odmiennością traktowania kwestii dotyczących m.in. podmiotowości człowieka, autora dzieła, granic tekstu artystycznego, społecznej funkcji literatury, diagnozy cywilizacji u schyłku XX wieku. Dzieła pisarzy polskich uważanych za postmodernistów są pełne sensów, idei oraz najważniejszych problemów, które ukształtowały europejską formację modernistyczną. Jesteśmy więc świadkami postmodernizacji modernizmu, ale zarazem odkrywania i szukania nowej formuły modernizmu. Celem książki jest ukazanie tych dwóch skrzydeł w polskiej wiedzy o literaturze i kulturze końca XX wieku.

Autor jest szczególnie wyczulony na najnowsze tendencje w literaturoznawstwie, umiając jednocześnie połączyć rzetelną erudycję z poczuciem humoru i niemal felietonowym zacięciem.



Grzegorz Stec, *Wieża*, 1997, olej na płótnie, 200 x 150 cm.

Grzegorz Stec

List do Claude Moneta

Monet to tylko oko. Ale co za oko.
Paul Cézanne

Siła

Trawo pod kamieniem
biała, spocona i śliska.
Trawo, która dźwigasz
zamiast rosy kamień,
zamiast motyla kamień.
Trawo, która wyruszyłaś
na poszukiwanie wiatru.
Trawo, która rośniesz poziomo
do słońca.

W ciemności.

* * *

Przemierzając dziesiątki galerii nie spotkałem
przekonującej wizji nieba.
Przekonywały tylko wizje piekła.
Nawet obrazy złe wydawały się prawdziwe.

Może Sąd Ostateczny już się odbył.

Potępienie nie jest jednak wieczne.
Bóg jest liतोściwy.
Umieramy w końcu.

* * *

Niepokoju jest w tobie tyle,
że uczynię z niego spokój z widokiem
na morze.

Nieprzeliczalne są fale.
Kiedyś myślałeś
ich białe palce szarpią
a to tylko morze siwieje u brzegu.

Będziesz patrzył na ptaki w przelocie,
lecz sam utracisz pragnienie podróży.
Ziemia obiecana nie jest ziemią,
niezamieszкана w nas mieszka.
Horyzont już nie wzbudzi twojego pożądania.
Wyplączesz się z małych pytań.
Przestaniesz przeliczać ziarenka piasku
i głowę pogrążysz w ogromnym czekaniu.

W zmęczeniu jest wrażenie wiedzy.
Bywa zmęczenie, które wie już wszystko.

I
Od początku byłeś skazany na klęskę.
Tylko talent i refleks
pozwoliły Ci wytrwać tak długo.
Ścigałeś światło jak myśliwy
choć ono
z minuty na minutę,
z sekundy na sekundę
zmieniało barwy.

Kochałeś skórę świata.
Wierzyłeś własnym oczom.
Stóg siana to katedra,
katedra to uschnięty liść,
widziałeś przecież.

Jakże ciężkie jest światło,
jak zmęczone oczy,
tyle barw dźwigniętych,
kształtów przesuniętych
ze świata w świat.

II
To okrutne, lecz wydaje mi się,
że im bardziej ślepieś,
tym lepsze malowałeś obrazy.
Stać Cię było na uogólnienia.
Gdyby Twoja choroba posunęła się dalej,
zapewne odkryłbyś abstrakcję.

Lecz stało się tak,
że dzięki lekarzom jedno Twoje oko
odzyskało młodość.
Byli zadowoleni. Ty przerażony.

Jedno oko widziało błękity, drugie brązy,
jedno wiosnę, drugie jesień,
jedno nadzieję, drugie śmierć.

A jeśli sztuka jest oszustwem?
Im doskonalsze kłamstwo,
tym czulej dotyka prawdy.
Wiem, to twierdzenie odrzucasz w całości.

Zamknąłeś oko starca i z niecierpliwością młodzieńca
zacząłeś poprawiać niedawne obrazy, inne niszczyłeś.

Zamiast dotknąć dwóch biegunów prawdy,
Twoja rozdwojona dusza błądziła
w zmienności świata, niepewna swego ciała.

Pamiętasz?
Gdy zamknąłeś oczy poczułeś ulgę.
Zapach gnijących w stawie liści
był fioletowy z kropelką cynobru na krawędzi.

Krzysztof Lisowski Nie przeoczmy Grzegorza Steca

Krakowski malarz Grzegorz Stec wydał niedawno zbiór wierszy pt. *Nikt tu nie szuka odpowiedzi*. Jak sam lakonicznie informuje: „Wiersze te wybrałem spośród powstałych w ciągu ponad dwudziestu lat”. Pisały się na marginesie niezwykle aktywnie praktykowanego malarstwa, od uzyskania bowiem dyplomu w pracowni Włodzimierza Kunza na wydziale grafiki krakowskiej ASP w 1981 roku Stec dał się poznać jako malarz, wystawiając swoje prace w kraju (pamiętający nie istniejącą już świetną galerię Tadeusza Nyczka i Macieja Szybistę „Inny Świat” przy ulicy Floriańskiej w Krakowie powinni przypomnieć sobie niektóre z eksponowanych tam obrazów) i za granicą, w Niemczech i Francji, głównie zaś w Stanach Zjednoczonych, gdzie od 1996 – prawie co roku – artysta wyraźnie zaznacza swoją obecność (Chicago, Nowy Jork, Michigan City).

Malarstwo Steca jest niezwykle ekspresyjne, silne wizjami, porusza warsztatową perfekcją, jego obrazy potwierdzają podziw dla tradycji, ale i mistrzowską niezależność, wolność świadomą uwikłań w kulturowe konteksty. Program artystyczny tego twórcy najlepiej pokazuje jego list do Józefa Czapskiego z 1988 roku: „Pragnąłbym, aby obraz działał jednoznacznie na ten ‘pierwszy rzut oka’, już z dużej odległości, a jednocześnie, by ukazywał nowe wartości przy zbliżaniu się do niego – te drobne, zagadki. Niech będzie zmysłowy w makro- i mikrostrukturze. Niech dźwiga problem (Pan mówi – temat), ale nie jakikolwiek, lecz nieobojętny w sensie najbardziej osobistym. A najlepiej, niech temat powołuje formę, niech forma oddziałuje na temat, niech się nawzajem dopełniają. Jestem przekonany, że do tego jest potrzebna konieczność wewnętrzna – nie wymyślona, nie zadana. Cóż, pragnąłbym, lecz to tak niezmiennie trudne zrealizować obraz, który przekazywałby maksymalnie szerokie doznanie i prowokował maksymalne, od satysfakcji estetycznej po intelektualną; poruszał i przypominał o tajemnicy.

Może to wszystko razem jest niewykonalne? Ależ nie! Widziałem takie dzieła. Jeśli to się udaje, opozycja między literackością a plastycznością obrazu nie ma sensu. Myślę, że te dwa języki nie służą opisywaniu różnych rzeczy, lecz różnych aspektów tych samych rzeczy. A skoro tak – niech się przenikają”.

Stary mistrz wkrótce dodał otuchy młodemu wówczas malarzowi: pisząc w odpowiedzi, że właśnie ten typ malarstwa – jako opozycja wobec sztuki „nietematycznej” – „jest dopiero szczytem i pełnią”, i że pokolenie Steca tę pełnię zdobędzie.

Nie potrafię osądzić, jakie są w tym zakresie zbiorowe osiągnięcia generacji naszego artysty, wiem natomiast (można to również wnioskować z wypowiedzi krytyków, choćby Grzegorza Niziołka czy Tadeusza Nyczka), iż Stec konsekwentnie doskonalił technikę, zrównując w metodzie tworzenia surowy rygor, chłód dystansu z żywiołem wizji, doszedł w swym kunstzie daleko. Specjaliści mogą drobiazgowo zwaloryzować również warsztatową wynalazczość Grzegorza Steca, który na przykład w „czarnym” cyklu swoich prac potrafi, stosując farby olejne, do złudzenia imitować perfekcyjną mezzotintę, ową dostępną jedynie najlepszym, „czarną sztukę”.

