



**WISŁAWIE
SZYMBORSKIEJ**
najserdeczniejsze życzenia
z okazji urodzin
składa
Redakcja „Dekady Literackiej”



Wprawdzie Wisława Szymborska stroni od jubileuszów, uważając ich obchodzenie za cechę typowo męską, nic nam jednak nie wiadomo o jej niechętnym stosunku do prezentów. Postanowiliśmy więc zrobić jej urodzinowy prezent z tego właśnie numeru „Dekady Literackiej”. Chcieliśmy, by zawierał on nie tylko teksty poświęcone twórczości Poetki, lecz i takie, które odpowiadałyby jej upodobaniom niekoniecznie związanym z poezją. Tu wszakże natrafiliśmy w wielu przypadkach na bezwzględny opór rzeczywistości. Nie udało nam się uzyskać wywiadu od żadnej z osób, z którymi Poetka miałaby ochotę porozmawiać. Vaclav Havel wyjechał do Portugalii, Woody Allen znalazł się poza zasięgiem naszych możliwości, podobnie jak Jane Goodall, która za pośrednictwem swojej asystentki,

Mary Lewis, przekazała Szymborskiej życzenia, z braku czasu jednak w dłuższy dialog wdać się nie mogła. Nie zdołaliśmy również odnaleźć niepublikowanego fragmentu *Prób Montaigne'a*, ani odkryć nieznanego świata malarza japońskiego. Na własnej więc skórze doświadczyliśmy prawdy przekazanej przez T.S. Eliota: *Pomiędzy ideę / I rzeczywistość / Pomiędzy zamiar / I dokonanie / Pada Cień* (tłum. Cz. Miłosz). Nie znaczy to, że nam się nie powiodło. Czesław Miłosz napisał specjalnie do tego numeru esej o wierszu *Mała dziewczynka ściga obrus*, Wojciech Ligęza udostępnił swój traktat o historii naturalnej w utworach Poetki, a Piotr Kowalski – artykuł ukazujący Poetkę w roli nauczycielki ironii potrzebnej w zmaganiach z banałem. Znamcy zaś poezji Szymborskiej dali wyraz swej biegłości w przedmiocie, pisząc pastisze. Cenionych przez Szymborską prozaików reprezentuje Michał Głowiński, a Ewa Lipska przedstawia grono młodych poetów. Woody Allen występuje jako bohater poświęconego mu eseju; pojawia się też Dickens, autor tak lubianego przez Poetkę *Klubu Pickwicka*, niestety, tutaj jako czarny charakter życia rodzinnego.

Mamy nadzieję, że ten numer „Dekady” sprawi przyjemność zarówno jego Adresatce, jak i wszystkim pozostałym Czytelnikom.

DEKADA LITERACKA

MIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 0867-4094

Nr indeksu 356-875

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelny*
Teresa Walas *zastępca redaktora naczelnego*
Robert Ostaszewski *sekretarz redakcji*
Bogdan Rogatko
Agnieszka Kosińska
Krzysztof Lisowski
Andrzej Zawdzki
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Współpracują:

Stanisław Balbus
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Włodzimierz Maciąg
Henryk Markiewicz
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Rafał Solewski

Adres redakcji:

ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73
e-mail: brogatko@kin.org.pl

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

Numer zamknięto

13 czerwca 2003 roku.

Projekt okładki:

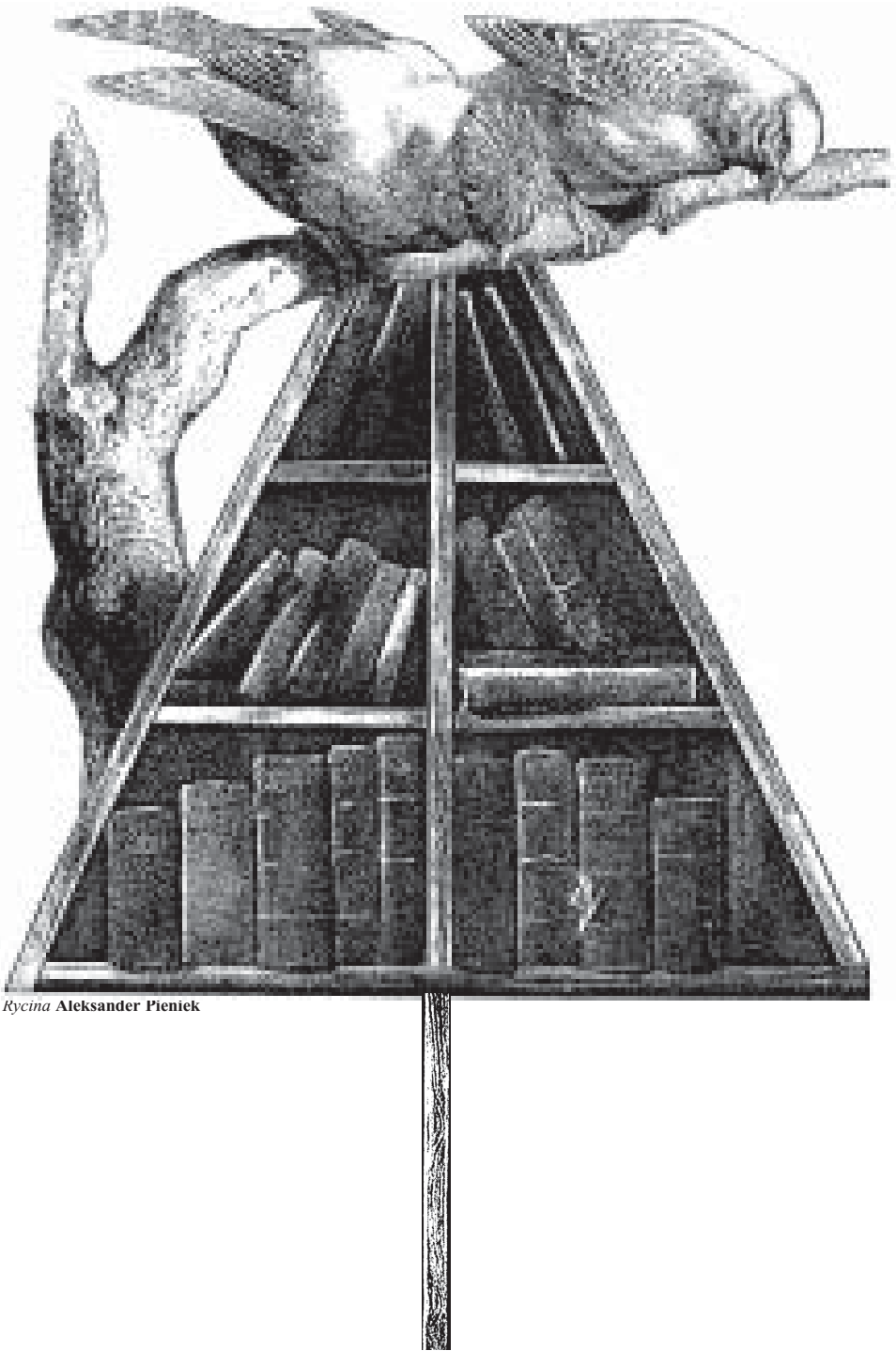
Aleksander Pieniek

Niniejszy numer „Dekady Literackiej”
ukazuje się przy udziale finansowym
Gminy Kraków,
Fundacji Stefana Batorego
i Ministerstwa Kultury.

L. DEKADA Literacka

MIESIĘCZNIK KULTURALNY Nr 5/6 (197/198) Rok XIII maj/czerwiec 2003 KRAKÓW

CZESŁAW MIŁOSZ	Szyborska i Wielki Inkwizytor	6
WOJCIECH LIGĘZA	Historia naturalna według Wisławy Szyborskiej	12
WOJCIECH LIGĘZA	Pastisze i pamflet	22
LEONARD NEUGER		23
HENRYK MARKIEWICZ		24
PIOTR KOWALSKI	Życie, czyli pełne dramaturgii igraszki z banałem	26
ZENON FAJFER	Czas na liberacką Nagrodę Nobla	34
STANISŁAW BALBUS	Pastisz	39
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Zdziwiona, porównująca. O poznaniu autorki <i>Chwili</i>	40
EDWARD BALCERZAN	Pastisze	48
PIOTR MICHAŁOWSKI		50
MICHAŁ GŁOWIŃSKI	BURZA	52
ŁUKASZ MACIEJEWSKI	Smutek Allena	58
SZKOŁA PISANIA		66
DOROTA KOZICKA	Kulturowy fałsz i melancholia antropologa	74
TADEUSZ DĄBROWSKI	Książka, o której należy milczeć	78
ROBERT OSTASZEWSKI	Koniec w środku	81
TERESA WALAS	(Auto)portret ukrytego pokolenia	84
PAWEŁ TARANCZEWSKI	Obrazy i tajemnica	92
TOMASZ GRYGLEWICZ	Nowosielski jako malarz. Uwagi na marginesie wystawy w Zachęcie	100
EWA HEARFIELD	Biedna pani Dickens	110
KATARZYNA KWIECIEŃ	Lipsk czyta i słucha, czyli święto książki	115
MACIEJ MELECKI	POEZJA	117
MARTA WYKA	Wątki autobiograficzne	118
Camera obscura 127	Książki nadesłane 129	
Przegląd prasy 132	Giełda talentów (10) 135	



Rycina Aleksander Piwnicki



Fotografia Elżbieta Lempp



Czesław **Miłosz**

SZYMBORSKA
I WIELKI INKWIZYTOR

Wzruszający to wiersz Szymborskiej o zdumieniu, z jakim my wszyscy kiedyś odkrywaliśmy działanie świata. Zaliczymy ten wiersz do strefy zawsze nam drogiej niewinności. W istocie jednak nie jest on niewinny.

Bo co to znaczy: odkryć prawo ciążenia? Nie ma nic bardziej obcego baśni niż to prawo. Powinniśmy umieć odrywać się od ziemi, na przykład lewitując albo wyskakując przez okno i lecąc jak Małgorzata u Bułhakowa, żeby wziąć udział w Nocy Walpurgi, albo siadając na miotłę jak Harry Potter. Mała dziewczynka z wiersza Szymborskiej wyprzedza Newtona, który też zdumiał się faktem, że jabłko spada na ziemię, i opisał to jako prawo. Cóż to jednak za prawo? Mała dziewczynka ma przed sobą liczne odkrycia, które sprowadzają się do tego samego, że istnieje czas i w nim odbywa się dorastanie, dojrzałość, starość i śmierć. Odkryje też nie dającą się odwrócić utratę osób jej bliskich. Zrozumie również, że co się stało, już się nie odstanie, bo czas mocą niepojętych zrządzeń działa w jednym tylko kierunku. Innymi słowy pozna, że prawo ciążenia inaczej można nazwać prawem rzeczy koniecznych, połączonych ze sobą w łańcuch przyczyn i skutków. I rzec można, że wszystko inne, cała feria wrażeń, dźwięku, koloru, dotyku jest jedynie powabną dekoracją, poza którą kryje się konieczność.

Mało o tym wszystkim ludzie myślał, ale był pewien filozof, który pytał: no dobrze, strącam szklankę ze stołu,

spada i tłucze się. A dlaczego nauczyliśmy się uważać to za normalne? Czyż to nie jest wyzwanie rzucone naszej wolnej woli? Czyż nie jest to najwyraźniejsze jej pogwałcenie? Dlaczego musimy udawać, że nas to nie obraża? Mamy więc poddać się i udawać, że nam się to podoba? Ale jeżeli wszystkim rządzi prawo konieczności, to znaczy, że i wola Boga jest tym prawem ograniczona? A ja powiem wam prawdę, do której nikt nie chce się przyznać, że cała filozofia, począwszy od starożytnych Greków, to nic innego niż stoicyzm pod rozmaitymi przebraniami, bo zasadą stoicyzmu jest: „szczerz zęby i znoś jakby nigdy nic”. Filozof ten nazywał się Lew Szestow. Miał co prawda poprzednika, pokrewnego mu duchem, duńskiego filozofa Sorena Kierkegaarda. Ten uważał, że wbrew oczywistości musimy wierzyć w nieskończoną wolność Boga, który jeżeli zechce, może działać wbrew prawom świata. Może nawet odwrócić bieg czasu tak, że co stało się, zostanie unieważnione i wrócona mu będzie Regina Olsen. Kierkegaard, jak Szestow, był wrogiem wszelkich odmian stoicyzmu, również tych jego odmian, które maskowały się jako poddanie prawom historii, i oczywiście nie znośił Hegla.

Podążajmy jednak dalej ścieżką, która kryje się za eksperymentem małej dziewczynki. Szestow był gorliwym badaczem jądów ukrytych w twórczości Dostojewskiego. W *Zapiskach iz podpolia* (*Notatkach z podziemia*) Dostojewski stworzył postać „podziemnego człowie-

CZESŁAW MIŁOSZ

ka", postać obrzydliwą, brudną i zawistną, ale uczynił z niego nosiciela okrutnej prawdy. Tej prawdy, że ziemia jest poddana łańcuchom przyczyn i skutków, i że serce człowieka buntuje się przeciwko temu, ale nie może nic i jedyne, co człowiekowi pozostaje, to wykrzyzczyć swój protest. „Podziemny człowiek” woła: *nie chcę, nie chcę, żeby miało rację to, co jest oczywiste; nie chcę, żeby dwa razy dwa było cztery. Mam przeciwko porządkowi ziemskiemu tylko moją wolną wolę. Ale będę zgłaszał moją niezgodę aż do*

końca. Tutaj Dostojewski wypowiada to samo, co kiedyś wyraził w słynnym liście do Fonwizinej, gdzie powiedział (parafrazując): jeżeli to wszystko, czego nauka dowodzi o koniecznościach świata jest w sprzeczności z pierwiastkiem nadprzyrodzonym, którego uosobieniem jest Jezus w Ewangeliach, i jeżeli nauka ma rację, to nie ją wybieram, ale Jezusa. Być może to przeciwstawienie tak radykalnie groźne stanowi klucz do całej twórczości Dostojewskiego. I niemal niemocy, kiedy chodziło o wiarę, bo

Fotografia **Judyta Papp**



Mała dziewczynka ściąga obrus

Od ponad roku jest się na tym świecie,
a na tym świecie nie wszystko zbadane
i wzięte pod kontrolę.

Teraz w próbach są rzeczy,
które same nie mogą się ruszać.

Trzeba im w tym pomagać,
przesuwać, popychać,
brać z miejsca i przenosić.

Nie każde tego chcą, na przykład szafa,
kredens, nieustępliwe ściany, stół,

Ale już obrus na upartym stole
– jeżeli dobrze chwycony za brzegi –
objawia chęć do jazdy.

A na obrusie szklanki, talerzyki,
dzbanuszek z mlekiem, łyżeczki, miseczka
aż trzęsą się z ochoty.

Bardzo ciekawe,
jaki ruch wybiorą,
kiedy się już zachwieją na krawędzi:
wędrówkę po suficie?
lot dokoła lampy?
skok na parapet okna, a stamtąd na drzewo?

Pan Newton nie ma jeszcze nic do tego.
Niech sobie patrzy z nieba i wymachuje rękami.

Ta próba dokonana być musi.
I będzie.

WISŁAWA SZYMBORSKA

Wisława Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, ss.19-20

CZESŁAW MIŁOSZ

CZESŁAW
MIŁOSZ
ur. w 1911, poeta,
eseista, tłumacz.
Ostatnio wydał
Orfeusz
i Eurydyka (WL,
2002). Od roku
1999 wychodzą
jego *Dzieła*
zebrane.

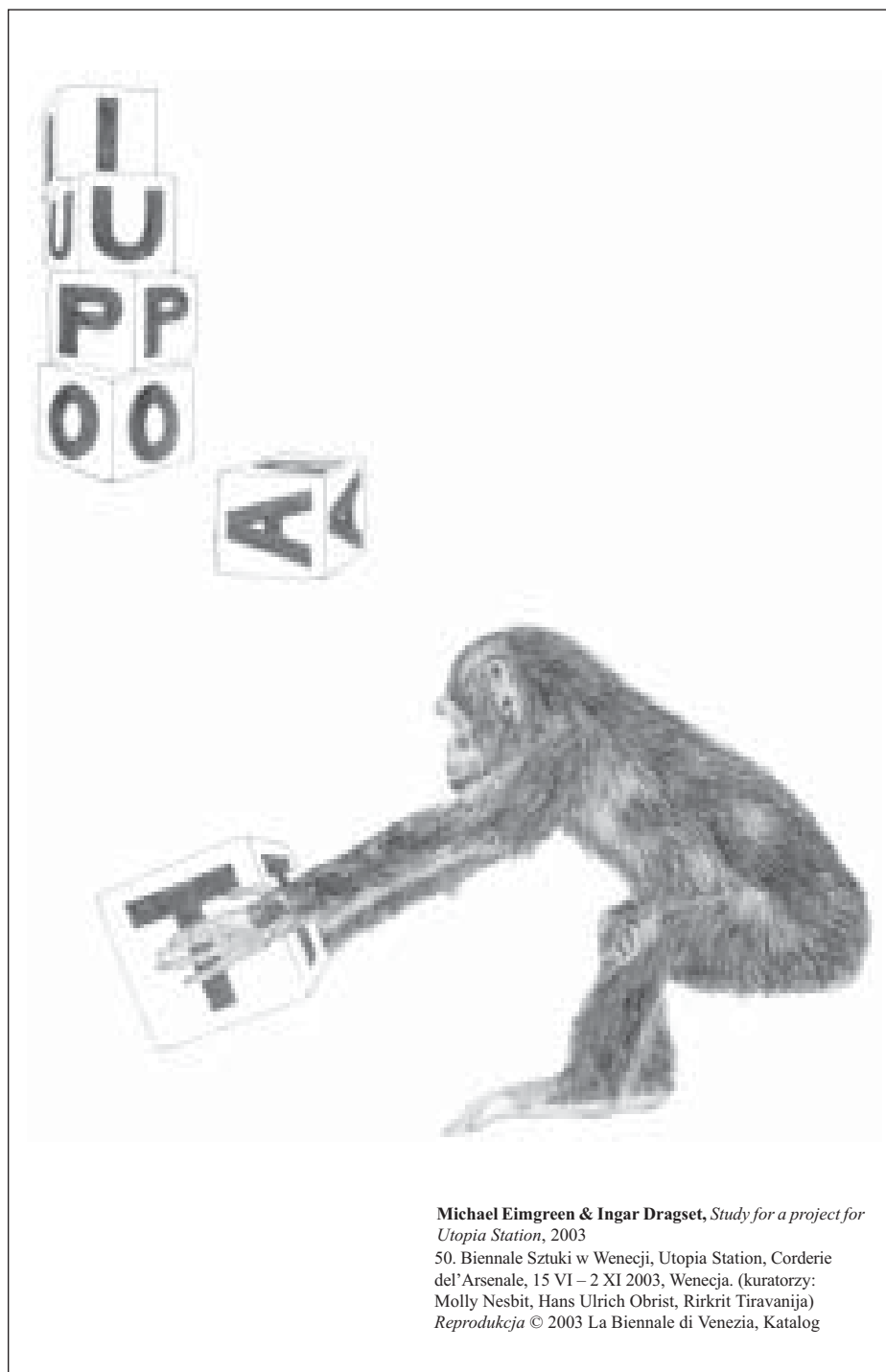
przecież jego prawie sobowtór Iwan Karamazow ułożył *Legendę o Wielkim Inkwizytorze*. Jest to przypowieść, której głębię przyrównywano niekiedy do tekstów Ewangelii. Wielki Inkwizytor, twór wyobraźni ateisty Iwana, rządzi społeczeństwem, zorganizowanym przez niego, kiedy doszedł do wniosku, że Jezus się mylił. Kiedy był kuszony przez diabła na pustyni, odrzucił trzy jego pokusy. Wszyscy uważamy to za rzecz naturalną i oczywistą, że kamienie nie mogą zmienić się w chleb. Kusić apelował do boskiej władzy Jezusa, żeby przełamał tę oczywistość i zmienił kamienie w chleb. *Notabene*, gdyby Jezus tego dokonał, mógłby zostać dobroczyńcą ludzkości i nakarmić wszystkich głodnych. Ale odrzucił tę pokusę. Następnie kusiciel zaprowadził go na szczyt świątyni i wezwał, żeby rzucił się w dół, bo aniołowie go podtrzymają. Znowu diabeł wzywał do buntu przeciwko naszej oczywistej wiedzy o spadaniu wszelkich ciał na ziemię. I znowu Jezus oparł się pokusie, wykazując, że z ziemskimi oczywistościami nie chce mieć nic wspólnego. I wreszcie trzecia próba, skierowana do ludzkiej natury w Jezusie, która jak wiadomo, w pierwszym rządzie pragnie władzy. Odmowa uzyskania władzy nad wszystkimi królestwami świata oznaczała, podobnie jak odmowa zmienienia kamieni w chleby, rezygnację Jezusa z urzędzenia szczęśliwego społeczeństwa idealnego. Skoro tak, rozumował Wielki Inkwizytor, zaprowadzę ład w zgodzie ze wszystkim co jasne, oczywiste i niewzruszone, łącznie z faktem, że ludzie są urodzonymi niewolnikami i mogą

być szczęśliwi tylko, jeżeli ktoś im zapewni jadło i bezpieczeństwo, choćby bez wolności. Kiedy Jezus znowu przychodzi na ziemię, Wielki Inkwizytor zamyka go w więzieniu, bo obecność tego gościa grozi zburzeniem ustanowionego porządku, wreszcie wypuszcza go i prosi, żeby nie wracał więcej. Jezus nie mówi nic, tylko składa na policzku Inkwizytora swój pocałunek. Ateista Iwan zawarł w tej przypowieści proroczą wizję społeczeństwa idealnego zbudowanego przez komunistów. I nawet enigmatyczny pocałunek Jezusa można interpretować jako akt litości z jego strony, uznanie dobrej woli rewolucjonistów pracujących na marne.

Przypomina się tutaj wiersz Aleksandra Błoka *Dwunastu*, w którym na czele patrolu krasnoarmiejców „w białom wiencykcie iz roz wpieredi Isus Chrystos” („w białym wianku z róż na przedzie Jezus Chrystus”). I jeszcze jedno skojarzenie: oczywistość praw tego świata to jest to, co Simone Weil nazywała *la pesanteur*, siła ciężenia. Była skrajną deterministką i uważała, że wszystko, łącznie z życiem psychicznym człowieka, da się wyjaśnić możliwymi do odkrycia przyczynami. Jedynym wyjątkiem jest łaska przeciwstawiona tej sile ciężenia, a więc niby milczący pocałunek Jezusa na twarzy Wielkiego Inkwizytora.

Jak więc widać, pod niewinnym wierszem Wisławy Szymborskiej kryje się przepaść, w którą można zapuszczać się niemal bez końca, jakiś ciemny labirynt, który, chcąc, nie chcąc, zwiedzamy w ciągu naszego życia.

Czesław Miłosz



Michael Eimgreen & Ingar Dragset, *Study for a project for Utopia Station*, 2003

50. Biennale Sztuki w Wenecji, Utopia Station, Corderie del' Arsenal, 15 VI – 2 XI 2003, Wenecja. (kuratorzy: Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija)
Reprodukcja © 2003 La Biennale di Venezia, Katalog



Fotografia Elżbieta Lempp

Wojciech Ligęza
HISTORIA
NATURALNA
WEDŁUG WISŁAWY
SZYMBORSKIEJ

W wierszu *Dwie małpy Brueghla* kluczem do rozumienia monologu bohaterki jest sytuacja egzaminu z „historii ludzi”, pozornie oderwanej od biologicznych podstaw antropologii. W tym liryku historia gatunku, który uzyskał odrębną pozycję wśród wszystkich stworzeń, pokrywa się z historią przemocy. Należy przyjąć zewnętrzny punkt widzenia, by uzmysłwić sobie rozmiary klęski. W poezji Wisławy Szymborskiej zwierzęta wystawiają nam zasłużenie złą opinię, bowiem z tej perspektywy człowiek to istota trudna do odgadnięcia, chimeryczna i podstępna. Małpy-egzaminatorki słuchają nieprzekonujących wyjaśnień z pełną ironią rezerwą: najwyraźniej odpowiedzi nie są zadowolające. Zapada przykre milczenie. Człowiek dorosły, czyli ktoś, kto zdawał kiedyś maturę, a ten egzamin wraca po latach jako koszmar senny, niestety nie okazał się odpowiedzialnym władcą świata. W *Dwóch małpach Brueghla* Wisławy Szymborskiej obrachunek z długimi dziejami ujarzmiania planety Ziemi, od dzieciństwa ludzkości po historię najnowszą, wypada fatalnie, wywołując prawdziwe zakłopotanie i szczyry smutek.

„Wstydzę się bardzo, ja, człowiek” – te znamienne słowa padają już we wczesnym wierszu Szymborskiej *Zwierzęta cyrkowe* (z tomu *Dłatego żyjemy*, 1952). Wina symboliczna oraz empatyczne odczucia wobec cierpień „braci mniejszych” wiążą się z niebezpośrednim, lecz surowym osądem ludzkiej dominacji. Według Szymborskiej człowiek zajmował się głównie odbieraniem wolności wszelkim stworzeniom i poprzez niefortunne ingerencje naru-

szał naturalny ład świata. Działania szlachetnych duchów tworzących dzieła kultury nie mogą zrównoważyć opisywanego spustoszenia.

W poezji Szymborskiej łatwo uchwytny jest zamiar skompromitowania przekonań o tym, że zajmujemy najważniejsze miejsce wśród bytów żyjących. Poetka pragnie od nieudanej „historii ludzi” powrócić do historii naturalnej, raz jeszcze przemyśleć jej znaczenie, przyjrzeć się miejscu człowieka w kosmosie wszystkich rzeczy. Przyjmując lekcję ładu i lekcję pokory, dać się uwodzić różnorodności istniejących form natury, zagadkowy nadmiar istnienia przymierzyć do nicości, wreszcie zaufać swojemu zdumieniu. W tych wierszach ciągłość i różnica, tożsamość i odrębność, zdomowienie i wygnanie, wyznaczają pełną dramatyzmu relację człowiek – natura. Wysokiej próby intelektualny dowcip, a także wyrafinowana ironia (oraz autoironia) wcale nie łagodzą wskazanych napięć. Przeciwnie: przykład flory i fauny uświadamia nam udręki niezakorzenia, określa biologiczno-kulturowe rozłamanie istoty ludzkiej, wytycza obszar właściwego tylko naszemu gatunkowi szaleństwa, ujawnia chimeryczne decyzje i niekonsekwentne działania.

W utworach poetyckich Szymborskiej, takich jak na przykład *Szkielet jaszczura*, *Notatka*, *Sto pociech*, *Urodziny* czy *Archeologia*, powtarzają się sytuacje zwiedzania muzeum historii naturalnej. Częstymi praktykami poetyckimi stają się tutaj opisy kolekcji twórców natury, namysł nad ewolucją, pogładowe przechodzenie krok po kroku przez dzieje człowieka na Ziemi, antropolo-

giczne studia. Nawet trafia się krytyka metod nauki. Podobnie postępuje Szymborska w *Lekturach nadobowiązkowych*. W tej poetyckiej eseistyce, traktatach w jednym akapicie, felietonach ujawniających dość niezwykle, jeśli chodzi o dzisiejsze normy, upodobania czytelnicze – uwaga piszącej skierowana jest nieustannie na naturę i jej sprawy. Lekki styl felietonowy wcale nie unieważnia wagi problemów.

Studiowanie natury warte jest zachodu, gdyż napotkamy tam wyłącznie niespodzianki, zostajemy obdarowani wielością form życia ponad miarę i zaślugę. Lektura książek naukowych i popularnonaukowych przynosi wciąż nowe podniety dla ludzkiego zdumienia. Warto zwrócić uwagę na to, że w czytelniczym *credo* Szymborskiej (*Lektury nadobowiązkowe*, 1973), wymieniony rodzaj książek umieszczony został na pierwszym miejscu. Natura nie ustaje w twórczej inwencji, produkując serie wyjątków czy też paradoksalnie systemowe zbiory odstępstw. Jak przeczytamy w tylko na pół żartobliwej polemice z Teresą Maryańską, autorką książki *O gadach bez sensacji* (1970): *Nie jestem na tyle zblazowana, żeby w jakiegokolwiek formie życia widzieć normalność. Zwyczajnych zwierząt nie ma w ogóle i nie było ich nigdy. Tak więc i praca paleontologów [...] jest pobytem w krainie zwariowanych dziwów. Co najciekawsze teoria ewolucji wcale tych dziwów nie odczarowała, przeciwnie, życie wydaje się tym bardziej zdumiewające, im dokładniej mieści się w rozwojowej konsekwencji*. Zwieńczony zdaniem aforystycznym wywód można czytać jako dopowiedzenie do wiersza *Tomasz Mann*. Bez mitologicznych fantazji

i nadrealistycznych gier wyobraźni, natura biegle powołuje do istnienia rzeczy dziwne i ciekawe. Jednakże zdumienie zjawiskiem regularnych wyjątków lub wyjątkowych reguł natury dopiero rozpoczyna dociekania Szymborskiej. Spektakl istnienia nie jest przeznaczony dla naiwnych młodzianków. Przeciwnie, księgę natury mają czytać dorośli z „pożytkiem i grozą”. Szymborska nie waha się bowiem wejrzeć w przyrodnicze horrory. Weźmy choćby namysł nad obyczajami dzikich gęsi znad jeziora Czany, mordowanych masowo przez liczne drapieżniki (do zagłady przyłącza się ochnoczo „ssak z kijem, czyli człowiek”), kiedy, wiedzione instynktem, zmierzają pieszo na południe lub zbiorowy, regulowany instynktem obłęd lemingów ginących w morzu. Ten scenariusz zagłady, przypominający opowieść z wiersza *Przyłot* („ciesz się, rozumie, instynkt też się myli”), obejmowany jest nazwami „paskudne fatum” oraz „hormonalny los”.

Wisława Szymborska, nie respektując antropocentrycznych zabobonów, podkreśla młodszość i przygodność naszej kultury – w stosunku do długiego trwania natury. W omówieniu *Arcydział francuskiego średniowiecza* znajdziemy takie, rzucone mimochodem, zdanie: *W Tanganice rośnie baobab, którego wiek wynosi pięć tysięcy lat. Ile razy wzrusza mnie lektura z dalekiej przeszłości, czuję, jak kładzie się na kartach książki szydery cię tego baobabu*. Istotne są również uściślenia w rodzaju: *sliczna Wenus Boticellogo stoi na muszli przegrzebka. Malarz nic nie przesadził, muszle potrafią być jeszcze większe*. Dobrze jest wiedzieć dokładnie, a te nauki oddają prymat naturze, naśladowa-

nej w malarstwie. Ale nie tylko: poznawcza powinność sprostania wielości bytów ma u Szymborskiej – niekiedy tylko ukrywany – odcień estetyczny. Chociaż większość istnień i tak nie zostanie zauważona, jednakże poszczególność w królestwie natury nieodmiennie wzrusza i to czułe nastawienie posiada wykładniki lingwistyczne. Do skorowidza poetyckiego z wielką uwagą wpisywane są gatunkowe nazwy, które z godną podziwu maestrią językową, oswajają to, co obce w nieludzkim świecie. W *Lekturach obowiązkowych* wyrazistą osobowość mają (oprócz wzmiankowanego przegrzebka) na przykład żółtopuzik, żaba śmieszka, salamandra bezpłucna („nie ma płuc i nawet skrzeli, a żyje”), przędziorek. Podobną galerię żywych osobliwości możemy ułożyć na podstawie lektury liryków, zaczynając od dziobaka, a na tarsjuszu kończąc.

Oczywiście nie należy zapominać, że: „nasza miłość do przyrody skażona jest obłudą i perwersją”. Oba niezbyt szczytne osiągnięcia w sposób bezkompromisowy są demaskowane. Zarzucane fascynacje naturalistów autorka *Wielkiej liczby* wskrzesza w nowym kształcie, umieszczając je w nieprzewidywalnych kontekstach, ukazując inne niż dotychczas konsekwencje myślowe studiowania przyrody. Zapoznamy się zatem ze wspieranym przez historię wierzeń religijnych, mitów i obyczajów poetyckim wykładem o starszej siostrze w procesie ewolucji, którą można by nazwać parodystką człowieczeństwa (*Małpa*). W ogóle zwierzęta bacznie i krytycznie obserwują nasze uczynki. W wierszach Szymborskiej wyróżnimy

rozważania o odrębności istnień w świecie (*Próba, W rzece Heraklita, Zdumienie*), o koniecznym, lecz niemożliwym dialogu z przedstawicielami innych gatunków lub z nieożywioną materią (*Rozmowa z kamieniem, Milczenie roślin, Widok z ziarnkiem piasku*), o naturze pojmowanej jako tekst domagający się rozszyfrowania (np. *Obmyślam świat*). W omawianej poezji śledzimy modulacje ważnego tematu miejsca człowieka wśród innych istnień. To usytuowanie wcale nie jest tak ustabilizowane i nie tak pewne, jak zwykle się przyjmuje (*Tomasz Mann, Szkielet jaszczurka, Nic darowane, W zatrząsieniu*).

Tłumacze wierszy Szymborskiej, Magnus J. Kryński i Robert A. Maguire jako pierwsi zwrócili uwagę na: *niezwykle analogie w twórczości Szymborskiej do tych filozofów i poetów siedemnastego wieku, którzy zastanawiali się nad miejscem człowieka w tak zwanym Wielkim Łańcuchu Istnienia*. Ta inspirująca filozofów (Spinozę, Locke’a, Leibniza, Bacona) idea, która opiera się na regule pełności (kompletności) natury, stała się podstawą optymizmu nauk biologicznych tamtego czasu, by wejść do historii płodnych poznawczo pomyłek. Jak w swej klasycznej książce *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei* (I wyd. 1936) dowodzi Arthur O. Lovejoy, niezmienny naturalny porządek kosmosu kłóci się z faktem czasowego doświadczenia świata, które jest udziałem człowieka. System może być tylko statyczny, natomiast czasowość staje się narzędziem erozji założonego wiecznego porządku. Rozpada się koncept rozumnego uporządkowania, a zasada pełni sąsiaduje z odkrywaniem ograniczeń. *Żadna racjo-*

nalna podstawa – pisze Lovejoy – *nie określała odwiecznie [...] ile ze świata możliwości powinien zawierać [konkretny świat].* Tak naprawdę nigdy nie wiadomo, ile „świata ze wszystkich stron świata”, jak przeczytamy w wierszu Szymborskiej *Urodziny*, może się pomieścić w granicach tego, co realne.

Trudno wyznaczyć miejsce, gdzie zatrzymuje się „wyobraźnia natury”. Ile kreacyjnej siły potrzeba na to, aby „świat był światem” (*Tomasz Mann*)? Który ze śmiałych pomysłów wpręgnie się w łańcuch ewolucji, a który z zadziwiających projektów przyrodniczych zostanie odrzucony? Właśnie w wierszu *Tomasz Mann* pojawia się korowód realnych stworzeń, które mogłyby z powodzeniem należeć do fantastycznego bestiarium, przemarsz dziwnych mieszaińców, parada potworów – wbrew wysiłkom systematyzacji zuchwale bytujących na pograniczu gatunkowych klas. Inny szereg tworów wziętych z mitologii oraz religii, a także kreatur jedynie możliwych, będących kunsztownie obmyślanymi (opisywanymi dla czystej zabawy) odpryskami ewolucji, jest w tym utworze jeszcze bardziej obfity.

Można by nawet sformułować domysł, że nielegalna demiurgia, tworzenie swoistych, dekonspirowanych od razu, falsyfikatów form natury staje się żartobliwym wypełnieniem „brakujących ogniw” w systematycznej strukturze bytów, traktowanym z przekorą odległym rezonansem wrzawy wokół publikacji książki Darwina *O pochodzeniu gatunków* (1859). Łańcuch pomieszanych porządków i przedziwnych przypadków zamyka okaz może najbardziej

osobliwy – zwierzę piszące: „ssak z cudownie upierzoną watermanem ręką”. Na tym jednak proces się nie kończy. Projektowanie trwa dalej. Praca natury wcale nie zostaje definitywnie ukończona. Zasadne więc staje się pytanie z wiersza *Notatka* „ubyliśmy zwierzętom / kto ubędzie nam”. Można odnieść wrażenie, iż do ewolucji biologicznej wtrąca się raz po raz Bergsonowska ewolucja twórcza, ponieważ Szymborska eksponuje nieustające „stawanie się”, podkreśla istotną rolę trudnych do przewidzenia możliwości.

W poezji Szymborskiej spojrzenie na naturę i na człowieka w naturze kierowane jest z kosmosu, z jakiegoś nieokreślonego pozaziemskiego miejsca. Pozwala ono dostrzec całość istnienia – w zróżnicowaniu i komplikacji, a także ułożyć poetycką syntezę czasów. Jakby na przekór oczywistym ograniczeniom był nam dostępny ogląd wszechrzeczy. Symultaniczne akcje oddalone w czasie i przestrzeni jednoczy kropla wody – mikrokosmos życia skupiający w sobie wielką całość. Układ znaczeń w li ryku *Woda* wyznacza rozpoznawanie „identyczności w wielości”. Krążenie wód w przyrodzie to raczej rzadki temat poetycki. Dajmy przykład: krakowska Rudawa jest tożsama z „chmurką nad Paryżem”. Jednakże świadectwo zapisane w kropli znajduje się w nieustannym ruchu, wymyka się więc poznaniu. Wyobraźnia poetycka pozwala tylko przez chwilę kontemplować lekkie dotknięcie wszechobecnego ładu. Dopiero później pismo natury ulega zatarciu: „Cokolwiek kiedykolwiek gdziekolwiek się działo / spisane jest na wodzie babel” (*Woda*).

Narzędziem poetyckiego badania początków i rozwoju życia na ziemi staje się u Szymborskiej paradoksalne przeniesienie świadomości ludzkiej w imaginacyjną czasoprzestrzeń sprzed istnienia świata. Szczególnie ciekawy przykład takiego rozwiązania artystycznego znajdziemy w *Wersji wydarzeń*. „Pobyt poza wiecznością” pozwala na to, by ofercie życia przyrzeć się jak prospektowi biura podróży. Wyprawa w istnienie, czyli swoisty wojaż w poszukiwaniu siedlisk na nowej planecie, łączy się tu integralnie z opowieścią o ewolucji. Przedstawiciele ludzkiego gatunku, którzy zwlekali z wyjazdem, podążają po śladach wcześniejszych pionierów: roślin oraz zwierząt. Prehistoria gatunku, w której człowiek jako podmiotowa świadomość uczestniczyć przecież nie mógł, na pocieszenie i dla eksperymentu myślowego, *post factum* przedstawiana jest jako akt wolnego wyboru. Nadzieja, że wszystko uda się doskonale, rzutowana jest niejako wstecz. Choć w wierszu *W zatrząsieniu* nie ma już mowy o jakichkolwiek możliwościach wyboru. Kostiumy z nieprzeliczonej „garderoby natury” na zasadzie przypadku przydzielane są przez nieznaną moc. Gatunkowy strój nie należy wcale do użytkownika: po zderciu przyjdzie go zwrócić do wielkiego kosmicznego magazynu (*Nic darowane*).

Antropologia poetycka Szymborskiej pełna jest paradoksów. Tak, jak w teoriach ewolucji, następuje próba pogodzenia przypadku i konieczności, przeprowadzenia linii łączących rozmaitość form natury z jednorodną zasadą istnienia. Zatem człowiek to istota osobna i zarazem mocno osadzona

w łańcuchu bytów. Porzucenie zwierzęcych przodków poetka uznaje za przedsięwzięcie ryzykowne, pełne pułapek i niekonsekwencji. W wierszach *Notatka*, *Jaskinia*, *Sto pociech* człowiek wydobywa się z pustki, jego istnienie rozpatrywane jest w perspektywie nicości. Pustka oznacza nie tylko ontologiczne przekreślenie istnienia, ale także stadium ewolucji pozbawionej pierwiastka ludzkiego, czyli świadomości. Nie spokojne przyrastanie coraz to wyższych form istnienia jest tutaj przedmiotem wypowiedzi, lecz nagły skok jakościowy, niewiarygodnie szybki awans materii oraz – co ważniejsze – ducha. Świat bez ludzi i świat po zaistnieniu człowieka to zupełnie inne światy. Innowacyjna ewolucja u Szymborskiej docenia przede wszystkim rolę umysłu. Człowiek, będący zwierzęciem najmłodszym, źle przystosowanym, bez solidnego oparcia w środowisku naturalnym, wybił się na pozycję odrębną – nieznaną wśród biologicznych pobratymców – dzięki rozwojowi mózgu, a innymi słowy: procesowi cerebralizacji.

Celna formuła poetycka Szymborskiej w jednym rzucie oddaje dramat antropogenezy: „Wygłowiłeś się z pustki / i bardzo chcesz wiedzieć” (*Jaskinia*). Koncept lingwistyczny „wygłowienia się” odpowiada znaczeniowo używanemu przez Edgara Morina terminowi „cerebralizacja”. Apostrofę do pierwszego człowieka, do Adama, czy też do narodzin zdolności myślenia, można odczytywać jako podziw pomieszany ze współczuciem, gdyż triumf świadomości stanie się równocześnie udręką naszej egzystencji. Względna przewaga człowieka w świecie innych stworzeń

jest wynikiem gatunkowego kalectwa. Przytoczmy fragment z *Lektur nadobowiązkowych: Natura pozbawiła nas tysiąca cudownych właściwości i, co prawda, dała w zamian intelekt, ale jakby zapomniiała, że będzie to nasz główny sposób radzenia sobie na świecie.*

Rozważania o ewolucji kulturowej, nakładającej się na ewolucję biologiczną, w wierszu *Sto pociech* poza pochwałą gatunku ludzkiego przesycone zostają ironią, stanowiącą rodzaj odwetu za to, że zostaliśmy obdarzeni naturą zwierzęco-duchową. W tle pojawia się niepokój o to, jakie złe instynkty odezwią się w nowym mieszkańcu Ziemi. Nie jest to wprawdzie powiedziane wprost, ale delikatna sugestia każe czytelnikowi pójść tym tropem: „Niechby się wreszcie z grubsza okazało, / czym będzie skoro jest”. Tylko na razie człowiek pozostaje czystą potencjalnością. Semantykę domysłu tworzy przeskok czasowy między tym, co niewiadome, a tym, co aż nadto dobrze znane. A swoją drogą pocieszny jest „prawie nikt” mający boskie aspiracje.

O ucłowieczeniu pojmowanym przez Morina jako „naturalna zdolność do nabywania kultury i kulturowa możliwość rozwijania natury ludzkiej” (*Zagubiony paradygmat – natura ludzka*) Szymborska nigdy nie zapomina. Dość wskazać prywatny kult wielkich twórców, pozbawiony wszelako wzniosłej retoryki. Kultura kompensuje braki naturalnego wyposażenia człowieka – jego słabość i nieprzystosowanie. Podobnie rozumie Szymborska dar wyobraźni, wrodzoną przemyślność przewyciężającą gatunkowe ułomności. W sferze marzeń tak przedstawia się

naśladowanie natury: „Fruwam jak się powinno, / czyli sama z siebie” (*Pochwała snów*). W realnym świecie człowiek musi sobie zrekompensować brak skrzydeł. W wierszu *Akrobata* przelot z trapezu na trapez możliwy jest jedynie dzięki sile nateżonej „nagiej uwagi”. Przywołany obraz można też czytać metaforycznie: wysiłek każdego artysty i każdego myśliciela bardzo przypomina doświadczenie linoskoczka. Dwa ujęcia poetyckie Szymborskiej wydają się w polskiej poezji zupełnie wyjątkowe: definiowanie skomplikowanej i sprzecznej w sobie natury ludzkiej *ab ovo* oraz nobilitujące umieszczenie dokonań kultury w porządku wynalazków ewolucji.

Wygnanie z natury, rozkruszenie Wielkiego Łańcucha Bytu sprawia, że człowiek na powrót musi szukać oparcia w przyrodniczym *universum*. Ogląd świata od wielu stron, uczestnictwo w istnieniu oddalonych od nas gatunków oraz empatyczne rozumienie spraw „braci mniejszych” to ważne wyznaczniki poznawcze i etyczne twórczości Szymborskiej. Język poetycki zmniejsza tutaj odległość między różnoimiennymi bytami, lecz jej nie przekreśla. Sięgnijmy po przykłady „kynologiczne”. W spotkaniu z innym istnieniem nie znika tajemnica jednoczesnej bliskości i sporego dystansu, a nade wszystko pozornie tylko ugruntowana pozycja w hierarchii istnień wyraźnie traci swą wyrazistość. Dama z portretu poetyckiego w wierszu Szymborskiej *Zdumienie* bada jakość własnego postrzegania i możliwości wspólnotowego oglądu rzeczy: „siedzę i patrzę w ciemny kąt / – tak jak z wzniesionym

nagle łbem / patrzy warczące zwane psem”? Tak samo, czy trochę inaczej? Może ciemny kąt jednak trochę się rozświetli? U Szymborskiej czułość uczestnictwa w życiu pragnie przekroczyć granice jednostkowego świata: „być psem, / albo głaskać go po ciepłej sierści” (*Notatka*, z tomu *Chwila*). Natomiast zadufany antropocentryzm, a także manifestowanie dobrego samopoczucia stada ludzkiego w pełnym triumfujących zadęć dyskursie, zasługuje jedynie na destrukcję poprzez śmiech parodysty:

*Naczelnia Rado,
jakie zręczne ręce,
jakie wymowne usta,
ile głowy na karku –*

*Najwyższa Instancjo,
cóż za odpowiedzialność na miejsce
(Szkielet jaszczura)*

Szymborska znów posługuje się obrazowym skrótem ewolucji. Archaiczne gady przegrywają z niewydarzonym gatunkiem *homo sapiens*. W cytowanym wierszu człowiek myślący, choć rozprawia rozumnie, świetnie kojarzy, sprawnie analizuje zjawiska, pozbadał rozumy, gdyż czytał Kanta i Pascala, jest istotą zaślepioną własnym powodzeniem. Raz za razem daje dowody na bezmyślność tak monstualną, jak wielkie są szkielety dinozaurów.

Angielski uczony Jacob Bronowski zauważył, że „każdy z nas ciągnie poprzez ewolucję swój rodowód od pojawienia się życia” (*Potęga wyobraźni*). W lirykach Szymborskiej ważne są rozpoznania pamięci biologicznej. Poetka

zestawia inwentarze pozostawionych w ciele ludzkim reliktyw anatomicznych – dających do myślenia i ambarasujących pamiętek po zwierzęcych przodkach. Wskażmy chociażby frazę z wiersza *Przemówienie w biurze znalezionych rzeczy*: „któraś kostka świętuje we mnie rocznicę”, lub konceptualne określenie ze *Stu pociech*: „ręka z pletwy rodem”. Dłuższy katalog poświęcony został składnikom ciała utraconym przez człowieka, a przez to idącym na rozkurz pierwotnym instynktownym zdolnościom. Progres natury może zostać oceniony inaczej. Otóż Szymborska tworzy heretycką wizję ewolucji regresywnej. W omawianych utworach pamięć biologiczna obejmuje również zawieszenie człowieka między krwiozerczym instynktem a kulturowym obyciem, między bezwzględną agresją a dobrocią, łagodnością i współczuciem. Niestety ostatnie z wymienionych właściwości nie do końca zostały przyswojone (*Żywy, Uśmiechy*).

Poetka kładzie nacisk na rozterki poznawcze i beznadziejny trud porządkowania nadmiaru zjawiającej się mnogości form istnienia. Niesłabnących inwencji natury nie sposób opanovać (*Urodziny*). Zamiast Linneuszowej systematyki organizmów w utworze Szymborskiej anarchista-klasifikator posługuje się układem eufoniczno-poetyckim, do tego jeszcze – z emocji i pospiesznego rozgorączkowania – miesza klasy przedmiotów („moreny, mureny i morza i zorze, / i ogień i ogon i orzeł i orzech”). Zapał poznawczy szybko się wyczerpuje, a nieprzeliczone bogactwo osobników maskuje nicość, przesłania ziejącą pustkę, która otacza

rzeczy istniejące (*Nicość przenicowała się także i dla mnie..., Rzeczywistość wymaga*). Dlatego fenomen życia jest tak cenny. Przydzielona nam chwila istnienia powinna być dobrze wykorzystana, przepełniona zachwytem, zdumieniem, refleksją.

Natura uświetnia ludzką egzystencję: nadaje jej sens i ład. Przynależność człowieka do wielkiej całości to rodzaj zobowiązania: natura ma dostarczać wzorów stałości świata. Na przykład apostrofy do jaskółki wiążą się z uroczystym ślubowaniem kochanków, którym nie wolno zapomnieć o miłosnej inicjacji (*Upamiętnienie*). Podobnie w elegijnym *Pożegnaniu widoku* niezmiennosc pejzażu podtrzymuje wiarę w nieprzemijający porządek wszystkiego, co istnieje, niezależnie od śmierci bliskich osób. Zwierzęta i rośliny – niemal niezauważalni milczący świadkowie naszych wyborów i uczynków – mają do wypełnienia doniosłą misję, przekonują nas bowiem o tym, że niewiarygodne istnienie staje się istnieniem rzeczywistym. Cud metafizyczny musi zostać zakorzeniony w konkretności. Do kategorii ponadnaturalnej niezwykłości zalicza się tutaj raczej pospolite zjawiska. *Mirabile dictu*: „krowy są krowami”, a do magii natury należą „rozfruujące się białe gołębie” (*Jarmark cudów*).

Bujność przyrody, czyli to wszystko, co się pleni, rozrasta i rozprzestrzenia, jak już pisałem, może sprawiać wrażenie stałego rytmu, nawet podsuwać nieśmiały wniosek, że śmierć ma władzę ograniczoną: „Te wszystkie bulwy, strąki / czułki, pletwy, tchawki [...] świadczą o zaległościach / w jej marudnej pracy” (*O śmierci bez przesady*). Tak

jak w liryku *Urodziny*, poetyka wyliczenia, która łączy się z pomyslową detalicznością oglądu świata (i wiedzą naturalisty) pełni tutaj bardzo istotną rolę. Ludzki gatunek wyróżnia tylko świadomość śmierci, natomiast los śmiertelnych dzielimy z innymi przyrodniczymi bytami. W wierszu *Nic darowane* zwraca uwagę szczególnego rodzaju wyznanie: „Chodzę po świecie w tłumie innych dłużników / Na jednych ciąży przymus spłaty skrzydeł / drudzy chcąc nie chcąc / rozliczą się z liści”.

Według Szymborskiej towarzystwo zwierząt nas nobilituje i jednocześnie obnaża nasze złe skłonności. Na wiele trudnych okazji życiowych znajdzie się stosowny przykład dydaktyczny, który uświadamia ograniczenia ludzkiego gatunku, wykpiwa zakłamanie błazeństwa, wybija z rutyny dobrego samopoczucia (na przykład *Autonomia*, *Pochwała złego o sobie mniemania*, *Tarsjusz*). Wziąć też należy pod uwagę, odczytując poezję Szymborskiej, wywiedzione z obserwacji natury wzory godnego indywidualnego i zakorzenionego życia (*Dom wielkiego człowieka*), a z drugiej strony smutne satysfakcje, które stąd płyną, że natura, podobnie jak ludzie, zbrodniczo się myli, urządzając mordercze hekatomby (*Przylot*), jak również refleksję o zbyt szybkiej metamorfozie gatunku *homo sapiens* w gatunek *homo demens*. W tym szkicu pozostawiłem na uboczu fascynację poetki geologią, petrografią, krystalografią. Wzmiankowałem jedynie o pełnym semantycznych poetyckich konsekwencji kontraście czasu kosmicznego i czasu ludzkiej egzystencji.

HISTORIA NATURALNA WEDŁUG WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

W poezji Wisławy Szymborskiej entuzjazm dawnych naturalistów ograniczony jest przez historyczne przejścia. Wiarę w niewinność przyrody należy między bajki włożyć. Wielki spektakl ewolucji składa się z niezrozumiałych epizodów, a historia naturalna nie chce posłusznie ułożyć się w Wielki Łańcuch Bytu. Jednakże w tych wierszach nigdy nie słabną zaangażowanie emocji, intelektualna ciekawość, metafizyczne zdumienie. Wyobraźnia poetki Szymborskiej żywi się pradawnymi relikami, powraca wciąż do *genesis* ludz-

kiego gatunku. Nie licząc na spektakularny skutek, podejmuje się od nowa prób obrony miejsca człowieka na ziemi przed skutkami naszego własnego szaleństwa. Jest to wyobraźnia archeologiczna, ewolucyjna, antropologiczna, ekologiczna.

Wojciech Ligęza

Przejrzana i rozszerzona wersja referatu *Natural History According to Wisława Szymborska* prezentowanego na konferencji *Wisława Szymborska's Poetry* (The Royal Academy of Letters, History and Antiquities), Sztokholm, 23-24 maja 2003.

Fotografia Elżbieta Lempp



Rzeka

Ktoś tu był i teraz go nie ma.
Ktoś przemykał z oszczepem w dłoni
w poprzek neolitycznego nurtu.
Ktoś poił bitwą strudzone konie.

Ktoś tłukł się tędy po wertepach
pieszo, kolasą, karetą i autem,
łowiąc okiem zapadający w toni
ostatni przebłysk dnia.

Ktoś ze spinningiem przemierzał
niewidzialne labirynty dna.

Popasali pod wieloma gwiazdami.
Odchodzili jedyni pod słońcem.
W ciszy rozlega się tętent.
Znikąd płynnie czułe wyznanie.

Wywołuję ich rozmyte imiona.
Żeby choć negatyw, powidok,
choć cię cienia, echo echa.
Rzeka jak rzeka. Jakby nigdy nic
przelewa z pełnego w pełne
krople wody i czasu.

Na domiar dziwnego: kołysanie traw,
chmury, które wędrują, gdzie chcą.
Zdumieni będziecie: lot zimorodka
zawsze pewny i zawsze do gniazda.
By uchylić pytanie dodatkowe:
rzeka wciąż toczy swą odwieczność.

Wołam i milknę zawstydzona
W narzeczu rzeki mój głos niedorzeczny.

WOJCIECH LIGĘZA, historyk literatury, znawca literatury emigracyjnej, ostatnio wydał *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty* (2002).

Niewielkie słówko: „Może”

Niewielkie słówko: „Może”...

Prawie potakuje, już-już zdobywa pewność,
właściwie się zgadza.

— Lecz lepiej poczekałmy, przecież zobaczymy
o ile dożyjemy
do lepszego jutra.

Powiedzmy szczerze: w przeczeniu

czuje się jak w wodzie
tuż-tuż pod powierzchnią
na wierzch nie wypływa.

— Tak od razu? Bez zwłoki, bez żadnego znaku
zapytania, zwątpienia, słabości i życia?

Wygнанe z raju wcześniej od buntu Adama
ocalone z czeluści upartych zaprzeczeń
niepewne samego siebie
że aż włos się jeży.

Nie mało jeszcze włosów jest do rozdzielenia
na czworo, na sześcioro,
dla każdego starczy.

LEONARD NEUGER, krytyk i historyk literatury, tłumacz, absolwent polonistyki UJ, obecnie profesor slawistyki na Uniwersytecie Sztokholmskim. Ostatnio wydał w języku polskim m.in. *Pomysły do interpretacji* (1997).

Pamflet na „Rymowanki” i jego refutacja

1.

Raz Wisława ze Szymborza
Wyjechała, hen, nad morze.
Gdy ją Zoil zoczył,
Zbladł, w głębię się stoczył
I mamrocze stąd, nieboże:

Od jej piosenki – uszu udreki,
Od limeryków – głątwa kociokwiku,
Od wycinanek – wszystko popaprane.
Lepiej iść między pohańce
Niżli trafić w „Podstuchańce”,
Lepiej zgnić w otchłani morskiej
Niż w „Portretach” tkwić Szymborskiej,
Lepiej się rozpuścić w chmurach
Niż nagrobek mieć jej pióra!

2.

Lecz oszczercze to lamenty –
Zoil kłamie jak najęty!

Kto śmie wątpić, że Wisława
Jest mistrzynią limeryków,
Szcześnie w majestacie prawa
Koło zboru heretyków.
Jej odwódki – płodne w skutki,
A od każdej altruistki
Niepomierne masz pożytki.
(To odwódki – altruistki,
Obojnacze, chodź tak krótkie.)
Altruistką też pointa,
Łatwo więc ją zapamiętać:

Chcąc pozyskać dank bogdanki
Kup Wi-sławne „Rymowanki”!

HENRYK MARKIEWICZ, historyk i teoretyk literatury, wydał ostatnio *Teorie powieści za granicą, od początku do schyłku XX wieku*, (1995) oraz zbiór szkiców z teorii i historii literatury *Dopowiedzenia* (2000).



Piotr Kowalski
ŻYCIE,
CZYLI PEŁNE
DRAMATURGII
IGRASZKI Z BANALEM



Próby, złowieszcze najczęściej, określenia stanu kondycji współczesnego człowieka należą do zajęć tradycyjnych, ustawicznie i najczęściej dramatycznie podejmowanych przez kolejnych współczesnych. Uporczywość nie musi świadczyć o ich nieusuwalnej jałowości. Przestrzeganie przed nadciągającą katastrofą należy do powinności pisarzy, uczonych i myślicieli wszelkiego autoramentu, i fakt, iż ostateczna katastrofa jeszcze się nie zdarzyła, a przede wszystkim to, że przestrzegani lekce sobie ważą niepokoje mistrzów, wcale nie czyni ich trudu mniej znaczącym. Przeciwnie – być może trzymanie na dystans, choćby najmniejszy, barbarzyńców, udaje się dzięki tej właśnie beznadziejnej i nie mogącej liczyć na wdzięczność trosce intelektualistów.

Choć trudno naruszyć dobre samopoczucie tych, którzy stoją nad przepaścią, gdzie już tylko chaos, nijakość i zatraćta, aktualnie diagnozowany kryzys zdaje się być cięższy niż dotychczasowe. To już nie tylko kwestia obyczajów, konfliktu pokoleń, upadku dobrego smaku i „zaniku uczuć metafizycznych”, lecz coraz większych trudności w porozumiewaniu się. Kryzys komunikacji dotyczy języków, ale przede wszystkim – samych podstaw porozumiewania się: tożsamości tych, którzy mają się porozumiewać, tematów, a nawet samej rzeczywistości, której uparte trwanie jest warunkiem niezbędnym rozmowy. Nie trzeba wpadać w egzaltację matrixowymi wizjami, by zgodzić się, że coraz większym kłopotem staje się sprawne funkcjonowanie w świecie, w którym wciąż trudniej dostrzegać różnice i układać systemy wartości. Stopniowo i przy

ogólnym aplauzie życie zdaje się upodabniać do upiornego czatu: każdy w nim może powiedzieć co chce i jako ktokolwiek, nie ma prawdy, ani fałszu, ‘rozmówcy’ mogą przybierać dowolne maski, tożsamości, każdy może być niekiedy młody, niekiedy stary, dziewczyną i chłopakiem, mędrce i głupcem, niczym bohaterowie *Matrixa* każdy może się zwielokrotnić w nieskończoność...

Kłopoty z tożsamością, trudności z budowaniem wspólnoty komunikacji, której do istnienia niezbędny jest kanon, zakorzenienie we wspólnym doświadczeniu kulturowym, najczęściej nie powodują erupcji egzystencjalnych cierpień; chroni przed nimi łaskawy i bezpieczny banał. W potocznym bytowaniu, ulegając sugestywnej oczywistości tego, co podpowiada „życiowa mądrość”, nie zadaje się pytań ryzykownych. Zbędnym musi wydawać się szukanie pryncypiów kosmicznych, a choćby egzystencjalnych sensów, mierzenie się z wielkimi problemami i niuansami ludzkich losów.

[...] *Z tekstów Pana wynika* – pisała Szymborska w swojej prawdziwej, albo i fikcyjnej korespondencji z próbującymi być pisarzami czytelnikami – *że język polski liczy około dwustu słów, czyli jest najslabiej rozwiniętym językiem świata. Są ludzie, którym ten zasób słów aż nadto wystarcza, na przykład autorzy urzędowych okólników. Okazuje się jednak, że ich abnegacja robi się coraz bardziej zaraźliwa* (*Poczta literacka*, s. 128). Wielkość zasobu słownictwa przesądza o możliwości zobaczenia i opisanego bogactwa świata. Liczba kombinacji słów, zwana niekiedy składnią, rozstrzyga ostatecznie o liczbie myśli możliwych do pomyślenia: [...] *coż*

w pierwszej kolejności pcha się pod długopis? To, co już z góry gotowe, a gotowe są przede wszystkim banały, przebrzmiałe konwencje i patos z czwartej ręki. Na nic szczerzy impuls, jeżeli wyrazi się w sztampie (tamże, s. 130).

Oddane schematom nawet najbardziej ekstatyczne przeżycia stają się jedynie wytartymi liczmanami banalnych stwierdzeń. Niczego swojego nie da się opowiedzieć komukolwiek, kto bez trudu rozpozna schemat, jakim sam zwykł się sprawnie posługiwać. Być może krzepiąca to myśl, że wszyscyśmy skazani na te same miłosne i egzystencjalne cierpienia, ale mało budującą jest perspektywa, że nie uda się obronić ich niepowtarzalności, gwarantującej przecież naszą niepowtarzalność. Nie można opowiedzieć o tym, co nasze, co w cierpieniu nieporównywalne, co stanowi o poczuciu podmiotowej godności. Pokładając nadmierną ufność w komunikacyjnej mocy stereotypów, frazeologizmów, schematów, poniewczasie odkryć można, że zostało się skrojonym na miarę banału, jaki wszelkie gotowe formuły ze sobą niosą. Nie tylko nie uda się niczego od siebie powiedzieć, ale też jedynie przeżycia i myśli, jakie pozostaną dostępne, będą równie banalne i powszechne. *Niech Pan nie usiłuje być poetyczny za wszelką cenę, poetyczność jest nudna, bo zawsze wtórna. Poezja, jak zresztą cała literatura, czerpie swe siły żywotne ze świata, na którym żyjemy, z przeżyć naprawdę przeżytych, z doświadczeń naprawdę przecierpianych i myśli samodzielnie przemyślanych. Świat trzeba stale opisywać na nowo, bo nie jest przecież ten sam co dawniej [...]. Możliwe, że **Wichrową pieśń** mógłby napisać Tetmajer. Ale Pan ma lat dwadzieścia cztery i trzydzieści milionów rodaków czeka z zapar-*

tym tchem, co też im Pan powie od siebie (tamże, s. 40).

Poetyczność przeczy poezji, bo oznacza oddanie się w pakt banałowi, znoszącemu warunki niezbędne do tego, by wyrazić wszelką odrębność. Każda sytuacja, gdy odróżnialność bywa zagrożona, zawiera w sobie groźbę pochłaniającego istnienie banału, który przestaje być jedynie wartościującą etykietą, jaką z poczuciem wyższości, intelektualni krytycy obdarzają myślenie potoczne. Ta sama groza kryć się może w wyrafinowanych intelektualnie systematach – nawet w platońskim Bycie Idealnym (*Chwila*, s. 17) czai się porażająca, pozbawiająca życie sensu jałowość, której nie rozbroi żadna przedwieczność czy patos wielkich zdań. Schematy usłużnie podpowiadają dogodne, bezbolesne rozwiązania (*Chwila*, s. 28), które z czasem ujawnią swą istotę: są pułapkami unicestwiającymi szukających bezpiecznego, pozbawionego cierpienia życia (można je przecież rozbroić, uchylając się od trudu, nawet wypoczywania zamienionego w relaks). Banał jest codziennością wszelkich totalitaryzmów, nawet tych łagodnie wymuszających na obywatelach, by godzili się na przycięcie swoich biografii do formatu życiorysowych kwestionariuszy: czym bowiem jak nie pozycją inwentarzową jest człowiek, którego historia składa się jedynie z przewidywalnych, powtarzalnych, zestandaryzowanych zdarzeń. Schematy ułatwiają inwentaryzację, porównywanie i zacieranie tego, co nadmierne od schematu odbiega (*Ludzie na moście*, s. 31). Oczekiwanie na nagłe odświeżenie sensu może się nigdy nie ziścić – on przecież wymaga odrębności.

Wciąż dobrze miewa się banał w ponowoczesnym, demokratycznym świecie. Oto zmutowany owoc humanistycznego aksjomatu najwyższej wartości niepowtarzalnego podmiotu. Każdy ma więc swoje marzenia, każdy ma swoje potrzeby i w reklamowych spotach mówi się do niego, że oferowany produkt jest właśnie na jego miarę skrojony. Przyjemnie głaszcząc próżność słuchacza, troskliwie dba, by nie odkrył, że handlarz myśli o nim coś zupełnie innego: jesteś odrębny, będąc dokładnie taki sam, jak inni. Wiele milionów identycznego produktu trzeba wszak sprzedać każdemu z osobna.

Przyszłym (i niedoszłym) pisarzom Szyborska nakazuje upierać się przy doświadczeniu; to ono będzie momentem intymnej konsekracji świata i gestem wydobywania z niego samego siebie. Komfortowi banału przeciwstawić trzeba pilną obserwację codzienności. W szczególnym traktacie o poezji, jakim jest *Pocztą literacką*, namawia adeptów pisarstwa do prowadzenia pamiętnika: odzyskiwanie świata i odkrywanie siebie dokonuje się wtedy, gdy dostrzega się zdarzenia codzienności, które swą powolnością bronią się przed ujawnieniem tajemnicy. Ta utrudniająca poznanie i odczucia oczywistość potocznego świata kusi, by zaufać schematom powtarzalnych sytuacji i wątpliwej prawdy statystyki (Owszem, takie właśnie historie zdarzają się w życiu najczęściej, no ale gdyby literatura miała przejść na garnuszek do statystyki, to wkrótce skonałaby z wycieńczenia. [*Pocztą literacką*, s. 83]). Nie można dać się uwieść „łatwości” zwyczajnych zdarzeń: ileż nieoczekiwanych objawień prawdy o życiu znaleźć można choćby w księdze tak

inwentarzowo nudnej, jak *Dziennik zdrowia* Ludwika XIV, gdzie z nabożną skrupulatnością odnotowano wszystkie przypadłości króla, jego codzienną temperaturę, oddawane stolce, bóle głowy (*Nowe lektury nadobowięzkowe*, s. 48). Pilnie bacząc na świat przyłapie się go na tym, że nie jest taki, jaki zdaje się być w wygodnym, stereotypowym widzeniu: kontrolując banał, można nawet wywikłać się z miałkiego, jednorodnego upływania czasu (*Pocztą literacką*, s. 79).

Doświadczenie, wnikliwa obserwacja i obowiązek opisywania tego, co intymnie doświadczone, ma uratować prawdę o każdym w jego osobności (życie wymaga, by „odróżniać ból / od wszystkiego, co nim nie jest”, *Chwila*, s. 40). To „radość z różnic” (*Ludzie na moście*, s. 38), która zjawia się, gdy przekroczy się barierę usługowych schematów, otwiera drogę do wartości najpilniej poszukiwanych: „Kochamy przecież dla różnic, a nie dla podobieństw” (*Pocztą literacką*, s. 110). Nieuwaga, jaką jest zgoda na banał, prowadzić musi do nieuleczalnego okaleczenia: *Brak ciekawości jest groźny dla jej (literatury) istnienia. Znaczy to samo co w malarstwie niewrażliwość na barwy, a w muzyce brak słuchu. W opowiadaniach Pana jest ciasno, duszno i bezproblemowo. Okna na świata nie ma, więc także i żadnych perspektyw, żeby się kiedy otwarło. Bardzo niedobrze – szykowny styl niczego tu nie uratuje* (tamże, s. 66). *Słowo ‘dlaczego’ jest najważniejszym słowem w ziemskim języku, a prawdopodobnie i w językach innych galaktyk* (tamże, s. 77). Oto dlaczego trzeba „(...) udoskonalać dyktando ducha”: bo „(...) natchnionych wierszopisów jest za-trzęsienie, a zwykłych prawdziwych poetów mało” (tamże, s. 81).

Życzliwa uwaga poświęcona szczególnie najmniejszym, banalnym tak, że aż niezauważalnym, ostatecznie się oplaci: przynieść może nieoczekiwane odkrycie znaczenia, niekoniecznie zaraz niebosiężnych epifanii, ale może ważniejszych, bo bliskich przebłysków najbardziej rudymenarnego sensu ludzkiego losu. Ten bowiem kryje się w codziennych chwilach i obcowaniu z przedmiotami zwykłymi. Trudno niekiedy rozsmakować się w patosie wielkich muzeów, tych miejsc z wypiętrzonymi arcydziełami i zapierającymi dech w płucach wartościami. Za to ileż nieoczekiwanej prawdy objawić się może w muzeum guzików (*Nowe lektury nadobowiązkowe*, s. 124)?

Nęcący obietnicami komfortu i zniszczonego cierpienia banał jest także częścią doświadczenia; nie wolno więc i jego zgubić w pilnym poszukiwaniu prywatnych przeżyć. Jest zniewalający, przyglądać więc mu się trzeba ze szczególną ostrożnością, a może i pasją? Można rozbroić jego potęgę, która świat czyni niedotykalnym, obrazkowym i sztucznym, a jednostki niemymi i nieczułymi, próbując wziąć go w ironiczny cudzysłów i obejrzeć go z oddalenia. W ten sposób zmienia się jego status. *Zaletą melodramatu* – jak pisał Josif Brodski – *jest, że uwagę zwraca się ku jego sztuczności* (*Dyptyk petersburski*, s. 56).

Obnażenie sztuczności, uczynienie z konwencjonalności literackiego zamierzenia, nawet kicz może przekształcić w przedmiot kontemplacji i źródło odkrywczego zdumienia. Gdy schemat, powolność kiczowego bycia w świecie, przestaje być normą doświadczenia i komunikowania o nim, a staje się przed-

miotem w jakiś sposób nieprzezroczystym, pozbawionym nachalnej oczywistości w głoszeniu swych „prawd”, może być sposobem skutecznego kwestionowania łatwych rozstrzygnięć potocznego banału. Gdy więc cierpliwie tłumaczy się komuś, kto pisze w porwach serca, ale z głową pełną wygodnych formuł wielokrotnego użycia, gdy trzeba pokazać nieuniknioną mialkość, nieistotność tego, co z tego puzzla, gotowych klocków poetycznego gadania wynika, można także użyć języka stereotypów: *Na razie młodociana, beztroska łatwość pisania na każdy temat, jaki przyjdzie do głowy. Słowa sypią się jak wiosenna lawina. A tu by warto od czasu do czasu gryźć ołówek i patrzeć z rozpaczą w okno* (*Poczta literacka*, s. 87). Poetyzmy są tak wyświechtane, tak narzucające się w swojej oczywistości, że ich trywialność zwyczajnie śmieszny, wymusza dystans nawet u tych, którzy jeszcze przed chwilą sami polatywali uwzniośleni przez swe poetyczne natchnienia.

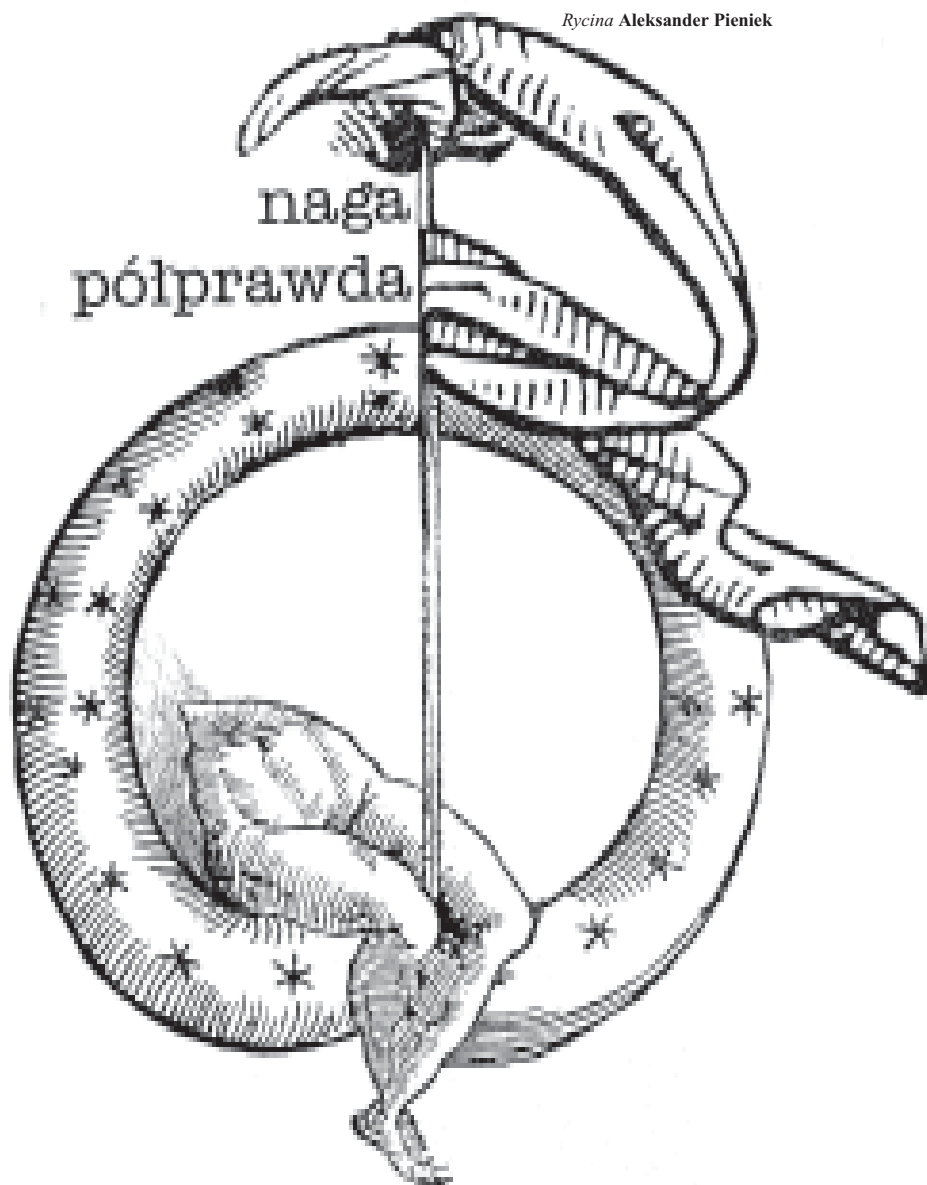
Banałowi należy się baczna uwaga. Oto sceny z codziennego gężdźbienia: pogadywania, „szumy, zlepy, ciągi”, jak mawiał onegdaj Miron Białoszewski. Uczony może zaryzykowałby poważnie brzmiącą opinię, że w potocznym gadaniu więcej funkcji fatycznej niż poznawczej – ludzie gadają, mówią dużo, by trwać w sytuacji rozmowy, nie po to, by coś ważniejszego niż samo mówienie przekazać. Ale wtedy, gdy banał wypowiedzi niewiele znaczących, zrobionych z gotowych, automatycznie składanych fraz, ulokować poza potokiem mowy, gdy unieruchomić go w przymusowej pozycji, natychmiast staje się czymś innym, niż był. Każdy tekst, znak, wypo-

ŻYCIE, CZYLI PEŁNE DRAMATURGII IGRASZKI Z BANAŁEM

wiedź pozbawiona kontekstu staje się bezbronna wobec interesownych poczynań tego, kto ją zawłaszczył. I w ten sposób kawałki rozmowy-paplaniny przestają być zapisem trudu podtrzymywania kontaktu, stając się okruchami w funk-

cji poetyckiej; metaforyzują się, każą na siebie popatrywać z estetycznym, może nieco ludycznym, dystansem. „Podłuchańce” z *Rymowanek* są wypowiedziami, które żyją swoim życiem, wolnym od autorów, interesów, sytuacji, kontekstów,

Rycina Aleksander Pieniek



bezmysłnej gadaniny czy może przeciwnie – gorączkowego zabiegania o chwilę bycia z kimś drugim.

Posługując się banałem, cytując kiczowate dziełka skutecznie i bezboleśnie współtworzące potoczną wyobraźnię, ale nie będąc w ich władzy, zyskuje się nowe narzędzie opisu i rozumienia świata. Zamieniony w przedmiot estetycznej gry, banał może nawet bawić, nie dlatego jednak, że staje się powodem kpiny z tych, którzy ufają mu nadmiernie, lecz z uwagi na swoją osobliwie poetycką nadorganizację: we wszystkim co schematyczne zawsze za wiele jest ładu, przewidywalności, wykluczenia przypadku i wszelkiej niepewności. Zabawa jednak pozostać musi pod specjalnym nadzorem: igraszki banałem bywają tak dobre i pouczające, bo on wciąż czyha na nieuwagę poety, przyszłego pisarza, czytelnika, człowieka. Nie wiadomo kiedy może powrócić komfort niemyślenia, łagodnie zastąpionego przez wygodne w użyciu schematy. Tak zapewne wygląda tak zwana normalność, standardowość, nieodróżnialność, spoza której niespodziewanie wychylić się może przerażająca prawda: na pierwszej fotografii Hitlera niczego niezwykłego dostrzec się nie dało – sama zwyczajność, standard, schemat (*Ludzie na moście*, s. 23).

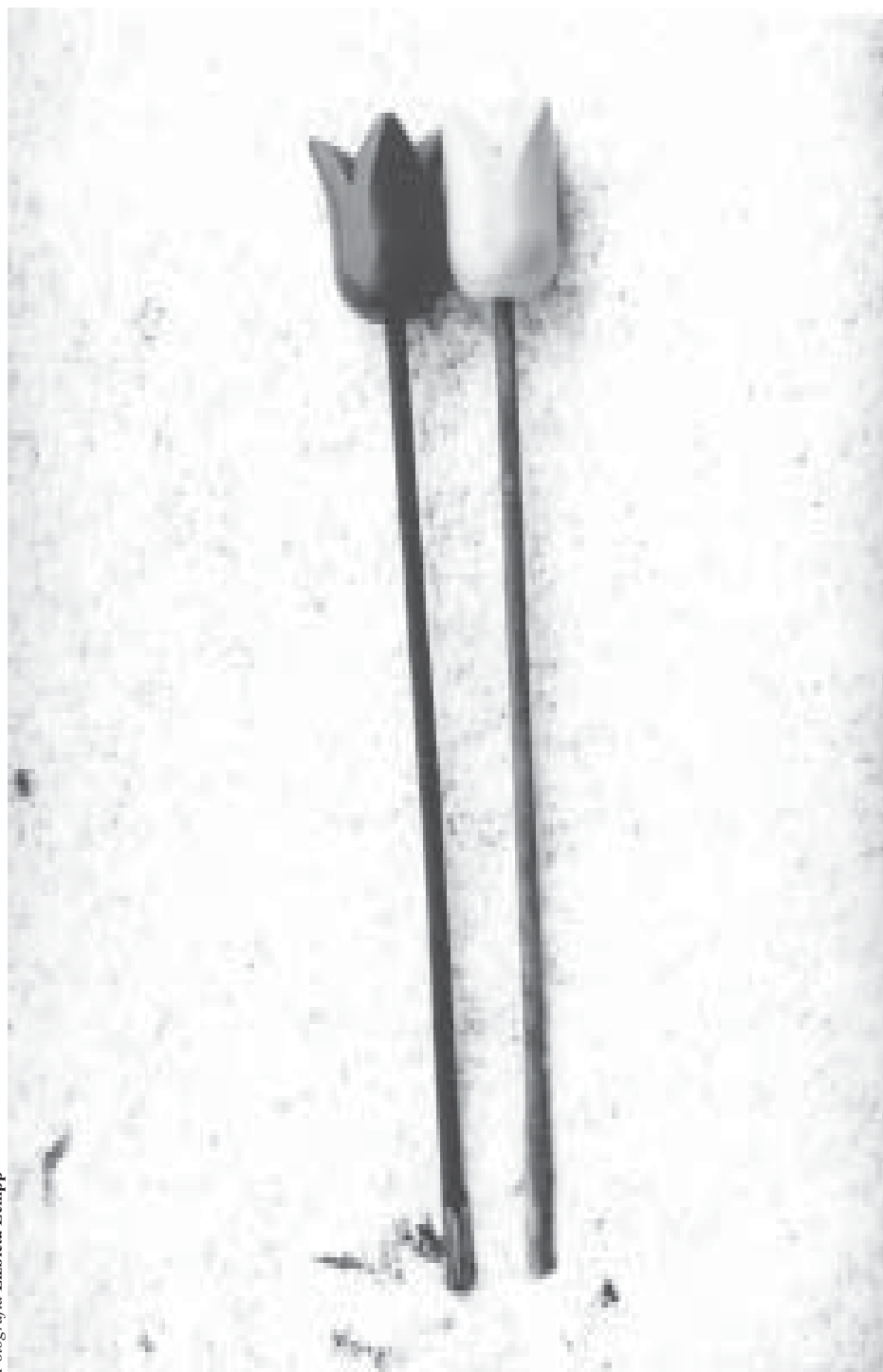
Umykający z miejsca, w którym osadził go ironiczny dystans, banał może się zemścić Midasową sztuczką: wszystko wokół zamieni w schematy, uporządkuje tak bardzo, że myślenie, doświadczenie, komunikacja, spotkanie drugiego człowieka przestaną być możliwe. Ceną komfortu, jaki oferuje kicz, jest powrót nieodróżnialności: do masy, do platońskiego Bytu Idealnego, idei, uni-

fikującej wszystko wspólnoty, do ogólności: „Wolę siebie lubiącą ludzi / Niż siebie kochająca ludzkość / [...] wolę piekło chaosu od piekła porządku” (*Ludzie na moście*, s. 40). W Midasowym piekle banału grzechem jest upieranie się przy myśleniu, bo niesie w sobie ryzyko chaosu, niepokojącej „nieprawomyślności”, (*Głos w sprawie pornografii*, w: *Ludzie na moście*, ss. 34-35). Banał znosi różnice, zawieszając nawet akty tworzącego świat i jednostki zdziwienia: „Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia, / a to by oznaczało, / że kimś całkiem innym” (*Chwila*, s. 9). Trzeba wielkiego wysiłku, by nie ufając skutecznym technikom „rozmasowywania sfery psychiki”, w chwili samotności łączyć się z sobą i światem. O wiele prościej nie myśleć i oddać się w ręce fachowców: *Relaks bowiem ma nas doprowadzić do tego, żebyśmy się niczym za bardzo nie przejmowali. Typem lansowanym przez tego rodzaju popularne poradniki jest po prostu zdrowy, wyspany idiota* (*Nowe lektury nadobowiązkowe*, s. 58).

Cóż jednak począć z tymi, którym dobrze jest z osobliwą urodą Ich Troje, którzy z wyżyn swoich artystycznych autorytetów głoszą pochwałę bycia w kiczu? Poddać się tej relaksacyjnej ekstazie? Wzruszyć ramionami nie sposób, a i o wzięciu w ironiczny cudzysłów także tych nieoczekiwanych fanów kiczu będzie raczej trudno. Nie każdemu dana jest umiejętność uczynienia ich razem z powszechniejącymi fascynacjami materia limeryków, można jednak przynajmniej limeryki czytać i choćby – dla ratowania siebie – spróbować ironizować.

Piotr Kowalski

PIOTR KOWALSKI
teoretyk kultury,
wykładowca na
Uniwersytecie
w Opolu i UJ.
Zajmuje się
problematyką
kultury masowej.
Ostatnio wydał
m.in. *Odyseje
nasze byle jakie...*
(2002).





Fotografia Grażyna Borowik

Zenon Fajfer

CZAS
NA LIBERACKĄ
NAGRODĘ NOBLA?

Takiej nagrody nikt jeszcze nie przyznaje, czas więc najwyższy. Bo wiem:

Czy literatura to tylko słowa?

Odpowiedź twierdząca wydaje się oczywista, jednak istnieją dzieła literackie, w których znaczenie ma również przestrzeń wokół słów: to, jak są rozplanowane na stronie, jaką wydrukowane czcionką, jakie elementy graficzne im towarzyszą. A nawet takie, w których ważny jest format, objętość, kształt i budowa samej książki (bo książka wcale nie musi być stosem zszytych kartek włożonych między prostokątne okładki). Takie dzieła nazywam **liberaturą** i do takich dzieł zaliczam najnowszą pozycję Wisławy Szymborskiej *Rymowanki dla dużych dzieci* (Wydawnictwo A5).

Każdy, kto zetknął się z tą książką, przyzna, że jej wygląd, jej oprawa plastyczna jest nie mniej istotna niż pomieszczona w niej poezja. Co więcej, ową poezję znajdzie nie tylko w słowach, ale także w rozsianych po całej książce licznych kolażach-wyklejankach. Przy czym poezja wyklejankę swoją tonacją niekiedy wykracza poza ogólnie żartobliwy klimat tomiku – można w nich rozpoznać dystans i ironię charakterystyczną dla tzw. poważnej twórczości Szymborskiej.

Ale liberatura to nie tylko owe, z ducha dadaistyczne, kolaże, bez których nie sposób wyobrazić sobie tej książki. To także słynne już dwie puste stroniczki zostawione czytelnikowi „na zachętę”. Jestem przekonany, że w przyszłości będzie to jeden z bardziej znanych i lubianych fragmentów w całej twórczości poetki, mimo że z pozoru jej praca sprowadziła się tu „jedynie” do określenia reguł i wyznaczenia pola gry z czytelnikiem. Mamy więc do czynienia z dziełem interaktywnym, rodzajem literackiego happeningu (interaktywnym w tradycyjnym rozumieniu, gdyż w sensie bardziej ogólnym każdy wydrukowany utwór literacki jest interaktywny – z racji nieograniczonych wprost możliwości operowania przez czytelnika książką: kartkowania, czytania w dowolnym miejscu, a nawet... wydzierania kartek).

Nie byłbym sobą, gdybym nie spróbował owej gry podjąć. I przyznam, że sprawiła mi ona nie mniej satysfakcji, niż wysiłki narysowania wdowy Wadman w książce, która podobnym zabiegiem na wieki wieków patronuje.

Zapraszam więc na drugą stronę. Proszę się nie przeciskać, dla wszystkich starczy miejsca. ⇒

Limeryk nekrofila

*czyli o tajemniczym liście w butelce wykopanym przezeń
podczas rutynowych a wielce frapujących czynności*

Teraz **upij**, Thanatyczny **Agonisie**
Jasných strof **płynę** o chtonicznym **zamtuzie**
Yeti **winobranie** (ale **koperta!**)
Razem z Yeti... **Stop! Zakrętka!**
„Traktat o **Forma Prima**”?
Razem z Yeti... **W.? S.?**
Zdrowie **Anonima!**

Ale tu upiornie, żartoodporny **prolog:**
Razem z Yeti **pod rękę** ządaża **yetolog**
„**Wiliam**”? „**Szekspir**”? **Znajome ynycyały**
Żadnej **otuchy, nocnika ani baru. Yes?**
„**Wawrzyniec Sterne**”? **Znajome ale...**

Już **ani kropli, wypity ibsent, dżin,**
Ani ćwiartki z piryтусu, opity rym
Ósmego wrześnieńa nadane, adresat niezrektyfikowany
Ibid. albo D.O.M.? Ale tłum!

Trybunał **ekshumologów. Zazdrościsz grabarzom?**
Oddaj nieboszczkę, yetologu!
Dziewicy zakosztuj, innych ekscesów!
Lepiej iskać króliczego interesu, lepiej klecić ambalaże,
lepiej altruizmem tchnąć,

niżli **Izoldę emablować Blond!**
O szczęśliwi zwyczajnie czujący, zwyczajnie kochający,
adorujący boszczyków!
„**Yyyp!**” – **łykając arak, darń łopatą ubiwszy**
Żądna eggnogga jeszcze żuchwa yeti?
„**W.!**” „**S.!**” **Zakaški apetywszej:**

Komentarz:

Mam nadzieję, że lektura tego skromnego wierszyka nie nastęczyła Państwu większych problemów. Co poniekórym jednak należy się przynajmniej wyjaśnienie: „gdzie jest tytułowy limeryk?”.

Otóż pragnę uspokoić: jest, nigdzie nie uciekł.
Jest, tyle że... zakopany.
Trzeba go więc odkopać, trzeba na moment stać się owym,
nie bójmy się tego słowa, nekrofilem.
I czerpać z tej chwilowej przypadłości należyłą przyjemność.

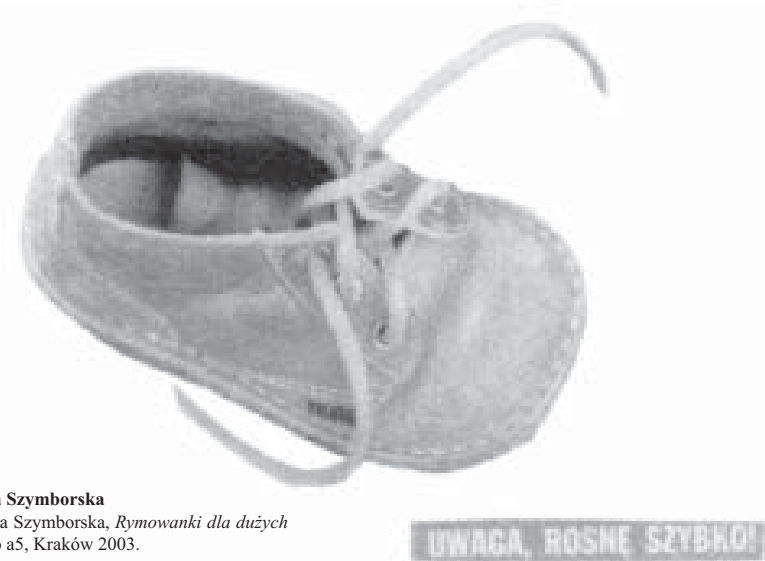
Zasada jest prosta: czytamy pierwsze litery słów.
Nie wersów (jak w ś.p. akrostychu), lecz słów.

Jednocześnie pragnę uspokoić, że forma literacka,
którą tu prezentuję

(© Copyright by Fajfer Zenon)

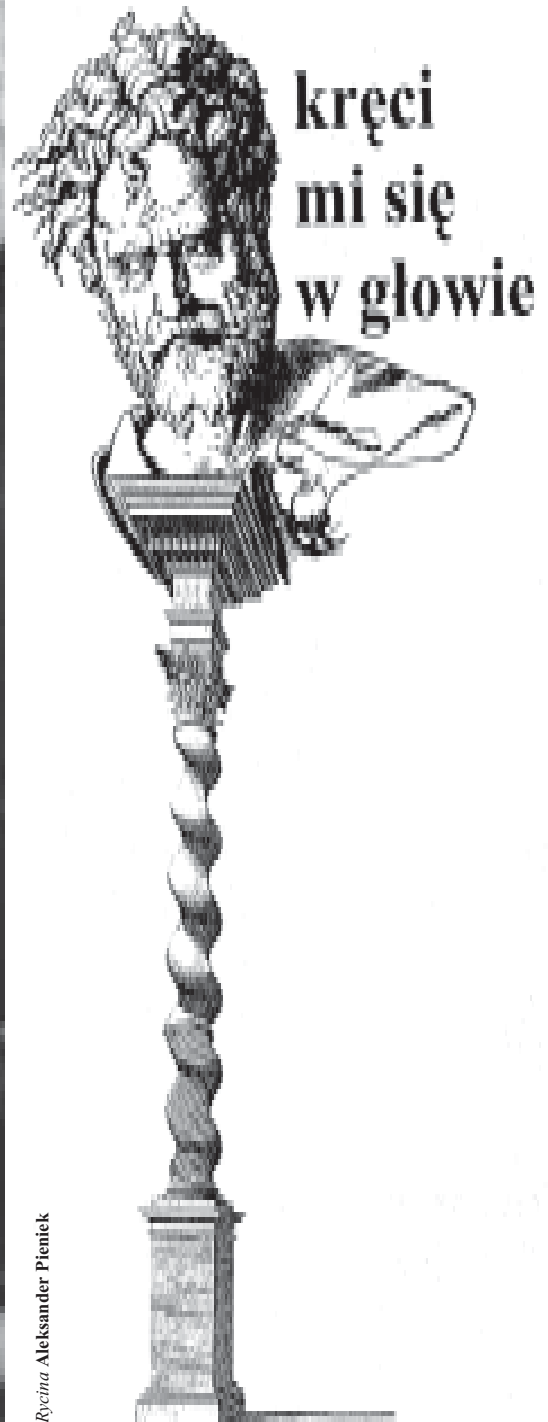
na co dzień służy mi do mniej zdrożnych celów.

Zenon Fajfer



Wyklejanka Wisława Szymborska
Reprodukcja Wisława Szymborska, Rymowanki dla dużych
dzieci, wydawnictwo a5, Kraków 2003.

UWAGA, ROSNĘ SZYBRO!



Rycina Aleksander Pieniek

Wisława Szymborska: *Być i nie mieć*

Przewrotne słówko „nie mam”
na jarmarku cudów.
Dziw gramatyczny,
łaska opaczności.

Nie ma ktoś kogoś czegoś. Albo kogoś nie ma.
Nie ma go tu lub ówdzie.
Znaczy że gdzieś jest.
Gdziekolwiek.
Skoro nie tu, więc jest prawie wszędzie.

Czegoś tam jednak wciąż mu nie dostaje,
brak jakiś mu doskwiera:
nie ma słów, nie ma racji,
pojęcia, pięciu złotych, czasu, psa lub kota,
tego żuczka, tej szklanki, strzykwy, tykwy, zdrowia,
szalika w kratkę, babci w Zabierzowie.

Ale to właśnie znaczy, że ma coś innego.
Lub mieć może.
Cokolwiek z drugiej strony Nic.

- Nie ma ich już, niestety!
- Więc byli na pewno.
Kiedyś, gdzieś, raz na zawsze, nie odżałowani,
zawieruszeni w nadmiarze istności.

- Jeszcze ich nie ma?
- Cóż, nie są przedwcześni!
Płocha pochopność nie jest w ich zwyczaju.
W swoim czasie i miejscu pewnie się wydarzą.
Warto poczekać na wszelki wypadek.

Bo kiedy mówię:
„W ogóle Nic nie ma” -
chcąc nie chcąc wywołuję
zatrzęsienie Czegoś.
I nie ma już mowy
o żadnym niebycie.

STANISŁAW
BALBUS ur. 1942 r.,
badacz literatury,
wydał m.in. *Świat ze
wszystkich stron
świata. O Wisławie
Szymborskiej* (1996).



WISŁAWA SZYMBORSKA, KARL DEDECIUS, Frankfurt 1997.

Fotografia **Elżbieta Lemp**

Tomasz
Cieślak-Sokołowski

ZDZIWIWIONA,
PORÓWNUJĄCA
O POZNAWANIU
AUTORKI *CHWILI*

Od ukazania się najnowszego tomu Wisławy Szymborskiej minęło już kilka miesięcy. W tym czasie o *Chwili* sformułowano bardzo dużo uwag, sądów... chyba nawet zbyt wiele. Wydaje się, że niespieszna lektura ponownie przegrała z nakazem recenzowania nowości wydawniczej. Z tej perspektywy nie dziwią gorzkie słowa wypowiedziane przez wielu krytyków, piszących między innymi, iż: *Ona po prostu znalazła sobie bezpieczną przystań skostniałej już nieco poetyki, poza którą nie wychyla głowy* („Opcje” 2002 nr 4/5) czy *Chwilowo Wisława Szymborska, moim zdaniem, szansy wypowiedzenia czegoś nowego nie wykorzystała (...), ofiarowując mi w ramach paru złotych za tomik, między innymi takie zgrabne estetycznie, bezpieczne etycznie – nie-wiadomo-co* („Studium” 2002 nr 6 – 2003 nr 1). Gdy czytałem takie zdania, uporczywie przypominały mi się słowa z jednego z wierszy Kazimierza Wierzyńskiego: *Trzeba przeczytać raz, / Trzeba przeczytać dwa razy, / Trzeba czytać przez lata: / Wtedy przyleci ptak / Do ręki twojej, / Nie zleknie się, oswoi, / Ptak który teraz przed tobą, / Ulata.*

Chwila Szymborskiej nie kilku miesięcy, lecz wielu lat czytania się domaga. Inaczej „ptak” poetyckiego sensu „uleci” i być może nigdy już nie powróci. Tylko bowiem uważna, z wielokrotnioną lekturą ma szansę nie przegrać z przymusem wygłaszania spektakularnych sądów, tylko czytanie niespieszne przybliżyć może do rzeczywistego odczytania *Chwili*.

CZŁOWIEK POSRÓD APORII

Powroty do najnowszego tomu Wisławy Szymborskiej przynoszą przede

wszystkim ponowną lekturę utworu zamykającego go i zamieszczonego jednocześnie na czwartej stronie okładki, lekturę wiersza prowokującego wręcz swoją (pozorną?) prostotą:

*Wszystko -
słowo bezczelne i nadęte pychą.
Powinno być pisane w cudzysłowie.
Udaje, że niczego nie pomija,
że skupia, obejmuje, zawiera i ma.
A tymczasem jest tylko
strzępkim zawieruchy.
(Wszystko)*

Wiersz ten jest wyraźnym sprzeciwem wobec myślenia, które „niczego nie pomija”. Poetka zdaje się przekonywać, że takie myślenie jedynie „udaje” wszechwiedzę. Dzieje się tak dlatego, że owo „bezczelne i nadęte pychą” słowo tak naprawdę „jest tylko / strzępkim zawieruchy”. I ta właśnie spokojna konstatacja sprawia, iż wiersz-traktacik o jednym słowie przekracza własne granice, staje się medytacją nad możliwościami wszelkiego poznania. Jeżeli bowiem myślenie wszystko obejmujące, starające się ogarnąć całość okazuje się jedynie „strzępkim zawieruchy”, to czymże będą wszelkie inne próby? Zakończenie tomiku jest więc wyrazem zasadniczej aporii.

To przeświadczenie towarzyszy zresztą całokształtowi poetyckiego myślenia Szymborskiej – co najmniej na dwóch poziomach. Pierwszy z nich dotyczy ograniczeń czasowo-przestrzennych, a powiązany jest ściśle z „gestem” patrzenia. Swoisty zakres poznania wyznacza tu „jeden ruch szyi” (*Elegia pod różną z tomu Sól*). Zobaczyć można bo-

wiem jedynie to, co „w promieniu sześciu mil” (*Pejzaż* ze zbioru *Sto pociech*) i tylko to, na co pozwolą darowane urywki czasu: „Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę: / co dalsze przeoczę, a resztę pomylę” (*Urodziny* z cyklu *Wszelki wypadek*). Drugi poziom dotyka zaś problemu, który Stanisław Balbus nazwał „kalektwem metafizycznym człowieka”, a którego niezwykle poetycką ilustracją jest wczesny wiersz Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*. W nim to kamień uzmysławia człowiekowi podstawowe ograniczenie jego kondycji: *Możesz mnie poznać, nie zaznasz mnie nigdy. (...) Brak ci zmysłu udziału. / Żaden zmysł nie zastąpi ci zmysłu udziału. / Nawet wzrok wyostrzony aż do wszechwidzenia / nie przyda ci się na nic bez zmysłu udziału.*

Owe dwa poziomy poznawczych ograniczeń człowieka świetnie wyczuwalne są także w czasie lektury kolejnych wierszy *Chwili*. Już bowiem w utworze tytułowym zbioru oglądana, utrwalana chwila zdaje się być swoiście skażona, zjawia się jako pozór, postać, rola:

*Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do
zawsze.
Las pod pozorem lasu na wieki wieków
i amen,
a w górze ptaki w locie w roli ptaków
w locie.*

Brak „zmysłu udziału” sprawia zaś, że znajomość z roślinami może być zaledwie „jednostronna”, a rozmowa z nimi jedynie „monologiem” (*Milczenie roślin*). Dziwić więc musi konstatacja poetki z tego właśnie wiersza: „znajomość między mną a wami / rozwija się nie

najgorzej”. Przystaje zaś wydawać się paradoksalna w kontekście wcześniejszych uwag o wierszu *Wszystko*. Szymborska staje bowiem wyraźnie po stronie „strzępków zawieruchy”, godzi się na ograniczenia poznania, urywki przestrzeni – „strzępki widoków” (jak w wierszu *Bagaż powrotny*) oraz części, swoiste reprezentantki trwania, chwile. Cóż jednak – że znów powrócę do utworu *Milczenie roślin* – daje jej siłę, by wciąż na nowo „schylać się specjalnie”, „zadzierać głowę”, mimo iż „ciekawość jest [pozostaje wciąż] bez wzajemności”? Pytanie to wydaje się być wręcz kluczowe, jego stawką jest bowiem dotarcie do istoty poznawania poetki, uchwycenie jego specyfiki.

KU ISTOCIE ZDZIWIENIA

Poznawczym horyzontem i rozświetleniem wszelkich prób poznania jest dla Szymborskiej zdziwienie. Owa właściwość, silnie wyczuwalna od początku twórczości poetki, była już wielokrotnie opisywana przez krytyków. Balbus mówił o „stałym zdumieniu dla istnienia poszczególnych zjawisk i ich zmysłowego nadmiaru”, Wojciech Ligęza o „zdumieniu epifanicznym”, Jerzy Kwiatkowski nazywał je zaś „zdziwieniem metafizycznym”. Jakiej by nazwy owej kategorii nie nadać, to jedno jest pewne: staje się ona głównym chwytem poetki, próbującej ogarnąć różnorodność świata.