Z reprodukowanych w katalogach obrazów Steca dowiedzieć się można o rodzajach inspiracji, jakim podlegał. *Wieża Babel*, *Katedra*, *Puste niebo*, *Ukrzyżowanie*, *Kuszenie*, *Morze Czerwone*, *Jonasz*, *Walka Jakuba z*

aniołem odsyłają do Biblii, wskazują na jakości etyczne, uczą obecności zła w świecie. Prowokują także rozważania o dawnym, sztucznym przeciwieństwie, rozdzielaniu sztuki świeckiej od sztuki sakralnej, jakby poszukiwanie *sacrum* zarezerwowane było jedynie dla wybranych. Stec wyraża sprzeciw wobec tej opozycji. Pokazuje – w innym z dominujących motywów swej twórczości – zaangażowanie, zawierzenie sztuce, jej magii, sprawczej przyczynie wizualizacji naszej niewiedzy, z drugiej zaś strony szlachetny, chłodny dystans do wszelkiego typu „inscenizacji”, teatralizacji ludzkiego gestu (*Kulisy*, *Marionetki*, *Uśpiony teatr*, *Obudzony teatr*). Ale ten sposób patrzenia i tworzenia obrazu, to dyscyplina, która nie pozwala zabić emocji, to ład domagający się – jak życie samo – ciągłej odnowy.

Te obrazy nęcą i niepokoją, z daleka kolorem, z bliska pracowitym nagromadzeniem szczegółów, znaków, które coś przypominają i do czegoś odsyłają, ale nie konkretnie, nie na zasadzie *mimesis*, choć przecież na swój sposób odwzorowują świat („wszystkie formy, które próbujemy nazwać abstrakcyjnymi, już istnieją. Jesteśmy zrobieni ze świata i nie możemy myśleć czym innym niż świat” – powiada Stec). Angażują mocno naszą psychikę, podświadomość i intelekt, ewokując realizacje dawnych mistrzów – Hieronimusa Boscha, Rembrandta, Goi czy Velazqueza.

Z bliska postrzegamy na tych obrazach zazwyczaj tłumy postaci (aniołów, diabłów, ludzi, szkieletów, istot hybrydycznych; domniemywać można, iż to jakieś chóry, sądy, sabaty, spektakle niepokojąco totalne) na tle form organicznego pochodzenia – stąd efekt pajęczyny, splątania wątków, natłoku detali/postaci, wędrujących ku światłu. W „wielobarwnych” obrazach Steca – jak choćby w przejmującym *Plasku* z 1997 roku, gdzie na równinie Armageddonu toczy się bitwa, ale ważniejsze od zmagania armii jest światło wylaniające się z górskiej przełęczy; to ono organizuje nasz sposób patrzenia, na nim koncentruje się wzrok – jak u Boscha „z drugiej strony” płótna prześwieca pożar, uaktywniają się piekielne dymarki, żywioł ognia napomina i opowiada swoje niepokojące historie, reżyseruje przerażające znikliwe widowiska.

Jest tu światło dobre i złe, wypływa z kurtyń, zasłon, przeszkód, odgradzających od pełnego poznania, wiedzy prawdziwej i ostatecznej, odczytania wszystkich słów tajemnicy, broniących dostępu do wejścia z ciemnych równin, kalekich symboli – w blask. *Katedra* czy *Jonasz* wskazują na inną drogę czy formułę przejścia – tu jakby otwierała się wielka, złowroga paszcza, błękit po drugiej stronie, „w przełyku” potwora, uspokaja i hipnotyzuje. Kusi, abyśmy pozwolili zaspokoić ogromny apetyt nicości.

Jak odbywa się korespondencja między tymi dwoma dyscyplinami sztuki, między obrazami a wierszami Grzegorza Steca? Liryki z tomu *Nikt tu nie szuka odpowiedzi* da się podzielić na dwa wyraźnie odrębne cykle – jeden zawiera wiersze „osobne”, o wyrazistych i zaskakujących conceptach, końcowe jego utwory zdają się być studiami, racjonalizującymi i werbalizującymi proces malarskiego tworzenia, czasem „martwymi naturami” z klepsydrami, pakiem róży czy bukietem kwiatów na pierwszym planie; drugi to *Listy do mistrzów* (Józefa Gielniaka – wystarczy porównać jego linoryty z wczesnym *Ogrodem Steca*, aby odkryć bliskie pokrewieństwo metody; van Delfta, Velazqueza, Rembrandta, Boscha, van Gogha, Goi), a jeszcze dodać tu trzeba zestaw łączący oba cykle – poetyckie glosy do dzieł renesansowego mistrza drzewo- i mieczyotu, Albrechta Dürera, głównie zaś jego niepokojącej *Melancholii*. W *Historii sztuki* Alpatowa znajdziemy następującą analizę owego sztychu: „Zasadnicza idea omawianego sztychu do dziś nie została wyjaśniona, stanowiąca też najwidoczniej zagadkę dla ludzi

współczesnych Dürerowi. Nie jest to ilustracja jakiegoś tekstu. Podobnie jak artyści weneccy z początków XVI wieku Dürer spłótł swój obraz z wielu figuratywnych aluzji, które miały u widza wywołać odpowiednie doznania. *Melancholia* wyraża daremność myślowych spekulacji, rozczarowanie, zwątpienie, znużenie i smutek, tak dobrze znane ludziom z tej przełomowej epoki”. U Steca przeczytamy innego rodzaju komentarz:

*Tutaj się pustka piętrzy obficie,
tutaj przestronność skłębiona
i miejsc zatrzesienie po rzeczach. /.../*

*Jak pozorne są rzeczy
w blasku przelatującej komety.*

*Tu nie ma nikogo.
Ktoś odszedł stąd właśnie.
Zostawił za sobą
nie zamknięte oczy.*

(*Melencolia I*)

Wiersze inicjujące zbiór pełne są ekspresji i niepokoju, ewokują młodzieńczą fascynację sytuacjami granicznymi (nie bez przyczyny w jednej z nielicznych dedykacji przywołany zostaje Rafał Wojaczek). Dalej poeta obmyśla świat z większym zdystansowaniem, stara się panować nad formą i słowną precyzją, buduje zgrabne uogólnienia, pięknie ironizuje, jak w *Wywiadzie z Orfeuszem*, unaoczniającym w stylu prasowego wywiadu dyktantyzm „mediów” i profanów wobec istoty sztuki, wkalkulowanego w nią dramatu i samotności:

*Jest Pan jednym z nielicznych, którzy
odwiedzili Hades.
Czy mógłby Pan podzielić się wrażeniami?*

*Podobno udał się Pan w to miejsce
z powodu swojej żony.
Co sądzi Pan o instytucji małżeństwa?*

*Dowiedzieliśmy się, że muzyka odgrywa
ważną rolę w pańskim życiu.
Jakie jest Pańskie zdanie o najnowszych
eksperymentach w tej dziedzinie?*

*Czy mógłby Pan zademonstrować sposób,
w jaki ogląda się za siebie?*

Oczywiście Stec nie tylko tu gorzko konstatuje, że u mistrzów nie wszystko jest na sprzedaż, natomiast – wszystko ma swoją tajemniczą cenę. W przypominającym Herbertowskie przesłaniu, „głosie” ujawniającym się w *Liście do Hieronima Boscha*, odnajdziemy najważniejsze postulaty twórczego credo, które istotne są także dla tego ucznia mistrzów:

*/.../Nie wybieraj, koniecznie nie wybieraj,
Idź krawędzią możliwości
między jedną a drugą stroną upadku.
Połącz sprzeczności.
Iglą lodu i nicią krwi
strzępy płomieni zszywaj w pożar.
Nie lękaj się.
Strach przed wielkością czyni nas
mniejszymi niż jesteśmy.
Nie dziel świata na świętość, rozkosz i strach.
Świat nie jest tryptykiem.
Mieszaj farby, dobro ze złem,
zongluj rzeczami!*

Takie nakazy, kojarzące ryzyko z artystycznym maksymalizmem, koncentrację z szaleństwem, pewność ręki z nieobojętnością na tyśiączne bodźce „zewnętrznego” świata, słyszy i krakowski artysta. Stara się dobrze wypełnić swoje zadanie, „sługa niewidzialnej rzeczy”, jakby powiedział Miłosz, sekretarz *daimoniona*, spadkobierca świetlistej przeszłości.

Grzegorz Stec, *Nikt tu nie szuka odpowiedzi*, Wydawnictwo SK, 1999.

Rafał Solewski Szczeliny



Jan Tarasin, *Imperializm nie zapomina o dzieciach I*, 1952, rysunek tuszem na papierze, 23,5 x 21 cm. Własność prywatna. Reprodukacja Katalog

Wystawa „Nowocześni a socrealizm” wiąże się z modą na naukowe poznawanie dorobku kultury związanej z totalitarną polityką. Mody, która powoduje szczególną fascynację historyków urbanistyki Placem Centralnym w Nowej Hucie, pasję, z jaką historycy gospodarki poznają inwestycje Generalnej Guberni, czy przekonanie historyków sztuki, że naukowa analiza owoców dotychczas zakazanych – „Sztuki Trzeciej Rzeszy” albo socrealizmu – jest perwersją, która na pewno wszystkich zainteresuje. Perwersji nie ma, upadek bowiem totalitaryzmów spowodował ich historyczne „oswojenie”, czyli społeczną zgodę na badanie również kultury nienawidzonych kiedyś systemów. Są natomiast praktyczne ułatwienia, choćby lepszy dostęp do archiwów, czy większa wymowność dawnych wielbicieli systemu, którzy dziś chętnie przyznają się do nawróceń i utajonej kontestacji.

Wystawa „Nowocześni a socrealizm” nie odkrywa nieznanego fenomenu, lecz raczej wpisuje się w czas apogeum (może nawet schyłku?) popularności socrealizmu jako przedmiotu badań. Jej zaś pretekstem – zręcznie wykorzystanym – jest chęć prześledzenia historii „nowoczesnych” malarzy, których twórczość poprzedzającą nastanie socrealizmu ukazana została we wcześniejszej ekspozycji w tej samej galerii. Wartość prezentacji „Nowocześni a socrealizm” polega natomiast bardziej na nowym ujęciu znanych zjawisk i ukazaniu ich niedostrzeganych walorów, teraz odsłoniętych dzięki oryginalnym kontekstom przywołanym przez autorów wystawy i naturalnie konstruowanym przez dzieła.

Dzieła powstałe w okresie socrealizmu, mniej więcej w latach 1949-1954, zupełnie opanowały wnętrze Galerii Starmach. Styl, chronologia i jakość estetyczna prac podporządkowane są przedstawieniu indywidualnej działalności najważniejszych w tym czasie polskich twórców. Dodatkowy podział na dziedziny sztuki: malarstwo, grafikę i rysunek, projektowanie plakatów, czy fotografię wpisany został w podział dzieł ze względu na autorstwo i dodatkowo zręcznie powiązany z kształtem przestrzeni wystawienniczej. W głównych salach znalazły się zatem obrazy, zaś w mniejszych pomieszczeniach z tyłu plakaty, fotografie i rysunki. Zwykłą atmosferę czasów wojującego socjalizmu dopowiadają odtwarzane na wideo fragmenty kronik filmowych. Najważniejszym jednak dopełnieniem ekspozycji jest katalog, w którym znalazły się wypowiedzi artystów z konferencji w Nieborowie w 1949 roku, artykuły, czy fragmenty listów.

„Nowocześni a socrealizm”. Ta relacja określona w tytule, to właśnie osobny wą-
CIAŁO DALSZY NA STR. 26



Jan Tarasin, *Imperializm nie zapomina o dzieciach II*, 1952, rysunek tuszem na papierze, 23,5 x 21 cm. Własność prywatna. Reprodukacja Katalog

Szczeliny

CIĄG DALSZY ZE STR. 25

tek i osobny kontekst. Historycy architektury najlepiej chyba do tej pory poznali problem mniej lub bardziej udanego kontredansa modernistów z lewicą i wyrastającym z niej totalitaryzmem. Z przebudową bowiem świata i projektowaniem przyszłości w najbardziej oczywisty sposób związane były architektura oraz planowanie przestrzenne, organizujące przestrzeń i warunki życia społeczeństw. Stąd zrozumiałe komunizowanie przedwojennych warszawskich grup Blok i Praesens. Jednak równocześnie, jednym z animatorów Praesensu był malarz Henryk Stażewski, później bliskim łódzkim Artystom Rewolucyjnym, którzy, podobnie jak przedwojenna Grupa Krakowska, manifestowali wszem i wobec swoją nowoczesność, co znaczyło również – lewicowość. W praktyce artystycznej nowoczesnością było zakwestionowanie starych, wstecznych, minionych zasad: figuratywności, postimpresjonistycznego koloryzmu, czy Art Deco. Ta ostatnia, nie dość, że wybiórczo czerpała z przerwanych ekspresjonizmu i „trojkatno-kryształowej” maniery polskiego neowernakularyzmu, to na dodatek popierana była przez rządzący obóz Sanacji. Awangardowi moderniści wprowadzali w swych dziełach radykalną abstrakcję, grę z geometrycznymi figurami i płaszczyzną obrazów, poświęcali się głównie pracy nad estetycznym oddziaływaniem kompozycji, czy wprowadzaniu nowych technik. Tak malowali Władysław Strzemiński w Łodzi, czy Henryk Stażewski w Warszawie, tak malowali, rzeźbili, układali kolaże i odbijali Maria Jarema, czy Jonasz Stern w Krakowie. Jednak nowoczesność wyrażała się nie tylko w zamiarach radykalnej przemiany sztuki. Poglądy społeczne i polityczne członków Grupy Krakowskiej – związanych z Komunistycznym Związkiem Młodzieży Polskiej – zaowocowały wywołaniem lewicowych awantur i między innymi relegowaniem artystów-studentów z krakowskiej Akademii.

Jednak wojna zakończyła się ostatecznie zwycięstwem lewicy. Ekspozycja „Nowocześni a socrealizm” prezentuje ruchliwe figury Jaremiarki, metaforyczne kompozycje Kantora, figuratywne portrety i pejzaże Nowosielskiego. Wydaje się, że to prosta ewolucja twórczości pokazanej na I Ogólnopolskiej Wystawie Sztuki Nowoczesnej z przełomu lat 1948 i 1949, a przypominanej nie tak dawno w Galerii Starmach. Prezentacja ukazuje talenty w rozkwicie, artystów rozpędzonych w swej twórczości. Ta sama energia cechuje naiwne wypowiedzi twórców, zamieszczone w przedrukowanych w katalogu sprawozdaniach z kongresu w Nieborowie w 1949 roku.

Tadeusz Kantor ukazał później w swym teatrze Jaremiarkę jako komisarsza ludowe-

go, z pistoletem i w skórzanym płaszczu. Doświadczona aktywistka-artystka, podobnie jak jej młodszy kolega, na przykład Kantor, czy Jerzy Nowosielski, wierzyli, że zwycięstwo socjalizmu, to zwycięstwo nowoczesnej sztuki. To było apogeum związku modernizmu i lewicy. Jeszcze w 1949 roku Jaremiarka i Kantor liczyli na wsparcie komunistycznego państwa dla pracy nad abstrakcyjnymi kompozycjami malarskimi, czy imitującymi ruch kineformami. Piękno tej naiwnej wizji równe jest urodzie wiary w sprawiedliwość społeczną pod rządami lewicowych polityków.