Zdziwienie jako wartość epistemologiczna nie jest oczywiście niczym nowym. To jedna z dwóch fundamentalnych dróg poznania (tradycyjnie kojarzona z Platonem), stojąca w opozycji do

Arystotelesowskiego dążenia do wiedzy. Nie jest jednakże ważne, czy zdumienie Szymborskiej zestawimy z Platońskim, czy, jak to już czyniono, z Pascalowskim, rzeczą zasadniczą jest uchwycenie źródła owego zdumienia. Jest nim bowiem właśnie zgoda na „strzępki zawieruchy”, zgoda na niepewność (jak w wierszu *Bal*) czy wręcz niewiedzę („i bez ustanku czegoś ważnego / nie wiedzieć”, *Notatka*). Tylko bowiem, gdy czegoś nie wiem na pewno, jest mnie to w stanie z(a)dziwić. Z tej perspektywy można by nawet powiedzieć, że zdumienie Szymborskiej przybliży się do tego, właściwego filozoficznemu namysłowi Sokratesa, gdzie nie pewność wiedzy, lecz właśnie niewiedza staje się wartością nadrzędną.

Pytanie o źródła zdziwienia poetki prowadzi także do wniosku innego, już nie kategoryzującego, lecz pozwalającego uchwycić pewną ważną cechę. Otóż owo zdziwienie jest zawsze „zdziwieniem w o b e c”, wobec cudu świata widzialnego. Było tak i we wcześniejszych utworach, jak chociażby w *Jarmarku cudów* (ze zbioru *Ludzie na moście*), jest i w kolejnych wierszach *Chwili*. Zdumienie Szymborskiej okazuje się czymś wtórnym wobec świata (chmur z wiersza *Chmury*, roślin z utworu *Milczenie roślin*), ale wtórnym nie w znaczeniu negatywnym, lecz raczej pozytywnym. Jest gestem pierwotnym, najbardziej podstawowym, będącym zarazem początkiem i warunkiem wszelkiego poznania. Dlatego chyba w wierszu *W zatrząsieniu* stapia się nawet w myśleniu poetki z podmiotem, zaczyna przynależeć do istotności człowieka, staje się jego własnością ontologiczną:

*Mogłam być sobą – ale bez zdziwienia,
a to by oznaczało,
że kimś całkiem innym.*

Jak dowiadujemy się z jednego z kolejnych wierszy, zdziwienie jest nawet elementem niejako łączącym ciało i duszę (*Trochę o duszy*). Nie dziwi więc szczególnie wyraźne podkreślenie jego wagi w utworze *W parku* (korespondującym niewątpliwie z wcześniejszym wierszem *Nadmiar* z tomiku *Ludzie na moście*). Dziwiący się chłopczyk jest tu swoistym znakiem sprzeciwu wobec świata pozabawionego zdolności zatrzymania się i zauważenia rzeczy małych, ale ważnych. Postać owego dziecka pozwala zrozumieć także i to, że droga zdumienia jest ścieżką wymagająca. Domaga się bowiem życia uważnego, umiejętności stawania w miejscu, zatrzymania się; nie pozwala na powiedzenie: „No, już, już, chodźmy dalej”. Tylko droga „dziecięcego” zdziwienia daje bowiem możliwość przyglądania się strzępkom, chwilom istnienia, dostrzeżenia w nich cudu.

Jest to droga, podkreślmy to raz jeszcze, pierwsza, pierwotna. I dlatego może tym, co staje się wyrazem, konsekwencją zdziwienia, nie jest pewność rozumienia, lecz pytania zadawane światu. Przekonują o tym zarówno utwór *Spis* z *Chwili*, jak i niegdyśiejszy wiersz *Zdumienie* z tomu *Wszelki wypadek*, będące właśnie katalogami pytań zadawanych rzeczywistości. Tylko bowiem owo zapytywanie świata może przybliżyć do prawdy rzeczy, pozostawiając ją jednak nieuchwytną:

*Czasami podejrzewam,
że to szyfr właściwy.*

*Ale to też pytanie,
które mnie kiedyś opuści
(Spis).*

Zdziwienie jako pierwszy gest człowieka stojącego wobec świata, zdumienie zadowalające się samym zdumieniem, poprzestające na pytaniu, czyli pewności niewiedzy – taka wydaje się być odpowiedź Szymborskiej na brak wzajemności ze strony przepytывanego świata. Innymi słowy, drogą człowieka, według poetki, ma być nie udawanie wszechwiedzy (jak w wierszu *Wszystko*), lecz staniecie po stronie zadziwiających „strzępków zawieruchy”. Fundamentalny ten składnik poznawania poetki szczególnie wyraźnie widoczny jest w zestawieniu z poetyckim myśleniem Czesława Miłosza.

PORÓWNAĆ JESZCZE

Spróbujmy więc zderzyć najnowszy tomik Szymborskiej z poetyckim programem zawartym w *Wypisach z ksiąg użytecznych*. Miłosz w swej książce zamieścił trzy wiersze autorki *Końca i początku – Pochwałę złego o sobie mniemania, Widziane z góry* oraz *Widok z ziarnkiem piasku*. Ostatni z tych utworów opatrzył zaś takim oto komentarzem: *Wiersz Szymborskiej przeciwstawia ludzkie (język) pozaludzkiemu i pokazuje, że nasze porozumienie ze światem jest złudne. Ceniąc jej kunszt, myślę, że zanedo ulega „światopoglądowi naukowemu”. Nie jesteśmy aż tak oddzieleni od świata.* W kontekście wcześniejszych ustaleń, nie dziwi dostrzeżona u autorki *Chwili* aporetyczna charakterystyka poznania. Dlaczego jednak akurat to właśnie razi Miłosza? Odpowiedzmy na py-

tanie cytatem z samych *Wypisów*: *Epifania przerywa więc codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach.* Sformułowany w tych słowach postulat tzw. poezji epifanicznej najlepiej chyba odzwierciedla poglądy autora *Wypisów*. Poeta staje zdziwiony wobec „chwili uprzywilejowanej”, epifanicznej właśnie. Jego zadaniem jest tedy utrwalić, ocalić rzecz czy osobę. Jest to więc pewien punkt dojścia poezji.

Szymborska zdaje się nie zgadzać z takim modelem poezji. Przede wszystkim, poetka staje wobec chwili co prawda szczególnej, ale jedynie w swej zwykłości. Po wtóre, bardziej niż „esencjonalna rzeczywistość” interesuje ją sama możliwość przyglądania się. Ponadto, poetyckie zdziwienie oczywiście ocala to, co widziane, doświadczane, ale nie zamyka wysiłku twórcy – jest ono bowiem początkiem wszelkiego poznania. W polu wyznaczonym przez zdumienie gospodaruje bowiem „skłonność do porównań” (*W zatrząsieniu*).

We wcześniejszych tomikach Szymborska traktowała ową wartość z pewnym dystansem, nazywając ją „żartem” (*Liczba Pi* ze zbioru *Wielka liczba*) czy podważając jej przydatność przez dodanie słówka „tylko” (*Widok z ziarenkiem piasku* z tomu *Ludzie na moście*). W najnowszym cyklu wyraźnie zmienia się waga, jaką poetka przykładła do tego gestu. Staje się on rodzajem daru, o czym przekonuje wiersz *W zatrząsieniu*: „Mogła mi być odjęta / skłonność do porównań”. Dlatego też jednym z najważniejszych pytań dla Szymborskiej jest to właśnie:

*Co z całym światem żywym,
którego nie zdążę
z innym żywym porównać;
(Spis).*

Świat, choć oddzielony od człowieka, który stara się go poznać, staje się w ten sposób przedmiotem troski. Konsekwencją tego faktu jest wzajemne przybliżenie się podmiotu poznającego i stającej przed nim rzeczywistości jako przedmiotu poznania. Porównywanie zwykłych chwil, porównywanie „strzępków widoków” wzmacnia je w ich istnieniu, ale i na zasadzie matematycznej odpowiedniości daje siłę samemu porównującemu. Z tej perspektywy można wreszcie pokusić się o odpowiedź na kluczowe pytanie (postawione już wcześniej), które towarzyszy lekturze *Chwili*: „cóż daje poetce siłę, by wciąż na nowo dziwić się, porównywać, mimo iż: ciekawość jest [pozostaje wciąż] bez wzajemności?”

ZACHWYT I ROZPACZ

W wierszu *Niebo*, otwierającym tomik *Koniec i początek*, poetka w takich słowach scharakteryzowała samą siebie:

*Moje znaki szczególnie
to zachwyty i rozpacz.*

Wojciech Ligęza w swej monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, która ukazała się blisko rok przed zbiorem *Chwila*, tak oto podsumował powyższą myśl poetki: *Przyrost doświadczeń, choć są one dwoiste, koncentruje się blisko bieguna rozpacz. Za komentarz niechaj służą słowa Adama Zagajewskiego:*

„zachwyty jest nam dany, ale jego znaczenie musimy sami znaleźć, zbudować. Inaczej jest z rozpaczą, która zdaje się ofiarować nam – i to chętnie, nie pytana! – coraz więcej wyjaśnień w miarę upływu lat” [A. Zagajewski, *W cudzym pięknie*, Kraków 1999, s. 177 – przyp. TCS]. Obecne w swojej poezji niemal od samego początku kategorie zdziwienia i porównywania – w najnowszym tomie Szymborska rozpatruje właśnie w perspektywie daru (*W zatrzymaniu*). Buduje ponadto, niejako przeciwko rozpacy, owo „znaczenie”, szukając oparcia w „kamiennej grece” (*Bagaż powrotny*), przywołując dziwiącą się „przedmiotami materialnymi” duszę (*Trochę o duszy*). Nade wszystko jednak zadowala się niewiedzą, pisząc:

*Nie wiem jak komu -
mnie to zupełnie wystarcza
do szczęścia i nieszczęścia
(Bal).*

Nie unieważnia więc swego rozpięcia między biegunem zachwyty i rozpacz, ale jednocześnie poprzez ponawiany bez końca gest zdziwienia (który w końcu stać się musi jej własnością ontologiczną), poprzez dowartościowanie jedynego gestu przybliżającego do świata – skłonności do porównań, swoiście obudowuje się przeciwko rozpacy. Rozpatrując rzecz od nieco innej strony: Szymborska, zgadzając się na „strzępy zawieruchy” i występując przeciwko myśleniu wszechwiedzącemu, wprowadza swoistą równowagę pomiędzy owe dwa bieguny.



Fotografia Elżbieta Lempp

REWERS

Zaledwie na jednym poziomie sensów, na poziomie wątku poznawczego, najnowszy tomik Szymborskiej ujawnia niesłychanie wiele ważnych problemów. I choć często głosy dochodzące z nowych wierszy poetki wydają się znajome, rozpoznawalne, to poczucie znużenia oczywistością nigdy się nie pojawia. Szymborska ciągle od nowa umieszcza swe „odwieczne problemy” w coraz to nowych sytuacjach, zderza je ze zmieniającymi się dążeniami. Tym razem na oczach uważnego czytelnika próbowała obudować się przeciwko rozpacy.

Dlatego też *Chwila*, choć jest zbiorem wierszy w większości dobrze już znanych, bo drukowanych między innymi na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Rzeczpospolitej”, „Arkusza”, „Odry”, „Zeszytów Literackich”, czytana jako całość szalenie rzetelnie skomponowana i dobrana, nie może wydawać się jedynie „nie-wiadomo-czym”. Także zarzut „skostniałej poetyki” wydaje się bezzasadny w obliczu świeżości spojrzenia. Tylko bowiem poetyka ciągle żywa jest w stanie generować wciąż nowe możliwości patrzenia na świat, przeglądania starych problemów. Osobną sprawą, nie mieszczącą się jednak w ramach tego szkicu, byłoby także przyjrzenie się redukcji ironicznego nawiasu, który wyraźnie – przynajmniej od tomu *Koniec i początek* – zawęży znacznie swe pole (przykładem może być tutaj chociażby zmiana wartościowania gestu porównywania). To także mógłby się okazać istotny składnik kluczowej strategii wzmacniania bieguna zachwyty.

Wszystkie te uwagi przekonują, iż tylko lektura uważna może uchronić czytelnika od błędu pochopnych wniosków. Czytanie *Chwili* winno być bowiem swoistą odpowiedzią na ciągle odświeżane powroty Szymborskiej do kluczowych problemów jej świata poetyckiego. W tym momencie ponownie przypominają się słowa wiersza Kazimierza Wierzyńskiego, z drugiej jego części: *Trzeba napisać raz, / Trzeba napisać dwa razy, / Trzeba pisać przez lata: / Aż ptak ci wywróży / Koniec twej samotności, / unieś się nad wodami / Ze ślepej nocy i burzy / Wtedy zaufaj mu, / Zaufaj samemu sobie, / Zaczynij początek / Świata (Początek)*. Wisława Szymborska, świadoma owego wymogu, wciąż od nowa, niespiesznie, co kilka lat zaczyna „początek świata”.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Wisława Szymborska, *Chwila*,
Wydawnictwo Znak,
Kraków 2002.

Ryciana Aleksander Pieniek



Grosz

Wisławie Szymborskiej

Od czegoś trzeba zacząć.
Zacznijmy od grosza.
Jest albo nie jest na końcu lub na
początku:
zależy, jak liczyć.

Wyższy bilon
brzęczy między Innymi,
zawsze pod nieco wyższym,
zawsze nad nieco niższym.

Żeby coś w ogóle znaczyć na monetarnym
niebie

orły większe
niżli orzełek groszowy
latają w eskorcie,
mając na jednym skrzydle drobniejsze
orlątko,
na drugim prawie orlisko.

Nie inaczej reszki.

Istnieć bez siebie nie mogą na okrągło,
choć to zaledwie metale, wybite cyfry
i brud.

I tylko
jeden grosz
wyróżnia się z tej fizyki
metafizycznie.

Co prawda ma nad sobą dwugroszówkę.
Pod nią drży, jakby ktoś mu znalazł haka
w miedziorycie
w kształcie 2.

A przecież sam
już nie rozmienia się na absolutnie żadne drobne.
Jest bez reszty. Pod nim albo za nim
nie znajdziesz złamanego grosza.
Niżej
nie ma nic.
Ani mamony,
ani manny.

Z nicością styczność ma ten zimny grosik,
ten wdowi grosz, psi grosz
pamięta o swej syberyjskiej siostrze-kopiejeccze.
A czasem zdaje mu się, że
– odwrotnie –
tonie w gorącej, czarnomorskiej toni
jak nostalgiczna stotinka
z peerelowskiej wycieczki z Orbisem.

Tym szczerzej podziwiamy kreatywność grosza,
twardy opór wobec Niczego, albo i Nietzschego.
Dał w końcu człowieczeństwu jedną z ról czy postaw.
Jak nie narodziłby się woziwoda bez skrzypiącego wozu i źródlanej wody,
listonosz bez szelestu papierów listowych,
drwal bez drew,
tak i groszorób marniałby bez słowa
gdyby nie słowo grosz.

Cóż się dziwić, że
mniej go na rynku
niż w mowie?

Niepotrzebnie się lękasz, że od jednej do drugiej Europy
przyjdzie nam wkrótce chodzić
bez grosza
przy duszy,
albo bez jednego i drugiego.

Duszę grosza mieć będziesz na końcu języka.

Powietrze

Z opisaniem powietrza
wcale nie musiałam się spieszyć.
A teraz w koszyk powszednich przeoczeń,
rzucam spóźnione o lat siedemdziesiąt
to – najdosłowniej przelotne – „dzień dobry!”

Cóż wiem o tobie, Mieszanino?
(Jeśli to nie brzmi obraźliwie?)
Gdzie tlen, gdzie azot, a gdzie cośtamjeszcze?
- Nie wiem, bo kiedy się odmieniasz,
przemawiasz czystą tautologią
poza uszami i rozumem.
A jeśli nawet wprost do serca,
to tylko zmianą ciśnienia.

Surowcze wtórny, choć pierwotny,
niedokundlony kundlu gazów,
jakże przeprosić cię, Powietrze,
zlekceważone przez przyrodę,
za znowę zgiełku
przeciwko twej szumnej dyskrekcji?
- Jakbyś istniało tylko po to,
żeby nie zaćmić rajy krajobrazu.

Przepraszam, żeś nigdy z osobna,
a zawsze z okazji
- mowy lub widoku.

Za ponieważ od początku świata,
wieczną tułaczkę od wyżu do niżu,
z pustego na wiatr (choćby i najhalniejszy),
z niewidzialnego – na próżno.

Przepraszam jeszcze za niesprawiedliwe
zrównanie z ziemią,
głodem, ogniem i wojną
- jakbyś nie kwitło ponad żywiołami.

Ale przyrzekam *grandioso* na ozon
i białą włóczkę całej atmosfery,
balony, cyklony, deutery, etery:
więcej nie będę cię, Powietrze,

traktować jak przysłowiowego
człowieka.

Chociaż samoś sobie winne
tym upartym udawaniem niebytu,
tym głupim przebraniem w szelest, kurz i promień,
tym sumowaniem siebie
w wyniosłe abstrakcje błękitu.

Dziękuję ci, Powietrze, za cichą zażyłość,
za twoje szczere *incognito*,
za to, że Jesteś, Któreś Jest,
lecz w sposób jakby cię nie było:
dla mnie, przeze mnie i beze mnie -
z czegoś, dla czegoś, po coś i daremnie.

Ach, i nie tylko, gdy na pokaz
otulasz poduszkami mgły
dziupłą wiewiórki, sen kamienia.
Nie tylko po to by nieść głos przez jezioro,
jaskółkę do gniazda,
do nosa zapach fiołków.

Że tak beztrosko cię spożywam,
nie bacząc na swą dietę i twoją planetę.
Że cię przerabiam na ciało i chaos,
krwinki i drwinki, westchnienia, natchnienia,
kiedy pochłaniam twą klasykę przejrzystości
by ją przyprawić – już półmoim –
dwutlenkiem zdziwienia.

Nie muszę tylko przysięgać wierności.
Boś zainwestowało we mnie pierwszy oddech,
więc nie odmówisz ostatniego.

Nie muszę nawet obiecywać,
że prędzej czy później, co twoje, zwrócę
co do atomu
– na dalszy, znów nieswój, użytek.
Że oddam w odwieczny,
a jeszcze bardziej nieświadomy daru,
Depozyt Anonimowego Liścia.

PIOTR MICHAŁOWSKI, ur. 1955 r., krytyk i teoretyk literatury, poeta, wydał m.in.
monografię genologiczną *Miniatura poetycka* (1999).



PROZA

Michał **Głowiński**
BURZA

Nie przypuszczałem, że znajdę w mojej pamięci coś jeszcze z tamtego czasu, co warte byłoby opowiedzenia, wydawało mi się, że bez reszty wyczerpałem te dawne źródła, pozostawiając puste obszary, w pełni wyeksploatowane i skazane już tylko na leżenie odłogiem. A jednak... A jednak moja pamięć skierowała się ku sytuacji, która – jak miemam – całkiem dobrze rysuje się w mojej świadomości, aczkolwiek i kontury, i szczegóły w sporej części się zatarły. Spróbuję ją zrelacjonować.

Była pełnia lata, upały... Nie dostrzegało się jednak jego uroków, nie tylko dlatego, że trudno było ich zaznawać za murami, w smrodzie i w głodzie, kiedy każda pora roku, niezależnie od tego, jak zachowywał się słupek rtęci w termometrze, przynosiła nowe cierpienia i zadawała nowe bóle. Nastąpiła epoka najgorsza z najgorszych, ginęło „normalne” getto, w którym istniał choćby cień codzienności, rzecz bowiem działa się wtedy, gdy trwało już to, co łagodnie nazwano „akcją”, a wywózki przeprowadzane były z systematycznością, jaka charakteryzuje tylko bardzo sprawnych urzędników, odznaczających się doświadczeniem i talentami organizacyjnymi. Nawet najkonsekwentniejsi optymiści, odganiający od siebie myśl, że bydlęce wagony wiozą warszawskich Żydów nie do obozów pracy, uplasowanych gdzieś na wschodzie, ale na śmierć, nie mogli już nie zdawać sobie sprawy z tego, co się dzieje. Pojmowały to z większą lub mniejszą intensywnością i wyrazistością także dzieci; rzeczy miały się tak również wtedy, gdy rodzice starali się, jeśli nie ukrywać (byłoby to niemożliwe), to przynajmniej łagodzić straszną rzeczywistość, a więc zmniejszać strach, w jakim żyły, bo swoje już wiedziały. Lata tego nie miałem jeszcze ośmiu lat, ale docierało do mnie wiele, może nie ogarniałem wszystkich szczegółów, może ulegałem jakimś przywidzeniom i ułudom, które nie pozostawały w żadnym stosunku do rzeczywistości, nie mogłem jednak nie dostrzegać tego, co się każdego dnia dzieje, nie mogłem się nie bać. Strach – można byłoby go nazwać strachem ostatecznym, bo nawet dziecko musiało dostrzec, że gra toczy się o samo istnienie – jest doskonałym nauczycielem, otwiera oczy i uszy, odbiera złudzenia. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, a może – tylko wtedy, gdy chodzi o życie. Ów strach ostateczny był także moim nauczycielem.

Do niedawna nie byłem w stanie się zorientować, czy to, o czym mam zamiar opowiedzieć, działa się zanim nas zagnali na Umschlagplatz, skąd istnym cudem udało nam się uciec, czy też po tym fakcie. Następstwo w czasie jest tu w zasadzie pozbawione większego znaczenia, kontent jednak jestem, że dzięki wspaniałemu dziełu Barbary Engelking i Jacka Leociaka mogę zdarzenie, o którym opowiem, osadzić w czasie, wiem bowiem, że chodzi o 3 września 1942 roku. Nasza cudowna ucieczka z Umschlagplatzu przypadła na wcześniejszą fazę „akcji”, a jeśli stanowiła powrót do życia, był to powrót na krótko, bo choćby już jutro można było zostać znowu tam zapędzonym, a wiara, że i następnym razem uda się wymknąć, miała małe uzasadnienie w faktach, była jedną z postaci myślenia życzeniowego. Wiedzieli o tym dorośli, w jakiejś formie wiedzieli dzieci, wiedziałem także na swój sposób ja, byłem pojętym uczniem tego przyspieszonego kursu, jakiego udzielało mi bycie w getcie i związany z nim narastający strach. Pod jego okrutną kuratelą

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

dojrzewa się szybciej. Znałem już znaczenie słowa „śmierć”, byłem świadom, co to umieranie, widziałem walające się na ulicy trupy, które nie w pełni rozkładały się na widoku publicznym tylko dlatego, że szybko je usuwano. W dzieciach, jak u dorosłych, istnieje naturalny instynkt życia, być może nawet jest on silniejszy niż u osób dojrzałych.

A więc wiem już, że działo się to w czwartek, 3 września, w czasie, gdy akcja likwidowania getta trwała z równym co na początku natężeniem. To wtedy właśnie przeszła nad Warszawą gwałtowna burza, długa i niezmiernie silna (autorzy gettowej kroniki określają ją przymiotnikiem „intensywna”). Niebo rozpalało się od błyskawic, a pioruny waliły jeden za drugim z potęgującą się gwałtownością. Trwała kilka godzin, mnie ten czas wydawał się całą epoką. Była to pierwsza tak wielka burza, jaką dane mi było przeżyć, w każdym razie w mojej pamięci nie utrzymała się żadna poprzednia. Znajdowałem się w dziwnym, trudnym do opisanego stanie między snem a jawą, drzemałem, ale świadomość moja nie została wyłączona, przed oczyma dziecięcej duszy przesuwwały się różne widziadła i fantasmagorie. Drżałem po każdym kolejnym grzmocie, wyładowania były tak głośne, że wydawało się, iż kierują się ku miejscom najbliższym, celują w tę przestrzeń, w której od dawna żyjemy, bo zostaliśmy w niej zamknięci, a właściwie jeszcze żyjemy, gdyż choćby z tego, co docierało do mnie z rozmów rodziców, dalszej rodziny, sąsiadów, a docierało dużo, wiedziałem, że nasz świat jest unicestwiany, skazany, mordowany – i ma się ku końcowi. Momentami sądziłem, że uderzenia głośne i silne zmierzają ku nam, którzy tu jesteśmy. Bałem się, tak jak się bałem jakiś czas wcześniej, wówczas, gdy nad Warszawę nadleciały rosyjskie samoloty i zrzucały bomby. Też było dużo huków, dominowały mieszane uczucia: radości, że coś się dzieje i ktoś wreszcie wali w Niemców, towarzyszyły obawy, że zabłąkana bomba trafi w nas, dokona aktu zniszczenia, a my wszyscy zginiemy od razu, bądź znajdziemy się pod gruzami.

Bałem się zatem burzy gwałtownej i nieokielzanej, ale był to lęk inny od tego, w jakim od początku wywózek żyłem każdego dnia, kiedy zbliżały się oddziały tych, którzy byli bezwzględni oprawcami, słyhać było ich marszowe śpiewy i stukot podkutych butów, kiedy weszło na orbitę mojej świadomości tajemnicze i groźne słowo Umschlagplatz, wskazujące na miejsce, o którym wiedziałem, że jest straszne, bo znaczy koniec. Koniec życia. Ten lęk nagły, wywołany błyskawicami i grzmotami, był w jakimś sensie naturalny, należał do innego porządku, nie wywoływali go ci, których poeta, sięgając po uczniowską stylizację, nazwał łobuzami od historii.

Jak już wspomniałem, w ten czas burzy groźnej, przekraczającej wszelkie wyobrażenia, przed moimi oczyma przesuwwały się różne obrazy. Stanowiły one po części odzwierciedlenie realności, w jakiej żyłem, po części zaś były projekcją życzeń i marzeń. Roilem sobie, że ta burza nadeszła po to, by na niedobrym świecie zaprowadzić porządek, waląc w okrutników, co sięją zło i zagrażają mojemu życiu (charakterystyczne, że nie myślałem, iż burza została zesłana przez Boga; wyrastałem w środowisku zlaicyzowanym i o Bogu wtedy raczej niczego nie słyszałem). Śniłem,

że ta burza, której przecież się bałem, ale też wiązałem z nią pewne nadzieje, uderzy w tych, co od początku wojny są naszymi prześladowcami. Ominie nas, będzie biła w Niemców... Wyobrażałem to sobie nader konkretnie, naocznie, wręcz materialnie: pioruny wałą w domy, w których oni mieszkają i urzędują, w te, z których wyruszają po to, by mordować. Moje majaki nie dotyczyły jedynie budynków, przeciwnie, koncentrowały się na ludziach, na tych umundurowanych figurach, które budziły strach najgorszy i stały się w moich oczach uosobieniem zła, zbrodni, morderstwa.

Kiedy obecnie, po sześćdziesięciu latach, wspominam te odczucia, budzi moje zdumienie nie tylko ich konkretność, także pewna dwuznaczność, z której wówczas z pewnością nie zdawałem sobie sprawy, tych bowiem, których nazywało się po prostu Niemcami, bo wszelkie szczegóły stały się zbyteczne, nienawidziłem z całej duszy, wiedziałem przecież, co oni robią i że to za ich sprawą powstał ten straszny świat, w którym znalazłem się narażony nieustannie na śmierć, ale w jakiś sposób oni mnie fascynowali. Oczywiście, nie za sprawą tego, co robią, dzięki temu, jak się prezentują. W tym świecie, wypełnionym ludźmi biednymi i wynędzniałymi, w świecie, na którego ulicach leżały trupy, wszyscy byli obdarci, przygarbieni i nieszczęśliwi, oni się wyróżniali nie tylko tym, że ogłosili się bezwzględny panami, także dzięki temu, że dobrze wyglądali. Dobrze wyglądali w najdosłowniejszym tych słów znaczeniu, ich mundury były świeże i czyste. Czy mi się nagle spodobały? Nie wiem, być może. Jeśli tak, to zapewne z tej prostej przyczyny, że kontrastowały z wszystkim, co znajdowało się dokoła, z wszystkim, co nie tylko było mi dostępne, ale nieustannie się narzucało. Bo przecież nigdy, nawet w dzieciństwie, nie przejawiałem żadnych sympatii militarnych, nic mnie w tę stronę nie ciągnęło, nie bawiłem się ołowianymi żołnierzami. Zainteresowanie owymi dobrze się prezentującymi rosłymi mężczyznami ujawniło się podczas tej burzy chyba jedyny raz, nie pamiętam, bym kiedykolwiek w ten czas okrutny odczuwał wobec nich co innego poza nienawiścią i pogardą, by budzili we mnie inne emocje niż strach, bym widział w nich kogoś innego niż bezwzględnych rozbójników, budzących grozę. Ta dwuznaczność w stanie między snem a jawą, w tym dziwnym położeniu, w którym nie kontroluje się przepływających przed oczyma wyobrażeń, musiała mnie już wtedy zastanowić, a może nawet wywołała zdziwienie, skoro tak dobrze ją zapamiętałem i po półwieczu ze sporą nawiązką nie mam trudności z jej rekonstruowaniem. Dopiero wiele lat później, jako człowiek dorosły, miałem się dowiedzieć, iż bywa tak, że między ofiarą i katem nawiązują się niekiedy specyficzne relacje, ofiara bowiem nie tylko cierpi i doznaje uczuć nienawiści wobec tego, który wystawia ją na męki, ale w jakiejś postaci odczuwa fascynację. Czyżbym w dzieciństwie, w czas groźnej burzy, miał doświadczać tej osobliwej dwuznaczności? Bodaj po raz pierwszy zastanawiałem się nad tym po obejrzeniu nieprzyjemnego i prowokacyjnego, ale znakomitego, robiącego wielkie wrażenie i zapraszającego do myślenia filmu *Portier nocny*, który włoska reżyserka, Liliana Cavani, zrealizowała w połowie lat siedemdziesiątych. To wtedy właśnie przypomniałem sobie swoje własne

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

doświadczenia, choć w niczym, także w drastyczności, nie mogą się równać z historią, którą tak sugestywnie i okrutnie opowiedziała Włoszka.

Nie mogą się równać również dlatego, że moje zaciekawienia tymi, którzy mogli i chcieli mnie zabić, albo tu, na miejscu, albo wysyłając z Umschlagplatzu do Treblinki, były momentalne, pojawiły się na moim horyzoncie umysłowym i wyobraźniowym jak błyski, które właśnie rozdzierały niebo, jak swojego rodzaju epifanie, czy – lepiej byłoby powiedzieć – antyepifanie, bo przedstawiały nie promienne bóstwo, ale tych, którzy byli uosobieniem zła i zbrodni. Stały się one składnikiem kontrastu. Po chwili bowiem zacząłem sobie przedstawiać, jak gromy biją w tych właśnie mężczyzn siejących lęk i śmierć, dosięgają ich – i natychmiast niszczą. Wystawiałem sobie sceny najstraszniejszego okrucieństwa, wyobrażałem sobie z namiętną aprobatą i satysfakcją, narastającą w miarę zatapiania się w wywołanych przez burzę obrazach, jak pioruny uderzają w głowy tych elegancko wyglądających oprawców, rozcinają ich figury na połowy lub mniejsze części, siekają ich ciała. Rozpruwają je, a z ich wnętrza wylewają się potoki krwi i różnych obrzydliwości. Nasiąkają nimi mundury, jeszcze do niedawna wyczyszczone, zapięte na ostatni guzik, tak zadbane, jakby ci, co je noszą, szykowali się do udziału w uroczystej paradzie, a nie – w wielkim spektaklu zabijania. Miejsca, w których przebywali, stawały się w mojej wyobraźni jedną wielką trupiarnią, zwłoki leżały w nieładzie, ci, którzy byli silni i wszechwładni, przemieniali się w zwykły śmierdzący gnój z odrażającymi jelitami na wierzchu.

Nigdy nie miałem (i nadal nie mam) skłonności do wyobrażeń ostrych i drastycznych, nie doznawałem (i nie doznaję) emocji sadystycznych, ta sfera przeżyć i urojeń jest mi całkowicie obca, trudno mi pojąć tych, którzy postępują w sposób okrutny lub tylko pasjonują się okrucieństwami, tym bardziej przeto mnie dziwi ten fajerwerk okrucieństwa, jaki w czas burzy rozbłysł przed moimi oczami. Może kogoś zastanowić, że stało się to doświadczeniem dziecka, które nie miało jeszcze ośmiu lat, dzieciom przecież – jakoby łagodnym z natury – takie wizje się nie przytrafiają. Być może, nie wiem, wiem wszakże jedno, straszne wyobrażenia nie były zwykłym wytworem mojej natury, nie wynikały z chorobliwie patologicznej fantazji, stanowiły proste następstwo tego, co widziałem na ulicach getta i – być może w jeszcze większym stopniu – o czym słyszałem w nieustających rozmowach, opowieściach, relacjach dorosłych. Po prostu odniosłem to, co robiono nam, zamkniętym za murami, do tych, którzy nas maltretowali, na różne sposoby niszczyli, mordowali. Było to przede wszystkim wielkie odwrócenie.

Ale chodziło również o coś więcej. Ta burza straszna i gwałtowna wywołała we mnie pewne oczekiwania, z naiwnością dziecka spodziewałem się, że uderzając w naszych prześladowców, uwolni nas i zmieni świat, w którym żyć nam przyszło. Sądziłem, że pioruny wreszcie wprowadzą nowy ład, śniłem, że sprawiedliwości stanie się zadość, choć z pewnością swoich marzeń i majaceń nie umiałbym jasno sformułować, staram się to czynić po dziesięcioleciach, z wielkim trudem, nadal bez przekonania, że uda mi się to przeżycie w sposób godziwy zapisać. Nie muszę

MICHAŁ
GŁOWIŃSKI
wybitny historyk
i teoretyk
literatury, pisarz,
pracuje
w Instytucie
Badań Literackich
PAN. Ostatnio
wydał tom prozy
*Historia jednej
topoli* (2003).

dodawać, iż szybko miałem się przekonać, że doznawane w stanie pół-jawy i pół-
 snu nadzieje i marzenia o sprawiedliwości wymierzonej oprawcom w żadnym nie
 pozostawały stosunku do tego, co się działo. Akcja... Umschlagplatz... Treblinka –
 te potworne słowa nie straciły po burzy niczego ze swej ponurej, śmierć niosącej
 aktualności.

Michał Głowiński

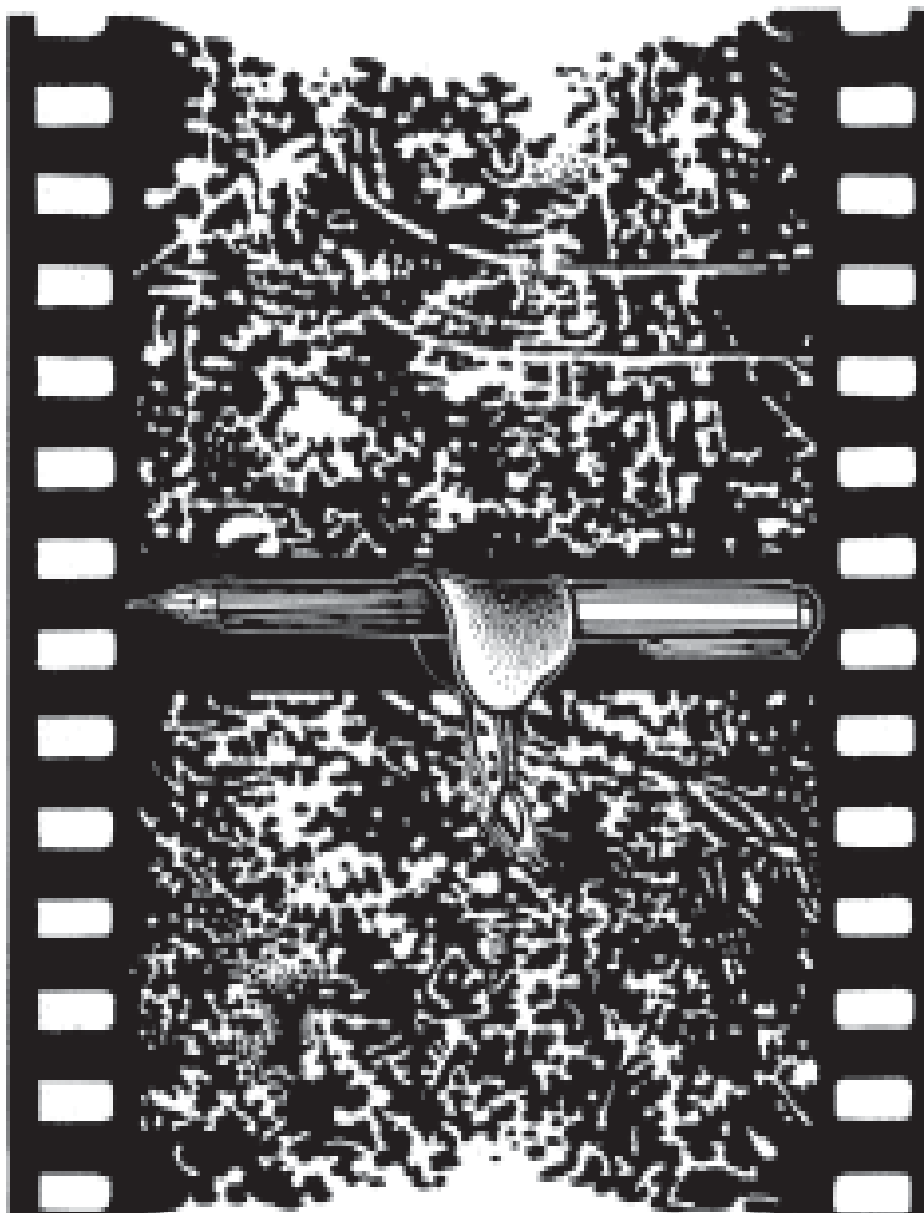
**Paweł Althamer, *Dolls House*, 1997, mixed media (tektura, drewno, plastik, miniatury mebli i innych przedmiotów), 160 x 110 x 70 cm, dzięki uprzejmości Fundacji
 Galerii Foksal, Warszawa**



50. Biennale Sztuki w Wenecji, Z.O.U./Zone of Urgency, Interlude 7, Corderie del' Arsenale, 15 VI – 2 XI 2003, Wenecja (kurator Hou Hanru)


 la Biennale di Venezia

Łukasz Maciejewski
SMUTEK ALLENA



Rysunek, Aleksander Pieniek

W 1994 roku byłem świeżo upieczonym licealistą i z niepewnością właściwą pierwszoklasiście jechałem do Gdańska na coroczny Konkurs Wiedzy o Filmie. Nie liczyłem na żadne nagrody, bo i moja znajomość historii kina była wówczas więcej niż wyrwykowa. Chciałem tylko obejrzeć jak największej dobrych filmów, poznać ludzi, którzy myślą podobnie. Te marzenia się spełniły – Fellini, Kieślowski, Bergman oraz kilku poznanych wówczas przyjaciół, z którymi do dzisiaj podtrzymuję kontakt – ale w trakcie konkursu wydarzyło się coś jeszcze: w ujęciu całościowym poznałem wówczas twórczość reżysera, który odtąd miał mi towarzyszyć nie tylko w filmoznawczych, ale i życiowych zmaganiach. Poznałem Woody Allena.

Allen jest bez wątpienia jedyny w swoim rodzaju – oryginalny, inny. To truizm, ale też u Woody Allena ta inność jest (zawsze była) oswojona, naturalna. Nauki ośmieszania własnych zahamowań, obsesji i fobii nie musiał się uczyć nigdy – opanował ją do perfekcji już w pierwszych filmach. Dystans, cienka ironia stały się odtąd wizytówką Allena. Jako reżyser często zmieniał gatunki (od zwariowanych komedii wywodzących się z klasycznych burlesek, ku satyrom psychologiczno-obyczajowym), jako człowiek i bohater swoich quasi-autobiograficznych obrazów pozostał jednak monolitem: pełnym obsesji, neurotycznym, rozbudzonym erotycznie intelektualistą, pechowcem i frustratem zarazem. W swoich filmach Allen sprzedaje siebie: swoje fobie, obsesje, marzenia, ale jednocześnie chowa się za wymyślnymi postaciami i nie udaje, że jest jed-

ną z nich, a ironia, z jaką spogląda na siebie, mówi wiele o stosunku Allena do ludzi.

Łączenie tragizmu z komizmem, powagi ze śmiesznością, prawdy z kłamstwem, nieśmiałości z brawurą przypomina postmodernistyczny manifest. Allen to jednak mistrz zbyt wysokiej próby, żeby jakiegokolwiek szufladki, czy kategorii mogły zostać uznane – w jego przypadku – za jedynie wiążące. Jego filmy są rzeczywiście zabawne, często prześmiewcze, ale też przejmująco smutne. Smutek Allena polega na niemożności rozwikłania tajemnicy bohatera; niemożności, w której – niczym w soczewce – odbija się nasza bezradność w próbach dotarcia do drugiego człowieka. Na smutek egzystencji nakłada się „smutek seksu”, surrogatu miłości. Wbrew dosyć potocznym opiniom, w filmach autora *Jej wysokości Afrodyty (1995)* seks nie służy do zaspakajania popędów, lecz jest pomostem w rozstrzygnięciu psychicznych zapętleń. „Seks z tobą to prawdziwie kafkowskie przeżycie” – ten niecodzienny komplement usłyszy od kochanki, po wspólnie spędzonej nocy, Alvy Singer, bohater *Annie Hall (1977)*. Smutek wyznaczał charakter i styl filmów Allena do połowy lat dziewięćdziesiątych. Tylko okazjonalnie – na przykład w *Hannah i jej siostrach (1986)* – Allen bywał ostrożnym optymistą, pokazując „śmiech zrodzony z rozpacz”, który łączył się z afirmacją życia rodzinnego, gdzie jeszcze stosunkowo najłatwiej jest odnaleźć się zagubionym w życiu rozbitkom.

Smutek sąsiaduje u Allena z ironią, ta zaś jest siostrą cynizmu. Allenowski

cynizm w ostatnich latach uderza coraz silniej, wypierając melancholię. W *Strzałach na Broadwayu (1994)* skompromitowani zostali artyści – luminarze kultury, których cała wiedza ogranicza się do znajomości kilku nazwisk, kilku cytatów, kilku wyświechtanych frazesów. W finale filmu to nie uznany literat, lecz ochroniarz-analfabeta okaże się zdolniejszym i subtelniejszym scenarzystą. W *Jej wysokości Afrodycie* reżyser idzie jeszcze dalej, dowodząc, że wielka mądrość starożytnych greckich filozofów nijak się ma do najbanalniejszych problemów, z którymi musi się mierzyć grany przez Allena dziennikarz Lenny. Prześtrogi Greków w konfrontacji z życiem są pustymi, choć ładnie brzmiącymi frazesami.

Allen podkreśla, że bliska jest mu Benjaminowska koncepcja *flaneura*, który poznaje świat poprzez mieszanie się z tłumem, spacerowanie ulicami, nieoczekiwane zmiany kierunków, miejsc i ludzi. Jest on zarazem *voyerem*, podglądaczem, dla którego pożywką są cudze przeżycia. Tylko w tłumie mężczyzna Allenowski jest bezpieczny – zintegrowany z anonimową społecznością, staje się *Zeligiem (1982)*.

Bohaterowie Allena, niemal zawsze grani przez niego samego, z reguły są zagubionymi w wielkomięjskim tłumie neurotykami, ukrywającymi pod maską komizmu poczucie bezsensu egzystencji. Alvy Singer, bohater *Annie Hall* powiada: „Tak widzę życie: samotność, gorycz, cierpienie i smutek, w dodatku kończy się zbyt szybko.” Bohaterowie Allena zgubili swoje miejsce, zostali bardzo mocno zablokowani przez rzeczywi-

stość, przestali być wojownikami i boją się odpowiedzialności. Czterdziesto-dwuletni Ike z *Manhattanu (1979)* wiąże się z siedemnastolatką: „Chodzę z dziewczyną, której ojciec jest dla mnie smarkaczem” – mówi. Ike ma jednak gorzką świadomość, że także i ten związek, ta – być może już ostatnia – próba odzyskania straconego czasu i młodości, okaże się falstartem. Tracy chce widzieć w Ike’u dojrzałego faceta, a Ike mentalnie jest jej rówieśnikiem, siedemnastoletnim Piotrusiem Panem, który nie dorośnie nigdy. Zakompleksiony neurotyk z *Manhattanu* najpierw zostaje wyrzucony przez swoją żonę z domu, przegrywając walkę o jej względy z kobietą, by w jakiś czas później przeczytać o sobie w książce o ich wspólnym życiu intymnym, że *miał tendencje do typowego, niczym nieusprawiedliwionego szowinizmu, mizantropii i spazmatycznych napadów rozpacz*. *Miał żal do życia, ale nie miał na to życie żadnej recepty*.

Bohaterowie filmów Allena z reguły spotykają swoje „kobiety z przeszłością”, mając status „mężczyzny po przejściach”. Alvy z *Annie Hall*, Ike z *Manhattanu*, Sachs z *Hannah i jej siostr*, także Allan z *Zagraj to jeszcze raz, Sam (1972)* byli rozwodnikami. O ile jeszcze nawiązanie przelotnych romansów jest możliwe, o tyle utrzymanie i podtrzymywanie związków w filmach tego reżysera jest iluzją. Prawdziwie kochający – a często także, będący kochanymi – bohaterowie Allena unicestwiają potencjalne szczęście obsesjami, przewidując, że kres jest blisko. A skoro sami w to głęboko wierzą – nawet nieświadomie niszczą to, co w ich związkach było najcen-

niejsze: zaufanie. Ike z *Manhattanu* powiada filozoficznie: *Myszę, że ze mną jest coś nie w porządku, żaden mój związek z kobietami nie trwał tak długo, jak związek Hitlera i Ewy Braun*. Nieudane związki, nieudane życie erotyczne, kompleksy – co więc zostaje? Niewiele: rozbuchana hipochondria, mania wielkości, kozetka psychoanalitka i jeszcze niebywale poczucie humoru, w które wyposaża swoje filmowe *alter ego* autor. Ike Davis z *Manhattanu* w odpowiedzi na zarzuty, że wyobraża sobie, iż jest Bogiem, odpowiada: „Przecież to nie jest zły wybór”, Allan Felix z *Zagraj to jeszcze raz, Sam* (Allen był tylko autorem scenariusza) wyobraża sobie scenę łóżkową, w której blondwłosa piękność klaruje: *Wiele o tobie slyszalam: że jesteś genialny, inteligentny, ale nikt nie mówił, że taki z ciebie zwierzak*. W innym zaś miejscu Allan dopowiada: „W końcu Humphrey Bogart też był niski i jakoś nikomu to nie przeszkadzało”.

Ekscentryczne bohaterki filmów Allena to kobiety, które wkroczyły w tradycyjnie męskie role. Są zaborcze, perfekcyjne, namiętne. Dominują – mężczyźni zaś panicznie boją się odtrącenia. *Jeżeli kobieta nie jest inteligentna, to można się powiesić z rozpaczy* – mówił Wody Allen w jednym z wywiadów. – *Choćby była nie wiem jak piękna, jeżeli ma pusto pod kopyłą, to już po drugim rendez-vous mężczyzna zaczyna pałać do niej nienawiścią*. W *Przejrzeń Harry'ego* (1997) kobiety (nie tylko inteligentne) są katalizatorami boskości w wydaniu niecodziennym. „Z dziwkami przynajmniej nie trzeba rozprawiać o Einsteinie i Bogu. Dlatego tak je lubię” – twierdzi Harry Block (Wo-

ody Allen), by w chwilę później u psychoanalitka skarżyć się, że pożąda każdej przechodzącej ulicą dziewczyny: „Myszę o seksie co najmniej piętnaście razy na godzinę”. To słowa 68-letniego dziś twórcy, w którego biografii miłość i seks nieodmiennie rymowały się z upokorzeniami.

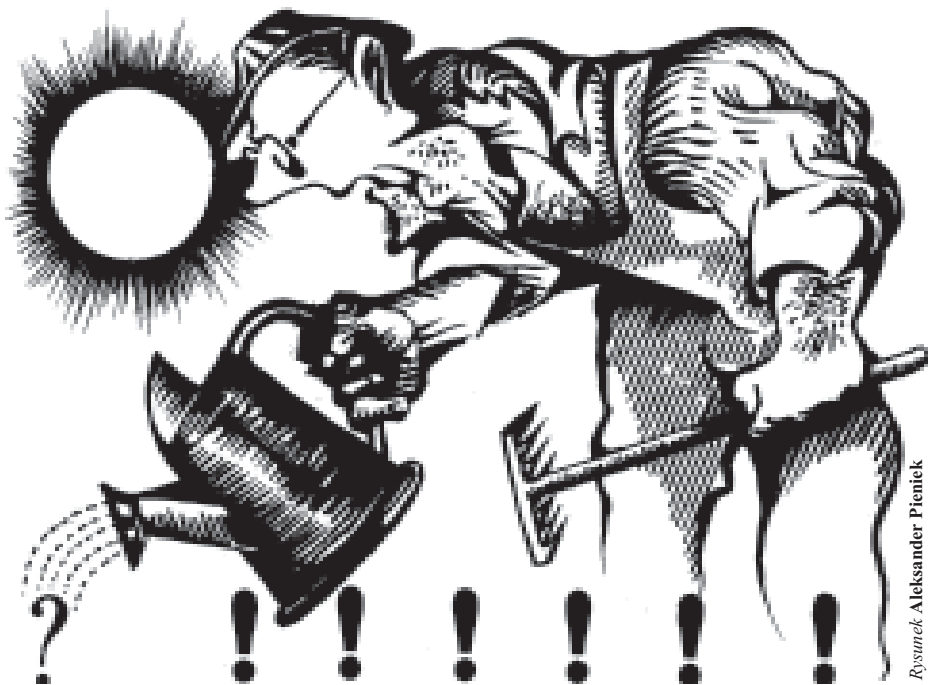
Lubię pleć słabą! Powiem więcej: wolę pleć słabą od płci brzydkiej! I to nie tylko z powodów oczywistych dla każdego heteroseksualisty – mówił Allen w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”, poprzedzającym polską premierę *Kłątwy skorpionia* (2001). – *Jeśli spojrzeć z dystansu na filmy, które zrobiłem, wszystko, co dobre, dzieje się właśnie za sprawą kobiet. No, prawie wszystko*.