Wystawa „Nowocześni a socrealizm” nie narzuca jednak refleksji o tym typowym, a rzadko przypominanym elemencie postawy modernistycznej. Raczej obiektywnie otwiera kolejny kontekst, w który wpisuje się „nowoczesność”.

Ewolucja od komunizmu do totalitaryzmu okazała się naturalnym procesem społeczno-politycznym. Totalna przebudowa światowej społeczności wymagała przecież równie totalnej dyscypliny, porządku i konsekwencji. Władza ludu, czy raczej konieczność oddziaływania propagandowego na lud, żądała zatem sztuki nie indywidualnej, niezależnej i elitarniej, ale zrozumiałej powszechnie, o uniwersalnej zwykłej formie. Czyli socrealistycznej.

Czy nastąpić musiał rozdział między artystami i polityką? Jeśli właśnie naturalnym procesem był rozwój od komunizmu do totalitaryzmu, to nie. Zaangażowany komunista-modernista powinien w swych poglądach i w swej twórczości ewoluować tak, aby stać się zwiastem totalitaryzmu i socrealistycznym artystą. Nic nie stało na przeszkodzie w pojawieniu się „pryszczatych” w malarstwie. Jeśli ktoś wierzył, powinien wierzyć do końca. „Nowocześni a socrealizm” pokazuje, jak próbowali. Nowosielski w portrecie Włodzimierza Majakowskiego. Stażewski w przedstawieniu robotników zafrapowanych przemówieniem Róży Luksemburg. Albo w wizji zapatrzonego w drogę ku przyszłości traktorzysty „Na scalonych ziemiach”. Erna Rosenstein wspominająca heroizm bojowników Polskiej Partii Robotniczej. Kantor w „Legendzie o generale Walterze”. Jerzy Tchorzewski – współtworzący plakaty z komunistycznymi dziewczętami, monumentalnymi w swej sile, nieskazitelnymi, młodości i wierze, czy prezentując najwykleszy „Potret Bieruta”. Jan Tarasin donosił, że „Imperializm nie zapomina o dzieciach”. Nawet Tadeusz Brzozowski sięgał po „zwykłą”, robotniczą tematykę. Andrzej Wróblewski stał się właściwie „pryszczatym”, szcze-

gólnie w swych tekstach zaangażowanych po stronie socjalizmu i realizmu.

Jednak cechy „prawdziwego socrealizmu”: sceny z życia robotników o agitacyjnej wymowie, łatwe, centralne i zamknięte kompozycje, prawdopodobne kolory, naturalne bryły ciał i przedmiotów, brak jakichkolwiek deformacji, pojawiają się rzadko. Majakowski jest jakby nie do końca foremny, ma zbyt małą głowę i za duży tułów. Pastelowe barwy traktorzysty Stażewskiego są wprawdzie optymistyczne, ale nienaturalne i budzące podejrzenia o kolorystyczne eksperymenty. Niesymetrycznie czerwona plama odezwy PPR i ukryte w rogu ciała powieszonych u Rosenstein to zupełny manieryzm o podejrzanej w dodatku wymowie. Rysy Mao-Tse-Tunga w portrecie Brzozowskiego nabierają nieoczekiwanej ostrości, potęgowanej ostrą kreską konturu. Nawet momentami tak bliscy socrealistycznej formule Marek Włodarski albo Jan Lenica dziwnie geometryzują bryły postaci, nadając im nienaturalną baryłkowatość. Podobnie muskularność „pracującej kobiety” na plakacie Wojciecha Fangora i Jerzego Tchorzewskiego zdaje się przypominać „niebezpieczny formalizm” syntetycznych, rzeźbiarskich kształtów. Wreszcie niemal stworzone dla realistycznych raportów fotografie, w pracach Tadeusza Hartwiga i Zbigniewa Dłuba-ka zdają się jakby przedkładać soczystość odcieni czerni i bieli, głębokość kontrastu albo swoistość uchwyconej kompozycji nad fotograficzną sprawozdawczość.

Co więcej, okazuje się, że niemal wszyscy pokątnie, w domu, do szuflady, tworzą to, co kiedyś uznali za kwintesencję nowoczesności. W ruchliwych kompozycjach Marii Jaremy z początku lat pięćdziesiątych, nieregularne figury i płaszczyzny budowane ostrą, graficzną kreską, albo szerokim, witrażowym konturem, zatracają powoli nawet wspomnienia o figuratywnej inspiracji, najwyżej ironicznie igrając z nią, choćby poprzez tytuł „Figury”. Podobnie „Perle” i „Obrazy metaforyczne” Kantora, na zupełnie odrealnionej, czystej płaszczyźnie tła, zamieniają coraz trudniejsze do odszyfrowania figury w struktury kresek, łuków i nieregularnych figur geometrycznych, grupowanych w asymetrycznych kompozycjach. Tchorzewski wydobywa ze swej wyobraźni fantastyczne krajobrazy i budzące erotyczne skojarzenia postaci nagich czarownic. Stażewski jeszcze w 1949 roku pamięta o swej fascynacji abstrakcją, a zmusza się do figur poprzez wzory Picassa, o czym świadczy „Obraz”.

Wystawa „Nowocześni a socrealizm” przede wszystkim właśnie odsłania zjawisko malowania do szuflady. Zejście do własnego, wewnętrznego, artystycznego podziemia. Najważniejszy fenomen polskiej kultury okresu stalinowskiego. Eksponując obfitość takiej produkcji, znacznie przewyższającej liczbą przykłady uległości wobec narzuconej politycznie formuły, prezentacja przypomina jednocześnie o najczęstszych usprawiedliwieniach artystów, co otwiera pole dla bolesnych rozważań.

„Nikt z nas [...] nie przyjął nowej wiary nawet na chwilę!” stwierdził Jerzy Tchorzewski. To źle. Prawie bowiem wszyscy coś zgodnie z nową wiarą namalowali. Jeśli zaś nie wiara, to kolaboracja. Zdecydowane odejścia po krótkich próbach romansu z socrealizmem i obfitość szufladowej produkcji to właściwie usprawiedliwienie. Wystawa beznamytnie pokazuje tamte obrazy, zamiast komentarza mamy ich zestawienia z dziełami socrealistycznymi, z naiwnymi głosami z Nieborowa, z artykułami szukającymi w teorii miejsca dla własnej sztuki, z listami w których mówi się o niezdolności do kompromisu. Wreszcie – rozpaczliwe lub nawet obłudne usprawiedliwienia publikowane po latach. Choć wiadomo, że ostateczna ocena postawy etycznej nie należy do nas, to przecież wierzymy, że istnieje różnica pomiędzy tymi, którzy nigdy nie próbowali znaleźć się po stronie nowej wiary, a naiwnymi, którzy uznali ją za dobrą lub kolaborantami, którzy zgadzali się na nią ze strachu, choć w wypadku artystów był to najczęściej tylko lęk o byt materialny.

Jednak to lepiej, że ekspozycja przygotowana przez Józefa Chrobaka i Marka Świncę nie wskazuje ostatecznej oceny. Prawdziwym bowiem osiągnięciem kuratorów jest to, że – za pomocą odnalezionych obrazów i tekstów – sprawiają iż w widzu dojrzewa myśl o jednoczesnej podległości artystów estetyce i etyce.

Myśl ta staje się jeszcze wyraźniejsza, kiedy okazuje się, że estetyczna obrona swojej sztuki i etyczna walka o własną tożsamość mogą zaowocować najciekawszą produkcją artystyczną. Prace bowiem utrzymane w socrealistycznej manierze są nudne i artystycznie nieciekawe. Pojawiają się wprawdzie próby urozmaicenia ich „formalistycznymi” wspomnieniami, mało jednak udane przez swą nieśmiałość. Z kolei obrazy malowane do szuflady bardzo często smucą oczywistością inspiracji działalnością Picassa, czy Legera.