W jego filmach odbija się zarówno fascynacja kinem (*Purpurowa róża z Kairu*, 1985), jak i teatrem (*Strzały na Broadwayu*) czy radiem (*Złote czasy radia*, 1987), najbardziej jednak Allen pokochał Nowy Jork. Z wzajemnością. Jego filmy to nic innego jak ciąg niekończącej się opowieści o Greenwich Village, Manhattanie, Brooklynie. Nowy Jork funkcjonuje u Allena jako metafora stanu ducha, rozchwianej psychiki współczesnego inteligenta. W pierwszych ujęciach *Manhattanu* widzimy sfilmowane na czarno-białej taśmie monumentalne drapacze chmur, słyszymy muzykę Gershwina (*Rhapsody in Blue*), a nad miastem rozpościera się feria sztucznych ogni. Bajka, sielanka, mit. U Baudrillarda (*Ameryka*) Nowy Jork to „miasto paranoiczne, pełne obelisków i iglic”, gdzie „nie istnieje, oprócz czystej ekstazy bezładu, żadna inna racja, by w nim żyć”. Allen jest bardziej wyrozumiały. Oswaja Baudrillardowski

chaos: *Kocham to miasto* – powiedział niedawno dziennikarzowi „Vogue’a” – *Moje uczucie jest irracjonalne. Ale w miłości nie ma rozsądku i wyważania racji. To jak z kobietą. Cóż z tego, że jest pijaczką, że zdradza, skoro się ją kocha. Ja po prostu uwielbiam Nowy Jork.* Nowy Jork to dla Allena cały świat, prawdziwe Aureliuszowe *theatrum mundi*: na jego scenie rozgrywają się największe dramaty, momenty ekstatycznej radości sąsiadują z sytuacjami tragicznymi. Miasto zamieszkują zaś – jak na hybrydę przystało – dziwacy: redaktorzy, akademicy, krytycy, dramatopisarze, prawnicy z duszami poety, teatralni agenci: gadatliwi, gderliwi, cytujący Freuda i Dostojewskiego, niekiedy śmieszni, niekiedy żałośni, prawie zawsze – ujmujący. Nowy Jork Allena jest

mitem, w którym pojawiają co prawda refleksy rzeczywistości (bar Elaine’s w *Manhattanie*, Michael’s Pub, Central Park), ale zawsze topografia miejsca przegrywa z topografią serca.

Psychoanalityk jest dla Allenowskich nowojorczyków mężem, żoną, przyjacielem i spowiednikiem. Grana przez Diane Keaton Annie Hall pyta – polemizując ze znaną myślą Johna Donne’a: „Nikt nie jest samotną wyspą” – Alvy’ego (Wody Allen): *Powiedz mi, co takiego jest w Nowym Jorku? Przecież to miasto umiera. Czytałeś Śmierć w Wenecji? Jesteś taki sam jak ten cały twój Nowy Jork! Jesteś wyspą! A to oznacza, że pewne odległości są już nie do dorobienia.* Nowojorski spleen nie jest jednak tak dojmujący jak Wenecja Tomasza Manna. Annie odchodzi od



Alvy'ego, ale odchodzi z nadzieją, że – być może – przyszłość będzie lepsza.

Co kilka lat padają, jedna po drugiej, fortece kina autorskiego, a Woody pokazuje nam każdego roku kolejny film, jakby wrywał kartki z kalendarza ściennego. Jak to jest możliwe w Hollywood? Odpowiedź jest prosta: Allen jest wyjątkowo tani. Aktorzy (zawsze najlepsi) występują u niego za pół stawki, zaś milionowe rzesze wiernych fanów na całym świecie znacząco zmniejszają ryzyko ewentualnej kłapy. *Najpierw zabieram się za scenariusz. Ile można pisać scenariusz? Dwa tygodnie? Niech będzie nawet trzy. To zupełnie wystarcza – wyznał w wywiadzie dla „Positif”. – Z pieniędzmi nie ma problemu, producenci mi ufają. Potem robi się casting. To łatwe, bo grają u mnie sami znajomi, i znajdują dla mnie czas. Zdjęcia kręcę najczęściej w sąsiedztwie, na Manhattanie, więc nie trzeba budować żadnych dekoracji. Nie trwa to długo. Potem wystarczy film zmontować. Wszystko razem zajmuje, z dużym zapasem, pół roku. Kiedy film jest gotowy, czuję się świetnie i funduję sobie parę tygodni wakacji. Wkrótce jestem już wypoczęty, bo ile w końcu można wypoczywać? Chcę wrócić do pracy. Nie rozumiem, jak można nad jednym filmem pracować cztery lata! Uważam, że reżyserzy, którzy robią jeden film na cztery lata są po prostu leniwi.*

Powstało kilkadziesiąt prac naukowych na temat neurotycznej osobowości Allena – człowieka i twórcy, bo też autor *Zelig* ze swojej słabości uczynił sztandar. W wywiadach wielokrotnie podkreśla, jak bardzo jest niezadowolony z siebie, ze swojej urody, filmów. Tylko w ustach

czołowego prześmiewcy pretensje tego typu nie muszą brzmieć grafomańsko, bo Allen to istna transpozycja Aleksandra Portnoya z głośnej powieści Rotha – artysta nienawidzący i kochający się zarazem: nie lubi oglądać siebie na ekranie, nie przyjeżdża z zasady na międzynarodowe festiwale, ale zdobyte Oscary stawia obok rodzinnych fotografii. Taką dualistyczną postawę przynoszą także jego filmy. Pseudofilozoficzne dywagacje Ike'a w *Manhattanie*, czy pensjonarskie wynurzenia o Turgieniewie Gabe'a w *Mężach i żonach (1992)*, to oczywista kpina Allena z przypiętej mu przez część krytyki etykietyki nadwornego inteligenta kina. Maria Oleksiewicz nazwała go nawet kimś w rodzaju *anty-Rambo*, który rzuca nieustanne wyzwanie przekarmionym witaminami Amerykanom. „Jeśli coś nie jest zepsute, po co to naprawiać?” – powiada CD Briggs, bohater *Kłótwy skorpion*: do ludzkich słabości należy mieć stosunek wyrozumiały, bo doskonałość nie jest cechą ludzką – dodaje Allen.

Idąc na „nowego Allena” można mieć też pewność, że czeka nas spora dawka dobranej ze znanostwem muzyki jazzowej, a zdjęcia znowu będą wysmakowane. Reguły świata Allenowskiego są bowiem dobrze znane (w każdym filmie oglądamy aktorów o popularnych twarzach i popularnych nazwiskach), a postacie z jego filmów mocno zakorzenione w świecie specyficznej wyobraźni reżysera. Niezależnie od gatunku, który w danym momencie jest przez Allena eksplorowany – ostatnio z upodobaniem kręci komedie w stylu retro, pastiszowe thrillery i współczesne komediodramaty – bohaterowie jego filmów posługują

się wspólnym kodem, są rozpoznawalni. Zdekonstruowani w świecie, w którym w kolejce można spotkać Marshalla McLuhana (*Annie Hall*), gdzie ciągle czyta się tych samych autorów: Czechowa, Kafkę, Strindberga. Jak w filmach Felliniego – to ciągle jest Allen. Rozpoznawalny, oswojony. Nasz.

Interpretatorzy twórczości Allena lubią wskazywać źródła i korzenie jego filmów: *Wnętrza* (1978) są więc bergmanowskie, *Miłość i śmierć* (1975) to Eisenstein w krzywym zwierciadle, *Cienie i mgła* (1992) – przywołują filmowy niemiecki ekspresjonizm, a *Danny Rose z Broadwayu* (1984) jest filmem z ducha Franka Capry. Allen rzeczywiście zna i kocha kino. Recenzując na łamach „Postif” autobiografię Ingmara Bergmana Allen przytoczył – nieprzypadkowo jak sądzę – taką jego wypowiedź: *Fotel jest wygodny, salka ciepła i przyjemna, ściemnia się i pierwszy drgający obraz rysuje się na białej ścianie. Jest cicho. Projektor cicho szumi. Cienie poruszają się, zwracają ku mnie twarze, chcą, żebym oglądał ich losy. Minęło sześćdziesiąt lat, ale podnieta wciąż taka sama.* W tych słowach sędziwego Bergmana, zacytowanych przez wiecznie młodego (pomimo lat) Allena kryje się bardzo piękne wyznanie wiary w kino, wiary w jego przyszłość.

A jaka będzie przyszłość samego Allena? Od kilku sezonów trwa, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, swego rodzaju moda na krytykowanie tego, tak niegdyś hołubionego przez krytykę, twórcy. Czy zarzuty o wtórność, brak głębi są uzasadnione? Niestety tak, bywają. Mniejsza już o tak zwane motywy kompensacyjne, czyli o to, że bohaterowie

jego nowych filmów coraz mniej do siebie pasują; do tego stopnia, że niekiedy wypada to już wręcz kuriozalnie. W *Kłątwie skorpiona* w roli swojej partnerki Allen obsadził Helen Hunt, dwa razy od siebie wyższą i dwa razy młodszą. Pomińmy i fakt, że postępowanie bohaterów ostatnich filmów Allena ma coraz mniej wspólnego z psychologicznym prawdopodobieństwem. Zastanawia coś innego: reżyser rozpoczynał swoją karierę od satyrycznych rysunków w „New Yorkerze”. Były „tylko” proste, celne, dosadne – dzisiaj takie są jego filmy, nie ma w nich już głębi, która przed laty dała Allenowi status artysty wybitnego. W 1982 roku Allen nakręcił *Zeliga*, arcydzieło *tout court* przenikliwie traktujące o patologii sławy, żeby po dwudziestu latach wrócić do tego samego tematu, realizując na czarno-białej taśmie film pod znaczącym tytułem *Celebrity* (1998). Z „zeligowskiej” przenikliwości zostało jednak niewiele, tylko to, co na samej powierzchni: *that’s entertainment*. Czyżby więc ten twórca zatoczył koło? Wrócił do czasów „New Yorkera”? Dziś filmy Allena służą przede wszystkim rozrywce, dodajmy: ciągle inteligentnej rozrywce, ale Allen niegdyś budował spektakle, w których obok osobistych losów bohaterów, pojawiały się pytania o sens życia, o miłość, Boga i śmierć, samotność i seks, zaufanie i sztukę. Sięgał głębiej, ujawniając uniwersalne elementy ludzkiej kondycji – nasz niepokój, niedoskonałość i samotność. Nie tylko w wielkim mieście. Bardzo tęsknię za smutkiem Allena.

Łukasz Maciejewski

ŁUKASZ
MACIEJEWSKI
ur. 1976 r.,
doktorant
w Katedrze
Amerykanistyki
UJ, dziennikarz
współpracujący
m.in. z „Kinem”.

Przygoda dla obu stron

W szkole pisania można się na pewno nauczyć greki, łaciny; można rozszyfrować tajemnice języka, można poznawać historię literatury, teatru, malarstwa, muzyki, można przywoływać duchy wielkich twórców, można pozwolić sobie na gry z wyobraźnią... *Sztuka pisania jest bezowocnym zajęciem, jeśli nie opanujemy uprzednio sztuki postrzegania świata, jako potencjalnego surowca dla fikcji* – pisał kiedyś Nabokov.

Studium Literacko-Artystyczne Uniwersytetu Jagiellońskiego nie jest oczywiście typową szkołą pisania, jakie można spotkać w Ameryce czy w Europie; jest spotkaniem grupy młodzieży, często początkujących pisarzy, ze starszymi kolegami. Myślę, że to przygoda dla obu stron. Ci starsi, wycofujący się już z „czasu rzeczywistego” i ci młodzi, wchłaniający teraźniejszość jak powietrze. Następuje wzajemna wymiana wyobraźni, doświadczenia, poglądów... Najczęściej omawialiśmy prace literackie, których wybór przedstawiamy właśnie czytelnikom „Dekady...”

Młodym autorom życzę dużo entuzjazmu, artystycznej pasji, wiary we własne siły, umiejętności i podziwiania świata oraz wielu sukcesów twórczych.

EWA LIPSKA

Mariola Zielińska

Płaszcz

To dziwne
Zapamiętałam tylko
Twój płaszcz
Wkładany pospiesznie
Tak jakbyś bał się
Że nie zdążysz odejść

Szczur

Padł
Od jednego strzału
Małego pistoletu
Który noszę zawsze
W torebce
Na wszelki wypadek
Szczur
Mały i niepozorny
Zrobiłam to
By ostatecznie
Przekonać samą siebie
Że wcale nie jestem
Taka dobra
Tylko
Co dalej?

Anna A. Tomaszewska

*Tkacz (czyli spowiedź
w Kościele Mariackim)*

Ta mała i chuda z objawieniem w oczach
wchodziła do świątyni w czerwonych pończochach
w półnegliżu słodkim na wysokości ud

Kłęcząc rozchylała kłęcząc była upadkiem
słuchała oskarżeń przytakując nieznacznie
i ze skrawka kiecki naddartej przypadkiem
nitkę skubała

zaczepkę dla boga
który chcąc ją zbawić przeskakiwał witraże
i tę nitkę chwycił jak początek latawca

t k a ł

Marcin Kossakowski

* * *

Wiesz bo płacząca,
wiesz bo naiwna,
wiesz bo cała w pustej godzinie
jestem,
gdy gałęziami naszej nocy
dostajemy tylko
rzeki naszych słów,
zakotwiczonych myśli
i obrazów, które
odbija maleńka przeszłość.
Wiesz bo ja
zatapiam chwile ciszy
i rozpuszczam się gdzieś w wodach marzeń.
Wiesz bo ja...
bo ty.

Justyna Kowalska

Jolka 2

Kolonia mszywiolów – krzywa z ogniskami –
jasna, świeża i tłusta
oktawa z sekundą połączona minusem
wat przez wolt

– zwarta całość

Jolka 5

angielski romantyk męczony w Tartarze deklamuje:

człowiek pod powierzchnią
bywa sympatyczny
amerykański bastion komunizmu
dba głównie o innych
człowiek pod powierzchnią
bywa...

Jolka 20 – naczynko stołowe

Przejrzysta we wnętrzu izolacja cieplna
zakłóca doskonałość
miłość do ja wewnątrz szklanki
dolegliwość mizeraków

Zofia Gardela

Rzucona

Jak puszkę po konserwie
Złotko z czekolady
Czy przeżutą gumę
Skarpety podarte
Okular stłuczony
Czy cieknącą rurę
Skwaśniałe mleko
Papierek z cukierka
Jak skruszoną krę
Rzuciłeś mnie.

Aleksandra Kulicka

* * *

Zapomniałeś obiektywne.

Zapomniałeś zdjęć ze mnie
odciski swoich palców.

Zostały zahaczone
o pamięć nie dość krótką,
wargi obolałe,
poharatane czekanie
i żal,
wytrawiający
Twoje linie papilarne
na mojej skórze.

Zapomniałeś
wywabić płamę mnie z Ciebie.

Grzegorz Iniewicz

dla J.

Twoja szczoteczka do zębów
jeszcze wilgotna

...

Nie wejdę do łazienki

...

Powietrze poruszone drzwiami
może ją osuszyć

Proszę o miłość
małą maleńką
prawie niewidoczną
o miłość motyla
który krótko żyje

Marcin Pieniążek

Tłukę jej cień,
Bo jak pająk biega
Po prześcieradle!

Na nic pięści
W drodze do łazienki!

Cień stroi się i wychodzi!

Maciej Jewczyński

Odwrót

Żadne kobiety nie przytulają
zmęczonych mężczyzn

Podróże w siebie niczym
zdobycie świata

Pisane w pustkach scenariusze życia
przynoszą pogardę

Odwracam się na Ciebie –
oddalam

Zasnute mgłą oblicze prawdy
nie drażni Twoich oczu

kiedy wylizemy nasze ciała z dotyków
może odpłyniemy

zaczynając składać powietrze
ze spojrzeń nie wspólnych

wciąż złaknieni przeszłości
czekając aż urodzi się jesień

Kuba Mikurda

przyjazd

ciągły przyływ, miasto sobie obce
śnięte oko ryby odwrócone, wklęsłe
wstępne rozpoznanie – wyjście, w dół
schodami, windą, potem szybem,
drabiną, tam pytać

dożynki średniowieczne

łopot i rzenie

zwycięzcy grabarze
z kością świtu w gardle

ikaria (prywatnie)

ciało wzbiera
obrzmiały i brzemienny
zachodzę słońcem

liście z ramion zdejmują powoli
odchodzą ze skórą

samotność

szkielet muchy
zatrzaśnięty między dwoma szybami

pośmiertna tęsknota za odrobiną zepsucia
za oknem rojowisko nad metalowym kubłem

rozbici

znam takie miejsca
gdzie śpią gwoździe wbite w lustra

gorąca ryśa spływa w szklane dłonie



la Biennale di Venezia

Stanisław Dróżdż, *Alea iacta est*, 2003



50. Biennale Szuki w Wenecji, pawilon Polonia, Giardini di Castello, 15 VI – 2 XI 2003, Wenecja (kurator Paweł Sosnowski)



**CZYTANE
UWAŻNIEJ**

Dorota
Kozicka



Kulturowy fałsz i melancholia antropologa

Piotr Kowalski,
Odyseje nasze byle jakie.
Droga, przestrzeń i podróżowanie
w kulturze współczesnej,
Wydawnictwo „alta 2”, Wrocław 2002.

W książce pod znamienne przyciągającym i zniechęcającym zarazem tytułem: *Odyseje nasze byle jakie* mierzy się Piotr Kowalski z niezwykle ciekawym i obrosłym literaturą przedmiotu tematem podróży, sytuując go w szeroko rozumianym kontekście nowoczesności. Takie połączenie utrwalonego w tradycji toposu poszukiwania i wędrowania z „bylejakością” współczesnej kultury każe czytelnikom już od pierwszych stron przyglądać się współczesnym różnym obyczajom i przeżyciom z narastającym niepokojem.

W uwagach wstępnych autor przywołuje różne sposoby problematyzowania motywu podróży, od badania relacji między faktograficznością a kreatywnością w opisach podróży, poprzez rozmaite funkcje tego toposu, po rozumienie podróży jako metafory ludzkiego samopoznania bądź poszukiwania kulturowej tożsamości. Sam ustawia się jednak na „skromnej” pozycji obserwatora, który z niezmiernie obfitego zasobu tekstów literatury i kultury popularnej wybiera i opisuje kilka wariantów tego motywu. Interpretacjom Kowalskiego towarzyszy usankcjonowane perspekty-

wą antropologiczną przekonanie, że „opowieść o podróżach może stać się jednym z możliwych kluczy do rozumienia współczesności”. I wydaje się, że to właśnie przekonanie oraz chęć „przyjrzenia się” nowoczesności poprzez pryzmat jednego z najważniejszych ludzkich doświadczeń stało się motorem i celem wędrówki Kowalskiego po drogach (i bezdrożach!) współczesnych motywów podróży. Traktuje on przy tym wszystkie „podróżne” zapisy: od beletrystyki, wspomnień, szkiców i faktograficznych relacji, poprzez oferty turystyczne i przewodnikowe instrukcje, po film i wirtualną rzeczywistość gier komputerowych, jako „narracyjne przykłady zapisu wizji świata obecnej w dyskursie kultury współczesnej”.

W zakrojonych na szeroką skalę interpretacjach autor porusza się po ogromnym obszarze tekstów i doświadczeń związanych z podróżowaniem (nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie), próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy wraz ze zmianą podróży zwyczajów zmieniły się ich zasadnicze sensy. Prezentuje różnorodne aspekty tradycyjnego toposu podróży i ich funkcjonowanie w realiach i kontekstach nowoczesnej kultury. Pokazuje między innymi jak pielgrzymowanie, które niegdyś wiązało się z poszukiwaniem głębszych wymiarów ludzkiej egzystencji, przeradza się w XX wieku w wędrówkę do traktowanych sakralnie zabytków kultury; uzmysławia, jak tradycyjne figury inicjacji, podróży wewnętrznej pojawiają się w dyskursach współczesności, pozbawione jednak pierwotnego, głęboko sakralnego sensu; „przymierza” obyczaje współczesnego turysty do mocno osadzonego

w europejskiej kulturze modelu podróżnika-eksploratora i kolonizatora; zestawia agroturystyczne wczasy z tradycyjnymi wędrówkami na łono natury.

Ta strategia Kowalskiego pozwala zobaczyć, że uświęcone tradycją miejsca i mity zamieniają się współcześnie – jak chociażby w *Śmierci w starych dekoracjach* Tadeusza Różewicza – w zwałowiska niepotrzebnych rekwizytów. Świątynie sztuki i religii ustępują miejsca przede wszystkim parkom rozrywki, albo też same zmieniają się w konsumpcyjne „centra” turystyczne czy pielgrzymkowe. Nawet z pozoru niewinne, podyktowane szczerym pragnieniem autentycznych przeżyć wyjazdy na wieś okazują się „turystycznym gapiostwem na egzotyczne obyczaje”. Wszystkie te namiastki prawdziwego podróżowania wpisują się – zdaniem autora – w kondycję nowoczesnego człowieka, dążącego do przyjemności bez ponoszenia jakichkolwiek trudów i do „bycia gdzie indziej”.

Kowalski zdaje sobie przy tym sprawę z tego, że zawsze pomiędzy rzeczywistością a doświadczającą jednostką wdzierała się kultura wraz z gotowymi schematami poznawczymi (a także opisowymi), daje jednak wyraz obawom, że w świecie nowoczesnym owe schematy stają się stopniowo atrakcyjniejsze od samej rzeczywistości, a chęć uniknięcia rozczarowań prowadzi do wyeliminowania autentycznych doświadczeń na rzecz Baudrillardowskich symulakrów. W tym kontekście ukazuje też, jak ułuda wyśmakowanych zdjęć oraz filmów krajoznawczych i przyrodniczych, prowadzi do dewaluacji bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością. Dla współczesnego odbiorcy ważniejsze stają się wyestetyzo-

wane, upiękzone, poddane odpowiednim zabiegom technicznym obrazu, a w porównaniu z takim przedstawieniem świata, sam świat doświadczany bezpośrednio zawsze wydaje się uboższy.

W kulturze zdominowanej przez poszukiwanie przyjemności ważną rolę pełnią wszelkiego rodzaju przewodniki, gwarantujące bezpieczne poruszanie się po uporządkowanym przestrzennie i aksjologicznie obszarze. Kowalski pokazuje przewodnikowe mechanizmy manipulowania turystycznymi wędrówkami i eksponuje ich fałszującą rolę. Nawet w gestach sprzeciwu wobec turystycznych, przewodnikowych stereotypów dostrzega niepodważalną dominację tychże stereotypów: *Sprzeciw, jaki budzą wyuczone, prowadzone przez przewodnik reakcje, nie wystarcza do ochrony intymnego przeżycia – przeciwnie: wtlacza zdeorientowanego człowieka w inne nieautentyczne gesty (s. 73)*. I w tym miejscu przyjdzie mi się spierać z Kowalskim w mocnym przekonaniu, że w licznych opisach podróży współczesnych intelektualistów mocno rysuje się osobowość podróżującego, jak i jego indywidualne przeżycia, na przykład „spotkania” z dziełem sztuki. Tragicznemu zwątpieniu Tadeusza Różewicza można więc przeciwstawić „kojącą pewność” kulturowego dziedzictwa, zawartą w (jawnie dialogujących z przewodnikami) esejach podróżnych Herberta, a Różewiczowskiej kreacji „zwykłego” turysty – „zwyczajne”, dalekie od stereotypu osvajanie Ameryki przez Białoszewskiego (bohatera jednego z rozdziałów książki Kowalskiego). A i u samego – cytowanego wyżej – Eliadego poczucie konwencjonalizacji nie przekreśla samych, głębokich i intymnych, przeżyć,

a tylko wstrzymuje autora przed ich zewnętrznianiem.

Te przykłady są oczywiście tylko ważnymi wyjątkami i nie podważają stawianych przez Kowalskiego – gorzkich i dających wiele do myślenia – diagnoz współczesnego (masowego) podróżowania. Diagnoz ponurych do tego stopnia, że nawet wyszydany stereotyp turysty, przemierzającego się z miejsca na miejsce z przewodnikiem w rękę, zaczyna budzić nostalgię w obliczu coraz bardziej popularnej ułudy parków tematycznych, „streszczających” rzeczywistość różnych epok, kultur i przestrzeni, zamieniających przeżycia podróżnych trudów i rozkoszy w bezrefleksyjne konsumowanie przyjemności kontaktu z „innym”. Nadchodząca z Ameryki turystyczna moda powoduje, że już nawet nie marzy się o odnalezieniu korzeni kultury, czystych, pierwotnych wartości – szuka się wartości już zamienionych w park rozrywki, gdzie nie jest możliwe podtrzymywanie nadziei na spotkanie z prawdą: *wszystko jest już tylko kopią, dekoracją, wszystko służy zapewnieniu rozrywki i sprawieniu przyjemności (s. 212)*. Nie napawa optymizmem wizja „podróży”, w których nie będzie już nawet tęsknot za tym, co pierwotne i utracone, bo bezpowrotnie zatrze się granica między rzeczywistością a jej kopią, między światem a jego przedstawieniem.

Ukazany w ten sposób dramat współczesności – życie w sztucznych światach medialnej i marketingowej ułudy – budzi obawy przed niemożnością wyjścia poza stereotypy, przed zanikiem indywidualności i autentycznych przeżyć. Czy jest więc dla nas jakiś ratunek – chciałoby się zapytać z niepoprawnym optymizmem. Wydaje się, że nie

tylko jest, ale też, że nie jest wcale tak daleko – można przecież wyjść poza obszar kultury popularnej i przyrzeć się podróżom ważnym, podejmowanym w fizycznym czy intelektualnym trudzie odkrywania czegoś dla samego siebie mimo, albo na przekór masowego zgiełku i mód; *oध्येjom nie byle jakim...*, bogatym w istotne sensy i głębokie refleksje. Ale to już, oczywiście, temat na zupełnie inną, choć równie bogatą, książkę.

To, co wydaje się najistotniejsze w ujęciu Kowalskiego, to pokazanie specyfiki kultury współczesnej poprzez przemiany tradycyjnego toposu podróży. Liczne porównania poszczególnych modeli wędrowania i ich artystycznych kreacji dawniej i dziś, wyraźnie pokazują jak nowoczesność sprowadza istotę tradycyjnych motywów do kolorowych obrazków i pozorów myślowych głębi, dobitnie ilustrują poglądy autora na temat współczesności: *kultura popularna z właściwą sobie nonszalancją i bezwstydem kupczącego wszelkimi dobrami handlarza poszukuje towarów na sprzedaż i zachłannie zbiera wszystkie dawne wątki, czyniąc z nich jedynie atrakcyjne oferty* (s. 134). Przykłady wirtualnych wędrowek w wirtualnej rzeczywistości ukazują zmianę nie tylko wyobraźni, ale i kondycji współczesne-

go człowieka, postawionego przed koniecznością dokonywania nowych rozstrzygnięć dotyczących statusu rzeczywistości. I tak *dzisiejszy peregrynant niczego nie jest mniej pewnym jak tego, że nawiedzany przezeń świat istnieje naprawdę, że to, co jawi się jego oczom, jest czymś więcej niż płaską powierzchnią obrazu, dekoracją, udawaniem, simulacrum* (s. 214).

Książka Piotra Kowalskiego, ujmująca bogactwem zagadnień, problemów, przykładów, charakteryzująca nie tylko same doświadczenia współczesnych wędrowek, ale i różne nowoczesne perspektywy ich interpretacji – nie jest wyczerpującą syntezą ani nowoczesnego doświadczenia podróży (z premedytacją ogranicza się do obszaru kultury popularnej), ani poszczególnych tematów czy motywów. Ten zbiór różnorodnych, istotnych zagadnień związanych z dwudziestowiecznymi podróżami i przestrzeniami współczesnej kultury jest ważną próbą scharakteryzowania współczesnego „bycia w świecie” poprzez znamienne wizje i praktyki naszych wędrowek. Tym samym domaga się uważnej lektury: namysłu nad obnażanymi przez autora niebezpieczeństwami, dialogicznego podjęcia proponowanych tematów.

Dorota Kozicka

DOROTA KOZICKA
absolwentka polonistyki UJ,
historyk literatury,
krytyk literacki,
zajmuje się głównie literaturą w. XX.
Przygotowuje książkę poświęconą polskiej eseistyce współczesnej.



Jerzy Nowosielski,
Abstrakcja, ok. 1947,
ołówki/papier, 8 x 20,8
cm, sygn. J. N.
w prawym dolnym rogu



OKIEM KRYTYKA



Tadeusz
Dąbrowski
Robert
Ostaszewski

Książka, o której należy milczeć

Adam Czerniawski,
Narracje ormiańskie,

Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Chaos rządzi nami, czy też przeznaczenie? – odpowiedź na to pytanie zależy od wielu czynników, na przykład od tego, którą nogą wstaniemy z łóżka. Ale o tym, która noga szybsza, również coś decyduje. Mędrzy dojdą do wniosku, że entropia to porządek, że jednocześnie jesteśmy wolni absolutnie i zdeterminowani śmiertelnie. Z miejsca za owe leksykalno-składniowe wyglupy przepraszam, ale po lekturze *Narracji ormiańskich* Adama Czerniawskiego jeszcze długo nie będę w stanie zgodnie z powszechnymi czytelniczymi przyzwyczajeniami się wypowiadać. Drugie zasadnicze zagadnienie tej prozy: posiada człowiek tożsamość, czy jej nie posiada, czy wielopoziomowość, lepiej – wielosegmentowość jaźni nie jest sprzeczna z samą jaźni naturą? Najprościej: czy człowiek rozfragmentaryzowany może być sobą? („Ja: Celnik, kapłan, kibic, karierowicz, marksista, poeta”, „Ja: Czym się pan obecnie trudni? On: Murarstwem, poezją i stręczycielstwem.”) Świat to chaos – powiada pisarz – przynajmniej w kształcie, w jakim możemy go (świat) „poznać”, to jest doświad-

czyć. A że nie sposób poznać ni umysłem, ni wzrokiem, ni słuchem, ni węchem, ni dotykiem, ni smakiem – zasadne staje się pytanie: czy Czerniawski wierzy w siebie... Człowiek jest tym, na co akurat spogląda, na czym się w konkretnym momencie skupia; rozchwiana, przypadkowa rzeczywistość kieruje nami, narzuca się naszym zmysłom, bezwiednie nas wybiera, a my się wybrać dajemy, mając złudne poczucie, że wybraliśmy właściwie. Rzeczywistość jest zbiorem reklam i niczym więcej. Człowiek, który pisze książkę, nie jest pisarzem, ale człowiekiem-piszącym-książkę, myjąc, Czytelniku, zęby, nie jesteś wrażliwym inteligentem, za którego się w chwilach pogłębionej refleksji uważasz, ale człowiekiem-myjącym-zęby, w najlepszym razie i jednym, i drugim, przy czym jedno o drugim nic nie wie. Rozmawiając, snujesz swoją własną opowieść, czasem wydaje Ci się, że się z kimś rozumiesz, bo dokonujesz transakcji: przytaknięcie za przytaknięcie. By przytaknęli, potrafisz zbaczać co i rusz z kursu, zdradzać siebie (jakiego siebie?), przytakiwać fałszywie. A nawet jeśli nie przytakną wówczas, gdy przytaknięcia oczekujesz, rozmnożysz się w sobie i sam sobie przytakniesz, że Twój rozmówca to idiota. Tak czy inaczej – pozostaniesz sobą – we własnym, rzecz jasna, mniemaniu, w końcu rozumiesz w pierwszej osobie liczby pojedynczej, nie? (A dlaczego nie ma liczby potrójnej, poczwórnej itd.?)

Zaludniają tę prozę urzędnicy, życie jawi się jako pasmo awansów i degradacji, jednostka zaś jako kartoteka, zbiór fiszek, dokładnie jak u Różewicza. Przesadnie skrupulatna faktografia, dokład-

ne co do minuty opisy pór dnia, namiętnie streszczane życiorysy bohaterów, którzy zjawiają się (za każdym razem nie wiadomo skąd) w tekście – te zabiegi w prześmiewczy sposób ilustrują fikcyjność ludzkich sposobów porządkowania świata; minuta ma sześćdziesiąt sekund, godzina sześćdziesiąt minut – już prościej się żyje, prościej i bezpieczniej. Czy sekunda, minuta, godzina, doba wyjaśniają tajemnicę czasu, czy życiorys informuje o człowieku? Nie wierzy Czerniawski w literaturę (i przy okazji – za Gombrowiczem – w sztukę; *Narracje ormiańskie* są również satyrą na środowiska artystyczne); nikt nie jest na tyle wolny, by móc swobodnie pisać... – „Za oknem był tzw. letni dzień”. I jeszcze te cudze myśli, style cudze, podczas pisania się narzucające: Biblia, Witkacy, Irzykowski, Kafka, Gombrowicz, Wittgenstein, Mrożek, Różewicz, jakby też Wundt i Gentile z ich aktualizmem. Pytanie, czy jest w tych opowiadaniach Adam Czerniawski? Jest! – i jakże pięknie. W opisie rzeki (str. 100), tudzież porannej toalety: *Myję spocone ręce. Przeglądam się w lustrze, trę palcami policzek, zadzieram do krwi zaschły wczoraj rano strup. Wstążeczka amarantowa rozkręca się w dół, tężeje, zatrzymuje się na szyi. Albo taki zakamuflowany erotyzm: Głos fletu, dotychczas odległy, tylko chwilami wybijający się ponad szum morza, był teraz blisko, może ukryty za kotarą, może na kominku, może pod łóżkiem. Jęk i gwizd w półtonach świdrował nam uszy, to znów uspokajał trelami słowika. Melodia rwała się. Przenikała noc jak błyskawica. Parne podszycie pachniało wilgocią. Spadł ulewny deszcz (deszcz?). Czy zdanie: „Dlatego też lubił owijać się brązowym ciepłem secesyjnych wnętrz (...)”. Choć to może nie Czerniawski, może za mało*

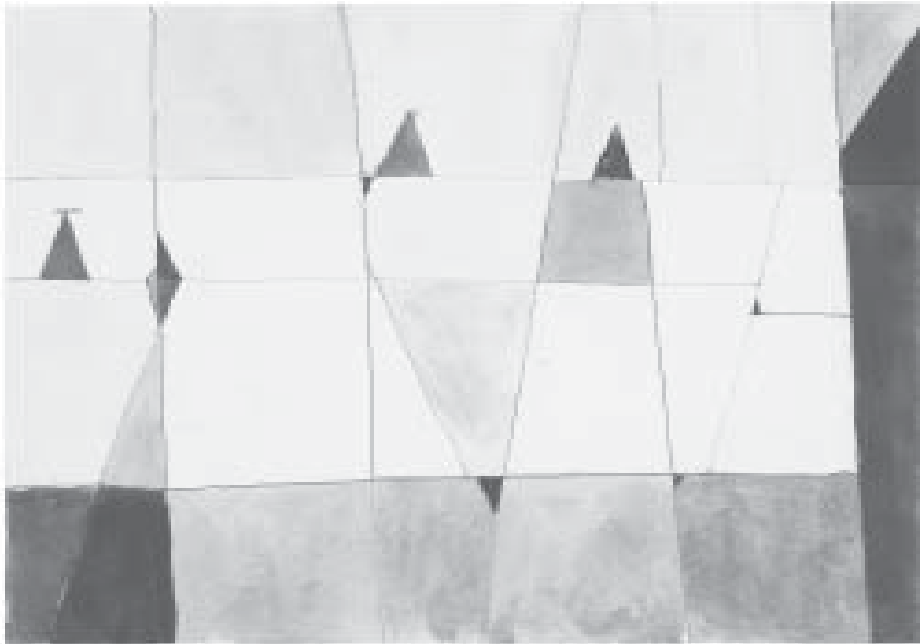
TADEUSZ DĄBROWSKI

TADEUSZ
DĄBROWSKI
ur. 1979 r., poeta,
redaktor „Toposu”,
wydał m.in.
Wypieki (1999),
e-mail (2000),
Mazurek (2002);
mieszka
w Gdańsku.

w życiu przeczytałem. A może jednak więcej Czerniawskiego w najjawniejszym cytacie, niż w tym, co on niby od siebie. Koktajl gatunków, odpowiedni dać rzeczy gatunek stara się autor, choć wie z góry, że to mrzonki i bzdury. Powieść epistolarna, dramat, kryminał, dziennik, poezja w jednym, w kilku językach na dodatek. Opowiadania te pękają od historii, wojna głównie i PRL, a jednak mówi Czerniawski – historii nie ma, historia jest pretekstem, tłem dla fabuły, która zresztą też stara się na wszystkie sposoby zakwestionować swoje istnienie. Patchworkiem, lub: palimpsestem jest ta proza, bulgoczącym płynem, co zawsze kipiał będzie, mimo że go Czerniawski-alchemik do coraz większych kolb przelewa. Toteż mają *Narracje ormiańskie* pretensje do bycia „dziełem totalnym”. Nauka nie istnieje! – opowiadanie *Elektrownia* jest parodią naukowe-

go wnioskowania. Efekt badań zależy od ilości zgromadzonych danych, a te zawsze mogą być pełniejsze, szczegółowsze. Poza tym badamy z intencją, więc wybadamy mniej więcej to, cośmy wybadać chcieli. Nie jest zatem Czerniawski obrzydliwym racjonalistą. Kim jest, do cholery? Narratorem swojej literatury-nieliteratury-literatury, jej bohaterem! (tak), jej krytykiem (dowcipniś sam o „sobie” w jednym z opowiadań recenzję skreślił), wreszcie wybitnym pisarzem-naturalistą, naturalistą, bo rejestruje świat w jego rozedrganiu i nie próbuje wskazywać paluchem na Tego, który struny trąca, słysząc być może najurokliwszą muzykę. *Mimesis* jest w istocie ideałem, celem intertekstualnej aktywności (Ryszard Nycz). Cóż istnieje dla Adama Czerniawskiego niezaprzecalnie? Mówienie, mówienie, mówienie.

Tadeusz Dąbrowski



Jerzy Nowosielski. *Abstrakcja*, ok. 1952, gwasz/papier, 16,7 x 24 cm, sygn. Jerzy Nowosielski na odwrocie

Koniec w środku

Magdalena Tulli, *Tryby*,
Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2003.

Przemysław Czapliński wskazywał swego czasu w *Śladach przełomu*, że po roku 1989 w prozie metafikcyjnej dominują dwie tendencje: fabulacyjna i nieepicka. Do książek nieepickich poznański badacz zaliczył debiutancką powieść-niepowieść Magdaleny Tuli *Sny i kamienie* (1995). Następna książka tej autorki, *W czerwieni* (1998), uznana została za przejaw radosnej fabulacji, „zabawę rupieciami” – jak pisał Dariusz Nowacki – z literackiej rekwizytorni klisz, schematów i obiegowych motywów. Dostało się wtedy pisarce dosyć mocno od recenzentów, nic więc dziwnego, że zamilkła na prawie pięć lat. Na szczęście Tulli nie zrezygnowała całkiem z pisania i dzięki temu mamy jej trzecią już powieść, *Tryby*. Potwierdza ona moje wcześniejsze intuicje, iż w rzeczywistości pisarkę najbardziej interesuje strefa pomiędzy fabułą a niefabularnymi dywagacjami. Tulli wychodzi w swoich tekstach od fabuł, ale szybko je porzuca (prędzej czy później okazuje się, że wszelkie historie fabularne są „papierowe”, ograne i banalne), potem zmierza ku konstrukcjom ukazującym „tryby”, „wnętrza” literackości, ale i te zostawia, znużona łatwością niania słów na mocne nici efektownie brzmiących zdań. W ruchu od fabuły do autotematycznych dywagacji, w napięciu między nimi, tworzy się ta proza.

Tryby otwierają zdania – na pozór – pełne optymizmu: „Stwarzanie światów! Nie ma nic prostszego. Podobno wytrząsa się je z rękawa”. Czyżby było to wyrażone wprost przekonanie o kreacyjnej mocy pisarza? Wystarczy przeczytać kilka początkowych akapitów tej powieści, aby przekonać się, jak wiele w zacytowanych zdaniach jest ironii. Nie jest wcale trudno uruchomić tekstotwórczą maszynę, wystarczy tylko „składać” słowa, którymi „da się wprawić w ruch wszystko”. A słów nie brakuje, co więcej, mamy ich aż za wiele. Tak właśnie rozpędza się narracja w powieści Tulli: słowo do słowa, metafora do metafory, porównanie do porównania... Ze starannie uregulowanego autorskim, łatwo rozpoznawalnym, stylem potoku słów powoli wylaniają się kolejne postacie tej powieści, których losy spleść się mają w jednej historyjce. Pojawia się linoskoczek Możet (albo Może), Feuchtmeier, solidny przedstawiciel klasy średniej i jego żona. Są trzy postacie, dwóch plus jedna, cóż więc z takiego układu może wyniknąć? Oczywiście klasyczny, ale i banalny zarazem, „trójkąt”. Trudno w tym przypadku o jakąkolwiek niespodziankę, nawet średnio przenikliwy czytelnik jest w stanie bezbłędnie przewidzieć rozwój wypadków w tym układzie: Feuchtmeierowa zdradzi męża, ten zrobi dosyć spektakularną scenę zazdrości, kobieta zostanie zmuszona do wyboru, z kim chce zostać. I to już właściwie wszystko, nie za bardzo jest nad czym się rozwodzić. Nie warto, bo po co mnożyć banały. Takiego zdania jest narrator (a może raczej Narrator, zważywszy że jest on jednocześnie bohaterem tej powieści), który już na 69

stronie powieści przymierza się do zakończenia całej historii („I to już wszystko. Najwyższa pora na słowo KONIEC.”) Wydaje się, że ta historyjka, znana i przedstawiana w literaturze nieomal od jej (literatury) początków, nie może dostarczyć napędu narracji, „nakarmić” jej pełnowartościowym fabularnym „mięsem”. W końcu: *Nie znajdzie się przecież nikt, kto by nie znał na wylot tej historyjki, opowiedzianej już sto tysięcy razy. Role, te same co zawsze, czekają jak potrzask, w który wpadać będą coraz to nowe postacie, bez względu na ich własne życzenia, obietnice, obawy.* Co oczywiście potwierdzają rozwijane w dalszej części *Trybów* losy kolejnego „trójkąta”, który tworzą wydawca Fojchtmajer, jego żona i czarny jazzman John Meybe. Narracja w powieści zaczyna więc działać na jałowym biegu, produkując zapętlające się historie. Z drugiej jednak strony każda taka historia rozporządza *obezwładniającą siłą. Także narratorowi narzuca kluczenie wśród pięter i korytarzy, póki ramy fabuły nie zostaną wypełnione.*

Z banalnymi fabułami, które narzucają narracji swoje prawa, musi poradzić sobie właśnie narrator, bo to on w gruncie rzeczy jest pierwszoplanową postacią tej powieści, mimo iż na pierwszej stronie określa się go jako „figurę dosyć podrzędną”. Pozostałe, przywoływane już przeze mnie postacie, odgrywają jedynie role drugo- i trzecioplanowe, są jednak niezbędne, bo bez nich nie mógłby zaistnieć narrator, który jest zakładnikiem historyjki zleconej mu do opisanie. Tak właśnie – zleconej przez tajemniczego autora, który kontaktuje się z narratorem telefonicznie, wydając polecenie, grymasząc i narzekając na ja-

kość wykonanej pracy. *Tryby* można więc odczytać przede wszystkim jako powieść autotematyczną, ukazującą czytelnikowi wewnątrz narracyjnej maszyny. Los narratora – na dobrą sprawę nie wiadomo do końca, jaki ma on status ontologiczny, czy istnieje „fizycznie”, czy też stanowi jedynie figurę tekstową – nie jest wcale godny pozazdrośczenia. Od samego początku opowieści sprawia on wrażenie zniechęconego i znudzonego, wyraźnie nie zajmują go historie damsko-męskich komplikacji, więc chciałby jak najszybciej doprowadzić je do końca. Dręczy go nie dająca spokoju myśl, że w literaturze „wszystko już było”, że nie ma szans na wywikłanie się z ciągu powtórzeń i uniknięcie banałów: *Każde słowo słyszano już przynajmniej tysiąc razy. Cóż z tego, że w innych zdaniach? Nikogo nie obchodzą szczegóły. To wszystko jest tak nużączo podobne, mówią przymglone spojrzenia. Otóż dlatego właśnie lepiej być czytelnikiem niż narratorem. Miło jest, żując gumę, wprawić w szybki ruch szeleszczące kartki (...).* A narrator nie chce produkować gumy do żucia dla oczu, banalnych czytadeł, o których zapomina się zaraz po odłożeniu ich na półkę.

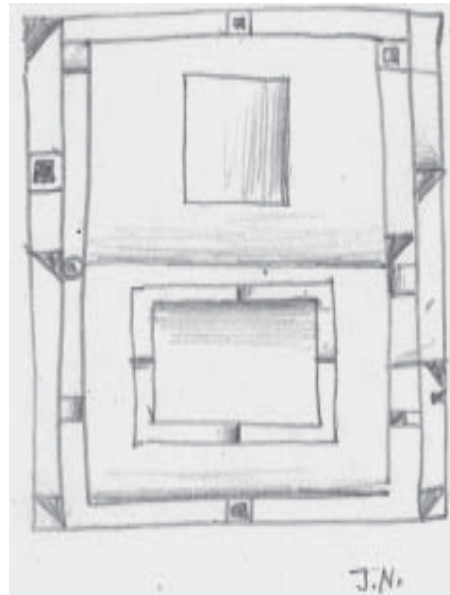
Tulli nie była by jednak sobą, gdyby nie przedstawiła autotematycznych rozważań w wersji mocno zmetaforyzowanej. Autorka mnoży metafory pisania: jest ono tańcem na linie pod cyrkową kopułą, żegluga po wzburzonym morzu... i pomieszkiwaniem w hotelu. „Historyjka jest jak hotel, postacie pojawiają się i znikają”. Hotelem zdaje się być cała literatura; hotelem, w którym błąka się narrator, gubiąc raz po raz w rozwidlających się korytarzach, pojawiających się nagle piętrach, dawno nieuży-

wanych piwnicach i pokojach. A hotel ten mieści właściwie cały świat. Rzecz dzieje się – parafrazując – w hotelu, czyli nigdzie. Dlaczego narrator umieszczony został w hotelu, a nie w miejscu – wydawać by się mogło – odpowiedniejszym dla niego, czyli w bibliotece? Metafora hotelu lepiej – moim zdaniem – ilustruje główny problem, z którym zmagają się w *Trybach* Tulli. Czy to my sami opowiadamy (piszemy), czy jesteśmy opowiadani (pisani)? Czy w ogóle jesteśmy w stanie napisać cokolwiek własnego, jeżeli zaraz po uruchomieniu narracyjnych trybów zasypywani jesteśmy tysiącami historyjek już napisanych/przeczytanych? Przestrzeń hotelowa jest miejscem na poły cudzym, na poły własnym. Hotel nie należy do nas, ale płacąc z dołą hotelową stajemy się właścicielami – choć jedynie na z góry określony czas – pokoju. W hotelu znamy jedynie wydzielone strefy, jest więc on dla nas miejscem zarazem oswojonym i obcym. Czy w hotelu-literaturze odgrywamy rolę przelotnych gości czy stałych rezydentów? Czy w ogóle można tam zamieszkać, być? Wszystkie pytania, które mnożyłem w tym akapicie sprowadzić można właściwie do jednego, jakże często stawianego w ostatnich dekadach w literaturze i literaturoznawstwie: gdzie jest autor?; albo – nieco inaczej – kim jest autor? Tulli w powieści mnoży instancje nadawcze, kwestia, kto „pisze” *Tryby*, nie jest jasna. Narrator gra rolę głównie bohatera, miotającego się pośród przedstawianych przez siebie i narzucanych mu historyjek. Autor-zleceniodawca jest kimś w rodzaju pierwszego poruszyciela, rzucającego pomysł, którym potem już się

nie zajmuje. Wydaje się więc, że istnieje jeszcze nadnarrator, panujący nad całością kreowanego w powieści świata, który „wytrząsa z rękawa” wszystkich bohaterów tej opowieści. Czy w ogóle istnieje jakikolwiek autor, czy jedynie – duch opowieści?

Nie ulega wątpliwości, że *Tryby* są książką głównie dla polonistów, uczonych w literaturoznawczym piśmie. Wydaje mi się również, że ta powieść jest swoistą repliką na wszelkie zarzuty, formułowane przez krytyków po opublikowaniu *W czerwieni*, że autorka mocniej zaakcentowała w *Trybach* to (mam na myśli ruch od fabuły do niefabularnej dywagacji), co w poprzednich jej prozach było ukryte między wierszami. Jednak nawet ci czytelnicy, którzy są niewrażliwi na literaturoznawcze cymeszy, powinni sięgnąć po najnowszą powieść Tulli, choćby po to, żeby smakować wyrafinowany i elegancki styl tej prozy.

Robert Ostaszewski



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1959, ołówek/papier, 10,5 x 7,8 cm, sygn. J. N. w prawym dolnym rogu



Teresa
Walas

HORYZONTY
HUMANISTYKI

(Auto)portret ukrytego pokolenia

Hanna Świda-Ziemba,
*Urwany lot. Pokolenie inteligentkiej
młodzieży powojennej w świetle listów
i pamiątek z lat 1945-1948,*
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Zdarza się, że pojęcie zadomowione w języku potocznym robi karierę w językach profesjonalnych i w nich sfunkcjonalizowane wraca potem do potocznej świadomości wyposażone w nową moc kształtowania wyobrażeń o świecie. Tak między innymi rzecz się miała z pojęciem pokolenia, które ze zwykłej miary rytmu biologicznej reprodukcji przeistoczyło się w kategorię badawczą, stosowaną przez historyków literatury, socjologów, badaczy kultury. A użytek, jaki wszyscy oni z niej zrobili, tworząc za jej pomocą określone obrazy dziedzin przedmiotowych, którymi się zajmowali, nie pozostał bez wpływu na uformowanie się zarówno potocznej wiedzy o przeszłości, jak i diagnoz dotyczących czasu teraźniejszego czy prognoz związanych z przyszłością. Ponieważ zaś w polskiej świadomości zbiorowej wyjątkowe miejsce zajmowała literatura, ważną rolę w kształtowaniu się jej wyobrażeń odegrało pojęcie pokolenia literackiego, które było i jest, obok prądu i okresu, najpowszechniej używaną kategorią służącą do porządkowania literackich zmian i procesów. Toteż tak

spośród pokoleń wyznaczanych przez naturalny rytm biologiczny, jak i tych wyodrębnianych przez socjologów jako grupy rówieśników połączonych wspólnotą horyzontu światopoglądowego, historycznego doświadczenia oraz zakorzenienia społecznego, w pamięci zbiorowej znalazły się i utrwaliły te przede wszystkim, które uzyskały swój wizerunek w literaturze i w niej zapisały swoją odrębność. Z tego też względu pomiędzy roczników przed- i powojennych do roli protagonisty na historycznej scenie wybrane zostało „pokolenie Kolumbów”, które przyszło na świat w pierwszych latach drugiego dziesiątka XX wieku i w chwili wybuchu wojny wkroczało w metrykalną dojrzałość. Były to, jak wiadomo roczniki Różewicza, Borowskiego i samego Bratnego, autora owej skrzydlatej, a utrwalonej przez szkołę, formuły wywoławczej. Pokolenie to stało się potem podmiotowym rdzeniem powojennych polskich dziejów i jego centralną pozycję podważyła dopiero Nowa Fala, więc twórcy o dwadzieścia i więcej lat młodszy, „dzieci Polski Ludowej”, które rodziły się już po wojnie. Literacka mitologia pokolenia Kolumbów była tak silna, że zagarnęła także inne, starsze i młodsze roczniki, a jego doświadczenie wojny przybrało postać dla kultury wzorcową. W obszarze tego doświadczenia znalazły się przede wszystkim dwa momenty: młodość zarażona śmiercią i zbrodnią oraz poczucie kryzysu trwałych dotąd wartości. Dołączono później do tego przejściową fascynację stalinizmem oraz ideologiczne rozczarowanie. Stereotyp ten powstał i utrwalił się w zbiorowej świadomości z dwu powodów: po pierwsze dla

tego, że w polskiej kulturze wytworzył się nawyk łączenia kategorii pokolenia z wydarzeniami o charakterze historycznym (ewenementem było tu, jak wiadomo, pokolenie Młodej Polski, ale i ono kształtowało swoją tożsamość przez negatywne odwołanie się do tamtej reguły, czyli przez brak takiego wydarzenia); po drugie, z tego względu, że literatura powojenna, w szybkim czasie objęta cenzurą, mogła z doświadczenia pokoleniowego wybierać pewne jedynie treści, te, które ideologia uważała za dopuszczalne i na których obiegi zezwalała. To sprawiło, że portret pokolenia Kolumbów był niepełny, że zazwyczaj nie obejmował tego wszystkiego, co można określić jako typ umysłowej i duchowej formacji, wartości bowiem, które w typie tym były zawarte, podlegały już w znacznej mierze ideologicznej restrykcji. W literaturze przejawiało się to jako ogólny deficyt epickości, który w jakiejś mierze niewątpliwie zaważył na ukształtowaniu się zbiorowej samowiedzy. Zniesienie cenzury nie doprowadziło do zrównoważenia tego deficytu, ani do radykalnego przesterowania owej samowiedzy. Wypełnianie luk, którym zajmowali się historycy i publicyści, wzbogaciło i różnicowało pokoleniową biografię, w zasadzie jednak nie spowodowało zmiany samego jej schematu. Zmianę taką zainicjowała Hanna Świda-Ziemba swoją niezwykle książką *Urwany lot. Pokolenie inteligentkiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945-1948*.

Przez dziesiątki lat gnębiona przez cenzurę myśl żyła nadzieją, że szuflady pisarzy i uczonych zapełniają się rękopisami, które w sposobnej chwili zasilą kulturę obrazami kneblowanej prawdy.

Przekonanie to, jak wiemy, było w większości złudne i szuflady najczęściej ukazywały swoje puste wnętrza. Szuflada wszakże socjologa, Hanny Świdy-Ziemby, okazała się szufladą wypełnioną materiałami gromadzonymi od lat, a regularnie od początku lat 70. Sytuacja zaś socjologa była o tyle dramatyczniejsza od sytuacji artysty-pisarza, że ograniczenia nakładane na niego przez ideologię rujnowały mu warsztat badawczy, odcinając go od informacji i możliwości prowadzenia badań empirycznych. Świda-Ziemba przeprowadza więc prywatną kwerendę: zbiera pamiętniki, dzienniki, listy, wspomnienia powstałe w latach 1945-1948, a należące do jej rówieśników, dających się określić jako młodzież inteligencka. Z tak pozyskanych prywatnych dokumentów, a także z własnej żywej pamięci, odtwarza teraz portret swojego pokolenia, a tym samym powołuje je do życia jako osobną jednostkę generacyjną dotąd w zbiorowej świadomości nieuwzględnianą. Ten gest socjologicznej kreacji ma niewątpliwie osobiste podłoże, pociąga jednak za sobą dość istotne zmiany zarówno w obrazie historycznej rzeczywistości, jak i w samym sposobie kształtowania wizerunku pokolenia.

Owo pokolenie dotąd nienazwane (bo funkcjonująca w historii literatury nazwa „pryszczaci” miała wyraźny wyznacznik ideologiczny i obejmowała grupę, do której należeli także pisarze starsi) to ludzie urodzeni między rokiem 1926 a 1930, roczniki więc od „Kolumbów” nieco młodsze, od tzw. zaś pokolenia „Współczesności” trochę starsze. Należeliby do niego Jacek Bocheński (1926), Tadeusz Konwicki (1926), Wi-

told Woroszyński (1927), Andrzej Wajda (1926), Leszek Kołakowski (1927), zamykałby je Mrozek (1930). Świda-Ziemba wyodrębnia to pokolenie, bo je uznaje za graniczne: ostatnie, które zostało poddane zintegrowanemu procesowi socjalizacji ugruntowanemu w tradycji, a socjalizacja ta, niezależnie od ogromnych spustoszeń poczynionych w świadomości przez wojnę i okupację, okazała się socjalizacją fortuną. Odtwarzanie więc horyzontu światopoglądowego właściwego temu pokoleniu można traktować jako wyznaczanie granicy dwóch mentalnych rzeczywistości – przed- i powojennej. Samo zaś przeniesienie punktu ciężkości z doświadczenia historyczno-politycznego na zawartość tego horyzontu wydobywa z cienia słabo dotąd widoczne rysy świadomościowej dynamiki, jaka charakteryzowała lata 1945-1948, a która rychło została poddana gwałtownej presji stalinizmu. To właśnie w tych latach, potraktowanych jako osobny segment w pokoleniowej biografii, widzi Świda-Ziemba okres, w którym ujawniły się wszystkie naturalne, by tak rzec, możliwości przynależne generacji i wpisane w historyczną zmianę. To wtedy wyznaczone zostanie pole gry i ustawione figury, których układ zadecyduje o przebiegu późniejszego historycznego dramatu.

Mentalny portret pokolenia, jaki wyłania się ze zgromadzonych przez autorkę świadectw i z jej własnych wspomnień, odbiega częściowo od stereotypu wytworzonego wtórnie z literackich obrazów. Hanna Świda-Ziemba również pokazuje, że wojna i okupacja dokonały destrukcji światopoglądu wyjściowego, ukształtowanego w wyniku socjalizacji

(jego najważniejsze składniki to Polska, Bóg, indywidualizm, myślenie o inteligencji jako o elicie społecznej, o ludzie zaś jako o obiekcie misji), destrukcja ta jednak ma o wiele bardziej ograniczony charakter. W światopoglądowym krajobrazie, jaki zarysowują bohaterowie cytowanych pamiętników i listów, znacznie słabiej, niż przywykliśmy mniemać, widoczny jest kryzys wartości, utrata autorytetów i świadomość rozprzężenia się świata etycznego. W sposób najbardziej radykalny i bolesny kryzys ten dotyka nie obrazu człowieczeństwa, lecz przede wszystkim mitu martyrologicznego, czyli przekonania, że poświęcenie życia dla wolności musi okazać się owocne. Postanowienia Jałty pokazywały, że tak nie jest; zmuszały do pogodzenia się z faktem, że ofiara życia bywa daremna, a Bóg nie mieszka w historii i trzeba ją traktować jako pole wolnej gry sił. Było to, rzecz jasna, odkrycie głęboko traumatyczne, które, szybko zablokowane przez cenzurę, nie znalazło swego bezpośredniego wyrazu i pojawiało się potem w kulturze w formie aluzyjnej i przetworzonej w postaci antyromantycznego kompleksu. Drugim czynnikiem destabilizującym wyjściowy światopogląd było wyłonienie się nowego uniwersum symbolicznego, czyli ideologii komunistycznej. Trzecim – wyniesione z doświadczenia wojennego poczucie światopoglądowego zróżnicowania, wytworzące osobowość tolerancyjną, przychylnie nastawioną do różnicy.

Najistotniejszą wszakże treścią tego mentalnego portretu pokolenia nie jest przeżycie wojny ani jego rozpamiętywanie. Świda-Ziemia zwraca uwagę, że wojenny horror, w tym także horror Ho-

locastu, był przez jej rówieśników usuwany poza obręb aktywnej pamięci, eliminowany z rozmów i wspomnień, tak, że niejednokrotnie ludzie sobie bliscy nie wiedzieli wiele o swoich wojennych przeżyciach. (To niezwykle ciekawe spostrzeżenie pozwala przypuszczać, że blokada psychiczna mogła niekiedy powstrzymywać „odruch epicki” wcześniej, zanim został on sparaliżowany przez działanie cenzury.) Cóż więc przede wszystkim wchodzi, wedle autorki, w skład owego pokoleniowego horyzontu? Po pierwsze, silnie uwewnętrzniony i wciąż mocny fundament pojęciowych abstraktów, na których zbudowana jest wizja człowieka i do których każdy w sposób naturalny się odwołuje, tak w opisie zwykłej codzienności, jak w chwilach ważnych życiowych wyborów. Cnota, honor, głupota, mądrość, odpowiedzialność, szlachetność, moralność – są kategoriami żywymi, wciąż trzymanymi na podporządku jak przedmioty codziennego użytku. Drugi trwały składnik tego horyzontu to „ego” traktowane jako centrum uwagi i aspiracji. Powodowało on rozwinięcie się takiego systemu wartości, w którym istotną rolę odgrywała jednostkowość i wybitność, wiązana z dążeniem do doskonałości, z pracą nad sobą, samopoznaniem, lub – w konkurencyjnym wariancie aksjologicznym, witalistycznym w swej naturze – z pragnieniem „mocnego życia”. Składnik trzeci to wciąż trwałe i głębokie zakorzenienie w świecie historii jako wyrazistym systemie znaków, w który wpisywała się też chwila obecna, a w którym Chrobry i Piłsudski mogli być traktowani jako wyraziciele tej samej, wciąż aktualnej idei. Wśród

tych składników wymienia też autorka religię (stosunek do niej jest, rzecz jasna zróżnicowany, ale wyraźnie w świadectwach tematyzowany) oraz posiadanie przekonań, czyli aktywny i jasno określony stosunek do świata idei i wartości.

Ale horyzont świadomości pokolenia wyznaczają też inne elementy, które nazwać można sytuacyjnymi. Jednym z nich był napór życiowej energii właściwy każdej młodości, tym bardziej zaś tej, która cudem ocalała. Autorka przywiązuje szczególną wagę do działania tego *elan vital*, widząc w nim (podobnie jak pokazywał to, niezależnie od innych tendencji fałszujących obraz rzeczywistości, Andrzejewski w *Popiele i diamentcie*) czynnik decydujący przy dokonywaniu wielu wyborów, przed którymi stanęli w tym czasie młodzi ludzie. A właśnie tę konieczność wyboru, wyboru trudnego, bo przeprowadzanego w nieprzychylnych okolicznościach, w sytuacji rozpadu tradycyjnej struktury społecznej, uważa Świda-Ziemia za centralne doświadczenie pokolenia. Tym też wyborom poświęca autorka sporo miejsca, wchodząc tym samym na obszar wciąż trwającej dysputy, której uczestnicy nadal szukają odpowiedzi na pytanie, jak doszło do tego, że część polskiej inteligencji zgłosiła akces do komunistycznej ideologii.

I okazuje się, że oku uczestniczącego socjologa rzeczywistość układa się we wzór nieco odmienny od tego, do jakiego nawykliśmy, śledząc, w większości niechlubne, dzieje intelektualistów. Ta postawa rozumiejącego współuczestnictwa, biegunowo różna od tak częstej dziś postawy osądzającej, pozwala au-

torce dostrzec rzeczy zapewne oczywiste, ale łatwo wymykające się stereotypowym ujęciom. Rzecz pierwsza, to kwestia samego zasięgu zjawiska, jakim było zwerbowanie młodych dla nowej ideologii. Świda-Ziemia podważa opinię (wypowiedział ją kiedyś m.in. Jan Józef Lipski), że był to akces masowy i nagły. Opinię tę wiąże ze swego rodzaju optycznym złudzeniem, jakie pojawia się także przy obserwowaniu procesów społecznych: konwersja była czymś widocznym i głośnym, dysponowała dyskursywną przestrzenią; brak konwersji miał postać milcząca i z założenia – zwłaszcza w latach późniejszych – raczej maskowaną niż manifestowaną. Autorka stawia też tezę, która robi wrażenie przekonującej, choć trudno tu o rozstrzygające dowody, że względnie szeroki zasięg owego ideologicznego werbunku nie był rezultatem rzeczywistej zmiany przekonań, lecz wynikiem działania importowanego sowieckiego terroru. To terror wymuszał zachowania pragmatyczne, a konformizm ten znajdował swoje usprawiedliwienie z jednej strony w klęsce martyrologicznej idei, z drugiej – w owym naporze zachłannego życia, które szukało dróg swojego spełnienia. Przekonanie to nie przeszkadza autorce w postawieniu pytania, jak faktycznie wyglądała potencjalna podatność światopoglądowego horyzontu pokolenia na infiltrację sowieckiego komunizmu. Wśród czynników sprzyjających umieszcza, po pierwsze, dość powszechną „lewicowość” pokolenia, jeśli za pomocą tego pojęcia przezornie wziętego w cudzysłów określić krytyczną ocenę społecznego obrazu Polski przedwrześniowej, pozytywny stosunek do reformy

rolnej i uspołecznienia wielkiego kapitału, aprobatę dla kulturalnego i cywilizacyjnego awansu tzw. niższych klas. Świadectwa bowiem wyraźnie wskazują na to, że nawet młodzież związana z orientacją pravicową nie kwestionowała zasadności tych posunięć „lubelszczyków”, bo tak ich wtedy nazywano, choć oczywiście wzbudzał jej zastrzeżenia sposób wcielania w życie tego programu społecznego. Pozwala to autorce wyrazić przypuszczenie, że gdyby powojenny komunizm był zjawiskiem lokalnym, a nie przyniesionym na rosyjskich bagnietach, jego zasięg byłby znacznie szerszy i polski krajobraz polityczny miałby zgoła inny charakter, niż przywykliśmy sądzić. Drugim czynnikiem, by tak rzec – poślizgowym, ułatwiającym wejście nowej ideologii, było wedle Świdy-Ziemby – paradoksalnie – właśnie oparcie świata na owym twardym stelażu kategorii abstrakcyjnych, czyli mocna struktura formalna światopoglądu. Łatwość rzeczywistych konwersji brać się mogła stąd, że komunizm także do takiej struktury formalnej się odwoływał, choć wypełniał ją innymi treściami. (Dziś także niektórzy przedstawiciele Kościoła skłonni są uważać komunizm za mniejsze zagrożenie dla katolicyzmu niż liberalizm właśnie ze względu na owo podobieństwo formalnych struktur.) Pojawianiu się natomiast czystych postaw konformistycznych sprzyjało, o czym wcześniej już była mowa, naturalne dążenie do samorealizacji, chęć podjęcia aktywnej roli w świecie, spełnienia się w czynie, co wkrótce okazywało się trudne lub zgoła niemożliwe bez zgłoszenia ideowego akcesu. Tym zaś, co w szerokiej formule światopoglą-

du pokolenia utrudniało młodym przyjęcie „nowej wiary”, jest w świetle świadectw – poza tak oczywistymi składnikami, jak religia czy tradycyjny patriotyzm – indywidualizm, dla którego zasada bezwzględnego podporządkowania się jednostki nakazom ideologii okazuje się zasadą nie do przyjęcia. Za elementy zaś ambiwalentne uznać należy zarówno właściwy pokoleniu racjonalizm, jak i charakteryzującą je tolerancję, wewnętrzną zgodę na odmienność przekonań i postaw, a nawet życzliwe zainteresowanie tym różnicowaniem. Obie te składowe horyzonty świadomości mogły albo ułatwiać otwarcie na komunizm, albo przeciwnie – umacniać w opozycji względem niego. Pozorny racjonalizm marksizmu pociągał wielu młodych ludzi, ale dogmatyzm komunistycznej ideologii zdecydowanie ich odstręczał. Zaciekawienie „innym” pozwalało nadstawiać ucha ku propagandzie, ale fanatyzm ideologii okazywał się sprzeczny z postawą tolerancji. Zgromadzone przez Świdę-Ziembę materiały dowodzą, że jeśli „nowa wiara” rzucała urok na młodzież, to był on zazwyczaj krótkotrwały i na ogół pierzchał przy bliższym kontakcie z samą ideologią i jej wcieleniami. Obraz więc pokoleniowych wyborów, jaki się z *Urwanego lotu* wyłania, jest skomplikowany, wielowątkowy, uwzględniający subtelność odcieni, nie dający się sprowadzić do prostego albo – albo. Równocześnie jest to obraz niezwykle dynamiczny, pulsujący życiem: marzeniami, planami na przyszłość, nadzieją wzbierającą wbrew okolicznościom.

Bo książka Hanny Świdy-Ziemby nie jest jedynie rozważaniem socjologa

wspartym na gromadzonym przez lata empirycznym materiale. I nie wyłącznie intencja poznawcza spowodowała jej powstanie. Ta książka jest także ukrytym lamentem i opisem straty, jaką poniosło jej pokolenie powstrzymane w swoim normalnym, w pełni owocującym rozwoju, którego zapowiedzią mógł być koniec wojny. Stalinizm wytrącił z biegu pokoleniowe biografie, zatamował ich nurt, przekształcił ich strumień w rozlewiska. Ostatecznie bowiem za przeżycie pokoleniowe swoje i swoich rówieśników uważa autorka „totalną bezsilność ludzi wobec instytucjonalnych potęg”. Przeżycie to, jak łatwo zgadnąć, nie mogło zostać wysłowione w żadnym ogólnie dostępnym dyskursie – publicystycznym czy artystycznym, bo nie mieściło się w jego polu kontrolowanym przez cenzurę, wyrazić je można było jedynie w mowie prywatnej, w świadectwach intymnych. Potencjalni protagoniści tej książki to ludzie „wielkiej liczby” – niedopuszczeni na studia lub z nich usunięci, pozbawieni możliwości swobodnego wybierania zawodu, potem zaś możliwości awansu, zepchnięci na margines życia i walczący z jego trywialnymi przeciwnościami. Ich losy nie zostały poddane literackiej mitologizacji, bo ich cierpienia nie miały fabularnej ani lirycznej nośności; nie zostały też ujęte w statystyczne liczby, bo statystyka nie rejestruje zmarnowanego życia ani zaprzepaszczonego talentów. Pozostali także później niewidoczni, bezimienni i niemi, bo kultura dopuściła do głosu inne treści i wybrała sobie innych bohaterów. Gdyby bowiem książkę Świdy-Ziemby potraktować jako epickie tworzywo i wziąć pod uwagę

uwidocznioną w niej intencję autorki, centralną postacią potencjalnej powieści z tworzywa tego zbudowanej byłby ktoś, kto w zaraniu młodości otarł się najwyżej o konspirację, zdał po wojnie maturę, chciał zostać lekarzem lub architektem, ale z powodu pochodzenia i braku przynależności do młodzieżowych organizacji przyjęto go jedynie do dwuletniej szkoły handlowej. Potem, być może w trybie wieczorowym, zrobił jakiś dyplom – księgowego lub inżyniera i pracował w spółdzielni „Las” jako starszy referent. Jego biurko sąsiadowało z biurkiem Zbigniewa Herberta, niestety on nie miał poetyckiego talentu. Jego pasją było klejenie modeli samolotów i biurowi koledzy, którzy częściej podróżowali, przywozili mu je z delegacji, posuwając się niekiedy do wyrzeczeń i inwestując w to jego hobby czeskie korony lub wchodnioniemieckie marki. W spółdzielni „Las” pozostał do emerytury, na którą przeszedł nieco przedwcześnie, zakład bowiem szybko padł ofiarą rodzącej się gospodarki rynkowej. Gdyby pięćdziesięcioletnia dziś pisarka lub pisarz zechcieli stworzyć powojenne *Noce i dnie*, znalazłoby się tam dla niego miejsce wśród pierwszoplanowych postaci. Na razie musi się zadowolić bytem socjologicznego uogólnienia, epickiego jedynie prefabrykatu.

Oczywiście, doświadczenie zbiorowe, które autorka *Przerwanego lotu* przypisuje swojemu pokoleniu, nie ogranicza się jedynie do roczników 1926-1930. Poczucie bezsilności wobec instytucjonalnych potęg było udziałem ogromnej części ludzi żyjących w PRL-u niezależnie od daty urodzenia, a poczytność Kafki wynikała nie tylko z artystycz-

(AUTO)PORTRET UKRYTEGO POKOLENIA

nych upodobań publiczności czytającej. Świda-Ziemba czyni z tego właśnie doświadczenia wyznacznik pokoleniowej świadomości, chce bowiem dokonać dwojakiego odróżnienia swojej grupy rówieśniczej: od starszego pokolenia żołnierzy i od roczników późniejszych, poddanych już w dzieciństwie oddziaływaniu nowego uniwersum znakowego. W ten sposób powołuje do życia nowy fakt społeczny i tworzy nowy kontekst rozumienia dla faktów uznanych. Nie wiem, jak *Urwany lot* przyjmują socjologowie profesjonaliści; dla badacza literatury jest to lektura fascynująca.

Na koniec jeszcze osobista dygresja. Hanna Świda-Ziemba wielokrotnie zwraca uwagę na zadziwiające działanie mechanizmów psychologicznych, naruszające socjologiczną przewidywalność zmian zachodzących w społecznej świadomości. Sama, czytając *Urwany lot*, zdumiewałam się żywotnością aksjologicznych systemów, które z jednej strony rozłamują się jako całościowe struktury, z drugiej zachowują zdolność przetrwania i rozsiewania się w miejscach najbardziej wydawało by się niesprzyjających. Jakby były równocześnie drzewem i kłęczem – jeśli odwołać się do popularnego dziś w postmodernistycznych kręgach obrazowania. Piszę o tym dlatego, że zarówno w tym pokoleniowym układzie wartości, który autorka uważa za rezultat owocnej socjalizacji, jak i w nakreślonym później portrecie jej pokolenia rozpoznaję rysy własnej, wąskiej grupy rówieśniczej, w pełni już poddanej naciskowi nowego systemu znakowego, grupy społecznie niejednorodnej, wywodzącej się z silnie zróżnicowanych środowisk. Oczywiście, zdaję sobie spr-

wę, że zjawiska zachodzące w mikroskali nie podważają racjonalizacji przeprowadzanych w skali makro i że repetycja nigdy nie jest powtórzeniem tego samego. Dzielę się tym spostrzeżeniem, bo bliskie jest mi wzruszenie, jakie wzbudza w autorce jej własna młodość i utraczona szansa jej pokolenia.

Teresa Walas

TERESA WALAS
historyk i teoretyk
literatury, pracuje
w Instytucie
Polonistyki UJ.
Obecnie
przygotowuje dla
Wydawnictwa
Literackiego
książkę
poświęconą
kulturze
współczesnej.

Jerzy Nowosielski, *Phywaczki*, 1953, olej/plótno, 99 x 66
cm, własność prywatna





Obrazy i tajemnica

Mieczysław Porębski, *Nowosielski*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

SZTUKA

Paweł
Taranczewski

Tomasz
Gryglewicz

Czytając książkę Mieczysława Porębskiego *Nowosielski*, miałem przed oczyma frazę tegoż Nowosielskiego: „Możliwości plastyki zaczynają się tam, gdzie język ludzki jako środek porozumienia się jest już bezsilny” (Jerzy Nowosielski, Galeria Starmach, Fundacja Nowosielskich, Kraków 2003, s. 562), także zdanie Paula Valery: „Należy przeproszać za to, że ośmieliło się mówić o malarstwie”, oraz moje przekonanie, że mówić i pisać o malarstwie trzeba pamiętając o słabościach tego mówienia i pisania, a także o roli jaką mówienie i pisanie pełni. Należy pisać nawet wówczas, gdy malarstwu – jak u Nowosielskiego – towarzyszy rozbudzona, rozwinięta, ruchliwa samowiedza i wiedza artysty przez niego samego spisana¹. Porębski prowadzi rozważania świadom, że sztuce Nowosielskiego słowa jego jedynie towarzyszą.

Eseje Porębskiego skupiają się wokół czterech drogowskazów: *Wprowadzenie*, *Eschatologia*, *Sztuka i artysta*, *Umiejscowienie*. Książkę zamyka tekst Krystyny Czerni *Historia jednej przyjaźni*, w którym autorka odsłania związki łączące krytyka z artystą.

Drogowskazy Porębskiego nie stoją na skrzyżowaniu, na rozdrożu – wskazują jeden kierunek i cel: Nowosielskie-

go i jego malarstwo. Rozważania każdej z dróg można kontynuować...

Droga nazwana *Sztuka i artysta* stawia nas na przykład przed trzema płótnami, które uczoney związał razem. Są to: *Góra proroków*², *Dziewczyna w kostiumie sportowym*³ i *Mężczyzna w Górach*⁴.

Omawiając *Górę proroków*, autor narzuca na obraz siatkę kwadratów i odkrywa, że dzieło można podzielić pionem na pół, tworząc dwa prostokąty, których boki pozostają do siebie w stosunku złotym. Obecność złotej proporcji wiążącej boki przypominających otwartą księgę prostokątów wynikłych z podziału płótna ujawnia obecność w nim estetyki pitagorejsko-platońskiej. Interesuje go też ruch zstępujących z góry proroków, który tworzy w obrazie przestrzeń. Przestrzeń tę opisuje, z nią wiąże się sens kolorystyczny, symboliczny i aksjologiczny dzieła. W płótnach *Dziewczyna w kostiumie sportowym* i *Mężczyzna w Górach* Porębski również stwierdza obecność podziałów, odsyłających do estetyki pitagorejsko-platońskiej, wskazuje związki z *Górą proroków*, formułuje pytania, na które nie szuka odpowiedzi, bo wie, że nie można ich znaleźć. Pada kluczowa uwaga: *I na tym należałoby analizę zakończyć. Nie szukając dalszych wyjaśnień.* Uzupełnia ją konstatacja: *Obrazy nie są po to, żeby się z nich czegokolwiek do-wiadywać. Obrazy są po to, żeby wiedzieć. Wiedzieć i widzieć.* Bo *Gdyby sztuka mogła cokolwiek wyjaśnić, malarstwo byłoby niepotrzebne.* Najlepiej więc zrezygnować z prób rozumienia wówczas, gdy nakazuje nam to *docta ignorantia*.

Chodzi chyba po pierwsze o wiedzę w widzeniu, o której myślał Tomasz z Akwinu, kompilując swą definicję

i teorię piękna, o taką wiedzę jaką daje przeprowadzona właśnie analiza, ale chyba także o wiedzę, którą można nazwać malarską gnozą, wreszcie o wiedzę historyka sztuki i teologa, która także zbliża do malarstwa Nowosielskiego.

Wykorzystując tę wiedzę, książka Porębskiego podprowadza, tłumaczy, wyjaśnia i porządkuje patrzenie na obrazy Nowosielskiego, a także stara się je zrozumieć i sformułować drogę ku temu, wobec czego – jak rzekł artysta – „język ludzki jako środek porozumienia się jest już bezsilny”. Porębski zaprasza do towarzystwa, trzymając nas za rękę opisuje to, co widzi, chcąc, byśmy już nie tylko stali przed obrazami, ale wpatrywali się w nie, rozumiejąc na tyle, na ile się da.

Myślę, że Porębski zdaje sobie sprawę, iż jakikolwiek redukcjonizm czy sprowadzanie malarstwa Nowosielskiego tylko do ikonopisania likwiduje to, co w nim niewypowiadalne. Czy stwierdzenie, że jego obrazy pozostają pod wpływem ikony cokolwiek wyjaśnia? Czy nie jest tłumaczeniem *ignotum per ignotum*? Może ewentualnie być wskazówką interpretacyjną, ale jakże złudną! Przecież dawna ikona także jest tajemnicą, także prowadzi ku doświadczeniu nadwartości takich jak na przykład świętość. Porębski wie, że można opisywać wszystkie warstwy i wszystkie sensory obrazów, starać się je zrozumieć, ale po to tylko, by dostąpić kontemplacji tajemnicy.

Weźmy spotkanie na drodze zwanej *Eschatologia* tekst o cerkwi unickiej w Białym Borze – cerkwi od początku do końca zaprojektowanej przez Nowosielskiego. Artysta stworzył architekturę i polichromował budynek – w środku

i na zewnątrz. Dzięki polichromii zewnętrznej wewnątrz zagarnia otoczenie. Porębski opisał architekturę, polichromię... – ominął jednak istotę. Nie powiedział, że wewnątrz ma charakter synkretyczny. Panuje w nim klimat nie tylko chrześcijański, ale i gnostycki. Aby zrozumieć tę architekturę i tę polichromię, która niepokoi tak, że doprasza się rozumienia, trzeba sięgnąć do tekstów Nowosielskiego zebranych w tomie *Inność prawosławia*. Kult prawosławny według malarza spaja w sobie nurty antycznych misterii, wątki gnostyckie i dalekowschodnie, świadom jest także wszechogarniającego zła, rezultatu upadku aniołów i grzechu pierworodnego. Dla mnie wewnątrz cerkwi w Białym Borze łączą wszystkie te wątki.

Poza tym jest to przeniesiony w architekturę obraz pod tytułem *Villa Dei Misterii*, który Porębski omawia w rozmowie z Agatą Ławniczak. Wewnątrz cerkwi odsyła też do obrazu *Rzeźnia*. By doświadczyć architektury cerkwi w Białym Borze, sięgnąć trzeba do wywiadów, jakie malarz udzielił Zbigniewowi Podgórcowi, jest w nich mowa o cierpieniu zwierząt, o składanych z nich ofiarach, o religii abrahamicznej, czy abrahamicznej herezji. Otóż *Rzeźnia* jest dla Nowosielskiego cerkwią, w której nad ołtarzem z leżącym nań zwierzęciem-ofiarą króluje Veraikon, czyli wizerunek Najświętszego Oblicza. Jeżeli do tego wspomnieć o wypowiedziach Nowosielskiego na temat ofiary składanej z krwi zwierzęcia – prefiguracji ofiary paschalnej...

Jeśli rzeźnia jest podobna do cerkwi, to cerkiew podobna jest do rzeźni – relacja podobieństwa jest symetryczna! Tyle,

że ofiara składana w cerkwi powtarza mistycznie ofiarę krzyżową. Jeśli nadto przywołamy interpretację tej ofiary dokonaną przez C. G. Junga – którego Nowosielski czytał i ceni – zadrżymy z trwogi.

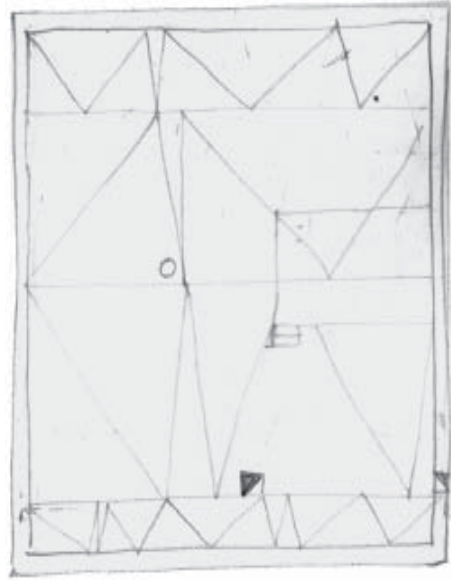
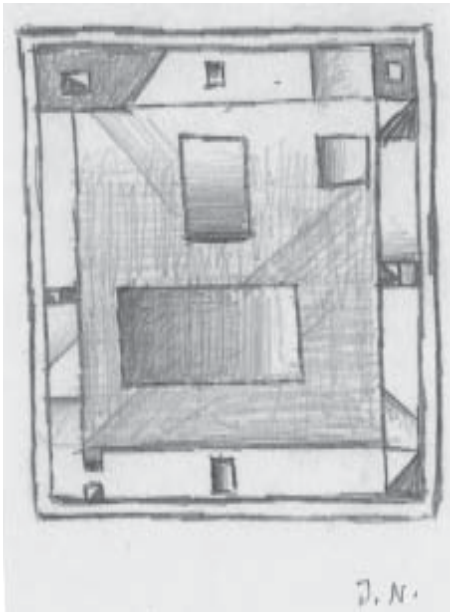
Szokujące poglądy teologiczne Nowosielskiego rozbijają schematy wygodnego – jego zdaniem – ortodoksyjnego myślenia religijnego, biją w uładzone, bezpieczne chrześcijaństwo kościelne, z którym artysta jest w stałym konflikcie, głosząc w wielu tekstach *ucieczkę z kościelnego, starotestamentowego w swej istocie systemu zniewolenia Łaski Bożej i Miłości (Miłosierdzia Bożego) i podporządkowania go Zakonowi*.⁵ Kościół jest dla artysty i konieczny, i nieznośny – powiedział mi raz Nowosielski: *Chrześcijaństwo trwało między Zmartwychwstaniem a Wniebowstąpieniem, potem Piotr i Paweł zrobili z niego synagogę*.

Religijność Nowosielskiego – o której u Porębskiego trochę mało – wiąże się z czterema co najmniej doświadczeniami: (1) lękiem w obliczu zła, które przenika „rzeczywistość empiryczną”, zła płynącego najpierw z katastrofalnego buntu aniołów, potem z katastrofy grzechu pierworodnego; (2) doświadczeniem zbawienia danego przez Chrystusa, który dla artysty jest „osobistą tajemnicą”, „osobistym zbawcą”. „Wszystkiego na świecie się boję, nie boje się tylko Chrystusa” – stwierdza Nowosielski (*Mój Chrystus*, ss. 71, 73); (3) trzecie doświadczenie daje sztuka; w dzieło Chrystusa włączona jest sztuka, która dokonuje przemiany elementów zła w dobro, brzydoty w piękno, która zbawia piekło, która wpisana jest w dzieło zbawienia (*Mój Chrystus*, s. 15); (4) czwartym jest inspi-

racja rosyjską sektą mistyczną chłystów i surrealizmem, innymi słowy pneumatycznym, akościelnym chrześcijaństwem pozbawionym struktur hierarchicznych, najbliższym okresu między zmartwychwstaniem i wniebowstąpieniem.

Chrześcijaństwo, a raczej Judeo-Chrześcijaństwo jest wedle Nowosielskiego przerażające. Wystarczy wniknąć na przykład w tajemnicę ofiary Mszy tak, jak wniknął w nią C. G. Jung – wystarczy zapytać o pierwszą katastrofę, upadek aniołów, o to GDZIE się to stało, by pojąć, że kościelne chrześcijaństwo maskuje straszliwość zła poczętego we wnętrzu Boga. Nowosielski mniema, że *Dzienniczek* siostry Faustyny został okaleczony, że niektóre traktujące o tym strony usunięto, a więc Boże Miłosierdzie nie zostało nam przez Kościół Katolicki w pełni odsłonięte...

Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1959, ołówek/papier, 11 x 8 cm, sygn. J. N. w prawym dolnym rogu



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1950, ołówek/papier, 12,4 x 9,7 cm, sygn. J. N. na odwrociu

Przyszpilanie Nowosielskiego, jak to robi Podgórzec, słowami: „to manicheizm”, „to protestantyzm”, imputowanie mu herezji – nie ma sensu. Jego myśl nie jest szkolnym wykładem, ona prowokuje, jest fermentem, nie pozwala chronić się w bezpiecznych murach sformułowań dogmatycznych i katechizmowych. Sformułowań... – bo jak za nie zajrzeć, ogarnia trwoga.

Nowosielski i Prawosławie... Porębski oszczędnie traktuje ten temat, zdając sobie sprawę, że jego własny język jest zbyt zewnętrzny w stosunku do miotających malarzem mocy, nie omija jednak kwestii stosunku Nowosielskiego do ikony. We Lwowie podczas okupacji – opowiada artysta, a Porębski cytuje – *Pierwszy raz spotkałem się z wielką sztuką w takim stężeniu i w takiej ilości. Wrażenie było tak silne, że tego spotkania nigdy nie zapomnę. [...]* Wszystko to, co później w ciągu życia realizo-

walem w malarstwie, było, choćby nawet pozornie stanowiło odejście, określone tym pierwszym zetknięciem się z ikonami w lwowskim muzeum. (Porębski, s. 73) Ikona w artyście tkwi, nie jest wyuczonym, nabytym z zewnątrz sposobem wyrazu, jednak malarska interpretacja dawnej ikony, rola jaką ona pełni w twórczości Nowosielskiego nie jest jednoznaczna i myślę, że wieloznaczności tej Porębski nie podejmuje w stopniu takim, w jakim by należało. Myślę, że wizja kobiety, stosunek malarski do niej w obrazach „świeckich” ujawnia wiele z tego, co w ikonie jest zawołowane, wygładzone, niedopowiedziane, czy powiedziane nie wprost. Mam na myśli ukryty erotyzm niektórych ikon Nowosielskiego, także sadyzm niektórych przedstawień na marginesie ikon – jawny w rysunkach przedstawiających kaźń kobiet czy poddawanie ich torturom. Skąd się to u niego bierze?

Ikony spotykamy w książce Porębskiego wszędzie, zwłaszcza jednak na drodze, na którą kieruje drogowskaz z napisem *Eschatologia*, ja jednak przejdę raz jeszcze drogą oznaczoną drogowskazem z napisem *Sztuka i artysta*. Tam mówi Porębski o metodzie historii sztuki, która ściśle się wiąże z naturą i istotą przedmiotów badania – obrazów. Porębski stwierdza: „Dzieło malarskie nie istnieje jako tekst” (Porębski, s. 158). Stwierdzenie to brzmi dźwięczniej wówczas, gdy mowa o Nowosielskim i ikonie. Przecież ikona jest tekstem złożonym ze słów swego języka – ale... ikona najpierw musi być obrazem, musi działać jak obraz, w przeciwnym razie otrzymamy coś, co wprawdzie pełne jest znaczeń, ale zawieszonych w próżni. Pogląd ten da się rozszerzyć na wszystkie obrazy Nowo-



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1948, akwarela, ołówek/papier, 15,5 x 11,8 cm, sygn. J. N. na odwrociu

sielskiego i nie tylko. Żeby mówić o obrazie, trzeba go widzieć. Metody badania malarstwa nie są dla Porębskiego metodami badań literackich!

Innych wątków książki Porębskiego – których wiele – nie mogę tu omawiać. Z oczywistych względów.

Kończąc lekturę czuję niedosyt.

Los zetknął Porębskiego z Nowosielskim, jednakże pisarstwo krytyka zakłada wybór. Porębski był przecież związany z całą Grupą Krakowską, jednak żadnemu z jej członków nie poświęcił tyle uwagi. Nowosielski jest dlań kimś szczególnym. Dlaczego? Co tak mocno przyciąga krytyka do artysty i jego sztuki? Bardzo bym pragnął się tego dowiedzieć. Chętnie przeczytałbym o tym, co nakazało Porębskiemu zwrócić się ku temu a nie innemu malarzowi. Zasadniczo wybór zakłada wartościowanie i ocenę. Chciałbym, aby Porębski szerzej powiedział, ja-



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1948, akwarela, ołówek/papier, 15 x 11,5 cm, sygn. J. N. na odwrocie

kie to wartości wołają do niego z obrazów Nowosielskiego, dlaczego ceni je tak wysoko. Wołają, bo cała książka odsłania kontemplacyjny stosunek krytyka do tego malarstwa; do jego wartości nie dochodzi on na drodze negocjacji...

Niepokoi mnie pytanie o rolę płynącego z ikony kanonu w malarstwie Nowosielskiego. Artysta powiedział mi kiedyś mniej więcej te słowa: *Kanon istnieje; kanon wyzwala; kanon uwalnia od troski o rozstrzygnięcia generalne i pozwala skoncentrować się na samym malarstwie*. Czy jednak takie uwolnienie od troski nie staje się zniewoleniem? Czy duch kanonu nie jest totalitarny? Przez stulecia tak nie uważano! Wystarczy przeczytać znakomite opracowanie Erwina Panofsky na ten temat. Zwie się ono: *Rozwój teorii proporcji jako odzwierciedlenie rozwoju stylu* i zamieszczone zostało w zbiorze zatytułowanym *Średniowiecze* wydanym

w Warszawie w roku 2001. *Notabene* Panofsky zwraca uwagę na związki kanonu bizantyńskiego z Kanonem „Braci Czystości” – arabskim zakonem uczonych działającym w IX i X wieku, a przez to od innej strony naświetla problematykę poruszoną przez Nowosielskiego w eseju *Między Kaabą a Partenonem*.

Dlaczego krytyk, historyk i teoretyk sztuki tej miary co Porębski, towarzysząc niemal przez całe życie wielbionemu przez siebie artyście, napisał o nim tak niewiele? Dlaczego – już jako profesor UJ – nie zmontował zespołu badawczego, którego wysiłki zaowocowałyby monografią Nowosielskiego malarza, pisarza, teologa? Tej pracy za Mieczysława Porębskiego nie wykona nikt, bo nikt nie znajdzie się w intymnej bliskości artysty takiej, w jakiej pozostaje profesor. Przyjdą inni, młodszy, ale ich spojrzenie, ich horyzont i język będą już nie takie. Niepowtarzalna szansa jaką miał Mieczysław Porębski nie została wykorzystana do samego końca. Tym bardziej książka jego, stawiając drogowskazy i przecierając szlaki, zaprasza do przeprowadzenia gruntownych i zarazem szeroko zakrojonych badań twórczości Nowosielskiego, do przełożenia podziwu na pracę ducha.

Paweł Taranczewski

¹ Mam na myśli wydany w dwóch książkach wywiad-rzekę, który z Jerzym Nowosielskim przeprowadził Zbigniew Podgórzec. Są to: *Wokół ikony*, Warszawa 1985 i *Mój Chrystus*, Białystok 1993. Teksty pióra Nowosielskiego zebrano w tomie: *Inność prawosławia*, Warszawa 1990.

² *Góra proroków*, 1955, olej/plótno, 65 x 81 cm, wł. kolekcja prywatna

³ Nie ma w katalogach wystaw z 1993 i 2003.

⁴ *Mężczyzna w górach*, 1957, olej/plótno, 64 x 54 cm, wł. kolekcja prywatna.

⁵ *Inność prawosławia*, s. 40.

PAWEŁ TARANCZEWSKI malarz i filozof, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki ASP w Krakowie. Wykłada również estetykę na Wydziale Filozoficznym PAT i w Instytucie Polonistyki UJ. Autor książki *O płaszczyźnie utworu*. Miał szereg wystaw indywidualnych w Krakowie oraz innych miastach Polski, a także uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą.

Wystawa retrospektywna Jerzego Nowosielskiego, Zachęta, Warszawa, marzec-maj 2003.





Fotografie Marek Gardulski



Fotografia Elżbieta Lempp

Nowosielski jako malarz

Uwagi na marginesie wystawy w Zachęcie

W styczniu 2003 roku profesor Jerzy Nowosielski skończył lat 80, doczekawszy się wielkiego sukcesu artystycznego. Swoistym podsumowaniem jego popularności stała się kolejna, imponująca pod względem ilości eksponatów, wystawa monograficzna, którą pokazano w prestiżowym gmachu warszawskiej Zachęty w marcu i kwietniu bieżącego roku. Publiczność dopisała i to w nadszpiewanej ilości – byłem

świadkiem długiej kolejki przed wejściem, co jest charakterystyczne jedynie dla wyjątkowych wydarzeń wystawienniczych.

Twórczość Nowosielskiego przyciąga rzesze odbiorców z różnych względów. Jednym z nich jest jednoznaczne kojarzenie jej z malarstwem ikonowym, które jest bardzo lubiane i cenione nad Wisłą. Nowosielski opublikował wiele intrygujących tekstów i udzielił wielu

wywiadów na temat religii prawosławnej i funkcji, jaką pełni w niej ikona. Za interesowanie teologią prawosławną wynika nie tylko z przynależności Nowosielskiego do tego kościoła, z głęboko przeżywanej wiary, lecz także z jego fascynacji filozoficznych. Na tematy religijne wypowiada się on z pozycji teologa. Poza tym posiadał on już na początku swojej edukacji artystycznej pogłębione doświadczenie malarza ikon, gdyż zapoznał się z jej technologią i ikonografią bezpośrednio podczas czteromiesięcznego pobytu w Ławrze św. Jana Chrzyciela pod Lwowem na przełomie 1942 i 1943 roku.

Jednakże wystawa w Zachęcie nie obejmuje obrazów ściśle religijnych, zresztą zgodnie z przyjętą przez artystę zasadą, aby nie pokazywać ich poza przestrzenią sakralną. Niemniej jednak malarstwo o tematyce świeckiej Nowosielskiego wiąże z jego twórczością ikonową indywidualny styl, forma, maniera, swoisty charakter pisma. Ikony i obrazy świeckie wytworzyła ta sama ręka artysty. Co istotniejsze, malarstwo religijne i świeckie tego artysty łączą ugruntowane przekonania o charakterze filozoficznym i światopoglądowym. Światopogląd twórczy Nowosielskiego ukształtowała w znacznej mierze recepcja rosyjskiej myśli teologicznej prawosławia drugiej połowy wieku XIX i początku wieku XX, takich teologów, filozofów i mistyków jak Włodzimierz Sołowjow, Paweł Florenski i Sergiusz Bułhakow. Z ich interpretacji idei „Boskiej Sofii” wywodzi on jeden z dwu rodzajów renesansu malarstwa ikonowego w naszych czasach, który nazywa „sofiologicznym”. W odróżnieniu od konserwa-

tywnego nurtu, nazwanego przez Nowosielskiego „chrystologiczno-chalcedońskim”, wiernie przestrzegającego ustalonych przed wiekami reguł stylistycznych we współczesnym malarstwie kultowym, nurt „sofiologiczny” dopuszcza współczynnik indywidualnej interpretacji w duchu nowoczesnego malarstwa. W sensie „sofiologicznym” malarstwo o tematyce świeckiej Nowosielskiego, a nawet jego ulubiony temat aktu kobiecego, również można traktować jako rodzaj malarstwa ikonowego, czyli świętego, gdyż rzeczywistość potoczna ulega w nim – jak to określa artysta – „przebóstwianiu”.

We wstępie do monumentalnego katalogu wystawy pod tytułem *Metahistoria. Porwanie Europy* profesor Mieczysław Porębski, przyjaciel i komentator Nowosielskiego, omawiając jego „sofiologiczną” koncepcję, wprowadza termin „metahistorii”, która jest *Opowieścią (...) o tym, co w czasoprzestrzennych ramach historii się nie mieści (...). Opowieścią o rajskiej przeszłości (...)* i *o Tysiącletnim Królestwie, Królestwie Sprawiedliwości, które – również i ono – nie jest z tego świata, a po którym nastąpi Sąd, już ostateczny, potem zaś już tylko Niebo albo Piekło. Potem? Piekło wedle Nowosielskiego jest przecież tutaj, to ten świat jest piekłem, piekłem, które duch sprzeciwu oderwał od boskiej Jedni i pociągnął za sobą w przepaść, dając początek ‘katastrofie kosmicznej’, której końca nie ma, bo ona trwa, wciąż jest za nami i przed nami, czeka¹.*

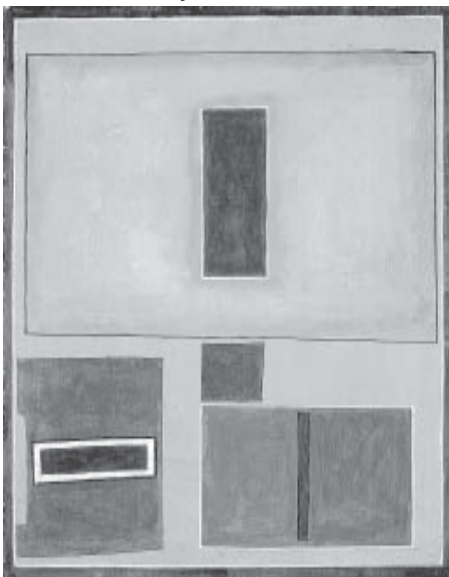
Porębski na promocji swojej książki *Nowosielski*, która miała miejsce w Zachęcie 3 kwietnia bieżącego roku, opatrzył dodatkowym komentarzem koncepcję prezentującą Nowosielskiego jako malarza rzeczywistości „metahistorycz-

TOMASZ GRYGLEWICZ

nej”. Artysta – stwierdził Porębski – odmalowuje świat apokaliptycznej katastrofy: ludzi naznaczonych stygmatami, szramami, zamaskowanych demonów. Także kolorystyka jego obrazów jest infernalna – spopielone ziemie, czerwienie jak po wybuchach. Jedynie promieniujące światłem biele przenoszą widza w sferę metahistoryczną, czyli boską.

W panelowej dyskusji, jaka towarzyszyła promocji książki, zarysowała się symptomatyczna polaryzacja stanowisk wobec estetycznego i symbolicznego oddziaływania obrazów Nowosielskiego. Profesor Maria Poprzęcka stwierdziła, że piekielną gamę kolorystyczną obrazów Nowosielskiego, budzącą przerażenie – o czym mówił Porębski – ona sama odbiera jako wysoce estetyczną, a nawet wręcz dekoracyjną. Podobne wrażenie odnosi przeciętny widz wystawy, nie ukrywający zachwyty nad zgoła ziemskim, wysublimowanym pięknem prac

Jerzy Nowosielski, Abstrakcja, 1958, olej/deska, 55,5 x 43,5 cm, wł. Teresa i Andrzej Starmachowie



artysty, nie kojarząc ich z katastroficznymi, w sensie teologicznym, treściami, których nie sposób wydedukować z samej formy i tematyki eksponowanych dzieł, bez znajomości autokomentarza artysty.

Zawarta w eseju *Metahistoria...* egezeza, tworzy pewnego rodzaju kanon interpretacyjny, zgodny z intencjami i poglądami samego twórcy. Kanon ten jednak to rezultat długiego procesu ewolucji zarówno poglądów Porębskiego, jak i malarstwa Nowosielskiego. Książka o Nowosielskim Porębskiego, która jest zbiorem artykułów, powstałych w czasie ostatnich 50 lat, daje możliwość prześledzenia tej ewolucji. Interesujące może być w tym względzie porównanie pierwszego, najstarszego tekstu *Granice współczesności* z roku 1956, z *Metahistorią*, która jako ostatni tekst zamyka zbiór. Porębski w *Granicach współczesności*, mówiąc o ikonie jako podstawowym kluczu do zrozumienia twórczości artysty, pomija aspekt apokaliptyczny i teologiczny. Przy tym wskazuje także na inne źródła twórczości Nowosielskiego, które wypływają z recepcji szeroko pojmowanej sztuki prymitywnej. Obok sztuki prehistorycznej oraz etnograficznej, z którą Porębski zetknął się między innymi w Paryskim Muzeum Człowieka, znajduje on analogie do prac Nowosielskiego w twórczości żyjących w wieku XX malarzy nieprofesjonalnych, takich chociażby jak paryscy autodydaktycy Celnik Rousseau lub Maurice Utrillo oraz polski prymitywista Nikifor Krynicki. Oczywiście Nowosielski w swoim malarstwie przekracza ich naiwny, spontaniczny autentyzm, będąc artystą wykształconym i świadomym.