Równocześnie obok jest kilka obrazów

Jan Tarasin, *Deszcz*, 1954, litografia, 37 x 22,2 cm. Własność prywatna.



Reprodukacja Katalog

szczególnych. Kazimierz Mikulski, świadomie lub nie, ironicznie skwitował próby zmieszczania się „Nowoczesnych” w socrealistycznej manierze, tworząc zupełnie nierealny „realizm magiczny”.

Na obrazie zaś Tadeusza Brzozowskiego z 1950 roku, łysiejący (choć nie stary), umundurowany mężczyzna w pustym, surowym, byle jakim pomieszczeniu, czekając na sygnał służbowych dzwonków, przygotowuje sobie gorący napój na tytułowej „Kuchence”. Typowa scena z zawodowego życia funkcjonariusza jednej z publicznych służb. Kwintesencja realizmu. Zarazem łysina i rumieniec są jakby niezdrowe, a nijaka twarz i siemiężna prowizoryczność pomieszczenia budują uderzający wyraz beznadziejności żywota mundurowego urzędnika. Widać tylko głowę, tors i dłoń człowieka w jednym z rogów obrazu, nad nim niesymetrycznie przybite dzwonki z wyciągniętymi na wierzch kablami, układającymi się w nieregularny ornament, w przeciwnym zaś rogu płytę kucharki z częściowo widocznym czajnikiem. Kadrowanie impresjonistyczne, a kompozycja manierystyczna, lub – jeśli postać i przedmioty potraktować tylko jako kształty – częścią w malarstwie abstrakcyjnym. Najbardziej narzuca się ogromna płaszczyzna tła, przeciętego niby jedynie wąską poziomą kreską sznurka, na którym suszy się ścierka, jednak przede wszystkim przytłaczającego swym jednolicie ciepłym czerwono-brązowo-pomarańczowym tonem. Obok chorobliwej postaci, zaskakującej kompozycji i wymowy beznadziejności, ta barwa podtrzymuje wrażenie sytuacji dziwnej i chorej. Z drugiej strony kompozycja kształtów i barw bardziej właściwa jest malarstwu abstrakcyjnemu. Pod kostiumem realistycznej sceny ujawniają się więc zgoła nie socrealistyczne eksperymenty formalne i do głosu dochodzi także mało socjalistyczny pesymizm.

„Pływaczki” Jerzego Nowosielskiego z 1953 roku to kolejna scena „z życia wzięta”. Kobiety w strojach kąpielowych siedzą na brzegu basenu po treningu lub rekreacji. Jednak znów środek kompozycji przesuwają ku lewemu dolnemu rogowi obrazu, a krańców kadru ucina części nóg, głowy lub korpusu. Przede wszystkim zaś uderza rzeźbiarski ciężar ciał dziewcząt, uchwyconych w zwartej grupie, oraz rozerwanie spójności tej pierwszoplanowej kompozycji przez dodatkową figurę w tle. Przedstawienie częściowo odsłoniętych ciał zatrzymuje ulotny erotyzm. Jednak dostrzeżone z innej perspektywy obie kształty to także plamy, które tworzą strukturę o abstrakcyjnej estetyce. Wreszcie najsilniejsze doznanie to klimat zestawienia zólcieni, bieli i błękitów, których dobór pozwolił uzyskać malarzkie narzędzie estetycznego zniewolenia. Obraz początkowo subtelnie opanowuje zmysł wzroku, żeby ostatecznie zapaść w umyśle widza nieusuwalnym wrażeniem. To zresztą także efekt jednoczesnego oddziaływania brył, plam, wyrazu kobiecych ciał. „Pływaczki” przemycają formalne piękno w realistycznym kadrze z codzienności.

Andrzej Wróblewski, autor artykułów manifestujących zaufanie dla nowej wiary, i twórca równie ideowej, socrealistycznej „machiny” „Złot młodości w Berlinie Zachodnim”, w roku 1949 maluje „Rozstrzelania”. To przeżające bezpośredniością syntezą, o sekundy spóźnione chwytnie w malarstwie kadrze scen ulatowania życia ze sztywniejących ciał. Wciąż niby złożonych z naturalnie przedstawionych elementów, ale dziwnie połamanych, rzuconych, albo rozrzuconych w nieładzie, jak w pośpiechu zdjęte ubranie. Z uchodzącym życiem świat żegna się niebiesko-błękitną rozpaczą. W „Rozstrzelaniach” jest groza śmierci, równie prawdziwa, jak prawdziwe są w namalowanym w tym czasie „Autoportrecie”: nowa wiara, która niczym życie z

rozstrzelanych niedługo uleci, oraz codzienna nijakość artysty, który poddał się politycznej ideologii pozornej równości. U Wróblewskiego prawda obecna jest nie w lustrzanym, realistycznym odbiciu, ani nie w agitacyjnej wymowie, ale w malarskiej syntezie łączącej wymowę barw, monotonnego tła, smutnych twarzy i postaci połamanych śmiercią fizyczną i duchową.

Podobnie gra nasyceniem i głębią odcieni, przejściem i cieni w czarno-białych fotografiach Hartwiga albo Dłubaka, wychwytywanie zaskakujących kompozycji i ekspresyjnego wyrazu przedmiotów, figur i twarzy, których dostarcza rzeczywistość, to wciąż realizm, ale jakby na własnym marginesie. Artyści kamery przemycali bowiem z rzeczywistości i z własnej techniki nie to, co typowe, albo ideowe, ale raczej to co dynamiczne, pełne ekspresji, oryginalne, swoiste, piękne.

Być może i te dzieła także stworzone zostały do szuflady, albo ostatecznie w niej spoczyły. Jednak niewątpliwie pozostają one wyrazem prób znalezienia własnej drogi w narzucanym realizmie. Przemycenia gry treścią, formą i techniką, która ostatecznie obudziła ma nie poprawne ideowo skojarzenie, ale poczucie piękna.

Jednym z najciekawszych, oryginalnych wątków wystawy „Nowocześni a socrealizm”, jest ukazanie nie tylko tworzenia przez artystów do szuflady we własnej pracowni, ale także prób budowania artystycznych szczelin w obrębie obowiązującej doktryny. Prób, które owocowały powstawaniem dzieł odsłaniających obiektywnie istniejący ideał piękna, co jest podstawowym zadaniem sztuki i jej wyznacznikiem. Stworzenie takich pęknięć w obrębie totalnej doktryny oczywiście nie mogło skończyć się ostatecznym sukcesem. Zresztą już wcześniej opisane, mniej udane próby dopasowywania się do ideologii pokazują, jak naturalne było przystępowanie artystów do politycznych formacji. Zadaniem artysty jest bowiem służba pięknu, nie doktrynie. Jednak same próby wykrojenia oficjalnie zaakceptowanej szczeliny zaowocować mogły paradoksalnie powodzeniem o znacznie większym niż doraźny wymiarze. Dowodziły bowiem, że wspólne działanie talentu i woli ocalenia własnej tożsamości może właśnie spełnić owo zadanie służenia pięknu. Przygotowanie płaszczyzny dla takiej refleksji, to kolejna i dość wyjątkowa zaleta ekspozycji w Galerii Starmach.

Jednak patrząc najszerzej, szczególnie istotną cechą wystawy „Nowocześni a socrealizm” jest – będące punktem wyjścia dla tych rozważań – rozbicie typowych schematów prezentowania sztuki poprzez grupowanie według chronologii, stylów, wpływów itp. Według kryteriów stworzonych przez historyków i krytyków sztuki (choć często zdarza się, że wpływ na tworzenie również tych etykiet mają politycy). Zabieg ten każe bowiem przemysleć na nowo rolę piękna w sztuce, problem tożsamości artystycznej, presji ideologii wierzonej na sztukę. Kilka wybranych dzieł, umiejętnie zestawionych, wzbogaconych jedynym obiektywnym komentarzem – własnymi wypowiedziami artystów – uruchamia wędrówkę myśli po historii, etyce, estetyce, psychologii. Wystawa „Nowocześni a socrealizm” imponuje nie tylko dzięki ilości i wartości dzieł oraz materiałowi archiwalnego, ale także przez dobrze wykorzystaną metodę wywoływania sztuką nie tylko estetycznych wrażeń, ale właśnie wędrówki myśli.