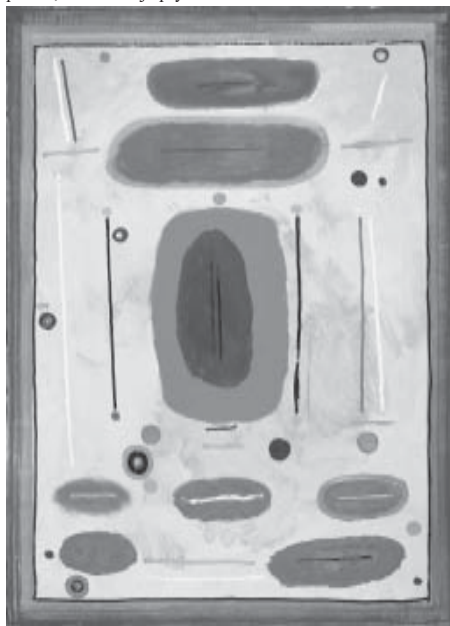
Ulega on także wpływowi współczesnych mu tendencji awangardowych, w pierwszym rzędzie surrealizmowi, do którego oddziaływań przyznaje się przez cały okres swej twórczości. Fascynację surrealizmem dzielił on z pozostałymi członkami Grupy Młodych Plastyków, z którymi zetknął się po raz pierwszy w okupacyjnej Kunstgewerbeschule w Krakowie.

Tekst Porębskiego z 1956 roku jest także cennym świadectwem w kontekście prac pokazanych na wystawie w Zachęcie, gdyż komisarzowi wystawy Andrzejowi Starmachowi udało się zgromadzić po raz pierwszy tak szeroki i reprezentatywny zestaw wczesnych prac artysty, zarówno dzieł malarskich, jak szkiców i rysunków. Możemy zatem skonfrontować prace artysty z lat 1940-1956 z ich analizą przeprowadzoną w czasie, kiedy powstawały. Pierwsze malarskie prace Nowosielskiego *Akt na tle pejzażu* (1940), *Jabłka* (1942) czy *Martwa natura* (1942) wyraźnie lokują je w orbicie estetyki polskiego koloryzmu (zwanego kapizmem). Nowosielski szybko przeciwstawia estetyce kapistowskiej bardziej skonkretyzowaną formę, wyznaczoną silnym konturem. Do grupy artystów wymienionych przez Porębskiego, inspiratorów wczesnej fazy twórczej Nowosielskiego, można dorzucić Amadea Modigliniego, o czym wspominała ówczesna krytyka artystyczna, z którego ciepłą gamą kolorystyczną i specyficznym traktowaniem woluminu ciała ludzkiego dzieli się Nowosielski w pięknym *Akcie skulonym* z 1947 roku. We wczesnych obrazach Nowosielskiego można doszukać się również manieri popularnego wówczas Bernar-

da Buffeta, uwidaczniającej się w kreślonych ostrym konturem pejzażach miejskich oraz pejzażach z motywem statku, a także w aktach z serii prac erotycznych, powstałych około 1950 roku, na co ostatnio zwróciła uwagę Małgorzata Kitowska-Łysiak. Natomiast słynne jego abstrakcje z okresu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, tworzone około 1948 roku, składające się z trójkątów, nasuwają skojarzenia z twórczością Paula Klee.

Wszystkie te analogie i wpływy wskazują bezsprzecznie na fakt, że na początku swojej drogi twórczej Nowosielski wykazywał postawę otwartą na różnorodne zjawiska i tendencje malarstwa nowoczesnego i nie było wcale przesądzone w jakim kierunku dalej podąży. Nie oznacza to wcale, że Nowosielski był eklektyczny. Właściwa dla niego płaska

Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1973, 140 x 100 cm, olej/ płótno, wł. kolekcja prywatna



TOMASZ GRYGLEWICZ

i konturowa forma, wywiedziona z tradycji ikonowej, oraz gama nasyconych, żarzących się barw pojawia się niemal od początku. W tym stylu utrzymany jest wspaniały *Akt z okularami* z 1945 roku, leżący na ciemnobrązowym tle, z wyśmienicie namalowanymi mięsistą plamą różu weneckiego plecami, pulsującymi, charakterystycznymi dla ikony, przebieleniami. Obok ręki leżą czarne okulary, stały fetysz obrazów Nowosielskiego. Dalej nastąpił powolny, ale nieubłagany proces puryfikacji faktury malarskiej i dopiero w latach 80. i 90. w pejzażach Nowosielski powróci do bardziej swobodnego i impresyjnego malowania.

Pod koniec lat 40. wykształciła się w twórczości Nowosielskiego charakterystyczna dwutorowość – dominująca figuratywność obok malarstwa nieprzedstawiającego, abstrakcyjnego. Czy jednak można mówić o abstrakcji w stosunku do wyrafinowanych kompozycyjnie i kolorystycznie prac składających się z prostych układów figur geometrycznych (Nowosielski w latach 1956-1957 malował również epizodycznie abstrakcje niegeometryczne pod wpływem informelu), którym autor nadawał bardzo poetyckie tytuły: *Skrzydło archaniola* (1947), *Bitwa o Addis Abebę* (1947), *Zima w Rosji* (1947), *Dom gołębi* (1948), *Pożar* (1948), nasuwającymi skojarzenia przedmiotowe. Niewątpliwie Nowosielski w tym okresie stosuje strategię przejętą od surrealistów, którzy zgodnie z regułą „automatyzmu” psychicznego tytułowali swoje dzieła na zasadzie pierwszej, niekontrolowanej asocjacji. Niekiedy swoją strategią tytułów Nowosielski sprowadza nas dosłownie na ziemię, gdyż podobne formy geometryczne od-



Jerzy Nowosielski, *Akt*, 1962, tempera/deska, 27 x 13 cm, wł. kolekcja prywatna

najdziemy w kompozycji *Posadzka w łazience* (1948). Czy jest to abstrakcja, czy skrajny naturalizm – odrysowany układ płytek ceramicznych?

Nowosielski tworzy we wszystkich etapach swojej twórczości malarskiej kompozycje składające się z prostych figur geometrycznych. Najczęściej są to trójkąty lub prostokąty. Te prace noszą jeden prosty tytuł: abstrakcja, gdyż Nowosielski zarzucił poetyckie asocjacje. Mimo geometrycznego charakteru nie są to prace konstruktywistyczne, ponieważ maluje je dość swobodnie. Pojawia

się także seria nasuwająca większe skojarzenia z rzeczywistością. Są to *Abstrakcje astronomiczne*, które zaczął malować w roku 1978. W kontrastującej z centrum obrazu ramce, namalowanej w polu obrazowym przez autora (jest to stały jego zabieg kompozycyjny), na przykład białej, jasnobłękitnej lub cynobrowej, mieści się ciemnogrnatowe, prostokątne pole rozjaśniane punktami lub elipsami. Jest to daleka aluzja do gwieździstego nieba oglądanego w obserwatorium astronomicznym.

Równoległe do abstrakcji Nowosielski maluje pod koniec lat 40. bardzo niekiedy zmysłowe, a nawet perwersyjne sceny figuralne. Szczególnie silne wrażenie wywierają dwie kompozycje – *Egzekucja* (1949) (którą można porównać ze względu na tematykę i dominującą błękitną gamę do słynnych, powstałych w tym samym okresie *Rozstrzelań* Andrzeja Wróblewskiego) oraz *Beatrix Cenci* (1950). W obu obrazach egzekucji na rozneglizowanych kobietach dokonują eleganccy mężczyźni pod krawatem, ubrani w nienagannie skrojone garnitury. Podobne „sadyistyczne” zestawienie częściowo rozebranej kobiety w stroju sportowym i ubranego w garnitur trenera występuje w serii *Gimnastyczek*. Niektórzy uważają, że podjęcie tematów sportowych przez Nowosielskiego w pierwszej połowie lat 50. było swobodnym ukłonem wobec socrealizmu. Inny temat sportowy, dający możliwość częściowego studium aktu kobiecego, to motyw pływaczki, z charakterystycznym czepkiem na głowie. Nowosielski, który wówczas przeniósł się do Łodzi, czynił również i inne koncesje tematyczne, takie jak występujący temat pracy

w serii *Kolejek wąskotorowych*, a nawet namalował portret Majakowskiego. Jego malarstwo nie mogło jednak znaleźć aprobaty w kręgach władzy, gdyż nadal posługiwał się on właściwym dla siebie stylem, inspirowanym malarstwem ikonowym, dalekim od zalecanego realizmu. Rozpoczętą na początku lat 50. tematykę, do której zaliczyć należy martwe natury, składające się z prostych przedmiotów kuchennych, miejskie pejzaże, toalety i akty kobiet, oraz portrety, będzie Nowosielski kontynuować przez cały okres swojej twórczości. Należy zaznaczyć, że również obrazy figuratywne Nowosielskiego posiadają bardzo mocno podkreślony współczynnik geometryczny, tworzący abstrakcyjny stelaż podziałów, w który wtłoczona jest warstwa przedstawieniowa.

Po 1956 roku, kiedy w okresie odwilży politycznej nastąpiło ożywienie awangardy artystycznej, Nowosielski osiąga pełną skalę swoich możliwości jako malarz. Ostatecznie wtedy, na przełomie lat 50. i 60. ukształtował się jego dojrzały styl. Wystawa w Zachęcie zaprezentowała wielką ilość obrazów i rysunków Nowosielskiego, stworzonych w okresie ostatnich czterech dziesięcioleci XX wieku. We wnętrzach galerii wybudowano na potrzeby ekspozycji ścianki działowe, powiększając radykalnie powierzchnię ekspozycyjną. Wielkie płaszczyzny ścian wypełniono szczerze pracami. Z punktu widzenia kanonów wystawienniczych tego typu *horror vacui* pozostawia wiele do życzenia. Ostateczny, choć podyktowany względami praktycznymi (chodziło o wystawienie jak największej ilości dzieł), sposób eksponowania prac Nowosielskiego dał bardzo

TOMASZ GRYGLEWICZ

interesujący estetycznie rezultat. Ściany Zachęty upodobiły się do barwnych, dekoracyjnych kobierców.

Ani program ideowy Nowosielskiego – teologia prawosławna, ani artystyczny – nawiązanie do dwu tysięcy lat trwającej tradycji ikony, trudno pogodzić z ideologią awangardy, do której zaliczany jest on z racji przynależności do Grupy Krakowskiej, reaktywowanej w 1957 roku. Niemniej jednak w sposób paradoksalny twórczość Nowosielskiego stała się przykładem na gruncie rodzimym nowatorskiego ożywienia zarówno estetyki, jak i tematyki dominującej w krakowskim środowisku artystycznym. W latach 50. i 60. na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych ciągle obowiązywała estetyka kolorystyczna, nazywana kapistowską, od nazwy ugrupowania K.P. Nowosielski wprowadził kontrastowe, silne, mocne, jasne kolory,

podczas gdy kapiści preferowali zdecydowanie bardziej stonowaną gamę barwną. Na tle ogólnej szarości PRL-owskiej obrazy Nowosielskiego wyłamywały się swoją świeżą kolorystyką. Kapiści zalecali również neutralność tematyczną. Tymczasem Nowosielski podkreśla wagę tematu w obrazie, chociaż tematyka jego prac mieści się w tradycyjnych kategoriach, do których zaliczamy kompozycję figuralną, akt, pejzaż miejski – wędutę i wiejski, martwą naturę oraz portret. Obrazy Nowosielskiego dalekie są jednak od konwencjonalnych podziałów. Ponieważ nie sposób nawet w przybliżeniu przedstawić wszystkie wątki, które artysta porusza w swojej twórczości, ograniczę się jedynie do pokazania paru przykładów, które najbardziej mnie poruszyły.

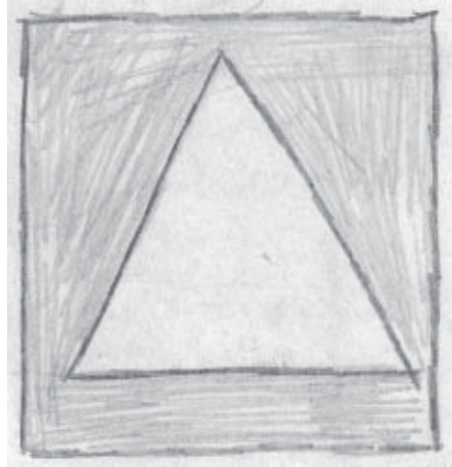
Nowosielskiego interesuje kształt instrumentów muzycznych, zwłaszcza

Fotografia Marek Gardulski



skrzypiec, wiolonczeli lub kontrabas. Wprowadzają one tematykę muzyczną. Na drugą połowę lat 50. i początek 60. przypada seria obrazów przedstawiających muzyków. Są to *Portret skrzypaczki* (1956), *Wiolonczelista* (1959), *Szary wiolonczelista* (1960), *Portret mężczyzny z siwą brodą* (1961), *Portret podwójny* (1956) lub *Kwartet* (1962). Postacie są przedstawiane we wnętrzach. Za ich plecami widzimy okna otwierające się na pejzaże miejskie. Nowosielski stosuje rozwiązanie, które wcześniej podjął René Magritte w serii obrazów *Dola człowieka*. Nie wiadomo, czy prostokątny otwór w ścianie jest oknem czy obrazem. Artyści zadają pytanie o trudno uchwytnie granice iluzji w scenach ukazujących obraz w obrazie.

Innym ważnym motywem, obarczonym magiczną symboliką, jest *Kobieta i góry* (1958). Akt kobiety, podzielony poziomymi kreskami na segmenty, został porównany do skalistej góry. Motyw toalety i aktu we wnętrzu przekształca się w wielofiguralne sceny, w których główna postać otoczona jest mniejszymi scenkami w prostokątnych ramkach. Nowosielski opowiada historię jakby za pomocą znanej ze sztuki średniowiecznej metody kontynuacyjnej. Na obszernej serii składają się tematy *Striptease'u* (1964), *Aktu z wariantami* (1961), *Plaży wewnętrznej* (1964), *Monografii dziewczyny* (1968) oraz tajemniczego cyklu *Villa dei Misteri* (1968). Najbardziej znanym obrazem Nowosielskiego noszącym ten tytuł, jest wielkie płótno, zamówione w 1975 roku u artysty przez Muzeum Narodowe w Krakowie na wystawę *Widzieć i rozumieć*, której komisarzem był Mieczysław Porębski. Wbrew tytułowi

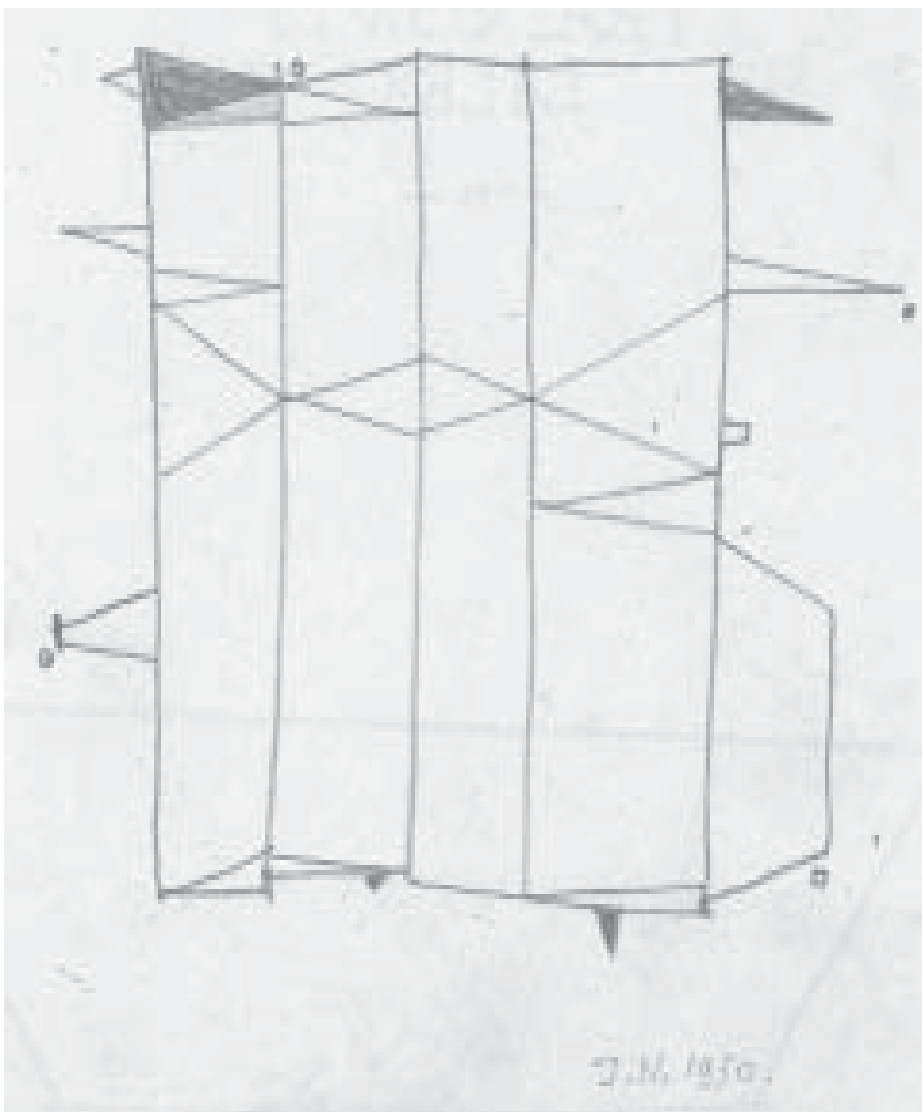


Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1960, ołówek/papier, 8 x 7,5 cm, sygn. J. N. na odwrociu

w tym obrazie nie ma bezpośrednich nawiązań do malowideł z pompejańskiej willi. Raczej mamy do czynienia ze współczesnym wnętrzem z przedstawieniami aktu żeńskiego podczas toalety. Niemniej jednak w obrazie tym odczuwa się nieuchwytny klimat starożytnego misterium.

Tematem o podobnej strukturze, jak wymienione poprzednio cykle, jest analizowany w sposób bardzo erudycyjny przez Porębskiego cykl *Porwanie Europy* (1976). Obrazy tej serii nie są prostymi ilustracjami starogreckiego mitu o porwanej Europie. Można tylko spekulować, że tytułową postacią jest kobieta, która płynie na wyludnionym pokładzie współczesnego statku. Nowosielski zatem w scenach dnia codziennego, takich jak płynące promem kobiety, dostrzega związek z antycznymi opowieściami o bogach i bohaterach. Proste przedmioty i czynności urastają w jego malarstwie do roli magicznych fetyszów i rytuałów.

Pod koniec lat 70. Nowosielski w scenach z aktami kobiecymi odkrywa



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1950, ołówek/papier, 15,3 x 13 cm, sygn. J. N. i dat. w prawym dolnym rogu

ekspresję czerni. Czerni występuje zarówno w tłach, jak i same postacie kobiet mogą być malowane czarną barwą, w takich obrazach z lat 90., jak *Murzynka na plaży* (1994), *Plaża tybetańska* (1983) lub *Wspomnienia z Egiptu* (1992). W scenach figuralnych, rozgrywających

się we wnętrzach, Nowosielski porusza fundamentalny problem malarski, jakim jest zagadnienie oznaczania i podziału przestrzeni. Funkcja przestrzeni w obrazie, stosunek wykresu perspektywicznego do płaszczyzny obrazowej, dialektyka wnętrza i strony zewnętrz-

nej, relacja zachodząca między ramą a centrum obrazowym to problemy, którymi zajmował się Nowosielski w całej swojej twórczości. Uwidaczniają się one w pejzażach miejskich, wnętrzach tramwajów i autobusów, w powtarzającym się motywie kolejki wąskotorowej, w seriach lotnisk, cerkiewek w górach, plaż a nawet w licznych martwych naturach, gdzie proste, emaliowane naczynia kuchenne, odsłaniają swoje białe wnętrza.

Nowosielski tworzy wysublimowane i zaskakujące układy kompozycyjne. Także warstwa kolorystyczna jego prac jest niezwykle bogata i wyrafinowana, podobnie jak warsztat malarski. Pokazała to w pełni retrospektywna wystawa w Zachęcie. Ukazała ona twórczość artysty, który w sposób doskonały dokonał syntezy głębokich treści religijnych i filozoficznych z wielką formą malar-

ską. Dokonał syntezy tysiącletniej estetyki ikony prawosławnej z nowoczesnymi środkami ekspresji oraz motywami adresowanymi do współczesnego człowieka.

Tomasz Gryglewicz

1 M. Porębski, *Metahistoria. Porwanie Europy*, w: *Jerzy Nowosielski* [katalog wystawy], Kraków 2003, s. 9.

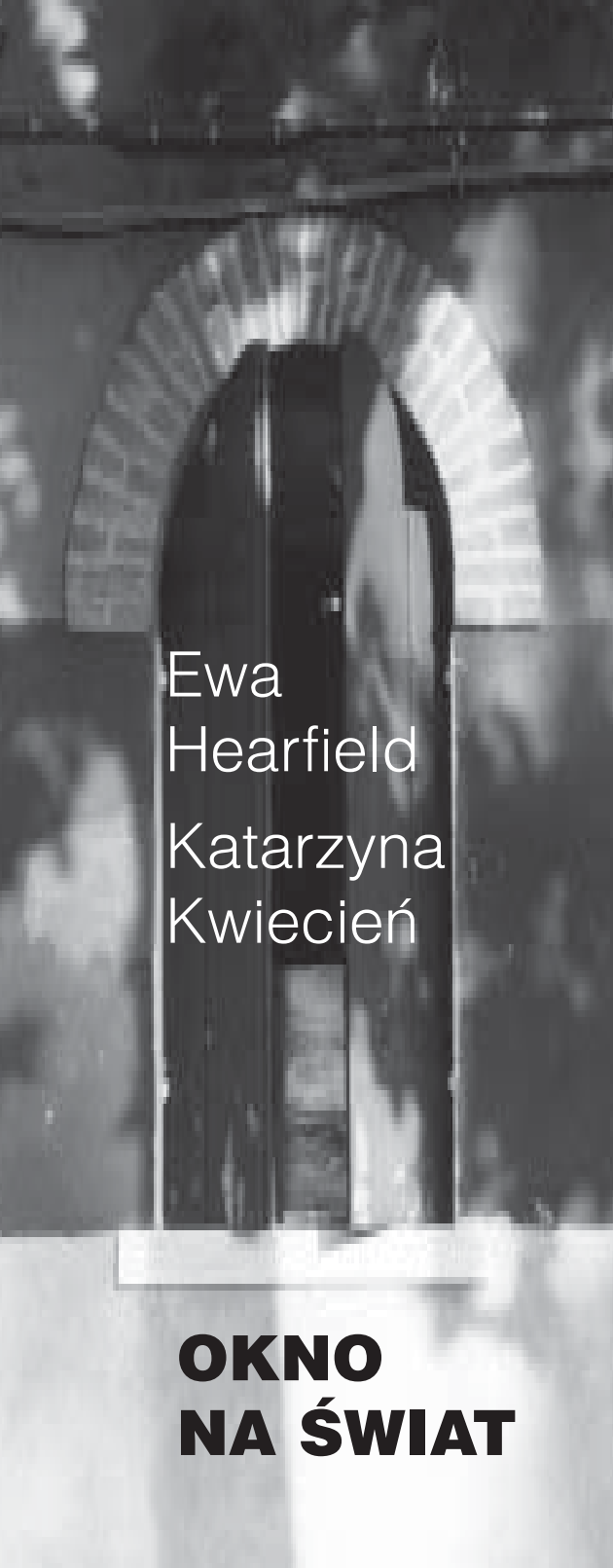
JERZY NOWOSIELSKI, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta w Warszawie. 21 marca – 4 maja 2003 r. Organizatorzy: **Zachęta, Galeria Starmach i Fundacja Nowosielskich.** Kurator wystawy: **Andrzej Starmach.** Projekt architektoniczny wystawy: **Zbigniew Prokop i Hubert Graca.**

Reprodukcje obrazów i rysunków Jerzego Nowosielskiego oraz fotografie z wystawy w Zachęcie dzięki uprzejmości **FUNDACJI NOWOSIELSKICH.**

TOMASZ GRYGLEWICZ historyk sztuki, autor książek: *Groteska w sztuce polskiej* (1984) i *Malarstwo Europy Środkowej 1900-1914* (1992) oraz licznych artykułów, dotyczących sztuki od przełomu wieku XIX i XX aż po sztukę najnowszą. Uprawia również krytykę artystyczną, jest członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków AICA. Pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie kieruje Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki.

Fotografia **Marek Gardulski**





Ewa
Hearfield
Katarzyna
Kwiecień

OKNO NA ŚWIAT

Biedna pani Dickens

Kiedy redakcja „Dekady” postanowiła przygotować na urodziny Wisławy Szymborskiej numer zawierający teksty jej ulubionych autorów i poświęcony jej ulubionym bohaterom, pan Pickwick znalazł się na drugiej liście faworytów. Zachęcona przez redakcję wybrałam się na poszukiwanie muzeum Pickwicka, okazało się jednak, że takiego muzeum w Londynie nie ma. Postanowiłam więc poszukać czegoś ciekawego w muzeum Charlesa Dickensa, mieszczącym się w kamienicy przy Dought Street, gdzie pisarz mieszkał w latach 1837–1839. Czytałam w przeszłości sporo książek Dickensa i wyobrażałam go sobie zawsze jako zatroskanego pana z rozwichrzoną bródką, obdarzonego poczuciem humoru, współczującego ubogim i niesłusznie pokrzywdzonym. I z tak ukształtowanym w głębi duszy wizerunkiem pisarza wyruszyłam na poszukiwanie jego domu.

Okazał się on dość zwyczajną kamienicą wybudowaną w drugiej połowie XIX wieku, z ciemnymi pokojami, w których zgromadzono typowe dla tego rodzaju miejsc eksponaty: meble, portrety, popiersia i manuskrypty. Obejrzałam niewielki pokój jadalny i weszłam do małego saloniku od strony ogrodu. Tu, zupełnie nieoczekiwanie, stanęłam oko w oko z portretem anielsko wyglądającego młodzieńca ze złocistobrązowymi lokami. Twarz młodego Dickensa była zaskakująco inna od moich poczciwych wyobrażeń – regularne rysy, pełne, zmysłowe, a przy tym jakby kapryśne usta, patrzące

wyzywająco oczy. Pan w grzecznym surducie z czarno białej fotografii nagle przeistoczył się w żywego i dziwnie nieobliczalnego człowieka. Spojrzałam znowu na ścianę, gdzie obok licznych zwielokrotnień twarzy przystojnego młodzieńca wisiały trzy portrety uroczej i młodej Catherine Hogarth oraz jej zdjęcie z późniejszego okresu życia, które ukazywało otyłą panią z apatycznym wyrazem twarzy. Jakie życie wiodła Catherine z Charlesem, że tak bardzo zmieniło ono jej rysy?

Przez wiele lat pani Dickens pozostawała w cieniu swego sławnego męża, o którym napisano grube tomy. Charles Dickens (1812–1870) miał traumatyczną młodość. Jego żyjący ponad stan ojciec zbankrutował i został uwięziony za długi, a dwunastoletni Dickens musiał zarabiać na utrzymanie swoje i rodziny ciężką pracą w fabryce. Wkrótce potem nieoczekiwany spadek pozwolił jego rodzicom na spłacenie długu, pieniędzy nie wystarczyło jednak na długi i niebawem Charles musiał znów iść do pracy – tym razem jako urzędnik w firmie prawniczej. Ambicja i nuda popchnęły go najpierw w stronę dorywczego dziennikarstwa, potem próbował zostać aktorem. Szybko zrobił wrażenie na wydawcach swym talentem satyrycznym, a jego humoreski i szkice cieszyły się znacznym powodzeniem; zrezygnował więc z aktorstwa i zajął się pisaniem. Jego praca pisarska przyniosła mu z upływem lat wielką sławę i ogromny majątek. Jeszcze za życia uznany został za jednego z największych prozaików swego czasu, a gdy zmarł pochowano go w miejscu spoczynku najbardziej zasłużonych dla kraju – w Westminster Abbey w Londynie.

Swą przyszłą żonę Dickens poznał, gdy leczył się ze swej pierwszej miłości – do rok od siebie starszej, siedemnastoletniej kapryśnej kokietki Marii Beadnell, córki bogatego bankiera. Ubogi dziennikarz, syn notorycznego dłużnika nie miał oczywiście szans na wejście do takiej rodziny i rozstanie stało się nieuniknione. Charles czuł się upokorzony i przez wiele lat wierzył, że Maria była największą miłością jego życia. Więcej szczęścia miał w życiu zawodowym. Pisał głównie dla gazet wydawanych przez George’a Hogartha, który był do tego stopnia pod wrażeniem Dickensa, że zaprosił go do siebie na kolację. Tak Charles poznał jego córkę Catherine, całkowite przeciwieństwo Marii. Do zaręczyn doszło szybko. Rodzina Hogarthów postrzegала Dickensa inaczej niż bogaty pan Beadnell. Catherine miała wyjść za mąż za eleganckiego, pełnego energii młodzieńca o złocistych lokach, pisarza podziwianego przez ojca, wschodzącą gwiazdę angielskiej prozy, który oczarował swym urokiem wszystkie panie w rodzinie.

Drugiego kwietnia 1836 roku w kościele św. Łukasza w Chelsea Charles poślubił błękitnooką i ciemnowłosą Catherine Hogarth. Zdawać by się mogło, że jej spokojny temperament i delikatność stanowić będą idealne uzupełnienie dla ambitnego, pełnego energii i hałaśliwego męża, znanego już wówczas ze swych gwałtownych reakcji, nagłych i nieopanowanych wybuchów głośniego śmiechu, sztubackich żartów, nieustępliwości i skłonności do obrażania się.

W 1837 roku pierwszy raz w życiu uwolniony od problemów finansowych (właśnie odniósł niesłychany sukces swym *Klubem Pickwicka*) Charles wraz

z żoną (prawdopodobnie cierpiącą w tym czasie na depresję poporodową) i pierwotnym synem wprowadził się do kamienicy przy Doughty Street. Często gościem w ich domu (czasami zostając też na noc) była Mary Hogarth, młodsza, piętnastoletnia siostra Catherine, która uwielbiała swego szwagra. Charles, czy to odreagowując depresję Catherine, czy też z potrzeby uczynienia swego życia bardziej romantycznym, zaledwie rok po ślubie zapalał przedziwną, gorącą, choć zdaje się platoniczną miłością do siostry swej żony. Młode małżeństwo Dickensów przeżyło dramatyczne chwile, gdy pewnego wieczoru, po powrocie z teatru towarzysząca im Mary upadła z krzykiem. Dickens natychmiast posłał po doktora i siedział przy niej całą noc. Mary zmarła następnego dnia w jego ramionach, prawdopodobnie z powodu ataku serca.

Dickens wpadł po jej śmierci w prawdziwą histerię. Nakazał wyryć na jej nagrobku słowa: „Młoda, piękna i dobra”, zebrał jej rzeczy i włożył do specjalnego pudła, które przechowywał w swej szafie i skąd co jakiś czas je wyjmował, aby na nie popatrzeć, przez wiele miesięcy pisał wszystkie listy do przyjaciół na żalobnym papierze listowym z czarną obwódką. Zdjął z palca Mary pierścionek, założył i nosił go do końca życia, zachował na pamiątkę lok jej włosów, a na domiar tego wszystkiego ogłosił, że chce po śmierci być pochowany przy Mary w jej grobie: „Nie zniosę myśli, że mam zostać oddzielony od jej prochów – miał powiedzieć. – To tak, jakbym miał ją utracić po raz wtóry”.

Catherine, walcząc z własnym bólem i depresją oraz źle znoszoną kolejną ciążą, musiała opiekować się wówczas nie tylko załamanym Charlesem, ale także

swą matką, która rozchorowała się po śmierci Mary. Choć wiele wiemy o tym, jak bardzo cierpiał Charles, który z brakiem wszelkiej delikatności uczuć wypląkiwał swe cierpienia przed własną żoną i całym światem, tego, co czuła Catherine, możemy się jedynie domyślać. Miała wówczas dwadzieścia dwa lata, a mężatką była zaledwie od roku. Co musiała przeżywać po utracie młodziutkiej siostry? Co myślała o swoim dziwnym mężu i jego szalonych wyznaniach? Tego się nie dowiemy. Wiadomo jednak, że najpewniej wskutek tych przeżyć wkrótce poroniła.

Dickens, po okresie histerycznego rozszalaenia się nad sobą, szybko odzyskał niezmożoną energię. Wkrótce wszystko wróciło do normy: przyjęcia, na których występował w kolorowych, wyszukanych i powszechnie uznawanych za „dandysowskie” strojach i na które rzadko zabierał swą żonę (ponieważ, jak się wkrótce okazało, uznał, iż brakuje jej uroku), spotkania, wyprawy wakacyjne, wyjazdy za granicę, wyjazdy dla zbierania materiału do publikacji, codzienne wyczerpujące wielogodzinne spacerki, codzienna jazda konna, a przede wszystkim niestrudzona praca nad nowymi powieściami. Catherine była coraz bardziej odsuwana na margines jego zainteresowań, pozostawiana w domu – w kolejnej ciąży.

Jego uwielbienie dla innych kobiet musiało z upływem czasu stawać się dla niej coraz bardziej deprymujące. Gdy w 1840 roku młodziutka królowa Wiktorja poślubiła księcia Alberta, Dickens publicznie ogłosił, że jest w królowej zakochany po uszy i że jej małżeństwo pogrzyżyło go w żałobie, a nawet zaczął na poły żartobliwie grozić, że popelni samobój-

stwo. Tak obnosił się ze swymi uczuciami, że zaczęła nawet wówczas krążyć po Londynie plotka, iż oszalał.

Dickens coraz częściej wyznawał swe namiętne uczucia innym kobietom, nie raz w obecności żony, nie zważając na sprawianą jej tym przykrość, obdarzał je również drogimi prezentami. Eleonora Picken, jedna z jego wybranek, wspominała, że Dickens bywał zmienny w nastrojach, dostawał nagłych napadów jowialności połączonych z okresami obojętności i chłodu, i że cała rodzina, nie wyłączając rodziców jego i żony, ulegała tym nastrojom i najwyraźniej się ich lękała. Dickens eksperymentował również z hipnozą, lecząc za pomocą transów piękne pacjentki z bólu głowy. Catherine, coraz częściej doprowadzana do rozpaczycy jego zachowaniem, robiła mu o to sceny zazdrości – jak w czasie pobytu we Włoszech, gdzie Dickens leczył z migren śliczną młodą żonę szwajcarskiego bankiera, panią de la Rue.

Gdy Dickens zorientował się, że jego powieści cieszą się równie wielkim powodzeniem za oceanem, postanowił zwiedzić Amerykę. Jego postanowienia oczywiście były zawsze realizowane. Catherine błagała go, aby zmienił zdanie lub pozwolił jej zostać w kraju z dziećmi, ale Charles pozostał głuchy na te prośby. Dzieci – a było ich wtedy już czworo – miały zostać w Londynie, a ona miała pojechać z nim. Catherine poprosiła wówczas przyjaciela Charlesa, malarza Maclise'a, aby namalował dla niej portret dzieci. Wykonaną przez niego akwarelkę stawiała na biurku w każdym z kolejno zajmowanych pokoi na statku i w hotelach. Jej żal spowodowany rozstaniem najwidoczniej nie zrobił na mężu wiel-

kiego wrażenia. Ale w przyszłości to on oskarżać ją będzie o zupełny brak uczuć i zainteresowania dziećmi.

Pisanie wyczerpywało Dickensa nie tylko psychicznie, ale i fizycznie. Pracował godzinami, śmiejąc się do rozpuku z własnych żartów i płacząc przy pisaniu bardziej dramatycznych momentów, a pracując nad bardziej emocjonującymi fragmentami popadał w bezsenność i nadwrażliwość. Nie mógł się przy tym zdecydować, czy woli mieszkać w kraju czy za granicą. Był czas, że przenosił się z Anglii do Francji, Włoch i Szwajcarii, a potem znów do Włoch, wożąc ze sobą całą swoją rodzinę, służbę i kucharkę. Gdy był w Londynie pragnął wyjechać, gdy był za granicą tęsknił za Londynem. Mimo swych nieustających i ostentacyjnych flirtów z innymi kobietami nie tracił chyba erotycznego zainteresowania swą żoną, skoro miał z nią aż dziesięcioro dzieci (nie licząc wielu poronień). Catherine przeżywała wszystkie cięższe bardzo źle, zarówno psychicznie, jak i fizycznie, i cierpiała na poporodowe depresje. Stawała się coraz grubsza i popadała w apatię.

W miarę upływu czasu Dickens coraz częściej wyrażał swe rozczarowanie żoną. Był również całe życie obsesyjnie zatruwony o swą sytuację finansową i dręczyło go, że rozrastająca się rodzina staje się dla niego coraz większym obciążeniem finansowym, przy tym o to, że rodzą się dzieci, raczej obwiniał swoją żonę, którą w listach do przyjaciół nazywał „osłem”. W chwilach stresu i napięcia, jak w Genui, kiedy pracował nad *Opowieścią wigilijną*, powracała do niego w snach Mary Hogarth i budził się cały we łzach.

Energia Dickensa znajdowała ujście nie tylko w pracy, wyjazdach, sporcie

EWA HEARFIELD

EWA i flirtach, wydawaniu bogatych przyjęć i kłótniach z wydawcami, ale też w działalności teatralnej. Wiele czasu spędzał na organizowaniu amatorskich i wespół amatorskich występów, w których sam brał udział jako producent, reżyser, scenograf i aktor. W czasie przygotowywania jednego z takich przedstawień, czterdziestopięcioletni wówczas Dickens poznał zawodową aktorkę, młodziutką, osiemnastoletnią Ellen Ternan, o jasnych lokach i błękitnych oczach, w której oczywiście zakochał się natychmiast bez pamięci. Po scenach zazdrości i kłótniach Dickens wyprowadził się z małżeńskiej sypialni, a w listach do przyjaciół zaczął oskarżać Catherine o oziębłość i, zupełnie niesprawiedliwie, o brak zainteresowania dla domu i dzieci. Catherine uległa wówczas namowom matki i przystała na separację.

Kiedy doszło już niemal do ugody z Catherine, która zgodziła się na rozstanie i roczną pensję w wysokości 600 funtów, Dickens dowiedział się, iż rodzice żony rozgłaszają, że powodem rozstania jest jego romans z Ellen Ternan. Wprawiło go to w prawdziwą furję, ponieważ pragnął uchronić Ellen przed skandalem. Nie mogąc się uspokoić, ogłosił na pierwszej stronie kilku gazet list otwarty, w którym zadawał kłam wszelkim pomówieniom. Napisał również drugi list, bardziej szczegółowy, przeznaczony dla osób z najbliższego kręgu, w którym podawał do wiadomości, iż jego żona cierpi na zaburzenia umysłowe. List ten, najprawdopodobniej wbrew intencjom Dickensa, dostał się do prasy i znalazł się również na pierwszych stronach gazet. Prywatna separacja stała się wła-

nością publiczną, choć imię Ellen nie przedostało się do prasy.

Postanowiono, że Catherine zamieszka osobno z najstarszym synem Charlie w Camden Town, reszta dzieci miała zostać z ojcem. Córka Kate odwiedzała Catherine najczęściej. Dickens pozostał w związku z Ellen do końca swego życia. Czy ich romans był erotycznej, czy też platonicznej natury nie jest do końca jasne, choć istnieją przypuszczenia, że mieli dziecko, które zmarło po urodzeniu. Ellen pozostawała tajemnicą i niewiele osób wiedziało o jej istnieniu, mimo iż była z Dickensem w czasie tragicznego wypadku kolejowego w Staplehurst, gdzie oboje cudem uszli z życiem. Dopiero Kate Dickens ujawniła historię romansu ojca po jego śmierci.

Charles Dickens nie ustawał w pracy mimo postępującej choroby i podejmował się kolejnych wyjazdów i odczytów. Zmarł (prawdopodobnie na wylew) 9 czerwca 1870 roku. Zgodnie z jego ostatnim życzeniem pogrzeb był małą, prywatną ceremonią, ale nie pojawiła się na nim ani Catherine, ani Ellen. Jednak to Ellen znalazła się na pierwszym miejscu na liście spadkobierców Dickensa z jego ostatniego testamentu, dziedzicząc 1000 funtów. Reszta majątku miała zostać podzielona równo pomiędzy dzieci pisarza.

Catherine zmarła w 1879 roku, przeżyła męża o 9 lat. Córka Kate była przy niej do końca i to do niej zwróciła się Catherine ze swą ostatnią prośbą: podając paczuszkę listów od męża, napisanych do niej w pierwszym okresie ich znajomości, poprosiła córkę, aby przekazała listy British Museum – „aby świat dowiedział się, że on mnie kiedyś kochał”.

Ewa Hearfield

Lipsk czyta i słucha, czyli święto książki

Większość z nas, słysząc o odbywających się w Niemczech targach książki, przynosi się od razu myślami do Frankfurtu nad Menem, podczas gdy Niemcy, podobnie jak i Polacy, mają okazję do zapoznania się z nowościami wydawniczymi i do uczestniczenia w spotkaniach autorskich nie na jednej, lecz na dwóch, konkurujących ze sobą imprezach. Położony niezbyt daleko od polsko-niemieckiej granicy Lipsk – miasto, którego edytorsko-drukarskie tradycje sygnalizują już same historyczne nazwy ulic, utworzone od nazw rezydujących tam od dawien dawna, w międzyczasie rozpoznawalnych także już i w Polsce firm wydawniczych, takich jak Reclam czy Brockhaus, co roku wczesną wiosną staje się literacką stolicą tej części Europy.

Targi lipskie umożliwiają wystawcom nie tyle zawarcie intratnych umów i pozyskanie dla siebie nowych autorów, a zwiedzającym na okazjny zakup poszukiwanych tekstów (inaczej niż w Polsce na targach w Niemczech książki kupuje się w normalnej cenie, nie bezpośrednio od wydawcy, lecz w specjalnie na tę okoliczność przygotowanej targowej księgarni), ile raczej sprzyjają, dzięki przyjętej przez organizatorów koncepcji, swobodnej, żywej wymianie poglądów między twórcami a czytelnikami; są szansą na zaistnienie dialogu,

który nie zawsze ogniskuje się wokół problematyki literatury i sztuki.

Lipskiemu świętu książki patronuje, nawiązując do inicjatyw mających na celu popularyzację czytelnictwa, hasło: „Lipsk czyta”, ale bardziej odpowiednia byłaby chyba nazwa: „Lipsk słucha”, w trakcie trwania targów bowiem zwiedzający mają okazję wysłuchać nie tylko opinii wybitnych niemieckich i środkowoeuropejskich intelektualistów, ale też zapoznać się z coraz bardziej popularną zwłaszcza na Zachodzie tak zwaną książką „audio”, czyli przeniesioną na nośnik magnetyczny, przeznaczoną do słuchania właśnie literaturą. Spotkanie z książką-płytą jest przeżyciem ciekawym, od indywidualnych preferencji zależy jednak poziom akceptacji tego zjawiska – osobom, dla których książka oznacza i oznaczać będzie na zawsze połączone okładką, drukowane karty papieru, trudno jest przyzwyczaić się do kojarzących się tylko i wyłącznie z czytelnictwem płyt czy kaset z nagraniem tekstem dzieła.

Poza różnymi prezentacjami, mającymi przekonać sceptyków do zalet tego sposobu „wydawania” książek, w programie znaleźć można także liczne szkolenia i warsztaty dla wydawców, księgarzy czy nauczycieli, wykłady i dyskusje oraz spotkania autorskie. Biorąc pod uwagę fakt, że program jest prawie dwustustronicową broszurą – czemu też trudno się dziwić zważywszy, że na dwudziestu tysiącach metrów kwadratowych nowoczesnego centrum konferencyjno-wystawowego spotyka się ze sobą około dwóch tysięcy wystawców, z których każdy przygotowuje na tę okazję dla około dziewięćdziesięciu tysięcy

KATARZYNA KWIECIEN

zwiedzających coś specjalnego – trzeba pożegnać się z nadzieją zobaczenia wszystkich interesujących nas rzeczy. Jak zanotował reporter „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, uczucie zadowolenia, towarzyszące zwiedzaniu targów lipskich, kryje się wręcz w poczuciu, że właśnie ominęła nas okazja spotkania z którymś z poetów lub wysłuchania któregoś z wykładów.

By jednak miłośnicy literatury nie zgubili się tak całkowicie pomiędzy pawilonami i nie utonęli pod stertą katalogów i broszur, już sami organizatorzy proponują rozmaite kryteria selekcji targowych wydarzeń, grupując przygotowane przez siebie spotkania w określone bloki tematyczne. Dla przybysza z Polski jednym z ciekawszych może być ten, który proponuje przyjrzenie się za pośrednictwem tekstów literackich procesom zachodzącym w jednoczącej się Europie. Ze względu na położenie geograficzne, ale też historię i tradycje, właśnie Lipsk zdaje się być predestynowanym do odgrywania roli odpowiedniego miejsca do toczenia intelektualnych debat europeistycznych, a jak się w przypadku targów okazuje, chce i umie on pełnić rolę pomostu między Wschodem a Zachodem.

W dużym cyklu spotkań pod wspólnym tytułem *Nowa Europa – nowa tożsamość, stare konflikty?* autorzy z Estonii, Litwy, Łotwy, Węgier, Czech, Słowacji, Słowenii i Polski (w tym między innymi Olga Tokarczuk, Tomasz Venclova czy Drago Jančar) zaproszeni zostali do dyskusji nad obecnym i przyszłym kształtem Europy oraz problemami związanymi z integracją. Ich refleksje i wnioski, mimo iż niewiele różniące się od oficjalnych stanowisk polityków, są dlatego

ciekawe, iż pozwalają dostrzec skomplikowane kwestie z nieco innej – bliskiej jednostce – perspektywy, ale też z tego powodu, że język, jakim są wygłaszane wolny jest od okrągłych zdań, odwołujących się do racji stanu.

Wydobywanie na światło dzienne obaw i przesądów zakorzenionych w umysłach obywateli państw, będących podmiotami przemian politycznych, a także odkrywanie przyczyn i próby odnalezienia antidotum na wspomniane lęki jest wyrazem zaangażowania się twórców w dziejące się na naszych oczach procesy polityczno-społeczno-kulturowe. Jest to też świadectwo, iż mamy do czynienia w przypadku intelektualistów z Europy środkowo-wschodniej z ciągłością tradycji postrzegania siebie jako sumienia danej społeczności czy drogowskazu dla otoczenia.

Debaty na temat polityki europejskiej w przypadku tej edycji targów powiązane były z dyskusją na temat roli Europy w światowej polityce i miejsca zajmowanego w tej przestrzeni przez USA. Kładąca się cieniem na targi, ale w jakiś sposób korespondująca z opisanym wyżej cyklem rozmów, problematyka wojny z Irakiem skłoniła wielu do zabrania głosu. Mieszkańcy Lipska swemu stanowisku w tej sprawie dali wyraz poprzez częste demonstracje i przemarsze pod amerykańskim konsulem, co uchodzący za niemieckie sumienie Günter Grass skomentował słowami uznania i dumy z rodaków, a między wersami przygotowanego przez niego specjalnie z okazji targów eseju, noszącego tytuł *Niemoc silnego*, przebijało przekonanie, że wolna, będąca zwierciadłem

prawdy, literatura wyrastać może tylko w pełni demokratycznej, wolnej od agresji i szowinizmu atmosferze.

Targi książki są zawsze w jakimś sensie, jako impreza komercyjna, tylko pretekstem do rozmów o literaturze. W przypadku tegorocznych targów lipskich mogłoby się wręcz wydawać, że książka i literatura zgubiły się gdzieś

w nawale aktualnych problemów. By nie pozostawiać mylnego wrażenia, na koniec chciałabym zacytować niemiec-ką, mało znaną szerszej publiczności pi-sarkę, Ines Geipel, która w odpowiedzi na podobne wątpliwości powiedziała: „My przecież na przekór wszystkiemu nadal piszemy i czytamy”.

Katarzyna Kwiecień

KATARZYNA
KWIECIEN
doktorantka na
Wydziale
Filologicznym UJ.

Maciej **Melecki**

Czarna skrzynka

**Nie nabieraj wody w usta. Nie ma twojego odbicia w
Ciemnym lustrzanym szkiełku. Wywieszano nam
Wielokrotnie flagi, podawano dokładne opisy,
Potakiwanie brano za czytelne odpowiedzi i kierowano**

**Na szczyt. Przeżywamy bardziej, niż bylibyśmy skłonni
Prosić o jeszcze, to zaćmienie deszczem pociętych fotografii,
A ja idę komuś na rękę i oczekuję tylko jak najszybszej
Przerwy, kiedy na dnie nie wskrzesza się żaden**

**Spopielony sen. Do jakich rozmiarów urosliśmy w
Dialekcie tego, co nas okala? Oni nie wiedzą, skąd wzięły się
W nich kody i skrót, wychodzą w nocy i wchłaniają
Zew ostatnich godzin przed czatującym pojmaniem.**

**Przyjmuję zorzę jako ostatni rozdział, położeniu sprawiam
Jeszcze jeden kąt, łańcuch zamglonych pasm prznosi
Mnie stąd. Nawiązana łączność z kresem. Tryb czuwania.
Będziemy jeszcze raz porzuceni, ale zaniechamy też powrotu.**

MACIEJ MELECKI ur. 1969 r., poeta, wydał m.in. tom *Zimni ogrodnicy* (1999).



FANTOMY

Marta Wyka

Wątki
autobiograficzne

Historię rodziny spisywała tylko młodsza siostra mojego ojca, Barbara. Niestety, nie zdążyła, choć często to obiecywała, przekazać mi dokumentów, wspomnień, zapisków. O czym więc ja chcę tutaj pisać? Jednak o rodzinie, z pamięci, z fragmentów, z opowieści. Nie było w naszym domu zwyczaju nieustannego powtarzania rodzinnych wypadków, może i dlatego, że były to czasy dobrze obchodzące się bez takich historii.

Dla kogo więc to piszę? Myślę, że przede wszystkim dla siebie, czuję się już trochę zmęczona własną pamięcią, a czasem wydaje mi się, iż coś zasługuje jednak na przechowanie w piśmie. Nie jestem ogniwem znamienitego rodu. Ta historia będzie zapewne krótka i wiadomo, iż na mnie się skończy. Dziwna historia, epizod bez przeszłości.

Moja prababcia jest pierwszą zapamiętaną postacią tej opowieści. Widziałam ją, jako dziewczynka, leżącą w łóżku, przypominała małą lalkę, ale nie miała włosów, tylko chusteczkę na głowie. Nie zdawałam sobie sprawy z tego, że prababcia umiera na starość, bałam się jej i szybko chciałam wyjść z pokoju. Prababcia Piętakiewiczowa, matka mojej babki ze strony ojca, umarła w Krzeszowicach, w domu należącym do rodziny.

Dopóki żyli dziadkowie, czyli rodzice mojego ojca, jeździliśmy często ich odwiedzać. Fragmenty świąt należały zawsze do dziadków, pociąg relacji Kraków-Krzeszowice zatrzymywał się na każdej małej stacji, gdy mijaliśmy Rudawę ojciec oznajmiał, wskazując palcem: o, dom Konińskiego, co zresztą nie budziło we mnie specjalnych emocji. Ka-

rola Ludwika Konińskiego nic wówczas nie czytałam, znałam tylko panią Stefanę Konińską, żonę, bo przychodziła często w odwiedziny do rodziców, pracowała jako bibliotekarka na AGH. Jej największym bólem był Jerzyk, syn Konińskich, wybitnie uzdolniony i chory. Jego choroba nasilała się z latami, był pacjentem oddziałów psychiatrycznych, często zjawiał się u mojego ojca. Czasem w ostrym, psychotycznym stanie, co było okropnym doświadczeniem dla młodej dziewczyny; dopiero wiele lat później miałam zetknąć się z takimi chorobami. Pan Jerzyk majaczył i opowiadał przeraźliwe, halucynacyjne historie, nie wiadomo było, co robić, kiedyś uciekł ze szpitala i pojawił się w mieszkaniu przy ulicy św. Teresy w pasiastej piżamie.

Przypominam o tym, bo historia rodziny Konińskich, która tak szybko i dramatycznie została unicestwiona przez los, wydaje mi się podobna do wielu powojennych przypadków. Nikt nie troszczył się wtedy o przeszłość, częściowo, w tamtych latach, niecenzuralną. Wnętrze małego domku Konińskich w Rudawie zawieszono obrazami Witkacego, co dobrze zapamiętałam z jedynej tam wizyty. Po śmierci pani Stefanii i Jerzyka dom powoli przestawał istnieć. Stał się, zapewne, domem innych.

Mój ojciec pamiętał o Konińskim, który namawiał go do twórczości literackiej, słuchał pisanych w czasie okupacji opowiadań i wysoko je cenił. Pamiętał, inicjował pisanie prac o nim (wiernym znawcą Konińskiego jest do dziś Bronisław Mamoń), ale gdy pociąg mijał niewielki domek, mijał przedwojenną i okupacyjną przeszłość, która roz-

padała się i murszała na oczach obojętnych w większości świadków. Próbuję sobie wyobrazić młodego mężczyznę, jak w pogodny, albo deszczowy dzień, szybkim krokiem, ubrany w sportowe spodnie-pumpy i solidne buty, zmierza wąską ścieżką, która prowadzi go z domu w Krzeszowicach pośród najpierw ogrodów owocowych, a potem płaskich łąk, ku Rudawie, położonej nieco wyżej, niewidocznej z tej lekko tylko pofalowanej płaszczyny. Zabrał ze sobą, oczywiście, rekopisy, które właśnie wczorajszej nocy napisał. Jest niepewny, ale zadowolony, jest ciekawy, co powie o jego ostatnim opowiadaniu ten unieruchomiony w gipsowym gorsecie mężczyzna, którego słucha z szacunkiem. Niech pan pisze dalej – tak zapewne powie. Więc będzie dalej pisał, już zaczyna mu się rysować następny pomysł.

Rudawa już za nami.

Kolejne pasmo pagórków kryje dom rodziny Stopków, z którego pochodził Andrzej Stopka, scenograf, mąż Wincentyny Wodzinowskiej, córki krakowskiego malarza (spod jego pędzla wychodziły popularne w dwudziestoleciu portrety góralek i dziewcząt z ludu, ozdobionych sznurem czerwonych koralików). Stopka, przezwany potem Duszkim, współtwórca teatru Kazimierza Dejmka, był malutki, toteż jego łóżko, które teraz znajduje się jako jeden z eksponatów w muzeum ziemi krzeszowickiej, wygląda jak łóżko małego chłopczyka. Popadam w zadumę nad tym łóżkiem, ilekroć odwiedzam małe muzeum i wtedy widzę Duszka z chlebaczką na ramieniu, albo Duszka na ogromnym motocyklu, wraz z którym nieodmiennie wracał się na chodnik, bo nie było inne-

go sposobu na to, żeby taki mały człowiek zsiadł z tak dużego motocykla.

Duszek był duszą towarzystwa, rubaszną i nieprzewidywalną, zaś z moim ojcem tworzyli śmieszny duet; ich fizyczne podobieństwo przywodziło na myśl filmowe pary aktorskie. Duszek był mały, pękaty, ojciec większy, ale też krępy. Obaj spoglądali spod krzaczastych brwi błękitnymi, niesfornymi oczami chłopców.

Pociąg zatrzymywał się na stacji Krzeszowice.

Przemiana małego miasteczka w prawie miasto spowodowała, że nie przypomina ono dziś siebie z lat powojennych, a tym bardziej przedwojennych. Gdy żyli jeszcze moi dziadkowie, Krzeszowice posiadały resztki dawnej fizjonomii, bezpretensjonalnej i niezbyt zadbanej. Pomiedzy stacją kolejową a domem dziadków znajdowały się podmokłe łąki, na których pasły się krowy. Na tych właśnie łąkach, jak mogę się domyślać, rozgrywa się akcja jednego z ciekawszych opowiadań mojego ojca, które nosi tytuł *Kocięta*. Opowiada o małym chłopczyku i jego pewnej przygodzie.

Przemiany powojennej rzeczywistości najwyraźniej odbijały się na tartaku dziadka. Kurczył się w oczach. Stosy desek malały. Coraz to nowy kawałek tartacznej przestrzeni ubywał. Mój dumny dziadek-kupiec stawał się starym człowiekiem, rozgoryczonym i niepewnym. Ale bywał butny i wesoły, bo Wojtek Wyka miał w zasadzie pogodne usposobienie. Babka była sceptyczką i melancholiczką, myślę, że do niej właśnie upodobnił się mój ojciec. Podczas wywłaszczenia upaństwowiono lasy, które dziadek przerabiał na deski. Rodzina

widziała w nich posag i zabezpieczenie dla wnuków. Zbudowano w tym miejscu hutę aluminium Skawina.

I tak po kolei i stanowczo topniał rodzinny majątek, który z takim trudem gromadził mój dziadek. Kamienica przy rynku została sprzedana. Willa, w której spędziliśmy okupację i gdzie rozgrywało się „życie na niby”, również przeszła w obce ręce. Dziadek się starzał, dręczyli go lokatorzy, bo jako właściciel musiał dbać o ich dach nad głową w sensie dosłownym. Mój ojciec zaś posiadał doskonałą obojętność na wszelkie formy własności. Interesowały go wyłącznie książki, reszta mogła nie istnieć. Tak więc z majątku i nieruchomości nic nie zostało, tylko dziadkowie do końca życia mieszkali we własnym domu przy ulicy Targowej.

Kiedy przyjeżdżaliśmy w odwiedzinny, babka wyciągała najpierw z kredensu porzeczkowe wino domowej roboty. Miało jasnorożowy kolor i wydawało się sokiem raczej niż alkoholem. Ale wcale nie było takie słabe. Babka reprezentowała oszczędną stronę rodziny, w przeciwieństwie do rozrzutnego dziadka. Stanowczo zabierała ze stołu wino po wypiciu przez gości jednego, no, co najwyższej dwóch kieliszków. Potem podawała obiad, ojciec najbardziej lubił sznycle. Można powiedzieć, że lubił wyłącznie sznycle, i jeszcze zupę pomidorową. Jedzenie interesowało go równie mało, jak własność. Zapytywany, już później i przy różnych okazjach, kiedy to bywał na uroczystych kolacjach i obiadach, a więc zapytywany przez córki – a co jadłeś, odpowiadał: no, sznycle. I dodawał po namyśle: i pomidorową, oczywiście.

Mieszkanie dziadków układało się w amfiladę, w zimie tylko kuchnia i pierwszy pokój były porządnie ogrzewane. Za nimi więc wchodziło się w przestrzeń wychłodzoną i skromnie umeblowaną. Ale mnie pociągało to wewnątrz. Jakbym po nim czegoś więcej oczekiwała. Przez długie lata w drugim pokoju stał wielki, czarny Bechstein, siostra ojca, Basia, uczyła się w szkole muzycznej i przepowiadano jej karierę solistki. Kiedy wyszła za mąż i urodziła dzieci, kariera się odsunęła, potem jej wizja znikła, a razem z nią fortepian marki Bechstein. Miał się odnaleźć w jej kolejnych mieszkaniach, ale grywała na nim coraz rzadziej, wreszcie przestała.

W trzecim pokoju wisiał święty obraz, przedstawiający Jezusa z krwawiącym promieniami sercem, albo może Boga Ojca na białej chmurze, albo Ducha Świętego za obłokiem. Nie pamiętam go już dokładnie. Wisiał nad łóżkiem, w którym dziadków spotkały ich ostatnie choroby.

Kiedy jeszcze żyją, przypatruję się im. Ojciec ma nos babki, ale nie ma nic z dziadka, babka ma zaróżowioną skórę pokrytą siecią drobnych żyłek, ojciec ma ręce babki. Dziadek jest wysoki i ma białą, ostry wąs. Włosy przypominają szczotkę. Nie mogę sobie przypomnieć jego głosu. A głos babki pamiętam. Nosowy, jak u ojca, i ten tłumiony śmiech, ukryty w obwisłym policzku. W kuchni, na starym, węglowym piecu z fajerkami, babka miesza potrawy. Snujemy się po mieszkaniu w oczekiwaniu na obiad i ukradkiem wymykamy do nie opalanych pokoi. Koniecznie chcemy znaleźć coś dziwnego. Ale dziwny jest tylko chłód, zimne ściany, czarny fortepian.

Front domu zajmowała drewniana, oszklona weranda. Piętrzyły się na niej owoce, jakieś suche badyle, koszyki wiklinowe, różnorakie zapasy. Czasem, w dzieciństwie, śniła mi się ta weranda. Że stoję na środku niej, w ciemności, pochyłe schody prowadzą na podwórze, słyszę głos babki, uważaj dziecko, żebyś nie spadła. Teraz już jej nie ma w moich snach, po prostu dawno spadłam na podwórze tartaku, aby pobłądzić pośród pachnących desek i rachitycznych grządek z kwiatkami.

Małe przedwojenne miasteczko zachowało jeszcze swój charakter w latach wojny. Trochę je pamiętam, ale trudno, jak to bywa, rozstrzygnąć czy z opowiadań rodziców, czy jednak z własnych zasobów wspomnień. Największe wrażenie robiła na mnie willa rejenta Adolfa Reaourga, mojego chrzestnego ojca, prowadzącego kancelarię adwokacką. Pracowała w niej mama jako urzędniczka i maszynistka. Willa się już prawie rozpadła, bo poumierali jej właściciele. Wydaje mi się, że wtedy była tajemnicza i piękna. Miała wykusze w stylu art deco, ogród, a w nim basen ze złotymi rybkami. Stawałam nad basenem i patrzyłam na życie, bystro poruszające się pośród zielonych wodorostów. Było ciepło, leniwie, przyjemnie, wujek rejent patrzył na mnie dobrotliwie, coś tam mruczał, coś śpiewał pod nosem.

Pod dziecinną obserwacją znajdowało się miasteczko dzienne, a nocne poznałam z *Życia na niby* mojego ojca. Jedną szczególnie sceną jest w nim – jeśli wolno tak powiedzieć o okupacji – nastrojowa. To opis straży nocnych, sprawowanych przez znacznych obywateli.

MARTA WYKA

li miasteczka w czasie wojny. Chodzili w ciemności i ciszy, nasłuchując własnych kroków, bo tak naprawdę nic szczególnie groźnego nie działo się wówczas w tym miasteczku. Patrzyli w spokojne niebo letnie lub zimowe, bo dopiero za jego horyzontem był strach, Oświęcim, łapanki, gestapo. Dziwna to straż nocna, bez broni i mundurów. Wille zapadały w sen w swoich ogrodach i miały nadzieję, że nic już do rana się nie wydarzy.

Niewiele wiem o rodzinie mamy. Mama nie mówiła o niej często, a ja nie pytałam zbyt dociekliwie. Spośród sześciorga rodzeństwa troje zmarło we wczesnym dzieciństwie podczas epidemii grypy lub tyfusu. Babka ze strony mamy urodziła się w Janowie Podlaskim, ale nigdy po wojnie już tam nie pojechała. W tej biednej rodzinie tylko jedno dziecko ukończyło wyższe studia: siostra mojej mamy, ciocia Kazia, była prawnikiem. To właśnie ciocia Kazia otwiera perspektywę ku rodzinie mamy. Moja ulubiona (obok Róży z Birtusów, żony Mariana Wyki, spokrewnionej z Andrzejem Bobkowskim) ciotka.

Poznała przed wojną utalentowanego architekta, Juliusza Goryńskiego (rodzina nazywała się Goldstein, potem nazwisko zostało zmienione), studiującego w Wiedniu i wywodzącego się ze znanej rodziny wiedeńsko-żydowskiej. Jego ojciec był lekarzem, Juliusz obracał się w kręgach wiedeńskiej inteligencji i mieszczaństwa, świetnie wykształconego, o poglądach raczej lewicowych, z szerokimi koneksjami w wiedeńskim towarzystwie, interesującego się sztuką i malarstwem. Ojciec i brat wujka Julka zostali rozstrzelani w Warszawie w cza-

się okupacji. On sam uniknął ich losu, po wojnie pełnił różne ważne funkcje w rządach jako architekt, projektant, doradca. Brał udział – i częściowo był autorem – w projektowaniu miasta Nowa Huta, co wielu potem miało mu za złe. Trudno nie przyznać racji przeciwnikom, ale pamiętać trzeba też, że Nową Hutę projektowało pokolenie wychowane na szkole Bauhausu i Gropiusa, wierzące (jak się miało okazać, naiwnie) w to, iż pewne idee użytkowości tej szkoły połączone ze specyficznym zdobnictwem sprawdzą się w socrealistycznej przestrzeni miejskiej.

Tak myślę, jako nie-fachowiec. I wracam do wujostwa.

Wujek Julek to był przede wszystkim Wiedeń, język niemiecki i niedostępna dla mnie tradycja wiedeńskiego mieszczaństwa, przepastnych mieszkań wyrażenie naznaczonych XIX wiekiem, obrazów, mebli i kryształowych świeczników. Odwiedziłam kiedyś w Paryżu daleką rodzinę wujka Julka, której mnie polecił. Wiedeń trwał i tam, wiedeńskie mieszkanie rozpiętało się w okolicy Bataignolles. Starsi państwo mile przyjęli młodą kobietę, ale rozmowa jakoś się nie kleiła. Skonfundowani zabrali mnie na przejażdżkę samochodową. Uznali zapewne, że dla obywatelki PRL-u będzie to wystarczająca atrakcja.

Wujek Julek był poliglota i erudyta. Lubił też odpytywać swoje siostrzenice z ogólnej wiedzy o świecie, co ja osobiście również bardzo lubiłam. Wiedza wujka imponowała mi, w jakimś sensie bardziej niż wiedza ojca, bo była inna, wymierna, architektoniczna. Biegłam zawsze z przyjemnością na ulicę Kannonie, skrytą za katedrą świętego Jana.

Dwaj synowie wujostwa byli prawie naszymi rówieśnikami – moimi i siostry, jeździliśmy razem na wakacje, wychowano nas podobnie.

Jadwiga i Kazimiera, czyli nasze matki, jak widzę na starych zdjęciach, to piękne panny o wyrazistych oczach. Ciocia Kazia uśmiecha się ujmująco. Dziecko, weź kąpiel w skórkach cytryny, mówiła do mnie rozkazująco i sypała do wanny wysuszone skórki. To był nasz wspólny kosmetyczny luksus w tamtych pozbawionych luksusu czasach.

Ciocia bardzo lubiła mojego ojca, można nawet powiedzieć, że przyjaźniła się z nim. Znała jego słabości i tolerowała je. Czasem tylko wdychała: Kazio jest za miękki, za płacziwy. To niedobrze. Powinien wydorosnąć. Mówią, że jestem podobna do cioci Kazi. Lubię małe luksusy i mam jej uśmiech. Tak osądziła niegdyś rodzina, więc zapewne miała rację.

Ciocia podobnie jak wujek jeszcze przed wojną zapisała się do PPS. Potem oboje zostali ofiarami zjednoczenia partyjnego i znaleźli się w PZPR, czego uniknął mój ojciec, który w najgorszych czasach oparł się skutecznie zakusom towarzyszy i pozostał bezpartyjny.

W rodzinie Goryńskich uczyłam się, jak teraz widzę, ciekawości świata, chłonęłam opowieści wujka o podróżach, które odbywał, o ludziach, których spotykał. Wujek lubił te narracje, prowadził je ze swadą (czasem zadając encyklopedyczne pytania) i kuchnia przy ulicy Kanonie była moim oknem na Warszawę (dosłownie) i na dalsze okolice.

Spożywszy jajecznicę przechodziliśmy do gabinetu wujka. Wyciągał płyty z songami Brechta lub piosenkami Za-

rah Leander. Udawaliśmy się w ten niemieckojęzyczny świat z wielką przyjemnością. Świat przedwojenny.

Opisuję tutaj tę niewielką scenę, aby, przywołując szczegóły, zdać sobie sprawę z pewnej całości. Skąd się wzięłam? Co mnie ukształtowało? Jakie wzory miałam w najbliższej okolicy? Z jednej strony – była to tradycja i obyczaj polskiej przedwojennej prowincji, związany z nią bez wątplenia szacunek dla pracy i swoista skromność, ale też ethos klasy społecznej, która po I wojnie porządkowała własne podwórko, upiększała je, z wielkim wysiłkiem kształciła dzieci i dla nich zarabiała pieniądze. Dzieci miały mieć pozycję społeczną. Dzieci moich dziadków nie zawiodły ich zaufania. Pod koniec życia byli z nich dumni. Najstarszy syn został profesorem uniwersytetu; młodszy ukończył architekturę w Anglii (już jako emigrant), córka najpierw grała na fortepianie a nawet koncertowała, jako dorosła osoba zrobiła magisterium z historii sztuki. Dla tych zdolnych dzieci dziadkowie zrobili wszystko; żyli bardzo skromnie i nigdy nie wyjechali ze swojego miasteczka. Co najwyżej do Swozowic.

Moja mama, przed wojną urzędniczka w kancelarii adwokackiej w Krakowie przy ulicy Poselskiej (u Macieja Starzewskiego, męża Magdaleny Samozwaniec, siostry Marii Pawlikowskiej), a potem w Krzeszowicach, wyszła za mąż za obiecującego młodego uczonego (spotkali się w pociągu), który zaraz po studiach został zauważony przez swoich profesorów. Liczył się z ich opinią ogromnie, pamiętał o nich zawsze. To rzadki rodzaj więzi. To im zadedykował

swoją pracę doktorską, im poświęcił piękne wspomnieniowe strony. Nigdy z nich nie żartował. Profesorowie to był inny wymiar.

Kiedy cały świat się rozpadł, rodzice mieli małe dzieci, którym coś trzeba było ofiarować. Oczywiście to „coś” musiało pochodzić z ich przedwojennego świata, bo jakież inny świat mógł być dla nich wzorem? Dzieci nie wiedziały, opuszczając po wojnie małe miasteczko, że wokół nich rozciąga się przestrzeń zrujnowana, w wielu sensach. Ostatnie wątki obumierały bez wielkiego rozgłosu, choć trwało to parę lat: prywatne szkoły, nauka religii, prywatne cukiernie, prywatna własność. To, co przychodziło, wydało się w pewnym sensie naturalne, a nie wymuszone, łaciny uczyłam się prywatnie, o religię dbała babcia i pobliskie siostry zakonne, majątek dziadków mało mnie obchodził. Profesorowie ojca nie żyli, opowiadano o nich tylko ciekawe historie. O czym myślał mój ojciec, gdy skończyła się wojna i cała jego rodzina ładowała dobytek na furę zaprzęzoną w konia (to był najtańszy środek lokomocji), aby przenieść się do Krakowa? Nie dowiem się nigdy, co myślał. Nasza przyszłość nie miała jednak absolutnie czarnych barw. Istniały dalej prywatne szkoły dla dziewczynek, dziewczynki należało kształcić, a potem – okaza się... W tym wzorze kształcenia dziewczynek mieściły się lekcje gry na fortepianie. Trudno w to uwierzyć, ale ukończyłam podstawową, prywatna rzecz jasna, szkołę muzyczną, bo jaka inna muzyczna instytucja podjęłaby się kształcenia osóbkę równie mało utalentowanej. Egzamin końcowy, czyli popis fortepianowy był autentycznym horrorem – w po-

cie czoła wykonywałam sonatę Beethovena, myśląc się ponad wszelką dopuszczalną miarę. Ale zdałam, dawno już zapomniałam gry na fortepianie...

Matura w apogeum systemu była trudna – ale przede wszystkim ze względu na fakt, iż zdawało się wszystkie przedmioty, matematykę również. Przemysłne ściągi wmontowane w pasek od spódnicy pozwoliły mi zwycięsko przebrnąć przez matematyczne wzory. Ale do dziś nie do końca rozumiem, jak to się udało. Moja najbliższa wtedy przyjaciółka, umysł ścisły, nie chciała podpowiadać. Dzisiaj mogę jej mściwie powiedzieć: a widzisz, udało się. Wy płynęłam na szerokie wody.

Na szerokie wody? Cóż to miało oznaczać? Studia w pierwszym rządzie.

Teraz, po wielu latach, zdaję sobie sprawę z tego, iż znaleźliśmy się na uniwersytecie na dobrą sprawę przedwojennym – tacy byli nasi nauczyciele, choć nie kojarzyliśmy ich z przeszłością równie odległą. Profesorowie Pigoń, Kleiner, Nitsch, Dłuska mieli stopniowo odchodzić. Profesor Leszczyński, filozof i przyjaciel Witkacego, bez względu na porę roku owinięty w brązową jesionkę. Józef Spytkowski, docent, specjalista od Brzozowskiego, milczący dziwak. Polonistka była niewielka, grupy studenckie na moim roku zaledwie cztery. Na ile mogliśmy docenić tych ludzi, budując dopiero swoją pamięć, nie mając żadnych punktów odniesienia, młodzi, gniewni, rozpoczynający życie, otoczeni przez liczniejszych od nas kolegów ze wsi i małych miasteczek? Stanowiliśmy enklawę, nie wiedząc o tym zresztą.

Moi koledzy i moje koleżanki, ci najbliżsi, z pierwszej grupy, byli młodzieżą

miejską i inteligencją. Zebrał nas mój ojciec, w każdym razie naszą większą część. Nie interesowaliśmy się specjalnie swoimi historiami rodzinnymi, ciekawa to jednak była zbieranina. Nie przypadkowa bynajmniej, ale o tym wiedział na początku tylko mój ojciec. Grupa pierwsza – trwaliśmy pod tą cyfrą pięć lat, nic się w naszym składzie nie zmieniało.

Skąd przybywaliśmy? Z Krakowa, oczywiście, ale nie tylko stąd. Ze Lwowa, którego nazwy nawet się nie wymieniał. Z Wilna, a więc w ogólności z Kresów. Z Zakopanego, z jego międzywojenną tradycją. Tak różni mieliśmy przecież jakieś wspólne zaplecze. Spędziliśmy razem całe studia, bawiąc się i ucząc, a tę wspólnotę wymyślił, w znacznym stopniu, mój czujny ojciec. Dlaczego tak postąpił? Nie wiem. Nigdy się nie dowiem, bo kiedy żył nie zapytałam o to. Nie pisze o tym w swoich listach do przyjaciół, ani w karteczkach do mnie. Więc można się tylko domyślać.

Czułam się trochę poza kolegami. Oni również czuli się poza mną. Byłam przecież córką ich profesora. Ale pozostawaliśmy razem, byliśmy z tego samego materiału. Ja dodatkowo zawsze tkwiłam w literaturze pięknej. Pisarze i artyści przyjaźnili się z rodzicami, byli w pobliżu, więc uważałam ich od dzieciństwa za naturalne środowisko. Ale zakładałam podświadomie, że istnieje jakaś odległość, jakaś przestrzeń pomiędzy ich tekstami a żywymi zachowaniami. Nigdy, na dobrą sprawę, nie kojarzyłam narracji Wilhelma Macha z jego prozą. Opowiadał wspaniale, miał niezwykły dar opowieści, w jego modulowanym, aktorskim głosie zdarzało się

wszystko. Kiedy przeczytałam *Góry nad Czarnym Morzem*, wydały mi się sztuczne. Potem wielokrotnie nie umiałam rozdzielić życiowych narracji od pisanych tekstów.

Potem lepiej mi się wiodło z uczniami ojca – tymi o wiele starszymi, najlepiej z Ludwikiem Flaszenem. Gdy spotkałam go niedawno w Paryżu, fioletowy szalik artysty opłatał mu szyję, przypomniałam sobie namiętnego pokerzystę i nocnego wędrowca po Krakowie. Podobno chodził również w tym celu nocną porą, aby sprawdzać, czy profesor Henryk Markiewicz wciąż pracuje w swoim gabinecie przy ulicy Grottgera. Na ogół światło się paliło w ciemnej, krakowskiej nocy. Powstawało nowe dzieło. Ludwik był uszczęśliwiony.

Niespełna rok po śmierci mojego ojca zapowiedział się na ulicy św. Teresy Jerzy Andrzejewski. Zbliżały się święta Bożego Narodzenia, mama zaprosiła go na Wigilię. Przyszedł razem z Ewą Otwinowską i córką Agnieszką. Dla mnie dziwne to były święta. Oto zjawiała się historia literatury, z którą skądinąd byłam obeznana. Andrzejewski, który znał moją mamę z lat bezpośrednio powojennych, był spokojny, wyciszony, uważny. Mieliśmy koniec roku 1975 i rozmawiało się o Kaziu, który niedawno odszedł. Wydawało mi się wówczas, iż Andrzejewski, którego wcześniej nie spotkałam, tropi w naszym domu ślady własnej młodości. Czy je znalazł? Nigdy o tym nie napisał, wyjąwszy zdawkowe notatki.

Wychowana wśród pisarzy nie bardzo wiedziałam, jak się wobec nich zachować. Jako młodociana krytyczka wstydziłam się pisać o znajomych, któ-

MARTA WYKA

MARTA WYKA
krytyk literacki,
historyk literatury,
wydała ostatnio
tom szkiców
Punkty widzenia.

rzy znali mnie i rodziców, i nie umiałam tych domowych związków wykozystać. Ale co tu dużo mówić – pisarze byli dla mnie jak powietrze i nie interesowały mnie inne ludzkie zgromadzenia. Stawałam się nieuchronną dziewczką.

Ale potem literaci, już rówieśnicy, stawali się moimi przyjaciółmi i znajomymi. I tak pozostałam w tym kręgu, nie opuściłam go nigdy, od owych doprawdy zamierzchłych czasów, gdy pan Trzaska podarował mi książeczkę *Raz termometr zachorował*, a ja nauczyłam się jej na pamięć, bo czytać jeszcze nie umiałam. Tę chwilę sfotografował w Krzeszowicach Jerzy Turowicz. Ponad stronicami książeczki unoszą się literackie miazmaty, boskie trucizny, zaś na stronicach pan termometr skarży się, że mu duszno w futerale (potem że mu puchnie nóżka i położył się do łóżka...).

Moim niezrealizowanym marzeniem było napisać powieść. Rozprawiałam o tym przez wiele lat z przyjaciółmi. Nawet uwierzyłam w to, że piszę powieść. Ireneusz Ireduński, mieszkający wówczas w Krakowie, pytał przy każdym spotkaniu: no jak tam twoja powieść? Posuwa się do przodu? Posuwa się – odpowiadałam, bo wstyd było się przyznać, że to wszystko wymyślone. Dalej piszę powieść, zmienia się jej temat, bohaterowie podlegają aktualnym naciskom, więc pewnie nie skończę jej nigdy

Jej tematem jest najpierw życie rodziny mojej mamy. Okazuje się, że za mało o nim wiem. Potem przrzucam się na rodzinę ojca, o której wiem zdecydowanie więcej i znam sporą garść fabuł. Ale to się również urywa, brakuje mi pewnych argumentów. Kiedy

przyglądam się mojemu zawodowemu otoczeniu, wychodzi mi powieść zdecydowanie satyryczna. Kiedy patrzę na siebie, czuję, że autobiografizm odziany w pozory fikcji, nudzi mnie. Kiedy myślę o wielkiej powieści na temat formacji, zaczynam rozumieć, co to jest postmodernizm. Więc w ostateczności pozostaje mi powieść wagonowa bądź powieść uniwersytecka, czego się z kolei nigdy po sobie nie spodziewałam. Przeglądam notatki. Skreślam i dopisuję. Może jednak ustąpię pod wieloletnim naciskiem wewnętrznym, który jest zapewne pochodną zawodu. Lubię czytać moją nie napisaną książkę, gdzie nic nie jest skończone, a wszystko się dopiero zaczyna. I wszystko wciąż jest możliwe.

Młode środowisko przyjacielskie rozpadło się ostatecznie po roku 1968. To był kres wspólnot, kres niewiedzy, koniec beztroski. Poranek marcowy z wiersza Broniewskiego (poranek marcowy, jak cicho – tak się wówczas wyśpiewywało...) okazać się miał wyjątkowo mroczny.

Pomiędzy Warszawą a Krakowem przygotowywałam się do obrony doktoratu. Miała ona miejsce 28 marca 1968 roku – gorszą datę nawet wymyślić trudno. Profesorowie – Żółkiewski, Baczek – poddani już sankcjom. Przyjaciele wciągnięci w wieloraką konspirację, niepokój, nadzieja, frustracja. Nasza młodość wtedy skończyła się definitywnie, za to zostaliśmy doktorami, uczonymi, profesorami, albo zwykłymi dorosłymi, co bodaj lepsze.

I tutaj zaczyna się inna historia. Czy warto ją opisywać?

Marta Wyka

■ „Śmierć Teodora Bujnickiego, rozstrzelanego w listopadzie 1944 r. z wyroku polskiego podziemia, to fakt wydawałoby się dobrze znany historykom. Toteż zdumiewa mnie, że Marek Kornat we wstępie do antologii *Polska szkoła sowiecka 1930-1939* (s. 99) pisze, że Bujnicki zginął w r. 1942 „rozstrzelany przez Gestapo w niejasnych okolicznościach”. (hm)

Ludwik Stomma dodaje do swego felietonu w „Polityce” (nr 17) postscriptum: „W Rzeszowie jest ulica czy aleja Rejtana. Przez j. Hmm”. Oznacza to chyba, że autor uważa taką pisownię (przez j, nie przez y) za żenująco błędną. Tymczasem – taka właśnie pisownia przeważa w opracowaniach historycznych czy encyklopedycznych. (hm)

Polska Akademia Umiejętności opublikowała pośmiertny wybór prac wybitnego izraelskiego slawisty, Mosze Altbauera pt. *Wzajemne wpływy polsko-żydowskie w dziedzinie językowej*. Umieszczono tu także z maszynopisu przemówienie wygłoszone przez niego z okazji odnowienia doktoratu na UJ w r. 1986. Powiedział tu Altbauer m.in.: „by użyć słów Juliusza Słowackiego o największym poecie polskim: Myśmy wszyscy z niego”. Cytat jest niedokładny (powinno być: „My z niego wszyscy”), a autorstwo z Krasieńskiego przeniesione na Słowackiego. Filologiczna skrupulatność – filologiczną skrupulatnością, ale można było chyba tę omyłkę pamięci starszego pana milczkiem poprawić. Albo ją w przypisie sprostować. (hm)

Kamerzysta sygnalizował swego czasu skandaliczne błędy edytorskie w pierwszych dwóch tomach *Dziennika wypadków* Karola Estreichera juniora. Ukazał się teraz tom III, nielepszy od poprzednich. Pani Anna Maria Janiak miała zapewne najlepsze chęci (przygotowała bezinteresownie tekst do druku), nie potrafiła jednak poprawnie odczytać wielu, łatwych do identyfikacji nazwisk czy obcojęzycznych wyrażań. Oto przykłady pierwsze z brzegu: „Eukemer” (zamiast: „Euhemer”, s. 61); Wacholtz (zamiast: „Wacholz”, s. 61); „Holzstochsammlung” (zamiast: „Holzschnittsammlung”, s. 67); Barlewi (zamiast: „Berlewi”, s. 203); moral in sanity (ze znakiem zapyta-

nia, zamiast: „moral insanity”, s. 232); zapiski z „Maseli” (zamiast: z „Masek”, s. 250); Talz (zamiast: Telz, s. 250); małżeństwo Reni Grzybowskiej ze Stonimskim (zamiast Stomczyńskim, s. 257); Bobrzyńki (ze znakiem zapytania, zamiast oczywistego tu: Bobrzyński, s. 668); osteomolonia (ze znakiem zapytania, zamiast: osteoporoza, s. 679); Olchniewska (ze znakiem zapytania, zamiast Okońska, s. 714); „Kultura” Giesztora (zamiast oczywiście Giedroycia, s. 725); kerpes (zamiast herpes, s. 751); „Potocki of Monfolk” (zamiast „Montalk”, s. 790). Nawet powszechnie stosowany skrót; „etc.” – występuje tu w dziwacznej postaci: „et.”. (hm)

Danuta Ulicka w erudycyjnym skądinąd artykule *Co nam zostało z fenomenologii?* (w tomie *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*) narzeka, że w ostatnim tomie fundamentalnej *The Cambridge History of Literary Criticism*, poświęconym m.in. „perspektywom filozoficznym” literaturoznawstwa, nawet nie odnotowano nazwiska Romana Ingardena. Nie zrobiono tego, ponieważ poglądy Ingardena obszernie (na 8 stronach) omówione zostały w poprzednim, VIII tomie tego dzieła, w rozdziale o fenomenologii napisanym przez Roberta Holuba. (hm)

Krzysztof Masłoń („Plus-Minus” z 2-4 maja) dziwi się, dlaczego Stanisław Jerzy Lec w wierszu o Stalinie, przedstawiając go jako „rozpędzonego kolejarza” (a właściwie pociąg), który pędzi od Kamczatki, „kazał mu zatrzymać się na Sanie”. Odpowiedź prosta: wiersz powstał jesienią 1939 roku, a wtedy San był granicą sowiecko-niemiecką. (hm)

No właśnie. W „Gazecie Wyborczej” (nr 102) ukazał się obszerny esej Karla Dedeciusa *Wystarczy słowo. Reszta jest gadaniem* o Lecu. Zawiera on wcale szczegółowe omówienie życiorysu pisarza – np. wraz z wiadomościami o ojcu, matce, dziadku, a nawet pradziadku. Ale o udziale Leca w życiu literackim Lwowa pod okupacją sowiecką w latach 1939-1941 ani słowa. Z całym szacunkiem dla znakomitego autora: różne są oceny tego okresu w życiorysie i twórczości Leca – od usprawiedliwiającego ubolewania do gwałtownego potępienia, ale w każdym razie

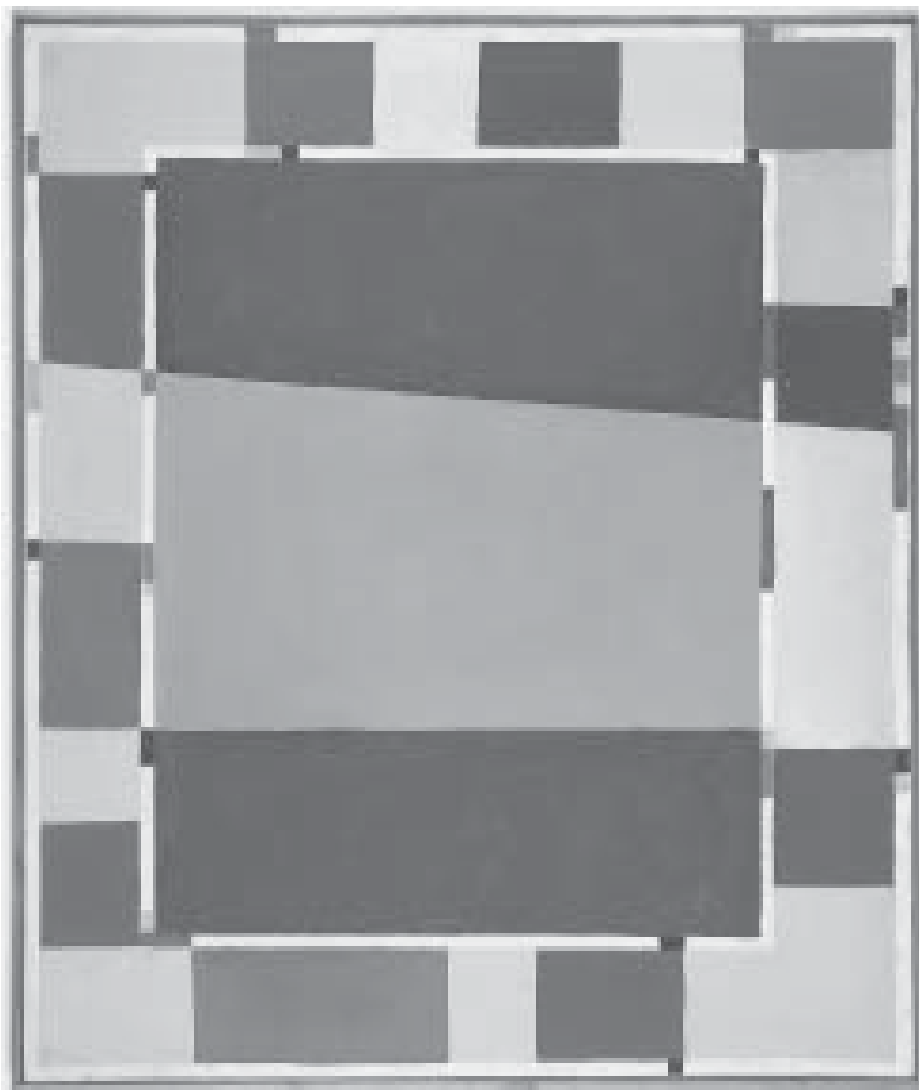
CAMERA OBSCURA

jest to okres zbyt ważny, by można go było pomi-
jać całkowitym milczeniem. (hm)

Andrzej Krajewski („Plus-Minus” z 2-4 maja)
pisze, że w r. 1964 „Polityka”, atakując Jana Ne-
pomucena Millera, powoływała się m.in. na fraszkę
o nim, r z e k o m o napisaną przez Tuwima
przed wojną: „Niech się nigdy na Konia nie pory-
wa kucyk / Bo tak będzie wyglądał jak Jan Nepo-
mucyk”. Otóż – jest to autentyczny tekst Tuwi-
ma, stanowiący moral dłuższego wiersza *Jan Nic-*

muniepomoże Miller z r. 1933 umieszczonego
w *Jarmarku rymów*. Tuwim rewanżował się w ten
sposób Millerowi za miazdzącą recenzję Millera
z *Biblii cygańskiej*. (hm)

Redaktorom „Wprost” (nr 17) wydaje się, że
skoro mówi się „persona non grata”, to można
także dać tytuł „Papa non grata”. Niestety, nie,
późnołaciński wyraz „papa” jest oczywiście ro-
dzaju męskiego, więc tytuł musiałby brzmieć:
„Papa non gratus”. (hm)



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1973, 120 x 100 cm, olej/plótno

■ **Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska: *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.**

Opowieść o wybitnym tłumaczu literatury angielskiej, słynnym prozaiku, niezapomnianym autorze powieści kryminalnych, pisanych pod pseudonimem Joe Alex, napisana przez córkę Macieja Słomczyńskiego i Teresy z domu Grzybowskiej.

Autorka, podążając śladami ojca, próbuje zrozumieć, na czym polegała niezwykłość jego osoby, opisuje nieznaną fakty z jego życia, które w istotny sposób wpłynęły na ukształtowanie się tej barwnej, pełnej zagadek osobowości.

Jerzy Górzanski: *Już rozumie, dobranoc*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2003.

Nowy tom błyskotliwych, inspirujących wierszy poety, prozaika, autora słuchowisk z Warszawy. Jak autor sam powiada, za Ralfem Waldo Emersonem: „Poeci są wolni, czynią też innych wolnymi”.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: *Zaplecze*, Biuro Literackie Fort Legnica, Legnica 2002.

Zbiór błyskotliwych, niezwykle ciekawych felietonów (publikowanych wcześniej w lubelskich „Kresach”), szkiców, dziennika osobliwych lektur „kultowego” poety trzydziestolatków.

Joanna Pollakówna: *Ogarnąłeś mnie chłodem*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

Joanna Pollakówna (1939-2002) – poetka, eseistka, historyk sztuki, w swoim dorobku ma wiele tomów wierszy, albumy, monografie i książki o sztuce (m.in. *Formiści, Czapski, Myśląc o obrazach, Weneckie tęsknoty*), a także wiersze i opowiadania dla dzieci.

Jej teksty o malarstwie wyróżniały się kulturą, erudycją i wrażliwością; jak niewielu historyków sztuki potrafiła „oprowadzać” czytelnika po ukończonych obrazach, kolekcjach i muzeach – co znajdowało także odbicie w wielu jej wierszach, tworzących poetycki ekwiwalent dla dzieł malarzkich czy też muzycznych. Za swą twórczość poetycką i eseistyczną była wielokrotnie nagradzana.

W składających się na ten tomik wierszach pisanych u schyłku życia Pollakówna osiągnęła rzadko spotykaną krystaliczność i równowagę pomie-

dzy dramatyzmem przeżyć a powściągliwością formy. Są one przejmującym zapisem zmagania się z chorobą i duchowego przygotowywania się na spotkanie rzeczy ostatecznych.

Andrea Camilleri: *Złodziej kanapek*, przeł. Jarosław Mikołajewski, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

Autor (ur. w 1925 roku na Sycylii) mieszka w Rzymie; jest reżyserem teatralnym, telewizyjnym i radiowym oraz autorem wierszy i licznych opowiadań. Akcja jego powieści rozgrywa się w wyimaginowanym miasteczku sycylijskim, a główną postacią jest zawsze sentymentalny samotnik, komisarz Montalbano. W Polsce wydane zostały dobrze przyjęte dwie książki Camilleriego: *Kształt wody* oraz *Pies z terakoty*.

Luis Sepulveda: *Podróż do świata na końcu świata*, przeł. Dorota Walasek-Elbanowska, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

Oparta na faktach opowieść chilijskiego pisarza (ur. 1949) i podróżnika, w której Sepulveda daje się poznać jako aktywny obrońca przyrody. Po dwudziestu czterech latach wędrówek bohater powraca na południowy skrawek ojczystego Chile – do „świata na końcu świata”. Zaprzysięgły wielbiciel *Moby Dicka*, niezależny dziennikarz, udaje się tam na wezwanie Greenpeace. Ma wyjaśnić tajemniczy wypadek, któremu uległ w pobliżu Cieśniny Magellana japoński statek-przetwornia.

Alicia Giménez-Bartlett: *Śmiertelny talk-show*, przeł. Filip Łobodziński, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

Ta powieść to pierwsze spotkanie polskich czytelników z oryginalną parą barcelońskich detektywów. Szefem zespołu jest inspektor Petra Delicado, dwukrotna rozwódka, inteligentna, zasadnicza, o ciętym języku. Jej podwładny to wdowiec, Fermín Garzon, często stosujący w śledztwie nieortodoksyjne metody. Między tą dwójką toczy się niestanna gra, polegająca na wymianie przytyków i złośliwości, mimo to w ich wzajemnych stosunkach dominuje duch sympatii.

Bohaterowie prowadzą śledztwo w sprawie śmierci Ernesta Valdesa, dziennikarza prasy plotkarskiej i gospodarza niewybrednego talk-show.

KSIAŻKI NADESŁANE

Alicia Gimenez-Bartlett urodziła się w 1951 roku w Almansie. Największą popularność, także poza granicami Hiszpanii, przyniosła autorce seria powieści kryminalnych z inspektorem Petrą Delicado.

William Goldman: *Maratończyk*, przeł. Ryszard Szaflarski, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2003.

Maratończyk to literacki pierwowzór znakomitego filmu z rewelacyjną rolą Dustina Hoffmana.

William Goldman (ur. 1931) jest pisarzem, dramaturgiem i jednym z najsłynniejszych scenarzystów w dziejach Hollywood. Zdobył dwa Oscary – za filmy *Butch Cassidy i Sundance Kid* oraz *Wszystcy ludzie prezdynta*.

Eliot Pattison: *Woda omywa kamień*, przeł. Norbert Radomski, REBIS, Poznań 2003.

Północne rubieże Wyżyny Tybetańskiej przemierza osobliwa grupa wyrzutek. Dwaj mnisi spieszą przywrócić duchową równowagę zachwianą przez gwałtowną śmierć darzonej ciężką nauczycielki. Wojownika tybetańskiego ruchu oporu gna pragnienie walki. Natomiast eksinspektor Shan szuka sprawiedliwości, która w zachodnich Chinach wydaje się zupełną mrzonką.

Jeden po drugim giną mali chłopcy, uczniowie zmarłej. Podążając tropem zabójcy, Shan trafia w świat pogranicza, zamieszkały przez bezwzględnych chińskich urzędników, skorumpowanych żołnierzy, zuchwałych przemytników oraz niedobitki dumnych kazachskich rodów.

Wydana przez REBIS powieść Pattisona *Mantra czaszki* cieszyła się w Polsce dużą poczytnością.

Susan Vreeland: *Pasja Artemizji*, przeł. Stanisław Kroszczyński, REBIS, Poznań 2003.

Kolejna pozycja z nowej serii „Jej portret” – powieści o kobietach, pisanych przez kobiety i adresowanych do kobiet.

Historia Artemizji Gentileschi – malarki, która oczarowała postrenesansowe Włochy pięknem swej sztuki – obfituje w wiele dramatycznych wydarzeń.

Jako osiemnastoletnia dziewczyna – uwikłana w upokarzający proces o gwałt – opuszcza Rzym i poślubiona przez malarza udaje się do Florencji. Jej rosnąca sława przyczynia się jednak do roz-

padu małżeństwa i Artemizja rozpoczyna życie na własną rękę, starając się pogodzić sztukę i macierzyństwo, uczucie i geniusz.

Powieść o poszukiwaniu miłości, przebaczenia i ukojenia przez sztukę – usytuowana w malowniczej scenerii Rzymu, Florencji, Genui i Neapolu, ubarwiona mnóstwem szczegółów z życia siedemnastowiecznych malarzy – ukazuje niezwykłą kobietę, która ośmieliła się rzucić wyzwanie konwenansom epoki i żyć zgodnie z nakazem serca.

Jennifer Egan: *Niewidzialny cyrk*, przeł. Maciej Szymański, REBIS, Poznań 2003.

Phoebe O'Connor, latem roku 1978 osiemnastolatka, jest zbyt młoda, by pamiętać czasy dzieci-kwiatów, ale wystarczająco dorosła, aby wyczuwać ich niepokojący wpływ. Dręczy ją obsesja na punkcie starszej siostry Faith, tragicznie zmarłej we Włoszech w roku 1970.

Poszukując prawdy o życiu i śmierci Faith, Phoebe postanawia odtworzyć jej ostatnią podróż po Europie, aż do miejsca jej śmierci. Owe poszukiwania prowadzą jednak do odkrycia prawd bardziej złożonych i niepokojących, niż sobie tego życzyła, a dotyczących nie tylko siostry, ale i całego jej pokolenia.

Donald Sassoon: *Mona Liza. Historia najsłynniejszego obrazu świata*, przeł. Janusz Margański, REBIS, Poznań 2003.

Dlaczego dzień w dzień tysiące zwiedzających Luwr tłoczą się, by zobaczyć ten obraz, nie zwracając uwagi na inne arcydzieła? Od ponad pięćset lat obraz – i uśmiech na twarzy modelki – otacza mgiełka tajemnicy; jest przyczyną spekulacji i obiektem czci. Donald Sassoon – profesor porównawczej historii Europy na Uniwersytecie Londyńskim – opisuje nie tylko *Monę Lizę* i jej historię, ale także związany z nią mit i wydarzenia, które zapewniły obrazowi niebywały rozgłos.

Josif Brodski: *Dyptyk petersburski, czyli przewodnik po przemianowanym mieście*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2003.

Szkice Josifa Brodskiego pochodzą z tomu *Less than One* (1986). Pierwszy z nich autor napisał po rosyjsku, drugi – po angielsku. Po polsku ukazały się w tomie *Śpiew wahańca* („Zeszyty Literackie”,

Paryż 1989), zawierającym piętnaście szkiców, które uczyniły z ich autora jednego z najbardziej liczących się eseistów XX wieku.

Robert McLiam Wilson: *Zaulek Igarza*, przeł. Maria Grabska-Ryńska, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 2003.

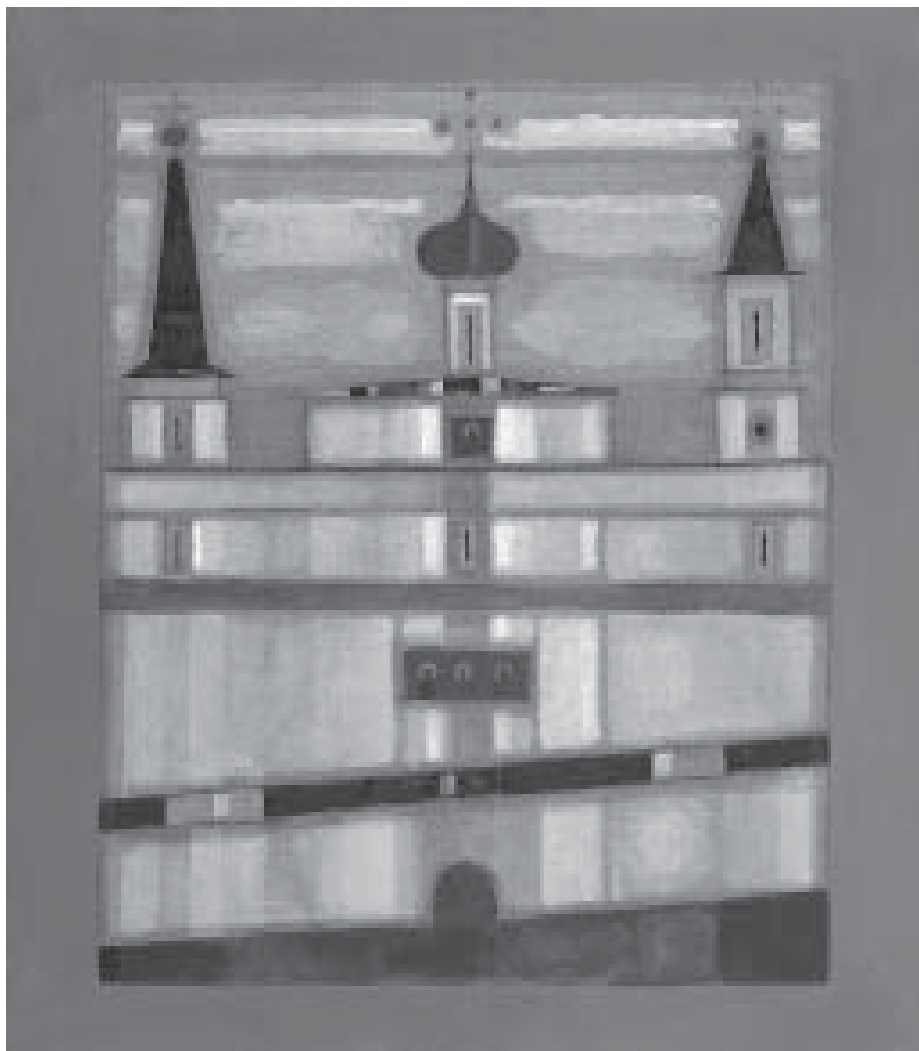
Nowa powieść autora *Ulicy marzycieli*.