1 Jerzy Tchórzewski, Kantor i inni, Teksty, 1998 [za:] Nowocześni a socrealizm, katalog wystawy w Galerii Starmach, t. I, s. 236.

Nowocześni a socrealizm

Kuratorzy: Józef Chrobak, Marek Świca
Galeria Starmach
Kraków, styczeń-luty 2000

Małgorzata Ruda Ja uwięzione w sobie

Dawno nie widziałam w teatrze adaptacji Gombrowiczowskiej równie sensownej co **Zdarzenie na brygu Banbury** Grzegorza Wiśniewskiego. Żywiący się filozofią i biografią autora *Ferdydurke* spektakl łączy w wspólną, logiczną całość fragmenty dramatu pt. *Historia* z opowiadaniem z *Bakakaju*, które dało tytuł przedstawieniu. Oba teksty znakomicie się dopełniają, zarówno w sferze fabularnej, jak i światopoglądowej tworząc utwór spójny i arcygombrowiczowski. Bohater *Historii* Witold dręczony przez rodzinę ucieka przed Matką, Ojcem, Narzeczoną, Naturą, Wojskiem na bryg, aby zaznać wolności, oswobodzić się od przemocy formy. Przeżywa dramatyczne doświadczenie, które na zawsze nauczy go, że przed formą nie ma ucieczki jak... w inną formę: „*zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze*”. Podróż do wolności ukaże jej absolutny brak w świecie, w którym rządzi taka zasada powszechnej tożsamości. Bryg jest dziełem wyobraźni Witolda i wyobraźnia Witolda przeniesie tam Ojca jako Kapitana, Księdza jako Chłopca okrętowego; Matkę i Narzeczoną zastąpią inni domownicy, którzy wcielią się w śniących o kobietach marynarzy. Przemoc formy społecznej zostanie zastąpiona przez terror ślepego instynktu i rozerotyzowanej natury oraz nudę.

Ale bohater i narrator *Brygu* otrzymawszy z woli adaptatora imię Witold, wchodzi nie tylko w sferę autobiografii i filozofii Gombrowicza. Przedstawienie jest pamiętnikiem dojrzewania Młodego Chłopca, artysty, poznającego świat, jego monstrualność i dziwność. Bohater brnie przez to, co rzeczywiste i to, co wyobrażone nie rozróżniając rzeczywistości od wytworu wyobraźni. W spektaklu Wiśniewskiego bowiem świat domu i świat podróży są wytworem tej samej wyobraźni zbuntowanego Młodego Artysty, jednakowo groteskowe i upiorne. Nie ma takiej wyobraźni, która by pokonała formę. Dzięki jej sile artysta dojrzewający może poznać tylko własną niemoc. Spektakl zaczyna się sceną rodzinnej fotografii, do której puszczając się, nadymając i wdzierając pozuje Matka, Ojciec, Ksiądz, Janusz i Jerzy. Wtedy wąty, smutny Witold (Krzysztof Zawadzki) po raz pierwszy próbuje uciekać, protestować, gołymi stopami boczając się, stoniąc od fotograficznego obrzędu. I wtedy po raz pierwszy ponosi klęskę, gdy rodzina z jego „bosości” formę uczyni zzuwając obuwie.

Scenograf Maciej Preyer wykorzystał architekturę Teatru Miniatury tworząc zarys pomostu brygu układem podestów, opuszczeniem scenicznych drążków, bielą zasłony – świetlistego żagla. To statek-widmo wyobraźni z niepokojącymi obrotowymi drzwiami przemieniającymi się w lustra, z klitkami kajut ciemnych, w których marynarze i pasażer-uciekini z realności snują swoje sny. W ciemnej, jakby za dużej przestrzeni pokładu pokraczne działania załogi stają się jeszcze bardziej prowokacyjne, głupio-mądre, nudno-fascynujące. Witold wśród domowników niepodległe n i e o b u t y, odporny na jazgot Mamusi (Anna Tomaszewska), podejrzliwy wobec słodkiej niewinności Księdza (Sebastian Domagała), zdystansowany wobec męskości i rycerskości Ojca (Marian Dziędziel), Jerzego (Grzegorz Łukawski) i Janusza (Ryszard Jasiński), na brygu o b u t y przerazi się bosością, nagością, włochatością marynarzy. Żyje obłądony cudzym i własnym pragnieniem, przerażony ciałem i nieznośną nudą. Kapitan-Ojciec śni potajemnie o nagości i wciska się w gorset, by zaprotestować przeciw kapitańskiemu mundurowi. Pólnagie ciała marynarzy poddane tresurze perwersyj-

nego, złośliwego Smitha-Jerzego stają się jeszcze bardziej cielesne, parzą się ze sobą w groteskowym tangu. Jakże może być inaczej, gdy w potwornej nudzie codzienności „wszystko już zużyte. Wszyscy już zużyty, zmęczeni”. Pozostał strach przed instynktem, biologią, która każe funkcjonować, funkcjonować. Zacierają się różnica między rzeczami, a także między dobrem i złem – konstatuje Witold i nie chce wiedzieć, dokąd zmierza bryg z „roztesknioną” załogą.

W scenie kończącej spektakl w zamkniętych drzwiach-lustrze odbija się przerażona twarz kreatora. „*Ja mam głos, nie odbieracie mi głosu*” krzyczy Witold do swego odbicia. Obok, w kanciapie-klatce ni to domowej, ni to okrętowej majaczy rodzinny tłumek, lśni biel sukni Narzeczonej – Panny Młodej. Lustro nie przeobrazi się już w drzwi, Witold uwiąże p o m i ę d z y, jego słowa nie są wyznaniem mocy, nie są chyba nawet przyrzeczeniem złożonym samemu sobie. Są – tak mi się wydaje – zapisem marzenia uwięzionego nie tylko w innych, ale przede wszystkim w sobie ludzkiego ja. Nic innego już nie będzie w poniedziałek, wtorek, środę itd. – aż do końca rejsu życia. I tu wychodzimy poza Gombrowiczowską afirmację ja. To, co dla autora *Dzienników* było tryumfalną prowokacją, dla Witolda z brygu Grzegorza Wiśniewskiego jest – chyba – rozpoznaniem beznadziejności; z zewsząd osaczony, ten Witold w sobie nie znajduje sojusznika.

Wyobraźnia i kreatorska moc artysty bywały sposobem na oswojenie świata, a ów wykreowany świat stawał się azylem dla twórcy i adresata dzieła. Wyobraźnia artysty, bohatera spektaklu Wiśniewskiego pełni rolę dwuznaczną, jest narzędziem tortur. Zdradza najtajniejsze pragnienia, bezlitośnie skazuje twórcę śnionych światów na cierpienie i śmieszność, obnaża jego kompleksy i beznadziejność. Oczywiście to tylko jedna z możliwych interpretacji schematu starego jak świat.

Twórcy spektaklu w Miniaturze zagrali Gombrowicza tragicznego, tautologicznie odbitego w sobie i dalekiego od akceptacji takiego zamknięcia.

Teatr im. Juliusza Słowackiego, scena Miniatura, Witold Gombrowicz, *Zdarzenie na brygu „Banbury”*. Scenariusz i reżyseria Grzegorz Wiśniewski. Scenografia Maciej Preyer. Muzyka Bolesław Rąkowski. Ruch sceniczny Romana Angeli.