Pełna niespodzianek i ironicznej mądrości przewrotna pseudoautobiografia, błyskotliwa, gorzka, zabawna opowieść o czterech dniach z życia dwudziestodwuletniego Irlandczyka, który wybrał wol-

ność bezdomnego włóczęgi. Zdumiewająca powieść – potoczysta, głęboka, gniewna, świetne antidotum dla zmęczonych amerykańską minimalistyczną szkołą pisania.

Rich Cohen: *Twardzi ludzie. Ojcowie, synowie, sny o gangsterach*, przeł. Michał Kłobukowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2003.

„*Twardzi ludzie* to fascynująca opowieść o początkach zbrodni zorganizowanej. Cohen z talentem i wielką swadą ukazuje to zjawisko w historycznej perspektywie”. (Martin Scorsese)



Jerzy Nowosielski, *Cerhów*, 1992, olej płótno, 100 x 90 cm, wł. kolekcja prywatna

PRZEGLĄD PRASY

■ Omówienie sztuki *Otello umiera* Macieja Karpińskiego („Dialog” 2003 nr 1/2) należy chyba zacząć od słów od autora. „Jakkolwiek, choć trudno w to uwierzyć, większość opisanych tu zdarzeń rozegrała się w rzeczywistości, sztuka nie jest biografią Iry Aldridge’a, ale jedynie luźno korzysta z jego życiorysu”, pisze Karpiński i dodaje, że podstawowym źródłem była dla niego książka Herberta Marshalla i Mildred Stock *Ira Aldridge. Otello umiera* zaczyna się od przygotowań do wystawienia sztuki Szekspira, w którym Otella ma zagrać czarnoskóra Ira Aldridge, co uratuje od bankructwa trupę teatralną Anastazego Trapszy. Tak przynajmniej sądzi Trapszo. Rzecz dzieje się w warszawskim teatrze w roku 1862. Jest więc i obowiązkowy romans dyrektora z młodą aktorką – kóż porządny zostawał aktorem?! Poza tym jeden z aktorów protestuje przeciwko wystawianiu *Otella* w takiej sytuacji: „(...) Otello, bądź co bądź żołnierz, brutalnie dusi Desdemonę, która bezwolnie, bez protestu zamordować się daje. Czy to nie brzmi znajomo?” W tej sytuacji, w rozmowie aktorów, po zrywie 1861 roku (młody aktor Królikowski namiętnie doń nawiązuje) brzmi to tyleż poważnie, co groteskowo. Klótnię aktorów w scenie pierwszej przerywa wejście Aldridge’a: nieruchomieją oniemiała, a Salomea, która ma grać Desdemonę mdleje, gdy Murzyn mówi do niej Szekspirem: „Dla mojej cery nie miej wstrętu, / To ciemny kolor palącego słońca” (oczywiście, tłumaczenie Paszkowskiego). Później po kolei aktorzy zgłaszają się do dyrektora i protestują, wszak Murzyn nie może zagrać ciemnoskórego Otella. Jeden fragment dialogu trzeba przytoczyć:

„KROGULSKI Tu trzeba grać. A to żadna sztuka gra Murzyna, jak się jest Murzynem.

TRAPSZO Panie Krogulski. Pan jest aktor i on jest aktor.

KROGULSKI Otóż nie. Ja jestem aktor, a on jest Murzyn. Ja mogę zagrać Murzyna... no, powiedzmy, mogę, znaczy, jakbym chciał, choć niekoniecznie. A on nie może grać Murzyna, bo to jest Murzyn.”

Aktorzy ze strachem i lubością powtarzają plotkę, że Aldridge dusi swoje partnerki w *Otelli* na prawdę, nie na niby. Próbuje nawet przerobić Szekspira, żeby nie było duszenia. Potem okazuje się, że każdy ma jakiś interes do zagranicz-

nego artysty. Nie będę streszczał dalszej akcji, która prowadzi do patetycznej śmierci Murzyna na scenie.

W tym numerze „Dialogu” warto przeczytać również sztukę dwóch młodych dramatopisarzy: Andreasa Sautera (Szwajcar) i Bernharda Stuldara (Austriak). *I. znaczy Inna* to sztuka o pogrzebie I., która nie zginęła, a uciekła, znikła – właściwie przez przypadek: będąc świadkiem samospalenia się kobiety, odeszła, zostawiając list do męża, który myśli, że to ona zginęła. Ta sztuka to nie tylko studium odejścia ze świata, w którym – mimo pozornej szczęśliwości – nie znajduje się swojego miejsca („Zawsze marzyłam o tym, żeby zwiać na kilka miesięcy. Tak po prostu. Bez zastanowienia.”) To również studium zachowań różnych ludzi po śmierci bliskiej (?) im osoby. Autorzy tak operują językiem, dialogiem, że tworzą trochę absurdalną i śmieszoną atmosferę w tej smutnej historii. Niektóre fragmenty dialogów napisane są naprawdę świetnie, jak na przykład ten: „Cały czas majstrowała przy jakimś wieńcu. Wyglądało to, jakby skubała kurę. Tylko odwrotnie. Jakby wskubywała pióra, zamiast wyskubywać.” I jeszcze ciekawy pomysł z listami: co pewien czas pojawia się kolejny list I. do męża – jak pieśń antycznego chóru.

Również w styczniowo-lutowym „Dialogu” o pogoni za szczęściem, które jest nieosiągalne prawdopodobnie właśnie przez „okaleczone” sposoby, w jakie próbuje się je osiągnąć, pisze Justyna Golińska (*Pokolenie przepływu*). Autorka odnosi się m.in. do trzech sztuk teatralnych opublikowanych w tym numerze pisma: wspomniana wyżej *I. znaczy Inna*, *Gazy super szlachetne* Adama Rappa, *Sny* Iwana Wyrpajewa. Pokolenie przepływu zostało sportretowane także chociażby w serialu *Ally McBeal* czy *Dzienniku Bridget Jones* Helen Fielding. Chociaż „przepływ” jest pewną formą (namiastką) szczęścia, jednak pokolenie trzydziestolatków żyje w przeświadczeniu, że biegnie wciąż w złym kierunku: „Kłopot w tym, że jakiegokolwiek by dziś dokonać wyboru, zawsze dogoni nas myśl, że za właściwą wersją szczęścia podąża ten, co biegnie obok, albo że widziano je już na następnych światłach. W tym „Dialogu” trzeba przeczytać *Dłonie Szeherezady* Łukasza Drewniaka (rzecz o teatralizacji terroru podczas zamachu w teatrze na Du-

browce) oraz *Nic śmiesznego* – dyskusję redakcyjną z udziałem Józefa Bachorza, Zbigniewa Majchrowskiego, Aleksandra Nawareckiego, Wojciecha Owczarskiego i Doroty Siwickiej, poświęconą *Zemście Wajdy*.

Tematem wiodącym dziewiątego numeru kwartalnika środkowoeuropejskiego „**Kafka**” jest woda. Zanim polecę kilka tekstów, chciałbym zwrócić uwagę tym, którzy nie znają kwartalnika, że to ciekawe pismo związane jest z międzynarodowym projektem. Wydaje go w czterech wersjach językowych (polska, niemiecka, węgierska, czeska/słowacka) Goethe-Institut Inter Nationes. Do każdego numeru zapraszani są autorzy z tych pięciu krajów. Prenumerata jest w zasadzie bezpłatna – wydawca pisze, że pismo wydawane ze środków publicznych musi być dostępne dla każdego, bez względu na poziom dochodów. Jednak wydawca apeluje do tych, którzy mogą płacić, aby zasiliли kasę pisma, co pozwoli na jego rozwój. Każdy numer „Kafki” poświęcony jest innemu tematowi, były już omawiane m.in. sprawy związane z migracją, generacją, drogą do Europy. W poprzednim przeglądzie prasy pisałem o numerze poświęconym stosunkom europejsko-amerykańskim. W pierwszych numerach kwartalnika sporo było potknięć związanych z tłumaczeniami tekstów z tyłu i na tyle języków. Teraz widać, że jest to bardziej dopracowane.

Choć rzadko polecam „wstępniaki”, tym razem warto przeczytać w „Kafce” tekst „od redakcji”: *Wszystko płynie*. Inge Brodersen i Rüdiger Dammann przypominają kilka faktów, mitów, toposów, wierzeń, znaczeń związanych z wodą. Przywołują twórczość Ivana Illicha, dla którego dawny symbol czystości przekształcił się w towar i produkt: „Dzisiaj H₂O jest surowcem, który musi być oczyszczony, aby zapewnić ludziom przeżycie. Woda i H₂O stają się przeciwieństwami: H₂O jest społecznym produktem współczesności, rzadkim surowcem, który wymaga technicznej obróbki. Jest to kontrolowana ciecz, która straciła właściwość odbijania marzeń duszy.” Artykuł wstępny jest nie tylko odniesieniem do kulturowych konotacji wody, ale i wyrazem troski o wodę i planetę w duchu ekologicznym. Wszak rozwój cywilizacji pierwszych kultur był możliwy dzięki wodzie (w perskim od *ab* – woda pochodzi słowo *aba-*

don – cywilizowany), a obecnie to uzależnienie nie tylko się nie zmniejsza, ale staje się coraz bardziej odczuwalne wobec braku wody w wielu rejonach świata. Wprawdzie „duch boży nie unosi się nad wodą, jak niegdyś, tylko nad wysuszoną ziemią”, ale to połowa prawdy związanej z wodą we współczesnym świecie: równie niszcząca jest jej nadmiar, a do katastrof suszy i powodzi w dużej mierze przyczyniamy się sami, nadmierne ingerując w porządek natury. „Mówi się, że nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki – przez co popełnia się niewybaczalny błąd – bo wiem myli się rzekę z wodą, którą niesie. A przecież jest to tak samo, jakby myliło się taniec z tancerką” – o swojej rzece (wodzie) pisze w „Kafce” Olga Tokarczuk (*Potęga Odry*).

Utwór otwierający zeszyt roczny, łączony numer kwartalnika „**Kresy**” (2002 nr 3/4) bardzo przypomina znany wiersz Szymborskiej. Nie ma tutaj jednak projekcji życia znanych ludzi w przyszłość po ich śmierci, w czasy współczesne czytających wiersz. *Zupa* Carla Sandburga zaczyna się tak: „Widziałem sławnego człowieka jedzącego zupę. / Naprawdę, podnosił do ust / Łyżkę tłustego rosółu.” Oczywistość tych czynności jest, paradoksalnie, trudna do przyjęcia w stosunku do sławnego człowieka. Burzy jego wizerunek budowany wielkimi czarnymi czcionkami w gazetach i mit opowiadany na nowo przez tysiące ludzi w tej samej chwili, gdy on z głową schyloną nad talerzem wlewa sobie zupę w usta. Ważniejsze niż puenta jest tutaj samo opisanie, drgający przy lekturze tego wiersza błysk ironii, okraszony szczyptą filozoficznego sarkazmu. I trzeba szybko przewrócić stronę, żeby nie wpaść w banał posumowania, że autor chciał powiedzieć, iż sławni nie są tak bardzo różni od nie-słownych, jak tym ostatnim się wydaje. Wszyscy jedzą zupę w sposób z grubsza polegający na tym, że wlewają ją sobie do ust.

„Kresy” drukują również kilka wierszy Robinsona Jeffersa (najlepszy jest tu chyba *Do śmierci*, ale warto przeczytać również zaskakujący *Grzech pierworodny*) i tekst krytyczny poświęcony twórczości tego poety, zatytułowany *Inhumanista* (jest to fragment książki Radcliffe'a Squireasa). Budowa domu z drewna, ciepła dębiana i tworzenie zagrożone są ogniem, który poja-

PRZEGLĄD PRASY

wia się w snach, w nocy po dniu wypełnionym pracą – to obrazy z wiersza *On siedzi na ziemi* Desmonda Grahama, jednego z kilku opublikowanych przez kwartalnik. W pamięci pozostaje jednak tylko *On siedzi na ziemi*.

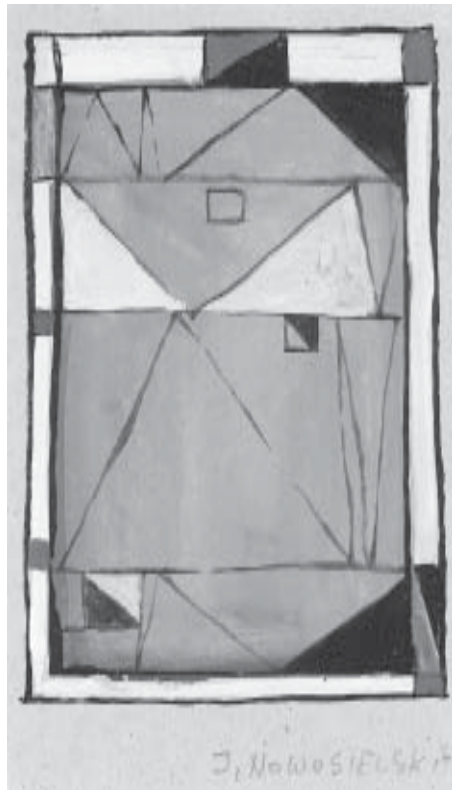
Myślę, że po przeczytaniu tego tekstu można samemu zapragnąć wyprawy śladami wieszczka. Choćby z tego względu warto przeczytać artykuł Artura Pałygi *Ostatnia mieszkanka dworku Sopliców* (trzeci odcinek cyklu *Powrót do Sopliców*, „Odra” 2003 nr 4). Ten zapis z podróży sentymentalnej mówi o rzeczach, które już przemigły lub niebawem przemina. Pałyga nocował w zapomnianym przez świat Zaosiu u Tomasza, jedyne go we wsi człowieka, który mówi po polsku. Opisuje świat ubogich domostw, rodzin żyjących z tego, co się uda zebrać na przydomowych działkach – a wszystko otoczone bezkresnymi polami kołchozowej pszenicy. „Samochód z chlebem przyjeżdża dwa razy w tygodniu.” Po noclegu Tomasz starym motorem podwiózł go kawałek, obliczając dokąd starczy benzyny jeszcze na drogę powrotną. Dalej pieszo do Kamienia Filaretów i Tuhanowicz. W pustawym sklepie, oglądany ze zdziwieniem przez miejscowych podróżników kupić ohydny, słoną wodę mineralną. Wokół kamienia śmieci, pozostałości po ogniskach, widać, że to popularne miejsce pikników. W parku Maryli cicho i pusto, ale też widać ślady ognisk. Pałyga szukał Tuhanowicz, spotkał tylko starszą kobietę, która powiedziała: „Nie ma Tuhanowicz, tylko ja zostałam.” Jednak uprawia ogródek i nie zostaje w starym drewnianym domu na noc, bo okolica opanowana jest przez „dziką” młodzież, urządzającą głośne pijackie imprezy w starym romantycznym parku. Jej dom stoi na podmurówce ze schodami prowadzącymi do ściany, bez drzwi – to pozostałości dworu Wereszczaków. Babcia opowiedziała historię Mickiewicza i Maryli jak świeżą plotkę: „Oni się najpierw sami spotykali, ale rodzicom nie spodobał się. I wyszła za innego. I gdzieś z nim wyjechała. Nie wróciła już tu. A z tym Mickiewiczem nie wiem, co się stało. – Umarł na cholere. – Aaa, umarł – babka ze zrozumieniem kiwa głową.”

W tekście *Muzyka z oddali, czyli...* Artur Bielecki omawia zawartość płyty dołączonej do tego numeru „Odry”. Warto posłuchać muzyki ze sta-

rych muzykaliów znajdujących się w bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego. Kompakt zatytułowany *Musica Rediviva z wrocławskich drukowni muzycznych XVI i XVII wieku* jest tylko zapowiedzią płyty nagranej przez zespół „Ars Cantus”. I na koniec przeglądu polecam jeszcze fragment dobrej prozy Violi Wein, zamieszczony w „Odrze”. *Córka Jefty* jest o wykorzenieniu, dojrzeniu, Żydach w Polsce, roku 1968, poszukiwaniu swojego miejsca w wielu krajach przez młodą Żydówkę.

Robert Kozela

Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, ok. 1954, gwasz/papier, 11,4 x 6,7 cm, sygn. J. Nowosielski w prawym dolnym rogu



■ Drodzy Państwo, niby nic takiego, ale to już „giełda” dziesiąta, jubileuszowa. A jubileusze my w Krakowie przecież lubimy.

Uzbierała się duża teczka materiałów, ale z różnych powodów będzie może krócej niż zwykle. Zaczynamy od pozdrowień dla wszystkich naszych Korespondentów, także tych, których zaliczyć możemy już do „zawodowców”, a nie „amatorów”, choć bardzo nie lubimy tego sztucznego rozróżnienia.

Pozdrawiamy więc i gorąco dziękujemy **Pani Genowefie Jakubowskiej-Fijałkowskiej** z rodzinnego miasta Rafała Wojaczka (jakie to miasto, Robaczki?) za piękny, czysty, przejmujący tom **Pochylenie** i **Panu Krystianowi Hadaszowi z Siemianowic Śląskich** za zbiór **Światowy Dzień bez Polski**. Radzimy ponownie zastanowić się nad właściwym, celnym, przykuwającym uwagę już na pierwszy rzut oka, tytułowaniem swoich dzieł.

Dziękujemy **Panu Stanisławowi Szwarcowi z Poznania**, który nas chwali za poświęcenie dwukrotnie tego miejsca na skromne omówienie twórczości Pana Stanisława i Jego Małżonki. I poświęcamy po raz trzeci miejsce na cytaty, tym razem fragment dłuższej refleksji Pana Szwarca na temat tomu **Chwila** Wisławy Szymborskiej – a o takie wrażenia lekturowe prosił się już dawno:

(...) *Chwila zadziwienia stającym się światem, gdy nastaje Wczesna godzina. Uśmiecham się sam do siebie i do przekornej poetki. „Zbyt rzadko mnie to dziwi, a powinno”. Akurat! Przecież poezja Wisławy Szymborskiej jest właśnie nieustającym zdziwieniem i pytaniem.*

Najbardziej chyba przejmująca chwila. Nie, nie ta zadumy nad Fotografiją z 11 września, ale nie-uważnego „zagapienia się” w ekran telewizora, na którym dostrzegamy, jak uciekają Jacyś ludzie. Powtarzające się do granic monotonii dystansujące, obojętne określenia jakiś, coś, czyjeś w zestawieniu z obrazem wojny mogą przywołać na myśl trawestację barokowego epitaforium: Hodie tibi et cras... jacyś „oni” będą równie obojętnie oglądać na ekranie jakichś nas „zostawiających za sobą jakieś swoje wszystko”. Niemożliwe? Czyżby? (...)

Przedziwne dwadzieścia trzy chwile Wisławy Szymborskiej.

Jednej tylko chwili nie ma i być nie może. Nie da się Chwili poświęcić chwili lektury.

Z przyjemnością również informujemy, że w Krakowie pojawił się interesujący młody poeta,

Łukasz Mańczyk. Na dowód, że to, co pisze, ma sens, wartość, dowodzi poważnego namysłu nad światem, potrzeby autentyczności, przytaczamy wiersz z nadesłanego (wiele obiecującego) zestawu:

+ + +

*prowadź mnie
(zamykam oczy, czuję tylko rękę
która mnie prowadzi*

*wyprowadź mnie
nie będę miał żalu
w pole*

*wyprowadź mnie na ścieżki którymi chadza tylko
Bóg i aniołowie*

*prowadź mnie – bądź moim drogowskazem,
w ciemności pochodnią
bo choćbym szedł ciemną doliną...*

*opowiem ci takie rzeczy których nie dało się
opowiedzieć
dopiero potem okazywały się prawdą*

*wyprowadź mnie bym bardzo tego żałował
na ścieżki z których nie można zawrócić
bym nikomu nie mógł spojrzeć w oczy*

*prowadź mnie
do wszystkich dni i miesięcy
zobaczyć je podwójnie, jakbym dłużej żył
albo tylko żył
tyle że naprawdę*

*wyprowadź mnie
z labiryntu małych ulic
gdzie w czwartym wymiarze dzieje się spełnienie
a nie ma nic dla mnie*

*spraw
– by pies był tylko psem tylko
– telewizor dawał się czasami wyłączyć
bym nie bał się podróży windą w dół
bo gdy zamykam oczy jesteś przy mnie
zawsze).*

Radzimy uważnie, na głos, przeczytać ten wiersz. Na dziś wystarczy.

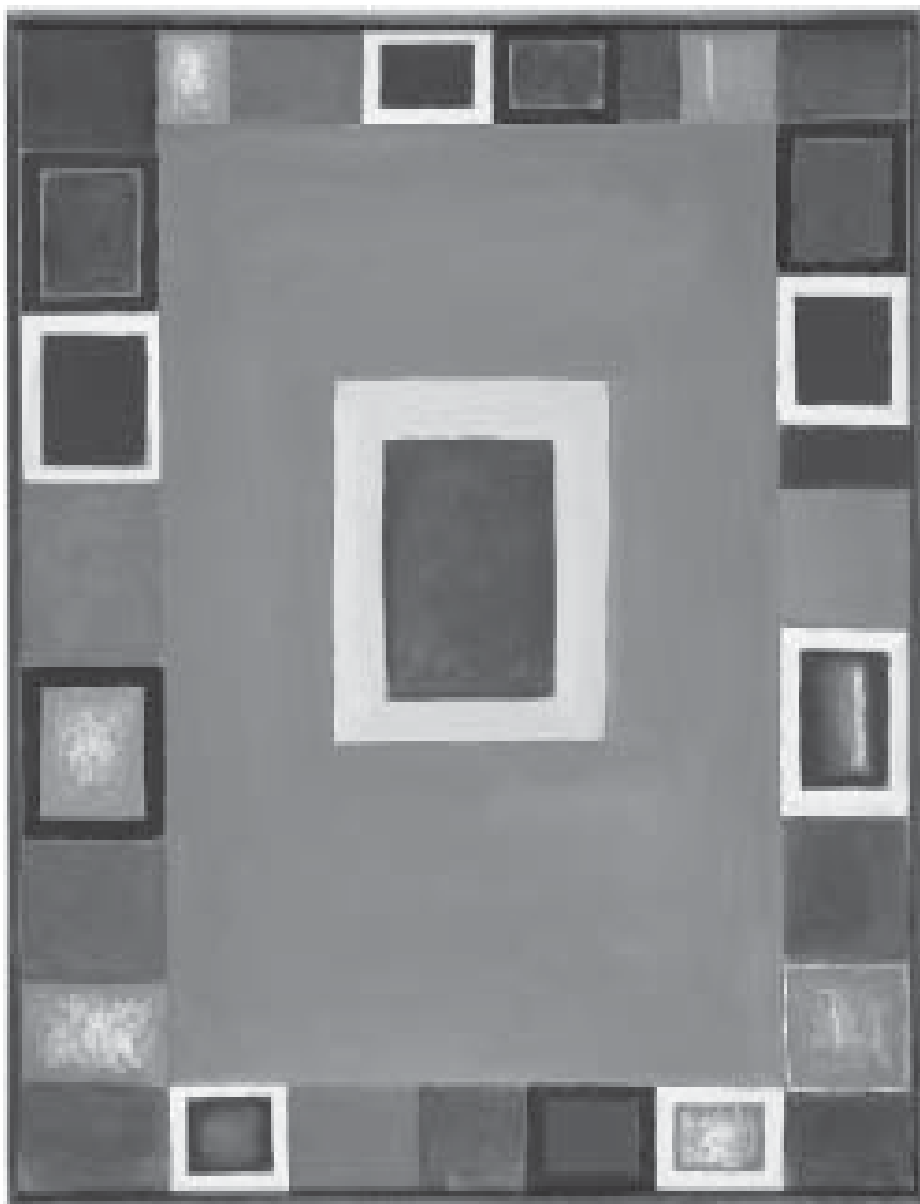
KOMUNIKAT

Ostatni „Arkusz”

Ze smutkiem musimy poinformować Czytelników i Autorów, że w maju ukazał się ostatni, 138. numer naszego czasopisma.

Dziękujemy Oficynie Wydawniczej Wielkopolski (dawniej Oficyna Wydawnicza „Głos Wielkopolski”) oraz jej prezesowi, Marianowi Markowi Przybylskiemu za wydawanie i sponsorowanie

miesięcznika kulturalnego „Arkusz” w ciągu 11 i pół lat, od listopada 1991 do maja 2003 roku. Wspierały nas niekiedy krajowe instytucje centralne (Ministerstwo Kultury, Fundacja Batorego), a także fundacja zagraniczna (Pro Helvetia) – przy całkowitej obojętności gremiów poznańskich – powołanych do opieki nad życiem kulturalnym miasta i województwa. **Redakcja Arkusza**



Jerzy Nowosielski, *Abstrakcja*, 1973, 120 x 90 cm, olej/plótno

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek

Druk: Drukarnia DEKA
ul. Golikówka 7
30-723 Kraków
tel. 653-12-70
tel./fax 653-29-06

Nakład: 1200 egzemplarzy

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Warunki prenumeraty:

Prenumerata roczna krajowa
wynosi 52,00 PLN
półroczna – 26,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 30 USD
półroczna – 15 USD
cena egzemplarza
Dekady Literackiej
w prenumeracie krajowej
wynosi: 6,50 PLN
Cena egzemplarza
„Dekady Literackiej”
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 3,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
wraz z wysyłką wynosi:
6 PLN z roku 2001, 3 PLN z roku 2000,
2 PLN z lat poprzednich
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Krakowskiej
Fundacji Kultury
BPH IV O/Kraków
46 1060 0076 0000 3200 0047 3722



Fig. 1 The author, Jeffrey Pfeffer, is a professor of business strategy at the University of California, Berkeley. He is also the author of the book *The Ethics of Business*, published by Harper Business in 2008. The book is a collection of essays that explore the ethical dimensions of business strategy and management. The book is available for purchase at <http://www.harperbusiness.com>

Kathy Page

Historia mojej twarzy



I wydanie
czerwiec 2003
format 123 × 197 mm
oprawa broszurowa

Kathy Page urodziła się w Londynie. Obecnie, ze swoim mężem i dwójką dzieci, mieszka na zachodnim wybrzeżu Kanady. Jest autorką *Back in the First Person* oraz *Frankie Styne and the Silver Man*.

Powieść Kathy Page łączy w sobie doskonale studium życia fundamentalistycznej sekty religijnej, psychologiczny thriller, w którym żarliwa wiara staje twarzą w twarz z ludzkim lękiem, i delikatny, lecz barwny portret kobiety próbującej zbudować swoją tożsamość. W 2002 roku przyniosła autorce Brytyjce mieszkającej w Kanadzie, nominację do prestiżowej nagrody Orange.

Nie będziesz czynił żadnej rzeźby ani żadnego obrazu tego co jest na niebie wysoko, ani tego co jest na ziemi nisko- wydawać by się mogło, że w XX wieku nie sposób przestrzegać archaicznego zakazu sporządzania i oglądania jakichkolwiek podobizn. A jednak... Jest rok 1968. Trzynastoletnie Natalia poznaje rodzinę Hernów, należących do luterkańskiej sekty Envallistów, odrzucających jakiekolwiek imitacje – zdjęć, obrazy, rysunki, telewizję, wzory na tapetach itp. Pod ich wpływem ucieka z domu, wyjeżdżając na spotkania religijne. Przechodzi inicjację seksualną, popada w konflikt z rówieśnikami, w końcu tajemnica pewnego wizerunku prowadzi dziewczynkę ku wydarzeniom, które na zawsze zmieniają jej życie. Po trzydziestu latach, jako dojrzała już kobieta, wyrusza do zagubionego na północnych krańcach Finlandii miasteczka, w którym narodził się enwallizm. Tam staje twarzą w twarz ze swoim przeznaczeniem... Czy poznanie historii Tuomasa Envalła pomoże jej zapamiętać o historii własnej twarzy?

Ks. Stanisław Musiał

Czarne jest czarne



I wydanie
maj 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03408-x
Cena około 29,99 zł

Czarne jest czarne ks. Stanisława Musiała to zbiór esejów i felietonów będących próbą całościowego i obiektywnego spojrzenia na problematykę stosunków pomiędzy chrześcijanami a Żydami.

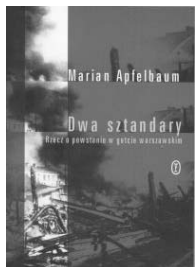
Autor nie waha się poruszać wątków kontrowersyjnych i tych wręcz zakazanych, obalając stereotypy będące źródłem antysemityzmu. Książka jest ważnym i cennym świadectwem nie tylko indywidualnych przekonań autora, ale też obecności w polskim Kościele ludzi, którzy poważnie traktują papieskie wezwanie do przeprowadzenia milenijnego rachunku sumienia w Kościele.

Pierwsza część książki dotyczy problemu stosunku chrześcijan do Żydów jako narodu wybranego w kontekście Odkupienia, opisuje przykłady prześladowań, pogromów i procesów o rzekome morderstwa rytualne, których ofiarami padła ludność żydowska w Europie od średniowiecza aż po wiek XX. Autor ujawnia tu ideologiczne korzenie holocaustu.

Druga część jest analizą dzisiejszego stosunku Polaków do Żydów.

Marian Apfelbaum

Dwa sztandary. Rzecz o powstaniu w getcie warszawskim



I wydanie
Przełożyła: Małgorzata Maliszewska
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
stron 318
ISBN 83-08-03312-1
cena detaliczna 39,99 zł

PRZERWANE MILCZENIE

Dzieje powstania w getcie warszawskim doczekały się licznych opracowań naukowych. Publikacja Mariana Apfelbauma należy jednak do wyjątkowych. Jest bowiem w całości poświęcona bohaterom, o których historia nie chciała pamiętać.

Autor przypomina o obecności i roli militarnej, jaką w walkach ze szturmującymi getto siłami niemieckimi odegrał Żydowski Związek Wojskowy – organizacja pomijana w oficjalnych i popularyzujących publikacjach na temat powstania. Mariana Apfelbauma interesują dzieje ŻZW, oraz mechanizm spychania Związku w obszar zbiorowej niepamięci. Zastanawia się, jak to się stało, że ludzie, którzy z poświęceniem oddawali życie w obronie godności narodu skazanego na zagładę, pozostają anonimowi.

Książkę, bogato udokumentowaną, sięgającą do stosunkowo rzadko cytowanych lub zupełnie nieznanymi polskiemu odbiorcy źródeł, czyta się z zainteresowaniem. Ma ona wszystkie zalety popularnonaukowej monografii, tym ciekawszej, że poświęconej tematowi, który na blisko sześćdziesiąt lat zniknął z podręczników do nauki historii.

Marian Apfelbaum urodził się w Warszawie w 1931 roku. Przeżył getto i okupację. Od 1946 roku mieszka we Francji. Jest profesorem medycyny. *Dwa sztandary* dedykowane są pamięci członków rodziny autora – porucznika Mieczysława Dawida Apfelbauma i Ireny Apfelbaum, żołnierzy Żydowskiego Związku Wojskowego.

Kazimierz Wyka *Pogranicze powieści*



pod redakcją Henryka Markiewicza i Marty Wyki
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
stron 536
ISBN 83-08-03426-8
cena detaliczna 49,99 zł

Książka Kazimierza Wyki – jednego z najwybitniejszych polskich literaturoznawców powojennych, krytyka, eseisty i filologa, profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego – składa się z trzech części.

Pierwsza, *Zapowiedzi i postulaty*, zawiera uwagi dotyczące charakterystyki zjawisk literackich z końca dwudziestolecia międzywojennego, okupacji i pierwszych lat powojennych. Kazimierz Wyka analizuje przemiany mentalności twórców oraz towarzyszącą im ewolucję formalną i treściową. Część druga, *Sprawdzenia*, mieści w sobie kilkadziesiąt szkiców i recenzji opartych na lekturze prozy powojennej, w tym również gatunków z pogranicza reportażu i literatury pięknej (m.in. Seweryny Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau*, Ksaweręgo Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narwik*, Zofii Nałkowskiej *Medaliony*). Część ostatnia, *Dopowiedzenia*, zawiera recenzje i studia nad literaturą najnowszą.

Książka ukazała się dwukrotnie: w roku 1948 i 1974. Obecnie jest dostępna jedynie w bibliotekach i czytelnich. Potrzeba jej wznowienia wynika głównie z faktu, że zawiera szereg wnikliwych szkiców o utworach wartościowych i znaczących dla kultury polskiej.

Stanowi narzędzie bardzo pomocne w interpretacji i zrozumieniu uwarunkowań literatury powojennej. Nie bez znaczenia pozostaje również niezwykle język, jakim została napisana: pełen pasji i zaangażowania, a jednocześnie bardzo piękny.

Stanisław Lem *Dylematy*



I wydanie
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
stron 288
ISBN 83-08-03387-3
cena detaliczna 35,99 zł

Stanisław Lem – czarownik czy realista? W swojej najnowszej książce Stanisław Lem zastanawia się m.in. nad polityczną przyszłością świata po zamachu terrorystycznym z 11 września, nad przyczynami postępującej degradacji wysokiej kultury, nad perspektywami rozwoju nowych technologii i możliwymi skutkami przelomowych odkryć w dziedzinie genetyki.

W najnowszej książce znanego myśliciela, filozofa i futurysty znaleźć można odpowiedzi na fundamentalne problemy współczesnego świata;

Czego naprawdę boi się Ameryka?

Czy politycy powinni czytać sondaże?

Czy potrzebujemy jeszcze kultury, skoro mamy Wielkiego Brata?

Czy wypada dziś lubić *Trylogię* i nie lubić postmodernizmu?

Kto się boi się Internetu?

Czy jest alternatywa dla elektrowni jądrowych?

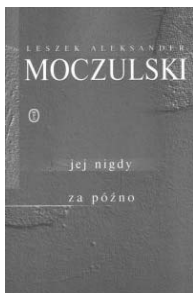
Czy inżynieria genetyczna udoskonali ewolucję?

Komu zależy na sklonowaniu człowieka?

Czy można jeszcze w ogóle cokolwiek przewidzieć??

PO PROSTU STANISŁAW LEM W NAJWYŻSZEJ FORMIE

Leszek Aleksander Moczulski *Jej nigdy za późno*



I wydanie
format 123 × 197 mm
oprawa broszurowa
stron 64
ISBN 83-08-03396-2
cena detaliczna 25,00 zł

W czterdzieści lat po zbiorowym debiucie poetyckim w Wydawnictwie Literackim Leszek Aleksander Moczulski proponuje nowy, piękny tom liryczny, składający się z 40 wierszy – 14 z nich to wiersze z tomów już dawno wyprzedanych.

Idea i układ tomu są niezwykle przejrzyste: część pierwsza – *Żywa pamięć* – to cykl serdecznych epitafiów – portretów, zaczynający się od wspomnienia sąsiadów z rodzinnej Suwałszczyzny, a zwieńczony portretami krakowskich przyjaciół pisarzy – Wincentego Fabera, Adama Włodka, Kornela Filipowicza, Joanny Salamon.

Część druga – *Jesteśmy przechodniem* – korespondująca silnie z pierwszą, poprzez wyraźny wybór opcji światopoglądowej, odczucie „smutku” i „pustki”, przywołanie nadziei pocieszenia, przynosi również świetne, mistrzowskie warsztatowo wiersze, odwołujące się do tradycji czamoleskiej. Jest to zbiór wyjątkowo jednorodny artystycznie, choć operujący różnymi formami i miarami wiersza. Godne podziwu i zastanowienia w dzisiejszym czasie jest przesłanie tej poezji: dobroć, franciszkańska pokora, otwarcie na innego człowieka, wiara w to, że nasza kruchość to w innym wymiarze trwałość.

Leszek Aleksander Moczulski (ur. 1938), krakowski poeta, autor m.in. tomów poetyckich: *70 widoków w drodze do Wenecji* (1992), ostatnio *Elegie o weselu i radośnie smutki* (1997), oraz tekstów wielu znanych piosenek (m.in. *Cała jesteś w skowronkach*, *Medytacje wiejskiego listonosza*, *Korowód*). Wydał kilkanaście książek dla dzieci, m.in. *Moje kotki*, *Siedem dni stworzenia świata*. Współautor (wraz z Janem Kantym Pawluśkiewiczem) koncertu *Nieszpory ludźmierskie* (1993).

Małgorzata Słomczyńska-Pierzchalska *Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego*



I wydanie
maj 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa

Kim naprawdę był Joe Alex, autor poczytnych kryminałów? Urodzonym w Warszawie synem Angielki i Amerykanina (słynnego po wojnie reżysera „King Konga”)? Żołnierzem AK, wybitnym tłumaczem literatury anglojęzycznej?

Nie mogłem być inny. Zagadka Macieja Słomczyńskiego to powieść wspomnieniowa o M. Słomczyńskim, ciepła i osobista, bo napisana przez jego córkę. To również saga rodzinna – opowieść o anglo-amerykańskich przodkach bohatera i samej autorki. Małgorzata Pierzchalska przedstawia sensacyjne losy Słomczyńskiego i jego rodziców, naznaczone wydarzeniami historycznymi przełomu wieków i ostatniego stulecia. Autorka, niczym powieściowiy detektyw, próbuje rozwikłać niektóre z tajemnic życia słynnego ojca.

Abp Józef Życiński *Wiara wąpiących*



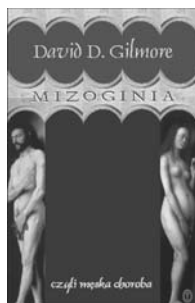
I wydanie
maj 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03398-9
cena 29,99 zł

Każdy, kto czuje potrzebę refleksji nad tym, co tak naprawdę jest ważne i szuka wskazówek jak uczynić swoje życie pełniejszym, powinien sięgnąć po tę lekturę. Książka napisana przystępnie, w esejistyczno-gawędziarskim stylu, co sprawia, że czyta się ją z prawdziwą przyjemnością.

Autor wskazuje na potrzebę otwarcia się na ludzi i ich cierpienie oraz uczy wrażliwości na piękno i harmonię otaczającego świata. Właśnie takie osobiste i indywidualne wyczulenie na wartości dostrzega Życiński w postaciach, które pojawiają się w jego książce; Merton, Miłosz, Camus. Książka nie jest jednak tylko wywodem filozoficznym. Autor posiada bardzo cenną umiejętność pochylenia się nad drugim człowiekiem i jego problemami, umie nawiązać z nim prawdziwie głęboki kontakt. Zwłaszcza osoby przeżywające chwile wąpienia lub szukające sposobów na osiągnięcie większego zaangażowania w sprawy duchowe znajdą w książce pozytywną konkluzję – zawsze jest szansa powrotu do Boga – i, co najważniejsze, opis fascynującego doświadczenia, dochodzenia do poznania sacrum.

Abp Józef Życiński (ur. 1948), Metropolita Lubelski, Wielki Kanclerz KUL-u, teolog i filozof, autor wielu książek, m.in. *Teizm i filozofia analityczna*, *Język i metoda*, *Wszczęświat i filozofia*, *Filozofować w kontekście nauki*, *Wszczęświat: maszyna czy myśl*, *Trzy kultury*, *Medytacje Sokratejskie*, *Dylematy ewolucji*, *Matematyczność przyrody*, *Ułaskawianie Natury*, *Bóg Abrahama i Whiteheada*, *Sprawa Galileusza*, *Granice racjonalności*, *Sacrum i kultura*, *Elementy filozofii nauki*, *Na zachód od domu niewoli*, *Niewidzialne światło*, *Europejska wspólnota ducha*, *Bruderszaft z Kainem*, *Pięć dialogów*, *Bóg postmodernistów*, *Bóg i ewolucja*. Autor ok. 300 artykułów poświęconych problematyce filozofii oraz dialogu chrześcijaństwa z myślą współczesną.

David Gilmore *Mizoginia czyli męska choroba*



I wydanie
Maj 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03397-0
cena 39,90 zł

Skąd się bierze negatywne nastawienie do kobiet? Dlaczego drażnią i irytują?

Z jakiego powodu są nienawidzone? Dlaczego budzą lęk i odrzę?

David D. Gilmore odpowiada na powyższe pytania, prowadząc czytelnika przez różne regiony świata, epoki, kultury i religie, interpretując różne przejawy negatywnych zachowań wobec kobiet. Mizoginia – męska choroba, fascynująca do tej pory raczej badaczki niż badaczy fobii, wpisuje się, dzięki dużej wrażliwości autora we współczesną problematykę człowieka „oświeconego”. Gilmore traktuje mizoginię niejako osobiście (podaje przykłady, które go dotknęły i uwarliwiły na fobię), co wpływa na jasność wyводу i jego bezpośrednie przełożenie na tzw. codzienne życie. Również fakt, że o mizoginii pisze mężczyzna, nie jest tu bez znaczenia.

Badacz przystępnym językiem śledzi historię mizoginii, widać komparatystyczne zacięcie i starania, by dać „globalny” ogłd tej jednej z najbardziej uniwersalnych fobii. We wprowadzeniu daje krótki przegląd mizoginistycznych postaw, począwszy od tzw. ludów prymitywnych aż po literaturę współczesną i sztuki wizualne. Przystępny, nie akademicki język i styl oraz klarowność wyводу pozwala włączyć tę monografię do ciekawych lektur dla wszystkich zainteresowanych nurtami współczesnej refleksji humanistycznej.

David D. Gilmore jest profesorem antropologii na Stanowym Uniwersytecie Nowojorskim w Stony Brook.

Zygmunt Bauman *Razem osobno*



I wydanie
maj 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03371-7
cena 36,00 zł

Porywające eseje światowej sławy polskiego uczonego mówią o miłości i śmierci, seksie i pożądaniu, przyjaźni i partnerstwie w ponowoczesnych społecznościach współczesnego świata. W błyskotliwym stylu Baumana, indywidualność perspektywy osobistej łączy się z wnikliwym spojrzeniem filozofa i socjologa. Wiele cennych wskazówek znajdują w niej czytelnicy poszukujący sposobów na odnalezienie prawdziwej głębi swoich związków emocjonalnych. Aktualność poruszanych problemów, wielość przykładów z codziennego życia i celność diagnozowania różnych odcieni związków międzyludzkich czyni z tej książki lekturę bliską każdemu, kto choć chwilę zechce się zatrzymać w biegu... lekturę frapująca i satysfakcjonująca intelektualnie, obok której nie można przejść obojętnie.

Clara Claiborne Park *Oblężenie*



I wydanie
czerwiec 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03412-8
cena zł 35,99 zł

To kolejna – po *Poczwarcie* Doroty Terakowskiej – książka o **problemach, które dotyczą wszystkich**. Stawia przed pytaniem o naszą postawę wobec przeciwności losu, o umiejętność przezwyciężania rozpaczy.

„Oblężenie” to jedyny w swoim rodzaju opis rozwoju autystycznego dziecka, pisany z perspektywy rodzica, nie zaś lekarza. Ta perspektywa sprawia, iż książka odbiega od „klinicznej surowości” w kierunku autentycznych przeżyć i emocji, co czyni ją prawdziwszą, bardziej przystępną i głębszą.

Jest to opowieść o ośmiu latach „oblegania” wewnętrznego świata, w którym zamknięte było dziecko; opowieść o tym, jak w czasach, gdy badania nad autyzmem były w początkowej fazie, miłość oraz wysiłek matki wystarczyły aby przywrócić świat córce, a córkę światu.

Jerzy Pilch *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu*



czerwiec 2003
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03424-1
cena zł 29,99 zł

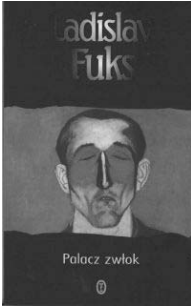
Historia minionej dekady według Jerzego Pilcha.

Tezy o głupocie, picciu i umieraniu JERZEGO PILCHA, które w 1998 roku znalazły się w finałowej siódemce książek nominowanych do literackiej Nagrody Nike, to obraz polskiej rzeczywistości lat dziewięćdziesiątych, intensywne portrety znanych ludzi, drastyczne sceny z życia towarzyskiego, epickie opowieści, czułe wspomnienia, ironiczno-filozoficzne gawędy.

Pilch uwodzi w tej książce czytelnika tym wszystkim, do czego przyzwyczaił odbiorców swojej prozy. Oryginalne spojrzenie na fenomeny i absurdy współczesnego życia, błyskotliwe i ironiczne analizy, humor, zdolność obserwacji, lekkość pióra i niemal już przysłowiowa Pilchowa potoczna fraza sprawiają, że postawione tu tezy czytają się z przyjemnością.

Tezy o głupocie, picciu i umieraniu zostały ujęte w autobiograficzną ramę – rozpoczynają się opowieścią o inicjacjach dzieciństwa, kończą zaś powrotem do rodzinnej Wisły.

Seria grozy Wydawnictwa Literackiego POWRACA!!!

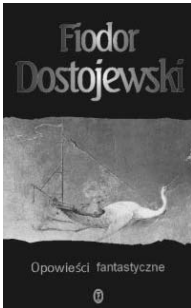
Ladislav Fuks
Palacz zwłok

czerwiec 2003
przekład Janusz
Anderman, Tadeusz Lis
format 145 × 205 mm
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03414-4
cena 25,99 zł

Palacz zwłok ukazał się w Czechach w roku 1967. Bohater powieści – Kopfrkingl – jest pracownikiem praskiego krematorium. Jego zamilowanie do czystości i porządku staje się patologiczną obsesją – wszystko, co żyje, Kopfrkingl poddawałby oczyszczającej sile ognia. Psychicznemu wynaturzeniu bohatera sprzyja atmosfera polityczna lat trzydziestych, szerząca się ideologia nazistowska, która dla niego stanowi nadzieję na zapanowanie w świecie „nowego ładu”.

Akcja tego niezwykłego – przez połączenie politycznych wydarzeń z fantastyką psychologiczną – utworu rozgrywa się w atmosferze podobnej najbardziej charakterystycznym utworom ekspresjonizmu. Bohater z człowieka o mentalności typowego drobniomieszczanina przeradza się pod wpływem wykonywanej pracy w postać z horro-ru, o cechach absurdalnych i przerażających.

Ladislav Fuks – współczesny pisarz czeski (ur. 1923), z wykształcenia filozof i psycholog, znany jest głównie jako autor powieści *Pan Teodor Mundstock* (1963), która przyniosła mu światowy rozgłos. W 1964 roku Fuks wydał tom opowiadań *Moi czamowłosi bracia*, następnie *Wariacje na najniższej strunie* (1966) i *Sledztwo prowadzi radca Heumann* (1971).

Fiodor Dostojewski
Opowiadania niesamowite

I wydanie tej edycji
przekład Maria Leśniewska
oprawa broszurowa
ISBN 83-08-03432-2
cena 19,99 zł

„Dostojewski autorem opowieści fantastycznych? W pierwszej chwili może to nas zaskoczyć. Twórcę *Zbrodni i kary* uważa się przecież za realistę, niekiedy nawet za naturalistę. *!...!* Żywo i precyzyjnie wpisują się w pamięci ulice, domy, klatki schodowe z dokładnie podaną liczbą stopni *!...!* Wnętrza mieszkań, ich sprzęty, nawet tapety, nawet wiszące na ścianach obrazy z ptaszkami; sceny z życia rodzinnego i towarzyskiego, a w nich ludzie o wybuchających temperamentach, o intensywnym życiu uczuciowym, ale zawsze ludzie z krwi i kości, trójwymiarowi, rzec by się chciało – bardziej żywi niż samo życie.

A przecież przy całym wspomnianym realizmie, przy dokładności niemal topograficznej *!...!* przy owym drobiazgowym odtworzeniu realiów jest w tych utworach coś, co sam twórca określa jako *n i e r e a l n o ś ć* rzeczywistości. Przypomnijmy sobie jego wielkie dzieła: *Zbrodnię i karę*, *Idiota*, *Biesy*, *Młodzika*, *Braci Karamazow*; niemal wszystko dzieje się tam naprawdę, nie ma nic takiego, co by się dziać nie mogło zgodnie ze zdrowym rozsądkiem i świadectwem zmysłów – a jednak wydaje się to często całkowicie nierealne, ujrzone jakby w otocze snu. Zapewne pisarz był realistą z wyboru, a fantastą z usposobienia”.

Zapowiedzi

Oskar Wilde
Upiór rodu Cantervillów

Dwie opowieści grozy *à rebours*: w jednej duch starego zamczyska, za sprawą przeraźliwego racjonalizmu jego mieszkańców, ze straszącego zamienia się w straszonego; w drugiej drogą do szczęścia i warunkiem życiowego spełnienia okazuje się... zbrodnia.

Obie historie, skreślone mistrzowskim piórem Oscara Wilde'a, z jednej strony zachowują reguły powieści gotyckiej czy czarnego romansu, z drugiej zaś w przekorny sposób je łamią.

Inteligentna zabawa z konwencją,
wciągająca intryga
— doskonała lektura

Stanisław Lem – pisarz, myśliciel, człowiek **opracowanie Jerzy Jarzębski**

Wybór materiałów z konferencji naukowych poświęconych twórczości Stanisława

Lema zorganizowanych w Krakowie w listopadzie 1999 roku i w Szczecinie w maju 2000 roku. Książka prezentuje rozmaite sposoby odczytywania i interpretowania najważniejszych tematów i problemów pisarstwa i filozofii Stanisława Lema.

Jerzy Jarzębski (ur. 1947), historyk i krytyk literatury, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, jest najwybitniejszym w Polsce znawcą pisarstwa i filozofii Stanisława Lema, autorem wielu poświęconych mu prac oraz redaktorem jego *Dzieł zebranych*.

Autor za *Wszechświat Lema* został uhonorowany Nagrodą „Krakowskiej Książki Miesiąca” w marcu 2003

L.M. Montgomery **Ania z Zielonego Wzgórza**

Ania jakiej jeszcze nie znacie – w nowym tłumaczeniu!

Kiedy na Zielone Wzgórze przybywa jedenastoletnia Ania Shirley, oczywiste są trzy rzeczy: bardzo lubi mówić, ma niezwykle bujną wyobraźnię — i z pewnością nie jest chłopcem.

Czy wrażliwa, pełna oryginalnych pomysłów dziewczynka znajdzie swoje miejsce wśród różnie do niej usposobionych mieszkańców wioski?

Powieść kanadyjskiej pisarki Lucy Maud Montgomery (1874–1942) to jedno z kilku nigdy nie starzejących się arcydzieł literatury dla dzieci i młodzieży.