Przegląd prasy

CIĄG DALSZY ZE STR. 2

tami pamfletu i groteski. Mimo aluzji do współczesności (właściwie tylko elektroniczne gadżety, technika, elementy obyczajowości) nie jest to aktualna komedia polityczna. Nie wpada więc w pułapkę zaangażowanych widowisk kabaretowych, pozbawionych najczęściej finenzji, grzęznących w płaskich dowcipach, które nie są (czasami być nie mogą) śmieszniejsze od rzeczywistych sytuacji (gagów politycznych). Pojawiają się tu rekwiizyty baśniowe, zachowania magiczne, socjotechnika, sterowanie tłumem, wypowiedzi konstruowane z dbałością o zastosowanie zasad erytyki. Sprawa dzieje się w miejscowości schowanej gdzieś na prowincji, za bagnami, czyli nigdzie. Przechowały się tam stare tradycje, zakonserwowane elementy ludowej moralności i niemoralności. Trochę sztuki – figurki aniołów – pokazanej na modłę jarmarcznej ludowizny i wiara w taką magię. Każdy człowiek powinien kupić u handlarzy dwa anioły: normalnego i upadłego, które zapewnią niezbędną równowagę w życiu. Ich brak może skończyć się niepomysłnie (o tym w sztuce). Jeszcze tylko wymienię osoby: prababka Amnezja Kowalska (wcielenie tradycji), Krescencjusz i Wigiliusz Kowalscy (handlujący aniołami, jeden normalnymi, drugi upadłymi), Czterdziestyczwarty (podnamiestnik, kandydat na namiestnika), Habilitowany, (jego pomagier), Lilith, Chłopak. Przyjemnej lektury.

Robert Kozela

Aneta Górnicka-Boratyńska („Wysokie Obcasy” nr 30) pisze, że Zofia Nałkowska „w roku 1922 poślubiła działacza PPS Jerzego Jura-Gorzechowskiego”. W rzeczywistości - Gorzechowski miał na imię Jan Tomasz, gdy zawierał małżeństwo z Nałkowską nie był działaczem PPS, lecz – wysokim oficerem żandarmerii... (hm)

Ciekawy esej o Jasienicy pióra Lidii Burskiej ogłosiła „Gazeta Wyborcza” (6-7. XI). Nie ze wszystkim można się jednak z autorką zgodzić. Pisze ona, że Zygmunt III Waza cieszyła się na ogół „szacunkiem historiografów” – przeciwnie: większość z nich oceniała go bardzo nieprzychylnie. Twierdzi, że wystąpienie w obronie *Trylogii* w r. 1956 było aktem niemądrej odwagi intelektualnej, albowiem w kręgach inteligencji, uznającej się za „postępową”, Sienkiewicz miał paskudną reputację „reakcjonisty”. Tymczasem: ówczesni krytycy i publicyści z tych kręgów albo akceptowali (przynajmniej jeśli chodzi o *Potop*) Sienkiewiczowską wizję historii, albo krytykując ją – uznawali, że choć wizja ta była fałszywa, stał się on wielkim „pisarzem narodowym”. Bez komentarza przytacza Burska sarkastyczną uwagę Jasienicy: „Cóż za przepiękne słowo ‘bohaterstyczyna’ jakim nie-zrównanym znawcą, Chopinem naszej mowy był ten, kto je wymyślił”. Otóż wiadomo, kto je wymyślił: Karol Irzykowski w r. 1908. (hm)

Kazimierz Brandys („Gazeta Wyborcza” z 20-21 listopada) w swojej pochwalie Prusa pisze, że przewyższa on swoim nowatorstwem całą ówczesną prozę światową po śmierci Dostojewskiego i jako dowód podaje, iż „wprowadzenie do konstrukcji romansopisarskiej pamiętnika jednej z postaci, który przeplata historię” głównego bohatera i zarazem spełnia funkcję „retro” w powieści. W rzeczywistości - Prus miał tu poprzednika – w Alfonsie Daudet, jako autora *Nababa* (1878) i być może z tej inspiracji korzystał. Trudno się też zgodzić z Brandysem, gdy pisze, że nikt przed Prusem „nie stworzył takiej galerii żydowskich kupców, pośredników, lichwiarzy, jaka występuje w *Lalce*”. Dwaj Szlangbaumowie to jeszcze nie „galeria”. (hm)

Jerzy Pomianowski w wywiadzie dla „Przeglądu Tygodniowego” z 17 listopada twierdzi, że póki Mickiewicza do Rosji nie wygnano, był dość zwyczajnym absolwentem prowincjonalnego uniwersytetu i nawet kiedy wyjechał do Kowna, osobą, która najbardziej go podziwiała była żona pewnego aptekarza, niejaka pani Kowalska. – Dowcipne, ale niezgodne z faktem. – Mickiewicz wyjechał do Rosji z końcem 1824 r. jako autor dwóch tomów *Poezji*, zawierających *Ballady i romanse*, *Grażynę*, II i IV część *Dziadów*; zarówno w Wilnie, jak i w Warszawie z zainteresowaniem je czytano (nazywano już Mickiewicza „Walterem Scottem litewskim”). A pani Kowalska była żoną nie aptekarza, lecz lekarza i nic nie wiadomo o jej podziwie dla wierszy Mickiewicza. (hm)

Bogdan Cywiński w szkicu w *Wnukowie doktora Żiwago* („Plus-Minus” nr 47) przypisuje współautorstwo *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* – Bronisławowi Chmielowskiemu, zamiast Chlebowskiemu. Może o tej pomyłce nie warto by pisać, gdyby nie to, że w tymże tekście autor zalicza do „ludzi bardzo znacznych w sferach polskiej kultury” drugiej połowy XIX wieku jakiegoś „Aleksandra Korzona”. Zapytujemy: kto to taki? Bo znany był wówczas tylko historyk Tadeusz Korzon. (hm)

Zanadto swej pamięci uwierzył Aleksander Ziemny („Plus-Minus” nr 48) pisząc, że Bernard Poloniecki, który ratował finansowo Brzozowskiego, to „zasłużony księgarz i wydawca ze Złoczowa na Wołyniu”. Poloniecki był lwowianinem i tylko we Lwowie działał (w Złoczowie czynny był inny wydawca – Wilhelm Zukerkandel). No i Złoczów leży nie na Wołyniu, lecz na Podolu. – Trudno też zrozumieć, o co autorowi chodzi gdy twierdzi, że „prawica dobrze Brzozowskiemu zapamiętała określenie ‘wszechpolacy’”. Przecież programowy organ endecji to było pismo „Przegląd Wszechpolski”, w samej nazwie nie było nic rażącego dla publicystów ówczesnej prawicy. (hm)

Ewa Milewicz („Tygodnik Powszechny” nr 51/52) zapamiętała, że przed rozwiązaniem PZPR delegaci w Sali Kongresowej bez jakiegokolwiek pokory śpiewali słowa *Międzynarodówki*: „Nasz sztandar płynie ponad trony...”. Coś się autorce pomieszało, bo to słowa nie *Międzynarodówki*, lecz *Czerwonego Sztandaru*, którego chyba wówczas nie śpiewano. (hm)

„Sienkiewicz – pierwszorzędnym pisarzem drugorzędnym” – to jeden z najbardziej znanych paradoksów Witolda Gombrowicza. Tymczasem Piotr Kuncewicz („Przegląd Tygodniowy” nr 50) przypisuje tę formułę Arturowi Sandauerowi. (hm)

Nową śliczną książkę Jana Kotta *Nie ma dymu bez ognia. O obyczajach w języku i języka w obyczajach* zapowiada jego szkic *Gdzie jest pies pogrzebany* w „Plusie-Minusie” (nr 300). Myli się jednak autor, gdy przypuszcza, że wyrażenie „rozindyczył się” wy-

myślił Berent. Wystarczy zajrzeć do słownika Doroszewskiego, by przekonać się, że występuje ono już w XIX w. u Szujskiego, Prusa i Wołodego Skiby (Sabowskiego). (hm)

Leszek Miller powiedział, że za rządów obecnej koalicji powstają dwie Rzeczypospolite; dla jednych matka, dla drugich macocha. Krytykując go w „Tygodniku Powszechnym” (nr 1) Witold Bereś twierdzi, że „określenie to świadczy nie tyle o talencie poetyckim przewodniczącego, ile o jego czytaniu. Bo to Wanda Wasilewska w pewnym wierszyku porównywała międzywojenną Rzeczpospolitą do dwóch ojczyzn...”. Niestety, z czytaniem samego Beresia nie jest najlepiej. Chodzi tu nie o „wierszyk” Wasilewskiej, lecz o jej powieść pt. *Ojczyzna*. A wiersz – bardzo piękny – o dwóch ojczyznach napisał wówczas Antoni Słonimski. (hm)

Sporo błędów i sformułowań mylących znalazło się w artykule *Literatura II Rzeczypospolitej* Andrzeja Zawady („Odra” nr 12). I tak pisze autor, że w „prozie dominowały utwory podejmujące różne odmiany tematyki wojennej, do której należy zaliczyć m.in. literacką dokumentację czynu niepodległościowego (A. Strug, *Odznaka za wianą służbę* 1921, W. Berent, *Zmierzch wodzów* 1939)”. Tymczasem *Odznaka* opowiada o legionach Piłsudskiego, opowieść Berenta – o Dąbrowskim i Niemcewiczu w latach Królestwa Kongresowego. „Tematyki wojennej” dopatrzeć się tu nie można, a o „czynie niepodległościowym” mowa tu tylko ubocznie. – *Krwawa chmura* przypisana została przez Zawadę Kadenowi Bandrowskiemu, tymczasem autorem jej był brat jego, Jerzy. – Wbrew

temu, co czytamy w artykule, K.W. Zawodziński nie był w okresie międzywojennym historykiem literatury, a Juliusz Kleiner bardzo rzadko zajmował się krytyką literacką. – „Verbum” nie reprezentowało katolickiego modernizmu, lecz maritainowski neotomizm, a Jerzy Turowicz nie był z tym pismem związany (nie zamieścił ani jednego tekstu). – Nieścisłe jest wreszcie twierdzenie, że J.E. Skiński propagował program Narodowej Demokracji, a już na pewno nie można tego powiedzieć o Ferdynandzie Goetlu, należącym do prawicowego skrzydła Sanacji. (hm)

W książce zbiorowej *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce* (Fundacja Bankowa im. L. Kronenberga, Biblioteka Narodowa) Alina Kowalczykowa pisze, że wyrazem buntu pisarzy przeciw sposobom kierowania Funduszem Kultury Narodowej przez Stanisława Michalskiego była w 1930 r. „nieudana próba założenia Instytutu Popierania Twórczości Literackiej” (s. 216). Zupełne nieporozumienie! Instytut Popierania Twórczości Literackiej (nazwany później Instytutem Literackim) został powołany właśnie przez Michalskiego!

W tymże tomie Gustaw Ostasz twierdzi, że na terenach okupowanych przez Związek Sowiecki działały teatry polskie tylko we Lwowie i Grodnie (s. 325). Wystarczy zajrzeć do książki Stanisława Marcza-Oborskiego *Teatr czasu wojny*, by dowiedzieć się, że działały one także w Wilnie i w Białymstoku (po przeniesieniu z Grodna). (hm)

Nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się obszerny, ponad 500-stronicowy wybór pism krytycznych Jana Emila Skiwskiego – i chyba dobrze się stało, że przypomniło to tego bardzo inteligentnego krytyka, który stał się niestety hitlerowskim kolaborantem. Wybór ten jednak nie wystarczy recenzentowi „Gazety Wyborczej w Krakowie” (z 21. I.) Robertowi Kasprzyckiemu. Wyraża on „nieśzczery” (tak wydrukowano, ale chyba powinno być: „szczerzy”) żal, że nie opublikowano „całości jego dzieł” i obawia się, że „na pełną rehabilitację jego myśli krytycznej trzeba jeszcze poczekać”. Co do żalu – to wydaje się, że Skiński nie jest aż taką wielkością literacką, by potrzebne było wznowienie całości jego dorobku, a oczekiwanie „pełnej rehabilitacji jego myśli” – pełnej, a więc wraz z „pochwałą Umschlagplatzu” (o czym sam Kasprzycki wspomina) – budzi co najmniej zdziwienie. (hm)

Adam Krzemiński („Polityka” nr 5) twierdzi, że w XIX w. dochodziło do całych bitew powieściowych, gdy Reymont *Ziemią obiecaną* odpowiedział na kultową powieść niemieckiego mieszczaństwa *Soll und Haben* Gustawa Freytaga. Ale o jakiej bitwie powieściowej może być mowa, jeśli powieść Reymonta jest o przeszło 40 lat późniejsza od *Soll und Haben*, które w dodatku nigdy nie ukazało się w przekładzie polskim (przynajmniej w przekładzie książkowym), więc Reymont, nie czytający po niemiecku, znać tej powieści nie mógł.

Zadziwia też Krzemiński rzekomo XVI-wiecznym powiedzeniem (błędy literowe poprawiamy): „Canonicus cracoviensis, natione polonus, gente ruthenus, origine iudaeus”. „Gente Ruthenus, natione Polonus” – tak mniej więcej mówił o sobie Stanisław Orzechowski. Ale żeby jakiś kanonik krakowski w XVI w. przyznawał się do pochodzenia żydowskiego? – mało to prawdopodobne. (hm)

Literatura polska XX wieku już jest!



Długo oczekiwana, jedyna encyklopedia polskiej literatury współczesnej już w sprzedaży!

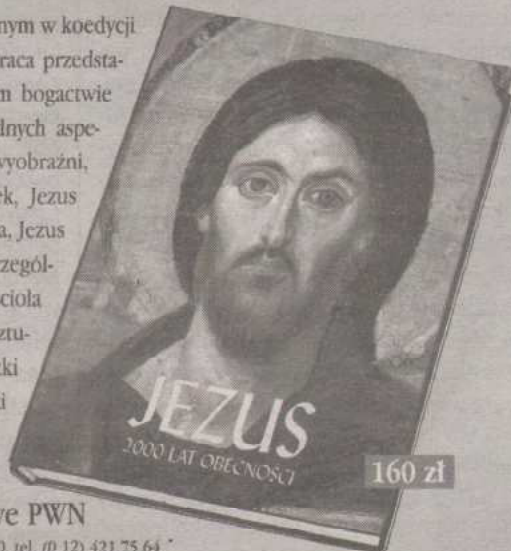
- 2500 haseł
- biografie pisarzy, poetów, krytyków, wydawców
- rodzaje i gatunki literackie
- dzieła literatury
- instytucje, kierunki, grupy literackie

WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN
bezpłatna infolinia 0 800 120 145 czynna pon.-pt. w godz. 8-18
księgarnia internetowa www.pwn.com.pl
księgarnia firmowa Kraków, ul. św. Tomasza 30
tel. (0 12) 421 75 64

Tom 2. ukazuje się na wiosnę 2000 r.

JEZUS 2000 lat obecności

Książka jest kolejnym albumem wydanym w koedycji z katolickim Wydawnictwem WAM. Praca przedstawia postać Jezusa Chrystusa w całym bogactwie postaw i tematów oraz w różnorodnych aspektach, m. in.: Chrystus w naszej wyobraźni, Jezus a judaizm, Jezus jako człowiek, Jezus a kobieta, Jezus Biblii – Jezus Kościoła, Jezus a ruch ekumeniczny. Autorami poszczególnych rozdziałów są wybitni ludzie Kościoła oraz teologowie, historycy kultury i sztuki. Ponad połowę objętości książki stanowią ilustracje, w tym rysunki i zdjęcia barwne.



Wydawnictwo Naukowe PWN
księgarnia firmowa Kraków, ul. św. Tomasza 30, tel. (0 12) 421 75 64

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie
DEKADY LITERACKIEJ

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego