

1 NOWA dekada

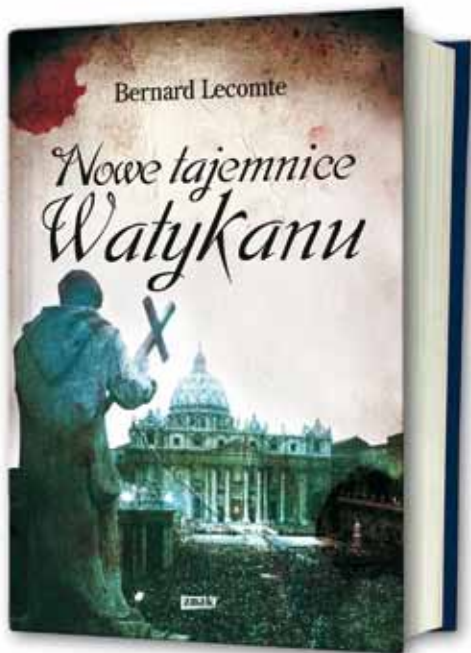
KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y

NR 1/2 (5/6) ROK II 2013 KRAKÓW

Cena **18 zł** (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742

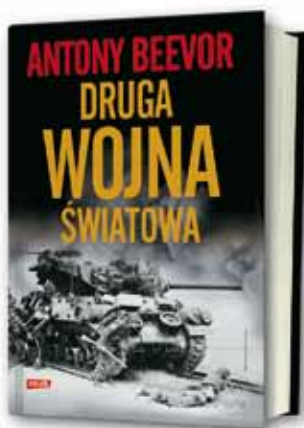


SZTUKA
PISANIA
LISTÓW
(2)



Najbardziej
strzeżone
tajemnice
Watykanu

ZNACZĄCE HISTORIE



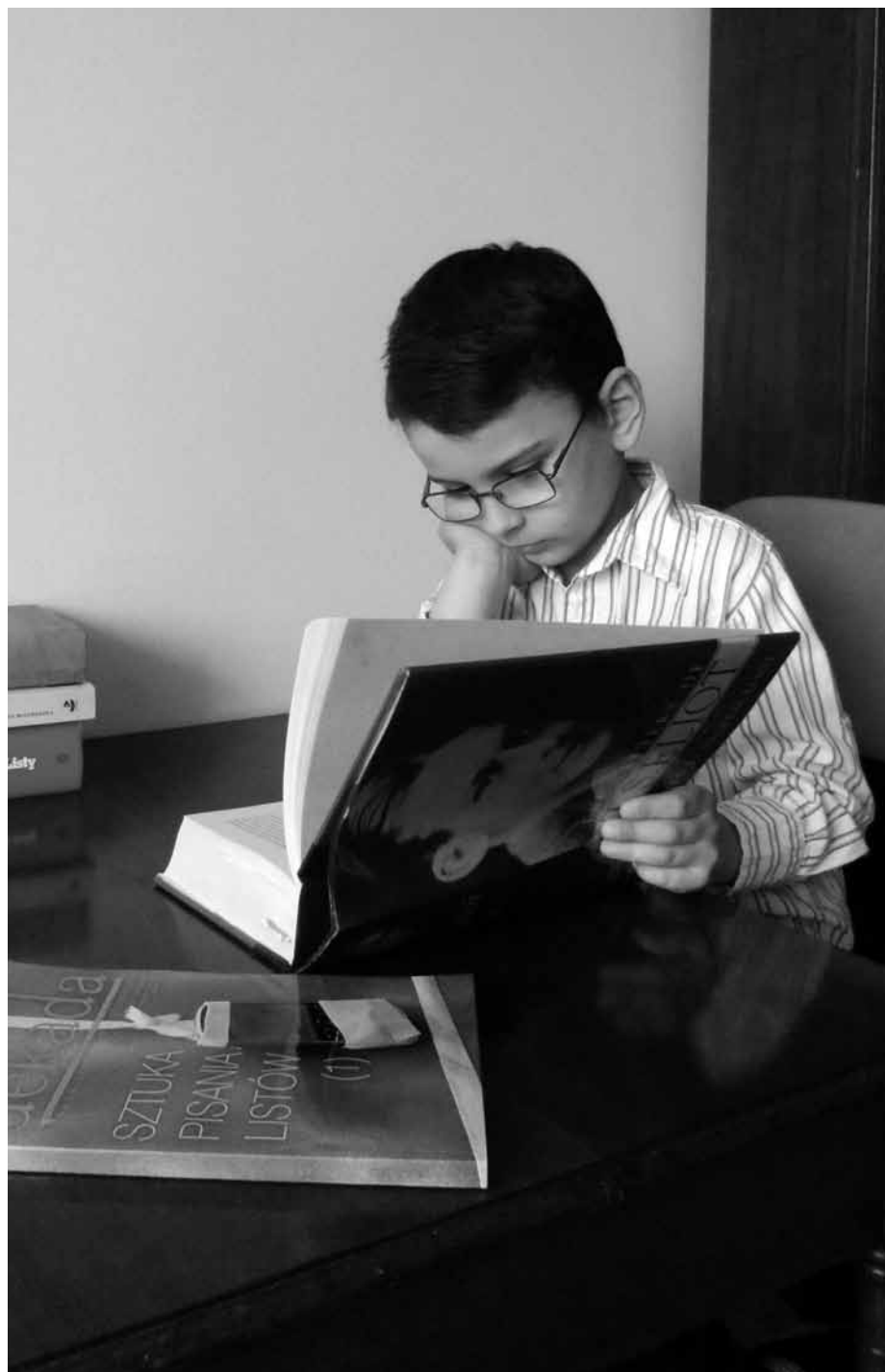
Przełomowa panorama
II wojny światowej



Przejmujący pejzaż
wojennych losów
polskich Żydów



Narodziny komunistycznego
imperium zła z zupełnie
nowej perspektywy



Julian Cieślak-Sokołowski *Fotografia* Archiwum rodziny

SZTUKA PISANIA LISTÓW (2)

NOWA DEKADA KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*

Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*

Tomasz Cieślak-Sokołowski *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pekaniec

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Jacek Błach, Tomasz Gryglewicz, Anna Łabędzka, Łukasz Maciejewski,
Henryk Markiewicz, Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna

Redaktor prowadzący:

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Okładka: Aleksander Pieniek

Kolaż Wisława Szymborska

Adres redakcji i wydawcy:

Krakowska Fundacja Literatury, ul. Grzegórzecka 9 / 9, 31-532 Kraków,

tel. / fax (012) 294 02 75, www.nowadekadakrakowska.blogspot.com,

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo skrótów.

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 marca 2013 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y
NR 1/2 (5/6) ROK II 2013 KRAKÓW

SZTUKA PISANIA LISTÓW (2)

CZESŁAW MIŁOSZ	LISTY DO KAROLA KURLUKA (1947–1948)	7
ANNA BARANOWA	Miłość, życie i sztuka w okresie zimnej wojny	18
PAULINA MAŁOCHLEB	Święta kradzież	30
TERESA WALAS	<i>Jedyną Twoją rezerwą jesteś Ty sam</i>	38
ANNA R. BURZYŃSKA	Sekretnie alchemie	46
KATARZYNA TURAJ-KALIŃSKA	Amor ekshumowany	52
SIMEON J. YATES	Komunikacja zapośredniczona przez komputer: przyszłość listu?	60

LAUDACJA

MARIAN STALA	Krytyk nieobojętny. Pochwała Andrzeja Franaszka	76
---------------------	---	----

ESEJ

PAULINA MAŁOCHLEB	Filtry i klisze – powstanie styczniowe w literaturze polskiej po 1956 roku	82
ADRIAN GLEŃ	Światło wewnętrzne przeszłości albo o nadmiarze pamięci. Julian Kornhauser czyta <i>Scenę obrotową</i> Mieczysława Jastruna	96

POEZJA

BOGUSŁAWA LATAWIEC	ZMOWY	104
EWA ELŻBIETA NOWAKOWSKA	WERSZE	108

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA	Jesienne wystawy paryskie... (2)	112
---------------	----------------------------------	-----

KSIĄŻKI

MAŁGORZATA SZUMNA	Rozbieżność rytmu. Krytyka jako akt translacji	134
BOGDAN ROGATKO	Ujrzeć Jerzego w Redaktorze	144
BEATA SZYMAŃSKA	Kruche piękno ziemi	152
OLGA SZMIDT	Język jako forma spędzania czasu?	154
KATARZYNA TRZECIAK,	Komentarz (zawsze) spóźniony	157
MICHAŁ SOWIŃSKI		
MARTA WYKA	Mroźek – trzecia odsłona	162
HENRYK MARKIEWICZ	<i>Amica</i> Janion, <i>amica</i> Szczuka, <i>sed...</i>	168
ANNA POCHŁÓDKA	Jak umiera nastolatek	174

TEATR

MAŁGORZATA RUDA	Opowieść o losie	178
-----------------	------------------	-----

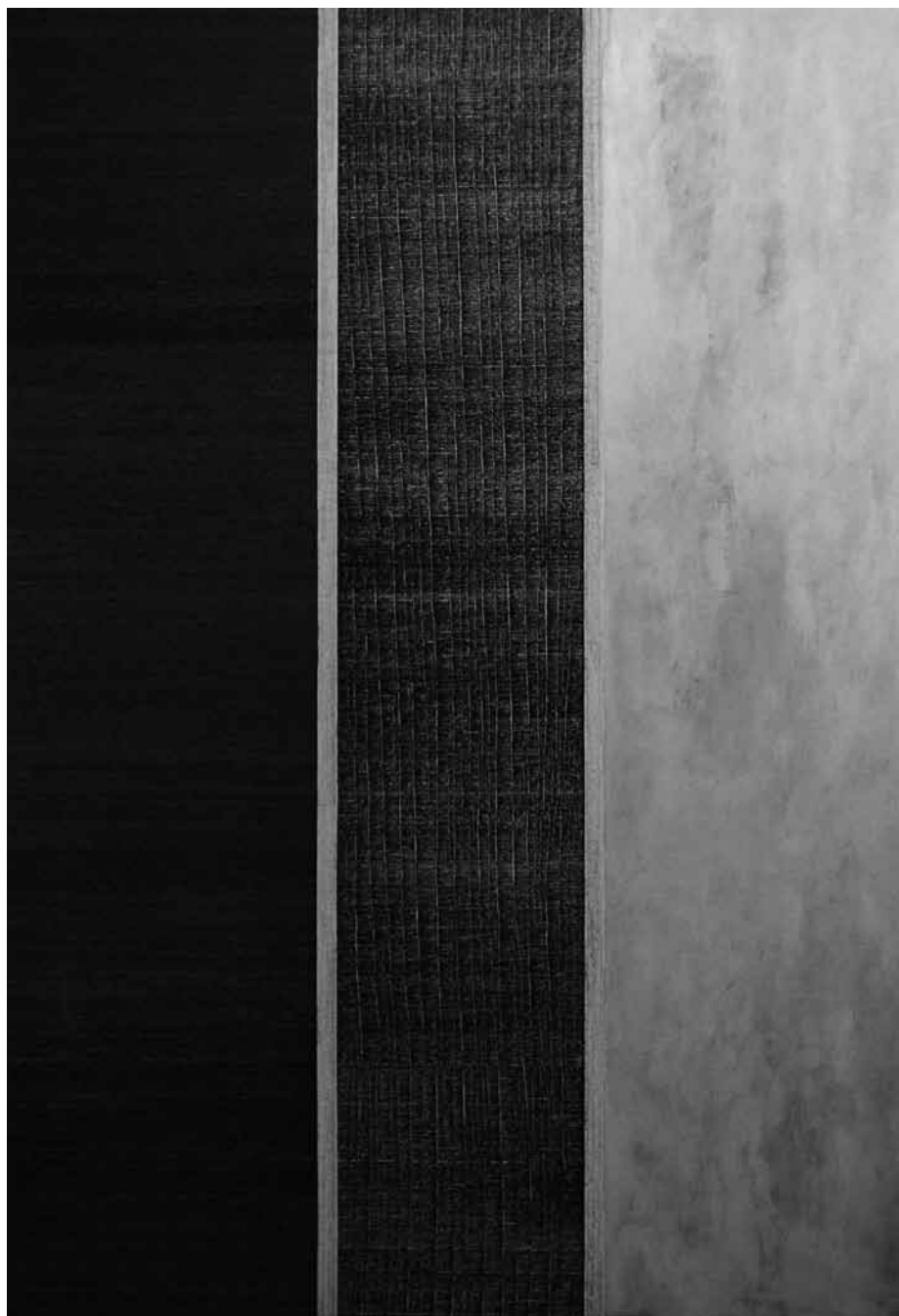
SZTUKA

KRZYSZTOF LISOWSKI	Motyl Wisławy	184
PAWEŁ TARANCZEWSKI	Architekturalne scherzo Witkacego	187
DOBROMIŁA BŁASZCZYK	<i>Ach strach mnie bierze, gdy myślę o moich brakach w rysunku.</i> Alina Szapocznikow (1926–1973)	188
BERNADETA STANO	„Salonowe” listy. Korespondencja Aleksandra Wojciechowskiego z Tadeuszem Brzozowskim	195

VARIA

hm	Camera obscura	198
	Autorzy	204





Dariusz TOKARCZYK, *Horyzont pionowy II*, 2007, akryl na płótnie, 200 × 140 cm



LISTY

Czesława Miłosza do Karola Kuryluka (1947–1948)

[1]

Drogi Panie Karolu,

oto obiecany artykuł z konferencji pisarzy¹. Zdaje się, że otrzymał pan wreszcie fotografie, bo widziałem portrety Steinbecka i Faulknera w „Odrodzeniu”. A może pan nie otrzymał mojej przesyłki i fotografie dostał pan z innego źródła? Chcę pana zapytać czy „Odrodzenie” byłoby skłonne wydrukować mój przekład Szekspira *Jak wam się podoba*². Było mi przykro, że ten przekład w ogóle nie figurował w konkursie szekspirowskim³, dlaczego, nie wiem, bo spotkał się z bardzo pochlebną oceną i zakupił ten przekład Teatr Wojska. Ale potem wszystko się poplątało, bo Teatr Poetycki w Łodzi (jako część Teatru Wojska) został zlikwidowany, Wierciński⁴ wyszedł, a Wierciński zastrzegał sobie pewnego rodzaju wyłączność na reżyserię tej sztuki w moim przekładzie. Ponieważ jestem daleko, jakoś to się rozlało, Zaiks proponował mi wytoczenie procesu Teatrowi Wojska za niedotrzymanie kontraktu, ale nie chciałem robić przykrości Schillerowi⁵, a potem po prostu wyleciało mi to z głowy. Zresztą Teatr Wojska zachował się jak świnię, w takich wypadkach przynajmniej trzeba się porozumieć z autorem⁶.

1 Artykuł Żagarysty *Zabawy i spory* poświęcony konferencji pisarzy w Bread Loaf ukazał się w „Odrodzeniu” 1947, nr 44.

2 Przekład fragmentu *Jak wam się podoba* ukazał się w antologii *Poeci języka angielskiego*, red. Henryk Krzeczkowski, Jerzy S. Sito, Juliusz Żuławski, t. 1, Warszawa 1969 i został przedrukowany w *Przekładach poetyckich* Czesława Miłosza (Kraków 2005).

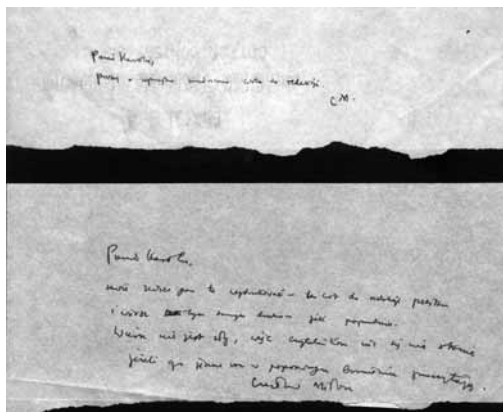
3 Mowa o Konkursie i Festiwalu Szekspirowskim, który odbył się w 1947 roku w Warszawie. Pierwszą nagrodę zdobył w nim spektakl *Jak wam się podoba* w reżyserii Iwo Galla.

4 Edmund Wierciński (1899–1955) – aktor, reżyser, pedagog. W czasie okupacji należał do Tajnej Rady Teatralnej i prowadził zajęcia dla przyszłych aktorów i reżyserów.

5 Leon Schiller – właśc. Leon Schiller de Schildenfeld (1887–1954) – reżyser, krytyk i teoretyk teatru. W latach 1946–1949 był dyrektorem Teatru Wojska Polskiego w Łodzi.

6 Sztukę Szekspira w przekładzie Miłosza wystawiono w Teatrze Śląskim w Katowicach w 1949 roku.

LISTY CZESŁAWA MIŁOSZA



Nie wiem czy reflektuje pan na całość sztuki, jeżeli tak to dobrze, jeżeli nie to można zrobić wybór, ale musiałbym wiedzieć w jakich rozmiarach.

Wkrótce zapewne prześlę też jakieś wiersze. Co do przekładu Szekspira to myślę, że jest o tyle dobry, że bardzo czytelny, nie ma tam łamańców zdaniowych, które zwykle są plagą szekspirowskich przekładów. Zarówno aktorzy jak literaci (Ważyk, Iwaszkiewicz) są o nim jak najlepszej opinii.

Panie Karolu, jeżeli wolno mi doradzać, niech pan zrobi sobie kalendarzyk dat literackich – tzn. rocznic. W tym roku przypada rocznica Cervantesa i dużo o Cervantesie piszą wszędzie.

Przypominanie pisarzy dawnych z okazji rocznic ma duże znaczenie pedagogiczne jeżeli chodzi szczególnie o młode pokolenie, a literatom to też się przydaje.

Łączę pozdrowienia Panu i małżonce tudzież
młodej generacji Kuryluków⁷. Młody Miłosz⁸
nie może tego zrobić osobiście więc go wyręczam

Czesław Miłosz

⁷ Mowa o Ewie Kuryluk, ur. w 1946 roku.

⁸ Syn Janiny i Czesława Miłoszów, Antoni, ur. w 1947 roku.

[2]

Oct. 27, 1947

Kochany Panie Karolu,

milczy Pan zawzięcie. Czy otrzymał pan 2 korespondencje Nowaka wysłane we wrześniu⁹ i 2 korespondencje wysłane w październiku¹⁰, tudzież artykuł mój *Zabawy i spory*¹¹ wysłany we wrześniu? Wiem, że listy lotnicze idą do kraju b. długo, natomiast z Polski dochodzą w 3–6 dni.

Mam pewną prośbę. Jeżeli będzie pan drukował korespondencję Nowaka o październiku w stanie Virginia¹², trzeba skreślić ostatnie zdania, dotyczące polskich zespołów redakcyjnych „Tygodnika Powszechnego” i „Kuźnicy”. Są one zabawne, ale z pewnych względów zależy mi na ich skreśleniu. Ciągłe mam pokusy, żeby właściwie pisać o różnych polskich sprawach, natomiast z pewnych względów te wzmianki nie leżą w mojej wizji. Więc skreśli pan, dobrze?

U mnie nic szczególnego, z tym wyjątkiem, że zaczynam mieć dość dużo stonków literackich, co zważywszy, że nie lubię zadawać się z byle kim, bywa czasem interesujące. Byłem nieco zdziwiony, zobaczywszy swój artykuł *Wiersze polsko-francuskie*¹³ na pierwszej stronie, pisałem to jako skromną recenzję, sądząc, że i tego „Odrodzenie” potrzebuje.

Moja praca rozwija się pomyślnie. Niestety nawiązanie kontaktu z Polską i załatwienie jakiejś sprawy jest tak trudne jak nawiązywanie kontaktu z księżycem. Myślę, że już wkrótce kontakt z księżycem będzie łatwiejszy. Stąd dużo mojej dobrej woli się marnuje. Praca w ambasadzie nie jest właściwie nudna, myślę, że jest to najefektywniej pracująca z naszych placówek zagranicznych. Gdyby kraj odpowiadał na listy byłoby całkiem dobrze.

Syn mój chowa się, jest b. miły i żałuję że nie mam ich 25 sztuk, jak to się praktykuje w Kanadzie.

Łączę więc pozdrowienia
Panu i małżonce
tudzież córce

Czesław Miłosz

9 We wrześniu i październiku 1947 roku w „Odrodzeniu” nie ukazały się korespondencje Czesława Miłosza z cyklu *Życie w USA* publikowane pod pseudonimem Jan M. Nowak.

10 Chodzi o korespondencje Jana M. Nowaka opublikowane w „Odrodzeniu” 1947, nr 46 i nr 47.

11 Zob. przypis 1.

12 Mowa o korespondencji z cyklu *Życie w USA* z „Odrodzenia” 1947, nr 48. Prośba o skreślenie zdań na temat zespołów redakcyjnych „Tygodnika Powszechnego” i „Kuźnicy” nie została spełniona.

13 *Wiersze polsko-francuskie*, recenzja *Antologii współczesnej poezji francuskiej* opracowanej przez Adama Ważyka i wydanej w 1947 roku, ukazała się w „Odrodzeniu” 1947, nr 37.

[3]

25.XI.47
Washington

Kochany Panie Karolu,

Przesyłam Panu porcję swoich wierszy¹⁴ z prośbą o wydrukowanie ich wszystkich w jednym numerze i w tej kolejności, w jakiej są przepisane. Jest tego sporo, ale wiersze, z małymi wyjątkami, nie są szczególnie trudne dla czytelników, więc chyba to nie zawali Panu numeru kobyłą. Gdyby z jakichś względów chciał Pan odstąpić od zasady, której na ogół przestrzegam, aby wiersze drukować w grupie, tak jak idą, niech się Pan łaskawie porozumie ze mną. Przesyłam też fotografię, na wypadek gdyby Pan zechciał z niej skorzystać. Ale panie Karolu, niech pan nie daje wierszy moich petitem, tylko tą czcionką, którą Pan ostatnio drukuje wszystkie wiersze, co jest o wiele lepiej.

Wiem z listów z Polski, że wydrukował pan moją korespondencję z Bread Loaf¹⁵. Czy inne materiały dotarły nie wiem. Ostatnio nie wysyłałem nic, a to z następujących powodów: poczta z Ameryki do Polski bardzo się popsuła, niektóre listy lotnicze potrafią iść dwa miesiące (podczas gdy z Polski do Ameryki chodzi doskonale – w 6 dni list lotniczy jest już u adresata, czasem trochę prędzej, czasem trochę dłużej). W tych warunkach, nie wiedząc kiedy materiały dojdą i co w świecie zajdzie w międzyczasie, ogromnie trudno jest uprawiać jakikolwiek typ dziennikarstwa. Zastanawiam się, co z tym fantem robić, wy powinniście trochę pomęczyć nasze władze pocztowe, bo to nam tutaj niezmiernie wszystko utrudnia. Pocieszam się, że może ten stan ulegnie zmianie, ale ulegnie zmianie, jeżeli wy będziecie o to troszczyć się na miejscu. Niech Pan zrozumie, że ja mam w pewnym sensie temperament dziennikarski i nie mogę zmusić siebie do pisania rzeczy, które ukażą się drukiem bardzo nieprędko.

Niech się Pan zresztą zbytnio nie przejmuję sytuacją polityczną i niech Pan zachowa zimną krew przy redagowaniu pisma, jeżeli wolno mi doradzać. Szerzenie paniki i propagandy anty z obu stron jest raczej niedobłą przysługą dla ludzkości. Tymczasem mam dla Pana napisany artykuł ściśle literacki – są to uwagi na marginesie lektury *Wierszy wybranych* Iwaszkiewicza¹⁶. Ale muszę to przepisać na maszynie, bo manuskrypt nieczytelny.

14 Mowa o wierszach *Dzień i noc*, *O duchu praw*, *Przypomnienie*, *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku*, *We wnętrzu róży*, *Pałac moich muz*, *Pieśń murzyńska*, opublikowanych w „Odrodzeniu” 1948, nr 2.

15 Zob. przypis 3.

16 Artykuł *Nad książką, czyli cudze chwalicie*, będący recenzją tomu poezji Jarosława Iwaszkiewicza z 1947 roku, został opublikowany w „Odrodzeniu” 1948, nr 4.

Kochany Panie Karolu,

Przesyłam Panu porcję swoich wierszy z prośbą o wydrukowanie ich wszystkich w jednym numerze i w tej kolejności w jakiej są przepisane. Jest tego sporo, ale wiersze, z małymi wyjątkami, nie są szczególnie trudne dla czytelników, więc chyba to nie zawali Panu numeru kobyła. Gdyby z jakichś względów chciał Pan odstąpić od zasady, której naogół przestrzegam, aby wiersze drukować w grupie, tak jak idą, niech się Pan łaskawie porozumie ze mną. Przesyłam też fotografię, na wypadek gdyby Pan zechciał z niej skorzystać. Ale panie Karolu, niech pan nie daje wierszy moich *petitem*, tylko tą czcionką, którą Pan ostatnio drukuje wszystkie wiersze, co jest o wiele lepiej.

Wiem z listów z Polski że wydrukował pan moją korespondencję z Bread Loaf. Czy inne materiały dotarły nie wiem. Ostatnio nie wysyłałem nic, a to z następujących powodów: poczta z Ameryki do Polski ogromnie się popsowała, niektóre listy lotnicze potrafią iść dwa miesiące (podczas gdy z Polski do Ameryki chodzi doskonale – w 6 dni list lotniczy jest już u adresata, czasem trochę prędzej, czasem trochę dłużej). W tych warunkach, nie wiedząc kiedy materiały dojdą i co w świecie zajdzie w międzyczasie, ogromnie trudno jest uprawiać jakikolwiek typ dziennikarstwa. Zastanawiam się co z tym fantem robić, wy powinniście trochę pomóc naszym władzom pocztowym, bo to nam tutaj niezmiennie wszystko utrudnia. Pocieszam się, że może ten stan ulegnie zmianie, ale ulegnie zmianie jeżeli wy będziecie o to troszczyć się na miejscu. Niech Pan zrozumie, że ja mam w pewnym sensie temperament dziennikarski i nie mogę zmusić siebie do pisania rzeczy, które ukażą się drukiem bardzo nieprędko.

Niech się Pan zresztą zbyt nie przejmuje sytuacją polityczną i niech Pan zachowa zimną krew przy redagowaniu pisma, jeżeli wolno mi doradzać. Szerzenie paniki i propagandy anty-

U nas było dużo ruchu – United Nations¹⁷, przyjazd ministra Modzelewskiego¹⁸, pobyt Osmańczyka¹⁹ i jego tournée – jednym słowem dużo kontaktu z krajem. Teraz pewnie Słonimski²⁰ przyjedzie w drodze powrotnej z Meksyku.

U mnie osobiście nic nowego, mój syn obgryza wszystko czego dopadnie, porusza się zwinnie na czworakach i wstaje chwytając się mebli. Jak chowa się wasza córka? Drożyżna u nas zawrotna, trudno związać koniec z końcem, co tu bendzi?

Łączę pozdrowienia dla Pana i małżonki

Czesław Miłosz

17 Prawdopodobnie Czesław Miłosz wzmiankuje o swoim udziale w zjeździe Commission for International Educational Reconstruction w dniach od 30 października do 1 listopada 1947 roku. Poeta zabiegał na nim o pozyskanie darów książkowych dla Biblioteki Narodowej oraz o stypendia dla uczonych.

18 Zygmunt Modzelewski (1900–1954) – polityk i ekonomista. W latach 1947–1951 był ministrem spraw zagranicznych. Jesienią 1947 roku przebywał z wizytą w Stanach Zjednoczonych. Zachowało się zdjęcie z kolacji w klubie Cairo w Waszyngtonie, w której brali udział m.in. Czesław Miłosz oraz Natalia i Zygmunt Modzelewscy.

19 Edmund Jan Osmańczyk (1914–1989) – publicysta, działacz społeczny i polityczny. Był korespondentem wojennym, relacjonował m.in. konferencję poczdamską i procesy norymberskie, w 1947 korespondent zagraniczny Polskiego Radia.

20 Antoni Słonimski (1895–1976) – w latach 1945–1951 prowadził działalność w Sekcji Literatury UNESCO i był dyrektorem Instytutu Kultury Polskiej przy Ambasadzie PRL w Londynie.

[4]

Kochany Panie Karolu,

przemawiał dziad do obrazu, bo mu nie brakło gazu. Jeszcze raz wysyłam list w przestrzeń, mimo że bodaj od pół roku nie dał pan znaku życia.

Tym razem posyłam porcję przekładów z poezji amerykańskiej²¹. Zasadniczo nie powinny panu sprawić kłopotu, bo noszą charakter twórczości ludowej czy też wyrażają „ludowego ducha” i nie można ich w żadnym razie pomieszać z obecną polityczną linią amerykańską. Ten ich charakter jest tak wyraźny, że nie uważałem nawet za stosowne mówić o tym w słowie od tłumacza. Jest tego sporo, a jak pan wie lubię drukować całą porcję od razu, bez rozdrabniania na poszczególne numery. Myślę, że sprawa kultury jakiegoś narodu nie powinna być mieszana z polityką. Gdyby była, Rosjanie np. nie mieliby wydanego u siebie całego Whitmana czy całego Hemingwaya. Więc chyba może pan drukować kolumnę przekładów bez skrupułów. Gdyby pan nie chciał z jakichś względów tego drukować, niech pan łaskawie przekaże te przekłady Wyce²². Nie posyłam mu tego, bo mam tam i poemat i essay o poezji amerykańskiej nowoczesnej²³. Te przekłady nie obejmują koniecznie wierszy „awangardowych”, np. wiersz Markhama²⁴ jest czysto publicystyczny, w stylu XIX wieku, w tym stylu – bez żadnych ozdóbek – utrzymać starałem się przekład, wraz z prozaizmami, które są i w oryginale.

Ani nie dostałem żadnego znaku, czy otrzymał pan moją porcję wierszy własnych²⁵ i czy pan to drukuje, ani czy otrzymał pan artykuł o poezji Iwaskiewicza²⁶. Co więcej, od szeregu tygodni nie przychodzi do mnie „Odrodzenie”. Z krajem kontakt trudny, bo listy w tamtą stronę idą, jak widzę, nieraz b. długo, z Polski idą b. szybko, ale obyczaje pana naśladuje wielu ludzi, tj. nie piszą. Ten słaby kontakt z krajem bardzo

21 Mowa o utworach *Jerycho* z cyklu *Negro spirituals*, fragmencie *Pieśni o sobie samym* Walta Whitmana, *Człowiek z motyką* Edwina Markhama, *Szymon Legree. Przypowieść murzyńska* Vachela Lindsaya, *Lud będzie żył* Carla Sandburga, opublikowanych pod wspólnym tytułem *Lud będzie żył (Przekłady z poezji amerykańskiej)* w „Odrodzeniu” 1948, nr 12.

22 Kazimierz Wyka (1910–1975) – był pierwszym redaktorem naczelnym miesięcznika „Twórczość”, z którym Miłosz ściśle współpracował.

23 Jest to szkic *Wprowadzenie w Amerykanów (Rzecz o poezji amerykańskiej)*, opublikowany w „Twórczości” 1948, nr 5, przedrukowany w *Kontynentach* (Paryż 1958).

24 Agnieszka Salska pisze: „Prawdziwym poetyckim bestsellerem przełomu wieków stał się wiersz *The Man with the Hoe* Edwina Markhama (1852–1940), opublikowany w styczniu 1899 roku w »The San Francisco Examiner« i tłumaczony na wiele języków. Autorowi, skromnemu nauczycielowi z Kalifornii, przyniósł sławę i pozwolił na przeniesienie się z rodziną do Nowego Jorku” (por. teŹe, *Poezja przełomu wieków*, w: *Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, t. 1, red. Agnieszka Salska, Kraków 2003, s. 81).

25 Zob. przypis 14.

26 Zob. przypis 16.

Kochany Panie Karolu,

przemawiał dziad do obrazu, bo mu nie brakło gazu. Jeszcze raz wysłałam list w przestrzeń, mimo że bodaj od pół roku nie dał pan znaku życia.

Tym razem posyłam porcję przekładów z poezji amerykańskiej. Zasadniczo nie powinny panu sprawić kłopotu, bo noszą charakter twórczości ludowej czy też wyrażają „ludowego ducha” i nie można ich w żadnym razie pomieszać z obecną polityczną linią amerykańską. Ten ich charakter jest tak wyraźny, że nie uważałem nawet za stosowne mówić o tym w słowie od tłumacza. Jest tego sporo, a jak pan wie lubię drukować całą porcję od razu, bez rozdrabniania na poszczególne numery. Myślę, że sprawa kultury jakiegoś narodu nie powinna być mieszana z polityką. Gdyby była, Rosjanie np. nie mieliby wydanego u siebie całego Whitmana czy całego Hemingwaya. Więc chyba może pan drukować kolumnę przekładów bez skrupułów. Gdyby pan nie chciał z jakichś względów tego drukować, niech pan łaskawie przekaże te przekłady Wyce. Nie posyłam mu tego, bo mam tam i poemat i essay o poezji amerykańskiej nowocześniejszej. Te przekłady nie obejmują koniecznie wierszy „awangardowych”, np. wiersz Markhama jest czysto publicystyczny, w stylu XIX wieku, w tym stylu – bez żadnych ozdóbek – utrzymać starałem się przekład, wraz z prozajsmami, które są i w oryginale.

Ani nie dostałem żadnego znaku, czy otrzymał pan moją porcję wierszy własnych i czy pan to drukuje, ani czy otrzymał pan arty-

mi doskwiera ostatnio, tyle że ciągle ktoś przyjeżdża, więc można pogadać. Przecie w interesie redaktora jest chyba podtrzymywanie kontaktu ze współpracownikami.

U mnie nic nowego, stara bida, ceny takie, że nie wiadomo jak związać koniec z końcem i to jest prawda o moim opływanu we wszystko w Ameryce. Będę chciał pojechać do Meksyku, ale tylko w tym wypadku to mi się uda, jeżeli „Odrodzenie” mnie sfinansuje w zamian za korespondencje z Meksyku, który jest fantastycznie ciekawym krajem. Potrzeba by mi było na to 300 dolarów, bo sam bilet tam i z powrotem kosztuje 215 dolarów. Jest tam Parnicki²⁷, który zdycha z nostalgii, ale oczywiście nie ma tam w ambasadzie nikogo z kim chciałby gadać i mógłby się dogadać. Niech mi pan napisze co pan myśli o mojej podróży do Meksyku.

Chcę napisać artykuł o poezji ludowej Polaków amerykańskich²⁸. Mam ciekawe materiały.

To chyba wszystko. Zgodzi się chyba pan ze mną, że wysyłanie materiałów w „si-
nają dał”, bez słowa potwierdzenia czy doszły do miejsca przeznaczenia, jest irytujące.

Łączę pozdrowienia dla pana i rodziny

Czesław Miłosz

P.S. Wiersz Whitmana²⁹ trzeba drukować tak jak jest podzielony przeze mnie na linie.

27 Teodor Parnicki (1908–1988) – pisarz, autor powieści historycznych. Do 1945 roku przebywał w Meksyku jako attaché kulturalny poselstwa polskiego. Po wycofaniu przez Meksyk uznania dla Rządu RP na Uchodźstwie, utrzymywał się z pomocy Polonii. Do Polski powrócił na stałe w 1967 roku.

28 Miłosz wspomina o artykule poświęconym poezji Franciszka Andruszkiewicza *Poeta-pieśniarz*, który ukazał się dopiero w 1950 roku w numerze 5. „Kuźnicy”.

29 Mowa o przekładzie fragmentu *Pieśni o sobie samym* Walta Whitmana opublikowanym w „Odrodzeniu” 1948, nr 12.

1/XII 47

Kochany Panie Karolu,

Co się z Panem dzieje? Czy zgrzybiał Pan i wyłysał już
 od nadmiaru pracy? Prześłam serdeczne życzenia świąteczne
 Panu i całej rodzinie.

Plot mi się skarżył, że jego artykuł o Tanglewood był
 bardzo przerobiony „na język galicyjski”, szczególnie uskarżał się na
 przekręcenie tytułów utworów muzycznych i drukowanie ich małymi literami.
 Ma coś posłać, ale prosi, żeby nie drukować jeżeli ma się przerabiać.
 Zależy mi na nim, bo mam w nim ramię do spraw pomocy nauce
 polskiej w Harvard – a to 12 godzin stąd. Czy otrzymał pan
 porcję moich wierszy?

Łączę pozdrowienia

Czesław Miłosz

[5]

I/XII 47

Kochany Panie Karolu,

co się z Panem dzieje? Czy zgrzybiał Pan i wyłysał już od nadmiaru pracy? Prześłam serdeczne życzenia świąteczne Panu i całej rodzinie.

Hiż³⁰ mi się skarżył, że jego artykuł o Tanglewood³¹ był bardzo przerobiony „na język galicyjski”, szczególnie uskarżał się na przekręcenie tytułów utworów muzycznych i drukowanie ich małymi literami. Ma coś posłać, ale prosi, żeby nie drukować jeżeli ma się przerabiać. Zależy mi na nim, bo mam w nim ramię do spraw pomocy nauce polskiej w Harvard – a to 12 godzin stąd. Czy otrzymał pan porcję moich wierszy?

Łączę pozdrowienia

Czesław Miłosz

30 Henryk Hiż (1917–2006) – filozof. W roku 1948 uzyskał tytuł doktora na Uniwersytecie Harvarda, był wykładowcą na prestiżowych uczelniach amerykańskich.

31 Mowa najprawdopodobniej o corocznym festiwalu muzycznym w Tanglewood w stanie Massachusetts, które od 1937 roku było letnią siedzibą bostońskiej orkiestry symfonicznej. Obok Tanglewood Music Festival odbywa się tam także Tanglewood Jazz Festival.

[6]

Februariy 10, 1948

Kochany Panie Karolu,

otrzymał Pan zapewne moją depeszę, w której prosiłem, aby nie drukować korespondencji Nowaka, zawierającej ataki na Amerykę i – na Kisiela³². Jeszcze raz i kategorycznie Pana proszę, aby nie korzystał Pan z tego artykułu. Ufam, że biorąc pod uwagę naszą współpracę zastosuje się Pan do mojej prośby. Bardzo mi na tym zależy, naprawdę i dalszą współpracę z „Odrodzeniem” od tego uzależniam. Powody wiążą się z moim statusem dyplomatycznym i są poważne, zarówno publicznie, jak i prywatnie. Nie chcę się nad nimi rozwodzić, lecz Pan je odgadnie, jeżeli weźmie Pan pod uwagę, że indywidualność Nowaka dla pewnych kół jest wątpliwa, o czym niedawno się dowiedziałem. Więc Panie Karolu, na miłość boską niech Pan będzie wobec mnie lojalny jako redaktor.

Przekłady – cała porcja – przesłałem kurierem i znalazły się one w M.S.Z. ok. 15 stycznia. Jeżeli ich Pan dotychczas nie otrzymał, to tylko trzeba dziwić się temu przekłętemu urzędniczemu bydlu, które nawet tak głupiej sprawy jak przesłanie listu w Wwie nie może załatwić. Jeżeli mi Pan da znać, że nie doszły, to wyślę nową kopię. Artykuł w odpowiedzi na ankietę Polskiego Radia już napisałem, ale muszę go przepisać. Proszę choć o kilka słów na tematy poruszone w tym liście. Chcę zostać uspokojony.

Łączę pozdrowienia dla rodziny

Czesław Miłosz

P.S. Za druk wierszy pięknie dziękuję. W wierszu *Pieśń murzyńska*³³ są tylko przekręcone linie – wysłałem już list z prośbą o sprostowanie.

[Dopisek z lewej strony:] ale niech Pan zrobi piekło w m.s.z. w kancelarii, która rozdziela kuriery.

32 Aluzja do Stefana Kisielewskiego (1911–1991) – publicysty i felietonisty „Tygodnika Powszechnego”. W felietonach autor komentował zarówno działalność, jak i artykuły prasowe Czesława Miłosza. Poeta przygotował odpowiedź na jego komentarze w artykule *Do Kisiela*, którego ostatecznie nie opublikował. Rękopis odpowiedzi znajduje się w Archiwum Czesława Miłosza w The Beinecke Rare Book and Manuscript Library w New Haven. Karol Kuryluk na usilną prośbę Miłosza nie opublikował tego odcinka cyklu *Życie w USA*.

33 Zob. przypis 14.

LISTY CZESŁAWA MIŁOSZA

[7]

Panie Karolu,

Proszę o uprzejme umieszczenie listu do redakcji.

C. M.

Do redaktora „Odrodzenia”

W wydawnictwie paryskiego Bureau d'Informations Polonaises pt. *La Pologne et son effort culturel* przeczytałem, zainteresowawszy się co autorzy piszą o polskiej literaturze następujące zdanie:

„Ci, którzy znali tylko długą noc okupacji niemieckiej, schronili się w mistycyzm, często rozpaczliwy (*un mysticisme souvent désespéré*). Do nich należy poeta Czesław Miłosz”.

Zdanie powyższe ma się tak do prawdy, jak np. informacja, że autor *Jeziora Bodeńskiego* Stanisław Dygat spędził wojnę w obozie internowanych w Szwajcarii ma się do faktu, iż pisarz ten spędził kilka miesięcy w obozie niemieckim położonym niedaleko granicy szwajcarskiej. Właściwie różnica nieduża. Pejzaż podobny. Ale jednak.

Co podaję, życząc urzędnikom Biura paryskiego dalszej owocnej pracy na niwie informowania cudzoziemców.

Czesław Miłosz

[8]

Panie Karolu,

może zechce Pan to wydrukować – ten list do redakcji petitem i wiersz³⁴ tym samym drukiem jak poprzednio.

Wiersz nie jest zły, więc czytelnikom nic się nie stanie jeżeli go jeszcze raz w poprawnym brzmieniu przeczytają.

Czesław Miłosz

Copyright © 2013 by Czesław Miłosz Estate. All rights reserved.

Opracowała Ewa Kołodziejczyk

³⁴ Poprawną wersję *Pieśni murzyńskiej* wraz ze sprostowaniem opublikowano w „Odrodzeniu” 1948, nr 8. Utwór ten nie został przedrukowany w żadnym tomie poezji Miłosza, łącznie z edycją *Wiersze wszystkie* (Kraków 2011). Por. także przypis 14.

1536

Redaktor Karol Kuryluk
"Odrodzenie"
Daszyńskiego 14.

Rzeczpospolita Polska
MINISTERSTWO
Spraw Zagranicznych



Warszawa

Kuryluk od Miłosza

International Literature

W. 4

Czesław Miłosz

W drugim wydaniu tomu *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950* (2007) zamieszczone zostały dwa listy Karola Kuryluka do Czesława Miłosza (z 28 grudnia 1946 roku oraz 27 kwietnia 1947 r.). Obecnie publikujemy odnalezione i podane do druku przez Ewę Kołodziejczyk listy, które autor *Ocalenia* wysłał w roku 1947 i 1948 do redaktora naczelnego krakowskiego „Odrodzenia”.

Dwa listy Miłosza do Kuryluka z roku 1946 drukowaliśmy w numerze 1/2 „Dekady Literackiej” w roku 2011.

Przygotowując niniejszy wybór uwspółcześniono ortografię w przypadkach zmiękczeń (wyrazy typu „materjały”, „kurjerem”, „kurjery”), pisowni łącznej lub rozłącznej („na ogół”, „po prostu”, „nie ma”, „od razu”), zapisu skrótów („tzn.”, „tj.”, „pt.”). Nie ujednolicano zapisu nazw miesięcy. Zachowano podkreślenia fraz, zdań. Zmodernizowano interpunkcję w tych przypadkach, gdy nie naruszało to indywidualnego stylu Miłosza.

Dziękujemy Anthony’emu Miloszowi oraz Agnieszce Kosińskiej za zgodę na wykorzystanie utworów Czesława Miłosza.

Redakcja

Listy Czesława Miłosza do Karola Kuryluka są przechowywane w Oddziale Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza pod sygnaturą 4135 (wew. 4).



Anna Baranowa
**Miłość, życie i sztuka
w okresie zimnej wojny**

**Kroją mi się piękne sprawy.
Listy Aliny Szapocznikow
i Ryszarda Stanisławskiego 1948–1971**

red. Agata Jakubowska, Katarzyna
Szotkowska-Beylin

Wydawnictwo Karakter i Muzeum Sztuki
Nowoczesnej, Kraków–Warszawa 2012
(seria „Mówi Muzeum”)



Listy Aliny Szapocznikow (1926–1973) i Ryszarda Stanisławskiego (1921–2000) pochodzą z okresu zimnej wojny, a ich temperatura jest gorąca od emocji. Dobrze się stało, że spadkobiercy autorów, Piotr i Olga Stanisławscy, zgodzili się na publikację tej prywatnej korespondencji, choć rodzi to wiele kontrowersji. Listy od nr 1 do 103 należą do Piotra Stanisławskiego, ich syna; listy od nr 104 do 142 – obecnie przechowywane w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie – są własnością Olgi Stanisławskiej (córką Ryszarda z drugiego małżeństwa, z Urszulą Czartoryską).

Czy powinno się publikować korespondencję, która powstała stosunkowo niedawno i naznaczona jest w tak dużym stopniu intymnością? Nie jest to oczywiste. Większość tej korespondencji przypada

na „czas serca” i jest świadectwem wielkiej miłości. Czy dzieci powinny publikować listy miłosne rodziców? Czy oni sami wyraziliby na to zgodę? Tego się nie dowiemy. Gdy zapytano Julię Hartwig, związaną wielką miłością z Ksawerym Pruszyńskim (zginął tragicznie w 1950), czy udostępni ich intymną korespondencję, opowiedziała stanowczo: „Te listy spalę”. A gdy dziennikarz nie dawał za wygraną, mówiąc: „A może ktoś dowiedziałby się z nich czegoś ważnego?”, dodała: „Chyba tylko tego, jak dwoje ludzi może się kochać. To jest ciekawe, ale tę wiedzę najlepiej zdobywać na własny rachunek”¹.

Otrzymujemy do rąk – starannie wydany – tom prywatnej korespondencji dwóch wyjątkowych indywidualności, z których każda wniosła trwałą wkład do kultury. Dzięki tym listom możemy lepiej

poznać jednego z najbardziej twórczych muzealników i kuratorów w Polsce i jedną z najwybitniejszych rzeźbiarek XX wieku, której znaczenie od dawna było oczywiste w kraju, jednak dopiero teraz – w 40 lat od śmierci – odkrywa ją świat. Seria wystaw zagranicznych – na czele z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku i Centre Pompidou w Paryżu – daje ku temu nadzieję.

Listy Szapocznikow i Stanisławskiego oszałamiają witalnością. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą temperamentu artystki, która była wyposażona w gen afirmacji życia w każdych warunkach. Większość listów w tym tomie wyszła spod jej pióra. Przechował je troskliwie Ryszard Stanisławski. O ich istnieniu mówił Piotrowi Rypsonowi na krótko przed śmiercią: „[...] pisała do mnie listy – przepiękne, bardzo poetyckie”². Jego listy zachowały się w niewielkim stopniu. Wielka szkoda, gdyż dwugłos tej korespondencji zostaje tym samym zniekształcony. Słowa wspaniałego, zakochanego i troskliwego mężczyzny stanowiłyby tu istotny kontrapunkt do słów kobiety o nieprawdopodobnej wrażliwości i zachłanności na życie. Niestety dochowało się tylko 13 listów Stanisławskiego, a było ich znacznie więcej, bowiem intensywna korespondencja trwała w obie strony, zwłaszcza wtedy, gdy pozostawali parą. Ten kontakt rozwijał się także po rozejściu się Szapocznikow i Stanisławskiego, ale nie znajdziemy informacji o tym, jak doszło do rozstania. W roku 1958 zostają wymienieni po raz pierwszy Roman Cieślewicz i Urszula Czartoryska jako nowi partnerzy obu korespondentów. W miarę upływu lat oni też stają się współnadawcami

i współadresatami listów, podobnie jak syn Piotr. Korespondencja urywa się w 1971 roku, na niespełna dwa lata przed śmiercią artystki.

Szapocznikow i Stanisławski poznali się w Paryżu 14 lipca 1948 roku w stołówce polskiej na Porte Royale. Ten przypadek „typu słowiańskiego” zaowocował namiętną miłością i zmianą życia obojga. Byli robotnikami, szukali swojego miejsca po wojnie. Szapocznikow przyjechała do Paryża jako stypendystka z Pragi, gdzie studiowała rzeźbę w UMPRUM (Wyższej Szkole Artystyczno-Przemysłowej). Pochodziła z żydowskiej rodziny lekarzy z Pabianic i ucalała z Zagłady. Miała za sobą pobyty w obozach koncentracyjnych; razem z matką zostały wysłane *via* Oświęcim do Bergen Belsen, a potem do Teresina. Stanisławski, pochodzący z Sompolna w Wielkopolsce, przedostał się na Zachód w roku 1946 przez zieloną granicę. Jako uciekinier z Polski był w trudnej sytuacji, jednak zainstalował się w Paryżu, gdzie podjął studia matematyki na Sorbonie, a nocą pracował ciężko w słynnym targowisku Les Halles. Wielkie uczucie decyduje o ich dalszych losach. Oboje odradzają się przez tę miłość po traumie wojennej. Oboje mają już za sobą inne związki. Stanisławski po latach wspomina o wpływie, jaki wywierała na niego Szapocznikow. To dzięki niej zainteresował się historią sztuki. Zapytany przez Piotra Rypsona, czy już wówczas studiował historię sztuki, odpowiedział: „Nie, w dużej mierze właśnie dzięki niej nastąpiła ta moja przemiana. Dzięki niej – to muszę powiedzieć z całą stanowczością, z bezbronnością – właśnie ona miała na mnie ogromny wpływ. Alina była osobą wielkiej

inteligencji, było w niej coś niezwykłego. Przecież ona przeszła obozy koncentracyjne, które jakby nie zostały na niej śladu. Zresztą odrzucała to kategorycznie, nie chciała rozmawiać o sprawach obozowych, chciała wyzwać się z tego doświadczenia”³. Umiała radzić sobie ze stratami, z porażkami. Była nienasycona w życiu, twórczości i miłości. „Zawsze, zawsze i stale trzeba zaczynać od nowa. Rysiu, trzeba umieć od nowa” – pisała do ukochanego w sierpniu 1948, kiedy odbywała podróż po Łazurowym Wybrzeżu w towarzystwie prof. Stefana Bedřicha – jej praskiego nauczyciela, z którym wcześniej miała romans i który koniecznie chciał ułożyć sobie z nią życie, mimo że był od niej dużo starszy i żonaty. Mężczyźni tracili dla niej głowę. Była piękna, filigranowa, ruchliwa, figlarna, emocjonalna, rozrzutna, a zarazem bardzo racjonalna i zapobiegliwa. Nosila kolorowe sukienki i na nowe buty umiała wydać ostatnie pieniądze. Odbierała świat wszystkimi zmysłami, miała nadmiar uczuciowości (*sensibilité*), często chorowała, a jednocześnie potrafiła trzeźwo kierować życiem swoim i mężczyzną, z którymi była związana. „Rysiek – życie, miłość, praca, działanie to przecież jedno” – pisała ze szpitala 17 października 1949 roku.

Listy Aliny Szapocznikow z pierwszych lat związku z Ryszardem Stanisławskim są wspaniałymi erotykami, gdzie słowa o uczuciu, pożądaniu, wplecione są w uwielbienie świata, przyrody, a także w mnóstwo spraw związanych z codziennością, zdobywaniem pieniędzy, pożywienia, szukaniem i budowaniem sobie miejsca w świecie. Respondenci mają po dwadzieścia kilka lat. Miłość pomnaża ich

witalność, plany na nowe życie. Dzięki tym listom wchodzimy w intymną przestrzeń i wir cudzego świata – z ciekawością, ale i speszeniem. Młoda kobieta o bujnym temperamentie i wrażliwości artystki pisze swoje listy bez autocenzury. Po co miałyby je cenzurować, skoro pisane są do ukochanego mężczyzny, który odwzajemnia uczucie?

Pierwsze listy wysłała do Stanisławskiego ze wsi Champagne-sur-Loue we francuskiej Jurze krótko po spotkaniu i wybuchu miłości. Pojechała tam na początku sierpnia 1948 do domu znajomej swoich rodziców, aby podreperować zdrowie. Szybko wraca do sił, a jednocześnie cierpi z powodu rozstania oraz tego, że Stanisławski nie może do niej dołączyć i męczy się w Paryżu wtedy, gdy każdy, kto może, z niego ucieka. W listach donosi mu o urokach wsi i odpoczynku na łonie natury. „Użyłam już wczoraj wszystkich rozkoszy wsi. Powietrza, słońca, krystalicznej i zimnej wody w górskiej rzece (Loue). Nawet była wczoraj typowa wiejska zabawa, gdzie dziewczęta stały z jednej strony, chłopcy z drugiej, oraz różne »atrakcje«, jak loteria, wstążki itd. Grali musetty, a brać fikała na zielonej trawce. Jeszcze długo nie mogłam spać, bo powtarzali »Pigalle«. / Poza tym wypiałam 2 l mleka od krowy i jestem także dokładnie pogryziona przez komary. Te ostatnie to najgorsza wiejska plaga. / Rysiu, jeśli chcesz mi ochronić życie i choć 1 cm² gładkiej skóry, dowiedz się w aptece, czy nie mają czegoś przeciw temu, i natychmiast przyslij. Komary – *moustique* (mustik)” (2 sierpnia 1948). Już po kilku dniach – dzięki przesyłce z Paryża – niebezpieczeństwo zostało zażegnane, a szczęśliwa urlopowiczka

mogła nadal roztaczać powaby okolicy. 8 sierpnia pisała: „Tutaj wcale nie ma skalistych zboczy, jak Ty sobie wyobrażasz, są to trawą porośnięte przecudne góry, na zboczach których pasą się krowy. Mają naszyjach dzwonki o przeczystym brzmieniu i idą dostojnie, młecznie i poważnie, gryząc pachnące łąki i powoli dzwoniąc. To są francuskie Alpy. Przeczyste powietrze, a wyżej nad pastwiskami winnice, nad winnicami lasy i krzaki, a dopiero gdzieś w chmurach skały, ale te są dalej. / Chodzę tu na wpół nago i boso zupełnie, słońce mnie gładzi, a komary już się odczepiły (dziękuję za maść)”. Jedyne, co ją niepokoi, to zachowania tubylców wobec owadów: „Co mi bardzo przeszkadza i martwi mnie, to że moi gospodarze (ludzie nadzwyczaj dobrzy) zupełnie bezmyślnie zabijają mrówki, pszczoły, osy, nawet motyla. Wczoraj myślałam, że się rozplączę i ucieknę stąd, bo zabił bąka, którego tak lubię, i to w bestialski sposób. Bardzo mnie to boli” (4 sierpnia 1948). Kontakt z naturą wyzwala w niej uczucia niemal mistyczne: „W górach mieszka Bóg, a rano za mgłą, po zielonych zboczach chodzi bosy Chrystus. / Chciałoby się krzyczeć kocham, i ma się jednocześnie przewielką pokorę przed tym wszem wielkim w przyrodzie. / Rysiu, pocałuj mnie” (12 sierpnia 1948).

Nie ma wątpliwości, że te listy pisze artystka, rzeźbiarka, która jest świetną obserwatorką i ma wyczulone zmysły, zwłaszcza zmysł dotyku. Listy z Polski, gdzie przebywała w sprawach prywatnych na przełomie 1948 i 1949 roku, wnoszą nowe wrażenia i ciągle tę samą tęsknotę: „I tak mi, Rysiu, brakujesz, aby każdym drobnym wrażeniem podzielić się z Tobą. Obracam się

i mówię »Zobacz no, Ryszard«. A w półmroku wagonu gładziłam swe ramię, aby znaleźć który Tyś tam odkrywał. Przecież Twoje ręce mnie odkrywały i pod nimi me ciało nabiera racji bytu. / Jechałam przez białą równinę, z zewnątrz było suche, ostre powietrze, babom spod opatulonych chustek dymił oddech, chłopci zatrząskiwali ręce o boki, a i konie wydychają białą parę. A ponad białym śniegiem zupełnie różowo wschodziło słońce albo niebo i wyglądało to aż jak na tanych kiczach z jarmarku. / Tu jest zupełnie widno o 7-mej rano. Jesteśmy bliżej na wschód. Rysieńku, pisz do mnie choć, bo tak Cię potrzebuję. A zbiera się we mnie tyle pocałunków, że nie wiem, czy to wytrzymasz?!??” (Łódź, 23 grudnia 1948). Majstersztykiem erotyku „rzeźbiarskiego” jest fragment z długiego listu z początku 1950, z którego przytaczam tylko pierwsze zdania: „Wczoraj w nocy tak tęskniłam. / *Ciało* me nabiera pełności i prężności i brak tylko Twych rąk, które szukają guziczka na piersiach i gładzą me uda”. Takich wyznań jest znacznie więcej. Nie da się wycytować wszystkiego. Listy te można zapisać do kanonu korespondencji miłosnej.

Stanisławski, choć bardziej powściągliwy, odwzajemnia tym samym. W liście z Paryża z 31 stycznia 1949 pisze do ukochaney, która nadal jest w Polsce: „Wiem, Alina, że jestem z Tobą złączony zupełnie. Poza pieśszcotami, za którymi tęsknię jak dziecko – czekam na Ciebie, właśnie na Ciebie, bo sam sobie rady dać nie potrafię. Jest to zapewne rodzaj *maladie*, lecz nie mogę na to nic zaradzić i jestem bardzo szczęśliwy, że tak jest, że mogę Ciebie tak szalenie kochać. Alina, ja nie mogę

właściwie napisać tego, co czuję. To jest takie silne, że nie daje się zamknąć w słowa. Czasem aż boję się swego uczucia”. Są dla siebie wszystkim. Myślą, jak urządzić wspólną przyszłość, aby każde z nich mogło się jak najlepiej rozwijać również w planie zawodowym. Dbają o siebie, nawet w szczegółach. Alina, przebywając na długim leczeniu w prewentorium, pisze zimą 1950 roku: „Nie zaniedbuj należnych grzeczności, które tworzą Ciebie. Pamiętaj również o [...] skarpetkach, fryzjerze!” Dla siebie zaś prosi o przywiezienie książek francuskich, dobrej beletrystyki, słoika konfitur truskawkowych, butelki czerwonego wina i ewentualnie tabliczki czekolady i kilograma jabłek. Zleca mu mnóstwo spraw do załatwienia, które on skwapliwie wypełnia, sam również korzystając z jej troskliwości.

W liście pisanym w szpitalu 2–3 października 1949 roku Szapocznikow trochę dla zabawy, a trochę poważnie robi zestawienie tego, co u Stanisławskiego lubi, a czego nie lubi, zaznaczając przy tym, że kocha go za wszystko i mimo wszystko. „lubię / Twoje chłopięce i młodzieńcze lata. Twoje plany na przyszłość. Twoją chłopięcość. Twoje opowiadania. Twoją żywość, dokładność, inteligencję i brak pośpiechu / niezaradność. // nie lubię / Twoich dziennikarskich wyczynów i zamiarów / Twego gadulstwa, »rozpytywania« się nad przeszłością / Twoich nieuzasadnionych »jakoś« planów i nadziei bezpodstawnych / niezaradności”. Pisząc te słowa, jest świadoma swojej niekonsekwencji – i prosi go, aby sporządził podobny protokół rozbieżności, jeśli chodzi o nią. Nie wiemy, czy Stanisławski to zrobił. Z listów dowiadujemy się jednak,

że trwa między nimi „ucieranie się” poglądów, ocen, dyskusja na temat wartości i wyobrażeń o ich wspólnym życiu. Kluczowy dla zrozumienia, co ich dzieli, jest list pisany w Łodzi 25 stycznia 1949. Choć nieskora do rozpamiętywania swojej przeszłości, Szapocznikow pisze o „chrzcie rozpacz”, jaki przeszła: „I wpadło mi na myśl, że antagonizmy i nieporozumienia, jakie zachodzą między nami, pochodzą przeważnie z jednego źródła. Po prostu Ty na niektóre rzeczy patrzysz jeszcze tak ładnie, kulturalnie, grzecznie, tak jak właściwie powinno być, i może niekiedy zazdroszczę Ci tego. Ale różnica polega na tym, że w czasie Twojego kształtowania się, w ciągu ostatnich 10 lat nie przeszedłeś tego chrztu rozpacz, tego wszystkiego, nie skończyło się bez reszty wszystko kilkakrotnie, jak to miało miejsce u mnie w ghektach i obozach. Wybacz, Ryś, wstydzę się za to, wiesz, jak nie znoszę, jak brzydzę się tych ludzi, którzy wypominają sobie, czy »chwała« się latami męki, którą przeżyli. Ale Ty mnie musisz zrozumieć, Tobie mówiłam już, a może będę zdolna powiedzieć wszystko z tamtych czasów, a w tym wypadku jest to rzecz bardzo istotna. Bo Ty wtedy przeżywałeś na pewno dużo, żyłeś lepiej czy gorzej, kochałeś, ożeniłeś się, chciałeś (czy nie) założyć rodzinę. Ale pojęcia nie zmieniły Ci się zasadniczo, tak jak u mnie, że zamiast »ładnie, kulturalnie, grzecznie« pozostało »pięknie, ludzko, prawdziwie do dna«. Pogadamy o tym kiedyś”.

Różnice dotyczą też oceny przemian współczesnego im świata. Ona jest entuzjastką, on jest bardziej sceptyczny. Warto w tym momencie zastanowić się nad problemem, jakim jest lewicowość Szapocznikow

i Stanisławskiego. Wydawcy podkreślają, że wpływ na ukształtowanie się ich przekonań miała zachodnia wersja lewicowości. Może i miała, ale to, co wyczytujemy w tych listach, świadczy o zdrowo pojętym eklektyzmie poglądów, a nie o dogmatyczności, jakiej wymagało (i nadal wymaga) opowiedzenie się za lewicą czy prawicą. Stanisławski mówił Rypsonowi, że Szapocznikow była związana z lewicą, ale nie podobało jej się partyjniactwo. Należała najpierw do czeskiej i francuskiej partii komunistycznej, ale z niej wystąpiła i na jego oczach podała obie legitymacje. Potem już nie należała do żadnej partii. Były mąż po latach podkreślał jej otwartość: „Choć miała zapatrywania lewicowe, z tym większą ochotą czytała książki, które komunizm zwalczały”. Chwaląc jej niekonsekwencję, można też dodać, że z zamiłowaniem urządziła święta katolickie – z całą tradycyjną, ale przecież nie religijną oprawą. Na początku znajomości przysłała ukochanemu srebrny medalik z Madonną – „na szczęście” i po to, „aby podkreślić pełną tolerancję i umiłowanie rzeczy pięknych”. Ale i Stanisławski był bardzo otwarty i chłonny. „Zainteresowania miał wszechstronne, ciekawość ludzi, rzeczy, zdarzeń” – pisał o nim Mieczysław Porębski, który poznał go w Paryżu właśnie, w 1949 roku⁴.

W listach Szapocznikow i Stanisławskiego dochodzi do głosu zasadnicza polemika na temat perspektyw wspólnego życia w Polsce. Ona, zde gustowana kapitalizmem, gdzie za wszystko trzeba płacić, jest uwiedziona zmianami na lepsze, które obserwuje w Polsce podczas swojej wizyty na przełomie 1948/1949. Widzi tam miejsce dla nich obojga, zwłaszcza że

bardzo tęskni za Polską, gdzie czuje się jak u siebie. Przebywa wtedy w Łodzi u matki, w Warszawie i Zakopanem. W drugi dzień Bożego Narodzenia 1948 pisze entuzjastyczny i romantyczny list: „Rysiu, potrzeba, potrzeba tu dobrych ludzi, ludzi z Twym fachem tu nie ma. Ale ludzie ci muszą wiedzieć, że pracować trzeba w państwie i dla państwa, gdzie przeprowadza się wielką, budowniczą i rewolucyjną przemianę socjalną. Wybacz Rysiu, że piszę chaotycznie i tak brzydko, ale moc wrażeń mi się płącze, a zresztą jest już bardzo późno i jestem śpiąca. / Ale musiałam z Tobą pogadać, bo naraz tak silnie przypomniła mi się nasza oświetlona księżycem noc w atelier. To chyba starczy, a więcej nie muszę pisać. Wiesz chyba sam, jak my musimy przetrwać zły czas, jak my będziemy żyć. Dom nasz w Polsce, a my, my razem tak bliscy zawsze jak w tę noc, kiedy byliśmy niebieskawo-biali i toniliśmy w blasku księżyca i w rozkoszy w nas. Nas, Ryś – my w nas”.

Stanisławski, który klepie biedę w Paryżu (jej czasami śni się, że on umrze z głodu), przestrzega Szapocznikow przed „tanim” entuzjazmem. Adresuje do niej bardzo długi, rzeczowy list z datą 17 stycznia 1949. Píše go w bibliotece, po wykładzie: „I Aluś, proszę Cię, nie daj się ponosić impulsom i bezsensownemu entuzjazmowi, który tak bije z Twoich listów, gdy mówisz o »nowym świecie« i przemianach społecznych. Całym sercem jesteśmy z nimi, lecz to nie dowodzi, byśmy mieli zupełnie stracić s a m o k r y t y c y z m. Można mieć entuzjazm i rozumiem to u Ciebie, lecz nie można przy tym stracić wszystkich zmysłów”. Stanisławski, którego wiele ryzyka i trudu kosztowało wydobycie

się na Zachód, ironizuje – jakże słusznie – na temat pewnego pana, którego Szapocznikow spotkała w Zakopanem i „który woli do Moskwy niż do Paryża”: „to na pewno jest bardzo porządny »pan«, lecz sądzę, że w Moskwie rozczarowałby się nieco, jeśli jest Europejczykiem. Polacy woleli raczej, jak mówi historia, zawsze do Paryża. I to nie ma nic wspólnego z przemianami społecznymi”. Rzeczowo jej doradza: „Staraj się czerpać wiadomości z prawa i z lewa. Bardziej »z prawa«. Przecież zupełnie to nie zmieni ani naszego socjalistycznego światopoglądu, a tym bardziej nie wpłynie na nasze cele. Między światopoglądem a polityką jest szalona różnica”. W tym ważnym liście podkreśla też znaczenie poszanowania tradycji: „Tradycja jest niezmiernie cenna i nie należy jej niszczyć. Nasze życie, tzn. Twoje i moje, zupełnie odbiegło od »nawyków« związanych z tradycją – i to jest niedobre. Mimo że żyjemy w nowym, rewolucyjnym świecie, o niektórych rzeczach związanych ze starym światem nie mamy prawa zapomnieć. A o których – to porozmawiamy, jak przyjedziesz”. Stanisławski pozwala sobie na ton moralizatorski, który rozczarował adresatkę.

Listy te wnoszą istotny głos do dyskusji na temat indywidualnych wyborów życiowych i światopoglądowych „zaraz po wojnie” i w latach 50. Dobrze się uzupełniają z wydawanymi ostatnio zbiorami korespondencji i dziennikami z tamtych lat, zwłaszcza z dziennikiem Jana Józefa Szczepańskiego, który wrażliwie i bez złudzeń obserwuje zmiany w Polsce od środka, jako *outsider* systemu, w którym się dusi⁵. On również oczekuje przemiany społecznej, skoro bez cienia wątpliwości zapisuje

pod datą 1 czerwca 1951: „koncepcja społeczeństwa bezklasowego jest największą, najbrzemienniejszą w możliwości koncepcją naszej epoki”. Wie równocześnie z autopsji, że ani totalizm, ani filozofia materialistyczna tego nie zapewniają. Ćwicz się w trudnej, osłabiającej energię życiową sztuce przetrwania – „sztuce równowagi”, która „teraz zasadza się na tłumieniu w sobie oczekiwania” (15 maja 1952). „Nie, ten ustrój nie jest dla ludzi” – zapisuje w podsumowaniu roku 1957. Gdy po odwilży będzie mógł znowu podróżować na Zachód, pierwsze, co chwali, to zachwycającą różnaitość, czyli normalność: „Nic nie jest pod sznurek”. Porównuje kapitalizm z socjalizmem na korzyść tego pierwszego: „Kapitalizm wytwarza chęć pozyskania człowieka jako ewentualnego klienta. Dlatego jest o tyle bardziej ludzki od socjalizmu, który realizując schemat, nabiera surowej i nieprzychylniej powagi. W ustroju socjalistycznym nikomu na nikim nie zależy” (8 stycznia 1958).

Szapocznikow i Stanisławski wracają do Polski na początku roku 1951. Inicjatywa powrotu jest wyraźnie po stronie artystki. Tylko w kraju widzi dla siebie i dla swojego przyszłego męża możliwości pracy, twórczego rozwoju i życiowej stabilizacji, której oboje tak bardzo potrzebują. Trzeba też pamiętać, że ta młoda kobieta na przełomie roku 1949 i 1950 bardzo choruje i z niepokojem myśli o czasie, który jej ucieka. W grudniu 1949, przebywając jak na zsyłce w prewatorium, pisze rozpaczliwie: „A jak nie mogę pracować, to i żyć nie potrafię, i nasze uczucia też jakoś wtłoczone zostają między bety i garnki”. Charakterystyczne dla niej jest to, że z jednej strony chce i potrafi zadbać

o rozwój własnego talentu, a z drugiej marzy o tym, aby się schronić pod opiekuńcze skrzydła ukochanego mężczyzny, co na obczyźnie nie jest oczywiste. Młoda kobieta stawia wysoko poprzeczkę. Po półtora roku bycia razem pisze: „Doszłam do wniosku, że wszystkie rzeczy, te, które zaniedbywaliśmy, i te, o których za dużo myśleliśmy, są jednakoż konieczne i bez jednej choćby reszta kuleje. Uczucie, intelekt, piękno, zdrowie, forsa, praca itd., itd. Nie ma »mniej ważnych«” (grudzień 1949).

Zamiar powrotu krystalizuje się i ukonkretnia podczas jej kolejnego pobytu w Polsce w połowie roku 1950. Wydeptuje wtedy ścieżki i uruchamia kontakty, które pozwolą obojgu bezpiecznie wrócić do kraju. 12 czerwca 1950 pisze z Łodzi: „Byłam u Ważyka. W Ministerstwie Kultury i Sztuki. W Akademii Sztuk Pięknych i w Muzeum. Dowiedziałam się wiele, ale raczej otwarto przede mną wiele biurokratycznych ścieżek, które wiodą na Wielką Drogę Pracy. Ta droga bardzo szeroka”. Jednocześnie zachwyca się ulicą, z której wprost może czerpać inspiracje. W tym samym liście opisuje wrażenia z Warszawy: „Typy ludzi i dzieci inspirują mnie silnie i pragnęłabym je modelować, poprosić o pozowanie, i czuję, że stworzyłabym coś prawdziwego. Na Rynku Mariensztackim stoi figura przekupki – zrobiła ją młoda rzeźbiarka. Głowa ładna, ale szczyt nieznajomości materiału i zupełny brak konstrukcji. Nogi rosną jej z kury, którą trzyma”. Z listu na list wzmacnia się przekonanie o sensowności powrotu: „Tu będę mogła pracować! Przecież nie chodzi o wystawy paryskie. (Wiemy jak wyglądają). A chodzi o kawałek dobrej

roboty” – pisze z Sopotu 28 czerwca 1950. Marzy jej się połączenie szczerej, z „ludu płynącej” swojskości z kulturą wysoką i lewicowym zaangażowaniem społecznym. W liście tym pisze: „A przynieść tu należy nasze doświadczenie i brać te rzeczy właśnie głęboko, z miłością i prawdziwie – nie powierzchownie jak Stryjeńska, tylko w piękną sztukę przetwarzać. / Już pisałam Ci o tych dziewczynkach z war-koczami i o tych babach w chustkach, co mnie tu inspirują. [...] Czytam teraz historię WKP(b). Trzeba to znać i studio-wać. Już sam styl!”. Na prośbę Stanisławskiego sprawdza możliwości w „wydziale zagranicznym partii” i szuka kontaktu z Mieczysławem Porębskim, który ma wiele do powiedzenia w Instytucie Sztuki PAN. Ich starania o „miękkie lądowanie” w kraju, w którym trwa reżim stalinowski, można spuentować słowami z *Życia towarzyskiego i uczuciowego* Lepolda Tyrmanda. Narrator tej rozrachunkowej powieści zastanawia się nad najlepszym rozwiązaniem dla Andrzeja, który wrócił do Polski stalinowskiej ze Stanów, jako że nie odpowiada mu ani droga aparaczyka i agitatora, ani „światlisty szlak pajaca, o którym tylko ciągnący za sznurek powinien wiedzieć, że pajac taki jest przydatny, a nawet nieodzowny”: „Należało wymyślić coś trzeciego, coś, co zadowoliłoby wszystkich, nie wyłączając Andrzeja. Należało wykryć, w jakim stopniu przy-zwoitość, solidność, fachowość, popłacają w nowo skonstruowanym świecie wartości, czy coś przynoszą, czy może przeciwnie – są jałowe, nie dają żadnych dywidend, nawet spokoju”⁶.

Spokoju na pewno nie uzyskala Ali-na Szapocznikow, choć przecież oboje

dołożyli starań, aby ułożyć życie jak najlepiej. Stanisławski musiał dopełnić formalności rozvodu z poprzednią żoną i 12 lipca 1952 – niemal w czwartą rocznicę poznania się – wzięli ślub. Zamieszkali czasowo na Saskiej Kępie, a później we własnym mieszkaniu przy ul. Marszałkowskiej 15. W związku z tym, że Szapocznikow po przebytej chorobie (gruźlica jajników) nie mogła mieć dzieci, adoptowali kilkumiesięcznego chłopca Piotrusia. Nie wyobrażała sobie życia bez dziecka: „I przy tym nadmiarze *sensibilité*, jaki posiadam, jak utrzymam się na poziomie, kiedy nigdy nikt nie nazwie mnie »mamo« i nigdy nie będę mogła bawić się małym, gładziutkim i mlekiem pachnącym ciałkiem” (list z 16 czerwca 1950). Stanisławski podjął pracę w Instytucie Sztuki PAN i kontynuował studia. Natomiast ambitna rzeźbiarka zdobywała sobie coraz większe uznanie i brała udział w rozmaitych oficjalnych przedsięwzięciach. Pracowała przy wystroju rzeźbiarskim MDM, rzeźbiła Ludwika Waryńskiego, Stalina, brała udział w wielu konkursach rzeźbiarskich (m.in. na Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej); rzeźbiła popiersia znajomych (np. Anny Porębskiej); sceny rodzajowe, postaci z ludu, sportowców, robotników, żołnierzy. W jej przypadku nie było mowy o kompromisach na rzecz socrealizmu, gdyż pracowała zgodnie ze swoim sumieniem i warsztatowymi umiejętnościami. Umiała wykonać na świetnym poziomie każde zamówienie. Ale ta oficjalna praca coraz bardziej jej ciążyła, o czym świadczy list z listopada 1953 roku, wysłany z Gdańska, gdzie brała udział w rekonstrukcji rzeźb tamtejszej Starówki. Wykonała wtedy dwumetrowy posąg kobiety

wieńczący szczyt kamienicy przy ul. Długi Targ 36. Narzekała jednak bardzo na warunki pracy i pobytu: „10 godzin stoję na kamiennej posadzce i nogi w kolanach aż mi piszczą. Skarżę się tyle, bo nawet syberyjską katorgę ludzie znosili w pogodzie ducha, kiedy mieli obok siebie towarzyszy i w ogóle, kiedy przyświecał im jakiś zapał. Tutaj naokoło mnie jest taka tępota i ograniczenie, że wołałbym już, aby byli źli – ale jacyś. Kołtuństwo i ciemnogród naokoło – a w »strasznych mieszkaniach mieszkają straszni mieszczanie«. [...] Pocieszam się myślą o zarobionej gotówce, która pozwoli upiększyć dom i życie – ale po przyjacielsku proszę Cię, Rysiu, abyś mi na takie tępe roboty więcej nie pozwalał. / Przez porównanie widzę, jaki mam talent i wrażliwość, i jak pieczołowicie trzeba to chronić”. Własna, autonomiczna twórczość staje się coraz bardziej nieodwołalną potrzebą. Odczuwa ją jako „konieczność wewnętrzną”, *innere Notwendigkeit* – by użyć słów Wasyła Kandinskiego – której jest skłonna podporządkować wiele. Latem 1955 lub 1956 pisze do męża zdeterminowana i w stanie wyczerpania nerwowego z powodu przymusu opieki nad starą matką: „W ogóle dochodzę do wniosku, że artyści pochłonięci pracą nie powinni wikłać się w rodzinę w ogóle. / Przecież rodzina nie jest dla mnie celem – nie pracuję dla rodziny jak inni, ale ciepłem swym powinna ogrzewać moją twórczość. Dlatego tak przerażają mnie rzeczy letnie czy z obowiązku, wolę chyba lodowate, ale wolne i »jakieś«. / Piszę Ci to wszystko, aby cię zawiadomić, że jestem wzburzona nurtującym mnie przymusem pracy. Roi mi się po głowie kilka rzeźb, które muszę

zrobić – spać w nocy mi to nie daje i jestem nieprzytomna w dzień”.

Lektura listów Aliny Szapocznikow nie należała dla mnie do łatwych i całym przyjemnych, gdyż nieraz musiałam się mitygować przed osądem moralnym jej poczynąń. Moralizowanie nie należy do kompetencji recenzenta, a od artysty nie należy oczekiwać świętości. „Z ropy i krwi z rozerwanego serca trzeba modelować” – pisała o tym, jak rozumie swoje powołanie jeszcze w 1949 roku. Im dalej, tym w większym stopniu czyniła materią swojej twórczości własne emocje i własne ciało. „Alina czerpała z zewnątrz kontrasty, żeby stworzyć siebie samą jako dzieło sztuki” – mówił o niej Wojciech Fangor, kolega artysta, który był świadkiem na ich ślubie⁷. Często słyszy się pytanie: „Czy artysta powinien się żenić?”. W przypadku artystki takiej jak Szapocznikow wybrzmiewa ono jeszcze bardziej dramatycznie. Czas odwilży otworzył przed nią nowe możliwości. Gdy wyjechała do Paryża na wiosnę 1956, zaproszona przez Mieczysława Porębskiego do udziału w międzynarodowej wystawie rzeźby współczesnej w Musée Rodin, pisała do męża: „[...] widzę tu co dzień tyle wspaniałych form i kolorów, po prostu oko »umuzycznia się«. Dopiero widzę, jak właściwie nic nie umiem, jak byłam niedojrzała, i myślę, że ten pobyt dopiero liczy się jako studyjny [...]. Bo już samodzielnie sobie wrażenia ustawiam” (30 maja lub 6 czerwca 1956). Miała już za sobą takie znakomite rzeźby, określające jej *emploi*, jak *Pierwsza miłość* z 1954 (którą po tej wystawie zakupił Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), jak *Pomnik dla spalonego miasta* (1954), jak *Ekshumowany* (1955), który stał

się rozrachunkiem z okresem socrealizmu. Ale to był dopiero początek otwarcia się na nowe i zmieniające się formy, które z czasem zostały całkowicie podporządkowane treściom osobistym, intymnym – związanym z seksualnością artystki, zmianami jej ciała pod wpływem czasu i choroby, z doświadczeniem wojny. Ważne dla stylu Szapocznikow było odkrycie przez nią możliwości modelowania z nowych materiałów i stosowanie barwnych żywic syntetycznych, z których wykonywała odlewy własnego ciała i najbliższych. Mogło się to jednak stać nie w PRL-u, ale na powrót we Francji, dokąd wyjechała jesienią roku 1963 – bez zgłaszania zamiaru pozostania na stałe – z jej nowym partnerem życiowym, Romanem Cieślewiczem, i synem Piotrem.

Ta życiowa wolta i rozstanie się ze Stanisławskim dokonało się latem 1957 roku. Szapocznikow bardzo nie chciała jechać do Moskwy (o odwołanie jej udziału dwukrotnie prosi w listach Stanisławskiego), a wróciła stamtąd z nowym życiowym postanowieniem. Wymowne są dwie fotografie z wystawy Szapocznikow w Zachęcie we wrześniu 1957 (wystawiała wspólnie z Jerzym Tchorzewskim). Na jednej zafrasowany Stanisławski przypatruje się ze smutkiem rzeźbie *Monstrum*, przedstawiającej wydrążone, pokiereszowane ciało w fazie destrukcji. Na drugiej fotografii zakochany Cieślewicz wpatruje się w słynny akt *Trudny wiek* (1956), który stał się manifestem nowej rzeźby czasu odwilży. Wyobraża on piękną młodą kobietę, zastygłą w oczekiwaniu na miłość. Szapocznikow lubiła francuskie poezje: *Nouvel amour chasse l'ancien*. Wszystko potoczyło się bardzo szybko.

25 czerwca 1958 roku – na dwa miesiące przed rozводом – pisze z Paryża do Stanisławskiego: „Kochany, bardzo Cię proszę, zwłaszcza ze wszystkich względów i Piotrusia itd. Bądź w przyjaźni z Romkiem, tylko tak można, naprawdę pięknie i po europejsku, tutaj to sprawdziłam jeszcze raz. I tylko tak można utrzymać środowisko, które jest podstawą naszego działania i życia, i do którego należyście przecież obaj. To są rzeczy ponad spanie – a spać i tak nie można zawsze z tym samym partnerem, bo to się robi obrzydliwie. Więc bez urazów, bądźmy ludźmi!”. Mając w pamięci poprzednie wyznania, można się poczuć nieswojo, ale to są konsekwencje bycia dopuszczonym do lektury cudzych intymności.

Autorzy listów z tomu *Kroją mi się piękne sprawy* pozostawali w stałym kontakcie, realizując ideał „wiernego przyjaciółstwa”, o którym Szapocznikow pisała do Stanisławskiego na kilka lat przed rozstaniem. Łączy ich troska o syna i wspólne działania zawodowe. Ostatni zachowany list (z 28 września 1971 roku) jest zaproszeniem na wernisaż wystawy artystki *Instant et Chose* w Genewie, który odbył się 7 października w Galerii Aurora. Jak napisała: „7-go jest poza tym ogólne rozpoczęcie sezonu galerii genewskich i wspólny wernisaż starego miasta”. Istotnie. W tym samym czasie pokazy indywidualne mieli Christian Boltanski i Annette Messager.

Pięć lat temu ukazała się monografia twórczości Aliny Szapocznikow pióra Agaty Jakubowskiej, która jest współredaktorką tomu *Kroją mi się piękne sprawy*. Jej też zawdzięczamy wyczerpujący komentarz krytyczny, dopełniający treści listów. *Portret wielokrotnie dzieła Aliny*

Szapocznikow został podzielony na rozdziały wiele mówiące o niej samej: ... *wielka artystka*, ... *zaangażowana*, ... *buńczuczna*, ... *ocalona*, ... *kwitnąca*, ... *groteskowa*, ... *uwodząca*, ... *pamiętająca*. Listy wnoszą do tego portretu życie i pozwalają lepiej poznać oraz zrozumieć biografię artystki, którą Jakubowska nazywa „jedną z najbardziej zmitologizowanych w historii polskiej sztuki dwudziestowiecznej”. Jednocześnie w trakcie lektury umacnia się poczucie, że twórczość jest tajemnicą. „Żyjąc, tracimy życie” – pisała Maria Janion. Szapocznikow traciła je, aby zyskać nieśmiertelność. Sztuka w tym bardzo pomaga.

Tom korespondencji *Kroją mi się piękne sprawy* otwiera serię „Mówi Muzeum”, zaprojektowaną przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i młode jeszcze, bardzo ambitne krakowskie wydawnictwo Karakter. W zapowiedziach tej serii znajduje się biografia Aliny Szapocznikow pióra Marka Beylina. Zatem czekamy!

Anna Baranowa

PRZYPISY:

- 1 *Te listy spalę* [Rozmowa Jarosława Mikołajewskiego z Julią Hartwig], „Gazeta Wyborcza. Ma-gazyn”, 12–13 stycznia 2013, nr 10, s. 20.
- 2 Piotr Rypson, *Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim*, Warszawa 2006, s. 20.
- 3 Tamże, s. 19.
- 4 Mieczysław Porębski, *Ryszard. Po śmierci Ryszarda Stanisławskiego*, „Tygodnik Powszechny” nr 51, 17 grudnia 2000, s. 12.
- 5 Jan Józef Szczepański, *Dziennik*, t. II: 1957–1963, Kraków 2011.
- 6 Leopold Tyrmand, *Życie towarzyskie i uczuciowe*, Warszawa 1990, s. 220 (pierwsze wydanie: Instytut Literacki, Paryż 1967).
- 7 Cyt. za: *Kroją mi się piękne sprawy...*, s. 206.



Paulina Małochleb
Święta kradzież

Zbigniew Herbert,
Stanisław Barańczak
Korespondencja 1972–1996

Fundacja Zeszytów Literackich,
Warszawa 2005

Zbigniew Herbert, Czesław Miłosz
Korespondencja

Fundacja Zeszytów Literackich,
Warszawa 2006



Z korespondencji zawsze wyłania się inny obraz autora niż ten, który znamy z jego twórczości – prawidłowość ta, choć pozornie banalna, ciągle przyciąga do czytania cudzych listów. W przypadku Zbigniewa Herberta także znajduje ona potwierdzenie.

W tych dwóch tomach korespondencji Herbert przyjmuje zupełnie różne role: w stosunku do Miłosza jest uczniem, w stosunku do Barańczaka – mistrzem. Wobec obu poetów jednak gra – przyjaźń i pokrewieństwo „zawodowe” sprawiają, że inne role mnożą się, zmieniają poziomy komunikacji, nadają kolejne etykiety. Herbert w korespondencji ujawnia swoje różne oblicza – wybitnego twórcy, ale też człowieka targanego napadami melancholii i zniechęcenia, klasyka i ironisty, erudyty i hedonisty, estety i alkoholika.

Z Miłoszem Herbert korespondował, gdy przebywał na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych, z Barańczakiem początkowo w kraju, szybko jednak także tylko za granicą. Miłosz pobudzał go do poszukiwania własnej drogi,

wymuszał wysiłek intelektualny i rozwój, listy do Barańczaka z kolei stanowią niezwykły zapis autorefleksji poetyckiej, pogłębionej lektury samego siebie.

Święta kradzież

Herbert poznał Miłosza w 1958 roku, w czasie swojej pierwszej podróży zagranicznej, już po debiucie. Było to jednak spotkanie młodego poety z uznanym twórcą, co więcej – z dysydem politycznym. Znajomość szybko przerodziła się w bliską przyjaźń: Herbert uznał w Miłoszu mistrza, dedykował mu *Tren Fontynbrasa*. Miłosz z kolei w listach często nazywał go familiarnie „Kicią”. Herberta zaliczano do najwybitniejszych uczniów Miłosza, szukano w jego poezji dowodów wpływu, śladów myśli i estetyki Miłosza (Jerzy Kwiatkowski w 1980 roku pisał, że Herberta inspirował przede wszystkim „Miłosz inny, nie: katastrofista czy eschatolog, lecz: z jednej strony ironiczny, a zarazem bezkompromisowy moralista, ze strony drugiej – Miłosz odwróconych przymierzy, klasycysta, poeta dystansu, stylizator,



przyjaciół poezji anglo-amerykańskiej”). Herbert zawdzięczał Miłoszowi zaistnienie na Zachodzie, bo ten tłumaczył wiele jego wierszy, poczynawszy od 1968 roku, kiedy wydał *Zbigniew Herbert Selected Poems*, tom wprowadzający polską poezję na rynek amerykańskiej literatury. Jednocześnie jednak zależność ta nie była jednostronna – Miłosz w latach 60. funkcjonował bardziej jako tłumacz, krytyk, badacz, autor tomu *Post-War Polish Poetry*, w którym prezentował najważniejszych jego zdaniem twórców. Po latach sam Miłosz przyznawał (w rozmowie z Aleksandrem Fiutem), że Herbert jest „najbardziej przetłumaczalny” z poetów powojennych.

Jak pokazuje tom przygotowany przez Barbarę Toruńczyk, obu poetów łączył przede wszystkim bardzo krytyczny stosunek do rzeczywistości – obaj ostro i bez złudzeń oceniali PRL, obaj też traktowali Zachód jako pewnego rodzaju mniejsze zło, nie byli nim zaślepieni. Dla Herberta wyjazdy na Zachód wiązały się przede wszystkim z szansą na spokojną, skupioną pracę.

Otoczająca go kultura dostarczała tematów i nie powodowała wstrząsów, jak działo się to zawsze w Polsce, nie wymagała zaangażowania politycznego, pozwalała swobodnie oddychać. Jednocześnie jednak obaj poeci, przebywając na Zachodzie, ciągle czuli się tam obcy. Miłosz silnie przeżywał swój pobyt w Berkeley, uznając je za więzienie, Herbert zaś, pomimo częstych wyjazdów, nie zdecydował się nigdy na emigrację. W czasach najbardziej betonowego komunizmu obaj też źle znosili lewicowość zachodnich intelektualistów, widzieli w niej przejaw co najmniej naiwności politycznej. Z wyższością wynikającą z przekonania, że doświadczyli na własnej skórze najbardziej bolesnego wymiaru historii, oceniali postawę cudzoziemskich twórców: „Zaproponowano mi podpisanie protestu przeciwko chamskiemu wyrokowi na Siniawskiego i Daniela. Odmówiłem. W Polsce bym oczywiście podpisał, tutaj nie, żeby nie dawać austriackim kolegom (którzy są dla mnie b. sympatyczni) poczucia że »idziemy razem«. Zachód powinno stać

na jakieś bardziej zdecydowane kroki niż apele i protesty. Sygnatariusze tychże czują się niezwykle podniosłe i dumnie, że robią historię” – pisał Herbert oschle i dość chyba niesprawiedliwie. Jednocześnie jednak, uwzględniając kontekst epoki i perspektywę świadomości poety, jakim był wtedy – barbarzyńcy odciętego od kultury przez żelazną kurtynę, sądy te wydają się uprawnione, wyrastały bowiem z jałtańskiej zdrady, której Herbert doświadczył bezpośrednio, gdy musiał opuścić Lwów, swoje miasto rodzinne. Tę krytykę podzielał też Miłosz – wieczny socjalista. Z rozczarowaniem przyglądał się wewnętrznej polityce amerykańskiej, posunięcia lewicy, tej niekomunistycznej, z którą sympatyzował, wydawały mu się niewystarczające: „Ameryka niemożliwa do zaakceptowania, jako monolit, samoczynna cybernetyczna bestia”.

Miłosz nie czuł się na Zachodzie dobrze, podkreślał sztuczność stosunków społecznych, ich konwencjonalność i swoją zależność od układów towarzyskich: „[...] jestem człowiek, który swoją gwałtowność tak długo musiał hamować, że milczący uśmiech przysroł mi do twarzy”. Choć dzięki emigracji zyskał wolność wyrażania myśli, nie był w stanie wyzwolić się od ról, które mu narzucono: „[...] profesor w Berkeley, poeta *non-person* w Polsce i postać niemal legendarna, autor *The Captive Mind*, wstrętny dla Free Europe, trefny dla polskiej sekcji kanadyjskiego radia np. bo emigrant, pomijany tam i ówdzie żeby nie zantagonizować Wwy, na Zachodzie Polak niewarszawski czyli du-reń i reakcjonista”.

Nie zgadzali się też ze sobą w wielu kwestiach: Miłosz interesował się beatnikami,

doceniał znaczenie *Skowytu* Ginsberga, a Herbert – choć należał do tego samego co oni pokolenia, sprzeciwiał się ich krytyce społeczeństwa kapitalistycznego, uznając, że to właśnie ono pozwala im funkcjonować i pisać krytycznie. Herbert nie rozumiał Miłoszowego zainteresowania Rosją, pisał z pasją: „[...] jeśli w Tobie czegoś nie lubię to tej Twojej fascynacji Rosją, która jest dla mnie wielkim głównianym stepem z paroma prorokami”. W takim sposobie patrzenia ujawniał się polski kompleks, rzutujący na powtarzanie wciąż tego samego stereotypu. Herbert nie dostrzegał bogactwa kultury rosyjskiej, które tak interesowało Miłosza; jemu rosyjskość kojarzyła się tylko z przemocą i uciskiem. Na ostrej opozycji między barbarią wschodnią i zachodnim ogrodem kultury budował też swoją twórczość, skłaniając się zdecydowanie ku obszarowi śródziemnomorskiemu. Przypisywał Europie pewien zasób wartości niezbywalnych, trwałych: „Europejczycy dla mnie to słowo nie straciło znaczenia”.

Bliska przyjaźń zakończyła się jednak w 1968 roku – w korespondencji scena zerwania nie jest w żaden sposób przywoływana, widać jednak jego konsekwencje w chłodniejszym tonie, jakiego obaj później używają. Brak już wcześniejszej szczerości, intelektualnych zwierzeń czy skandalizujących doświadczeń. Według Herberta, awantura była wynikiem prowokacji Miłosza, który stwierdził, że Polskę powinno się wcielić do Związku Radzieckiego. Zdaniem Miłosza zaś, to Herbert po suto zakrapianej kolacji rozpoczął długi monolog na temat braku patriotyzmu przyjaciela oraz jego haniebnego

zachowania w czasie wojny (chodziło mu przede wszystkim o to, że Miłosz przyjął paszport litewski). Jeszcze inne przekazy mówią (powtarzane przez Joannę Siedlecką w biografii Herberta), że przyczyną sporu były ich różne oceny powstania warszawskiego: Miłosza naturalnie krytyczna, Herberta – gloryfikująca. Z czasem ich spór stopniowo łagodniał, choć oni sami nie byli już nigdy bliskimi przyjaciółmi. Spór przeniósł się – jak wskazuje Andrzej Franaszek – na poziom refleksji o narodowej tożsamości. Stefan Chwin w konflikcie tym widział w ogóle odzwierciedlenie pojałtańskiego kompleksu świadomości narodowo-patriotycznej Polaków. Herbert był bliżej tradycyjnego modelu patriotyzmu, wierzył też w patos, uprawiał rodzaj egzaltacji polską historią. Tymczasem wszystkie te kategorie były głęboko obce Miłoszowi, ciągle nieufnemu, gotowemu do poszukiwania sprzeczności, wskazywania słabych punktów mentalności polskiej. Obaj byli też doskonale świadomi dzielących ich różnic – Miłosz charakteryzował poezję Herberta jako „poezję imponderabiliów, poezję z jednym absolutem – ojczyzny. Ojczyzny, obowiązku i honoru”, sam zaś nie ustawiał tych pojęć w centrum, nie traktował jako osi, wokół której należy budować światopogląd.

Ta korespondencja pokazuje, jak obaj walczyli z Zachodem, a równocześnie użerali się z polskością, szukali dla siebie w jej ramach jakiś ról, tożsamości, która pozwoliłaby im czuć się częścią tej grupy narodowej, ale jednocześnie dawałaby inną pozycję, przesuwalaby na zewnątrz zbiorowości. W 1967 roku Herbert pisał: „Polska jest 1000-letnim niemowłęcim

(millenijny bobas) bez rysów, bez kształtu, bez formy z jakąś tylko potencjalną metafizyką (ani heretyków, ani meta[zy]ków, ani inkwizytorów) potencjalną misją i doświadczeniem nieprzetrawionym”. Rozgoryczony rozmowami, które prowadziła z nim Służba Bezpieczeństwa – stwierdził w końcu: „Naród poetów i ubeków”. Zaznaczał też: „Co myślę o Polsce? Myślę podobnie jak Ty, bo nie jestem z tym krajem (jeszcze mniej niż Ty) związany wspólnotą krwi. Ale ta *Erde (ohne Blut)* jest m o j a, jak zaraza albo choroba weneryczna i żebym nie wiem jak podskakiwał nie wyzwolę się od tego”. Widać więc wspólne z Miłoszem nastawienie krytyczne, ale rysuje się tu równocześnie myśl o tragicznym związaniu z niewymarzoną ojczyzną, które w przyszłości przekształciło się w jej pełną akceptację (i odrzucenie przekonania o własnej obcości). Takiej ewolucji zaś – jak wiemy – Miłosz nigdy nie przeszedł. Stopniowo też rozchodziły się tu ich drogi – Herbert zmierzał ku akceptacji tożsamości, Miłosz grawitował ku jej maksymalnemu rozszerzeniu, pisał o sobie jako o obywatelu świata.

Jak podkreśla Chwin, spór między poetami w którymś momencie musiał się ujawnić, dzieliła ich bowiem ideologiczna i światopoglądowa przepaść – Herbert miał radykalnie inną wizję polskiej kultury i jej roli niż Miłosz. Młodszy poeta wierzył w pewnego rodzaju „patriotyzm straceńczej śmierci” (określenie Chwina), Miłosz krytykował wielokrotnie romantyczne mity i odmawiał racji powiązanym z nimi metafizycznym interpretacjom dziejów.

O wpływie Miłosza na Herberta pisać można dużo, to temat na książkę. Tutaj

warto jednak wspomnieć o tym, że młody poeta doskonale zdawał sobie sprawę z siły oddziaływania Miłosza, że dobrowolnie się jej poddawał. Skamandryci nie zrobili na nim wrażenia, ale chłonał już poezję katastrofistów z lat 30., po wojnie przeżywał lekturę *Ocalenia*. Czytanie Miłosza uświadomiło młodzieńkiemu Herbertowi, że „poezja także jest terenem do myślenia”. Zatem właściwe jego sztuce ciążenie ku intelektowi, poszukiwanie poetyckich ról, by wyrugować subiektywizm i wprowadzić znamiona „poezji obiektywnej” ujawnia się tutaj jako element odziedziczony, przejęty od Mistrza. Miłosz wydaje się Herbertowi odkrytym skarbem, czymś własnym. Kolejne pokolenie jednak także odkrywa i zawłaszcza Miłosza. To jest właśnie „święta kradzież”, o której pisze Herbert: „Oni [Bierezin i Zagajewski – przyp. moje, P.M.] ukradli mi wszystkie wiersze [...]. Ukradli, ale uważam, że to jest święta kradzież, to znaczy im to było potrzebne do nauczania się”.

Jednocześnie jednak korespondencja między poetami pokazuje ich jako ludzi – z ich obsesjami i wrażliwością, z całym wymiarem fizycznym. Zwierają się sobie z kłopotów w zrywaniu z nałogiem: „Z paleniem — jak słusznie zauważyłeś, bardzo trudno skończyć. Siedzę tedy w błękitnym dymie, w dużym jasnym pokoju”. Ostrzegają nawzajem przed nadmiernym piciem: „Trzymam się, raz tylko poszedłem ostro na alkoholowe dno”, wyznaje po śmierci szwagra Herbert. Zwierają ze swoich złych nastrojów: „Literatura mi brzydnie” – pisze Herbert w 1966 roku, by w następnym liście stwierdzić wprost: „Ja trwam w surowej i zrównoważonej rozpaczy”. Miłosz rewanżuje się podobnymi

wyznaniami: „Przypuszczam jednak że jestem z natury piekielnie zdrow i muszę swoje psychiczne bóle rozwiązywać inaczej”. Pokazują się od strony ludycznej, w korespondencji odzwierciedla się ich poszukiwanie ulgi. Herbert pisze autoironicznie: „[...] jak wiesz mam pociąg do klasycyzmu więc kiedy spotkałem marynarzy z Pireusu w Ravnennie piliśmy aż do zamknięcia baru a potem zaciągaliśmy mnie na statek gdzie zalewamy się koszmarnie whisky + ouzo”. Z tych listów widać więc wyraźnie, że Zachód to prześtrzeń, gdzie Herbert może głębiej oddychać, a równocześnie to miejsce dojmującego uświadamiania sobie rozmiarów opresji, szarości i beznadziei PRL-u.

Linneusz i żaba

Korespondencja z Barańczakiem nie stanowi zapisu takich silnych emocji, jak ta z Miłoszem. Herbert ujawnia się w niej jednak jako poeta skupiony na swojej twórczości, mówiący o niej, odwołujący się też do własnej biografii. O ile listy do Miłosza służyły Herbertowi do budowania siebie, o tyle pisanie do Barańczaka często towarzyszyła intencja porządkująca – stąd właśnie warstwa autorefleksyjna, odwołanie autobiograficzne.

Listy te uwidaczniają bolesny upływ czasu. Początkowo Barańczak pojawia się tylko w roli ucznia, dziękuje Herbertowi za możliwość drukowania go w poznańskim „Nurcie”. Później jednak staje się równorzędnym partnerem w poetyckim dialogu, podejmuje dyskusję o gustach, ulubionych twórcach, przesyła swoje tłumaczenia z języka angielskiego. Ich listy ukazują sympatie i antypatie Herberta dotyczące poezji obcojęzycznej („poezja Larkina

podoba mi się ogromnie, ten rodzaj szarości, który dotyka metafizyki [...]. Natomiast nie mam wielkiego nabożeństwa do baby Dickinson”). Obaj piszą o tym, jak układają sobie życie na Zachodzie – Barańczak wyjeżdża w 1981 roku, by objąć katedrę uniwersytecką w Ameryce, Herbertowie w 1986 roku przeprowadzają się na parę lat do Paryża. W ten sposób obu udaje się „odsapnąć w pełnym wiadomych miazmatów powietrzu burżuazyjnej demokracji” – jak kwituje zmianę Barańczak. W końcu zaś tematem głównym staje się ich stan zdrowia i choroby. Barańczak cierpi na zespół Parkinsona, Herbert – na rozedmę płuc. Bolesna ironia życia widoczna jest w ostatnim liście, z października 1996 roku, w którym Herbert pisze o niedawnej śmierci Woroszyłskiego i zapowiada śmierć ciężko chorego Międzyrzeckiego: „Reszta jest milczeniem i nie nadaje się do opisu. Literatura jest nędzną płaczką”. Jednocześnie sam stara się trzymać fason: „Ja sam jestem podłączony do aparatu ważącego ponad 30 kg, co bardzo utrudnia wspinaczkę na K2”.

Drugi biegun tej korespondencji stanowią raporty na temat życia konspiracyjnego w PRL-u, w którego nurt obaj poeci się włączają. W ich listach powraca poczucie zdławienia, duszenia się w gęstej atmosferze politycznej, przygniecenia nudą życia codziennego, beznadziejnością i brakiem perspektyw. Herbert pisze o tej sytuacji z ironią, spoza której przeziiera jednak zniechęcenie: „U nas – [...] chciałoby się rzecz, powolutku, ale trudno zdobyć się na chłopską cierpliwość. Równia pochyła: ruch jednostajnie przyspieszony”. dopełnieniem tego obrazu jest prośba Herberta, by Barańczak starał

się pisać do Michnika, na Mokotowską, czyli do więzienia.

Po wyjeździe Barańczaków do USA to Herbert między innymi dostarcza mu informacji na temat spotkań opozycjonistów, reakcjach społecznych, wydarzeniach politycznych. Zupełnie już nie widać dawnego dystansu i zwątpienia, jakie Herberta żywił w stosunku do ojczyzny, pisząc do Miłosza w latach 60. Teraz zwraca się on w przeciwną stronę, angażuje w ruch, publikuje w „Zapisie”, spotyka się z jego autorami i redaktorami, namawia Barańczaka, by pisał do uwięzionego Michnika, sam też przesyła na Rakowiecką swoje listy; wierzy w figury zbiorowej wyobraźni: „Ja natomiast z opaską na rękawie spełniałem niewdzięczną funkcję porządkowego i odpędzałem pielgrzymów od Wałęsy” – raportuje Herbert po uroczystej rocznicy poznańskiego Czerwca w 1981 roku.

Barańczak odgrywa w tej korespondencji trzy role – poety, ucznia Herberta, tłumacza. Skupia się ona zatem na poetyckich kwestiach, często na rozważaniach warsztatowych. Listy z lat 80. stanowią zapis popularności Herberta na Zachodzie po ukazaniu się tam *Raportu z obłęzonego miasta i Barbarzyńcy w ogrodzie*. Jednym z akuszerów sukcesu był Barańczak, który publikował teksty krytyczne, tłumaczył też Herberta do spółki ze swoją studentką Clare Cavanagh, a w końcu wydał anglojęzyczną wersję *Uciekiniera z Utopii*.

Tymczasem Herbert-mistrz, autorytet dla młodszego twórcy, bohater jego książki krytycznej (właśnie *Uciekinier z Utopii*) przybiera w listach postać skromnego prostaczka. Barańczaka przedstawia jako Linneusza dokonującego sekcji, siebie – jako żabę rozczłonkowaną

przez badacza. Za tą grą kryje się jednak prawdziwa wdzięczność autora zmęczonego błędnymi interpretacjami. Linneusz-Barańczak, ze względu na własne zatrudnienia poetyckie, okazuje się tu bowiem krytykiem bardziej spostrzegawczym, sięgającym głębiej, widzącym wyraźniej niż inni: „Żaba jest ci wdzięczna, żeś zechciał wyjaśnić jej niejasną anatomię, fizjologię i kumkanie. W szczególności żaba jest wdzięczna, żeś ją wyprowadził z pustyni »klasycystów«, przywrócił wyobraźnię zmysłową, zauważył jej (żaby) niechęć do moralizatorstwa, nienawiść do utopii, a także usytuował trafnie między biegunami dziedzictwa i wydziedziczenia”. „Żaba” w kolejnych listach wyjaśnia zawiłości swojej biografii, prostuje pewne mity, pisze w końcu list otwarty, którego adresatem jest Barańczak, a który stanowi oschły, ale kompletny życiorys.

Książka Barańczaka ukazała się w 1984 roku, w czasie gdy twórczość Herberta stanowiła pożywkę dla publicystyki antykomunistycznej, tuż po stanie wojennym, kiedy zupełnie zapoznano jej warstwę ironiczną, podkreślając głównie patos. Barańczak zaś przywraca tej poezji całe jej skomplikowanie, widzi kwestie nierozstrzygalne, przypomina, że jest to poezja dwubiegunowa.

Literatura mi brzydnie...

Z listów Herberta do Miłosza i Barańczaka wyłania się konkretna mapa literacka – Herbert krąży po Europie, dwaj egzulowie żyją tylko na wygnaniu. W korespondencji Miłosza i Herberta z lat 60. widać jeszcze ich słabą pozycję, zabiegania o przekłady, stypendia. Herbert wielokrotnie zaznacza, że trasa jego wyjaz-

dów powstaje na podstawie zaproszeń na płatne spotkania i wykłady: „Niestety w Londynie [...] będę musiał siedzieć jeszcze co najmniej miesiąc bo kręcę interesy z BBC, żeby zarobić trochę grosza”. Poeci sami zabiegają o uwagę tłumaczy: Herbert rozsyła teksty, prosi Miłosza, by go przekładał. W latach 70. sytuacja się zmienia – młody Barańczak traktuje Herberta jak mistrza, prosi, by ten pozwolił się drukować w „Nurcie”, w latach 80. zaś piszą już o nominacjach do nagród, o zasiadaniu w jury międzynarodowych konkursów. W 1990 Herbert i Barańczak dyskutują o publikacji wierszy autora *Pana Cogito* w „New York Review of Books”.

Korespondencja pokazuje stopniowe „uklasycznianie” się Herberta, jego drogę od młodego, zbuntowanego i pijącego tanie wino poety do pozycji twórcy uznanego i głośniego. Tylko młody Herbert może napisać zdanie: „[Allen Ginsberg] namawiał mnie na haszysze i orgie, ale jestem barbarzyńcą i wystarczy mi D.W.P (dziwka, wódka i papierosy)”. Stary Herbert nie pozwala już sobie na takie uwagi, choć dalej ostro i z ironią komentuje różne sytuacje, w które wrzuca go życie.

Wszyscy trzej poeci ujawniają się tutaj jako niezwykle silne osobowości, poszukują wzajemnie w twórczości swoich korespondentów tego, co ich łączy, a co po latach Barańczak-krytyk opisał w *Tablicy z Macondo* jako zjawisko „ironicznego moralizmu”. U każdego z nich wyraźnie bowiem zarysowuje się ciężenie ku ironii czy zwątpieniu, które jednak nigdy nie prowadzi do nihilizmu.

[W tekście zachowano oryginalną pisownię i interpunkcję autorów].

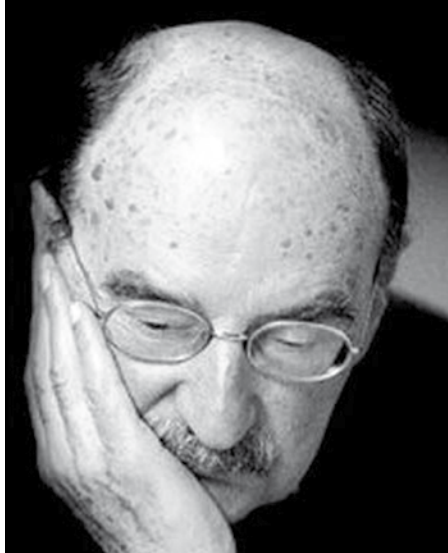
Paulina Małochleb



Teresa Walas
***Jedyną Twoją rezerwą
jesteś Ty sam***

Jan Błoński, Sławomir Mrożek
Listy 1963–1996

wstęp: Tadeusz Nyczek
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004



Gdyby chcieć szukać przykładów intelektualnie płodnego listowego dialogu, korespondencja Błońskiego i Mrożka znalazłaby niewątpliwie miejsce wśród przykładów wzorcowych. Znany już w świecie Pisarz i wpływowy Krytyk, rówieśnicy (Mroźek od Błońskiego jedynie o rok starszy), wywodzący się wprawdzie z różnych społecznych kręgów, ale uformowani przez to samo krakowskie środowisko literackie, dzięki przyjaznym okolicznościom życiowo-zawodowym wyjęci z przyrodzonego im miejsca i historycznie ustanowionej rzeczywistości PRL-u, a osadzeni w prowizorycznej – gdy korespondencyjny dialog się zaczyna – sytuacji „bycia za granicą”, mogą prowadzić swobodną wymianę listów, bez obawy, że włączy się do niej niepowołane oko. Zebrana w tomie korespondencja obejmuje przeszło 30 lat ich życia i historycznego czasu, acz toczy się w zmiennym tempie i ze zróżnicowaną intensywnością. Temperaturę najwyższą osiąga na początku (lata 1963–1966), gdy obaj epistolarze są dostatecznie dojrzałymi już, ale i względnie młodymi jeszcze ludźmi, którzy wciąż projektują swoje życie i wytyczają jego drogi. Gdy Błoń-

ski z rodziną wraca do Polski, tempo korespondencji słabnie, jej przepływ często uzależniony bywa od okazji, pozwalających uniknąć ingerencji cenzury; potem, gdy Błoński powtórnie przebywa we Francji, tempo znów się ożywia, ale wigor listów traci swoją siłę – ich autorzy oswoją się niejako z własnym losem: Błoński poświęca się akademickiej karierze, Mroźek dokonał wyboru, czuje się bardziej widzem swojego życia niż aktorem, spełnia się w pisaniu i ono głównie staje się przedmiotem, na którym obaj korespondujący skupiają uwagę.

Zawsze jednak są dostatecznie bliscy sobie duchowo i intelektualnie rozgrzani, a także wystarczająco od siebie oddzielni geograficznym dystansem (Błoński, zatrudniony najpierw na Sorbonie jako lektor na Wydziale Literatury i Nauk Humanistycznych, po kilku latach wróci do Francji jako wykładowca w Clermont-Ferrand; Mroźek pomieszkuje zrazu w Chiavari, małym mieście na włoskiej Rivierze, potem w Paryżu, Berlinie, wreszcie – w Meksyku), by ich dialog uzyskał wymiar wielokierunkowej dysputy, ta zaś przybrała postać pismną, co tej dyspucie

nadaje szczególny rytm i charakter: zwalnia tempo formułowania myśli, odracza odpowiedź, stymuluje pobudzającą intelekt mowę wewnętrzną, którą z konieczności wypełnia się lukę, jaką tworzy czas oczekiwania.

W początkowej fazie swej korespondencji obaj autorzy listów wyrwani z naturalnego otoczenia, w nowym siłą rzeczy wyosobnieni, mocniej odczuwają własną jednostkową odrębność, swoje braterstwo intelektów i głód wymiany myśli. „Bardzo Ci jestem wdzięczny za list tak gęsty” – pisze do Błońskiego Mrozek jesienią 1963 roku. „Bardziej niż gdybyśmy wymieniali nasze zdania w Polsce. [...] Ogólny układ stosunków w Polsce określiłbym człowiek-instytucja, ogólny układ tutaj: człowiek-człowiek. [...] Kiedy jesteśmy tutaj na mocy naszego statusu wykrojeni z rzeczywistości jakby brylantem (diamentem, znaczy się, brylantem nic się nie kraje), stajemy naprzeciw siebie bardziej sami w sobie niż sami dla innych, raczej: sami w innym. [...] Ta ściana, która tutaj nas, każdego, dzieli od tutejszego, nasza inność od tutejszego, jaskrawi nasze sylwetki” (s. 49).

Sytuacja ta sprawia też, że świat, który ich wcześniej na co dzień otaczał i zamykał w sobie, oddalony, traci swoją uciążliwą namacalność i rozluźnia swój uchwyt; nie znika jednak z pola widzenia, przeciwnie, uzyskuje większą wyrazistość, natrętnie domaga się diagnozowania i komentowania. Co pobudza dyskursywną produktywność (listy, zwłaszcza te pisane przez Mrozka, są wielostronicowe), obaj bowiem interlokutorzy wyćwiczeni są w refleksji, w samoobserwacji i w sztuce celnego słowa. Szybko też wytyczone

zostają wspólne pola dialogu: autocharakterystyka i diagnozy wzajemne, komunizm, polskość, życie w kraju i sytuacja pisarza/intelektualisty, zagranica jako szczególna perspektywa poznawcza i egzystencjalna, kultura współczesna, Zachód i oczywiście literatura – książki własne i cudze. W tej pasjonującej, a często zdumiewającej dziś odwagą i przenikliwością sądu rozmowie listownej, Mrozek jest czynnikiem dynamizującym i postacią problematyczną. Z dwu głównie powodów: po pierwsze dlatego, że to jego sytuacja jest mniej stabilna, podatniejsza na komentującą refleksję, on bowiem najpierw rozważa możliwość pozostania na Zachodzie, potem rzeczywiście ją realizuje; po drugie z tego względu, że to jego przede wszystkim twórczość i jego pisarskie samopoczucie znajdzie się w centrum tej korespondencji. Sprawy Błońskiego, także zawodowe, zajmują w niej znacznie mniej miejsca, rola, która on sam na siebie przyjmuje, będzie rolą powiernika i doradcy.

Dla obu korespondujących ze sobą przyjaciół pobyt za granicą jest doświadczeniem ze wszech miar pozytywnym, choć prawie nie poświęcają uwagi udogodnieniom życia codziennego, co było najłatwiej uchwytną różnicą między Zachodem a socjalistyczną ojczyzną. Ich refleksja porusza się w innych rejonach i obejmuje wartości wyższego rzędu: cenią sobie poczucie wewnętrznego rozprostowania, uwolnienie się od środowiskowych komeraży, od peerelowskiej blagi i zapyzienia. Zmiana miejsca jest jak ożywcza kąpiel: wychładza emocje, pozwala „patrzeć z dystansu na ojczyste sprawy”. Co nie oznacza zobojętnienia, ale zmianę usytuowania swej wewnętrznej

osi krystalizacyjnej, czyli – jak ujmie to Błoński – bardziej realne włączenie się w całość kulturalną pojemniejszą, bogatszą, jeśli nawet zagrożoną wewnętrznymi wstrząsami, to równocześnie płodną. Błoński widzi wartość tego doświadczenia, ale się nim nie ekscytuje. Mrozek zbuduje na nim swoją osobistą mitologię obcości. W tym też miejscu zarysowuje się wyznaczająca ich odrębność różnica, którą określić można jako różnicę pozycji wyjściowej. Błoński wywodzi się z inteligentkiej rodziny i w znacznej mierze przejmując jej etos i jej sposób postrzegania świata. Rozwija się, ale nie buntuje, raczej żyje w symbiozie z rodziną i z inteligentkim dziedzictwem. Rozziew, jaki dostrzega między tym dziedzictwem a rzeczywistością Polski Ludowej i jej ludzkimi wytworami, sprawia, że w pisanym przez niego na początku 1971 liście natknijemy się na przejmujące i gorzkie wyznanie: „[...] ja już nie jestem stąd, Polska, która mnie wydała, nie istnieje i powoli zbliża się czas, kiedy tylko ja będę od środka wiedział, czym była [...]” (s. 488). Mrozek przeciwnie: pozbywa się swej społecznej tożsamości jak wąż skóry. Wyzuwa się ze swojej rodzinnej wiejskości i małomiasteczkowości, chce się odpodobnić od ojca i nawet w swoim wczesnym akcesie do komunizmu widzi przejaw tego właśnie pragnienia. Gest więc odróżnienia i poczucie obcości uważa za fundament i jądro swej osobowości, za coś, co ukształtowało go jako człowieka i jako pisarza – swój stygmat i klejnot zarazem. Niby zazdrości Miłoszowi jego mitycznej Litwy, z której tamten nieustannie czerpie twórcze soki, ale sam wciąż podsyca w sobie świadomość niezakorzenia, tyleż je

diagnozuje, co aranżuje. „Jednym z moich sekretów – pisze już z Paryża w 1971 roku – było poczucie obcości dręczące mnie od dzieciństwa. [...] Nie jest to na pewno i nigdy nie będzie obcość poszczególna, odnosząca się tylko do Polski. Byłbym obcy, gdybym się urodził gdziekolwiek. Ale w Polsce szczególnie trudno jest być obcym. Więc teraz, kiedy mogę być obcym jawnie, brutalnie, po prostu kiedy mam status obcego i kiedy nie mówię językiem społeczeństwa, w którym żyję, sytuacja jest jasna i niefałszywa. Dlatego też będąc na emigracji, jestem nareszcie na swoim miejscu” (s. 492). Ale sam status obcego to jeszcze za mało, bo i w obcości można się przecież zadomowić, Mrozek więc ustawicznie zmienia miejsca pobytu: wysysa z nich obcość jak miąższ z owocu i pozostawia za sobą puste łupiny. Świadomie produkuje własną mitologię i rozkoszuje się swoim tak spreparowanym obrazem: „Równo oddalony od wszystkich możliwych punktów, samotny, bez bagażu, bez przeszłości i bez żadnej wyobraźni na przyszłość [...]” (s. 494). Jest tylko jedna tożsamość, z której chwilowo nie może się wymotać, „jedna fałszywa sytuacja, ja jako zawodowy literat”. Jego marzeniem, w czym sam dostrzega swoje podobieństwo do Gombrowicza, jest tożsamość negatywna; poszukuje stanu, „w którym przymus identyfikacji nie dokucza już”. I choć naga Albertynka nie wzbudza jego entuzjazmu, sam pragnie konsekwentnego оголошення, jak rozumieli je asceci i mistycy, chcący być pustką wystawioną na działanie Transcendencji. Mrożkiem nie szarpie głód Transcendencji; zaciekle redukcja, jaką uprawia, prowadzona jest w interesie absolutnego,

czystego „ja”. To jest utopia, którą ściga: „ja” niezdeterminowane, nieznające żadnej uwięzi, wymykające się wszelkim tożsamościowym ujęciom, nieuchwytnie, ale niewątpliwie w swej egzystencji jak cebulowatość cebuli z wiersza Szymborskiej.

Błoński towarzyszy tej psychomachii, choć sam po części tylko czuje się aktorem tego dramatu. Wie doskonale, jakie zagrożenie stanowi dla jednostki, zwłaszcza zaś dla pisarza, rzeczywistość PRL-u, i znajduje dwa sposoby pozwalające umocnić się w sobie i odseparować od jej smrodliwego bagna: postawę humanistyczną i chrześcijańską. Humanista to pragmatyk – skupia się na sobie, bada swoje człowieczeństwo i szuka możliwie najkorzystniejszych warunków dla rozwoju swych rzeczywistych talentów. Chrześcijanin nie pokłada nadziei w sobie, stara się być możliwie najużyteczniejszym dla bliźnich, powiększać obszar wspólnego dobra. Błoński skłania się ku tej drugiej postawie; w Mroźku dostrzega humanistę i przyznaje mu – jako pisarzowi – pełne prawo do takiego wyboru. Będzie wiernym i życzliwym odbiorcą wielostronowych rozważań o opresywnej mocy polskości z socjalistycznym nalotem, z jej bowiem okowów chce Mrozek w pierwszej kolejności uwolnić swoje ludzkie i pisarskie „ja”, zdając sobie równocześnie sprawę, że to, co go uciska, zarazem nadaje mu kształt, że to, co go gnębi, także go żywi. Ta kwestia jest w listach obu przyjaciół stałe obecna jako abstrakcyjny problem i jako konkretny, życiowy dyalemat: zostawać za granicą, czy wracać, grać *va banque*, czy się przytulić i czekać. Mrozek o polskości nie ma najlepszego zdania; widzi w niej raczej płytkość niż

głębię, raczej parciałość niż szlachetny materiał, raczej niechlujność, zadufanie, płaczliwość i impotencję, niż moc, polot, siłę, arystokratyczne panowanie nad materią. Pierwszorzędne cechy, jakie przypisać jest gotów Polakowi, to bylejałość i powierzchowność, „które z kolei w prostej linii pochodzą z większego niż normalnie pożądanego, żeby było łatwo i przyjemnie”. „Polak – pisze dalej w liście ze stycznia 1965 roku – z niezwykłą energią robi zawsze wszystko, żeby od siebie odsunąć albo przynajmniej odłożyć na potem wszystko, co ciężkie, niejasne, angażujące, dręczące, grożące ciężkim trudem bez rezultatu konkretnego” (s. 225). Te wszakże narzekania na polskość, zmutowaną socjalistycznie i zabarwiającą się coraz wyraźniej soc-endeckim kolorem, nie są w tej korespondencji najważniejsze. Ważniejsza jest diagnoza, co do której zgadzają się obaj autorzy listów: że charakterystyczną cechą kultury polskiej jest presja, jaką to, co społeczne, wywiera na to, co indywidualne, presja w przypadku pisarza szczególnie niszcząca. Mrozek, zanim ostatecznie przetnie więzy łączące go z socjalistyczną ojczyzną, rysuje w listach do Błońskiego przynębiający obraz swojej tam sytuacji: blokadę wyobraźni, życie w ulepie „złożonym z konformizmu, obojętności, stopienia umyślnego wrażliwości i żywości umysłowej”. Buntuje się przeciw samoograniczeniu wpisanemu w tradycję polskiej literatury, podważa złudzenie, że można swój oczyszczony w wolnym świecie i zahartowany intelektualnie umysł zanurzyć bezpiecznie w socjalistycznej rzeczywistości. Równocześnie lęka się, że odcięty od Polski traci swój pisarski słuch, jak sugerują przybysze z kraju i docierające

stamtąd głosy krytyki. Błoński, choć nie bierze pod uwagę swojego pozostania za granicą, rozumie go i w wielu punktach przyznaje mu rację, łagodzi jego lęki, stara się osłabić wewnętrzne napięcie, przestroić je z emocji na racjonalność prawd oczywistych: „[...] czego Ty się właściwie w Polsce boisz, tego samego co ja (zwłaszcza gdy jestem tutaj): barbarzyńskiego ujęcia stosunków między jednostką a społecznością. Pojęcia jednostki jako »własności« społeczności, to znaczy, w ostateczności, braku gwarancji prawnych” (s. 375), choć sam w o dwa lata wcześniej liście formułował to bardziej dramatycznie, pisząc o dobrze znanym z XIX wieku mechanizmie, „mocą którego polskość pożera uniwersalność, Polak zabija w nas człowieka” (s. 170). On także nie jest optymistą. W listach z lat 60. i 70. trudno znaleźć myśl, która mogłaby napawać nadzieją: świat politycznie zabetonowany, taki sam bezruch na polskiej scenie, tylko technokraci mogą stać się zaczynem zmian, ale nie będzie to korzystna z punktu widzenia intelektualistów transformacja, przekształci bowiem Polskę w kraj drobnomieszczański. Swoje własne życiowe posunięcia widzi i opisuje raczej w kategoriach strategii przetrwania niż ofensywności. To Mroźek i jego twórczość jest dla niego przedmiotem prawdziwej troski, to ta walka musi zostać wygrana. Wszystkie zaś rozważania o grzęzawisku realnego socjalizmu, o wyjąłwianiu się talentów, o pułapce polskości i sposobach wydostania się z niej, o mieliznach i bogactwie Zachodu – wszystko to znajduje najczęściej swój punkt odniesienia w literaturze i w kondycji Mroźka-pisarza. Błoński utwierdza go w jego

prawie do samoocalenia, stara się też rozproszyc obawy, że życie za granicą wyjałowi jego wyobraźnię i podetnie jego talent. Powtarza: sedno tkwi w Tobie, jedyną Twoją rezerwą jesteś Ty sam, zawsze możesz na nowo sam siebie urodzić jako pisarz – zmienić perspektywę, przeskoczyć pułap, wejrzeć głębiej w siebie. Paradoksalnie, to Błoński wedle swej typologii chrześcijanin, uczy Mroźka-humanistę, jak korzystać z zasobów uwolnionego „ja”, jak nie bać się zrzucenia skóry, jak w ogóle pozbyć się strachu przed jutrem, odsunąć nawiedzającą wciąż Mroźka wizję artystycznej klęski. „Błagam Cię, nie spiesz się, nie lękaj o przyszłość – napisze do niego Błoński po lekturze *Vatzlava* w 1969 roku – w Tobie są ogromne zapasy duchowe (choć może czasem w to wątpisz sam) i musisz umieć czekać. [...] czekać czynnie, pracując, ale bez niepokoju” (s. 482). Nieczęsto zdarza się przyjaźń dająca takie wsparcie i tak podtrzymująca w drugim wiarę w siebie.

Listy Błońskiego i Mroźka są też świadectwem rzadko spotykanej relacji między pisarzem a krytykiem, opartej tu na pełnym zaufaniu i niezamąconej żadnymi ubocznymi względami szczerości. Jest to fenomen tym bardziej zdumiewający, że Błoński nie jest jedynie zaprzyjaźnionym czytelnikiem, lecz krytykiem zinstytucjonalizowanym, którego literackie oceny pojawiają się i krążą w społecznym obiegu, a jego prywatny osąd przybiera postać werdyktu, musi więc pogodzić w sobie przyjaciela i znawcę, zestroić perspektywę intymnej relacji z perspektywą krytycznej lektury. Obie strony tej korespondencji decydują się na emocjonalne ryzyko i obie wychodzą z niego bez szwanku.

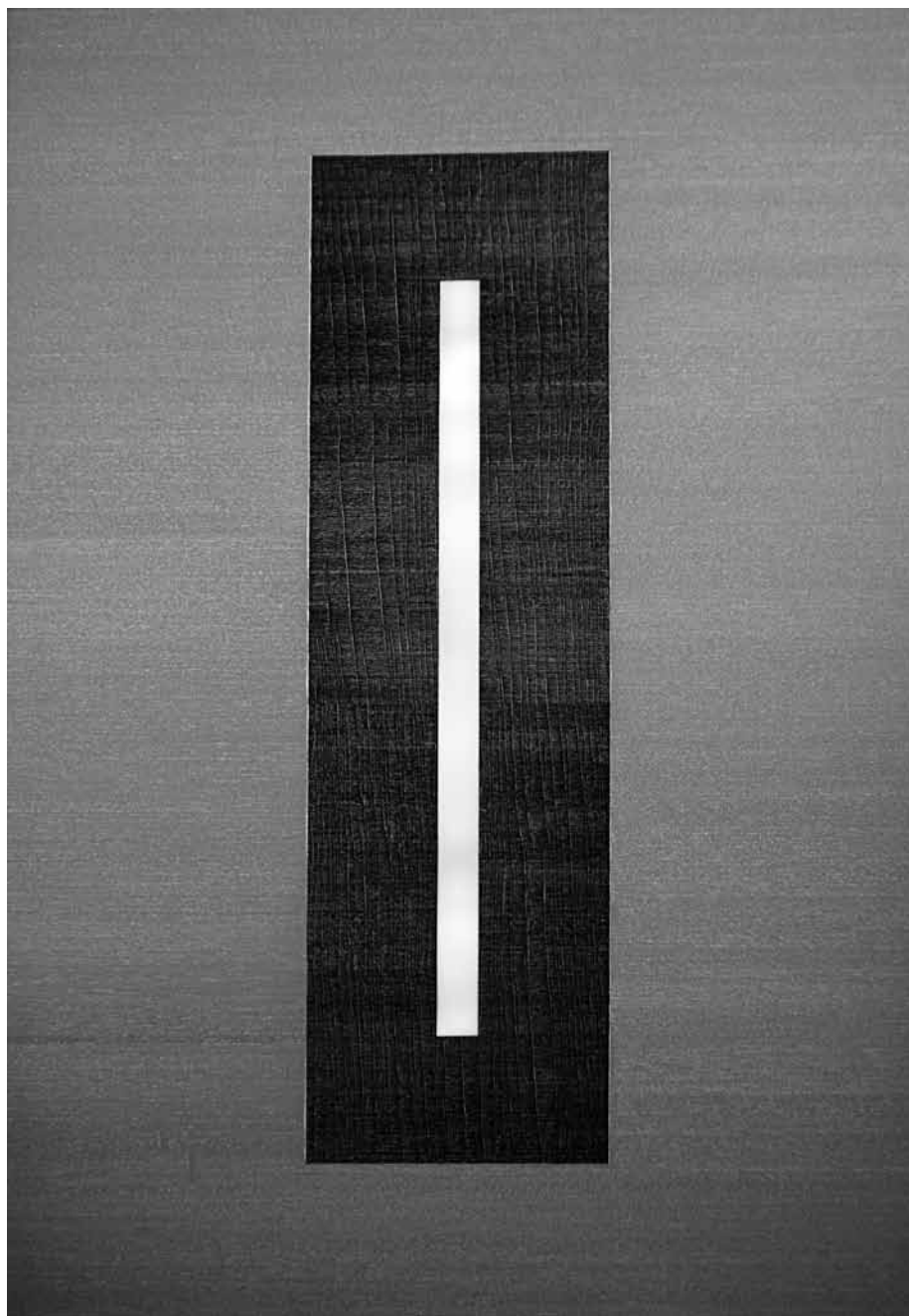
Mroźek, pisarz światowej już sławy, bez kokieterii i z nieudawanym niepokojem powierza Błońskiemu swoje nowopisanne, ciepłe jeszcze utwory, których ten bywa zazwyczaj pierwszym lub jednym z pierwszych czytelników, i czeka na ocenę. Błoński dokładnie je analizuje, wyłuszcza w liście wady i zalety, szczegółowo nieraz komentując sposób prowadzenia akcji, budowę postaci, artystyczną logikę całości. Jest bezcennym czytelnikiem-znawcą, dysponującym świetnym wyczuciem i wiedzą na temat literackiego rzemiosła; jego uważne oko wychwytuje wszelkie małe potknięcia, mając na względzie ostateczną doskonałość. Nigdy nie zbywa przyjaciela zdawkową pochwałą, nie oszczędza go, ale stara się go nie dotknąć. Czyta krytycznie, ale w najlepszej woli, jest wytrwałym ogrodnikiem jego talentu – fachowym i serdecznym, a zarazem autorem esejów i rozpraw, które tworzą i umacniają pozycję Mroźka w polskiej literaturze. Czytelnik listów towarzyszy Błońskiemu w lekturze *Tanga*, *Tercetu* (po krytycznych jego uwagach Mroźek przekształcił ten dramat w *Poczwórkę*, *Krawca*, *Drugie danie*, *Vatzlava*), opowiadań, które wysoko ceni i uważa za ważną zmianę kierunku w twórczości Mroźka... Mroźek częstokroć z uwag przyjaciela korzysta, idzie wprost za jego myślą, lub nią zainspirowany dokonuje własnych zmian. A ten przyjacielski dialog odsłania fascynujący obraz literackiego warsztatu, przybliża tajemnicę przechodzenia pomysłu w dzieło, pokazując jego krój i fastrygę.

Oczywiście literatura pojawia się w tych listach w szerszym także zakresie. Ich autorzy czytają wiele, wymieniają uwagi na

temat książek, komentują literackie zjawiska, rozważają ogólne jej problemy, diaگnozują jej lokalne, polskie dolegliwości. Sam Mroźek chętnie zamienia się w krytyka, a nakreślone przez niego charakterystyki pisarstwa Konwického, Brychta bądź Gombrowicza, od którego zależność czy z którym pokrewieństwo stanowić będzie dlań jątrzący się wciąż problem, są świadectwem przenikliwości sądu i znakomitego zmysłu krytycznego. Siebie nie oszczędzał, ale i innym niełatwo byłoby ująć cało spod jego pióra.

Korespondencja Błońskiego i Mroźka, której lektura jest prawdziwą przygodą umysłu niezależnie od wieku, potwierdza coraz powszechniej podzielany pogląd, że znaczna część rzeczywistości duchowej powojennej Polski określanej zazwyczaj mianem PRL-u, ta utożsamiana z doświadczeniem intelektualistów i szerzej rozumianej inteligencji, w niewielkim jedynie zakresie uwidoczniła w literaturze tamtego okresu, czy – ogólnie – w publikowanym wówczas słowie pisanym, znajduje najwierniejszy swój zapis w dokumentach osobistych: dziennikach, wspomnieniach, listach. W nich pozwala się wyczuć puls tego czasu, w nich dochodzą do głosu splątane myśli i uczucia, tak z perspektywy lat trudne niekiedy do pojęcia: rozpacz i opór, gorzki realizm i poczucie wolności, wstręt do otaczającego świata i zmysł udziału, pogarda dla masy i wrażliwość sumienia, świadomość przegranej i żądza samoocalenia. W przypadku listów Błońskiego i Mroźka jest to zapis nie tylko szczery, ale dokonany w wyjątkowo kształtnym słowie.

Teresa Walas



Dariusz TOKARCZYK, *Horyzont pionowy I*, 2007, akryl na płótnie, 200 × 140 cm



Anna R. Burzyńska
Sekretne alchemie

Sławomir Mrożek, Adam Tarn

Listy 1963–1975

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009

Sławomir Mrożek, Erwin Axer

Listy 1965–1996

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011



„Wybacz tę przemowę. Wygłaszam ją oczywiście dla siebie, żeby sobie coś sprecyzować, ale wobec świadka, którym Ty jesteś, świadka doskonale mi odpowiadającego, który może mnie także skorygować” – pisał Sławomir Mrożek w jednym z listów do Erwina Axera. Zaskakująco szczere wyznanie artysty, który jak powietrza potrzebuje czytelników, słuchaczy, partnerów do rozmowy, powierników wewnętrznych rozterek, kibiców walk toczonych z samym sobą i światem. Nade wszystko – świadków.

Wydane po tomach korespondencji z Janem Błońskim, Wojciechem Skalmowskim i Stanisławem Lemem zbiory listów Sławomira Mrożka do Adama Tarna i Erwina Axera są pozycjami o tyle szczególnymi, że w obu przypadkach chodzi o ludzi teatru, wytrwałych promotorów Mrożkowej twórczości. Tarn – założyciel miesięcznika „Dialog” – szybko rozpoznał talent młodego dramaturga i zaryzykował publikację jego debiutu, sztuki *Policja* (co Mrożek będzie wielokrotnie z wdzięcznością wspominał), Axer – współtwórca

Teatru Współczesnego, swego czasu najbardziej ceniony za granicą polski reżyser – wyreżyserował szereg prapremier sztuk autora *Tanga*. Obaj promowali go poza Polską, obaj pomagali mu w nawiązywaniu istotnych kontaktów – od agentów literackich po Samuela Becketta (jednym z najbarwniejszych fragmentów obu tomów jest anegdota o zaaranżowanym przez Tarna spotkaniu dwóch uchodzących za mizantropów autorów; Beckett prosił o to, by przekazać polskiemu artyście „*Prepare him for the fact that I am no company*”, zaś sam został powiadomiony, że „Mrożek nie jest żadnym kompanem... Jest nieśmiały i nierozmowny”).

Te zawodowe znajomości jednak szybko przerodziły się w prawdziwe korespondencyjne przyjaźnie – mimo dużej różnicy wieku między autorem *Policji* a jego wydawcą, mimo mentalnej przepaści między „światowcem z Wiednia”, Axerem, a „chłopakiem z Borzęcina”, Mrożkiem. „Jesteś mi bliską osobą co nie wynika tylko z tego, że łączy nas teatr od chwili, kiedy posłałem Ci moją pierwszą sztukę.



Nigdy nie wiadomo naprawdę, jakie sekretne alchemie ludzkich losów sprawiają, że jedni są nam bliżsi niż drudzy” – pisał będzie Mrozek w 1971 roku do Tarna na wieść o jego nieuleczalnej chorobie. Ich korespondencja przetrwa dwanaście lat, aż do śmierci krytyka. Wymiana listów z Axerem będzie trwała jeszcze dłużej – 31 lat, a przerwie ją dopiero powrót dramatopisarza z emigracji. „Ty powiadasz, że dziękujesz mi za sztukę, ale wiesz dobrze, że ja powinienem dziękować Ci za teatr. [...] utwór dramatyczny, jako słowo tylko – niewiele znaczy” – napisze Mrozek do Axera w 1965 roku.

Nie tylko Mrozek-pisarz sprawnie włada piórem – nie sposób tego odmówić także Tarnowi i Axerowi (autorowi znakomych felietonów – publikowanych w, jakżeby inaczej, „Dialogu”, a zebranych po latach w tomie *Ćwiczenia pamięci*). Różna będzie oczywiście temperatura emocjonalna tych tomów. Ton korespondencji z Tarnem jest zdecydowanie bardziej serio – od początkowych formuł „Panie Adamie” i „Panie Sławku” rozmówcy przejdą prędko do bardziej bezpośrednich sformułowań, coraz większym kredytem zaufania będą się nawzajem obdarzać, ale tonacja ich wypowiedzi pozostanie bardzo poważna. Czasami rzeczowa – gdy

omawiają kwestie wydawnicze, czasami bardzo osobista – jak wtedy, gdy Mrozek opowiada o śmierci swojej pierwszej żony, Mary, a Tarn informuje go o wykryciu u niego choroby nowotworowej. Wymiana listów z Axerem będzie mieć diametralnie różny charakter. Reżyser sypie anegdotami, żartami, ironicznymi uwagami, tytułuje swojego rozmówcę „Ulubiony mój Mrożku” i „Caro Mio”; z kolei Mrozek pozwala sobie na odkrywanie własnej słabości – narzeka na brak weny, wątpi w swoje twórcze możliwości („[...] był pewien malarz, który po pijanemu tłukł głową w podłogę i krzyczał: »Panie Boże, dałeś mi talent, ale MAŁY!«. Jakże go rozumiem”), cierpi z powodu złych recenzji, z pesymizmem patrzy w przyszłość, boi się starości i słabości.

Fascynującym doświadczeniem jest odkrywanie w toku lektury, jak kształtował się warsztat Mroźka-dramatopisarza. Początkowo przyjmuje on z pokorą wszystkie uwagi starszych, bardziej doświadczonych kolegów: liczy się z krytyką Tarna, podporządkowuje się wskazówkom Axera, który konfrontuje jego teksty z realiami sceny i wymusza na nim poprawki – lub sam pozwala sobie je wprowadzić, prosząc o akceptację (korespondencja dotycząca *Tanga*: „Trochę skreśleń w II akcie

w rozmowie Ala–Artur jednak zrobiłem. Ta długa dygresja na temat mężczyzn, kobiet i artystów. Czułem, że nie udźwignę zainteresowania, próbowałem długo, potem zdecydowałem się odrzucić. Uważam również, że należałoby we wrześniu wyrzucić kilka zdań przed wejściem na stół, bo napięcie siada w tym miejscu”). Z czasem Mrozek – choć wciąż pełen wątpliwości wobec własnej twórczości – coraz śmielej bronił będzie własnych koncepcji, argumentując, że tekst po sugerowanych zmianach zapewne byłby doskonalszy, ale nie byłby już „jego własny”. Relacje między dramatopisarzem Mrożkiem a reżyserem Axerem stają się coraz trudniejsze, coraz wyraźniej widać, że oczekiwania pisarza i inscenizatora to często dwie zupełnie sprzeczne sprawy; równocześnie jednak Mrozek–człowiek i Axer–człowiek stają się sobie coraz bliżsi, co nadaje tej korespondencji interesującą wewnętrzną dynamikę. Nie jest chyba przypadkiem, że tak wiele miejsca w wymianie listów z obydwoma rozmówcami zajmuje sztuka *Poczwórka* – dramat nieudany, który po długich wahaniach został przez autora całkowicie wycofany z obiegu literackiego i teatralnego („Rzeczywiście, pracując nad nią jeszcze raz, nabrałem do niej wstrętu i zobaczyłem lepiej, jakie to słabe” – wyzna Axerowi).

W obu tomach znać wyraźnie autorską autocenzurę (trudno powiedzieć, czy działającą już na poziomie korespondencji, czy wprowadzoną dziś przez przegladającego listy przed drukiem Mrożka), co sprawia, że ich lektura budzi mniej kontrowersji niż lektura Mrozkowych *Dzienników*, w których autor pozwala sobie na żenującą czasami małostkowość

i mizantropię, obnosi się z kompleksami i histerycznymi roszczeniami. Wyłaniający się z *Listów* portret Mrożka jest o wiele sympatyczniejszy, choć dalej pełen wewnętrznych sprzeczności – jakże inny od sceptycznego, chłodnego, konsekwentnie unikającego autobiograficznego ekshibicjonizmu, mistrzowsko władającego ironią, zdystansowanego obserwatora absurdałnej rzeczywistości, jakim jest Mrozek – autor sztuk i opowiadań.

Te dwa tomy korespondencji to barwna opowieść o życiu artystyczno-intelektualnym w czasie niezwykle istotnych dla polskiej kultury dekad (na łamach obu książek powracają jak mantra nazwiska Różewicza, Gombrowicza, Kotta, Jarockiego, Wajdy, Puźyny), ale też wstrząsające świadectwo lat politycznego ucisku, ingerencji cenzury, wymuszonych emigracji. Mrozek wyjechał z Polski z własnej woli w 1963 roku – najpierw zamieszkał we Włoszech, potem we Francji, wreszcie w Meksyku. Drogę powrotu do Polski odciął sobie, podpisując protest przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. Tarn został do emigracji zmuszony w feralnym 1968 roku: przeniósł się do Kanady, gdzie pracował na uniwersytecie w Calgary, potem zamieszkał u rodziny w Szwajcarii. Dla tego niezwykle cenionego w Polsce krytyka, publicysty i tłumacza emigracja była intelektualnym i towarzyskim wyrokiem śmierci, tragedią, która przyspieszyła jego odejście; Mrozek z pozoru lepiej znosił oddalenie od ojczyzny, mściwie nazywając ją „rajem miernot”. Jednak i jemu – tak intensywnie żerującemu na specyfice polskiego języka, tradycji, na narodowych mitach – odcięcie się od

korzeni nie wyszło na artystyczne zdrowie. „Bardzo się boję o Ciebie, widząc, że zaczynasz pisać o niczym [...]. Musisz mieć stały kontakt z widzem, dla którego pisziesz [...]. I nie bój się urzędników i kłopotów, i nawet trudności. Być może, że będziesz miał kłopoty i trudności z urzędnikami po powrocie – gdy będziesz znowu chciał wyjeżdżać – ale trudno, taki Twój los, taki nasz los” – pisze do Mrożka zmartwiony obniżającym się poziomem jego pisarstwa Tarn. Także Axer napominał będzie przyjaciela, by nie tracił kontaktu z Polską, bo jest krajowym czytelnikom i widzom bardzo potrzebny.

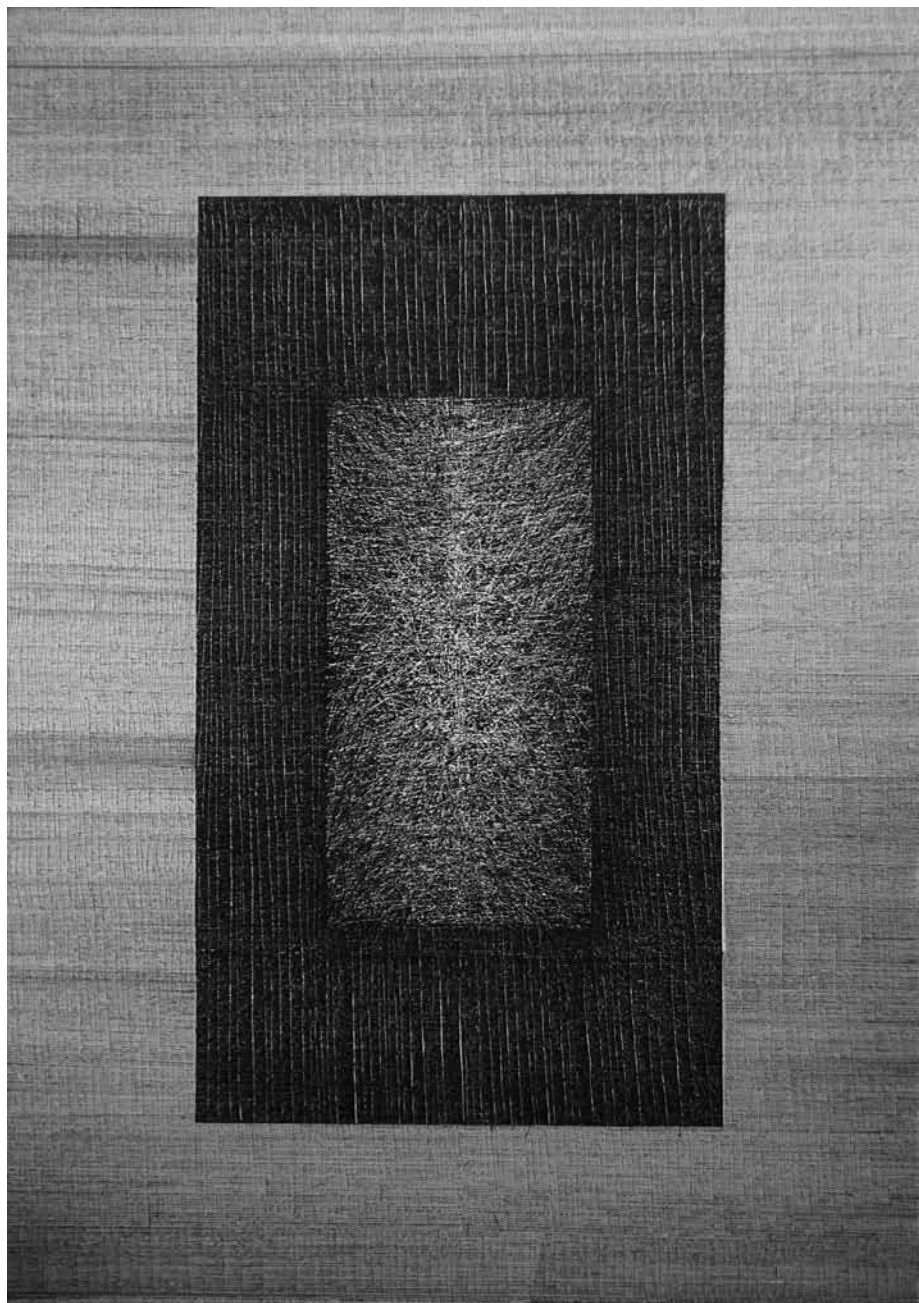
Choć listy te zostały wydane w dwóch tomach, najlepiej byłoby czytać je razem, równolegle – dyskusja toczy się bowiem w trójkącie między „naczyniami połączonymi”: dramatopisarzem, wydawcą-krytykiem i reżyserem. W listach do Axera Mrozek często cytuje Tarna, a w listach do Tarna – nieustająco powołuje się na Axera. W obu przypadkach korespondencja zastępuje rozmowę (spora jej część poświęcona jest zresztą tragikomicznym perypetiom mijających się podczas licznych

podróży zagranicznych przyjaciół, którzy bezskutecznie będą próbowali się spotkać osobiście, ale złośliwy los – zagubione listy, nieodebrane telefony, pomyłone numery hotelowych pokoi – wciąż będą im to uniemożliwiać), ale jest też literaturą wysokiej klasy. Której ważność przeczuwali sami korespondenci, choć – wedle słów Axera – nie zawsze potrafili ją racjonalnie uzasadnić: „[...] rozmowę z Tobą, przy alkoholu i bez, przy użyciu większej ilości słów, albo prawie bez słów, zawsze lubilem, do czegoś mi się to przydawało, choć zapewne, jak zazwyczaj bywa, nie umiałbym i w tej sprawie dokładnie powiedzieć do czego, a i ten surogat, którym są listy, w Europie, to znaczy, kiedy byłeś w Europie, nie odczuwałem tej potrzeby, bo zawsze można było liczyć na spotkanie za rogiem najbliższej kamienicy, i te listy są jednak czymś w rodzaju rozmowy, w dodatku nie zastanawiam się nad celem ani motywami, co mogłoby oznaczać, że odgrywają tu rolę uczucia, w których naturę nie należy wchodzić, jeżeli chce się uniknąć składania deklaracji”.

Anna R. Burzyńska

Dariusz TOKARCZYK, detal





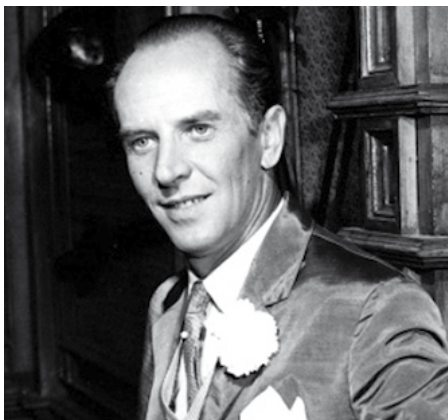
Dariusz TOKARCZYK, *Horyzont pionowy III*, 2007, akryl na płótnie, 200 × 140 cm



Katarzyna Turaj-Kalińska
Amor ekshumowany

**Agnieszki Osieckiej
i Jeremiego Przybory**
listy na wyczerpanym papierze

pomysłodawca i opiekun
artystyczny: Magda Umer
Agora, Warszawa 2010



To było tak, to było tak... W początkach lat 60., kiedy emitowano w Polsce pierwszą wersję *Kabaretu Starszych Panów*, byłam jeszcze za mała, żeby go regularnie oglądać. Pamiętam tylko, że się zastanawiałam, co to znaczy, że „piosenka jest dobra na [...] stopę za niską”. Czyli, że na platfusa?!

Dorośli jednak jakoś mnie zdolali zrazić powszechnym kultem i w końcu poznałam na własnej skórze ten pocziwy narkotyk. Pewnego dnia udało mi się zdobyć drukowane teksty Jeremiego Przybory, no i zaczęło się szaleństwo. Do dziś mam ów zaczytany, potargany, poklejony i popisany komentarzami egzemplarz. Oddała mi go po latach szkolna przyjaciółka, z którą wtedy nie rozmawialiśmy inaczej jak tylko cytatami z *Niespodziewanego końca lata*. „–Przetnę sobie przewód. – Pokarmowy? – Nie, telefoniczny. – Jezus, Maria, na pomoc! – Dziewczęta z damskiej orkiestry dętej w Pogódce Zdroju schodzą na złą drogę, zwłaszcza waltornie. – A Wdówka wypuściła z fute-rału niedużego, ale bardzo zdolnego kontrabasistę...”. Znałyśmy, naturalnie, także piosenki: *Bo we mnie jest seks, Szarp pan*

bas, Już kąpiesz się nie dla mnie, Tango Kat, Odrobina mężczyzny na co dzień – po której na całe życie pozostało mi upodobanie do drobnych brunetów... Aż w końcu przyszedł czas na te liryczne, towarzyszące zakochaniu: *Nie odchodź, z mych tęsknot ciebie znam... Patrzę na ciebie i gdy na innych patrzę... Ratunku! Na pomoc ginącej miłości, nim zamrze w niej puls pocałunków i tętno ustanie zazdrości!*

Nikt nie prowadził chyba statystyk, ale wszystko wskazuje na to, że miliony młodych i starych, lepiej lub gorzej wykształconych Polaków jakimś cudem dorastały do tego wyrafinowanego, zdawałoby się, humoru. Do majstersztyku erudycyjnych gier słownych, do delikatnego pastiszu i parodii. Albo nie jesteśmy jako naród tak całkiem prymitywni, jak lubimy się sami oceniać, albo spłynęło na nas boskie natchnienie. Dość, że mieszkanko Pana A i Pana B, nawiedzane przez groteskowe postacie o proveniencji arystokratycznej (hrabina Tyłbaczewska), proletariackiej (Ślusarz), kryminalnej (Tanie Dranie) albo po prostu tajemniczej (Wdówka, Jesienna Dziewczyna, Błady, Dosmucacz) było domem, do którego każdy chętnie by

ucieł z własnego, podobnie jak do Parku Dalekiego Dzieciństwa z późniejszych *Opowieści Starszego Pana*.

Wchodziliśmy ochoczo w te dobre sny o nas, jak w tej piosence: „Dobranoc i niech wam się przyśnią pogodni, zamożni Polacy; że luźnym zdążają tramwajem wytworną konfekcją okryci. I darzą uśmiechem się wzajem i wszyscy do czysta wymyć. I wszyscy uczciwi od rana od morza po góry aż hen...”. Wszyscy się czuli obdarowani tą poetycko odświeżoną polszczyzną, przydatną zarówno do towarzyskiej wymiany żartów, jak i do wyrażania głębszych uczuć.

Mniej popularna, ale godna uwagi okazała się także proza Jeremiego Przybory – opowiadania pisane w podobnym mikroklimacie, harmonijnie łączące subtelny liryzm i absurdalną groteskę z satyrą na zjawiska obecne w realnym świecie. A to na dyktaturę wojskową w jakimś niby to odległym kraju, a to na dewocję, a to znów – bezinteresowną nienawiść (zbiór *Ciociu przestrasz wujka*)... Po latach pojawiła się jeszcze autobiografia nie mająca sobie równych w literaturze wspomnieniowej. Wypieszczona stylistycznie, wnikliwa, pełna barwnych szczegółów. Już nie tak żartobliwa jak dawne utwory, do bólu szczera, głównie melancholijna. „Brateczek, astereczka, cyneraryjka. Smuteczek, chandereczka, melancholijka. Na pustych bezdrożach zasnutych mgłą – włóczęga, bradiaga, le vagabond”...

Szczególne miejsce zajmuje w tych wspomnieniach noszących tytuł *Przymknięte oko Opaczności* ostatnia, długoletnia żona autora, scenografka Alicja Wirth, której surrealistyczne rysunki, idealnie przystające do tekstów, zachwycaly

mnie od dawna w zbiorach jednoaktówek takich jak *Miłość do Magister Biodrowicz* czy *Teatr Nieduży*. Przybora uczynił jej heroiczny życiorys istotną częścią autobiografii, poczynając od takiej oto autoinwokacji pod jej zdjęciem w niemowlęcym wieku: „Ta gwiazdka obdarzy Cię z niewielkim opóźnieniem najpiękniejszym podarkiem twojego życia. Stop. Podarkiem w dodatku nie zasłużonym. Stop. Dwudziestego dziewiątego urodzi się twoja przyszła żona Alicja. Podpisano: Św. Mikołaj, grudzień 1926”.

To wszystko ogromnie mi się podobało i, dalibóg, najzupełniej mi wystarczało.

Nie mam aż tak wielkiego sentymentu ani podziwu dla Agnieszki Osieckiej, ale skłamałabym, twierdząc, że jej twórczość nie odegrała żadnej roli w moim życiu. Jako nastolatka z wypiekami na twarzy oglądałam w telewizji *Listy śpiewające*, nadstawiając pilnie ucha wykonaniom Łucji Prus. „W żółtych płomieniach liści brzoza dopala się ślicznie...”. Ładny obrazek. „Dookoła noc się stała, księżyc się rozgościł, jeszcze ci nie powiedziałam wszystkich słów miłości”. Jakież to było trafne dla młodych słuchaczek, które jeszcze w ogóle nikomu poza kotem i mamą nie powiedziały żadnych „słów miłości”...

„Ze świata czterech stron, z jarzębinowych dróg, gdzie wiatr zmęczony, las spalony, noc i chłód...”. Były też takie hity, jak ballada z filmu *Wilcze echa*, której chyba nikt do dzisiaj nie kojarzy z Osiecką. Podobnie jak śmiesznej katarynki: „Bo ja tak mówiłam żartem, dobry żart jest tynfa wart...”. Było i dansingowe, nieśmiertelne *Portofino*, dość pokrewne w treści pewnej piosence z repertuaru Tercetu Egzotycznego, ośmieszanej jako największy

kicz polski: „Już tylu chłopców odeszło z naszego puebla...”. Co u innych brano za kicz, u niej uchodziło za „dobry żart tynfa wart”.

Pisywała teksty chwytające za gardło. Jak te do *Sztukmistrza z Lublina*. „Oczy tej małej jak dwa błękity. Myśli tej małej – białe zeszyty...”. Z drugiej strony popełniała knoty w stylu gorszym niż disco-polo: „Mój kochanek chyba wściekł się, stale plecie coś o seksie, wciąż mu w głowie jakieś bolki, lolki, czego wy ludzie chcecie od Polki”. W największych przebojach też trafiały się kiksy podporządkowane rytmowi i rymom. „Chłoporobotnik i boa, grzechotnik z niebytu wynurza się fał”. (Ten dziwny przecinek między „boa” a „grzechotnikiem” przytaczam za wydaniem z 2010 r. Prószyńskiego i S-ki). „Czy wędrował kto drogą, co słońce odchodzi, kto ciekawy, zapraszam do starej mej łodzi”. Hmm... To w końcu wędrował czy płynął? „Nie o to chodzi by złowić króliczka...”. Jakiego znowu króliczka i dlaczego ma on być szukany „po mieście ze świecą”? Czy to charty gonią zwierzątko futerkowe, czy też jakiś lowelas ugania się za króliczkiem „Playboya”? Najwyraźniej ten królik wyskoczył z cylindra magika.

Podobnie jak inne *cuda te fantastyczne*, którymi sypała jak z rogu obfitości, z czym początkowo próbowali walczyć purystycznie nastawieni krytycy, z góry skazani na przegraną. Bo choć jej nieograniczona licencja nie zawsze była całkiem *poetica*, to i tak Osiecka hipnotyzowała piosenkami, niczym „boa-grzechotnik” wyżej wzmiankowanego „króliczka”. Nie patrzyło się w zęby szlagwortom. Wszyscyśmy się radośnie kręcili w chochołim tańcu, bo „życie to bal jest nad bale,

bo wariatka jeszcze tańczy, bo zielono nam”, bo jesteśmy „proszę pana na zakręcie”, a zresztą: „czy te oczy mogą kłamać, chyba nie”.

Ona także wchodziła nam w mentalność narodową. Zupełnie innymi sposobami – podświadomie, podskórnie, podstępnie – trochę, co tu kryć, obniżając poprzeczkę ustawioną przez Przyborę na zawrotnej wysokości. On subtelnie zapraszał do własnego, odrębnego świata. Ona nam narzucała swoje gorzkie i nieco chaotyczne widzenie rzeczywistości. Jeremi Przybora był dobrym duchem języka, Agnieszka Osiecka – dyktatorką językowych mód. Niemniej był taki czas, gdy oboje sprawowali w Polsce rząd dusz.

Mogli to robić z powodzeniem osobno, ale los złączył ich w pierwszej połowie lat 60. dwuletnim romansem o dość typowym scenariuszu. Ona młoda, ale już po wielu sukcesach (STS, szlagiery radiowe, główna nagroda na festiwalu opolskim za *Okularników*). Rozwiedziona, obcesyjnie towarzyska, maniakalnie podróżująca, czy też uciekająca od siebie samej, do tego – spektakularnie niegospodarna. On – w niebezpiecznym średnim wieku, powszechnie szanowany i sławny, ale niezbyt szczęśliwy w małżeństwie. Domator, odludek, mieszkaniowiec własnej wyobraźni. I przedwojenny tradycjonalista w kwestiach podziału obowiązków domowych. Finał zatem do przewidzenia. A w międzyczasie – sporo listów, kartek i telegramów inspirowanych częstymi i długimi rozstaniem.

Z tej właśnie korespondencji postanowiono po latach zrobić towar, lansując ją jako arcydzieło epistolografii i literatury miłosnej przyćmiewające listy Kafki do

Mileny Jesenskiej – cytuję wypowiedź radiową córki Agnieszki Osieckiej, Agaty Passent – i jak się dobrze zastanowić, to kto wie, kto wie, może i listy Abelarda i Heloizy, a w porywach – sonety Petrarke albo Szekspira.

Nie ma w nich, naturalnie, nic skandalicznego. „To była miłość nieduża [...]”, a poza tym zarówno Jeremi Przybora, jak i Agnieszka Osiecka byli kulturalnymi ludźmi – oboje też zdawali sobie sprawę z tego, że ktoś to po latach przeczyta i wyraźnie dokładali starań, by stanąć na wysokości zadania literackiego. Arcydzieła nie stworzyli, najwyżej zestaw przyjemnych w czytaniu, gładkich tekstów, w których od czasu do czasu pojawia się zgrabny bon-mocik, jaki mógłby zostać zużyty do dialogu kabaretowego albo piosenki, gdy tymczasem zmarł w prywatności.

Choć, jak widać, nie zmarnował się jednak. I chyba najprzykrzejsze jest to, że w czasach, kiedy celebrytizm w Polsce stawiał pierwsze nieśmiałe kroki, tych dwoje już czuło na sobie spojrzenia publiki i podsłuch potomności. Przybora pisał do Osieckiej: „Może to dlatego, że nasze piosenki siadały sobie od dawna na jednym drzewie, na którym nie siadały żadne inne”. Subtelny, ale jednak kabotynizm. Ona mu basowała: „Wiesz, jest w nas obojgu coś takiego (wyobraźnia? poczucie humoru? dystans dzielący od wszystkiego?) – co powoduje, że z przerażeniem myślę o chwili, kiedy znajdziemy się sami w pokoju [...]”. Dwoje geniuszy sam na sam w łóżku, zaiste sytuacja mrożąca krew w żyłach. Z drugiej zaś strony zakochani o przeciętnych walorach umysłowych z pewnością nie mówią żadnych

obaw przed pierwszym zbliżeniem, bo niby na jakiej podstawie?

Po latach, powierając listy Osieckiej Magdzie Umer, Jeremi Przybora miał powiedzieć, że „literatura polska nie wybaczyłaby ich zniszczenia”... Naturalnie, zawsze możemy przyjąć, że żartował, jak to miał w zwyczaju.

Pastiszowali sobie nawzajem piosenki. „O, Jeremi, czy jesteś już na dnie? – Przecież nie jesteś w Porto Fino, więc skąd byś mogła zawołać: wróć”. Tytułował ją w kółko „Safo Słowieńską” i „Śpiewaczką Ucieszną”. Uff... I po co mieszać do jakiegoś późniejszego o czterysta lat ambarasu damsko-męskiego Bogu ducha winne truchelko Orszulki Kochanowskiej razem z jej zrozpaczonym ojcem?

W innym miejscu Przybora przyznawał, że do określania ukochanej „brakuje mu synonimów”. Szalenie oryginalne, przeciętny prostak powie przecież najwyżej, że brak mu słów. Kiedy zaś, jak to w telenoweli bywa, pojawiła się obawa o ciążę, Osiecka dała koncert domorosłej eugeniki: „Właściwie to byłoby coś cudownego urodzić Twoje dziecko [...]”. Po pierwsze byłoby strasznie inteligentne i roztargnione [...].

Nie wiadomo, co bardziej żenujące. Czy zarozumiałość wziętych artystów, czy ogólnie rzecz biorąc – banalność sytuacji widzianej oczami kogoś postronnego. A może przede wszystkim to, że wciśka nam się po latach tę cudzą intymność, która naprawdę nadawała się tylko do tego, żeby zaistnieć między dwojgiem ludzi i do niczego więcej? „Nie to, że mi powiedziałeś w Bristolu, że nie możesz się ze mną ożenić”. Takie rzeczy bardzo przykro się czyta, jeśli nie jest się hieną.

Rzecz jasna, żadne listy na świecie nie nadają się do recenzowania. Tym bardziej nie należy recenzować cudzej miłości – że banalna albo też nie wolna od snobizmu czy pozy. Ja tylko próbuję polemizować z nachalną reklamą. W szczególności z wmawianiem czytelnikom, że mają do czynienia z wielką literaturą.

Kupiłam *Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory listy na wyczerpanym papierze* z przyzwyczajenia do polowania na wszystko, co firmowane jest nazwiskiem: Przybora. A kiedy już zaczęłam się w nie zagłębiać z rosnącym zniecierpliwieniem, przypomniła mi się stara, dobra zasada, że cudzych listów po prostu się nie czyta.

Starsi zapewne przyswoili sobie tę zasadę wraz z odebraniem wychowaniem. Młodszy być może już jako mantrę powtarzaną przez psychologów o prawie do prywatności przysługującym nawet zupełnie małym dzieciom. Jednocześnie wszyscy tę zasadę zawsze łamali, łamią i łamać będą: rodzice pod pretekstem prewencji wychowawczej, dzieci, żeby się czegoś o sobie dowiedzieć, małżonkowie z podejrzliwości, służby specjalne zawodowo, a postronni – z ciekawości. I nie ma znaczenia, czy trzeba się w tym celu włamywać do wieloszufladowej sekretary, czy też skrzynki mailowej albo telefonu komórkowego. Korespondencja nadal pozostaje korespondencją, komunikatem nie przeznaczonym dla nikogo z wyjątkiem adresata.

Może najbardziej kuriozalne odstępstwo od świętej zasady nietykalności cudzej korespondencji widziałam w internacie przyklasztornej szkoły. Zakonnice zalecały tam uczennicom niezaklekanie kopert „na znak zaufania”. Co bystrzejsze

dziewczęta omijały jednak domową skrzynkę i biegały prosto na pocztę. Ale sprytnie działał tylko w jedną stronę i listy przychodzące z zewnątrz – na ogół od rodziców – miały nader często rozdarte koperty. „– Ach, to na pocztę szukają pieniędzy!” – wzdychały siostry, wznośząc oczy do nieba. Z podobnym zjawiskiem przyszło mi się zmierzyć jeszcze raz – w stanie wojennym. Każdy kto sięga doń pamięcią, zna dobrze, a może nawet ma w szufladzie, rozdarte listy z pieczęcią „OCENZUROWANO”. Był to z kolei rodzaj *nomen omen* otwartości służącej zastraszeniu, i nie wiadomo doprawdy co gorsze – brutalna szczerość czy hipokryzja. Bo kiedy tak patrzę na świat oczami, wokół których przybywa zmarszczek, to właśnie hipokryzji zaczyna mi niekiedy dziwnie brakować.

Dziś wreszcie już nie trzeba robić żadnych ceregieli. Każdy czyta bez żenady, co mu w ręce wpadnie i co sobie wygrzebie. A jeśli sobie sam wygrzebać nie zdoła, to mu zawsze ktoś coś usłużnie podetknie pod nos, na ogół już w postaci gotowej publikacji. *No i jak tu nie... czytać?*

Niestety, tego wciąż nie potrafię. Czytam, a potem, rzecz jasna, żałuję, bo mi ta trywialność życia ogromnie psuje widok na literaturę, która jako osobny, daj Boże, świat, powinna być poza podejrzeniem, jak żona cezara. Tak było i tym razem. Dużo sobie w środku napsułam i mam za swoje. Tymczasem, z tego, co mi wiadomo, Fundacja im. Agnieszki Osieckiej odgraża się jeszcze, że do prywatnego archiwum autorki spływają tysiące listów, którymi zasypywała i innych amantów, przyjaciół czy tylko znajomych. I że ku uciesze fanów wszystkie będą wydane.

To już beze mnie. Podobnie chyba zastanowiłabym się w przyszłości dwa razy nad dalszym wgłębianiem się w życiorys Jeremiego Przybory od strony jego korespondencji. Na szczęście nic nie wskazuje, żeby nam to groziło. Na szczęście, czy też na nieszczęście, bo w przeciwieństwie do Agnieszki Osieckiej nie doczekał jakichś szczególnie prężnych opiekunów spuścizny. Dowiedziałam się z przykrym zdziwieniem, że ani on, ani kultowy *Kabaret Starszych Panów* stworzony do spółki z genialnym i zarazem niezmiernie statecznym Jerzym Wasowskim, nie doczekali się dotąd muzeum czy też fundacji; że daczka w Pławach, którą tak często pokazywała telewizja, stoi zatrzęsnięta na głucho i popada w ruinę wraz z pięknym niegdyś ogrodem, stworzonym przez Alicję Wirth.

Rozumiem, koszty, kryzys, ale jednak wokół Osieckiej ostatnio znów wzmaga się medialny szum. Wznawiana jest jej niezbyt dojrzała, infantylno-deliryczna proza i plotkarskie wspomnienia, wydawane są teksty piosenek – najwyraźniej zresztą pośpiesznie, niestarannie, bez dat

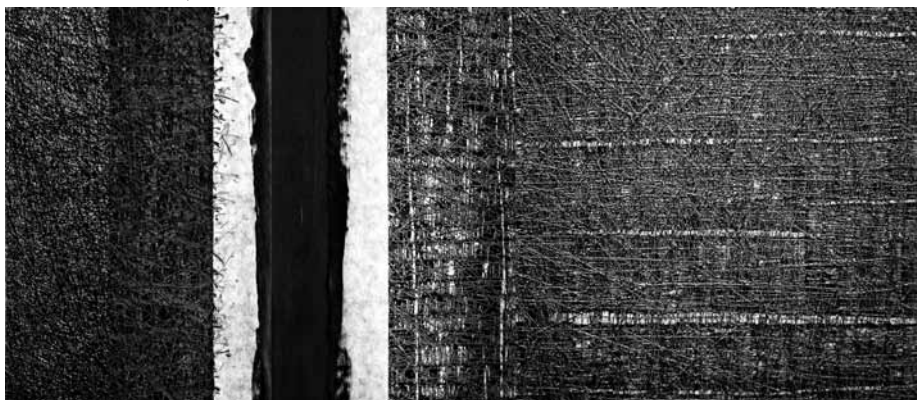
i jakichkolwiek przypisów – a odręczne notesy, począwszy od bazgrołów małej dziewczynki, dostępne są w internetowym archiwum fundacji – *Okularnicy*. Cóż, napisała ponad dwa tysiące piosenek, a Jeremi Przybora – nie wiem, czy dobił do dwustu. Ale z drugiej strony – co to za miara?

Dlaczego, zamiast handlować taką kontrowersyjną artystycznie intymnością, nie wznawia się doskonałej prozy Przybory, a jego trzytomowe memuary wydaje się po raz drugi tylko w jednym tomie, po olbrzymich skrótach? Czemu to głośna promotorka jego twórczości, inicjatorka opublikowania korespondencji z Osiecką, Magda Umer nie postarała się nawet o założenie swemu Mistrzowi strony internetowej? Z jakiej przyczyny wreszcie na Wikipedii nie ma biografii Alicji Wirth, a jej wspaniałe rysunki i projekty scenograficzne szczęły, jakby ich nigdy nie było? Umarły śmiercią wirtualną lub zgoła nie zdołali się narodzić w sieci.

Smuteczek...

Katarzyna Turaj-Kalińska

Dariusz TOKARCZYK, detal





Pracownia

Fotografia Dariusz Tokarczyk

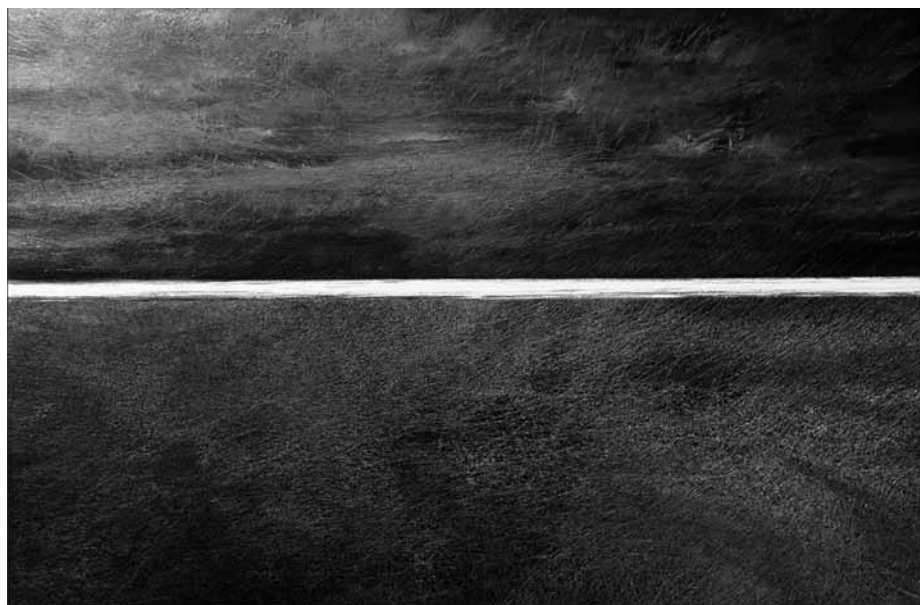
dekada

GALERIA

59

Simeon J. Yates
**Komunikacja
zapośredniczona
przez komputer¹:
przyszłość listu?**

Przełożyła Anna Pochłódka



Dariusz TOKARCZYK, *Horyzont v*, 2007, akryl na płótnie, 150 × 230 cm

Wstęp

„Wyślę ci papier pocztą ślimaczą” – tak często teraz „piszę” te słowa. Uwagę taką można poczynić jedynie w kontekście wiadomości elektronicznej (e-mail) albo innej formy komunikacji zapośredniczonej przez komputer (CMC, *Computer-Mediated Communication*). Dopiero w kontekście rozwoju mediów CMC można skonstruować elektroniczne dostarczenie dokumentów z bardziej powolnym – stąd porównanie do ślimaków – fizycznym dostarczeniem tego samego tekstu. Szacunkowa liczba wiadomości elektronicznych wysłanych w roku 1997 wyniosła 2,7 biliona sztuk, czyli 2,7 miliona milionów. Zakłada się, że do roku 2000 liczba ta wzrośnie do 7 bilionów². Komunikację zapośredniczoną przez komputer, a zwłaszcza e-mail, opisuje się jako „nową fazę w historii pisania listów”. Tezę tę wysunięto na wiele sposobów. Na przykład Poster twierdzi, że e-mail i CMC stanowią rezultat długofalowego rozwoju technologii komunikacji: „Skoro pisanie na komputerze zastępuje słowo drukowane, komunikacja komputerowa zastępuje system pocztowy, telefon, a nawet, co bardziej radykalne, spotkania twarzą w twarz [...] to w pewnym sensie rozszerza ona domenę pisma tak, by objęła interakcje bezpośrednie, pocztowe i telefoniczne”³.

Wobec tego rozwój technologii komunikacji wykorzystujących komputery „dokonał tekstualizacji towarzyskości”⁴. W tym świetle komunikacja zapośredniczona przez komputer stanowi zarówno postęp w dziedzinie istniejących technologii, jak i „radykalizację” zastosowania „pisma”.

Danet⁵ z kolei zwraca uwagę, że e-mail i komunikacja komputerowa odzwierciedlają

zależność między technologiami a kulturowymi przedstawieniami oraz praktykami dotyczącymi książek, listów i dokumentów. Podobnie jak wielu innych komentatorów komunikacji komputerowej Danet koncentruje się na braku „materialności” komunikacji elektronicznej: „W przeciwieństwie do większości starszych form pisma komunikacja zapośredniczona przez komputer jest bardziej nieuchwytna i efemeryczna, co pociąga za sobą nieco inne konsekwencje dla pisania listów oraz autorskich modusów tworzenia, których projektowany czytelnik nie był zdolny do interakcji [...] Papierowe wersje e-maili są nieobowiązkowe, podobnie jak przechowywanie korespondencji elektronicznej na nośnikach elektronicznych. Miliony z nas rutynowo uczestniczą w cyklu pisania i wysyłania oraz czytania i usuwania dziesiątek wiadomości”⁶.

Danet twierdzi wręcz, że wspomniany brak materialnego śladu sam w sobie może wpłynąć na badania nad listami, zwłaszcza listami jako świadectwem historycznym: „Jako że autorzy korespondencji wydrukują albo zachowają zaledwie niewielką część e-maili, przyszli badacze będą mieli do dyspozycji znacznie mniej listów w charakterze materiałów źródłowych niż kiedyś. Być może więc w pewnym stopniu powracamy właśnie do wzorów kultur oralnych – znaczna część aktywności kulturowej wyrażanej cyfrowo nie pozostawi po sobie śladu”⁷.

W takim czy innym zakresie argumenty Danet i Postera opierają się na założeniu, że CMC w jakiś sposób „zastąpiło” fizyczne pismo oraz rozszerzyło pole komunikacji pisanej. Ten rozdział proponuje

rozważenie tej kwestii oraz pytań, jakie ona stawia zarówno w odniesieniu do nowych, jak i starych mediów. Te pytania to na przykład: Czy e-mail i komunikacja zapośredniczona przez komputer stanowią po prostu nowy wariant okrzepłych mediów takich jak listy? Czy może e-mail oraz CMC to nowe środki przekazu, które posiadają własne cechy, odrębne w stosunku do listów i innych mediów? W jaki sposób e-mail oraz komunikacja komputerowa wpływają na współczesne użycie listów i innych mediów? Danet zwraca uwagę, że stawianie takich pytań pozwala także na rozważenie instytucjonalnych, kulturowych, technologicznych i lingwistycznych podstaw współczesnych gatunków komunikacji: „Za jakieś pięćdziesiąt lat nasze pojęcie o istocie piśmienności oraz społecznych funkcjach tekstu zmieni się tak radykalnie, że mało kto będzie mógł opowiadać, »jak to było niegdyś«, pod koniec dwudziestego wieku. Dlatego jest niezmiernie ważne, by prowadzić badania nad postawami oraz praktykami piśmienniczymi u schyłku kultury druku, póki jeszcze jest co badać”⁸.

By podjąć argumentację, rozważmy ponownie stwierdzenie przytoczone na początku. Z jednej strony, jest to drwiący komentarz na temat fizycznej poczty, która jest powolna i w jakimś sensie niezaawansowana technologicznie, przypomina więc ślimaka. Z drugiej strony, stwierdzenie to sugeruje, że fizyczne egzemplarze tekstu są bardziej autentyczne, oryginalne. Błędem byłoby jednak zakładać, że „poczta ślimacza” jako proces komunikacji nie wymaga zastosowania technologii. Wręcz przeciwnie, zakres technologii, które umożliwiają wszystkie

zróżnicowane fazy procesu przetransportowania tekstu z jednego miejsca na drugie, jest prawdopodobnie znacznie szerszy niż zakres technologii potrzebny do wysłania wiadomości elektronicznej. Tekst powstał zapewne przy użyciu komputera i drukarki albo pióra, ołówka czy papieru, których produkcja jest bardzo technologicznie wyrafinowana⁹. Następnie tekst transportowano rękoma, ciężarówką, pociągiem, samolotem; potem był on sortowany przez sterowane komputerowo maszyny, aż wreszcie został ręcznie dostarczony do adresata. Wysyłanie poczty ślimaczej z samej swojej fizycznej natury stanowi przedsięwzięcie bardziej powolne, skomplikowane społecznie i technologicznie. Tymczasem komunikacja zapośredniczona przez komputer bazuje na systemie pokrewnych technologii, które przesyłają tekst z jednego końca świata na drugi prędkością stanowiącą znaczący ułamek prędkości światła, być może zupełnie bez udziału człowieka.

Jeśli się twierdzi, że poczta elektroniczna to kolejny etap w historii epistolografii, zakłada się jednocześnie, iż e-mail stanowi historyczny postęp w dziejach zarówno społeczno-technologicznego procesu wysyłania poczty, jak i współczesnej praktyki pisanie listów. W tym rozdziale najpierw przyjrzymy się epistolografii z punktu widzenia badacza komunikacji zapośredniczonej przez komputer i spróbujemy zastosować stosowaną przez niego terminologię oraz kategorie do komunikacyjnego aktu wysyłania listu. Następnie rozważymy technologiczne oraz kulturowe zmiany, jakie niesie z sobą CMC, oraz zastanowimy się, w jakim stopniu komunikacja zapośredniczona przez

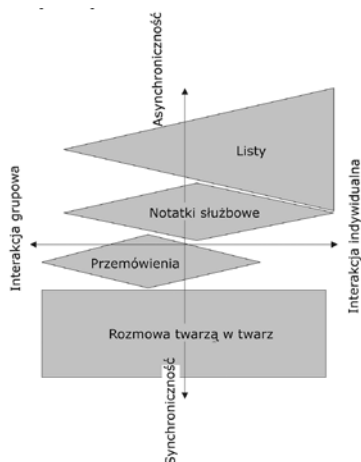
komputer stanowi nową fazę w historii epistolografii.

Technologie komunikacji zapośredniczonej przez komputer

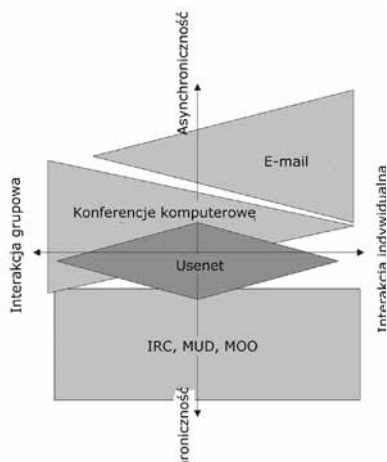
Listy jako CMC

W tym podrozdziale skupimy się na tych formach komunikacji zapośredniczonej przez komputer, które najbardziej przypominają „listy”. Pierwsza napotkana trudność to dobór takich interakcji. Technologie komunikacji komputerowej mają bardzo rozległe zastosowania. Każda z tych technologii umożliwia wiele typów interakcji. Typy te zależą od zróżnicowanych afordancji¹⁰ oferowanych przez technologie oraz od rodzajów kontekstu społecznego i komunikacyjnego. Systemy CMC można klasyfikować na podstawie dwóch kluczowych kryteriów. Pierwszym z nich jest stopień synchroniczności interakcji. Komunikacja synchroniczna, jak na przykład mowa, wymaga obecności obu stron relacji. Synchroniczne systemy CMC również cechuje wysoki stopień wymiany wiadomości. Takie systemy często składają się z krótkich, jednowersyjnych wiadomości, wymienianych tak szybko, jak uczestnicy nadają pisać na klawiaturze. Inne systemy komunikacji zapośredniczonej przez komputer, jak e-mail, nie wymagają obecności obu stron interakcji. E-maile są wysyłane asynchronicznie, czyli z opóźnieniem, tak samo jak listy. Spodziewamy się, że między wysłaniem listu a otrzymaniem odpowiedzi nastąpi zwłoka. W schematyczny sposób zilustrowano to na Wykresie 1. Poszczególne gatunki mowy i pisma wiążą się z większymi lub mniejszymi przewidywaniami

co do interakcji oraz prędkości odpowiedzi. Drugim kryterium klasyfikacji CMC jest struktura społeczna interakcji. Może to być interakcja między dwoma osobami (jeden do jednego), między jedną osobą a wieloma albo komunikacja grupowa. Listy najczęściej znajdują się w kategorii komunikacji między dwoma osobami albo jedną osobą a wieloma. Choć da się odbyć grupową dyskusję listownie, nastrocza to najczęściej zbyt wiele trudności organizacyjnych i społecznych. Technologia tworzenia i dystrybucji listów nie oferuje afordancji¹¹, które ułatwiłyby taką formę komunikacji. Ponadto w zależności od kontekstu komunikacyjnego funkcjonuje wiele gatunków listów, co kładzie grunt pod ogromną różnorodność treści, rozwiązań graficznych itp. Wobec tego listy można sklasyfikować jako asynchroniczne, fizyczne medium, przeznaczone głównie do celów komunikacji między dwoma osobami oraz jedną osobą a wieloma, które obejmuje rozległy zakres realizacji.



Wykres 1. Listy i mowa w kontekście synchroniczności



Wykres 2. Komunikacja zapośredniczona przez komputer w kontekście synchroniczności

Rodzaje komunikacji

zapośredniczonej przez komputer

Na podstawie tych samych kryteriów można sklasyfikować różne rodzaje CMC. Po stronie synchronicznej znajdują się takie technologie jak Internet Relay Chat (IRC), w których wszyscy uczestnicy interakcji muszą być współobecni przy swoich komputerach w tym samym czasie. Z uwagi na tę bezpośrednią wirtualną współobecność interakcje tego rodzaju na ogół składają się z krótkich, jednowersowych wymian. Wynika to z interakcji afordancji oferowanych przez technologie oraz synchronicznego kontekstu komunikacji. Po przeciwnej stronie sytuują się technologie takie jak e-mail oraz konferencje komputerowe¹². W tym przypadku medium ma być asynchroniczne: użytkownicy wysyłają i otrzymują wiadomości, bazując na założeniu, że inni uczestnicy komunikacji nie są wirtualnie współobecni. Pomiędzy tymi skrajnymi przypadkami znajdują się te media komunikacji komputerowej, które umożliwiają komuni-

kację o zróżnicowanych stopniach synchroniczności bądź asynchroniczności. Zaliczają się do nich Multi-User-Domains¹³/Multi-User-Domains-Object-Oriented¹⁴ (MUD/MOO) oraz Usenet¹⁵. W przypadku poczty elektronicznej oraz konferencji komputerowych afordancje oferowane przez środki przekazu pozwalają na znaczną wolność. W tym podrozdziale skupimy się na takich właśnie interakcjach oraz na mediach, które je umożliwiają. Media te sytuują się raczej po asynchronicznej stronie spektrum. Na Wykresie 1. przedstawiono stypizowane rodzaje synchroniczności oraz asynchroniczności dostępne w komunikacji komputerowej. Poza tym każda z technologii umożliwia połączenie komunikacji jeden do jednego, jeden do wielu oraz grupowej. Zazwyczaj systemy CMC umożliwiają wszystkie trzy formy interakcji, choć poszczególne przypadki należą do jednej z powyższych kategorii. Listy natomiast rzadko uczestniczą w faktycznie interaktywnej komunikacji grupowej – na ogół wykorzystuje się je w komunikacji jeden do jednego albo jeden do wielu.

Krótką historia Internetu

Podstawą systemów CMC jest system komputerów połączonych w sieć. Obecnie w większości przypadków sieć ta jest oparta na standardach komunikacji obowiązujących w Internecie. Systemy takie jak Internet stanowią odpowiednik systemu pocztowego. Tak jak poczta, Internet dostarcza „paczki” z jednego adresu do drugiego. Inaczej niż poczta, paczki te to wiązki danych, z których każda stanowi jedynie fragment całego przesyłanego pliku. Każda wiązka danych zawiera adre-

sy nadawcy i odbiorcy, jak również informację o swym miejscu w całości wiadomości. System taki jest bardzo elastyczny, pozwala bowiem na przesył danych każdą dostępną „trasą” łączącą komputery nadawcy i odbiorcy. Niektórzy badacze uważają, że to właśnie brak centralizacji oraz znaczna elastyczność odpowiadają za szybką ekspansję Internetu. Elastyczność ta odzwierciedla też oryginalne zamierzenia twórców bazowej technologii: w latach 70. [xx wieku] zrodziła się potrzeba opracowania technologii komunikacji komputerowej, która przetrwałaby atak nuklearny. W odpowiedzi na tę potrzebę amerykańscy informatycy sformułowali ideę zdecentralizowanej sieci o wielu możliwych trasach przekazu podzielonej na części, zaadresowanej informacji. W sytuacji ataku na jedną część sieci transfer danych między jej nieuszkodzonymi częściami mógłby trwać nadal¹⁶.

Chociaż rozwój Internetu przekroczył wszelkie oczekiwania, technologia ta nie

rozpowszechniała się harmonijnie. Dominacja amerykańskich i europejskich koncernów w Internecie jest widoczna na każdym kroku. Po pierwsze, większość serwerów znajduje się w Stanach Zjednoczonych albo Europie (zob. tabela 1). Po drugie, choć często mówi się, że Internet nie ma właściciela, jest to dalekie od prawdy. Standardy tworzenia oprogramowania oraz sprzętu, na których opiera się Internet, są wprawdzie niezastrzeżone, ale większość softwaru i hardware'u produkuje niewielka liczba zachodnich firm. Po trzecie, fizyczne sieci telekomunikacyjne obsługujące Internet należą do rozmaitych firm różnych rozmiarów, w przeważającej części usytuowanych w Stanach Zjednoczonych albo Europie.

Rozwój Internetu, podobnie jak wcześniej wprowadzonych środków przekazu takich jak radio czy telewizja, odzwierciedla wzory społecznej nierówności w skali globalnej¹⁷. Dlatego możliwość uczestniczenia w komunikacji zapośredniczonej

Obszar	Całkowita liczba hostów
Ameryka Północna	10 359 042
Unia Europejska	4 125 660
Międzynarodowe (głównie zlokalizowane w Stanach Zjednoczonych albo Europie)	2 165 539
Azja Południowo-Wschodnia oraz Japonia	1 232 000
Australia oraz Nowa Zelandia	863 289
Były blok wschodni	323 235
Ameryka Południowa	242 734
Afryka	121 495
Środkowy Wschód	71 652
Pozostały obszar Azji, w tym Indie i Chiny	31 761
Inne obszary	3918
W SUMIE	19 540 325

Tabela 1. Rozmieszczenie hostów

przez komputer świadczy o dwóch istotnych faktach. Po pierwsze, o dostępie do technologii. Po drugie, o umiejętności obsługi komputera, niezbędnej dla zrozumienia i wykorzystania odpowiednich narzędzi. W rezultacie znaczna część badań nad CMC opiera się jak dotąd na danych z ośrodków amerykańskich i europejskich. Poruszano kwestię szerszych reperkusji ekspansji Internetu¹⁸, ale w większości prac przyjęto ten anglosaski kontekst jako oczywisty. Tymczasem wcześniejsze badania nad rolą listów w innych kontekstach kulturowych pokazały, że należy się wystrzegać międzykulturowych uogólnień. Następującą poniżej argumentację trzeba więc rozpatrywać jako rozważanie nad praktykami CMC w amerykańsko-europejskim kontekście języka angielskiego.

Nierównomierny dostęp do technologii oraz uprzedzenia kształtujące poprzednie badania dotyczą jeszcze innej kwestii. Otóż, twierdzenie, że komunikacja komputerowa stanowi postęp w dziedzinie epistolografii, opiera się na szeregu założeń na temat listów oraz epistolografii, które z kolei są odbiciem amerykańskich i europejskich poglądów na formę, treść i funkcje listów. Równocześnie przytłaczająca większość dotychczasowych badań nad CMC koncentrowała się na anglojęzycznych, amerykańskich i europejskich użytkownikach tego medium. Być może zatem nieprzypadkowo praktyki piśmiennicze uprawiane w ramach CMC mają te same konwencje i cechy gatunkowe jak amerykańskie i europejskie środki przekazu oparte na piśmie. W tym świetle to nie technologia, lecz zasób praktyk kulturowych i piśmienniczych użytkowników

determinuje formę oraz treść komunikacji komputerowej. Z tego względu należy rozdzielić i zgłębić technologiczne oraz kulturowe podstawy interakcji CMC, aby w pełni zrozumieć relacje między komunikacją komputerową, zwłaszcza pocztą elektroniczną, a listami i epistologafią. Krok pierwszy to rozważyć fizyczną bazę epistolografii oraz komunikacji zapośredniczonej przez komputer.

Ekonomie pisania

Jak wskazano powyżej, CMC nie sprowadza się do pojedynczej technologii, lecz obejmuje cały ich wachlarz. To samo dotyczy innych form komunikacji pisemnej. Bolter zwrócił uwagę: „[...] w przypadku pisma, jak w każdym innym, nie sposób pominąć kwestii technologii. Pisanie piórem na papierze nie jest bynajmniej bardziej naturalne, mniej »technologiczne«, niż pisanie przy ekranie komputera. To prawda, że komputer jest narzędziem bardziej skomplikowanym i delikatnym niż pióro. Nie możemy jednak odcinać się od technologii, wracając do starszych form pisania. Wytworzenie dziesięjszych piór i papieru również wymaga wyrafinowanego procesu produkcji”¹⁹.

Finnegan pisze, że to samo odnosi się do wielu form komunikacji ustnej: „Komunikacja oralna na pierwszy rzut oka jawi się jako bezproblemowa i »naturalna«. Tymczasem podobnie jak piśmienniczość, a przecież także technologia komputerowa, opiera się ona na społecznych i kulturowych konwencjach i stworzonym przez człowieka systemie komunikacji – w tym przypadku na niezwykle systemie ludzkiej mowy [...] technologii, którą uznajemy za oczywistą”²⁰.

Wszelkie formy komunikacji zostały stworzone przez człowieka, na podstawie takiej czy innej postaci technologii. Rzecz nie w tym, jakoby niektóre formy porozumiewania były od technologii niezależne. Należy raczej powiedzieć, że wszystkie formy komunikacji opierają się na złożonym związku między obecnymi praktykami kulturowymi a fizycznymi środkami niezbędnymi do korzystania z technologii. Bolter nazywa związek między autorami a pisanymi przez nich tekstami „ekonomią pisania” i twierdzi: „Każda kultura i każda epoka ma własną ekonomię pisania. Zachodzą dynamiczne związki między narzędziami a technikami pisania, ale także – choć to mniej oczywiste, acz nie mniej istotne – między narzędziami i technikami z jednej strony oraz gatunkami i funkcjami pisma z drugiej”²¹.

Komunikacja zapośredniczona przez komputer również opiera się na takiej ekonomii pisania, ekonomii, która bazuje na mediach cyfrowych, a nie na papierze i atramencie, jak kiedyś. Cyfrowa ekonomia pisania obejmuje znacznie większy zakres technologii oraz instytucji niż którakolwiek ze jej poprzedniczek. Jednocześnie, zgodnie z powyższą myślą Boltera, umożliwia szeroki, ciągle rosnący zasób zastosowań i gatunków. Zależność między CMC a tą nową ekonomią pisania jest analogiczna do związku między listami a ekonomią pisania zakorzenioną w druku. Nie chodzi o to, że komunikacja komputerowa po prostu rozwinęła się z listów. Raczej komunikacja komputera wyłoniła się jako element ogólnego procesu, w wyniku którego powstała cyfrowa ekonomia pisania. Internet zatem stanowi zaledwie jedną z istotnych części

ogólnej cyfrowej ekonomii pisania, która ogarnia większość aspektów współczesnej produkcji oprogramowania oraz sprzętu komputerowego. Nowa ekonomia pisania udostępniła rzeszy użytkowników wiele poprzednio nieosiągalnych właściwości pisania i druku. Obecnie dobrze skonfigurowany komputer z drukarką pozwala uzyskać wysokiej jakości dokumenty, których produkcja uprzednio wymagałaby wielkiego wysiłku organizacyjnego. Oferowane przez Internet możliwości – CMC oraz World Wide Web (www) – bardzo ułatwiają przedstawienie i dystrybucję takich dokumentów wśród szerokiej publiczności. Musimy zatem zgłębić, na jakie sposoby technologie, praktyki i konteksty kulturowe oraz gatunki komunikacji łączą się z sobą w ramach nowej, cyfrowej ekonomii pisania.

Gatunki komunikacji zapośredniczonej przez komputer

Aby prawidłowo umiejscowić wiadomości CMC w ramach współczesnej cyfrowej ekonomii pisania, musimy rozważyć ich społeczny, kulturowy i historyczny rozwój. [...] Yates i Orlikowski argumentowały jednoznacznie, że e-mail stanowi kulminację długiej historii zmian społecznych i instytucjonalnych, które rozpoczęło stworzenie gatunku, jakim jest list biznesowy²². Model Yates i Orlikowski czerpie z inspiracji teorią retoryki oraz socjologią strukturalną²³. Zgodnie z tym modelem gatunki to rodzaj społecznej instytucji, która stanowi podłoże dla podjęcia decyzji co do formy i treści konkretnego tekstu w konkretnym kontekście społecznym. W ten sposób Yates i Orlikowski twierdzą, iż historyczno-instytucjonalny

rozwój, czy też genealogia poczty elektronicznej ma korzenie w liście biznesowym jako gatunku. W ich modelu gatunki komunikacji biznesowej przechodziły okresy „trwania”, podczas których struktury instytucjonalne i technologie są tak rozmieszczone, by podtrzymać obowiązujące normy, oraz okresy „wyłaniania”, kiedy to struktury instytucjonalne i technologie wspólnie tworzą nowe gatunki (zob. tabela 2).

Pojawienie się nagłówków takich jak „Data”, „Od”, „Do”, „Temat” itp. w poczcie elektronicznej Yates i Orlikowski tłumaczą następująco: „[...] to komputery, nie ludzie, kierowały wiadomości, więc pola nagłówków notatek służbowych zaprojektowano tak, by były zrozumiałe dla komputerów (oraz dla ludzi). Typowy układ graficzny notatki służbowej nie był konieczny, więc jego powszechne przyjęcie świadczy o tym, że wkraczając na obszar nowego medium, twórcy (otwarcie bądź skrycie) zachowali elementy istniejącego i dobrze znanego gatunku”²⁵. W tym ujęciu poczta elektroniczna oraz podobne warianty komunikacji zapośredniczonej przez komputer są częścią szerokiego spektrum form piśmienności, jakie oferują różnorodne praktyki piśmiennicze, które

tworzą ciągłą, lecz nie całkiem linearną historię. Z tabeli 2. jasno wynika, że zdaniem Yates i Orlikowski formy listu biznesowego oraz notatki służbowej trwają nieprzerwanie od momentu ich wynalezienia aż do współczesności. Koncepcja ta przekonująco tłumaczy wiele graficznych cech komunikacji komputerowej, które są narzucone przez technologię. Ponadto wyjaśnia ona niektóre organizacyjne gatunki CMC, jakie niedawno opisano²⁶. Konwencje, gatunki i praktyki wchodzące w skład cyfrowej ekonomii pisania nie wzięły się z powietrza. Wręcz przeciwnie: aby korzystać z nowych mediów, użytkownicy potrzebują sensownych znaczników kontekstu, które pozwolą im zorientować się w treści wiadomości. Poczta elektroniczna wygląda jak notatka służbowa, bo jej najbliższym drukowanym odpowiednikiem, jakim dysponowali twórcy, była notatka służbowa właśnie.

Yates i Sumner²⁷ rozwinęli tezy Yates i Orlikowski. Twierdzą, że gatunki komunikacji są rezultatem interakcji czterech kluczowych elementów, z których czerpie refleksyjny autor, tworząc tekst. Tymi czterema elementami są: afordancje oferowane przez technologię, społeczny kontekst komunikacji, praktyki społeczne powiązane

Praktyki instytucjonalne/zmiany	Okres	Obszar
Trwanie listu biznesowego jako gatunku	Od połowy XIX wieku do chwili obecnej	Publiczny
Wyłonienie się gatunku notatki służbowej w celu komunikacji wewnętrznej	Lata 70. XIX wieku – lata 20. XX wieku	Prywatny
Trwanie notatki służbowej jako gatunku	Od lat 20. XX wieku do chwili obecnej	Prywatny
Wyłonienie się gatunku notatki służbowej w poczcie elektronicznej	Lata 70. XX wieku – lata 90. XX wieku	Publiczny i prywatny

Tabela 2. Praktyki instytucjonalne i zmiany²⁴

z kontekstem i technologią oraz istniejące gatunki komunikacji, również związane z kontekstem i technologią. Zarówno Yates i Orlikowski, jak Yates i Sumner w swoich ujęciach skupiają się na procesie zmiany i postępie w gatunkach komunikacyjnych. Chociaż CMC można historycznie połączyć z wcześniejszą postacią pisemnego dokumentu, jaką jest notatka służbowa, w ciągu ostatnich dwudziestu lat komunikacja komputerowa przeszła wiele przemian. Po pierwsze, jej zasięg znacznie przerósł ramy poczty elektronicznej i Usenetu. Po drugie, konteksty użycia CMC wykroczyły poza zastosowania akademickie i organizacyjne, do których pierwotnie komunikacja komputerowa była przeznaczona. Po trzecie, przekrój użytkowników wciąż się zmienia i rozrasta. Wszystkie te czynniki doprowadziły do rozwinięcia szerokiego spektrum gatunków komunikacji zapośredniczonej przez komputer.

Yates przeprowadziła socjolingwistyczną analizę dużego korpusu wiadomości CMC (około dwóch milionów słów), pozyskanych z systemu konferencji komputerowych uniwersytetu korespondencyjnego. W pierwszej kolejności za pomocą zestawu narzędzi lingwistycznych podjęto

próbę statystycznego usytuowania wiadomości CMC w ramach istniejących gatunków komunikacji pisemnej. Okazało się to trudne, a rezultaty nie były zbyt statystycznie rzetelne. Dlatego uznano, że wiadomości CMC grupowały się prawdopodobnie w gatunki, które z jednej strony odzwierciedlają ich pozycję w obrębie innej ekonomii pisania niż w przypadku gatunków starszych, a z drugiej wyrażają praktyki, konteksty i cele użytkowników systemów komunikacji komputerowej. W świetle tych wyników przeprowadzono drugą analizę, podczas której zastosowano metody zarówno ilościowe, jak i jakościowe. Rezultaty wskazywały, że różne konteksty społeczne, łącznie z różnymi zastosowaniami technologii oraz wspólnymi praktykami społecznymi, spowodowały wykształcenie szeregu pospolitych form. Gatunki odkryte w danych Yates ilustruje tabela 3.

W społecznym kontekście czatu (zdefiniowanego przez użytkowników systemu konferencyjnego) widoczne były dwa gatunki. Pierwszym z nich jest „Otwarta interaktywna, interpersonalna dyskusja” (por. przykład 1). Interakcje tego rodzaju w każdej sesji mogą objąć tysiące wiadomości. Spora część rozmów przypomina

Kontekst społeczny	Odkryty gatunek
Kontekst „czatu”	Tematyczna interaktywna, interpersonalna dyskusja Otwarta interaktywna, interpersonalna dyskusja
Kontekst „akademicki”	Dyskusja akademicka
Kontekst „nauczania”	Dyskusja między studentem a tutorem
Kontekst „administracyjny”	Dyskusja nieakademicka

Tabela 3. Pięć typów pospolitych form w czterech różnych kontekstach społecznych

zwykle w nieformalnych sytuacjach wymiany zdań. Wiadomości rzadko kiedy przekraczają kilka linijek i zazwyczaj są skierowane do konkretnej grupy bądź jednostki. Jak widać w przykładach, treść ma często charakter towarzyski i osobisty. W powszechnym użyciu są także rozmaite sztuczki typograficzne służące do wyrażania towarzyskiej czy emocjonalnej informacji, takie jak „uśmieszek” (:-)).

Przykład 1. Czat

[...] 3 kwietnia 1993 00:51 [...]

Tylko na życzenie, Mike – nie śmiałabym robić tego z zaskoczenia! :-)

[...]

Punkt na korzyść wparcia IT dla kobiet, moim zdaniem. Oby tak dalej, Hilda! :-)

To jasne, że takie wiadomości nie przypominają ani listu, ani notatki służbowej. W trakcie badań wykazano wręcz, że jedynie nieznaczna część wiadomości CMC w istocie stanowi odpowiednik listów. Wyjątkiem były sytuacje, gdy ich społeczny cel w ramach grupy czy organizacji korzystającej z systemu komunikacji komputerowej zbiegał się niemal dokładnie z celem notatek albo listów. W wielu przypadkach takie wiadomości były *de facto* „kopiami” istotnych dla dyskusji listów i notatek wysłanych pocztą ślimaczą.

Nie znaczy to jednak, że CMC jako komunikacja pisemna jest oderwane od innych pisemnych mediów. Jak dotąd, poczyniono dwa istotne spostrzeżenia. Po pierwsze, że CMC zależy od ekonomii pisania, która rozwinęła się z wcześniejszych ekonomii pisania. Po drugie, że gatunki komunikacji komputerowej, choć różnią

się od gatunków występujących w innych postaciach komunikacji pisemnej, z tychże gatunków się rozwinęły. W obu przypadkach to spostrzeżenie ma swoje ograniczenia. Interakcja praktyk i kontekstów społecznych, technologicznych afordancji oraz istniejących gatunków komunikacji pisemnej wykształciła nowe formy pisanie i nowe, zakorzenione w CMC gatunki pisemnej komunikacji.

Należy poruszyć jeszcze jedną kwestię, zanim poczynimy ostateczne ustalenia co do związku między CMC a epistolografią. Co komunikacja zapośredniczona przez komputer mówi nam o naszych własnych kulturowych założeniach na temat mediów, listów i epistolografii?

Pisanie listów w komunikacji zapośredniczonej przez komputer

Różne gatunki komunikacji komputerowej w wielkim stopniu odwierciedlają więc społeczny kontekst komunikacji. W niemal wszystkich przypadkach rejestr²⁸ wiadomości CMC ma charakter silnie interaktywny oraz osobisty. Wprawdzie procesy autoprezentacji mogą się tu różnić od tych używanych przy interakcji twarzą w twarz albo pisemnej²⁹, ale przeważająca część wiadomości CMC zawiera znaczący komponent „społeczno-emocjonalny”³⁰. Z wielu powodów³¹ ta „społeczno-emocjonalna” treść nadal skupia na sobie większość uwagi badaczy. To za interesowanie treścią społeczno-emocjonalną ma wiele źródeł, ale wydaje się, że opiera się ono na „kulturowych oczekiwaniach” samych badaczy względem tak komputerów – jako zorientowanych na informację i oficjalnych narzędzi pracy – jak i komunikacji pisemnej.

W odróżnieniu od dużej części komunikacji komputerowej, nawet tej przeznaczonej do publicznej prezentacji, większość odmian oficjalnych listów (czyli listów pisanych z przyczyn oficjalnych, biznesowych oraz innych, które mają charakter nieosobisty) – zachowuje bardzo formalny rejestr. Piśmiennicza praktyka nadawania listom sztywnej struktury oraz bezosobowego charakteru odzwierciedla konkretny zespół kontekstów kulturowych i technologicznych. Trwała dominacja takich praktyk sprawiła, że wielu autorów³² postrzega ją jako rezultat technologii komunikacyjnej, to jest komunikacji pisemnej (w opozycji do ustnej). Innymi słowy, formalność jawi się jako efekt technologicznych afordancji, zwłaszcza możliwości przeredagowania, jakie oferuje pismo. Besnier krytykuje to stanowisko³³: „Uczeni ci utrzymują, że bezpośrednia obecność słuchaczy pozwala mówcom odwołać się do bardziej osobistych elementów dyskursu mówionego, podczas gdy pisarze mogą sobie pozwolić na znacznie mniej z uwagi na brak widocznej publiczności. [...] Wprawdzie wyrazistość afektu [*salience of affect*] to istotny wyróżnik niektórych gatunków pisanych, nie jest ona jednak użyteczna przy wyjaśnianiu różnic między wszystkimi gatunkami mówionymi i pisanymi”³⁴.

Wnioski Besniera są oparte na badaniu korpusu listów członków społeczności Nukulaelae. W swych analizach Besnier jasno pokazuje, że listy Nukulaelae funkcjonują na wielorakie sposoby, na przykład towarzyszą podarunkowi, sugerują, iż zaszła jakaś wymiana ekonomiczna, albo oferują wsparcie moralne³⁵. Podłożem wszystkich tych interakcji jest ekspresja afektu. Besnier argumentuje, że: „[...]

nawet gdy uwaga nie skupia się na afekcie, zawsze czai się on tuż pod powierzchnią dyskursu. Uwidocznia się w dyskusjach na temat wymian ekonomicznych, w wieściach i w samej strukturze ramy listów”³⁶.

W swoich analizach badacz wykazuje, że silnie afektywny charakter listów Nukulaelae wiąże się z sytuacjami społecznymi, w których one powstają, oraz ze społeczną funkcją, jaką pełnią. Listy Nukulaelae symbolizują społeczny kontakt z rodziną i członkami wspólnoty, których już nie ma na wyspie. Besnier zwraca uwagę, że ów dystans jest dla rozdzielonych członków kultury Nukulaelae bardzo przykry. Dalej pisze, że zaistnienie okazji do wysłania albo otrzymania listu, takich jak przybycie albo odpłynięcie okrętu, skłania ludzi do wzmożonego pisania listów oraz wyzwała emocjonalne reakcje na ich otrzymywanie. Besnier stwierdza: „Praktyki czytania i pisania łączące się z listami Nukulaelae wzmacniają tezę o listach jako tekstach o charakterze afektywnym. [...] Późno w noc poprzedzającą dzień przybycia okrętu widać, jak kobiety i mężczyźni w każdym wieku gorączkowo zapełniają kartki tekstem, niekiedy płacząc rzewnymi łzami, koncentrując się na piśmie, które staje się coraz bardziej chaotyczne i liryczne. [...] Podobnie czyta się listy: starannie i z mniejszym czy większym nakładem wysiłku, a procesowi dekodowania często towarzyszą łzy. Gdy do listów dołączone są zdjęcia, efekt ten się wzmacnia”³⁷.

Ujęcie to wydaje się odległe od komunikacji zapośredniczonej przez komputer oraz kultury przemysłowej, która stanowi środowisko jej zastosowań, ale trzeba stąd wysnuć kilka ważnych analogii. Jednym z przesadnie omawianych aspektów

CMC jest zjawisko tzw. kłótni internetowej – flamingu, flejmu [*flaming*]. W prostych słowach flejm można zdefiniować jako wyrażenie nacechowanej emocjonalnie lub ukierunkowanej społecznie opinii w komunikacji komputerowej. Kwestię tę podnoszono i przedstawiano już w zbyt wielu artykułach, by przywoływać tutaj je wszystkie, ale użyteczną i ciekawą analizę zaproponowali Lea, O'Shea, Fung i Spears³⁸. Zauważyli oni, że flejm ma wiele definicji: od obelg i niegrzecznych sformułowań, przez użycie pozytywnych wykrzykników tak ogólnie, jak i w odniesieniu do innych, aż po większość typów zachowań, które w swojej analizie CMC Rice i Love uznają za „społeczno-emocjonalne”³⁹. Lea et al. w otwierającym pracę akapicie określają flaming jako „wrogo nacechowaną ekspresję silnych emocji oraz uczuć”. Ten szeroki zakres definicji kieruje naszą uwagę ku istotnej kwestii, dlaczego sprawy takie jak treść społeczno-emocjonalna czy flaming stały się ważnymi obszarami badań. Lea et al. rozważając to zagadnienie, argumentują, że podobne studia: „[...] podważyły przekonanie, jakoby CMC stanowiło »chłodne« medium, w którym interpersonalny »hałas« oraz społeczne uwarunkowania były ograniczone z uwagi na wąskie pasmo komunikacji, zaś wymiana informacji była wzmocniona za sprawą polepszonych możliwości komputerów”⁴⁰.

Ciekawe samo w sobie, że odkrycie komunikacji społecznej i emocjonalnej w dyskursie komunikacji komputerowej uznano za zaskakujące. Statystyczna analiza zestawu wiadomości CMC przeprowadzona przez Rice'a i Love'a wykazała, że: „Niemal 30% całkowitej treści wiadomości

ma charakter społeczno-emocjonalny [...]”. W świetle sugestii, jakoby systemy komunikacji zapośredniczonej przez komputer cechowały się niską »obecnością społeczną« albo były mediami »mało zasobnymi w informacje«, jest to ilość znaczna, zwłaszcza gdy się zważy na profesjonalne ukierunkowanie uczestników konferencji komputerowych. Ponadto odsetek ten potwierdza wcześniejsze badania społeczno-emocjonalnej treści komunikacji komputerowej”⁴¹.

Rice i Love odkryli również pewną statystyczną korelację między częstszym korzystaniem z takiej komunikacji a wyższymi poziomami treści emocjonalnej. Ujęcia takie dotyczą zagadnienia kulturowych oczekiwań użytkowników oraz badaczy wobec medium, ale skupiają się na fakcie, że komunikacja odbywa się za pośrednictwem komputera. Sugeruje to, że komputery są medium w istocie nieemocjonalnym. Pogląd taki, choć pod pewnymi względami słuszny, pomija sedno sprawy, mianowicie że komunikacja zachodzi za pomocą krótkich i graficznie prostych tekstów. Zasadniczo zapatrywania takie stanowią odbicie wstępnych założeń na temat praktyk komunikacyjnych i charakteru poszczególnych mediów. Właśnie takie wstępnie przypisane cechy lub praktyki piśmiennicze kładą grunt pod określanie takich zachowań jak flaming jako problemów.

Komunikacja zapośredniczona przez komputer to z pewnością medium, w którym zachodzi ekspresja afektu. Jest to właściwość, której się nie spodziewamy po tekstach pisanych powstałych w większości euroamerykańskich kontekstów kulturowych. Tam, gdzie ma ona miejsce, na przykład w listach miłosnych, uważa się

ją za „wyjątkową okoliczność” albo wyjątek od reguły. Teza ta może się jawić jako przesadne uogólnienie, ale nadmierna generalizacja charakteryzuje także wstępne założenia, które kryją się za wieloma akademickimi studiami „społeczno-emocjonalnych” czy afektywnych aspektów CMC. Każdy teoretyczny model komunikacji komputerowej jako medium musi objąć zarówno jej elementy technologiczne, to jest jej pozycję formy „piśmienności”, jak i fakt, że jest ona powiązana z praktykami komunikacyjnymi, ekspresją afektu, które zwykle klasyfikuje się w teorii jako zachowania z zakresu komunikacji ustnej. Znowuż niektóre wyjaśnienia tej gmatwaniny odwołują się do afordancji technologii. Danet wskazuje, że w pewnej fazie epoki wiktoriańskiej usługi pocztowe świadczone w Londynie tak szybko, że listy zyskiwały trochę tej natychmiastowości, synchroniczności, której my dziś zaznajamemy, korzystając z poczty elektronicznej⁴². Danet argumentuje, że ta natychmiastowość tworzyła grunt pod większą intymność, czy też społeczno-emocjonalną treść komunikacji. Zarazem badaczka podkreśla istotną kulturową rolę, jaką komunikacja ta pełniła w życiu zamożnej i wykształconej populacji epoki wiktoriańskiej. Ponownie zestaw kontekstów i praktyk kulturowych oraz technologicznych afordancji przyczynił się do ukształtowania konkretnego gatunku komunikacji pisemnej.

Wnioski

Z powyższego wywodu można wyciągnąć ważne wnioski. Po pierwsze, choć między komunikacją komputerową i epistologafią zachodzą istotne związki techno-

logiczne oraz kulturowe, związki te nie są tak bezpośrednie ani oczywiste, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Po drugie, komunikacja zapośredniczona przez komputer to element szerszych zmian w obrębie technologii i praktyk pisania. Stanowi ona część nowej, cyfrowej ekonomii pisania, która opiera się na komputerach, oprogramowaniu, sieciach komputerowych i telekomunikacji cyfrowej. Cyfrowa ekonomia pisania tworzy nie tylko nowe media zakorzenione w piśmie, lecz także nowe konteksty, w których pisemna komunikacja może się odbywać. Po trzecie, zgodnie z ustaleniami Yates i Orlikowski znajdujemy się obecnie w okresie, kiedy gatunki komunikacji ulegają przemianie. Jednym z jej możliwych rezultatów będzie rozwój nowych, cyfrowych gatunków komunikacji, które obejmą swym zasięgiem niektóre praktyki społeczne i kulturowe obecnie uprawiane za pośrednictwem listów. To coś zupełnie innego, niż twierdzić, że CMC stanowi nową fazę w historii epistolografii. Modele tego rodzaju sugerują historycznie bezpośrednią, technologiczną oraz kulturową łączność między epistologafią w ekonomii pisania zorientowanej na druk a komunikacją komputerową w cyfrowej ekonomii pisania. Jak wykazał ten rozdział, zależności te są znacznie bardziej zawiłe. Zalicza się do nich skomplikowana gra między rozwijającymi się technologiami, istniejącymi gatunkami i praktykami oraz zmieniającymi się społecznymi i kulturalnymi potrzebami.

Powróćmy do cytatu, który otwierał artykuł. Co z trwałością i autentycznością, które wysłanie papieru implikuje mocniej niż wersja elektroniczna? Jak Danet

zwróciła wcześniej uwagę, komunikacji komputerowej brakuje trwałości zapisanego tworzywa, które dysponuje afordancją właściwą technologii atramentu i papieru – fizycznej „stałości”⁴³. Choć istnieje już wiele przykładów zarchiwizowania komunikacji komputerowej dla potomności (na przykład cała korespondencja mejłowa Białego Domu prowadzona za rządów George’a Busha [Seniora] została zachowana), to afordancje technologii CMC są ukierunkowane na prędkość komunikacji, nie na jej trwałość. Komunikacja komputerowa może zastąpić listy jako środek szybkiej wymiany informacji tym, dla których jest ona dostępna, ale ów brak materialnej stałości zapewnia trwałe miejsce dla listów. Odciśnięcie fizyczne piętno w procesie komunikacji, listy jak na razie uczestniczą w wielu społecznych praktykach i konwencjach, dla których kwestie autorstwa, autentyczności i oryginalności są szczególnie ważne (np. w interakcjach prawnych czy biznesowych). Wraz z rozwojem technologii pozwalających na kontrolę cyfrowej autentyczności za pomocą szyfrowania, cyfrowych „znaków wodnych” czy podpisów oraz podobnych pomysłów być może ów nacisk na fizyczność listu również zaniknie. W tym przypadku będziemy patrzeć na listy z perspektywy czasu, jak dziś spoglądamy na gliniane tabliczki – jako na osobliwą, minioną metodę komunikacji pisemnej. To dopiero – cały dzień czekać na wiadomość! Ślimak szybciej by to doręczył...

Simeon J. Yates

Tłumaczony tekst to rozdział 13 książki Letter Writing as a Social Practice. Studies in Written Language and Literacy 9 [Pisanie listów jako praktyka społeczna. Studia nad językiem pisanym i piśmiennością, tom 9], ed. David Barton, Nigel Hall, Amsterdam–Philadelphia 2000

PRZYPISY

- 1 [Na język polski tłumaczy się pojęcie *Computer-Mediated Communication* najczęściej jako „komunikacja zapośredniczona przez komputer” albo „komunikacja komputerowa”. Przyjął się także anglojęzyczny skrót: CMC. Dlatego w tym tekście terminy te będą stosowane wymiennie – przyp. tłum.]
- 2 Nua Internet Surveys, <http://www.nua.ie/surveys>.
- 3 M. Poster, *The Mode of Information: Post-structuralism and Social Context*, Polity Press, Cambridge 1990, s. 115–116.
- 4 S. Zuboff, *In the Age of the Smart Machine: The Future of Work and Power*, Heinemann, London 1998.
- 5 B. Danet, *Books, Letters, Documents*, „Journal of Material Culture” 2 (1) 1997.
- 6 Tamże, s. 8–9.
- 7 Tamże, s. 19.
- 8 Tamże, s. 7.
- 9 J.D. Bolter, *Beyond Word-processing – the Computer as a New Writing Space*, „Language and Communication” 9 (2–3), 1989; tegoż, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, New Jersey 1991; H. Petroski, *The Pencil: A History of Design and Circumstance*, Faber, London 1991.
- 10 D.A. Norman, *The Psychology of Everyday Things*, Basic Books: New York 1988.
- 11 Tamże.
- 12 [Sformułowanie to może być mylące dla współczesnego czytelnika, obeznanego z konferencjami internetowymi odbywanymi w czasie rzeczywistym. Jednak w momencie powstania tekstu mianem konferencji komputerowych

- określano porządkowanie wymienianych wiadomości elektronicznych według określonych kryteriów, np. tematu czy wątku. Zob. np. S.R. Hiltz, *Online Communities: A Case Study of the Office of the Future*, Ablex Publishing Corporation, Norwood 1984 – przyp. tłum.]
- 13 [Wirtualne światy umożliwiające jednoczesny dostęp i uczestnictwo (grę – RPG) wielu użytkowników, na ogół wykorzystujące interfejs tekstowy – przyp. tłum.]
- 14 [Wirtualne światy, oparte na interfejsie tekstowym, umożliwiające jednoczesny dostęp i uczestnictwo wielu użytkowników, którzy mogą ponadto współtworzyć zawartość świata – przyp. tłum.]
- 15 [Obejmujący cały świat, publiczny, hierarchiczny system grup dyskusyjnych, działający od 1980 roku – przyp. tłum.]
- 16 E. Diamond, S. Bates, *The Ancient History of the Internet*, „American Heritage” 40 (6), 1995.
- 17 S.J. Yates, *English in Cyberspace*, w: S. Goodman, D. Graddol (red.), *Redesigning English: New Texts, New Identities*, Open University–Routledge, London 1996.
- 18 Tamże.
- 19 J.D. Bolter, *Writing Space...*, s. 37.
- 20 R. Finnegan, *Literacy and Orality*, Basil Blackwell: Oxford 1988, s. 4.
- 21 J.D. Bolter, *Writing Space...*, s. 37.
- 22 J. Yates, W. Orlikowski, *Genres of Organisational Communication: An Approach to Studying Communication and Media*, „The Academy of Management Review” 17, 1992.
- 23 A. Giddens, *The Constitution of Society*, Polity Press, Cambridge 1984 [wyd. pol.: *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturalizacji*, przeł. Stefan Amsterdamski, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2003].
- 24 Opracowane na podstawie: J. Yates, W. Orlikowski, *Genres of Organisational Communication...*
- 25 Tamże, s. 316.
- 26 S.J. Yates, *The Textuality of Computer-Mediated Communication: Speech, Writing and Genre in CMC Discourse*, nieopublikowana rozprawa doktorska na Open University, 1993; S.J. Yates, T. Sumner, *Digital Genres and the New Burden of Fixity*, praca przedstawiona na Hawaii International Conference on System Sciences, Maui 1997.
- 27 Tamże.
- 28 M.A.K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Deakin University, Deakin 1985.
- 29 S.J. Yates, D. Graddol, „*I Read That Chat Is Heavy*”: *The Discursive Construction of Identity in CMC*, praca przedstawiona na International Pragmatics Association, Mexico City 1996.
- 30 E.R. Rice, G. Love, *Electronic Emotion: Socio-emotional Content in a Computer Mediated Network, Mediated Network*, „Communication Research” 14 (1), 1987.
- 31 Zob. S.J. Yates, D. Graddol, „*I Read That Chat Is Heavy*”... i R. Spears, M. Lea, *Social Influence in CMC*, w: M. Lea (red.), *Context of Computer-Mediated Communication*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992.
- 32 Zob. W.L. Chafe, J. Danielewicz, *Properties of Spoken and Written Language*, w: R. Horowitz, S.J. Samuels (red.), *Comprehending Oral and Written Language*, Academic Press Inc., New York 1987; W.L. Chafe, *Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature*, w: D. Tannen (red.), *Spoken and Written Language*, Ablex Publishing, Norwood, New Jersey 1982.
- 33 N. Besnier, *The Linguistic Relationship of Spoken and Written Nukulaelae Registers*, „Language” 64 (4), 1988; tegoż, *Language and Affect*, „Annual Review of Anthropology” 19, 1990; tegoż, *Literacy and the Notion of Person on Nukulaelae Atoll*, „American Anthropologist” 93 (3), 1991.
- 34 Tamże, s. 64.
- 35 Tamże, s. 67–70.
- 36 Tamże, s. 68.
- 37 Tamże, s. 574–575.
- 38 M. Lea, T. O'Shea, P. Fung, R. Spears, „*Flaming*” in *Computer-Mediated Communication...*
- 39 E.R. Rice, G. Love, *Electronic Emotion...*
- 40 M. Lea, T. O'Shea, P. Fung, R. Spears, „*Flaming*” in *Computer-Mediated Communication...*, s. 90.
- 41 E.R. Rice, G. Love, *Electronic Emotion...*, s. 99.
- 42 B. Danet, *Books, Letters, Documents...*
- 43 J.D. Bolter, *Beyond Word-processing...*; tegoż, *Writing Space...*; J. Yates, W. Orlikowski, *Genres of Organisational Communication...*

Marian
Stala
**Krytyk
nieobojętny**
**Pochwała
Andrzeja
Frasaszka**

Laudacja wygłoszona podczas
wręczania Nagrody im. Kazimierza
Wyki w dniu 18 stycznia 2013 r.

1 Andrzej Franaszek ma za sobą 20 lat intensywnego pisania o literaturze. W czasie tych dwu dekad, ważnych nie tylko w jego prywatnym doświadczeniu, z młodego recenzenta zmienił się w wybitnego krytyka o rozpoznawalnym stylu myślenia i niekwestionowanym miejscu w dzisiejszej rozmowie o rzeczach literatury dotyczących.

2 Zbieg okoliczności sprawił, że pisarskim próbom Franaszka i kształtowaniu się jego krytycznoliterackiej osobowości przyglądałem się od samego początku. Od początku, od pierwszych szkiców, które dane mi było przeczytać, miałem też wrażenie, iż obserwuję rzadki (i choćby z tego powodu cenny) przypadek wcześniej ukształtowanego, wyraźnego talentu krytycznoliterackiego, umocowanego w głębokiej wrażliwości i niewątpliwej pasji poznawczej. Skądinąd: to pierwsze wrażenie zmieniło się w ciągu ledwie kilku lat w spostrzeżenie, że to, co było w najwcześniejszych wypowiedziach Franaszka tylko zapowiedzią, stało się spełnieniem. Czy tak szybki i tak widoczny rozwój jego umiejętności ucieszył kolegów i współzawodników – tego, rzecz jasna, nie wiem.

3 Jeśli ktoś przyglądał się w latach 90. prasowym publikacjom recenzji, szkiców i esejów Andrzeja Franaszka, następnie zaś przeczytał jego pierwszą książkę, poświęconą Herbertowi, i dalej: jeśli ów ktoś czekał dłużej niż 10 lat na drugą i trzecią książkę krakowskiego krytyka – to mógł (albo nawet: musiał) dojść do wniosku, iż istnieje ogromna, wręcz zasadnicza różnica między aktywnością Franaszka jako uczestnika bieżącego życia literackiego, redakto-



ra „Tygodnika Powszechnego”, współpracownika innych czasopism (o programach radiowych i telewizyjnych nie wspominając) – a jego postawą jako autora *Ciemnego źródła*, *Przepustki z piekła* i monumentalnej biografii Miłosza.

W pierwszym ze wskazanych wcielen uderzająca jest niecierpliwość młodego krytyka, który pragnie ogarnąć i interpretować powstającą na jego oczach literaturę, pragnie uchwycić jej zewnętrzne i wewnętrzne pulsowanie... We wcieleniu drugim postawa krytyka ulega znaczącej przemianie. Franaszek jako autor książek wydaje się zupełnie wolny od niecierpliwości czy zniecierpliwienia. W miejsce młodzieńczego rozgorączkowania pojawia się skupienie, zdolność niespiesznego wgłębiania się w dzieło, w problem, w labirynty twórczej biografii i osobowości. Pogoń za całością (która zawsze

okazuje się nieosiągalna) zostaje zastąpiona przez świadomy wybór szczególnie ważnych twórców i problemów... Zwiększa się dystans do opisywanego świata, ale też jego widzenie staje się pełniejsze, wielowymiarowe...

Wspominam dwie twarze krakowskiego krytyka (i dwa rytmy jego twórczości) nie po to, by zdecydowanie i jednoznacznie wybrać jedno z jego wcielen, a drugie zanegować (choć pokusa wykonania takiego gestu jest znaczna!). Wspominam je, by powiedzieć, że dwa krytyczne wcielenia Andrzeja Fraszka nawzajem się oświetlają i współwarunkują.

Skądinąd: przeciwstawienie wczesnej aktywności krytycznej Fraszka i jego trzech książek – nie wyczerpuje ruchu sensów wewnątrz jego pisarstwa. Aby to zrozumieć, wystarczy zauważyć, że książka o Herbercie zachęca do ponownej lektury

tekstów, które ją poprzedzały i które po niej nastąpiły; że *Przepustka z piekła* odnawia znaczenia nie tylko współtworzących ją szkiców, pisanych w przeciągu 15 lat, ale także *Ciemnego źródła* (przy okazji zaś dostarcza nowej perspektywy patrzenia na lata 90. i na przełom XX i XXI wieku); że biografia Miłosza może być czytana nie tylko osobno (autonomicznie), ale także w związku z obydwooma poprzednimi książkami Franaszka... I tak dalej.

Dodać jeszcze trzeba, że wszystkie wymienione napięcia i powinowactwa współkształtują własny ton krytyki uprawianej przez Andrzeja Franaszka: krytyki nieobojętnej i nie zezwalającej na obojętne traktowanie literatury.

4 Andrzej Franaszek jest krytykiem tyleż świadomym stawianych sobie celów, ile niechętnie odsłaniającym swój warsztat (nie mówiąc o deklaracjach teoretycznych czy metodologicznych!). Do wyjątków od tej zasady należy zwięzłe wprowadzenie do *Przepustki z piekła*, noszące znamienity tytuł *Krótki wstęp, w którym autor przyznaje się do swych staroświeckich przekonań*. Możemy tam przeczytać następujące krytycznoliterackie credo: „Wierzę, iż za każdym wierszem czy powieścią stoi człowiek, który [...] chce opowiedzieć o czymś dla niego ważnym, podzielić się odczuwaniem i myśleniem świata [...]”. Ufam, że najpiękniejsze, najpełniej obdarzone sensem spotkanie z tekstem wydarza się wtedy, gdy to cudze myślenie staje się dla nas osobiście ważne, do głębi angażujące, poszerza nasz świat lub też pozwala lepiej uczuć, przemyśleć i nazwać to, czego sami doświadczyliśmy. Gdy czytanie jest tyleż budowaniem siebie, co pró-

bą przerzucenia mostu do drugiego człowieka, lekcją współczującej wyobraźni”.

Te zdania nie mogą zdziwić nikogo, komu przydarzyło się przeczytać którykolwiek ze szkiców Andrzeja Franaszka. Słychać w nich mocny głos krytyka-personalisty, który na literaturę i na własną praktykę interpretacyjną patrzy od strony egzystencjalnego doświadczenia, rozumiejąc przy tym, że zarówno pisanie, jak czytanie są sposobami istnienia, tyleż wzbogacającymi, ile naznaczonymi ryzykiem przegranej.

Krótko mówiąc: przywołane wyznanie to manifest krytyki subiektywnej, podmiotowo zaangażowanej, niekryjącej własnych racji i namiętności, zarazem zaś – zawsze gotowej na spotkanie z emocjami i poglądami obecnymi w czytanim dziele.

Można też dodać, że istotną konsekwencją idei „przerzucania mostów do drugiego człowieka” jest zbliżenie wypowiedzi interpretującej do wypowiedzi interpretowanej, a więc – zatarcie wyraźnych granic między tekstem krytyka a dziełem pisarza. Zjawisko przenikania tego, co literackie, na terytorium tego, co krytyczne, widoczne jest w *Przepustce z piekła* zarówno na poziomie poszczególnych szkiców, jak i konstrukcji całości. Stąd bierze się trudny do jednoznacznego rozstrzygnięcia problem gatunkowej tożsamości drugiej książki Franaszka. Problem ten ma (co najmniej) trzy rozwiązania. Wedle pierwszego z nich *Przepustka...* to seria przenikliwych interpretacji, których przedmiotem są pojedyncze dzieła (bądź cała twórczość danego pisarza, bądź problem ujawniony w utworach wielu pisarzy). Wedle drugiego – książka Franaszka to dziennik intelektualny,

wykorzystujący kolejne lektury jako źródło wiedzy o sposobie myślenia i obsesjach żyjącego tu i teraz człowieka. Wedle rozwiązania trzeciego – *Przepustka*... jest autorskim wyznaniem, pisanym na marginesach obcych książek i konfrontującym własne doświadczenie z doświadczeniem innych ludzi. Każde z tych rozwiązań wiąże się z odmienną lekturą; każde z nich inaczej traktuje autora wspomnianej książki; w pierwszym przypadku jest on uważnym czytelnikiem, w drugiej lekturze – analitykiem współczesnej duchowości, w trzeciej – pisarzem, oszukującym formy dla przekazania własnych doświadczeń...

Warto też dodać, iż problem „przerzucania mostów”, konfrontowania własnych doświadczeń z doświadczeniami innych – jest też widoczny w obu pozostałych książkach Franaszka...

5 O ile krytyczne *credo* przedstawił Andrzej Franaszek po wielu latach pisania (a uczynił to zwięźle i niechętnie), o tyle temat szczególnie mocno pobudzający jego wrażliwość i talent interpretacyjny wskazał już we wczesnych szkicach, by następnie przeanalizować jego wielostronną i wielokształtną obecność w poezji Zbigniewa Herberta i by rezultat tych analiz opublikować w roku 1998 w postaci (wspominanej już w tych uwagach) książki *Ciemne źródło*.

Franaszek nie był pierwszym krytykiem, który dostrzegł ciemną stronę dzieła Herberta i jego światoodczucia (przed nim był m.in. Ryszard Przybylski). Ale: był autor *Ciemnego źródła* pierwszym, który spostrzegł, że cierpienie można umieścić w centrum Herbertowskiego

świata – i z jego perspektywy dokonać rekonstrukcji tegoż świata; był też pierwszym, który wszystkie odcienie cierpienia, zjawiające się w dziele autora *Elegii na odejście* opisał szczegółowo i poruszająco... Dodajmy: wspomniana książka zwróciła uwagę na umiejętności Franaszka jako krytyka i znawcy interpretowanego w niej dzieła. Na okładce drugiego wydania (z roku 2008) Piotr Śliwiński napisał, że należy ona „do kanonu odczytań poezji Herberta”.

W drugiej książce Franaszka, *Przepustce z piekła*, zbudowanej ze szkiców pisanych przed wydaniem *Ciemnego źródła* i w dzieiesięciolecie po jego wydaniu – miejsce cierpienia zajmuje (mówiąc metaforycznie) doświadczenie piekła, dotknięcia przez ciemność i chłód. Albo inaczej: wejście w przestrzeń negatywności. To nadrzędne doznanie przybiera w *Przepustce*... formę fizycznego i psychicznego bólu, samotności, obcości, osaczenia, melancholii, rozpacz, nadchodzenia śmierci, niszczenia osobowości przez historyczne i metafizyczne zło. Doświadczeniom negatywnym przeciwstawione są w tej samej książce próby wydobywania się z piekła, przedarcia się w stronę czegoś, co umacnia w istnieniu, co jest wsparciem w walce z ciemnością. Tym czymś może być trwanie materialnych przedmiotów, ład wpisany w dzieło sztuki, mądrość ciała, ocalająca siła miłości. Oba kręgi doświadczeń odnajduje Franaszek u pisarzy tworzących na przełomie XX i XXI wieku bądź u twórców uznawanych za poprzedników naszej współczesności (takich choćby jak Aleksander Wat).

Krótko mówiąc: *Przepustka z piekła* to zbudowana z 44 interpretacyjnych szkiców

opowieść o ciemnym nurcie dzisiejszej literatury i ciemnej stronie dzisiejszej egzystencji. Opowieść o próbach wydostania się z ciemności. O bezskuteczności tych prób. O konieczności ich ponawiania. Takich książek, dodam, nie pisze się łatwo, nie publikuje się ich zbyt wcześnie. Andrzej Franaszek budował tę książkę (powtarzam raz jeszcze) przez 15 lat.

6 Trzecia książka Franaszka (950 stron powiększonego formatu!) ukazała się na wiosnę 2011 roku i nosi prosty tytuł *Miłosz. Biografia*. Pracę nad nią podjął autor tuż po roku 2000, jeszcze za życia Poety i za jego zgodą; kontynuował ją obok wielu innych zajęć; ukończył pisanie późną jesienią 2010.

Pomysł zmierzenia się z biografią Miłosza można wyprowadzić z obu wcześniejszych książek Franaszka. Albo inaczej: można go wywieść z jego sposobu myślenia o literaturze. Nie zmniejsza to trudności przedsięwzięcia, jakim jest staniecie wobec realnej i symbolicznej egzystencji Wielkiego Twórcy, będącego bardzo skomplikowaną osobowością.

To przedsięwzięcie wymagało niezwykłej odwagi i równie niezwykłej pokory. Jak również: niewyobrażalnej cierpliwości, koniecznej przy gromadzeniu i poznawaniu źródeł. I dalej: historycznej, socjologicznej i psychologicznej dociekliwości. I jeszcze: pisarskiej wyobraźni. Sądząc po rezultatach, Franaszkowi nie zabrakło żadnej z wymienionych cech. Jego książka, wykorzystująca ogromny zbiór faktów, spełnia zawartą w tytule obietnicę: przedstawia sugestywną i wiarygodną wizję życia Miłosza. Ta wizja podsumowuje rozproszoną wiedzę o losach poety,

odslaniając zarazem wiele terytoriów mało znanych lub nieznanych (by wymienić lata młodości, czas okupacji, pierwszy pobyt w Ameryce czy pierwszą połowę lat 80.). Miłosz, wyłaniający się z opowieści Franaszka, jest człowiekiem fascynującym i pełnym sprzeczności, mającym poczucie własnej wyjątkowości i dręczonym przez poczucie winy i niespełnienia. Mówiąc inaczej: Franaszkowi udało się wykreować takiego narratora, który rozumie wielkość bohatera swojej opowieści, nie zapomina jednak o chwilach jego słabości, ani nie ukrywa własnych wątpliwości. To właśnie skłonny byłbym uznać za najistotniejszą zaletę wspomnianej książki.

Nie wiem, czy napisana przez Franaszka biografia wszystkich przekona; zbyt wielu wrogów miał (i ma) Miłosz, zbyt wielkie wyzwał (i wyzwała) namiętności, by można było liczyć na zgodę nawet w sprawie jego biografii. Pewien jestem natomiast, że znakomita książka Franaszka zamyka ten etap w mówieniu o losie Poety, w którym można sobie było pozwolić na domysły. Przyszli biografowie Miłosza będą kontynuować rozpoznania krakowskiego krytyka albo spierać się z nim w oparciu o (nieznane dzisiaj) fakty.

7 Powiadają niektórzy, iż autor *Przepustki z piekła* przygotowuje się do napisania biografii Zbigniewa Herberta. W dzisiejszej Polsce byłoby to przedsięwzięcie jeszcze trudniejsze niż opisanie losu Miłosza. Zadanie na miarę świadomości i talentu Andrzeja Franaszka.

Marian Stala

W laudacji tej wykorzystałem fragmenty moich wcześniejszych szkiców o książkach Andrzeja Franaszka.



Andrzej W. HAJDYŁA, *Bestiariusz*, Galeria Albert, Kraków

Fotografia Grażyna Borowik

Paulina Małochleb
FILTRY I KLISZE
Powstanie styczniowe
w literaturze polskiej po 1956 roku

W 150. rocznicę wybuchu powstania dyskurs publiczny próbuje przypomnieć okoliczności, które doprowadziły do zrywu styczniowego, jednak niski poziom wystąpień, skupienie na informowaniu czytelników, albo też na wyszukiwaniu tematów „egzotycznych” wyraźnie wskazuje, że powstanie straciło funkcję metafory historycznej, którą spełniało dla naszej pamięci o przeszłości. Przez lata powstanie styczniowe stanowiło synonim walki antyrosyjskiej, było pewnego rodzaju kodem, głównym kluczem w mowie ezopowej, zarówno w XIX, jak i w XX wieku, po 1918, ale też po 1956 roku. W dzisiejszej dyskusji prasowej wiele pisze się o przemianach historiografii, o interpretacjach powstania tworzonych przez Piłsudskiego, badaczy rosyjskich, ukraińskich i białoruskich. Zapomina się zaś całkowicie o tym, jak powstanie to funkcjonowało w literaturze, o gigantycznym korpusie dzieł, liczącym parę setek tomów. Z naszej perspektywy najbardziej interesująca wydaje się faza, która miała miejsce właśnie po 1956 roku, wtedy to bowiem dokonało się najistotniejsze przekształcenie – refleksyjne przepracowanie wzorca patriotycznego, podważenie składających się na niego mitów. Do tego poziomu dyskusji nie udało się prasie nigdy sięgnąć, a jak pokazuje obecna wymiana zdań – wszystko to, co sprowokowało powieść o powstaniu po 1956 roku, zostało kompletnie zapomniane. Sądzę zatem, że warto przypomnieć to, co pisano w latach 60. i 70. XX wieku. Wtedy to właśnie objawiło się na najszerzą chyba skalę pragnienie zakwestionowania wzorca reprezentacji powstania w literaturze. Wzorzec ten zaczął tworzyć się jeszcze w czasie trwania powstania, zasadzał się zaś na afirmacji romantycznej martyrologii. Podstawowe wyobrażenie powstania wiązało się z legendą sentymentalną – opartą na kulcie mogił i poczuciu wiecznej żałoby, niezawinionym cierpieniu i narodowej czystości moralnej. Legenda sentymentalna tworzona była poprzez faworyzowanie treści związanych z romantycznym wyobrażeniem męczeństwa, a rugowaniem obrazów polskiej przemocy. Bohaterów tej literatury formowano na wzór męczenników narodowych poprzez połączenie dwóch mitów: cierpienia pierwszych chrześcijan i walki bojowników romantycznych. Legenda powstania została ugruntowana u Grottgera – wszystkie postacie z jego kartonów miały rysy świętych (a nie żołnierzy-powstańców), nie działały, a realizowały liturgię narodową¹. To Grottger w swoich obrazach mityzował powstanie jako pierwszy, wpisywał je w schemat heroiczny, co w latach 60. XIX wieku nie było wcale jeszcze popularne². U niego ukształtował się więc mit udziału w powstaniu jako wyraz Ja, wcielenie jednostkowej podmiotowości, woli Ducha, nie zaś wynik przymusu wywieranego

1 Ewa Paczoska, *Postacie pamięci – „Z teki Grottgera” Marii Konopnickiej*, w: *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, red. Tadeusz Budrewicz i Michał Zięba, Kraków 2002, s. 136. Dzisiaj powszechnie zapomina się o tym, że początkowo Grottgera postrzegano jako artystę „niepolskiego”, wykształconego w Niemczech malarza salonu. Dopiero u progu XX wieku Grottger stał się wyrazicielem narodowego ducha.

2 Waldemar Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 13–14.

przez wspólnotę narodową³. Jego postaci świadomie wybierają drogę poświęcenia, walki, heroicznej śmierci.

To, co jednak było artystycznie nowe i twórcze w XIX wieku, szybko przerodziło się w unieruchomiony i patetyczny obraz powstania, który uniemożliwiał jakiegokolwiek polemiki. To, co wykreowane, przez dekady traciło znaczenie w kolejnych powtórzeniach. Zamiast przekształcania matrycy, wprowadzano tylko różne warianty wątków, powtarzał się schemat fabularny, jak i układ ról postaci (bohater i jego przeciwnik, kobieta jako sublimacja ojczyzny). Wobec takich treści artykułowanych natychmiast też pojawił się bunt – rozsadzał tę legendę Prus w *Omyłce* i Orzeszkowa w *Pannie Róży*. Wszyscy znają krytyczne utwory Żeromskiego: *Wierną rzekę*, *Rozdziobią nas kruki, wrony...* i *Echa leśne*. Niewielu jednak czytało *Ojców naszych* Struga, który uderza w zasadnicze dla wzorca przekonanie o jedności narodowej, powszechnym poświęceniu, prymacie uczuć patriotycznych i zbiorowych nad indywidualnymi i „cywilnymi”.

Aby przedstawić pewien zestaw determinujących Polaków postaw, powieść po 1956 roku posługiwała się licznymi strategiami, z których najbardziej krytyczna wobec pewnego wzorca reprezentacji powstania okazała się dekonstrukcja. Strategia ta podważała wzorzec, wносиła treści wobec niego obce, łączyła elementy najmocniej kwestionujące wartości – miała zatem charakter najbardziej radykalny. Wprowadzała treści obce, heterogeniczne wobec wzorca i zderzała je z elementami w nim zawartymi, w ten sposób rozsadzając wyobrażenia właściwe dla ujęcia tradycyjnego.

Dekonstrukcja pozwala dostrzec w powieściach popaździernikowych konstruowany w nich przeciw-obraz, rodzaj wizji „obocznej” wobec wzorca. Dekonstrukcja staje się więc strategią, która umożliwia modernizację wzorca, jego wyprowadzenie z zastygłego już mitu, ponowne ożywienie.

Choć pozornie cała literatura popaździernikowa o powstaniu ma charakter polemiczny wobec tradycyjnych wyobrażeń, to jednak czysta dekonstrukcja objawia się stosunkowo rzadko, ustępując pola kontaminacji⁴ czy suplementacji⁵, a więc formom „łagodniejszym”. Stosunek Stanisława Rembeka, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Konwickiego czy Władysława L. Terleckiego i Witolda Zalewskiego do tradycji był bowiem pozytywny – podobnie jak ich stosunek do wartości, które kulty-

3 Nikodem Bończa-Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006, s. 262.

4 Kontaminacja to strategia polegająca na poszerzaniu problematyki powieści. Strategia ta stanowi powieściową realizację myślenia za pomocą analogii historycznych, stosuje się w niej jednak jeden kierunek: do obrazu zdarzeń z przeszłości dodaje się elementy współczesne autorom (analogia między klęską konspiracji w 1864, 1945 i 1981 – w *Lamencie* Terleckiego).

5 W powieści po 1956 roku suplementacja wprowadza zmianę „głębi ostrości”, powoduje uwypuklenie tych kwestii społecznych i politycznych, które wcześniej były przedstawiane, ale funkcjonowały na marginesie, były zatajane czy tabuizowane (np. w *Heidenreicu* Iwaszkiewicza sceny wieszania kozaków w czasie bitwy między powstańcami a Rosjanami; postać głównego bohatera – zrusyfikowanego Polaka, wiernego carskiego oficera; sceny dezercji, gwałtu, zdrady w *Ostatnim postoju* Zalewskiego).

wował wzorzec. Wprowadzana przez nich dekonstrukcja zwraca się zatem nie ku wartościom narodowym, ale ku wzorcowi jako ich nośnikowi, przeciwko zawartym w nim procesom mitologizacji. Obiektem ataku nie jest tu przeszłość narodowa, ale sposoby, w jakie się o niej opowiada.

Dla autorów piszących o powstaniu po 1956 roku tradycją wyznaczającą punkty odniesienia był romantyczny kod kulturowy, który objawiał się w wyobraźni zbiorowej w postaci rozpoznawalnych stereotypów. To właśnie on – jako paradygmat heroiczno-romantyczny⁶, stał się obiektem dekonstrukcji. Romantyczne schematy obrazowania pozbawione w powieści nowoczesnej swej patetycznej otoczki, użyte w nowym kontekście, ujawniały zarówno nieprzystawalność pewnych pojęć do nowej rzeczywistości, jak i – paradoksalnie – ich trwałość.

Powieść popaździernikowa sięgała nie do pierwotnej tradycji romantycznej, ale do jej przetworzenia funkcjonującego w dobie PRL-u. Czyniła to zaś poprzez wprowadzenie elementów fabularnych zapożyczonych z literatury przedwojennej, a nieobecnych w literaturze lat 1945–1956 oraz poprzez konfrontację postawy „romantycznej” i „pozytywistycznej”⁷, przedstawianych jako emblematy dwóch alternatywnych typów zachowań.

Pierwszy typ nawiązań pojawił się w *Przekazanej sztafecie* i *Igle wojewody Rembeka*, *Heydenreichu* oraz *Zarudziu* Iwaszkiewicza, czyli w tekstach, które wyszły spod ręki autorów starszego pokolenia. Romantyzm dla Rembeka i Iwaszkiewicza to żywa tkanka tradycji społecznej, nie tylko system zachowań, ale też pewien sztafaż, klimat – obaj autorzy starali się przedstawić powstanie styczniowe w ramach tradycyjnej konwencji stworzonej przed 1939 rokiem, choć równocześnie poprzez pewne rozwiązania fabularne dążyli do jej unowocześnienia. Zatem dla obu pisarzy powstanie to walka zbrojna, leśna, obaj skupiali się na oddziałach powstańczych – wybierają więc tę perspektywę narracyjną, która najczęściej pojawiała się w literaturze XIX wieku. Obaj też czynili swymi bohaterami szlachciców, reprezentantów wyższej warstwy społecznej, a chłopci pojawiali się jako postacie obojętne lub wrogo nastawione do powstania. Ten tradycyjny układ był pewnego rodzaju powtórzeniem schematu z XIX wieku, jednakże należy pamiętać, że taki podział bohaterów znikł z literatury w latach 50., został zastąpiony przez układ o przeciwnym znaku (z uświadomionymi klasowo chłopami i szlachtą obciążoną wstecznym światopoglądem). Gest więc Iwaszkiewicza i Rembeka można odczytywać jako restytucję tradycyjnych wyobrażeń, które w powieściach wydawały się bardziej „prawdziwe”, bo utrwalone, wielokrotnie już występujące, w przeciwieństwie do sztucznie wprowadzonego wyobrażenia z lat 50. Obaj przedstawiali szlachtę jako grupę patriotyczną, działającą dla

6 Maria Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: *tejże, Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa 1996, s. 11.

7 Używam cudzysłowu, ponieważ chodzi tutaj właśnie o funkcjonowanie kodu romantycznego i pozytywistycznego w systemach późniejszych epok, nie zaś o ideologię romantyczną i pozytywistyczną *sensu stricto*.

dobra narodu – nie zaś jak np. u Strumphy-Wojtkiewicza dążącą do ułożenia sobie życia z Rosją, ambitną i chciwą. Emilia Petersówna, młoda szlachcianka opiekująca się umierającym powstańcem w *Igle wojewody*, odrzuca niemiecką tożsamość rodziców, czuje się Polką: przejmuje imię po bohaterce narodowej; w *Zarudziu* Józio Dunin decyduje się przystąpić do powstania, by zginąć jak romantyczny męczennik. Obaj autorzy przedstawiali powstanie jako wojnę, nie zaś spór ideologiczny czy zapowiedź rewolucji – jak miało to miejsce w powieściach Tadeusza Łopalewskiego czy Teodora Goździkiewicza (pisarzy przekuwających historiografię komunistyczną w drugorzędną literaturę). Rembek i Iwaszkiewicz wydobywali to wszystko, co wiązało się z konfliktem narodowym, nie zaś z oporem przeciwko caratowi, jak chciałaby propaganda PRL-u. Rosjan ukazywali w ramach romantycznych wyobrażeń: jako katów, ludzi okrutnych i ambitnych, pozbawionych kręgosłupa moralnego. Jednak w obrazie Polaków romantyczny wizerunek podlegał dekonstrukcji, która sprawiała, że teksty te odróżniały się od utworów XIX-wiecznych, nie były ich repetycją. Emilia Petersówna została przedstawiona jako patriotka emocjonalnie zaangażowana w walkę, jednocześnie jednak jako kobieta egzaltowana, zmanierowana i uwięziona w obyczajowych normach. Jej język obfituje w romantyczne slogany, stanowi zlepek wszelkiego typu metafor i przepowiedni właściwych wyobrażeniom tej epoki. Emilia nie wierzy w upadek powstania styczniowego: „Precz! Ja jestem Polską! To jest mój dom i moja ojczyzna. A niech się tylko ociepli [...], znowu wszyscy Polacy porwą się do broni. Nie ostatnie się tutaj nikt z was, ciemiężców!”. Pragnie też zająć miejsce powstańców, przejść do grona męczenników narodowych: „Bierzcie mnie w kajdany, uwięźcie mnie w swych kazamatach! [...] Jesteście przecież oprawcami na usługach swojego cara. Oto moje dłonie! Skuj je w kajdany!”.

Obiektem przepracowania stawały się więc tu dwie tradycje – ta pierwotna, szlachecka z ducha oraz tradycja już przekształcona – proletariacko-rewolucyjne wyobrażenie na temat romantycznego zrywu. Rembek świadomie powracał bowiem do tradycji literatury sprzed 1939 roku, odrzucał zaś lansowane przez literaturę powojenną widzenie powstania jako rewolucji. Wprowadzał do swoich opowiadań sceny, które jawnie kłóciły się z przekonaniem o poparciu chłopów dla powstania, o ich udziale w walce i rozbudzonej świadomości klasowej. W *Igle wojewody* to dwór szlachecki stanowił centrum patriotyzmu, z którego wartość ta promieniowała na otoczenie („zarażeni” nią są niektórzy słudzy, ale nie mieszkańcy wsi) – a takie ukształtowanie świata przedstawionego znamy już przecież z *Pana Tadeusza*. Jednocześnie jednak Rembek daleki był od sentymentalnych opisów, jakimi operowała literatura przedwojenna.

W opowiadaniach Rembeka i w *Heydenreichu* Iwaszkiewicza powstanie przedstawiane zostało jako bratobójcza walka, wojna na wyniszczenie, w tle której obaj umieścili „satyrę na skostniałe myślenie narodowe”⁸. Ich przedstawienie powstańców

8 German Ritz, Jarosław Iwaszkiewicz. *Pogranicza nowoczesności*, Kraków 1999, s. 210.

wiązało się ze wskazaniem na osamotnienie i niezrozumienie, na alienację społeczną. W swojej refleksji nie znajdowali oni miejsca na legendę o solidarności narodowej.

Największa trudność jednak w zdefiniowaniu stosunku literatury o powstaniu do tradycji romantycznej uwidoczniła się w interpretacji *Zarudzia*, do którego stosowano dwa typy lektury: pro- i antyromantyczny. W ramach dyskusji o „bohaterstwie”, toczony na początku lat 60. i w kontekście krytyki romantycznego dziedzictwa, *Zarudzie* zdawało się umacniać dyskurs władzy. Gest heroiczny, w kształcie, jaki w tym opowiadaniu nadał mu autor (główny bohater decyduje się przecież zginąć jako emisariusz powstańczy), mógł budzić sprzeciw czytelnika. W *Zarudziu* nikt nie ma odwagi wyłamać się z narodowego kanonu zachowań i gestów, choć większość szlachty nie identyfikuje się z nim. Społeczeństwo z jednej strony pogrąża się po raz kolejny w patriotycznym uniesieniu, z drugiej jednak przeżywa strach związany z działalnością konspiracyjną. Sądzono, że ocena romantyzmu, jaką formułuje autor, jest negatywna: Józio Dunin sprawiał wrażenie parodii bohatera romantycznego. Jego transformacja na wzór 12 młodzianków, którzy zginęli w Sołowijówce, wydawała się nieprawdopodobna, zbyt niespodziewana, doszukiwano się w niej karykaturalnego raczej odwołania do tradycji. Tymczasem lektura proromantyczna pozwalała dostrzec, że *Zarudzie* nie traktowało tej tradycji jako negatywnej, lecz właśnie w ramach dekonstrukcji dokonywało jej pozytywnej interpretacji. Jak podkreślała Maria Janion, wyobrażenie powstania u Iwaszkiewicza jest z ducha romantyczne, wiąże się też z jego przeżyciami rodzinnymi⁹. Do tej tradycji nawiązywał autor poprzez przedstawienie tragicznej ironii czynu-niedoczynu. Ofiara Józia, choć planowana na podniosłą i sensowną, nie dokona się przecież z powodu działań Filareta, dążącego do zajęcia dworu. Zgodnie jednak z porządkiem romantycznym, do przeduchowienia Józio nie potrzebuje realizacji swoich zamiarów, jego heroizacja dokonuje się tutaj dzięki szczytnej intencji. Janion cytowała w swoim omówieniu fragmenty listu Iwaszkiewicza, które wskazywały na romantyczną ideologię podtrzymywaną w tekście opowiadania: „Bohaterstwo jest bardzo często nadaniem sensu własnemu życiu bez względu na to, czy osiągnęło ono cel zewnętrzny”¹⁰. Tak właśnie rozumiane bohaterstwo stawało się kluczem do zrozumienia postawy Józia i jego nagłej przemiany. Dunin ciągle przecież – pomimo zaangażowania – podszyty jest tragiczno-ironicznym zwątpieniem, pozwala, by to ktoś inny wyznaczał cel jego życia. Wybiera on jednak bohaterstwo, by tylko ono pozwala wyrwać się z płaskiego, przyziemnego świata *Zarudzia*, tylko pokonanie własnego strachu daje możliwość przezwyciężenia ducha ojca-samobójcy. Jakikolwiek sukces życiowy Józia nie jest możliwy w tak ukształtowanym świecie. W realnej przestrzeni Ukrainy nie ma miejsca na sens, znaleźć go może bohater Iwaszkiewicza dopiero, gdy wejdzie

⁹ Maria Janion, *Iwaszkiewicza „mit powstania” i ironia czynu dziejowego*, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. Alina Brodzka, Kraków 1983, s. 14.

¹⁰ Tamże, s. 16.

w przestrzeń romantycznego gestu, gdy pokona przyziemne dworsko-szlacheckie życie, wystąpi poza nie.

Iwaszkiewicz w *Zarudziu* wprowadził przeciwstawienie dwóch wersji romantyzmu: podważył wzorzec heroiczny, a w jego miejsce wprowadził wzorzec egzystencjalny. W ten sposób niejako wyprzedził tekst Marii Janion *Zmierzch paradygmatu*, w którym dokonywała ona przesunięć w obrębie dziedzictwa romantycznego: pisała o końcu modelu związanego z walką i niepodległością, a w jego miejsce proponowała wprowadzenie modelu, w którego centrum znalazłaby się „wolność jednostki i związane z nią napięcia tragiczno-ironiczne”¹¹. W *Zarudziu* model heroiczny podlegał kompromitacji – społeczeństwo polskie pozostawało mu wierne tylko na poziomie deklaratywnym, nie było za to zdolne do praktycznego realizowania jego wskazań. Józio osiąga pewien stan szczęścia także nie dlatego, że nagle podporządkowuje się wspólnocie. Iwaszkiewicz kształtował biografię swego bohatera tak, by ten w poświęceniu się dostrzegł szansę na uzyskanie wolności indywidualnej. Józio zatem wpisuje się w paradygmat heroiczny, bo zgodny jest on z jego widzeniem osobistego spełnienia.

W *Heydenreichu* Iwaszkiewicz rozpoczyna opowiadanie od przeprowadzenia paraleli między mogiłami powstańczymi a grobami żołnierzy z II wojny światowej – klamrowym uzupełnieniem tego otwarcia staje się zdanie wypowiedziane przez jednego z powstańców Kruka: „Nie las to wzdycha – powiedział Antoni – ludzie wzdychają. To wszyscy ludzie, co tu się będą bili jutro, i może jeszcze kiedy”. Później zaś Kruk mówi: „Nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las”, a Antoni dopowiada: „I ludzie w lesie”. Przysłowie staje się więc tu wyrazem przekonania o dalszym trwaniu i odradzaniu się walki, powtarzalności sytuacji. Równocześnie myśli tej towarzyszy przeświadczenie o bezcelowości własnego życia, marnowaniu go w daremnej walce. Bohaterowie Iwaszkiewicza mają poczucie, że miażdżeni są przez historię, postrzegają swoją sytuację egzystencjalną jako bez wyjścia, udział w walce zbrojnej budzi w nich przede wszystkim świadomość ulotności życia i jego bezowocności. Zarówno postacie Polaków, jak i Rosjan Iwaszkiewicz obdarza świadomością okrucieństwa historii oraz niepewnością własnego losu. Powstańcy nie konstruują żadnych optymistycznych wizji przyszłości, a ich zaangażowanie w walkę nie wynika z zapału patriotycznego i wiary w zwycięstwo, lecz z poczucia obowiązku, z przekonania, że każde pokolenie musi złożyć ofiarę. W języku wyobrażeń romantycznych przelana krew owocować miała w kolejnych pokoleniach, pobudzać tożsamość narodową. W *Heydenreichu* to sprzężenie zostaje zakwestionowane, co budzi niepewność, ujawnia poczucie absurdu działania: „Ale co potem? [po bitwie – przyp. mój, P. M.]. Co to wszystko znaczy w ogóle? Interwencji nie ma, nasi giną jak muchy, kosy to nie broń. [...] Jakieś rozeznanie być musi. Nie dla nas, bo nasze życie to już przepadła sprawa. Płyniemy na fali, a zniesie nas ta fala wiadomo

¹¹ Maria Janion, *Zmierzch paradygmatu...*, s. 22.

gdzie. Ale dla kraju”. Wprawdzie Kruk posługuje się romantycznym słownikiem: „Polska już jest. My, nasza krew, to Polska”, ale jego deklaracje nie spotykają się z akceptacją, nie pobudzają do działania. Ordynans odpowiada: „Co z tej naszej krwi wyrośnie? Giną ludziska jak muchy”. Nie zostaje więc zaktywizowany mit romantyczny, choć autor wprowadza do tekstu jego elementy i związaną z nim semiotykę – krwi jako rodzaju ziarna. Oczekiwanie na zasiew nie jest jednak projektowane tutaj jako pewne, bo zakwestionowaniu ulegają jego efekty, co prowadzi do podważenia wiary w możliwość odrodzenia.

W kulturowym tekście powstania można odnaleźć też strategię polegającą na połączeniu dekonstrukcji i kontaminacji – filtr dwudziestowieczny w tym wypadku wiedzie poprzez poszerzenie problematyki do rozsądnego wzorca. W ramach tej strategii uaktywnia się sposób przedstawienia postaci oraz opracowanie polemiki z mitem heroicznym.

Powstańcy styczniowi w literaturze po 1956 roku łączą w sobie cechy bojowników XIX-wiecznych i XX-wiecznych żołnierzy armii podziemnej. Oddział Kruka z *Heydenreicha* i podkomendni Mineyki z *Kompleksu polskiego* Konwickiego to zarazem powstańcy z 1863 roku i członkowie Armii Krajowej. Ta paralela, opierająca się na ciągłości tradycji i podobieństwie między wszystkimi polskimi insurgentami, stanowi trwale wyobrażenia zawarte w pamięci zbiorowej. Rembek, przejmując takie wyobrażenie powstańców-partyzantów, włączał się w nurt rewizjonistyczny, reprezentowany także przez *Buty Szczepańskiego*, *Do piachu* Różewicza, czy *Kapral Koziołek i ja* oraz *Rojsty* Konwickiego. Taką samą analogię, odwzorowującą wyobrażenie powstańców-partyzantów, przeprowadził Terlecki w *Spisku*, *Dwóch głowach ptaka* i *Lamencie*. Jego bojownicy miejscy przedstawiani są na podstawie zapisków historiograficznych Berga, ale też na podobieństwo konspiratorów z czasu okupacji 1939–1945. Dylemat zaś emigrantów z *Lamentu* przywołuje – toczone w drugim obiegu w latach 70. i 80. – dyskusje o dopuszczalnych metodach walki z wrogiem, o granicy moralnej, której „Solidarność” nie może przekroczyć¹².

Na obraz powstańców styczniowych największy wpływ miało nieustannie ponawiane w XX wieku doświadczenie klęski i wszystkie postacie z przywoływanych tu powieści obciążone są właśnie tą świadomością. W żadnym z utworów bohaterowie nie ocalają własnych przekonań, wiary w wysokie wartości. Udział w walce to zarazem droga do rozczarowania (upadkiem mitu narodowego oraz „grzesznością” innych walczących) i konfrontacja z nowoczesną machiną wojenną; część postaci pod jej naciskiem ugina się i podejmuje działania terrorystyczne, a więc popełnia czyny niegodne i niehonorowe z punktu widzenia kodeksu moralnego. Tak dzieje się z Jankiem, komisarzem Rządu w *Balladzie o wzdgardliwym wisielcu* Rembeka czy Piotrem z *Ostatniego postoju* Zalewskiego. Inni – jak bohaterowie *Lamentu* – starają się na nowo sformułować reguły walki narodowej, dostosować je do wymagań

¹² Łukasz Kamiński, *Mit insurekcyjny w PRL (1956–1989)*, w: *Póki my żyjemy, Tradycje insurekcyjne w myśli polskiej*, red. Jacek Kłoczkowski, Warszawa 2004, s. 221.

nowej epoki, czyli oderwać się od tradycji, którą postrzegają jako ograniczającą, bo nie pozwala ona na stosowanie niemoralnych środków.

Wszyscy autorzy wyposażają swoje postaci w świadomość, której nie znajdziemy w literaturze sprzed 1939 roku: świadomość wysokiej ceny, jaką zapłacić trzeba za próbę zdobycia wolności. Myśl o odpowiedzialności, o rozmiarach zniszczeń, jakie mogą spowodować, paraliżuje ich ruchy. To właśnie pod wpływem klęski w 1944 roku w literaturze o powstaniu styczniowym pojawiają się nowe dylematy i wątpliwości bohaterów. Terlecki w *Dwóch głowach ptaka* przedstawia Aleksandra Waszkowskiego jako bohatera, który chcąc minimalizować szkody społeczne i pragnąc złagodzić konsekwencje swoich decyzji, nie cofa się przed aktem narodowej apostazji.

Perspektywa II wojny światowej i jej skutków, a zwłaszcza porażki powstania warszawskiego, sprawia, że w popaździernikowych powieściach o powstaniu styczniowym podkreślona zostaje dysproporcja między wartościami, w imieniu których się walczy, i środkami, jakimi należy posłużyć się w owej walce. Powieści te nie dają jednak jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o wartość wolności i byt społeczeństwa – często klęska narodowa waloryzowana jest pozytywnie, a przeciwstawia się jej społeczne trwanie: równoznaczne z przyziemną egzystencją, kompromisem moralnym, oportunistycznym. Bohater-powstaniec, synekdochalnie związany z romantyzmem jako systemem wartości, zostaje skonfrontowany ze zwolennikiem pracy organicznej, przeciwstawiającym się walce zbrojnej i ceniącym wyżej biologiczne trwanie. Konfrontacja ta jednak nie przynosi wyraźnego rozstrzygnięcia. W *Dwóch głowach ptaka* zarówno niedoszły zamachowiec, jak i margrabia przedstawieni są jako ludzie przegrani: zamachowiec, bo gotów poświęcić wszystko co konkretne (łącznie ze swoim życiem) dla efemerycznej wolności, Wielopolski zaś dlatego, że chce realizować szczytne ideały rozbudowy kraju i wzmacniania narodu, ale za cenę rusyfikacji. Sam też przechodzi na stronę wroga, podejmując daleko posunięte kompromisy. Zamachowiec romantycznie wierzy w przemianę, jaka dokona się dzięki krwi: „Niech naród przelewa krew. Dzięki tej krwi żyć będzie”, tej zaś jego wizji mistycznej Terlecki przeciwstawia pragmatyczne marzenia margrabiego: „Chciałem, żeby budowali fabryki, koleje, żeby uprawiali żeglugę, handel. Jednym słowem, żebyśmy byli silni. Ale własną, wypracowaną siłą”.

Zderzenie to, które sprawia wrażenie prefiguracji sporu romantyzm – pozytywizm, w powieściach po 1956 roku pojawiało się właśnie w ramach strategii dekonstrukcji, jako metafora innego sporu i innych wyborów – tych z okresu zakończenia II wojny światowej i przejścia w Polsce władzy przez komunistów¹³, a potem trwającego przez lata panowania reżimu i czas rodzenia się opozycji w latach 70.

13 Tradycja pozytywistyczna w równym stopniu została zawłaszczona i podlegała przepracowaniu w ramach propagandy PRL-u. Stała się ona wszakże nośnikiem treści przez władzę faworyzowanych, służyła do uzasadniania wymuszonych przemian światopoglądowych. Przypomina o tym Piwińska, przywołując cytat z teatryku Gałczyńskiego „Więcej Osmańczyka, mniej Grottgera” (por. Marta Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 16–18).

W powieściach popaździernikowych powstańcy stawali się więc parabolicznym odwołaniem do tej części społeczeństwa, która gotowa była dalej walczyć – tym razem przeciwko władzy komunistycznej. Spór o sensowność i celowość dalszej walki, jaki w *Ostatnim postoju* Piotr toczy ze swoim ojcem i Żywickim (warszawskim sojusznikiem Wielopolskiego), czy dyskusja zamachowca z Wielopolskim w *Dwóch głowach ptaka* obrazują więc zarówno stary konflikt między tradycją romantyczną i pozytywistyczną, jak i jego przekształconą postać z okresu powojennego, ich rdzeń jest bowiem w literaturze taki sam i dotyczy konieczności wyboru między beznadziejnym oporem i biernym poddaniem się opresji. Lata 1864, 1945, 1956 i 1970 nakładały się na siebie. We wszystkich tych przypadkach wybór miał charakter ograniczony, nie istniało żadne inne wyjście, alternatywne wobec tych postaw. Utwory sugerowały, że powraca wciąż analogiczna sytuacja: dalsza walka może się wiązać z wyniszczeniem biologicznym narodu, o czym w *Ostatnim postoju* przypomina postać ojca próbującego utrzymać dwór i całą rodzinę. Pogodzenie się z sytuacją równoznaczne jest jednak z uznaniem obcej władzy, a więc z ugięciem karku, utratą godności, życiem w kłamstwie. Żywicki, rysując przed Piotrem perspektywy pracy w Warszawie, jednocześnie informuje go, że będzie musiał zataić swoje nazwisko, a na posadę wkupić się może tylko donosem. Odrzucenie takiej ugody oznacza dla Piotra wybór pomiędzy różnymi sposobami odejścia z życia: zsyłką, szubienicą, emigracją – to alternatywa wyolbrzymiona z perspektywy PRL-u, ale wciąż tkwiąca (i mocno osadzona!) w polskiej pamięci zbiorowej.

Splaszczanie perspektywy czasowej pozwala na przedstawienie powstania jako rodzaju pola, w którym obowiązywał ten sam rozkład sił co w PRL-u. Zderzały się więc ze sobą dwie koncepcje historii, dwie wizje obowiązku wobec narodu, choć obie wywodziły się z typowego dla Polaków wyobrażenia wolności jako „uczestnictwa w zbiorowej suwerenności”, nie zaś jako prawa do indywidualności i jednostkowości¹⁴. Spór między „romantyczną” a „pozytywistyczną” koncepcją działania w powieściach tych rozgrywał się zawsze między przeciwnikami ideowymi, reprezentantami odległych od siebie grup: młodzi, biedni inteligenści należący do stronnictwa Czerwonych, czynnie uczestniczący w konspiracji, spierają się z jej przeciwnikami – ludźmi u szczytu karier politycznych lub urzędniczych. Reprezentantami poglądów „pozytywistycznych” są często politycy, zdrajcy i prowokatorzy, do wyboru legalnej drogi, pracy i stopniowego bogacenia się społeczeństwa namawiają też rosyjscy oficerowie, urzędnicy policyjni, pracownicy komisji śledczych z Cytaдели i Pawiaka.

Na poziomie głębokim widać więc, że powieść o powstaniu styczniowym nie demitologizuje „romantyzmu”, lecz go umacnia, potwierdza. Stosunek do tradycji literatura ta komplikuje poprzez przywołanie „pytania krytycznego” – o sens gotowości na śmierć, które w latach 70. odnosił do powstania styczniowego Tomasz

14 Andrzej Walicki, *Polskie zmagania z wolnością widziane z boku*, Kraków 2000, s. 240.

Łubieński: „Czy najlepszą formą służenia ojczyźnie jest jak najprędzej oddać jej życie? Czy jeśli uszło się cało z jednej, drugiej i dziesiątej potyczki, należy próbować dalej, aż do wiadomego skutku?”¹⁵. Tradycja insurekcyjna łączyła się więc ze śmiercią w walce, traktowaną jako zarazem wzniosła, ale i „łatwa”; samą walkę przedstawiano jako szaleństwo (bo z góry wiadomo, że skończy się porażką), ale i jako jedyną możliwą odpowiedź na rosyjskie panowanie (konieczną obroną honoru). Życie po klęsce to zarazem zdrada wobec pamięci poległych i próba pochwycenia tradycji, przeniesienia jej w przyszłość, zapewniania narodowego kontinuum. Zamiast więc dążyć do ustalenia jednoznacznych odpowiedzi, powieść komplikowała wizję świata, rozbijała wszelkie stereotypowe obrazy, ale także tworzyła nowe węzły tam, gdzie publicystyka widziała proste wybory.

Powstrzymanie się od walki lub jej zaprzestanie rozumiane jest przez bohaterów powieściowych jako rodzaj zdrady, przejaw niewierności wobec idei. Żaden kompromis nie jest możliwy w chwili, gdy Rosjanie wprowadzają przemoc i poniżenie, by zwalczać przeciwnika: „Cóż pozostawało?” – [pyta Bobrowski po upadku dyktatury Langiewicza, przyp. mój, P.M.] – „Próby osiągnięcia kompromisu. Nie. W to nie wierzył. Każdy kompromis należało wykluczyć. Cóż więc? Przerwanie walki. Za jaką cenę? Represji, jeszcze większego ucisku? A może ludzili się [Biali – przyp. mój, P.M.], że odpowiedzialność nie spadnie na nich?”. Sens życia – w perspektywie powieści Terleckiego – realizuje się tylko w buncie i walce, stąd pewność, że powstanie musi się odrodzić, niezależnie od skali represji i topnienia szeregów konspiracji. Polacy mają zaś opór wpisany w krew. Bezimienny więzień, bohater *Dwóch głów ptaka*, utożsamia zapal do walki z polskością, niemożliwe wydaje mu się zaprzestanie działań: „Oni mówią już od dłuższego czasu, że powstanie padło. Naiwni! Przecież jeszcze żyjemy. Gdyby nas nie było, nie zjawialiby się przecież nowi więźniowie”. Terlecki nie aprobejuje jednak jednoznacznie sposobu myślenia tego więźnia – jest on bowiem w jego powieści reprezentantem postawy z jednej strony heroicznej i wiernej, z drugiej jednak – naiwnej w swoim zaślepieniu. O ile też słuszność ma ów więzień, zalecając Waszkowskiemu ostrożność i wierne trwanie przy idei powstania, o tyle nie sposób polemizować z Waszkowskim, który pragnie zakończenia wyniszczającej walki.

Zgodne z tradycją przedstawienie wyostrzonych konfliktów, radykalizm postaw i wartości doprowadza – w optyce powieściowej – do sytuacji nieludzkiej, do takiego ukształtowania pola znaczeń, które wyklucza możliwość przeżycia powstania, czyni późniejsze życie grzechem, przestępstwem wobec wspólnoty, zdradą wobec towarzyszy. „Albo wolność, albo śmierć” – mówi Mineyko w *Kompleksie polskim* Konwickiego, podobną przysięgę składa Piotr w *Ostatnim postoju*. W obu powieściach autorzy ukazują jednak bohaterów wychodzących z powstania i gubiących się w nowej rzeczywistości – trafiają oni w przestrzeń poza romantyczną sferą

¹⁵ Tomasz Łubieński, *Bić się czy nie bić. O polskich powstaniach*, Kraków 1978, s. 79.

spolaryzowanych wartości, w miejsce puste – które musi automatycznie jako takie być obciążone znakiem ujemnym (słabością, dezercją, tchórzostwem). Dalsze życie, pomimo дарowanego im biologicznego trwania, nie jest możliwe, zatruwa je bowiem zależność od Rosji. Nie jest to życie wolne, a więc bohaterowie nie mają moralnego prawa go przyjąć. Zarówno Konwicki, jak i Zalewski podtrzymują romantyczną waloryzację, każąc swym postaciom uznać, że życie w podporządkowaniu jest formą zdrady, kompromisu moralnego: „Tak, pogódź się, przyjmij chleb i szczęście z ręki zwycięzcy – z ciemności, gdzieś z boku dochodził złośliwy chichot”. W *Ostatnim postoju* Piotr waha się ciągle między myśleniem insurekcyjnym i organicznym, a w tym uwikłaniu autor powieści stara się przedstawić niższość „cywilnej” rzeczywistości wobec „romantycznego”, powstańczego ideału.

Eksplicitnie konflikt „romantyzmu” i „pozytywizmu” przedstawia w swych powieściach Terlecki. „W posłuszeństwie także dochodzić można do dobrobytu, dźwigać oświatę” – mówi Tuchołko. Sąd ten ulega jednak kompromitacji, ponieważ wypowiada go Rosjanin, kat z Cytadeli. Takie przekierowanie energii narodowej na działania legalne przedstawione jest w porządku poddania, nie zaś jako wynik świadomego wyboru. Odrzucenie wzorca heroicznego zostaje skojarzone z dezercją, rezygnacją. „Posłuszeństwo nie musi być jarzmem” – stwierdza w innym miejscu Tuchołko, ale jego postać nadaje tym słowom przeciwny sens, narzuca też posmak wstydu i upokorzenia, bowiem oznacza nie tylko porażkę polityczną, ale też akceptację niewoli, uległość.

Z powodu tych właśnie skojarzeń podważa się również racje głoszone przez Wielopolskiego: „Czy wiesz, durniu, jak wiele może w życiu dokonać człowiek? Nie w beznadziejnej i szkodliwej walce. W pracy. W ofiarnym działaniu” – w zdaniu tym kryje się nie tylko pochwała pracy i „pozytywistyczna” koncepcja odbudowy społeczeństwa, ale też implicytnie zawarta krytyka romantycznego zrywu, dla którego życie stanowi wartość o tyle tylko, o ile wiąże się ze śmiercią za ojczyznę. Cytat ten pochodzi z rozmowy, jaką w *Dwóch głowach ptaka* wiedzie Wielopolski ze sztyletnikiem – romantycznym, młodym buntownikiem, który przychodzi go zabić. Dyskusja dotyczy więc koncepcji życia, walki i praw wspólnoty, toczy się zaś pod bronią. Młody kojarzy zryw insurekcyjny z prawem do wolności, godności, ale przede wszystkim wierzy w wartość ostatecznej ofiary: „Śmierć także może przynieść owoce”. Tymczasem Wielopolski przeciwstawia mu zdecydowanie bardziej rozbudowany system wartości (ale słabszy, bo orientujący się wobec mitu heroicznego): pracy, wykształcenia, bogactwa, rozwiniętej ekonomii, praworządności. Jednocześnie jednak bluzga nienawiścią do zamachowca, który reprezentuje w jego oczach romantyczną brednię: „Traciłeś zapewne długie godziny nad poetyckim bełkotem, który tak ukochaliście. Czytałeś różne księgi pełne mętnych proroctw i chorobliwych utopii”. W *Powrocie z Carskiego Siola* Terlecki dopełnia ten opozycyjny system, kojarząc „romantyzm” z obłędem i chorobą, „pozytywizm” zaś z racjonalizmem: „Romantyczny obłęd, który przedostaje się ze sfery sztuki w sferę społecznego działania,

bo jak każda choroba i ta zagarnia wszystkie członki organizmu; rozpoznając tę chorobę musi mówić, powtarzać, krzyczeć: nie duch, lecz umysł, nie mrok, w który zapada się historia z jej zdechłymi upiorami, lecz jasność, przyszłość, która rodzi się z wysiłku, potu i ostatecznie, nawet z krwi, ale w mądrych celach przelanej”. Widać więc wyraźnie, jakie znaki przypisywane są światopoglądowi romantycznemu, jakie zaś pozytywistycznemu.

Wprowadzana do tekstów hierarchia „pozytywistyczna” służy do dynamizowania wizji świata, komplikowania wyobrażeń historycznych, zderzania różnych perspektyw. Naczelnym hasłem tego kodu kultury jest trwanie – przeciwstawione zarówno walce, jak i jakimkolwiek ruchom nielegalnym, dążącym do wyzwolenia. Wiąże się z nim zaś dodatkowo przekonanie o moralnym odrodzeniu (co zaskakuje, bo zazwyczaj hasło to łączy się ze słownikiem romantycznym) – w *Ostatnim postoju* Piotr w czasie powstania morduje, kłamie i oszukuje. Podobny układ pojawia się w *Lamencie*: Kraszewski jako bohater powieści Terleckiego przedstawia odrodzenie moralne jako wyzwolenie się z „trucizny romantycznej”: idei walki, krwawego odwetu i terroryzmu. Dyskurs insurekcyjny kojarzony jest tu ze śmiercią i upadkiem moralnym, ale w tym samym czasie dyskurs ugodowy wiąże się z kolaboracją i biernością: „A więc wolność. Skoro ta z romantycznych wierszy jest chimera, żyć trzeba w granicach, które da się jeszcze wyznaczyć dzisiaj. Poddać się? Och, wszak to cynizm! [...] To my jesteśmy dla nich błędnymi rycerzami, którym co prawda udało się uniknąć śmierci, ale też którzy dawno już umarli w duszy” – mówi w *Lamencie* popowstaniowy emigrant. Nie ma więc dobrego rozwiązania.

Perspektywa pracy i powolnego budowania przeciwstawiona zostaje programowi walki. Obie te ideologie ulegają w powieściach zakwestionowaniu. Powstanie przedstawiane jest często jako wybuch inspirowany, sprowokowany przez zwolenników silnej władzy rosyjskiej w Królestwie Polskim, o programie zaś bogacenia się, budowaniu fabryk i rozwoju Warszawy mówią nie tylko Wielopolski, ale też Tuchołko i Stojkow w *Lamencie*: „A to zdychające miasto właśnie musi być słabe. Choć oni będą sobie w bliskiej przyszłości pewnie budować domy, fabryki, linie kolejowe. Musi być słabe”. Dla nich jednak budowla, która powstaje w tym powolnym procesie, to „gmach o fundamentach nasiąkniętych krwią”. Program „pozytywistyczny” ma prowadzić do absolutnego zjednoczenia wokół carskiego tronu.

W powieściach popaździernikowych krytyce podlegał więc zarówno kod „romantyczny” – jako sprzeczny z życiem w jego biologicznym wymiarze, zbyt trudny do udźwignięcia, jak i kod „pozytywistyczny”, bo model ugody znajduje się zbyt blisko zdrady – nikt więc nie ma racji, żadna droga nie jest słuszna. Dekonstrukcja polegała zatem na podważeniu nie tyle obu kodów, co źródłowej dla nich opozycji walki i współpracy, insurekcji i ugody. Wszystkie przywoływane tu teksty pokazują, że opozycja ta ani nie zawiera wartości budujących, ani nie stanowi drogowskazu na przyszłość, obie jej strony podlegały kompromitacji w ciągu historii. Autorzy powieści o powstaniu wskazywali, że obie te ideologie wiodły zawsze w ślepy zaułek



Artur GROTTER, *Bitwa z cyklu Polonia*, 1863, rysunek kredką, Muzeum Narodowe w Budapeszcie

historii, powodowały klęskę (mity „romantyczne”) lub nie potrafiły się z niej wydzwignąć (hasła „pozytywistyczne”).

Nieustannie odnawiana i przywoływana przez dziesięciolecia opozycja wskazywała na rodzaj uwięzienia w historii, niemożność wytworzenia jakiegś trzeciej drogi, nowej postawy narodowej. Jak pokazuje dyskusja, której próby odnowienia podjęto z okazji rocznicy powstania, nie wyszliśmy poza krąg tych pytań, nikt nie poprowadził dalej refleksji, jaką snuli autorzy omawianych tu utworów. Wręcz przeciwnie – rocznica sprawiła, że ujawnia się tendencja afirmacyjna, pragnienie wzmocnienia struktur wyobraźniowych, umacniania mitu. W ramach takich dążeń nie ma miejsca na ambiwalencję i mnożenie pytań – te bowiem wiążą się z dekonstrukcyjną i rewizyjną rolą pamięci. Na taką pamięć Polacy zaś ciągle jeszcze nie są gotowi, choć stanowi ona kolejny – po afirmacji – etap.

Pomimo zmiany sytuacji politycznej i kulturowej nikt też nie wskazał wartości, która mogłaby wyprowadzić poza pytanie „bić się czy nie bić”. Pozostajemy więc uwięzieni w dylemacie, o którym pisał Andrzej Mencwel: „Wyposażenie duchowe jest przestarzałe i anachroniczne. Czasowo i przestrzennie pochodzi ono skądinąd, pozostając w jawnej sprzeczności z wymogami chwili i miejsca”¹⁶.

Paulina Małochleb

¹⁶ Andrzej Mencwel, *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w xx wieku*, Warszawa 1997, s. 10.

Adrian Gleń
ŚWIATŁO WEWNĘTRZNE PRZESZŁOŚCI
ALBO O NADMIARZE PAMIĘCI
Julian Kornhauser czyta Scenę obrotową
Mieczysława Jastruna

„Gdzie mamy szukać naszego prawdziwego miejsca? Szukajmy go z innej strony życia: w dniu minionym, w dalekiej, niepoznawalnej ciemności, tam gdzie wszystko miało więcej oślepiającego blasku i nikt nie wierzył w szybką przyszłość”¹ – pisze niedawny piewca poetyckich rejestracji teraźniejszości (jedynego, ponoć, niedającego się zafałszować rodzaju czasu, w którym jesteśmy w pełni zanurzeni, jedynej realności). Czy jednak ta przeszłość, którą dobywa Kornhauser ze *Sceny obrotowej* Mieczysława Jastruna, w istocie jest „przeszłością”, tym, co „zaszłe”, co było, lecz nie minęło?...

Przeszłość (młodzieńcza), o której mowa w jednym z pierwszych wierszy czytanego przez Kornhausera tomu autora *Mitu śródziemnomorskiego*², to „wieczne, złote wnętrze” [św 8], wciąż przecież żyje (w naszych wspomnieniach). I żywot ów wydaje się stokroć intensywniejszy i realniejszy niżli aktualność, teraz, bezpośrednio nam dana. „W swoim czasie” bowiem to, co (tak) przeszłe, odcięte było od innych aspektów temporalności, nie istniała „szybka przyszłość”, życie spełniało się bez reszty w tu-i-teraz; dziecko nie zna wszak myślenia o czasie, żyjąc w wiecznym, przesuwającym się teraz, nie troszcząc się ani o projektowanie (przyszłości), ani o samorozumienie (wsparte na konieczności „spinania ekstaz czasu”, scalania postaci siebie – przeszłej, obecnej i zakładanej)³.

Kornhauser akcentuje zwłaszcza dwa aspekty owego od-pominania obecne w wierszu Jastruna. Po pierwsze, rzeczy odcisnięte w podmiotowej pamięci bytują „olśniewająco”, są niewyczerpanym źródłem sensu (świeczą z „odległości podwójnej”, ich sensotwórcza siła zaś zdaje się odwrotnie proporcjonalna do czasowego dystansu, który dzieli „przeszłe” od momentu, w którym dociera do podmiotu na powrót owa napięta struna światła „rzeczy zaszłych”), po wtóre natomiast – i to stanowi sedno paradoksu wspomnienia – „przeszłość” musi nieustannie odżywiać się (Jastrun pisze o potrzebie „nakarmienia dnia minionego” – so 6) aktami poetyckiego wspomnienia, nigdy jednak próba jej dopełnienia nie może się udać [zob. św 8]. Bo obraz ów jest już nasycony po brzegi, kipi wręcz od nadmiaru. „Było w nim więcej – pisze poeta – niż mogło się zmieścić” [so 6]. W zmysłach, tekście, pamięci. Ów nadmiar nie budzi jednak, jak w Sartre’owskich *Mdłościach*, zawrotu głowy, poczucia bezradności i utraty (nie dającego się odnaleźć) gruntu. Przeciwnie, przepełnienie jest dokonaniem, u-kończonym dziełem, które nie potrzebuje dodatkowego komentarza, głosowania, „nie ma w nim miejsca na korekty” [św 8]. Stąd praca poety ma już charakter (jedyń?) tautologii, powtarzania, „karmienia słowem”...

Ale ów „róg obfitości” nie jest drapieżny, nie bytuje pasożytniczo, nie narzuca się z całą zachłannością, nie epatuje obrazami, które narzucają się podmiotowi poza jego wolą. Nie, „chcę nakarmić tamten dzień miniony wiejską drogą / bez

1 Julian Kornhauser, *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984, s. 7 [dalej dla tego wydania stosuję skrót: św].

2 Zob. Mieczysław Jastrun, *Róg obfitości*, w: tegoż, *Scena obrotowa*, Kraków 1977, s. 6 [dalej dla tego wydania stosuję skrót: so].

3 Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 1994.

wozów” – pisze Jastrun. Słowem, które nie tyle podsycza źródło światła, ile pod-trzymuje dokonane, u-dziela doświadczenie „prywatnego muzeum” [zob. św 8] innemu (czytelnikowi), zarysowuje przestrzeń wiersza, w której owo światło może się w(y)jawić, którą rozświetla. Nie ma tu natarczywości obrazu, jest dyskretnie napomnienie o tym, że „czas, w którym się »teraz« nurzamy, nie niesie ze sobą żadnej tajemnicy, nie odsłania sensu, nie jest godny uwagi, jest pusty, jak puste i bezbron-ne bywa nowoczesne osiedle” [św 8]. Wspomnienie poety wraca kędy chce, impuls powtórzenia wszak również jest światłem, światłem wewnętrznym, którego od-blask pozostaje w smudze, po-widoku wiersza:

Szedłem wśród nocy wiejską drogą
kierując się wewnętrznym światłem
nikt z zewnątrz nie mógł go dostrzec
jeśli nie ujrzał światła w słowach wiersza.

(Czas przemieniony w słowo, so 32)

I tu odnajdujemy się na wiejskiej drodze! To wiersz rysuje grunt („wśród nocy”, ciem-ności nieustannie kryją „teraz”), na który trafia światło „dnia minionego”. Lecz –

Życie (wśród) pamięci nie jest bezproblemowym, automatycznym ruchem ponowienia i napotykania światła (wewnętrznego i minionego). Pojawiający się w wierszach Jastruna *Anioł ruin* kusi „dorobionymi schodami na szczyt wzgó-rza” [so 32], jest figurą obrazu obecnego rozpadu, widzialnych artefaktów, które przesłaniają światło „przeszłości”, uniemożliwiają jego korelację ze „światłem we-wnętrznym”. Moment, w którym te dwie wiązki światła rozmijają się ze sobą, Korn-hauser nazywa – za jednym z wierszy Jastruna – zapomnieniem, nie będące nie-pamiętaniem, brakiem od-tworzenia, lecz chwilą, w której czas i dusza stają się (dla siebie) nie-zrozumiałe (zob. *Przez zapomnienie*, so 44). Tworzy się wówczas niele-dwie fragment obrazu bytujący odrębnie, autonomicznie, dryfujący w innym po-rządku, przesłaniający dotychczasową Całość, jak owo „kobiece ciało / pachnące potem krwią macierzanką”...

Właśnie owo napięcie między u-kończoną, nasyconą przeszłością bytującą na kształt dzieła (w myśl antycznych wykładni całości platońskiej i arystotelesow-skiej – *orthotes*) a „jakąś inną całością / stworzoną przez zapomnienie” (*Przez za-pomnienie*, so, 44) stanowi dla Kornhausera zasadę wewnętrznej organizacji *Sceny obrotowej*, stawkę poetyckiej gry (z) pamięci(ą) [zob. św 10⁴].

Jedną ze strategii obronnych w walce z terrorem „zapomnienia” jest „metodycz-na nieuważność” [zob. św 9]... Skoro świat świecący w pamięci żyje tak intensywnie, że z trudem daje się uchwycić jego rozciągłość, granice, skoro źródło owego

4 Por. Michał Kaczmarek, *Gry (z) pamięci(q). Dom, sen i gry dziecięce Juliana Kornhausera*, w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. Adrian Gleń, Opole 2011, s. 196–197.

światła bije tak mocno, iż – aby je pochwycić – trzeba mrużyć oczy..., nie ma już miejsca w nas samych na to, co wydarza się w owym „teraz”, a wszak nie jest ono jedynie jednorodne, płaskie, niezasługujące na zapamiętanie. „Gdzieś głęboko rodzi się rozpacz, że to, co może jeszcze nastąpić, ów dzień nowego zmartwychwstania, nie zmieści się już w naszej pamięci, nie podda się już naszej woli” [św 9]. Tak przeto istnieć należy, aby „utrzymać równowagę między pamięcią snów i zdarzeń a przyczajoną przyszłością” [św 9].

Indywidualna pamięć nie jest jednak jedynym imieniem (i wykładnikiem) istnienia. Istnienie nie jest (jedynie) funkcją ludzkiej pamięci. Cytując fragment z wiersza *Mikrokosmos*, Kornhauser pisze: „Trzeba »wyjść poza klątwę umysłu«, aby zrozumieć to, co dzieje się poza nami. Aby wyjść poza klątwę umysłu, trzeba skazać się na ciemność [...]” [św 8].

Przywołajmy obszerniejszy fragment, przez który Kornhauser czyta wątek „ludzkiego bycia empatycznego”, problem współ-istnienia człowieka z naturą (zaświadczenia o prawdzie natury, czytania jej szyfru), czy – jak kto woli – bycia-w-świecie [zob. św 8]⁵:

Nawet kwiat nie jest tym
 czym się dziecku wydaje i pszczole krążącej
 Musisz wyjść poza nimb
 heliotropów
 zwabionych słońcem
 wyjść poza klątwę umysłu
 – ta klatka jest z krwi i kości –
 co noc doznajesz wstrząsu wszystkich zmysłów
 aż do zupełnej ciemności
 Jakbyś patrzył przez szyby
 nie przetarte z mgły i nocnej czerni
 żyjesz w świetle – jak gdyby
 zmniejszonym do świata bakterii.

(*Mimochodem*, so 7)

⁵ Ów meta-fizyczny (piszę to słowo rozdzielnie nie po to, aby akcentować konieczność uruchomienia w tym miejscu kontekstu filozofii nie-metafizycznej, jakkolwiek zapewne byłoby to tutaj pożądane, lecz aby podkreślić charakter rozegrania tematu „wczucia” w bycie tego, co Inne poprzez dokonanie w *Szenie obrotowej* aktu dualistycznego rozdziału na duszę i ciało, owa „klątwa umysłu” – jak przeczytamy niżej – jest wszak „klatką z krwi i kości”) problem zajmuje Jastruna (podobnie jak Kornhausera czytającego tom poety) w bardzo dużym stopniu (zob. inne wiersze: *Rekwizyty*, s. 10; *Zdjęcie z natury*, s. 21; *Jabłko królewskie*, s. 22; *Ptaki lecące w nocy*, s. 25; *Pies poeta reporter*, s. 27; *Głowa*, 30; *Słowa na wokandzie*, 31; *Hibernacja*, s. 63; *Pustynie stworzenia*, s. 64; *Świat uzmysłowiony*, s. 69–70; *Sumienie*, s. 74).

„Nauczyć się języka mikrokosmosu” – tak charakteryzuje krytyk dewizę epistemiczną Jastruna, tylko taki bowiem – okrojony, zmniejszony – świat podda się procedurze czytania i nadawania znaczeń, tylko taki świat można oswoić, sprawić, że przestanie się jawić jako „groźny i niewytłumaczalny”. Jednocześnie, twierdzi Kornhauser, źródłem wyzwolenia z nierozumnej trwogi staje się ostatecznie, zdradzana przez poetę, „nieufność wobec istnienia” [zob. św 8]. Z pewnością nie jest to jedyna możliwość rozumienia świata nie-ludzkiego, jaką można by wysnuć ze *Sceny obrotowej*. Zapewne rację ma krytyk, kiedy pisze, że Jastrun przedstawia wizję historii bez głosu, barwy i zapachu, będącej już tylko „śladem na murze, pyłem” [zob. św 10], nie mogą jednak oprzeć się wrażeniu, że również dla autora *Punktów świecących* „istnienie jest gdzie indziej”, nie wyczerpuje się ono w świecie tego, co przeszłe. Bytowanie natury zresztą przeciwstawione zostaje wyraźnie byciu człowieka. Natura nie zna innego czasu, niżli „wieczne Teraz”. Czym innym jest zieleń dostrzeżona przez ludzkie oko, czym innym zaś – jak czytamy w pierwszej strofie przytoczonego wyżej wiersza – „dostrzeżona / przez cienie / liści”. Ów „meta-foryczny imperatyw”⁶ nie może, jak mi się zdaje, prowadzić do redukcji spojrzenia na rzeczywistość (oznaczającej przecież i złąbną symplifikację samej rzeczywistości). „Wstrząs zmysłów” powoduje, że „szyby” (będące tutaj, być może, ni mniej, ni więcej jak tylko metonimią naszego języka i struktur umysłu – taka wszak jest wykładnia tej metafory w wielu współczesnych wersjach filozofii języka) zostają („nie przetarte z mgły i nocnej czerni”) naraz przemienione w zwierciadła, w których można dostrzec już jedynie obraz naszego uproszczonego, mikroskopijnego świata („bakterii”...). Być może to ślepa uliczka (czy rym użyty nagle przez Jastruna w ostatniej strofie nie spina całego wywodu ostrogą ironii? ...), być może w skali mikro nie odbija się żadna idea Całości, być może nie wolno nam – jakkolwiek musimy istnieć meta-forycznie – mówić o istnieniu jedynie na podstawie naszego istnienia...

Krytyk ustanawia punkt „rozwiązania tomu”, oto zasadniczy cytat:

„Nie chcę opuścić świata. To on mnie opuści” – życie nie może być złudzeniem, ani niesprawdzalnym miejscem między przeszłością a przyszłością. [...] W wierszach *Sceny obrotowej* przemożne pragnienie trwania jest silniejsze od zdumienia nad nielogicznością czasu. [...] Nie chcę opuścić świata, to on mnie opuści [św 11–12].

Ten, który nie umie przyswoić sobie „logiki czasu”, poeta – ten *puer aeternus*, buntujący się przeciw przesywającym do głębi dźwiękom nicości (ułudzie „muzyki sfer”) – trwa wśród sprzeczności i rozpacz (Wśród tylu dni słonecznych tylu ciemnych nocy, so 72). Właśnie owo „pragnienie trwania”, uparta obrona wartości tego, co ziemskie zostaje przez krytyka zaakcentowana i ustanowiona w randze zasady

6 Por. Andrzej Falkiewicz, *Istnienie zwane metaforą*, Wrocław 1992, zwłaszcza s. 369–371.

poetyckiego bycia u Jastruna, który pisał – w wierszu uczynionym za sprawą egzegezy Kornhausera codą *Sceny obrotowej* – o wzruszeniu przeszywającym tego, który „nie chce opuścić świata”:

Wśród tylu dni słonecznych tylu czystych nocy
tylu odważnych mężczyzn tylu pięknych kobiet
tylu dzieci których widok wciąż na nowo wzrusza
nie chcę opuścić świata To on mnie opuści.

(*Wśród tylu dni słonecznych tylu czystych nocy*, so 72)

W tym rozumieniu bycia poetyckiego Jastrun bardzo bliski jest wizji Miłosza (wyrastającej wszak z nieco odmiennego źródła – platonizmu), dla którego istotę poetyckiego zaświadczenia stanowi ostatecznie pragnienie wchłonięcia i przechowania doświadczenia „wszystkiego, co jest / udziałem człowieka”:

Gdziekolwiek jestem, na jakimkolwiek miejscu
na ziemi, ukrywam przed ludźmi przekonanie,
że nie jestem stąd.
Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej
barw, smaków, dźwięków, zapachów, doświadczyć
wszystkiego, co jest
udziałem człowieka, przemienić co doznane
w czarodziejski rejestr i zanieść tam, skąd
przyszedłem⁷.

Skąd przyszedłem i po co powstać ma ów rejestr? To nie jest już ważne (albo nie istnieje możliwość odpowiedzi na te pytania), jest: „imperatyw wchłaniania” (wyrastający z poczucia bycia s-pozą, nie-stąd)⁸. Autor *Hymnu o Perle* poszukuje przy tym jednej, wspólnej prawdy – zatem i jednego, uprzywilejowanego aspektu. Demon Laplace’a jest po prostu straszny, to nie-ludzka pokusa:

– Operator: – Oto widzisz. Pozwoliłem ci na chwilę zobaczyć kwiat nasturcji oczami motyla i być motylem. Pozwoliłem ci patrzeć na łąkę oczami salamandry. Następnie dałem ci oczy rozmaitych ludzi, żebyś patrzył na to samo miasto.

⁷ Czesław Miłosz, *Gdziekolwiek*, w: tegoż, *To*, Kraków 2000, s. 32.

⁸ W takim ujęciu podmiotowość poety ulega swoistej de(kon)strukcji: na pierwszy plan wysuwa się wielogłosowość, która rozsadza od wewnątrz stabilność jednostkowej struktury. „Bycie Innymi”, mediumiczne wczucie – wiąże się z pragnieniem (kobiecej?) otwartości, instrumentalności, o której Miłosz pisał w *Piesku przydrożnym* (zob. np. poemat prozą *Pleć poezji*; pisałem o tym zagadnieniu szerzej w artykule: *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu roli podmiotu w późnej twórczości poetyckiej Czesława Miłosza i Mirona Białoszewskiego*, w: *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski i Tomasz Wójcik, Warszawa 2004, s. 454–456).

– [...] Gdybym choć był przekonany, że nie istnieje nic prócz wielkiej ilości indywidualnych, wzajemnie niekomunikowalnych wrażeń i obrazów! Ale ja szukałem jednej, człowieczo widzianej, wspólnej dla nas wszystkich prawdy o rzeczach, i dlatego to, co pokazałeś, jest dla mnie tak ciężką próbą i pokusą⁹.

Miłosz pisze o konieczności rezygnacji z mrzonek bycia „wszystkimi oczyma” i bycia nikim, prowadzi to wprost do niewyrażalności, Leśmian – jak pamiętamy – w ogóle nie tęsknił za realnością „zmysłu udziału”, nie-ludzkiego doświadczać możemy jedynie w sferze wyobraźni, tekstu... Jastrun mówi coś jeszcze (w czym bliższy jest rozpoznaniem Szymborskiej, myślę tu zwłaszcza o lamencie nad granicą oddzielającą nas od bytu-w-sobie i peanie poetki na cześć ludzkiej „ciekawości czystej” z *Rozmowy z kamieniem*), nie dorastamy do niczego więcej poza pytaniem o współ-istnienie, możemy jedynie w śmierci odnaleźć płaszczyznę równania z „królestwem kreta z pniakiem zbutwiałym” (*Wśród tylu dni słonecznych*, s. 72). Poetycka działalność poznawcza obydwu autorów jednak – jak można sądzić po lekturze *Wśród tylu dni słonecznych*... – może znaleźć wytłumaczenie w potrzebie, używając określenia Miłosza, bycia „nieśmiertelnym świadkiem”¹⁰, tym, który umożliwi przechowanie prawdy o historii ludzi.

Poecie wszak przystoi – choć różne bywają tego motywacje – pragnienie zostania po stronie życia. Do końca. Wiernie. I w zachwyceniu.

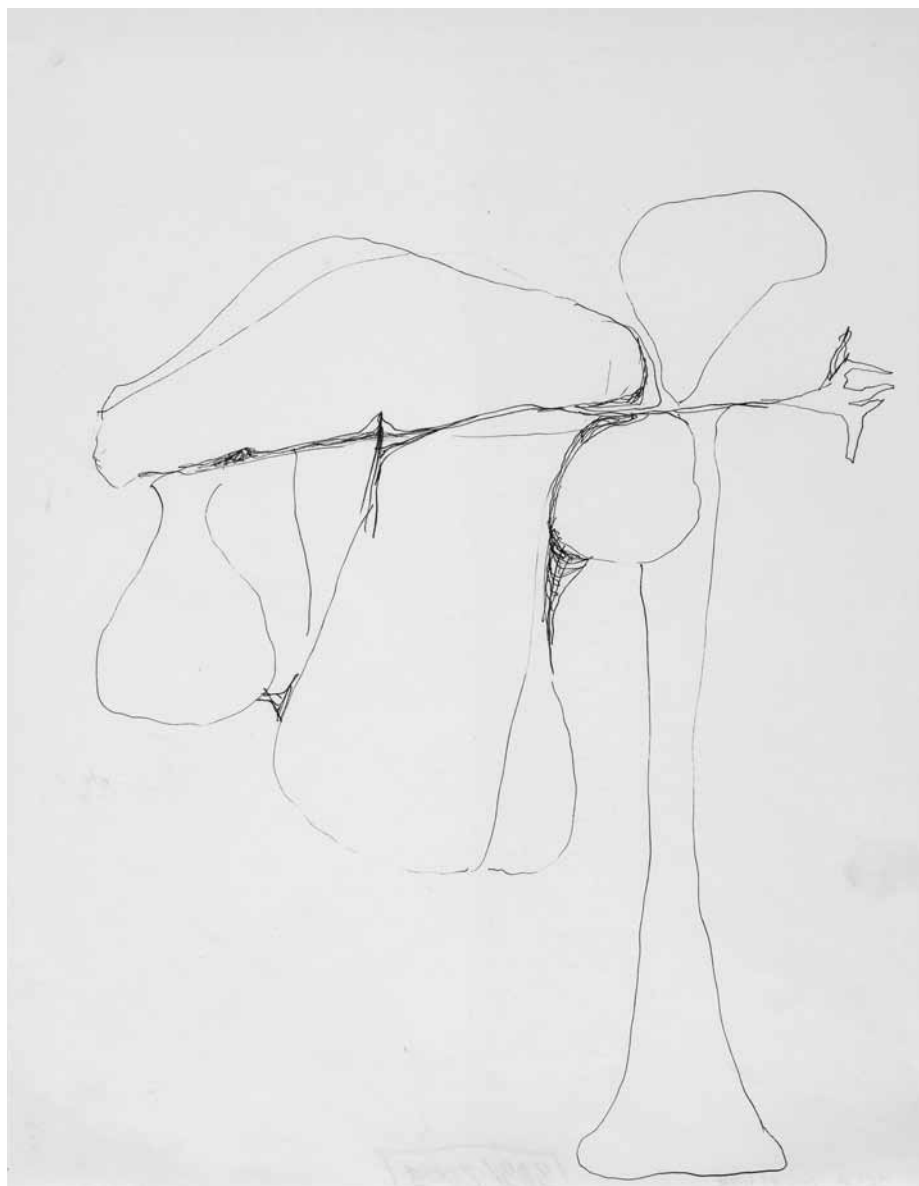
Zgoda (może dyskretnym żalem podszyta, że ten, który światłem nas uwodził – świat – dopuszcza się niejakej zdrady...) na opuszczenie staje się w końcu szkicu Kornhausera również udziałem i samego krytyka. Tak rozumiem gest o(d)puszczenia cudzy-słowia, ergo: akt przy-swojenia dokonany w ostatnim zdaniu szkicu *Światło wewnętrzne*... Identyfikacja z ową, gnomicznie i paradoksalnie podaną, zasadą poetyckiej wierności światu stanowiącej pryncypium autorskiej tablicy wartości zdradza personalny charakter krytyki Kornhausera. Tautologiczne powtórzenie słowa poety – znoszące (czy może lepiej, bo ostrożniej; na chwilę zawieszające) granice pomiędzy osobowościami poety i krytyka – nie jest aktem zawłaszczenia (jest „moje – nie-moje”¹¹), lecz ponowienia; oto miejsce i moment budujące wspólnotę wartości.

Adrian Gleń

⁹ Czesław Miłosz, *Oczy*, w: tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1998, s. 9.

¹⁰ Zob. Czesław Miłosz, *Powinienem teraz*, w: tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 30.

¹¹ Określenie to zawdzięcza Wojciechowi Kassowi.



Alina SZAPOCZNIKOW, *Étude de forme posée sur une colonne 5 ez tytułu*, 1963–1967, atrament na papierze, 27 × 20,7 cm. Dar Société des Amis du Musée National d'art Moderne, 2012

Bogusława **Latawiec** *Zmowy*

Liść ze mną

Kto się zmawia ze mną
poza mną
 cichcem
kto szeleści nocą w głuchym lustrze
kto wciąż pyta
o swoje drzewo utracone
z którego zwał niebacznie
w świat drugi
gdzie listy zamiast liści
biało spadają
i drewno ciężko dyszy po szufladach
i żadne słońce
już mu gałęzi świtem
jak świecy nie zapali
Taka ciemność krąży między nami
że ani jej odpukać ze świata trzy razy
jak duszę
liścia
który już się do zmowy ze mną
na migi
 gotuje
aby naszą wspólnotę ponad naszą innością
choćby tylko w myślach
jeśli już nie w oczach
 raz na zawsze
 ustalić

Koty z kosami

Lęki krzewią się teraz
chylkiem
pajęczno i plennie
w moim mózgu
jak w czarnym ogrodzie
gdzie gorycz płonących ściernisk
popiół z ptasich jaj, skrzydeł
i jaszczurczych błysków
tam gdzie w dzieciństwie
w pszczelim gnieździe
lipy
nawet koty z kosami
były w szumnej zmowie
nie do uwierzenia

Wietrzne z wiecznym

Wiatr w Babilonie
po wielkroć już przesypał
piasek
ze skruszonego pomnika:
 twarz z twarzy
 oczy z oczu
ale jego kurz w błękicie
wciąż jeszcze wierzy (zwłaszcza czoło myślące)
że jest rzeźbą doskonałą
żyjącą podwójnie jak czas
w ciele z kamienia i w duszy obłocznej
której puls i rytm bije
we wszystkich
które rzeźbią
 dłoniach

Ziemia z niebem

Biel rwana z drzew oburącz
wiatrami
to dla owoców spadających zimą
sen o żegludze kwiatów
po płótnach ciszy

Zmarznięte do szpiku pestek
biją na trwogę
po grudniach śniegu
po lodzie pól
rok za rokiem
póki ich moc korzenna, rodna
nie poderwie w niebo
własnego klucza
białych i dzikich
aniołów powietrza

Te żeglugi ziemno-niebne
po śmierciach i życiu
dzieją się nam i drzewom
a nade wszystko
ich korzeniom i naszej korze
mózgowej

Las ze stopami

Taka cisza jakby motek
gonił motek wełny
po śniegu za śniegiem
w lesie
który sam siebie przeszedł
i uwięził w pędzie
Ciemność była nasza
Tylko cztery latarki stóp
świeciły
gdy mknąc po lodzie igliwia
biegliśmy
by las przegonić
i dobiec wreszcie do siebie
których już nie było

Śnieg ze mną

Śnieg wyrwany ze skrzydła zamieci
jest tuż za mną
osobny
z własnym imieniem – Przybysz
Znak bieli
Słowo bez dźwięku
Gniazdo mrozu
dla mojego ciepła

Sinomorec – Krajkowo, sierpień – listopad 2012

Ewa Elżbieta
Nowakowska

Rudery

Robotnicy czyszczą
opróżnioną z wody
sadzawkę

W ruderach liści
sterczą uszkodzone balustrady
wątle klatki schodowe

Trwa ponura secesja
na mostkach wodorowych
celulozy

Na gałęzi zawisła
pstrokata czapka
z pomponem

Sójka upuszcza
pożegnalne
lusterko

Zapłon

I.
ktoś zasypał
jesienne świece
liśćmi klonu
zanim jeszcze
znalazłam zapalki

II.
przekręcam kluczyk
w stacyjce
jesieni
i choć z początku
zapłon szwankuje
wkrótce potem
drzewa
biorą mnie
w krzyżowy ogień
odpowiedzi

Żerowisko

Uprzedzam –
oto jedyne
aktywne żerowisko owadów
w tym zmartwiałym
ołtarzu

Spadające z konara
jabłko
roztrzaskuje się
na tysiące drobnych kawałków

Jeden z nich
chowam
do relikwiarza

Powielacz

W drukarni
czasu
sikorka skacze
po ażurowej
kracie
ogrodzenia

Ktoś robi odbitki
pór roku
na nielegalnym
powielaczu
i składa drzewa
pochyłą czcionką
choć nie czuć
żadnego
powiewu wiatru

Sezam

Na ławce w parku
leży jeden grosz

Rude tulipany –
zawiązane
przeźroczystą nicią
sakiewki na precjoza –
czekają

Wymawiam zaklęcie

Gwiazdozbiór Liść

Mamy postój
na jakiejś stacji.

Oznajmiasz:
Gwiazdozbiór Liść.

Każesz mi skreślać
przymiotniki.
Robię kredką
sobie tylko znajome znaki
przy każdej linijce.
Usuвам.

Zostają kropki
rzeczowników.
Łączę je ze sobą
jak w łamigłówce
z pisemek dla dzieci.
Witamy w Gwiazdozbiorze Liść,
wołasz,
zanim zdążę
ogarnąć całość,
Charonie.

**Jesienne
wystawy
paryskie... (2)
Triumfalny powrót
Edwarda Hoppera
(1882–1967)
do Paryża –
sto lat po studenckich
pobytach**

Wystawa jako fenomen

16 listopada 1906 roku dwudziestocześcioletni Edward Hopper pisze do matki z Paryża: „Myślę, że nie ma na świecie miasta równie pięknego, ani nacji równie ceniącej sztukę jak Francuzi. Zawsze jest tutaj jakaś ciekawa wystawa, malarska, rzeźbiarska czy techniczna, i wszyscy się tym interesują, biedni i bogaci”. Patrząc na wielogodzinne kolejki na jego wystawę 107 lat później, nie sposób nie podpisać się, bodaj częściowo, pod tą deklaracją.

Pierwsza we Francji retrospektywa Hoppera pobiła wszystkie rekordy frekwencji w historii Grand Palais: obejrzało ją przeszło 780 000 osób. Zdystansowała ona pod względem liczby widzów wystawy Picassa (rok 2009) i Moneta (rok 2011). Przedłużona o dwa tygodnie, do 3 lutego, była otwarta przez ostatnie trzy doby dzień i noc dzięki dobrowolnej mobilizacji 300 pracowników muzeum. Sąsiedujące z Grand Palais kawiarnie funkcjonowały również całą dobę, służąc jako azyl

Anna Łabędzka

dla zmarzniętych kolejkowiczów, wśród których było wielu zagranicznych turystów, często jadących wprost z wystawy na lotnisko. Dostanie się na tę retrospektywę stało się niezbędnym paryskim punktem programu anno 2012/2013.

Jej ostatnie trzy doby zgromadziły 40 000 zwiedzających.

Czy jest to tylko sukces Hoppera – czy też zasługa francuskiego systemu wystawienniczego? Przedłużanie dużych wystaw paryskich jest zjawiskiem powszechnym, choć bez tak daleko posuniętej mobilizacji jak funkcjonowanie całodobowe. Opisane uprzednio wystawy Canaletta w Muzeum Maillola i w Muzeum Jacquemart-André również były przedłużone o kilka dni z możliwością dodatkowych paru godzin zwiedzania wieczornego.

Powszechne zainteresowanie malarstwem jest efektem sprawdzonej od lat polityki kulturalnej, która uruchamia na co najmniej kilka tygodni wszystkie możliwe środki dla przybliżenia eksponowanego artysty poprzez radio, telewizję, prasę codzienną, periodyki artystyczne, społeczno-kulturalne oraz liczne publikacje oколnościowe. Nawet efemeryczne gwiazdy filmu, rocka czy modelingu, z trudem mogące się popisać lekturą jakiejś książki, podkreślają dumnie w swych wywiadach fakt „zaliczenia” takiej czy innej ekspozycji. Dobry to snobizm, bo rozwijający, zwłaszcza wśród młodych, nawyk bywania w salach wystawowych i w muzeach.

Odbывая się równocześnie z Hopperem, w prawie tym samym stopniu oblegane przez publiczność wystawy Canaletta, potwierdzają skuteczność tej metody. Wszystkie duże księgarnie dysponowały materiałami dotyczącymi eksponowanych

artystów dla wszystkich możliwych grup odbiorców, z dziećmi włącznie. Canaletto był obecny w Muzeum Maillola w postaci gier planszowych, puzzli, książeczek oraz DVD dla przedszkolaków i dla nastolatków; była Wenecja Canaletta dla zakochanych, zbiory poezji opiewające to miasto, DVD znanych filmów, których akcja tam właśnie się toczy – z adaptacją noweli Thomasa Manna przez Viscontiego na czele. Było nawet w muzealnym butiku szkło z Murano i wenecka biżuteria. Co znamienne, pod koniec wystawy brakowało filmów.

Podobnie było z Hopperem. W prawie każdej księgarni był obecny Hopper dla nostalgiczných znawców Nowego Jorku, Hopper dla amatorów czarnego kina lat 40., Hopper dla koneserów poszukujących mało znanych aspektów jego twórczości i jej wpływu na sztukę obecną. W witrynach wszystkich kiosków od jesieni do lutego odbywała się prawdziwa batalia na okładki pism – Canaletto kontra Hopper. Wenecja kontra Nowy Jork, malowniczość nasyconych łagodnym światłem wedut naprzeciw podglądu ostro oświetlonej amerykańskiej codzienności.

W metrze paryskim, przeszło trzy tygodnie po zamknięciu wystawy, widoczne są nadal gigantyczne afisze z reprodukcją Canaletta. Jakby trudno się było z nim rozstać. Jakby obecność tego malarstwa była bardziej na miejscu w życiu codziennym paryżan niż nachalne reklamy.

Hopper, ściśle wpisany w amerykańską cywilizację wieku XX, znany jest w znacznym stopniu – jakby pośrednio. Poprzez reklamę, filmy, mroczną prozę amerykańską. Wytworzyło się coś w rodzaju symbiozy między pierwotną inspiracją a jej derywatami. Dzięki retrospektywie można

sobie te wszystkie zależności uświadomić i stwierdzić, co wtórne, a co pierwotne.

Odbyłam kilka wizyt w Grand Palais, żeby móc się spokojnie rozeznać w świecie Hoppera. W weekendy spotykałam dużą ilość młodych małżeństw z dziećmi w nosidełkach, rodziny i grupy przyjaciół. Wieczorami przeważała młodzież, eleganckie pary w wieku średnim i samotni wielbicieli sztuki. Nie zawsze warunki do oglądania były komfortowe, często przeszkadzało skupienie dużej liczby widzów przy takim czy innym obrazie. Cierpliwość jednak zawsze dawała dobre rezultaty. Na szczęście w paryskich salach wystawowych bardzo rzadko stosuje się drastyczną kontrolę pozwalającą tylko na jednokrotne obejrzenie ekspozycji. Pamiętam takie restrykcje z niezwyklej wystawy Vermeera w Holandii kilka lat temu i iście sztubackie podstępny z zakładaniem okularów słonecznych i różnych nakryć głowy, żeby móc bodaj raz jeszcze spojrzeć na płótna mistrza z Delft. Hoppera i Canaletta można było w Paryżu studiować *ad libitum*. Pod warunkiem wejścia na wystawę.

Retrospektywa Hoppera zaczyna się od zdjęcia i od filmu.

W wyciemnionej sali uderza po lewej duże kolorowe zdjęcie zrobione przez filmowca Wima Wendersa, podobne do miejskich pejzaży Hoppera. Czerwień, niebieski, żółty. Kolory ostre, neonowe. Takie światło. Rozpoznajemy styl amerykańskich filmów Wendersa świadomie pastiszujących Hoppera.

Opowiada on obszernie o swojej fascynacji amerykańskim artystą w filmie, który pokazuje też Hoppera z żoną, ich dom

i ich artystyczne otoczenie. Film ten można obejrzeć przy okazji wizyty w Grand Palais, a także go, oczywiście, kupić.

Po prawej, na dużym ekranie, jedenastominutowy czarno-biały portret filmowy Nowego Jorku. Film niemy z roku 1920 *Manhatta, A Study of the Modern Babylon the Hudson*, nakręcony przez malarza Charlesa Sheelera i fotografa Paula Stranda do poematu *Manahatta* (ze zbioru *Leaves Grass*) Walta Whitmana.

Wersy Whitmana na dużych planszach są kontrapunktem dla filmowanych z lotu ptaka arterii, doków, węzłów komunikacyjnych. Jedną z pierwszych sekwencji: erupcja miarowo wyrzucanych w niebo dymów, punktowana kadrkami spadających gwałtownie w dół brył architektury i srebrzysta, odrealniona, lśniąca światłem zachodzącego słońca nowojorska zatoka, z poruszającymi się po niej statkami różnego kalibru; od wielopiętrowych krążowników po pilotujące je motorówki. Zaskakująca harmonia tego gigantycznego portu. Dwudziestowieczna, industrialna Wenecja-moloch.

Inny kadr: widoczny z góry tłum pasażerów, ciasno stłoczonych na dużym promie, nagle wylewa się na brzeg. Wydaje się, że wszyscy mają ciemne ubrania, białe gorsy z krawatami i czarne kapelusze. Ale nie, są tam też kobiety, nawet z dziećmi na rękach. Fascynujący balet tłumu jak w *Metropolis* Fritza Langa, tylko że to nie fikcja, lecz reportażowy, ostro zrytmizowany dialog Nowego Jorku z Whitmanem.

Po czym nagły przeskok, zmiana nastroju: widziany z góry kościół, obok cmentarz, perfekcyjnie wyrysowany niczym skwer; między jego alejkami ławki, na których

siedzą grupki postaci. Zadziwiająco kontemplacyjna sekwencja.

W ruchu obrazów śledzimy, głównie z góry, wygląd mieszkańców metropolii; kroczą, w typowym dla filmów niemych, szybkim podrygującym krokiem. Kobiety wydają się smukłe, eleganckie. Zawsze na obcasach, w rękawiczkach i kapeluszech. Przeważają jednak mężczyźni. Nie tylko urzędnicza „gentry”, ale i różnego rodzaju skromniejsi nowojorczyki. Dostawcy, nawigatorzy, szoferzy i robotnicy. W dokach, na lokomotywach, na niebotycznych rusztowaniach.

Film trwa krótko, ale nie sposób go zapomnieć. Jego dynamizm, poezję, piękno przedstawionego w nim miasta.

To Nowy Jork trzydziestoparoletniego Hoppera. Ale ta pulsująca dynamizmem metropolia zostanie uwieczniona w jego obrazach niczym zatrzymane kadry całym innym filmem, konfrontującym nas z ludzką samotnością, z niebytem wycieknięcia na nieznaną we wnętrzach znanych nam z *Manhattany* domów. Wnętrza te podobne są do ich mieszkańców. Równie jak oni odznaczają się chłodną urodą i onirycznym wyobcowaniem. Jest w nich niepokojąca tajemnica.

Z ciemności sali filmowej, nadal poddani wibracjom gigantycznego miasta, niezdolni do oddzielenia słów Whitmana od siły filmowego obrazu, wchodzimy do pierwszej sali malarzkiej. Totalny kontrast. Wyciszające zatrzymanie czasu.

Można się spokojnie pograć w lekturze dwujęzycznych plansz zredagowanych przez Didiera Ottingera, komisarza wystawy i wnikliwego znawcy Hoppera. Jego książeczka *Cień i światło amerykańskiego mitu* jest dobrym przewodnikiem

po sztuce Hoppera, nie pomijającym ani jej Vermeerowskiego intymizmu, ani jej Rembrandtowskiej duchowości, ani teatralności w stylu Watteau i Degasa.

Korzenie. Dojrzwianie artysty

Malarz urodził się na lewym brzegu rzeki Hudson, w stanie Nowy Jork, w roku 1882. Dwa lata po jego urodzeniu zostanie zbudowany wiszący most brooklyński – wcielenie nowoczesności. Hopper należy do pokolenia Picassa, Strawińskiego, Kafki – artystów, którzy zmienili świat sztuki.

Okaże się odporny na mody. Od początku do końca wierny malarstwu figuratywnemu, pełen miazdzącej ironii wobec abstrakcji i awangard. Przypisywano go do surrealizmu, realizmu, symbolizmu, formizmu. Jest nie do zaklasyfikowania. Obok tego, co w Ameryce jego czasów wydaje się nie do pominięcia. A równocześnie jakże amerykański.

Korzenie anglo-saksońskie, francusko-hugenockie i holenderskie, surowe wychowanie w religii baptystów. Pierwsze rysunki naznaczone darwinizmem i satyrą. Odraagowywaniem poprzez sztukę fizycznych kompleksów tego nadwyzczaj wysokiego i niezgrabnego chłopca przezywanego „Grasshopper” – konik polny. Z czasem dojdzie do wzrostu metra dziewięćdziesiąt osiem. Nastolatek pasjonuje się rysunkiem, lekturą klasyków, wioślarstwem i budowaniem łodzi. Ma zamiar zostać konstruktorem statków.

Pokolenie młodego Hoppera przeżywa boleśnie odejście Ameryki od filozofii pierwszych osadników, od kontemplacji harmonijnej przyrody niszczonej przez brutalną inwazję przemysłu, którego

symbolem jest diaboliczna lokomotywa parowa. Odnajdziemy ironiczne echo tej nostalgii w małej sali grafik Hoppera z lat 1915–20. Lokomotywa w ostrym zestawieniu z bukoliczną sceną kąpieeli nimf. Nagie ciała młodych kobiet, na pierwszym planie po lewej, zdają się być wystawione na pastwę mknącego górą parowego, jakby antropomorficznego molocha.

Pierwsze młodzieńcze inspiracje Hoppera to spadkobiercy malarzy z grupy Hudson River School: Winslow Homer i Thomas Eakins. Reakcja rodziców na artystyczne zainteresowania Edwarda jest pragmatyczna: skoro ma się zajmować sztuką, niech będzie to sztuka użytkowa. Ci światli właściciele dobrze prosperującej firmy pasmanteryjnej zapisują go do New York School of Illustrating, której dyplom daje konkretną możliwość pracy ilustratora prasowego.

W wieku lat osiemnastu, po roku pilnego studiowania technik ilustracyjnych, Hopper zmienia kierunek na ogólnie artystyczny. Jego koledzy to znani późniejsi malarze: Guy Pène du Bois, George Bellows, Patrick Henry Bruce. Od roku 1902 grupa ma nowego profesora, Roberta Henri, obdarzonego wyjątkową charyzmą. Jest on duchowym spadkobiercą Thomasa Eakinsa – co znaczy: znajomość sztuki europejskiej przy równoczesnej od niej niezależności, dogłębne zaangażowanie w twórczość, odrzucenie zbyt osobistych „zwierzeń” artysty w jego dziele, dystans do formalnej wirtuozerii. Robert Henri jest wielbicieleм sztuki Maneta. Przekazuje swym uczniom Manetowski spadek artystyczny po mistrzach hiszpańskich – oszczędność palety.

W pierwszej malarskiej sali wystawy

zgrupowano obrazy kolegów i profesorów Hoppera, wzajemnie się portretujących, oraz jego wczesne płótna. Hopperowskie obrazy przedstawiają samotne postaci w zamkniętych przestrzeniach, zatopione w myślach lub w oczekiwaniu. Monochromatyczne małe formaty: *Woman in a studio* (1901/1902) i *Figure in a theatre* (1903) to w pełni rozpoznawalny Hopper, zapowiedź późniejszych płócien takich jak *New York Movie* z roku 1939 – podziwianego przez André Bretona.

W pierwszym samotna stojąca na podium kobieta oparta o ścianę podpira w zamyśleniu twarz dłonią, w drugim inna kobieta – odwrócona od nas plecami, siedzi w pustym teatrze naprzeciw opuszczonej kurtyny. Kolorystyka pod ścisłą kontrolą: sepia, brunatny beż, różne odcienie szarości, szare granaty.

Od wejścia przyciąga wzrok powieszony w rogu po przekątnej portret młodej kobiety naturalnych rozmiarów, „wychodzącej” wprost z ram obrazu. Portret równie oryginalny jako ujęcie, jak jego modelka. Uchwycona w całej postaci, w dynamicznym ruchu ciała odwróconego lekko w prawą stronę, przy równoczesnej rotacji głowy w lewo, w naszym kierunku. Uderzająca swym czupurnym wyrazem młodociana twarz. Koronkowy jasny kołnierz, odsłonięte nadgarstki, dół spódnicy – to jasne elementy ciemnego obrazu. W dłoniach dziewczyny, zatrzymanej na moment w tym sprężystym skręcie ciała, pęki malarskich pędzli. Domyślamy się, że to osoba z artystycznego kręgu. Trudna do zapomnienia: rozburowane kasztanowe włosy, czerwone, zacięte w dziecięcej stanowczości usta, z różowione z wyczuwalnej wewnętrznej

pasji policzki. Intensywne, bystre spojrzenie zwrócone w stronę widza. Przy bliższym oglądzie widać, że z jej ramion opada niedbale malarski fartuch.

To sportretowana przez swego mistrza w roku 1906 uczennica Roberta Henri, panna Josephine Nivison. Stanie się ona, w wieku lat czterdziestu jeden, żoną starszego o rok Hoppera i przeżyje go zaledwie o parę miesięcy. Ich twórczy związek, nie pozbawiony turbulencji z powodu zaburzonego charakteru i słabego poczucia humoru małej, energicznej „Jo”, będącej totalnym przeciwieństwem niezwykle flegmatycznego olbrzyma Edwarda – ironicznie zdystansowanego do życia, należąc do legend tamtych czasów.

Paryskie lata

Jesienią roku 1906, tego samego, w którym jego amerykański mistrz portretuje młodszą Josephine, Hopper zamieszkuje w Paryżu. To pierwszy z trzech pobytów artysty we francuskiej metropolii zakończonych w roku 1910. Nieodzowny etap edukacji amerykańskich artystów wpisujący się w, znaną też z powieści Henry Jamesa, anglosaską tradycję Grand Tour. Ale Hopper, jak zawsze nietypowy, nie pozostawia po sobie żadnych śladów na Montmartrze czy na Montparnassie – legendarnych miejscach kosmopolitycznej bohemy Paryża. Przebywa w swoim skromnym hoteliku Misji Baptystów na ulicy Lille pod numerem 48, niedaleko Luwru, częstego celu swych wizyt i obiektu malarskich studiów.

Pierwsze miesiące paryskiego pobytu owocują serią monochromatycznych widoków miasta traktujących malowane obiekty jak bryły oczyszczone z architektonicznych

szczegółów. Przypominają one płótna bliższego młodemu Amerykaninowi postimpresjonisty Alberta Marqueta.

Hopper nie tylko fascynuje się sztuką francuską studiowaną wnikliwie w pobliskim Luwrze, ale uczy się też gruntownie języka, co rzadkie u amerykańskich podróżników. Francuska poezja objawia mu to, co chciałby wyrazić w sztuce. Stanie się ona stałą inspiracją artystyczną dla tego namiętnego czytelnika Cervantesa, Goethego, Montaigne’a, Prousta, Manna, Tolstoja, Turgieniewa, Zoli, Victora Hugo, Dickensa, Conan Doyle’a, a także – co ważne w jego „purytańskim” rodowodzie Amerykanina tej epoki – filozofa Emersona.

Z czasem, swobodnie mówiący i piszący po francusku malarz, będzie chodzącą antologią poezji francuskiej recytowanej w oryginale, ze szczególnym upodobaniem do Verlaine’a i Rimbauda. Ci, którzy upatrują w Hopperze prekursora amerykańskiego egzystencjalizmu, jako jedyne go malarza wśród grupy pisarzy i poetów, często cytują na potwierdzenie tej tezy jego ulubione wersy Verlaine’a i Rimbauda zapowiadające jakby program Sartre’a.

Powrót do Stanów po paryskich pobytach będzie dla zakochanego we francuskiej kulturze artysty bardzo trudny. Z czasem wyzna, że potrzeba mu było dziesięciu lat, żeby móc na nowo zaakceptować Amerykę.

Inspiratorzy

Należą do nich wspomniany Albert Marquet, Félix Vallotton i Walter Sickert. Wpływ Degasa podkreśla nietypowe płótno z roku 1873 o tematyce amerykańskiej, przed-

stawiające biuro handlowe producentów bawełny w Nowym Orleanie i jego, nieco wcześniejsza, *Orkiestra operowa*. W drugim obrazie scena wraz z tańczącym baletem jest zredukowana do minimum; prawie całą powierzchnię płótna zajmują muzycy grający w operowej fosie. To zapowiedź późniejszych hopperowskich kadrów teatralnych przenoszących akcję dramatyczną obrazu poza scenę.

W czasie paryskich pobytów Hopper kontempluje często melancholijne wyobcowanie otoczonego grupą prześmiewców *Gillesa* (Pierrota) Watteau namalowanego w roku 1718, podziwia mistrzów holenderskich z *Filozofem* Rembrandta na czele, bliskie mu są dzieła Pissarra, Renoira i Sisley'a. Odbędzie też krótkie podróże do Holandii – dla Vermeera i Rembrandta, do Hiszpanii – dla Goyi, i do Berlina.

W paryskich obrazach Hoppera brak zupełnie nowoczesności i zgiełku metropolii. Żadnego śladu wieży Eiffla, modnych podówczas galerii handlowych, niedawno otwartego Grand Palais czy innych obiektów współczesnej cywilizacji. Od początku interesuje go przede wszystkim światło w konfrontacji z bryłą architektury. Przykładem tego są małego formatu oleje na desce, przedstawiające jego paryski pensjonat: schody, lampa oświetlająca podest, brama wejściowa kamienicy. Pełna pokory asceza godna dawnych holenderskich poetów codzienności.

Kolejny etap wystawy to grupa malarzy amerykańskich o nazwie „Ash Can School” (lub Ashcan School), czyli „Szkoła śmietnika”, nazwana tak od rodzaju uprawianego realizmu uznanego przez niektórych za trywialny – co bardzo spodobało się

artystom. Poetyka tej grupy nie była obca ówczesnym poszukiwaniom Hoppera.

Grafika jako punkt zwrotny i objawienie mrocznej strony duszy

Od roku 1915 Hopper koncentruje się intensywnie na grafice i to ona stanowi punkt zwrotny w jego drodze twórczej. Jest tego w pełni świadomy. Świetnie technicznie grafiki nie są liczne, ale każda z nich godna jest uwagi. Po wprawkach malarzskich artysta ujawnia w tej właśnie formie, stawiającej fizyczny opór, mroczne zakamarki swej podświadomości w stylu nieco ekspresjonistycznym, chwilami kojarzącym się z Bruno Schulzem.

Wcześniej, z konieczności, artysta podejmuje nie ulubianą pracę ilustratora. Ogłędając wyeksponowane w formie wyświetlanych dużych obrazów jego ilustracje, nie można się uwolnić od chęci porównywania ich z późniejszymi obrazami. Pozornie komercyjne plansze w stylu *art déco* podejmujące tematykę wojenną, tuzystyczną, a nawet reklamującą nowości techniczne – takie jak elektryczne oświetlenie, odznaczają się nastrojem, kolorystyką oraz kompozycją łatwą do zidentyfikowania jako hopperowskie.

Często porównuje się Hoppera z Hemingwayem poprzez tę właśnie bytową konieczność terminowania w „niższych” rejonach ekspresji, pozostających w służbie reklamy. Obydwaj twórcy skorzystają na tym, wybierając w swych późniejszych dziełach, wolnych od handlowych ograniczeń, wypracowany w reklamie, szczególnie, pośredni sposób wypowiedzania się, zbudowany na ogromnej oszczędności środków.

Wizualny wymiar prozy Hemingwaya spotyka się w ten sposób z literackim

wymiarem malarstwa Hoppera. To pokrewieństwo artystyczne potwierdzi się w wyrażonym wielokrotnie podziwie Hoppera dla pisarstwa Hemingwaya i w wyznaniu Hemingwaya o możliwości uprawiania malarstwa jako jedynej dziedziny twórczości, która mogłaby go zainteresować poza literaturą.

Analizowanie malarstwa Hoppera bez możliwości zamieszczenia kolorowej reprodukcji w tekście wydaje się operacją skazaną z góry na niepowodzenie. Jak bowiem nie zniszczyć nastroju w szczegółowym opisie, który musi unaocznici czytelnikowi zawartość obrazu? Tak więc wybór dzieł komentowanych w tym tekście będzie uzależniony przede wszystkim od ich podatności na opis nie odzierający ich z malarskiej tajemnicy.

Soir bleu. Błękitny wieczór, 1913–1914

Obraz poniósł tak bolesną klęskę, że Hopper zrolował go natychmiast po wystawie i nigdy więcej nie pokazywał. Jego styl nie trafił na dobry moment. Dla amerykańskiego odbiorcy tamtej epoki był on zbyt naznaczony europejskim symbolizmem. Kompozycja odznacza się, co podkreślone jest już w tytule, dominantą koloru niebieskiego, często obecnego w dojrzałych płótnach Hoppera. Ma ona nietypowy, ulubiony przez Hoppera, horyzontalny format: 91,4 cm wysokości na 182,9 cm szerokości. Przedstawia, na podzielonym na dwie części długim prostokącie malarskiej „sceny”, siedem wyobcowanych postaci skupionych wokół trzech okrągłych kawiarnianych stolików, które stoją na kamiennym tarasie osadzonym w niebieskiej przestrzeni. Za balustradą widoczny jest jednolity kolor szafirowy. Nad nią

ciemniejszy pas tego szafirowego koloru odcina się płynną linią od równoległego pasa błękitu. Ani chmur, ani roślin, ani fal wodnych, ani architektury. Coś w rodzaju nieba w dwóch odcieniach. Górną linię obrazu wyznacza pięć okrągłych plam papierowych chińskich lampionów, jakby poruszonych wiatrem. Dół obcięty jest tuż pod blatem najbliższego widzowi lewego stolika.

Dominującą postacią *Wieczoru* jest stojąca pośrodku, ostro wymalowana młoda kobieta z krótkimi czarnymi włosami *à la* Louise Brooks. Jest jedyną postacią, której głowa i gors wystają ponad linię szafirowej przestrzeni. Jej zielona suknia na ramiączkach odsłania jasny, perłowy dekolt i także ramiona. Kobieta patrzy na nas prowokacyjnie z góry, wyraz jej twarzy jest zaczepnie pogardliwy. Ma coś z Adeli Brunona Schulza. Jej ostro czerwone policzki i usta korespondują z czerwienią uszu i karku mężczyzny siedzącego do nas tyłem na tej samej osi obrazu. Po pewnej chwili rozpoznajemy w nim wojskowego, białe naramienniki munduru widoczne są na tle białoszarej balustrady w tle. Ciemna kurtka uniformu przecięta jest poziomo zielenią poprzeczek oparcia krzesła, podobne krzesło stoi opodal. Przy tym samym środkowym stoliku, po lewej stronie, siedzi, widoczny z profilu, brodaty mężczyzna z papierosem w ustach; jego sylwetka przecięta jest pionowo szarym słupkiem. Z prawej zaś strony widzimy siedzącego frontalnie białego kłowna. Ta centralna postać, skupiająca na swym śnieżnobiałym stroju światło obrazu, a także poprzez tę biel emanująca jakby własnym światłem, wydaje się, nie tylko ze względu na teatralny

kostium, najbardziej w tym towarzystwie wyobcowana. Biel całej sylwetki kłowna bliska jest jasnej karnacji dekoltu i ramion dziwnej kelnerki, a także bieli blatów stolików obramowanych złotą, metalową listwą. Po pewnym czasie zdajemy sobie sprawę, że kłown podobny jest do Hoppera. Ma na sobie cyrkowy szary makijaż z czerwonymi kreskami przecinającymi pionowo oczy i z karminowymi ustami Jokera. Jego twarz okala biała barokowa kryza, w ustach trzyma papierosa. Przy stoliku po prawej stronie obrazu widać elegancką, mieszczańską parę: ujętego z profilu czerstwego mężczyznę z ciemnym zarostem w białej koszuli z czarną muszką, oraz widoczną od tyłu szatynkę z dużym kokiem i nagimi plecami w sukni o złotym kolorze, podobnym do metalowego obramowania stolików. Pionowa linia draperii na jej plecach jest w odcieniu zieleni podobnej do barwy krzeseł. W ekstremalnie lewej części obrazu, oddzielonej wspomnianym szarym słupkiem, siedzi zwrócony twarzą do nas typowy paryski apasz w kaszkiecie, również z papierosem w ustach. Mógłby być sutenerem wymalowanej kobiety. Jedyna to twarz odznaczająca się mimiką wyrażającą jakby uśmiech samozadowolenia.

Odnajdujemy w postaciach tego obrazu akwarelowe szkice Hoppera utrwalające charakterystyczne typy mieszkańców Paryża. Prawie identyczny apasz na jednym z rysunków tej serii towarzyszy, jako alfons, wyfioczonej kurtyzanie z obfitym czarnym kokiem. Spotkanie tych nie komunikujących się ze sobą osób jest zarazem antologią francuskich warstw społecznych początku XX wieku.

Trudno uwierzyć, że amerykańska publiczność zareagowała obojętnością na ten intrygujący kolorystyką i nastrojem, pełen poezji obraz.

Tytuł obrazu, zapożyczony u Rimbauda: *Par les soirs bleus d'été...* (*W błękitne wieczory lata...*), daje wyraz nostalgii artysty po pobycie we Francji. Ośmiowersowy, nasycony zmysłowością poemat *Sensations*, pozwalający nam odczuć ekstatyczną symbiozę z Naturą poprzez wrażenia młodego artysty wędrującego z rozmachem w pełnym animacji pejzażu, stanowi wielki kontrast w zestawieniu ze statycznym wyobcowaniem postaci obrazu Hoppera. Wiersz nadaje hopperowskiemu pikturalnemu poematowi wyjątkowo ironiczny charakter.

Inne wcielenie białego kłowna, również bliskie *Pierrotowi* Watteau, powróci na sztalugę Hoppera pół wieku później, jako pożegnalny podwójny portret z żoną *Two Comedians*. Przypominając jeden z ukochanych filmów malarza nakręcony w roku 1944: *Komediantów* Marcela Carné z Jean-Louis Barrault w legendarnej roli smutnego mima.

Portrety domów.

Artystyczna konsekracja

Po kilkuletnim okresie uprawiania grafiki, pozwalającym Hopperowi na pogłębienie swej drogi twórczej, dochodzimy do momentu uznania artysty przez krytykę i publiczność.

Początek jest banalny. Wakacyjny wyjazd na brzeg morza połączony z plenerem. Latem roku 1923 Hopper udaje się do Gloucester, portowego miasteczka w rejonie Maine (Nowa Anglia), ulubionej wilegiatury artystów. Skupia swą uwagę na

neowiktoriańskich budowlach wzniesionych w jednej z dzielnic portu. Stanowią one dobry pretekst do studiowania światła, w dodatku przypominają rodzinny dom artysty. Będąc niejako świadkami ery przed-industrialnej, odpowiadają systemowi wartości z pionierskich czasów Ameryki.

Domy z hopperowskich akwreli z Gloucester wydają się pełne dziwnych tajemnic i są portretowane niczym ludzkie byty. Niektóre z nich zdają się staczać w jakieś niewidoczne otchłanie, w innych wydobywa Hopper ich konstrukcyjną kruchość na tle otaczającej je przyrody.

Po powrocie z wakacji 6 akwreli z neowiktoriańskiej serii znajdzie się na wystawie zorganizowanej przez muzeum w Brooklynie. Staną się one artystycznym wydarzeniem sezonu. Muzeum kupuje jedną z akwreli, następne znajdą nabywców w krótkim czasie dzięki marszandowi Frankowi Rehnowi, który je zaprezentuje w swej galerii w cyklu zatytułowanym „Dziesięciu amerykańskich malarzy”. Jest to wielki sukces artystyczny i handlowy Hoppera: sprzedaż aż 16 obrazów naraz. Krytyka podkreśla ich immanentnie anglosaską, wysoko cenioną podówczas, jako znak amerykańskiej tożsamości, purytańską surowość. Tym razem styl i tematyka obrazów znalazły uznanie odbiorców.

Ostateczna artystyczna konsekracja Hoppera to słynny *Dom przy trakcie kolejowym* (*House by the Railroad*) z roku 1925. Zakupiony przez kolekcjonera Stephena Clarka znajdzie się w MOMA jako jego dar już w roku 1930. Ten dom zainspiruje wielu artystów, z czasem też Hitchcocka do skonstruowania jego repliki, jako upiornego miejsca akcji *Psychozy* nakręconej w roku 1960.

Hopper i kino amerykańskie będą na siebie nawzajem oddziaływać bardzo mocno już od końca lat dwudziestych. Filmowcy będą się inspirować konstrukcją i nastrojem jego obrazów oraz ich szczególnymi protagonistami, a on sam, zwłaszcza w chwilach osłabienia weny twórczej, będzie się oddawał wielogodzinnym filmowym „orgiom”, oglądając zwłaszcza filmy z serii „czarnego” kina. Co nie przeszkodzi mu marzyć o filmie pozbawionym akcji. Czy widział bezakcyjną *Manhattę*...

Od roku 1925 Hopper może się nareszcie poświęcić wyłącznie malarstwu, ciesząc się - w miarę upływu lat - coraz większym uznaniem. Jego niezwykle wolne tempo pracy daje do dwóch olejnych obrazów rocznie.

Wyjazd na wakacje do Gloucester w roku 1923, tak ważny dla kariery Hoppera, zmienia też jego życie osobiste. To w Gloucester poznaje Josephine Nivison, dawną uczennicę swego mistrza Roberta Henri, która zachwyca go kulturą i znakomitą znajomością poezji Verlaine'a w oryginale: jej rodzina ma również francuskie, hugenockie korzenie. Ślub pary artystów odbędzie się 9 lipca 1924 roku w hugenockim kościele ewangelicznym na 66 Ulicy.

Fotografia

Zanim przejdziemy do kolejnego obrazu należy obejrzeć serię zdjęć wyświetlanych na dużym ekranie. Odegrały one niebagatelną rolę w kształtowaniu artystycznego języka Hoppera.

Pierwsze, autorstwa Eugène Atgeta, przedstawiają Paryż z przełomu wieków. Są to głównie małe uliczki miasta fotografowane jakby o świcie, puste, „wymyte” z ludzkiej obecności, a jednak pośrednio

pokazujące ją w postaci otwartych lub zamkniętych okiennic i innych domysłowych śladów codziennego życia. Styl realistyczno-eliptyczny, niewątpliwie bliiski Hopperowi.

Drugie, autorstwa Matthew Brady'ego, pokazują epokę wojny secesyjnej w Stanach. Album tych zdjęć, ofiarowany przez Josephine, będzie częstym przedmiotem kontemplacji artysty. Zniszczone lub puste domy w wielkich przestrzeniach, nastrój niepokoju i opuszczenia zapadną w malarzką świadomość Hoppera i połączą się z jego dotychczasowymi poszukiwaniami, a także z jego ironią i czarnym poczuciem humoru. Jedno ze zdjęć przedstawia prawie taki sam dom jak ten, który sportretował Hopper jako *House by the Railroad. To Reform School Bladensburg Road* (Washington D.C. 1860–1880. Washington, Library of Congress). Odznacza się on podobną formą wielkich okien mansardowych dokładnie tak dużych, jak okna niższych kondygnacji; czołowym ryzalitem zakończonym wieżyczką, nad podobnym do hopperowskiego gankiem opartym na rachitycznych kolumnach.

Wśród innych fotografów Hopper określi jako bliskich sobie: Henri Cartier-Bressona, Berenice Abbott, Edwarda Westona, a zwłaszcza Waltera Evansa. Ten ostatni wystawił w MOMA w roku 1933, więc czasowo dość blisko architektonicznych studiów Hoppera z Gloucester, zdjęcia dziewiętnastowiecznych domów amerykańskich, które by można uznać za fotograficzne przedłużenie dzieł malarza. W swym komentarzu do zdjęć Evansa powiada: „To przypadek równoległego rozwoju. Nie znałem Hoppera ani tego co robił”. Uderza w tym pokrewieństwie wspólne

obydwu artystom zainteresowanie literaturą francuską. Sam Hopper zarzucił szybko fotografie używaną do studiowania detali architektonicznych, twierdząc, iż daje ona obraz różny od tego, który widzi oko.

Nighthawks

Czas przejść do wszechobecnego w mediach i na ulicach obrazu *Nocne ptaki* lub *Nocne marki* – reprodukowanego na afiszach paryskiej retrospektywy: 84,1 cm × 152,4 cm, kolejnego wcielenia ulubionego przez malarza formatu horyzontalnego.

To w roku 1942, dwadzieścia osiem lat po *Błękitnym wieczorze*, Hopper przedstawia inną grupę, tym razem amerykańskich postaci, noszących w sobie niepokojące tajemnice. Narzucają się z wizualną natarczywością znaną nam z niektórych snów. Nie mamy z nimi kontaktu tak bliskiego jak w *Błękitnym wieczorze*. Widzimy je w oddali i za szkłem, w sztucznym świetle, u zbiegu dwóch ulic pozbawionych zbędnych, realistycznych szczegółów. Jakby na wystawie sklepu.

Trójkąt cytrynowego światła w nocnym pejzażu miasta. Gigantyczna szklana gablota zakończonego owalnie nocnego baru zajmuje trzy czwarte prawej strony obrazu. Po lewej trójkąt seledynowej zieleni otaczającego bar trotuaru z domem w głębi. Zielone wykończenia szklanej bryły baru i sklepowej witryny naprzeciw, zielone żaluzje w czarnych wąskich oknach czerwonego domu w tonacji drewnianego kontuaru baru. Oparci na nim łokciami dwaj mężczyźni potraktowani są tym samym głębokim odcieniem granatu, jaśniejsze są tylko ich szare kapelusze. Widoczny od przodu towarzyszy

rudej kobiety w czerwonej sukni trzyma w rękę papierosa. Drugi widoczny jest od tyłu, lekko zgarbiony, jakby przyczajony, w pozie przypominającej Humphreya Bogarta w którejś z jego ról filmowych. Naczynia barowe, metalowe pojemniki, strój barmana to metalicznie przebiegłe szare błękity. Litery szyldu na górnej zewnętrznej części gabloty, stolarka pustej witryny i wewnętrzne drzwi baru to bliskie kontuarowi odcienie pomarańczowej ochry, korespondujące też z płomiennymi włosami kobiety. Jedyna stojąca, schylna postać – rudawy barman w furacerze, z niewidocznymi zza kontuaru dłońmi, zdaje się coś mówić do towarzysza rudej kobiety. Ona, bardzo szczupła, z twarzą o ostrych rysach, jest również oparta łokciami na kontuarze. Kontempluje trzymany w dłoni zielonkawy zwitek wielkości pudełka od zapalek. Papier? Kwitek? Bilet? Jakaś wiadomość? A może kilka dolarowych banknotów? (Niektórzy krytycy upatrują w tym płaskim ruloniku kanapki, którą kobieta podnosi do ust).

Wszystkie postaci wydają się rozpaczliwie samotne. Jak często u Hoppera, odnosi się wrażenie, że za chwilę wydarzy się coś dramatycznego, co przerwie napięcie oczekiwania. Paraliżującemu unieruchomieniu aktorów tej sceny towarzyszy niepokojąca atmosfera ziejących czernią okien i sklepowej witryny. Hopper akcentuje grozę swej antropomorficznie traktowanej architektury. Niebezpieczeństwo wydaje się grozić właśnie od strony czarnych otchłani okien i wystaw, a nawet od strony małego czarnego kwadratu judasza w wewnętrznych drzwiach baru. Paradoksalnie mniej groźnie odczuwa się pustkę ulicy, może dzięki niebieskiej

tonacji przodu gabloty, która jakby łągodzi jego konfrontację z ulicą sąsiednią.

Wyczuwalny jest w tej scenie nastrój prozy tego okresu, zwłaszcza przywoływanego już Hemingwaya. Jego wysoko cenione przez Hoppera opowiadanie *The Killers* (*Mordercy*) z roku 1927 posłuży Robertowi Siodmakowi w roku 1946 do stworzenia filmu o tym samym tytule. Zawiera on – jako wizualny cytat z Hoppera – bar z *Nighthawks*, będący w tym filmie miejscem sceny kluczowej. Dwóch płatnych morderców poszukuje pracownika stacji benzynowej. Mają go zabić. Ten, choć ostrzeżony przez jednego z klientów, nie będzie próbował uciec. Gra go debiutant – Burt Lancaster. Daje się oszukać przez lokalną *femme fatale* w interpretacji, również debiutującej w większej roli Avy Gardner. Czarno-biały film Siodmaka, oparty na prozie Hemingwaya i zainspirowany obrazem Hoppera, wszedł w roku 2008 do amerykańskiego panteonu arcydzieł zgromadzonych w Bibliotece Kongresu.

Wielu pisarzy amerykańskich „beletryzowało” scenę *Nocnych ptaków* oraz inne obrazy Hoppera. Francuska parafraza literacka *Nocnych ptaków*, opublikowana na użytek retrospektywy w periodyku „L'Express”, identyfikuje samotnego mężczyznę jako ojca zaginionego na wojnie młodego żołnierza. Traktuje on dwójkę swych przypadkowych towarzyszy barowych jak lustrzane odbicie swego życiowego eskapizmu. Alkohol koi rozpacz po utracie syna. Wydaje mu się, że powrót zaginionego byłby możliwością nawiązania szczęśliwego kontaktu z byłą żoną.

Oglądając *Nighthawks* nie sposób nie zestawić go z przejmującą *Kawiarnią w nocy*

Van Gogha z roku 1888. Kompozycja, dobór kolorów, przesłanie egzystencjalne świadczą o podjęciu przez Hoppera dialogu z holenderskim artystą w sposób świadomy. Konkretna kawiarnia w Arles, do brze znana Van Goghowi, miała podobną do amerykańskiego baru funkcję: służenia różnym nocnym ptakom. Samotnym, bezdomnym lub poszukującym chwilowego towarzystwa podczas bezsennej nocy. Skupiała półświatek, biedaków i dziwaków. Ale pomimo przejmującej niepokojem tonacji kolorystycznej daleko Van Goghowi do Hopperowskiego nastroju tragicznego zawieszenia w beznadziei.

Czy ten właśnie nastrój przyciąga publiczność do amerykańskiego artysty? Czy tylko poprzez kontemplację samotności malarskich postaci we wnętrzu namalowanego przez Hoppera domu ośmielamy się skonfrontować z naszym losem? My, poddani cywilizacji pozorów w której należy być coraz atrakcyjniejszym, coraz wydajniejszym i coraz młodszym? Czy nobilitujący nasze skromne biografie poetycki wymiar tego malarstwa codzienności pozwala nam łatwiej je znosić?

To kataraktyczne utożsamianie się z protagonistami Hoppera ułatwia nam niewątpliwie jego estetyka, jakby oswojona przez obecne media, które zdążyły nią przesiąknąć przez parę dziesiątków lat.

Twarze i ciała

U Hoppera może przeszkadzać pewien powtarzalny typ twarzy. Zwłaszcza od lat 40. Odnosi się wrażenie, że jego protagoniści są do siebie podobni, wręcz zamienieni. Wiadomo, że do postaci kobiecych pozowała Edwardowi przez cały okres ich wspólnego życia Josephine. Jej zazdrości

przypisuje się tradycyjnie powtarzalność kobiecych figur i twarzy.

Nie widzę podobieństwa między twarzą Josephine a drapieżnie ptasimi twarzami dużej grupy Hopperowskich heroin. Może artysta nie odczuwał potrzeby różnicowania przedstawianych typów ludzkich? Może owa zamiennność mieściła się w jego ironicznej wizji świata?

Kobiety Hoppera mają pewną monolityczność dawnego holenderskiego malarstwa, jakby Hopper miał genetyczną pamięć swych korzeni. Ale często są pozbawione transcendentnej aury tajemniczości ich siedemnastowiecznych inspiratorów. Kobiety czytające listy u Vermeera i jego współczesnych wywołują u nas pełne fascynacji zapatrzenie. Kobiety czytające listy lub rozkłady jazdy u Hoppera najczęściej niepokoją. Zastanawiamy się, jaka to nowa niemożność lub jakie nowe komplikacje zapowiada w ich życiu skrawek studiowanego papieru.

Cykle. Światło

Obrazy retrospektywy układają się w kilka cykli. Są to domy i architektura, podróże, środki lokomocji, pejzaże, sceny morskie, wnętrza mieszkań widziane przez okna, okna ukazujące otoczenie domów, teatry i kina, hotele, biura, bary i kawiarnie, stacje benzynowe. Postaci, zwłaszcza kobiece, są często samotne. Często w intymności mniej lub bardziej odsłoniętego ciała. Najpiękniejsze obrazy z tej serii trudno opisać. Trzeba je obejrzeć.

Subtelna gra światła z niezapomnianym blaskiem srebrnego różu na prawym obramowaniu okna, przez które spogląda naga blondynka w obrazie *Morning in the City* (*Poranek w dużym mieście*) z roku

1944 zasługuje na pióro Prousta opiewającego żółtą płamę muru w znanej wedu cie Vermeera. To jedna z wielu młodych Hopperowskich kobiet w podróży, zaabsorbowanych chwilą czasu zatrzymanego w hotelowym pokoju. Stoi z ręcznikiem w ręce, twarzą do okna, na tle zielonej ściany – obok niezaścielonego łóżka. Pod stolikiem z lewej leżą jej ubrania. Karnacja portretowanej potraktowana jest w podobny sposób, jak ciężka materia jedwabnej sukni młodej patrycjuszki, czytającej u Vermeera list przy oknie. Jest jakby utkana z kilku splotów iryzującej tkaniny mieniającej się w Hopperowskim słońcu. Na ciele modelki odnajdujemy plamki światła w tonacji owego fascynującego, wspomnianego wcześniej różu z obrazowania okna.

Inny dialog odsłoniętego ciała kobiecego ze światłem to *Morning Sun* (*Poranne słońce*) z roku 1952. Siedząca na łóżku kobieta koło czterdziestki podobna jest do Josephine Nivison. Jej blond włosy są ściągnięte do tyłu, ręce złożone na podciągniętych do góry kolanach. Jakby nieobecny wzrokiem patrzy w osłepiającą słońcem kwaterę okna ukazującego jasny mur fasady i ceglaną jasnoczerwoną architekturę po lewej. Współgrają z tą plamą jej prawie czerwone policzki. Zaś wycieniowana tymże słońcem złotawa karnacja ciała koresponduje z dużą plamą światła w kształcie prostokąta na ścianie. To zapowiedź słynnego obrazu Hoppera przedstawiającego słońce w pustym pokoju. Podobne ascetyczne wnętrza służą znudzonym i wyobcowanym kochankom oraz małżeńskim parom, które nawet nie aspirują do możliwości porozumienia się, pracownikom dziwnych biur w ich

intrygujących, nocnych godzinach nadliczbowych, osobom różnej płci i wieku, odbywającym jakieś sekretne i podejrzane transakcje.

Często ta coraz bardziej doskonalona przez Hoppera malarska tkanka świata oblanego jego niezwykłym światłem ulega degradacji. Degradacja ta dotyczy bardziej jej duchowej niż materialnej sfery.

Ameryka

Czas Hoppera to też czas *Wielkiego Gatsby'ego* Scotta Fitzgeralda. Trudno w to uwierzyć. Chyba, że uzna się za świadka szalonych lat 20. i 30. obraz *Bootleggers* z roku 1925. Można się domyślić, że postaci tej na pozór zupełnie neutralnej sceny morskiej (76,5 × 96,5 cm) to prze-mytnicy alkoholu. Ogólnie niebieska tonacja obrazu ukazuje na pierwszym planie białą motorówkę zostawiającą za sobą spienione na białą fale. W niej dwaj mężczyźni w ciemnych ubraniach. Płyną do niebiesko-szarego brzegu, oddzielonego od wody pasem jakby szuwarów w kolorze białoszarym. Woda odcięta jest od lądu rudawą linią, której echem jest górna listwa burty w tym samym tonie i czerwona linia bazy domu. Czerwony prostokąt na rufie to pendant do barwy dwóch kominów domu przypominającego we wdzięczniejszej formie, opisany dalej, *House by the Railroad* – namalowany w tym samym roku. Za szaro-sino-niebieskawą fasadą tej eleganckiej willi widoczny jest okrągławy prostokąt szarej plamy lasu lub wzgórze. Ten sam kolor ma dach. O dziwo obraz jest skadowany bez skosów, w sposób symetryczny. To klasyczne ujęcie dynamizuje ruch prującej do przodu z podniesioną rufą motorówki

i potęguje napięcie przedstawionej sceny. Pokątność i tajemniczość tej wieczornej przejażdżki zdradza tylko tytuł obrazu i widoczna na brzegu mała sylwetka stojącego mężczyzny z rękami w kieszeniach. Gest znany nam z przytłaczających kryminałów amerykańskich z tej samej epoki.

Nie ma u Hoppera jazzbandów, tłumów przed kinami czy na parkietach dancingów. Tak jak brak w jego malarstwie kolejek po zasiłki czy scen rozruchów zdesperowanych kryzysem bezrobotnych. W takiej samej mierze jak brak u Vermeera i malarzy jemu podobnych scen wojennych czy scen okrucieństwa, których w owych czasach nie brakowało, nawet w stabilnej i zamożnej Holandii.

Ikona amerykańskiej kultury –

House by the Railroad,

czyli Dom przy trakcie kolejowym.

Rok 1925. 61 × 73,7 cm.

Niebieskie niebo rozjaśniające się miętko ku dołowi w tonacji biało-cytrynowej, w podobnym odcieniu lekko cytrynowych bieli i niebieskich szarości samotna budowla z gankiem na nieproporcjonalnie kruchych kolumnach, z przytłaczającymi czapami mansardowego dachu na dwóch różnych wysokościach, bo nad gankiem jest coś w rodzaju wieży. Przypomina się opisane wcześniej czarno białe zdjęcie Brady'ego z lat 1860–80 znajdujące się, jak film Siodmaka, w kolekcji Biblioteki Kongresu. Na niższej części budynku zaskakują jasnoczerwone wieżyczkowe kominy, niczym figlarne ozdoby ciężkiego kapelusza. Nieproporcjonalnie wielkie mansardowe okna – wielkości okien na dwóch niższych kondygnacjach. (Skory-



guje je Hitchcock w *Psychozie*, zachowując klasyczne ślepe mansardy z owalnym otworem z przodu).

Typowy dla Hoppera kadr, ucinający w lekkim w skosie dolną część budynku linią ciemnoczerwonego toru kolejowego, opartego na solidnych rudych podkładach z kawałkiem ziemisto-trawiastego podłoża. Brutalna nowoczesność torów podcina bezpardonowo bazę tradycyjnego starego domu; nie wiadomo jak wygląda przyziemie i jego otoczenie. (Hitchcock otoczy kopię tego domu ogromną ilością zarastających jego dół chaszczy). Takie wykadrowanie chwije bryłę tej dziwacznej konstrukcji, przytłoczonej nieproporcjonalnie ciężkim zwieńczeniem. Na trzynaście okien pięć ma częściowo podniesione rolety. Stwarza to niepokojącą aurę. Słońce świeci z lewej strony, ocinając znaczną część domiszcza z perystylem.

Dlaczego ogarnia nas niewytłumaczalny lęk? Dlaczego Hitchcock wybrał ten właśnie dom jako siedzibę mumii z *Psychozy*? Niech te pytania pozostaną retoryczne. Coś trzeba zostawić dla oka, i dla duszy.

Nie można w tym miejscu nie wspomnieć obrazu z roku 1945 zatytułowanego

Two puritans (Dwóch (lub dwoje) purytanów), przedstawiającego dwa białe średniej wielkości domy. Jedyne trafne określenie dla tego płótna to podwójny portret. Równie jak w wypadku istot ludzkich oddający dusze i wewnętrzną relację tych dwóch szczególnych bytów.

Może jest to nawet szczególny autoportret artysty z żoną? Majestatyczne wcielenie zwyczajności, Vermeerowska nobilitacja zwykłości – z Hopperowską nutką dreszczu.

Okna

Podobne jak w *Domu przy trakcie kolejowym* kadrowanie dołu obrazu w lekkim skosie zdarza się też w widokach wnętrza. Te zaś studiował Hopper jeżdżąc godzinami nadziemnym metrem nowojorskim zwanym El Train (Elevated Train). W ujęciach malowanych przez Hoppera mieszkań wyraźnie widać inspiracje specyficznym położeniem traktacji tego nadziemnego pociągu. Zburzono ją w latach 50.

Nie można jej porównać do stale działających nadziemnych części paryskiego metra, którego oddalenie od kamienic wydaje się być o wiele większe, a linia torów o wiele mniej karkołomna. Niezależnie od tego – inne są też zwyczaje lokatorów paryskich mieszkań, a inne nowojorskich z czasów Hoppera. Pierwsi skrzętnie zasłaniają swe okna, drudzy, wedle purytańskiej tradycji protestanckiej, raczej nie. Co można stwierdzić, oglądając słynne *Okno na podwórze* Hitchcocka z roku 1953 – artystyczny hołd filmowca dla malarza. Dobrze jest obejrzeć po wizycie na retrospektywie (gdzie można go kupić w postaci DVD) ten dowcipny, pełen psychologicznej subtelności kryminał ze



znakomitym Jamesem Stewardem i zjawiskową Grace Kelly.

Night Windows – Nocne okna.

Rok 1928

Monumentalna fasada ciemnego nowojorskiego domu z owalnym ryzalitem. Dolna partia obrazu jest większa, górna mniejsza. Trzy rozświetlone okna ryzalitu ukazujące fragmenty wnętrza wydają się kruche przy tej fasadzie. Z lewego wyfruwa biała przejrzysta firanka. Ze środkowego widać dolną część łóżka przykrytego jasnobrązową kapą z żółtym kaloryferem obok. Wykładzina podłogowa w kolorze trawy. Na pierwszym planie, na prawo od kaloryfera, owinięta różowym ręcznikiem, widoczna od tyłu pochylona sylwetka kobieca z niewidoczną głową. Bryła zakrytych różową tkaniną pośladków rzuca cień na uda.

Prawe okno – ujęte w podobnym jak lewe, dużym skrócie – bije w oczy gorącym świetlistym różem jakieś tkaniny lub mebla wewnątrz mieszkania. Ciekawa jest gradacja kolorów, od chłodnej bieli przejrzystej firanki, poprzez owiniętą ręcznikiem złotą nagość skóry, do owego ostro świetlistego różo-oranżu. Na zewnętrznym



dość szerokim gzymsie ryzalitu gra typowych dla Hoppera świetlistych cieni z okien.

Nie ma się poczucia bycia nieproszonym gościem w tym mieszkaniu. Co jest dość częstym odczuciem przy oglądaniu tego typu obrazów Hoppera. Jakoś się to wewnątrz skutecznie broni przed naszym podpatrywaniem – ukazując to, co wypada. Ale jest i w tym obrazie pewna doza niepokoju. Czai się ona gdzieś na granicy przebiegającej między ciepłym i niejako bezbronnym wnętrzem a ciężką, niepokojącą fasadą domu. Niewątpliwie to wewnątrz mogłoby mieć całkiem inną aurę za sprawą sir Alfreda Hitchcocka. Odnosi się wrażenie, jakby niewidoczne okna na niższej kondygnacji nie były tak rozświetlone jak te, które oglądamy. To też trochę destabilizuje widza. Choć może to, po prostu, pierwsze piętro budynku z ciemniejszym dołem, gdzie znajdują się zamknięte o tej porze sklepy?

Górna linia obrazu, ucinająca go tuż nad świetlistymi prostokątami okien, jakby spleśzcza i odrealnia ryzalit.

Wiele napisano na temat tego obrazu jako figury erotycznego pragnienia. Poczynając od fruwającej firanki, poprzez skupienie na dolnej części ciała owiniętej

w ręcznik kobiety, kończąc na płomiennej kolorystyce trzeciego prostokąta światła. Jest to, w moim odczuciu, jeden z rzadkich u Hoppera obrazów opowiadających o nas w kontekście dość przyjaźnie oswojonej rzeczywistości. Stąd jego obecność w moim tekście w miejsce tych obrazów, których atmosfera niełatwo poddaje się analizie bez reprodukcji dopowiadającej niewypowiedzialne.

***Room in the New York –
Pokój w Nowym Jorku.***

Rok 1932. 73,7 × 91,4 cm

Częsty przedmiot beletryzujących komentarzy na temat samotności we dwoje.

Na pierwszym planie po lewej na zewnątrz widoczna potężna kolumna przypominająca domy z *Manhattany*. Przy niej kwatera czarno obramowanego otwartego okna. Banalne mieszkanie. Ściany w kolorze groszkowo-żółtawym, dwa pejzaże na ścianie po lewej. Mężczyzna siedzący z lewej strony w fotelu czyta gazetę, opierając ją o okrągły jasnobrązowy stół na jednej nodze. Kobieta siedzi tuż po prawej stronie tego symbolicznie rozdzielającego ich mebla, bokiem do uciętego w dużej części czarnego pianina i wystukuje coś palcem na klawiaturze. Jej ciało z pochyloną głową ustawione jest w dziwnej rotacji do mężczyzny. Jakby dolna część ciała była zwrócona ku niemu, a górna od niego odwrócona. Nad jej ciemnymi włosami, zebranymi w ciężki węzeł, wisi obraz w złotej ramie, trudny do zidentyfikowania. Zasłania go częściowo pomarańczowy abażur. Kobieta, której rysy są potraktowane z malarskim uproszczeniem, wydaje się ładna. Jest niewątpliwie zgrabna, jej poza jest pełna gracji. Letnia suknia odsłania

dziewczęce ramiona. Mężczyzna jest bez marynarki, pod krawatem i w kamizelce. Biel jego koszuli odpowiada białej plamie nut rozłożonych na pulpicie pianina.

W głębi, na osi pierwszoplanowego stołu, typowo Hopperowskie wąskie drzwi z czarnym otworem na górze, zapewne wychodzącym na jakieś ciemne pomieszczenie. Przyciągają wzrok trzy wznoszące się – od lewej do prawej – świetliste plamy pomarańczowej czerwieni: klubowy fotel, suknia kobiety i abażur lampy. Jakby miały zrównoważyć swą wznoszącą się linią spadającą nieco w dół kadr prawej partii obrazu.

Malarska uroda obrazu demaskuje egzystencjalną pustkę uchwyconej sceny. Im bardziej pociąga nas świetlistość trzech pomarańczowych plam – tym ostrzej postrzegamy chłodne wyobcowanie ludzkiej relacji, której towarzyszą.

Opis arcydzieła z roku 1963, przedostatniego obrazu Hoppera zatytułowanego *Sun in an Empty Room* (*Słońce w pustym pokoju*), w rozmiarach 73 × 100,3 cm, wymaga obecności ilustracji. Obraz należący do prywatnej kolekcji był niezmiennie oblegany w Grand Palais przez tłum admiratorów świadomych jego rzadkiej dostępności.

Artysta zaangażowany

Podobnie rzecz się ma z symfonią błękitów zagadkowej sceny morskiej, *Ground Swell* (*Sztorm – Głęboka fala*) w rozmiarach 92,7 × 127,6 cm, z roku 1939, której pełne znaczenie można odszyfrować dzięki znajomości zaangażowania w politykę i życie społeczne Ameryki pozornie zdystansowanego do współczesnych mu wydarzeń artysty. Nie na darmo ten uważny czytelnik Emersona powrócił po

swych europejskich pobytach do Stanów, by tam żyć i tworzyć. Wbrew fascynacji francuską kulturą.

Pokuśmy się o pobieżny ogląd tego płótna. Trzy rodzaje niebieskiego: niebo z białymi postrzępionymi obłokami, nieco ciemniejsze wąskie pasmo oddzielające morze od nieba i turkusowa woda pasów fal wyrysowanych bielą. Na pierwszym planie biała łódź z przecinającym całą połą obrazu białym wydętym żaglem przechylonym w prawo. Na niej widoczna czwórka młodych żeglarzy: dwóch stojących z profilu i jednego wiosłującego na siedząco widocznego od tyłu. Podobnie od pleców pokazana jest leżąca dziewczyna w czerwonym kostiumie kąpielowym. Wszyscy wpatrują się z napięciem w dużą boję chyboczącą się na fali po lewej stronie łodzi. Ma ona kształt ściętego ażurowego stożka, u szczytu którego zamocowany jest od środka dość duży dzwon. Wydają się czekać na początek alarmu zapowiadającego sztorm.

Kto zna się na żeglarstwie, odgadnie natychmiast po kształcie i barwie chmur, że sztorm jest nieunikniony. A Hopper – konstruktor łodzi, niedoszły projektant statków, był zapalonym żeglarzem w młodości, po czym całe swe dorosłe życie spędził w domu z widokiem na ocean (co pozwoliło mu w czasie wojny na obserwowanie wybrzeża w ramach cywilnej służby). *Ground Swell* wpisuje się w serię obrazów z tego samego roku, rejestrujących, pośrednio, grozę konfliktu zbrojnego w Europie. Należą do niej *Bridle Path* (*Konny trakt*) z kolekcji prywatnej i *Cape Cod Evening* (*Wieczór w Cape Cod*). Ten pierwszy pokazuje rzadką u Hoppera scenę z życia elity nowojorskiej:

trzech eleganckich jeźdźców w kamienno-beżowym pejzażu Central Parku. Są tuż przed zięjącym czernią otworem tunelu. Konie amazoнок cwałują do przodu, biały koń jeźdźca na pierwszym planie staje dęba przed tunelem. To Hopperowska wersja jeźdźców Apokalipsy.

Drugi pokazuje pozornie banalną scenę. Udramatyzowana mocno niepokojącym wyglądem złowieszczonego, agresywnie szmaragdowego lasku w tle, jak w ponurej bajce braci Grimm. Po prawej biała fasada uciętego nad parterem domu. Siedzący na schodku mężczyzna w białej koszuli зда się wabić rudego owczarka collie stojącego przodem do nas w centrum obrazu, w pozie typowej dla psa węszonego niebezpieczeństwo. Zakryty po brzuch wysoką trawą w żółtym kolorze odwraca łeb ku lewej stronie obrazu. Masywna kobieta w szmaragdowo zielonej sukni, oparta o ścianę werandy, z obronnym gestem złożonych na brzuchu rąk зда się podzielać niepokój psa. Choć nic groźnego się nie dzieje.

Dowcipnym przykładem społecznego zaangażowania Hoppera może być obraz *Girlie Show* z roku 1941. Przedstawia on wnętrze teatru w tonacji brązowej z nagą sylwetką kobiety podążającej brzegiem sceny z prawa w lewo w takt widocznej na dole sekcji rytmicznej. Obok perkusisty – trzy głowy męskich widzów widoczne od tyłu. Kobieta kroczy energicznie z rozłożonymi na boki rękami podtrzymującymi jedwabną, niebieską tkaninę tworzącą od tyłu, na poziomie piersi, coś w rodzaju muszli. Niebieskie są też jej sandały i minimalistyczny string. Jest płomiennie ruda z mocnym czerwonym makijażem. Ostrej czerwieni ust odpowiadają także

sutki agresywnie wypiętych do przodu pończuch piersi. Jest w tym małym obrazie zbliżonym do kwadratu (81,3 × 96,5 cm) coś witalnie triumfującego. Z rozbawieniem odkrywamy fakt, że Hopper, znany powszechnie ze swej filozofii jako purytański, występuje tutaj przeciwko cenzurze obyczajowej, która dotknęła nowojorskie kluby strip-tease'u wskutek nacisku obskurantkich Lig Moralności.

Cieszy sensualizm sześćdziesięcioletniego malarza walczącego z tępą bigoterią swych rodaków. Pełne ironii zawłaszczenie maryjnego błękitu przez kabaretową girlaskę łączy się z malarską aluzją pod adresem gigantycznej muszli z *Narodzin Wenus* Botticellego.

Finał. Two Comedians – Dwoje Aktorów.

Obraz z kolekcji prywatnej,
rok 1966. 78,1 × 106 cm

Dolne i prawe ramię obrazu to kasetonowe kremowo-cytrynowe obramowanie sceny uciętej górą i z lewej strony. Po prawej umowna dekoracja przedstawiająca zieleń, jedna z tych dawnych plansz teatralnych, haftowanych lub klejonych na podkładzie z tiulu, które jeszcze można czasem kupić na aukcjach. Reszta sceny ciemna, jakby pozbawiona głębi, wręcz umownie „namalowana”. Na skraju rampy para kłownów. On, Arlekin bez szpady, podobny do francuskiego aktora Jean-Louis Barrault, w czerwonym płaskim stosowanym kapeluszu, ma na sobie biały strój oblepiający ciało niczym trykot, wykończony dużym kołnierzem. Lewą rękę trzyma w geście dziękczynnym na poziomie klatki piersiowej. Prawa trzyma dłoń swej Kolombiny – o wiele niższej od niego

zgrabnej kobiety z owalną twarzą i krótkim prostym nosem. Jej głowa otoczona jest ściśle białym czepkiem sięgającym brody. Czerwone plamy cyrkowego makijażu na policzkach i na ustach, podczernione oczy. Prawą ręką zwróconą ku widowni w teatralnym geście ni to prezentacji, ni to podziękowania.

Ma na sobie białą długą suknię z płaską talerzowatą kryzą zasłaniającą szyję. Jej wyraźnie widoczne przez lejącą się tkaninę ciało, podobnie jak ciało mężczyzny, jest prężne, dobrze umięśnione.

Pożegnanie Artysty ze sceną życia. Dwoje aktorów pozdrawiających wdzięczną publiczność. Para towarzyszy z gracją kończących swój egzystencjalny show. Eleganckie rozstanie z widzami porażającego w swej uczciwości i skromności wielkiego artysty, który nie bał się ryzyka bycia pozornie banalnym.

Film Marcela Carné, którego sekwencję przypomina ta scena, nosi w oryginale wieloznaczny tytuł *Les Enfants du Paradis*. Można by rzec – patrząc na ten obraz – dwie zjawy z artystycznego raju ponad czasem.

Credo

W pokazywanym na retrospektywie filmie (autorstwa Jean-Pierre Devillersa i Didiera Ottingera) Hopper wygłasza swoje artystyczne *credo*, odczytując powoli, zanotowane na wysłużonej kartce zdania Goethego. Zanim je odczyta, powie, patrząc nam prosto w oczy, iż jest w pełni świadomy faktu, że spotka się ono, jako staroświeckie, z pogardą współczesnych mu artystów.

Według Goethego pierwszym i ostatnim celem twórczości literackiej jest odtworzenie świata nas otaczającego – poprzez

świat, który jest w nas. Każda rzecz powinna być uchwycona, przetworzona, przyswojona, przebudowana w formie osobistej i oryginalnej.

Ta formuła jest dla Hoppera fundamentem malarstwa.

Występujący w filmie Brian O'Doherty, zaprzyjaźniony z malarzem krytyk, uzupełnia ten program cytatami z ich prywatnych rozmów. Hopper często powtarzał – moje malarstwo opowiada o mnie. O'Doherty podsumowuje dzieło swego przyjaciela jako autoportret człowieka, który jest w stałym procesie poszukiwania samego siebie (swej tożsamości). Który maluje to, co jest na zewnątrz, z okiem zwróconym ku swojemu wnętrzu, żeby zrozumieć, kim jest w otaczającym go świecie.

To *credo* koresponduje z zastanawiającym odwróceniem w malarstwie Hoppera funkcji okien, drzwi i balkonów, normalnie służących do zaglądania do wnętrza domów. U niego te architektoniczne otwory mają też zdolność podglądania tych, którzy na nie patrzą, wysyłając im coś w rodzaju lustrzanego odbicia lub przejmującej egzystencjalnej sondy. Do tego odwrócenia logiki tego, co „wewnętrzne” i tego, co „zewnątrzne,” dołącza się specyficzna Hopperowska gospodarka czasem i przestrzenią. Malarska akcja tego obrazów dzieje się jakby „pomiędzy”: w oczekiwaniu, w zawieszeniu, w przerwie trwania czegoś obszerniejszego; na skraju, na marginesie, w wycinku, no i oczywiście – w domyśle.

Mistrzostwo w konstruowaniu wizualnego niedopowiedzenia, w zaskakującej antropomorfizowaniu świata martwego, częściej u niego aurze onirycznej, nie

trudno skojarzyć z inspiracjami literackimi kształtującymi Hoppera od najmłodszych lat życia. Jego sposób wyrażania się zbliża go też do poszukiwań z dziedziny teatru i filmu, znanych nam z ostatnich dziesiątków lat. Niektóre sekwencje spektakli Krystiana Lupy, jak na przykład niezapomniana, zawieszająca czas, skąpana w słonecznym świetle, scena spotkania bohatera ze służącą w kuchni z *Wymazywania* Bernharda, wydaje się być wyjęta z nieistniejącego obrazu Hoppera.

Końcowe refleksje i paryskie migawki

Idąc do Grand Palais zastanawiałam się, w jakiej mierze retrospektywa pozwoli mi potwierdzić moje wcześniejsze skojarzenia Hoppera z Vermeerem i – paradoksalnie – z Casparem Friedrichem. Z niepokojącą dziwnością „wymownego” pejzażu widzianego z perspektywy samotnego świadka u tego drugiego, i z wyciszoną „muzyką” codziennych gestów, zawieszoną w przestrzeni ascetycznych wnętrz mieszkalnych u tego pierwszego.

Potwierdziło się to ponad wszelkie oczekiwanie, pomimo a-romantycznego programu amerykańskiego malarza.

*

Kończąca się **wystawa Canaletta** w Muzeum Maillola skusiła mnie dodatkowym dniem wieczornego otwarcia i udałam się tam raz jeszcze, żeby prześledzić, już z pewnym dystansem, ewolucje malarstwa wedytysty. Skonstatowałam przy tej okazji, że rozkoszne czerwone punkty ożywiające kolorystycznie wedytę Canaletta a zarazem stabilizujące je konstrukcyjnie – nie występują równomiernie we wszystkich okresach twórczości.

Pojawiają się one regularnie w młodzińskich płótnach, w epoce młodości dojrzałej jest ich mniej, po czym powracają na nowo obficie w latach późniejszych. Podobnie z psami. Te najpóźniejsze są malowane z wyraźną przyjemnością, szybkimi krągłymi pacnięciami czubka pędzla, uchwycone w najróżniejszych pozach, nie zawsze cenzuralnych. Są bardziej kulkami prawie futurystycznego ruchu w stylu Giacomina Balli niż realistycznymi zwierzętami z XVIII wieku.

Podobnie jak w wypadku Hoppera wychodzi się z tej wystawy z ugruntowanym przekonaniem, że warto uprawiać sztukę tak, jak się ją czuje, niezależnie od nakazów epoki.

Siłą Canaletta była odporność na kryteria jego czasów, które traktowały wedytę protekcyjnie, jako sztukę bez mała użytkową; miłość do miejskich perspektyw, od rodzimych weneckich poczynając; oraz terminowanie w świecie teatru. To ostatnie uwolniło artystę, już na wstępie kariery, od dosłowności wcześniejszych wedytystów. Dając mu rozmach i swobodę godną wielkiego reżysera. (Co, jako osobny zawód, jeszcze – jak wiadomo – w jego czasach nie istniało).

Siłą Hoppera było – z jednej strony solidne, purytańskie, w najlepszym tego słowa znaczeniu, zakorzenienie w jego wyjściowym amerykańskim świecie, narzucające w sztuce rygor, zamiłowanie do prostoty, „prostą uczciwość wizualną”, jak zwykł mówić, utożsamiając się z Eakinsem. Z drugiej zaś strony – wyniesiona z wielkiej tradycji europejskiej, zarówno literackiej, jak i malarskiej, subtelność języka niedopowiedzeń przy stałym poszukiwaniu siebie w odbiciu wnikliwie studiowanego

świata. Co chroniło go przed groźbą dosłowności, w którą może popaść malarstwo figuratywne.

Wenecki wedytysta stał się Canalettem na skrzyżowaniu opery, teatru i malarstwa widokowego swych czasów. Amerykański „ostatni purytanin” stał się Hopperem na skrzyżowaniu swej wyjściowej architektonicznej wrażliwości na bryłę, przestrzeń i malarskiej fascynacji światłem, połączonej z subtelnym podglądem świata pochodzącym z życia, z literatury, z teatru i z filmu.

Osiemnastowieczny wedytysta ojczyzny Wenecji jest równie ponadczasowy jak dwudziestowieczny wedytysta ludzkiej duszy uwięzionej, wraz z przypisanym jej ciałem, w budowlach i w przestrzeniach obecnego świata.

Obydwaj wygrali jako twórcy dzięki niezależności wobec obowiązujących w ich czasach kanonów.

Dlaczego z takim samozaparciem stoimy w kolejce na retrospektywę Hoppera?

Żeby dostać kawałek naszego niezaświeconego życia przetworzonego przez uszlachetniające je malarstwo.

Żeby się poczuć lepiej, jako wpisani, i ciałem i duszą, nie w kłamliwe lustra photoshopów, ale w równie uczciwe co ponadczasowe zwierciadło malarza osadzone w dawnej sztuce.

Żeby poznać nasze tajemnice wnikliwie podpatrzone przez Hoppera i ofiarowane nam do kontemplacji.

Żeby lęki i zagubienie w chaosie świata mogły stać się znośne dzięki niezwykle mu światłu, którym oblewa sceny z naszego życia powszedniego ten równie solidny, co ironiczny filozof palety.

Dzięki Hopperowi jesteśmy w pełni sobą. I jesteśmy też czymś więcej.

Jak powtarza artysta za Renoirem, na początku filmu: w malarstwie jest coś zasadniczo esencjonalnego, czego nie da się wyjaśnić, „coś więcej”...

Migawka pozornie poza tematem

Odkryłam w zeszłym tygodniu, że jedno z dwóch regularnie strojonych pianin, zainstalowanych na paryskim dworcu Montparnasse od przeszło roku, przy których może usiąść każdy podróżny, zniknęło. Ciekawe dlaczego.

Jest to jedna z najsympatyczniejszych atrakcji życia dworcowego od lat 30. Zamiast huczącego łomotu mechanicznego słyszy się mniej lub bardziej sprawnie grane walce Chopina, preludia Bacha, ragtime'owe rytmy i dziecięce brzdąkania w poszukiwaniu dźwięku. Siadają przy tych pianinach adepci młodzi i starzy, z nutami lub bez, o różnych zawodach, różnych kolorach skóry.

Było też do niedawna pianino na drugim terminalu lotniska Roissy.

Te kruche instrumenty, jakby przeczące powszechności biernego zmechanizowania i artystycznej ignorancji, są bliskie działaniu wielkiej sztuki na nasze życie.

Niczym nieśmiała nobilitacja rzeczywistości pozbawionej poezji, potrzeba zatrzymania czasu w jego ludzkim intymnym wymiarze.

Jest owa nowość tym cenniejsza, że znajduje się w miejscach, przez które przechodzą – dzień i noc – tłumy zagonionych podróżnych.

Anna Łabędzka

Ilustracje zostały dodane po otrzymaniu artykułu od autorki (Redakcja)

Rozbieżność rytmu.

Krytyka jako akt translacji

Czesław Miłosz

Rosja – widzenia transoceaniczne t. II Mosty napowietrzne

wybór i opracowanie Barbara Toruńczyk
współpraca Monika Wójciak
i Mikołaj Nowak-Rogoziński
wstępem opatrzył Marek Kornat
Fundacja Zeszytów Literackich,
Warszawa 2011

„Ciągłe o literaturze, to żenujące. Ale biorę ją jako pars pro toto, przypisuję jej znaczenie jako zespołowi znaków, ułatwiających ogarnięcie tej całości kulturalnej, która we mnie przenikała”.

Czesław MIŁOSZ¹

1 Układanie antologii jest zawsze zajęciem karkołomnym, naraża bowiem nieuchronnie na ponawiane wciąż pytanie o zasadność przyjętych kryteriów. Barbara Toruńczyk wielokrotnie podkreślała, że z rosyjskich wypowiedzi Miłosza swobodnie można by zestawzić także tom trzeci, temat nie został wyczerpany. Jednak – jak na razie przynajmniej – takie ogniwo nie powstanie. Dysponujemy więc pewną zamkniętą już całością, o dość jasnych dominantach konstrukcyjnych. Spójność tomu pierwszego była łatwiejsza do dostrzeżenia – wybrane szkice Miłosza zognisko-

wane zostały głównie wokół problemów podejmowanych po raz pierwszy z taką ostrością przez Dostojewskiego, a także – wokół późniejszych doń nawiązań i kontynuacji. Tom drugi – zdecydowanie ciekawszy, wolny od powtórzeń i bardziej urozmaicony – w większym stopniu domagał się uspoólniającego komentarza. I jeśli Clare Cavanagh w tomie pierwszym przypadło w udziale zadanie wprowadzenia czytelnika w problematykę rosyjską u Miłosza, to Marek Kornat zmierzyć musiał się z wyzwaniem prawdopodobnie jeszcze trudniejszym: jego wstęp winien wszakże – jak można się domyślać – objaśniać czytającemu, dlaczego zebrano tu razem teksty tak odmienne i jaka jest zasada rządząca tym wyborem. A sąsiadują przecież ze sobą w *Mostach napowietrznych* swobody kolaż złożony z tych głosów Miłosza, w których komentował on miejsce Rosji we własnej biografii, początek imperiologii stosowanej w jego wydaniu, wypowiedzi podejmujące problem konieczności historycznej, wybór szkiców krytycznych poświęconych współczesnej literaturze rosyjskiej, wreszcie – liczne świadectwa przyjaźni i duchowego pokrewieństwa z Josifem Brodskim. Tym większym więc osiągnięciem Kornata pozostaje stworzenie takiego wprowadzenia, które ten pozorny chaos porządkuje.

2 Zabiegiem – jak się okazało – szczególnie szczęśliwym było powierzenie autorstwa wstępu komuś, kto potrafi wyjść poza ustalone i nieco już skostniałe języki literaturoznawczej wykładni Miłosza. Kornat – historyk z wykształcenia, specjalista od polskiej (i nie tylko) myśli sowietologicznej, edytor przy tym i ko-

mentator korespondencji Miłosza i Giedroycia – zaproponował bowiem odczytanie, któremu nie sposób odmówić świeżości. Zarysował on w gruncie rzeczy ramy pewnej biografii intelektualnej, sondując i sprawdzając w niej miejsca rosyjskich odniesień. Zrezygnowawszy z eksponowania literackiego wymiaru tego dzieła, pokazał on Miłosza przede wszystkim jako intelektualistę, świadomie i konsekwentnie budującego system historiozoficzny. Przeczytał autora *Ziemi Ulro* tak, jak ten niewątpliwie (także) chciałby być czytany – nieco podejrzliwie, nie dając się omamić literackim sztuczkom czy konwencjom, traktując te teksty raczej jako dokumenty historyczne, zapis myśli. Sięgnął do wypowiedzi nieczęsto komentowanych – do przedwojennej publicystyki Miłosza, jego korespondencji z różnych okresów czy nigdy niepublikowanych sprawozdań, które ten słał do Warszawy jeszcze w trakcie pobytu w Stanach Zjednoczonych pod koniec lat 40. Pokazał, w jakim stopniu i w jaki sposób Miłoszowski ogląd spraw rosyjskich wyraża z tradycji polskiej sowietologii, w tym głównie z nawiązań do poglądów Mariana Zdziechowskiego i Bogumiła Jasinowskiego (a także – w pewnym sensie – z polemiki z Janem Kucharzewskim). Uświadomił także wagę powrotów: odsłaniając kolejne etapy refleksji Miłosza nad bolszewizmem i jego znaczeniem dla kształtu Europy. Na plan pierwszy Kornat zdecydowanie jednak wysunął namysł nad Imperium – tak ustawiając sposób czytania, że całe księżce zdaje się patronować motto jednej z jej części – myśl Miłosza, mówiącego: „[...] bycie Polakiem to znaczy życie w cieniu Imperium” [81].

Wszystkie pozostałe aspekty tej geopolitycznej w gruncie rzeczy perspektywie zostały podporządkowane.

3 Wydawać by się mogło, że po monumentalnej książce Franaszka konstruowanie jakichkolwiek biograficznych wypowiedzeń jest ryzykowne. Nie tym razem jednak – szkic Kornata oparty jest przecież na zupełnie innych przesłankach; takich, które spokrewniałyby go raczej z opowieścią Marka Radziwona o Jarosławie Iwaszkiewiczze sprzed kilku lat. Prowadzi to do odzyskania Miłosza jako człowieka politycznego. Czy także jednak – to pytanie wydaje mi się kluczowe – pisarza politycznego? Bez wątplenia taka próba została tu podjęta. Jeśli założyć, że zakończyła się ona sukcesem, to Kornat na kilkudziesięciu stronach osiągałby to, co całkowicie pozostało poza zasięgiem autorów tomu *Miłosz: Przewodnik Krytyki Politycznej*. Nie tylko szermowałby hasłami, ale i znalazłby sposób na ich udowodnienie, prezentując wizerunek właściwie nieznany. Portret Miłosza, który wyłania się z tego tekstu, jest sugestywny i niewątpliwie czytelnicy przyzwyczajeni do dość idyllicznego wyobrażenia poety niemieszającego się do polityki powinni go wziąć pod uwagę i zrewidować swoje założenia. Rodzi jednak dokładnie te same wątpliwości, z którymi spotkać się można było przy okazji biografii Radziwona: każe postawić raz jeszcze pytanie, czy wypreparowanie (rzetelne i niewątpliwie starannie przeprowadzone) politycznych ocen i historiozoficznych rozpoznań nie jest zabiegiem zbyt redukcjonistycznym, tym samym zaś – kontrowersyjnym? Mówiąc inaczej: czy przy wszystkich za-

letach takiego podejścia, nie tracimy jednak zbyt wiele, myśląc o pisarzu tak, jakby pisarzem nie był?

4 Sądzę, że warto czytać tę książkę – bardzo sprawnie przecież ułożoną – nieco „pod włos”. Najciekawsze bowiem wydają mi się w niej te wątki, które przy ortodoksyjnym trzymaniu się proponowanej przez Kornata optyki schodzą na plan dalszy. Zacząć by można od zastanowienia się nad tym, skąd bierze się tytuł tego tomu i jakie jest jego właściwe znaczenie? „Przerzucanie mostów duchowego porozumienia – napomknę, jakby mimochodem, Kornat w zakończeniu swojego szkicu – z przedstawicielami innej Rosji, takimi jak Josif Brodski – wydawało się mu [Miłoszowi] jedynym skutecznym sposobem pchnięcia Polski w spokojniejszą przyszłość”. Te „mosty [...] porozumienia” przerzucał jednak głównie nie sowietolog, lecz Miłosz-krytyk, czytelnik literatury rosyjskiej i jej uważny komentator. Głosy o Brodskim i Mandelsztamie wyraźnie się zresztą odcinają od pozostałych i zostawię je tu na boku. Lista zaś innych omawianych przez niego pisarzy – na której powracają nazwiska Siniawskiego, Pasternaka, Sołżenicyna czy Amalrika – właściwie powtarza spis treści dowolnego tomu opinii pióra emigracyjnych polskich krytyków parających się obserwacją literatury rosyjskiej. Automatycznie rodzi to pewne wątpliwości: dlaczego w takim razie mamy czytać te teksty właśnie dziś, co decyduje o aktualności szkiców Miłosza, odróżniając je tym samym znacząco np. od zmurszałych już raczej *Upiórów rewolucji* Herlinga-Grudzińskiego czy też od *Świata na haku i pod kluczem* Wata, któ-

ry – jeśli już – przyciąga uwagę z innych zupełnie względów niż wyciąganie rozproszonych diagnoz i punktacji?

Podstawowa odpowiedź jest, jak sądzę, dość prosta: największa siła Miłosza tkwi w zdecydowanej odrębności przyjętej przez niego perspektywy. Miłoszowski ogląd Rosji – o czym warto pamiętać – rodzi się przecież na przecięciu dwóch punktów widzenia. Determinowany jest – częściowo przynajmniej – przez to, co on sam skłonny był nazywać „polskim zajadem”, ale przed ucieczką w gotowe schematy chroni Miłosza konfrontacja tych ocen z wnioskami płynącymi z amerykańskiego doświadczenia, co w naturalny sposób rodzi dystans. Dopiero przypomnienie tego, wydawałoby się, dość oczywistego i podkreślonego w tytule książki (*Widzenia transoceaniczne*) faktu, pozwala przeczytać ją inaczej. W centrum zainteresowania znajduje się wówczas nie tyle sam problem imperium, ile pytanie o konsekwencje płynące z przyjęcia takiej, a nie innej optyki. Dodać zaś trzeba, że spora część – jeśli nie większość – zebranych w tym tomie szkiców krytycznych powstawała na użytek obcojęzycznego odbiorcy i pierwotnie była publikowana po angielsku. Zabiegiem natomiast najbardziej charakterystycznym dla Miłosza-krytyka wydaje mi się coś, co skłonna byłabym nazwać aktem translacji: wielokrotnie ponawiany niewdzięczny wysiłek przełożenia kategorii jednej kultury na język i pojęcia drugiej.

5 „Umysł polski – pisze Miłosz w jednym z listów do Kota Jeleńskiego – jest przewrócony do góry nogami, jeśli chodzi o hierarchię, co ważne, co mniej

ważne, i to jest duże pole do działania”. Zaraz potem doda: „Dzisiaj zresztą widać, jak trwałe, pozostające na zawsze rzeczy, stworzyła rosyjska literatura emigracyjna – i to w dziedzinie krytyki w pierwszym rzędzie”². Polskiej emigracji – temat ten często wraca w jego listach do różnych adresatów – dobrej krytyki brakuje i jest to jedna z najpoważniejszych jej słabości. Miłosz swojej działalności w tym zakresie nigdy szczególnie nie eksponował, wyraźnie zresztą widać, że niejednokrotnie pisał kolejne komentarze niejako z poczucia obowiązku, przynaglany po wielokroć przez Giedroycia, czując, że nikt inny tych tematów nie podejmie. Nie wynikało to jednak z lekceważenia. Wręcz przeciwnie: Miłosz widział w krytyce zajęcie pełnoetatowe. Działalność ta miała bowiem w jego rozumieniu charakter dość fundamentalny: żadna tam – jak to nazywał w tym samym liście do Jeleńskiego – „breja formalistycznych analizogłupów”, lecz przywracanie ładu. W odniesieniu do literatury polskiej zatrudnienia te jednak często były dość utylitarne, miały sens głównie marketingowy: ich celem w końcu powinno być wyłowienie z magmy literackiej produkcji rzeczy naprawdę wartościowych i ich promocja. Inne jednak zupełnie przeświadczenia stały za poszukiwaniem hierarchii tam, gdzie Miłosz pisał o Rosjanach. Wówczas chodziło o coś bardziej uniwersalnego.

„[...] Jeżeli Zachód czyta Pasternaka i Sołżenicyna – pisał on – to nie tylko dlatego, że Rosja jest wielka, na próżno by się tym pocieszali ich polscy konkurenci. Z ’tumiwizmu’ bardzo rzadko coś wynika, z długodystansowych poszukiwań prawdy może wynikać wiele” [216]. Zjawiska,

które dostrzec można było w dość nieporadnej czasem stylistycznie współczesnej literaturze rosyjskiej, wydobywającej się dopiero z socrealizmu i często określającej w opozycji do niego, mogły – zdaniem Miłosza – wpłynąć na literaturę światową. Wolno – jak sądzę – dopowiedzieć, że chciałby on dostrzec to oddziaływanie. W tym celu konsekwentnie – raz po raz – był gotów tłumaczyć jej założenia zupełnie niezorientowanemu w niej odbiorcy.

6 „Jednej rzeczy absolutnie nie mogę pojąć – notuje Miłosz we wstępie do eseju *O współczesnej literaturze rosyjskiej i Zachodzie* – w całym tym sukcesie, jakim u zachodnich czytelników, zwłaszcza u zachodnich krytyków, cieszą się rosyjscy pisarze w rodzaju Pasternaka czy Sołżenicyna. [...] Otóż zastanawiam się, czy owi krytycy i czytelnicy zdają sobie sprawę z tego, że stosują podwójną miarę ocen”. Po czym natychmiast tłumaczy: „Jest rzeczą oczywistą, że krytyka literackiego piszącego o wspomnianych rosyjskich pisarzach sama natura uprawianego zawodu zmusza do rozpatrywania ich łącznie ze współczesnymi pisarzami z innych krajów – ich rywalami do sławy. [...] A każdy normalny człowiek czytający tych pisarzy, na przykład w Ameryce, musi doznawać jednego dojmującego uczucia – wstydu. Nie dlatego, że sam jest uprzywilejowany [...], ale ponieważ zachodni pisarze nadużywają dziś wolności wyboru do tworzenia literatury zdehumanizowanej, co prawda, pod pretekstem buntu przeciwko dehumanizacji świata” [305]. Rosjanie zaś – dopowiada Miłosz – nieustannie stają w obronie tych wartości (na ogół – jak doprecyzu-

je gdzie indziej – chrześcijańskich), których deprecjacja i niszczenie prowadzi do kryzysu całej kultury, w której funkcjonujemy. Literatura rosyjska więc – w jej rozwichrzeniu, w niejasności pewnych wyborów i postaw, niezrozumiałych dla nieznającego niektórych jej myślowych przesłanek czytelnika zachodniego – będzie dla Miłosza tak istotnym punktem odniesienia, gdyż stanowiło wyzwanie rzucone Zachodowi. Przypomina o tym wszystkim, co w literaturze zachodniej uchodzi już za przebrzmiałe; ustanawia „na nowo wyraźną granicę między tym, co w ludzkim życiu jest poważne, a tym, co poważne wydaje się ludziom, którzy z *żiru biesitsja*” [306].

7 Agnieszka Kosińska twierdzi, że Miłosz – tak wnikliwy czytelnik Dostojewskiego – dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej nie rozumiał³. Myślę, że takie stwierdzenie wprowadza w błąd, choć niewątpliwie daje ono jedną cenną wskazówkę: naprowadza na to, że dla Miłosza kluczem do rozumienia zarówno Rosji, jak i literatury rosyjskiej, był wiek XIX. To z tego okresu – będzie on wielokrotnie podkreślał – pochodzą najważniejsze nękające ją problemy, tam formowały się zaczątki dzisiejszych postaw, wreszcie i jej kształt literacki ustawiony został przede wszystkim przez bardzo silną tradycję dziewiętnastowiecznej rosyjskiej powieści. Jeśli dzisiejszy czytelnik ma ze wspomnianymi rosyjskimi pisarzami kłopot, to wynika to – zdaniem Miłosza – głównie z innego mentalnego usytuowania. W szkicu o Sołżenicynie tak to ujmie: „Czytelnicy zachodni żyją w końcu XX wieku, a Sołżenicyn to pisarz

xix-wieczny. Nie należy tego traktować jako oceny. Absurdem byłoby utrzymywanie, że wszystko, co opatrzone późniejszą datą, musi być lepsze” [264–265]. Sądzę, że tę myśl można nawet w tym wypadku wyostrzyć: piętnem dziewiętnastowieczności (zdecydowanie pozytywnie tu waloryzowanym) będą w jakimś sensie naznaczeni wszyscy ci pisarze, o których Miłosz wypowie się z życzliwością. Podstawowym atutem literatury rosyjskiej staje się w jego rozumieniu wszakże to właśnie, co skłonni bylibyśmy uznać za jej anachronizm. Miłosz nie bez powodu tak często powołuje się w różnych swoich rosyjskich tekstach na Wata. Bliskie mu musiało być Watowskie przeświadczenie, że to, co było jedną z największych rosyjskich tragedii xx wieku – odcięcie od Zachodu – dla literatury stało się paradoksalną formą wybawienia. Ominął ją bowiem kryzys największy – szaleństwo nihilizmu.

8 Wat orzekał przy tym kategorycznie: „Jałowe to zajęcie – zajmować się socrealizmem z punktu widzenia literackiego. Z prostej przyczyny: nie jest to literatura. Nie jest literaturą piękną, mimo talentu i rzemiosła wielu jej sprawców. I mimo że w pewien – pokrętny, ale istotny – sposób czyniła zadość potrzebie piękna i potrzebie wartości sakralnych”⁴. Miłosz patrzył na problem podobnie, uważał jednak za konieczne przypomnienie swojemu czytelnikowi o zasadniczej różnicy w pojmowaniu roli i powinności pisarza na wschodzie Europy. Partie poświęcone socrealizmowi najpełniej może odsłaniają jego metodę: tak opowiadać o literaturze, by jednoznacznie dać do zrozu-

mienia odbiorcy, że nie chodzi tu o teoretyczne spory, lecz o sprawy dużo większej wagi. W tym sensie bardzo istotny jest jego komentarz do szkicu *Co to jest realizm socjalistyczny?* Siniawskiego. Próba rekonstrukcji myślenia autora, pokazanie kolejnych jego ogniw uświadamiają stopniowo czytającemu, że refleksja nad zagadnieniami literackimi tak naprawdę jest dyskusją nad całokształtem życia społecznego, tym samym zaś jest (w szerokim znaczeniu tego słowa) wypowiedzią *par excellence* polityczną. To, co oczywiście byłoby dla polskiego czytelnika – uwikłanie literatury w system, w dychotomię komunistyczna–antykomunistyczna – tu raz jeszcze musiało zostać jasno wyłożone. Miłosz nie tylko o tych ograniczeniach przypomina, ale i próbuje proponować wykraczający poza nie sposób lektury.

9 Zdehumanizowana, przepełniona powieściami, w których zamiast bohaterów mamy już tylko „beładnie poruszające się pojemniki na doznania i refleksje” [265], niepotrafiąca sobie poradzić z zapisem doświadczenia historycznego, gdyż go niedostrzegająca i nim niepoświadczona – tak Miłosz widział sporą część współczesnej mu literatury zachodniej, nastawionej głównie na artystyczny eksperyment. „Czy to nie zastanawiające – pytał – że jedynym pozytywnym bohaterem, jakiego dała nam w ostatnich dekadach [ta] literatura, jest Frodo Baggins z *Władcy pierścieni* J.R.R. Tolkiena?” [266]. Zestawiając ze sobą dwa światy – rosyjski i zachodni – mówił o niepodważalnej rozbieżności rytmu, która utrudnia porozumienie.

Kategorię tę byłabym skłonna uznać za klucz do całej jego działalności krytycznoliterackiej w tym zakresie. Odsłania ona myślowe zaplecze tej refleksji. Uwaga o rozbieżności rytmów wymierzona jest w samozadowolenie Zachodu, demaskuje jednak od razu jego porażkę. Każdy właściwie z Miłoszowskich tekstów na ten temat podszyty jest gorzką świadomością błędnego wykorzystywania danych szans tam, gdzie istnieje prawdziwa wolność słowa, gdzie jedynym ograniczeniem może być głuchota odbiorców, niewrażliwych zupełnie zarówno na radykalizm kasandrycznego tonu, jak i bezwzględność afirmacji. Miłosz myśli więc o literaturze rosyjskiej jako dość kłopotliwym antidotum na bolączki pogrążonej w niewątpliwym kryzysie cywilizacji zachodniej; antidotum tym bardziej problematycznym, że będącym rezultatem pewnej rozwojowej anomalii. Tym niemniej, raz jeszcze – to zresztą dla niego typowe! – podsuwa pomysł, że rozwiązania trzeba szukać w tym, co wstydliwie usunięte z pola widzenia, w tym, co zostało z tyłu.

10 Jaką jednak przeciwwagą mogła stać się literatura rosyjska, w czym właściwie miałby być osadzony ten jej anachronizm? Powiedziałabym – ostrożnie – że wiązał się on ściśle z określonym (nie)doświadczaniem nowoczesności. Miłosza zawsze fascynował dwuznaczny rosyjski eksperyment: datująca się od połowy XIX wieku opóźniona, ale dzięki temu nerwowa i niejako chorobliwie przyspieszona recepcja prądów, które w Europie zachodniej kielkowały powoli, radykalizm wyciągniętych z nich konsekwencji, prowadzących do przełożenia abstrakcji na

społeczną i polityczną praktykę, wreszcie – rosyjskie odpowiedzi, wyciągnięcie wniosków tak odmiennych od tych, które sformułowano na Zachodzie. Doniosłość literatury wynikałaby więc także z przyznania jej statusu świadectwa. Miłosz – mający na temat powieści poglądy dość konserwatywne – nie egzaminował czytanych przez siebie książek rosyjskich pisarzy pod kątem literackiego rzemiosła, lecz ochrony wartości.

W zależności od spojrzenia, literatura rosyjska stawałaby się więc enklawą bądź rezerwatem. Przechowaniu uległy w niej rozwiązania literackie, gdzie indziej już zarzucone – w tym głównie tradycja epickiej powieści realistycznej, z bohaterem nie będącym tylko – w najlepszym razie – wypadkową sił psychologicznych bądź socjologicznych; tradycja (zdaniem Miłosza) zakorzeniona jednoznacznie w chrześcijaństwie i z chrześcijańskiego światopoglądu wyrastająca. Zachowała się – Miłosz to bardzo mocne akcentuje, pisząc o *Doktorze Żywego* – potrzeba zapisu historii, a przy tym odwaga stosowania rozwiązań naiwnych. „Nostalgiczny podziw pisarzy [...] dla Pasternaka – zanotuje on – ma za podszewkę ich niemożność. Nie zdołają tak pisać, bo 1) brak im doświadczenia historycznego o tej skali, 2) lęk przed prostotą («wulgarnością») każe im zagęszczać, podczerniać, *ricaner*, czyli szydzić, czego następstwem jest sadyzm” [236]. Nie uległa zatraceniu wiara w sens triady piękno – prawda – dobro. Nade wszystko jednak literatura ta – traktowana jako pewna całość – jest oskarżeniem wymierzonym w koncepcję sztuki traktowanej jako byt samowystarczalny. Tam – przekonuje nas

Miłosz – wciąż się wierzy w to, że literatura jest czymś więcej niż literaturą. Opiśz cenę tego przekonania.

11 Herling – przeświadczony, że od zmian w ZSRR całkowicie zależą wszelkie przemiany w Polsce – w literaturze rosyjskiej nieustannie wyglądał pierwiosnków nowego. Wat szukał odpowiedzi na pytanie o to, jaką znajdzie ona drogę wyjścia po kryzysie języka, któremu została poddana za sprawą Stalina. Miłosz zatrzymywał się w niej z kolei nad tym, co było repetycją z dziewiętnastowiecznych pytań. Sądzę, że doskonale stosuje się do tej formy jego uważności jeden z komentarzy Andrzeja Kijowskiego. „W dziejach kultury, jak i w dziejach każdego człowieka – pisał on – można uchwycić przemienny cykl destrukcji i konstrukcji. Coś się niszczy, żeby potem odtwarzać. Te formy odtworzone nigdy nie są takie same jak przed zniszczeniem. To niszczenie jest jakąś odnową, choć przynosi straty i budzi żal za tym, co zostało zniszczone. Ale oba cykle są ważne. I gdy się przystępuje w swoim własnym życiu i w życiu zbiorowym do dzieła rekonstrukcji, do składania na powrót odrzuconych kamieni, trzeba mieć w pamięci to, co powodowało gest odrzucenia, i w tej nowej fazie pracy duchowej nie dać się ponieść nostalgii za własnym czy zbiorowym dzieciństwem. [...] Rekonstrukcja tedy nigdy nie jest odtworzeniem pierwotnego kształtu, lecz nową syntezą tradycji i teraźniejszości”⁵.

To właśnie tej syntezy Miłosz będzie szukał. Wybrani pisarze rosyjscy interesują go także dlatego, że wpisują się w jego świat inteligenckich obrachunków.

Przypomnijmy: był on przecież zdania, że zarodki nieuleczalnej schizmy między wyobraźnią religijną a naukowym oglądem świata na grunt rosyjski w sposób lekkomyślny przeniosła właśnie inteligencja i to ona odpowiedzialna jest za późniejsze poszukiwanie dróg wyjść. Stąd namysł nad Dostojewskim, stąd jego powroty do Szestowa czy Sołowjowa. Socrealizm był w dziejach literatury sztuczną wyrwą; spetryfikował ją tam, gdzie powinien następować naturalny rozwój. W rosyjskim doświadczeniu kryje się jednak niepowtarzalna szansa: nigdzie bowiem może z taką ostrością nie trzeba zastanawiać się nad konsekwencjami dawnych wyborów, nigdzie też nie zachodzi potrzeba równie daleko posuniętego rozliczenia z tym, w jaki sposób idee uległy wypaczeniu.

Uderza w Miłoszowskich wypowiedziach poświęconych Rosjanom – rzadki u niego – patetyczny ton. Wysiłki Siniawskiego (eseisty) komentuje na przykład następująco: „Batalia przeciwko socrealizmowi jest więc batalią w obronie prawdy, a zatem w obronie człowieka”. Tak różni od siebie – Siniawski, a zwłaszcza Pasternak i Sołżenicyn – zjednoczeni zostaną właśnie w tym jednym wysiłku: obronie autonomii i wagi jednostki. Podejmując zaś ten wysiłek, staną się kontynuatorami tradycji – i to już samo w sobie pozwala im wybaczyć pewne słabości.

12 Miłosz zawsze był krytykiem osobnym: ważne dla niego pozostawało rzutowanie literatury na jej społeczne i historyczne tło, pokazanie, z jakiego podłoża wyrasta, jakimi złudzeniami i stereotypami jest obarczona. W efekcie jego

stosunek do omawianych zjawisk nieustannie naznaczony jest ambiwalencją. Dobrze metodę Miłosza-krytyka scharakteryzowała kiedyś – w odniesieniu do innych jego tekstów – Małgorzata Baranowska: „Autor przyjmuje [...] perspektywę Amerykanina, dla którego pewne formy świadomości narodowej Europejczyków, a zarazem Słowian, są niezrozumiałe, tak jak dla nas, Polaków, pewne formy amerykańskiej poprawności politycznej są »przedziwne«, a »romantyczny« mesjanizm, wszystko jedno polski, żydowski czy rosyjski, jest czymś zrozumiałym, jeśli nawet rozmaicie traktowanym”⁶. Zabieg ten – prowadzący do zaburzenia poczucia oczywistości, odrzucenia z góry założonego rytmu lektury – wynika po części przynajmniej ze specyfiki odbiorców: nie sposób przecież przekonywać kogoś nieświadomego pewnych niuansów i rozróżnień do przejścia się jakimikolwiek rozwiązaniami, wprzód ich nie wyjaśnisz. Jest on jednak w o wiele większym stopniu świadomą strategią artystyczną: przyglądanie się zjawiskom z pewnego odalenia pozwala opisywać je z większym chłodem, odcinając się wyraźnie od tego, co trudne do zaakceptowania. Choć bowiem Miłosz pisze o Rosjanach z uznaniem, to trudno się w jego komentarzach dopatrywać bezwzględnej aprobaty. Porusza się on po literaturze rosyjskiej niejako ruchem konika szachowego: w jej absolutyzmie i rozmachu podsuwa ją jako wzorzec, który wziąć powinni pod uwagę twórcy zachodni, zarazem jednak nie jest się w stanie powstrzymać od protestu. Doceniając, z tym większą chęcią wchodzi w polemikę – tam, gdzie nie potrafi się pogodzić z Pasternakowskim widze-

niem historii, gdzie ma kłopot z mesjanizmem Sołżenicyna. Szacunek szacunkiem – zdaje się mówić Miłosz – ale nie zwalnia to od obowiązku czujnej lektury, nieustannego sprawdzania podsuwanych odpowiedzi. Lektury wyczulonej przede wszystkim może na te aspekty, w których dostrzec można te strony rosyjskiej myśli, do których Miłosz odnosi się z niechęcią: mechanizmy samousprawiedliwień, nieuzasadnione przeświadczenie o własnej dziejowej misji, echa imperializmu.

To właśnie ten gest niezgody najczęściej bywa uznawany za dowód na to, że Miłosz miał kłopot ze zrozumieniem dwudziestowiecznych pisarzy rosyjskich, w najlepszym zaś razie – że ich nie doczytywał. Widzę ten problem zupełnie inaczej: jego rozpoznania bywają ryzykowne, interpretacje dyskusyjne. Dynamikę jednak tym tekstom nadaje właśnie wykreślenie poza granicę, na której często zatrzymuje się krytyk: wyjście poza komentarz, inicjowanie debaty. Prawdopodobnie rosyjskie szkice Miłosza najciekawsze są w tych partiach, w których – zdaniem wielu – się on mylił; te one przecież mogły (i wciąż mogą) prowokować najżywsze wymiany zdań. Nie bez powodu największą karierę zrobił niegdyś jego szkic o Mandelsztamie. Obrazoburczy? Nie-sprawiedliwy? Bez wątpienia wykraczający poza literaturę, uderzający w sedno postaw, które łatwo uznać za swoje; dotykający raz jeszcze niebezpiecznego pytania o relację pisarza i władzy.

13 Bardzo trafna wydaje mi się uwaga Ewy Bienkowskiej: „Powieści powstające na wschodzie Europy, *Doktor Żywago*, książki Sołżenicyna, Grossma-

na, Kundera, Grassa nie mogą być oddestylowane od polityki. W tym sensie, który niewiele ma wspólnego z sensem nadawanym jej na zachodzie. Dla zwykłych ludzi na wschodzie polityka to kataklizm, który deformuje i wykorzenia życie, zagrożenie cywilizacji”⁷. Myślę, że wiele rosyjskich szkiców Miłosza wynika z przyjęcia takiej perspektywy; przejścia się losem zwykłego człowieka, który wobec wydarzeń historycznych pozostaje niemy. Stąd tak cenne jest, jak sądzę, zwrócenie uwagi przez Kornatę na polityczny wymiar egzystencji Miłosza; jednocześnie zaś tak niebezpieczne – całkowite wyabstrahowanie polityki z zarysowanego tu kontekstu, nadające temu pojęciu bardziej abstrakcyjne znaczenie. Inne wypowiedzi Miłosza przedrukowane w tym tomie uzupełniają raczej obraz, który już znamy, dokładają co najwyżej – w moim odczuciu – nowe elementy do układanki. O atrakcyjności jego szkiców krytycznych przesądza natomiast dziś co najmniej dwa fakty. Po pierwsze, odsłaniają one fundament krytyki Miłosza, którego po innych jego wypowiedziach krytycznoliterackich chyba się nie spodziewaliśmy: pokazują, jak mocno jego system ocen zakorzeniony był w chrześcijaństwie i w jaki sposób wykorzystywał on te kryteria. Po drugie zaś – co pewnie ważniejsze – zmieniła się radykalnie polska perspektywa czytania tych tekstów. Dziś także my sami jesteśmy już uformowani przez „koniec xx wieku”, tym samym zaś – uwagi o kryzysie kultury kierowane są również pod naszym adresem, a wnioski, jakie możemy wyciągnąć z powrotów do Rosjan, mocniej nas dotyczą.

Małgorzata Szumna

PRZYPISY

- ¹ Czesław Miłosz, *Donkiszoteria po polsku* [fragment *Dwustronnych porachunków*], w: *Rosja – widzenia transoceaniczne*, t. II *Mosty napowietrzne*, Warszawa 2011, s. 302 [dalej wszystkie cytaty z tego tomu lokalizuję bezpośrednio w tekście].
- ² Czesław Miłosz, Konstanty Jeleński, *Korespondencja*, Warszawa 2011, s. 96.
- ³ Pisze ona: „Choć brał się do tematów wielkich (Dostojewski, Rosja), nie był erudytą. Notabene, na interpretatora wciąż czeka temat fascynujący, a mianowicie stosunek Miłosza do Rosji, jego XIX-wieczne widzenie Rosji, jego całkowite niezrozumienie Mandelsztama, Pasternaka czy Brodskiego” (Agnieszka Kosińska, *Kim nie był Czesław Miłosz*, w: *Miłosz: Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2012, s. 98).
- ⁴ Aleksander Wat, *Klucz i hak*, w: *Świat na haku i pod kluczem. Eseje*, opr. Krzysztof Rutkowski, Warszawa 1991, s. 21.
- ⁵ Andrzej Kijowski, *Tropy* – cyt. za: Tomasz Burek, *Umysł nienasycony*, w: Andrzej Kijowski, *Granice literatury: Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. 1, zebrał i opr. Tomasz Burek, Warszawa 1992, s. 31.
- ⁶ Małgorzata Baranowska, *Przeciw krytyce niezrozumiałej: Miłosz jako krytyk*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Krytycy*, red. Alina Brodzka-Wald i Tomasz Żukowski, Warszawa 2003, s. 35.
- ⁷ Ewa Bieńkowska, *Dom na Rozdrożu*, Warszawa 2012, s. 169.



Obrazek z wystawy A. W. Hajdyły, *Beshtariusz* w Galerii Albert w Krakowie

Bogdan Rogatko
Beata Szymańska
Olga Szmidt
Katarzyna
Trzeciak
Michał Sowiński

Ujrzyć Jerzego w Redaktorze

Marek Żebrowski
Jerzy Giedroyc.
Życie przed „Kulturą”
Wydawnictwo Literackie,
Kraków 2012

Pomysł napisania tej zaskakującej biografii zrodził się z niedosytu płynącego z lektury *Autobiografii na cztery ręce* Giedroycia, opracowanej przez Krzysztofa Pomiana i opublikowanej w roku 1995. Nie wypełniła tego niedosytu wydana niedawno biografia pióra Magdaleny Grochowskiej, *Jerzy Giedroyc*, biografia pełna, obejmująca zatem również okres życia bohatera, który stał się tematem książki Marka Żebrowskiego. Właściwie prawie od samego początku biografii obudowuje Grochowska postać Giedroycia portretami jego kolegów, znajomych i potem współpracowników, nawet tych potencjalnych, których w latach międzywojennych i wojennych jeszcze nie poznał, ale którzy krążyli w jego orbicie. To zabieg niewątpliwie ciekawy, zgodny z dewizą Gombrowicza, że „[...] sens czyjeś życia, czyjejs działalności, określa się pomiędzy danym człowiekiem a innymi. Nie tylko ja nadaję sobie sens. Także inni nadają mi sens. Ze starcia tych interpretacji powstaje jakiś trzeci sens, który mnie wyznacza”, którą zresztą autorka przy-

pomina pod koniec książki. Ten zabieg jednak momentami odsuwa samą postać bohatera w cień, gdzieś w głębokie tło. I rzecz najistotniejsza dla zrozumienia genezy biografii pióra Żebrowskiego – Grochowska patrząc na młodego Giedroycia, zwraca uwagę przede wszystkim na te cechy jego charakteru i osobowości, dzięki którym potrafił później, mimo przeciwności losu, stworzyć coś tak wiekopomnego i niezwykłego, jakim były „Kultura” i Instytut Literacki. Kierunek jej biografii nadała bowiem przede wszystkim *Autobiografia*, która odsłania portret człowieka-instytucji. Pracując dla Polski i realizując swoje ambicje polityczne, utracił, czy raczej pozbył się, życia osobistego. „[...] Mam poczucie zmarnowanego życia – przyznawał Redaktor. – Mówię nie o ambicjach, ale o życiu czysto osobistym. Wszystko, co zrobiłem, zrobiłem kosztem życia osobistego, którego nie mam. Bywa to niekiedy dokuczliwe. Przypuszczam jednak, że nie umiałbym żyć inaczej”.

Perspektywa, z której widzi się przede wszystkim Redaktora, jest naturalna, zwłaszcza jeśli pisze się o nim z okazji stułetniej rocznicy urodzin. Żebrowski starał się jednak odwrócić ten punkt widzenia i spojrzeć na jego pierwsze czterdzieści lat w taki sposób, jak pragnął tego jego brat, Henryk, dla którego Jerzy, o 16 lat starszy, był nie tylko bratem i opiekunem, lecz także najbliższym przyjacielem. Dlatego też szczególną uwagę poświęcił dzieciństwu i młodości Giedroycia, a potem wspólnemu z Henrykiem pobytowi w Rumunii.

„W roku 2006, Roku Jerzego Giedroycia, w setną rocznicę jego urodzin, z Maisons-Laffitte transmitowano przez radio

dyskusję. Jej uczestnicy [...] mówili wówczas o przesłaniu pisma wydawanego przez pół wieku przez bohatera tej książki – przypomina Żebrowski – o jego stosunkach z luminarzami literatury polskiej XX wieku, nawet o zagadnieniach bieżącej polityki. Kiedy audycja dobiegła końca, brat Redaktora, śp. Henryk Giedroyc, westchnął: »I znów niemal nic nie powiedzieliśmy o Jerzym. A to podobno jego rok...«”. I tę właśnie lukę w recepcji życia Giedroycia, o którym on sam wypowiadał się nader skąpo, wspominając bardziej swe zawodowe kontakty oraz polityczne zaangażowanie niż życie osobiste, postanowił Marek Żebrowski uzupełnić, hojnie czerpiąc ze wspomnień brata Henryka, przekazanych w rozmowach, a także z pozostawionych wspomnień kuzyna ze strony matki, Jerzego Ziemińskiego. To książka niezwykle skrupulatnie dokumentowana, m.in. dzięki temu, że autor opiera się na licznych archiwach, nie tylko polskich, obojście wertowanych lub przeglądanych na jego prośbę przez znajomych (np. archiwa znajdujące się na Białorusi).

Oboje autorzy podążają tropem *Autobiografii*: Grochowska inkrustuje swoją opowieść biograficzną licznymi z niej cytatami, Żebrowski natomiast, jeśli już sięga po cytaty, to często poddaje je krytycznej analizie, a przede wszystkim tok wspomnień Giedroycia znacznie rozbudowuje i uzupełnia. Bo dla *Autobiografii* charakterystyczny jest styl telegraficzny, pozbawiony emocjonalnego zaangażowania, chciałoby się powiedzieć – styl wojskowego raportu, zdecydowanie różny np. od stylu *Mojego wieku* Aleksandra Wata. I właśnie do stylu tego wywiadu rzecki spisany przez Miłosza miał Giedroyc

największe zastrzeżenia, czym naraził się Miłoszowi, który do wspomnień Wata przykładał wielką wagę.

Żebrowski nie tylko rozwija podjęte przez Giedroycia w telegraficznym skrócie wątki, ale także skrupulatnie sprawdza, jak już wspomniałem, podawane fakty, wędrując niczym detektyw śladem bohatera swej biografii. Te podróże po latach, ilustrowane licznymi zdjęciami młodego Giedroycia, jego rodziców i innych członków rodziny, żony, kolegów i przyjaciół, czy reprodukcjami ważnych dla tej biografii dokumentów, pozwoliły autorowi nasycić opowieść mnóstwem nieznanych dotąd szczegółów. I, co niezwykle istotne, szeroko ukazuje on tło historyczne, z uwagi, co prawda – jak tłumaczy w słowie wstępnym – na popularyzatorski, a nie naukowy, charakter książki. Nie wyobrażam sobie jednak, by można było przekonująco opowiedzieć o życiu nawet małego Jerzego bez historycznego kontekstu, abstrahując od wydarzeń, które zmieniły losy świata. Trudno przecież zaprzeczyć, że burzliwa epoka ukształtowała w jakiś sposób osobowość przyszłego Redaktora.

1 Zaczyna Żebrowski swą opowieść od genealogii dwóch rodów, ojca i matki. O rodzinie ojca niewiele wiadomo. Ignacy Giedroyc pochodził ze zubożałej gałęzi prastarego rodu książąt litewskich, i chyba bagatelizował swoje książęce pochodzenie, podobnie jak potem jego syn. Ale na końcu książki znajdujemy suplement o intrygującym tytule *Od Nerona do Napoleona. Giedroyciów legenda i rzeczywistość*. Podobno kolejne pokolenia Giedroyciów za protoplastę swego rodu uważały Rzymianina, niejakiego Dowszprunga (ma-

jącego w herbie centaury), towarzysza Palemona, krewnego Nerona, który uciekł z Rzymu wraz z rodziną i przyjaciółmi w obawie przed prześladowaniami krwawego tyrana. Jednym z potomków Dowszprunga miał być Gierus, „który niespełna 50 kilometrów od Wilna zbudował swą siedzibę. Stolicę swego księstwa nazywał bez fałszywej skromności Giedroycie. »Giedrus« znaczyć miało w języku Żmudziców słońce; szesnastowieczny historyk Maciej Strykowski uważa więc nazwę Giedroycie za litewski odpowiednik Heliopolis”. Opierając się między innymi na dokumentach zebranych przez Michała Giedroycia z Oxfordu, z którym zresztą Jerzy Giedroyc się kontaktował, rozwija Żebrowski barwną historię rodu, ilustrując drzewem genealogicznym od przodka Aleksandra, żyjącego w drugiej połowie xv wieku. Wśród potomków Aleksandra szukać podobno należy bezpośrednich przodków Jerzego Giedroycia. Ale to nie rodzina ojca, który w Mińsku nie miał żadnych krewnych, lecz rodzina matki, Franciszki z domu Starzyckiej, „zmonopolizowała jego dzieciństwo”. O tej rodzinie, niemającej oczywiście sięgających w daleką przeszłość antenatów, wiadomo o wiele więcej dzięki spisanim pod koniec życia wspomnieniom Jerzego Ziemnickiego. Głową rodziny był dziadek Franciszek, „syn zamożnego obywatela” Chrzanowa, a rodzina wywodziła się ze śląskich Starzyn. Do Mińska przeniósł się z rodziną prawdopodobnie w 1904 roku i założył dobrze prosperujący zakład krawiecki, udzielał się też społecznie – był jednym z twórców Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół”, które w Mińsku było „podstawą wszelkiej działalności spo-

lecznej, kulturalnej i politycznej”. Dziadka Franciszka stać było na wynajęcie dużego mieszkania i pracowni krawieckiej w kamienicy o prestiżowej lokalizacji, zwaną od właściciela Domem Polaka, i tam właśnie urodził się Jerzy. Żebrowski kreśli topografię ówczesnego Mińska – który będąc stolicą Białorusi, był w istocie miastem polskim, choć trzy czwarte mieszkańców stanowili Żydzi – i zaznacza na niej kolejne mieszkania Starzyckich i Giedroyciów. „Świat dzieciństwa Jerzego Giedroycia obejmował [...] prawie całe centrum dawnego Mińska – tzw. Lachówkę. Kontakt z dziadkami Starzyckimi był zapewne codzienny – pan Franciszek sprawował funkcję prawdziwego patriarchy rodu, którego członkowie byli ze sobą blisko związani”. Rodzinną sielankę i bez troskie dzięki opiece dziadków dzieciństwo Jerzego przeżyła śmierć patriarchy rodu. Na pogrzebie doszło do konfliktu na tle majątkowym, jak za Ziemińskim sugeruje autor. Był rok 1916, od dwóch lat trwała wojna, rodzice Jerzego, nie mogąc już liczyć na pomoc ze strony rodziny Starzyckich i obawiając się prawdopodobnie nadciągającego frontu, podjęli mało chyba przemyślaną decyzję wysłania dziesięcioletniego chłopca do Moskwy. W ciągu najbliższego roku, wyrwany nagle ze świata bezpiecznego i spokojnego, pozbawiony rodzicielskiej opieki, w obcym otoczeniu, przeszedł szybki kurs dojrzewania. Po latach będzie wspominał swoje eksperymenty z narkotyzowaniem się. Zanim powrócił do Mińska, pojechał jeszcze z powodów dla autora biografii niejasnych do Petersburga, a rewolucja – której przebieg, momentami wręcz groteskowy, z dużym talentem Żebrowski opisu-

je – już się przez Rosję przetaczała. Gdy znalazł się z powrotem w Mińsku, „panowała [tam] powszechna konsternacja. Jak zareagować na przewrót w Piotrogradzie nie wiedzieli nawet bolszewicy. [...] Dla polskich mas – komentuje biograf panujące wówczas nastroje – nie tylko w Mińsku i okolicy, ale i w całej Rosji najważniejszym zagadnieniem stała się możliwość powrotu do kraju. [...] Natężeniu dyskusji nie towarzyszyły jednak żadne realne możliwości repatriacji”. W jaki sposób udało się to rodzinie Giedroyciów? Być może, domniemywa biograf, opuścili Mińsk poza powszechnie obowiązującymi procedurami, bo władze niemieckie pozwalały na podróż lekarzom, pielęgniarkom i farmaceutom – w Królestwie brakowało personelu medycznego. Wyjechali też Starzyccy, ale trudno ustalić dokładne daty przeprowadzki. I tym razem babka przyszła z pomocą swej córce i wnukom, użyczając mieszkania. Szybko jednak farmaceutce Ignacemu udało się znaleźć posadę w szpitalu Łazarza ze służbowym tam mieszkaniem, co w owych czasach, w przeludnionej wskutek napływu coraz mniej gościnnie witanych repatriantów ze Wschodu, stawało się zadaniem prawie niemożliwym.

Dla dzieci teren szpitala po byłym parku „na Książęcem” stanowił idealne miejsce do zabaw. Wiemy to ze wspomnień Henryka, urodzonego już na Książęcej, który dekadę później przemierzał z kolegami te same ścieżki co starsze rodzeństwo – dla niego, podobnie jak przed laty dla jego starszego brata, był to czas bez troskiego dzieciństwa. A dla Jerzego zaczęły się lata nauki w gimnazjum Zamoyskiego, w którym uczyły się na ogół dzieci z zamożnych

domów i które miało renomę endeckiego, również dlatego, że dyrektorem był poseł endencji. Jerzy znalazł się tam tylko dlatego, że otrzymał stypendium. Czuł się jednak osamotniony ze swymi poglądami, ukształtowanymi przez dom, którego kresowość była antyendeka: dla niego nie do przyjęcia była idea jedn narodowego i jednowyznaniowego państwa. Rodzina Giedroycia dostrzegała tragizm traktatu ryskiego, w wyniku którego jej kraj, i kraj dzieciństwa dzieci, został przez polskich negocjatorów odrzucony i miał należeć już do innego świata.

2 Następną sekwencją opowieści to już studia, prawnicze, bo – jak się biograf domyśla – nie miał bohater lepszego pomysłu. Szybko też znalazł pracę w Polskiej Agencji Telegraficznej, i pewnie to ona ukształtowała mu tę umiejętność lapidarnego wyrażania myśli. „Jeśli coś utrudniało Jerzemu studia, to nie konieczność tracenia czasu w biurze PAT-u, ale zaangażowanie w działalność organizacji młodzieżowych”. Gdy czyta się, z jaką pasją w tę działalność się angażował i jakim się cieszył autorytetem wśród kolegów, ale też jak szybko zdobywał zaufanie osób starszych, także późniejszych szefów, mimo wrodzonej nieśmiałości, panicznej obawy przed publicznymi występami i łatwości w kontaktach, ale tylko kameralnych, to trudno oprzeć się wrażeniu, że już w młodości był osobowością niezwykłą, która fascynowała do tego stopnia, że szybko stał się bohaterem literackim. Powszechnie wiadomo, że pisał o nim Stefan Kisielewski w pierwszej swojej powieści, wydanej zaraz po wojnie, *Sprzysiężenie*, oraz Melchior Wańkowicz, który sportretował Giedroyc-

cia w *Drodze do Urzędowa*, z późniejszego już okresu, gdy podczas wojny podlegała Giedroycowi prasa wojskowa, ale Żebrowski odnalazł jeszcze dwie inne powieści. Najwcześniejsza to Jeremiego Kornagi (pseudonim Mieczysława Piątkowskiego, kapitana zatrudnionego w charakterze instruktora przysposobienia wojskowego przy „mocarstwach”, jak to określa biograf – od organizacji Myśl Mocarstwowa, w jakiej działał Giedroyc – robotnikach), w której występuje jako książę Giedymin. Druga, podobno literacko lepsza, to *Alma Mater* Rabskiego. Giedroyc (i jego działalność w młodzieżowej Patrii) został tam opisany pod postacią Gudułta.

„Młodzieńcza aktywność polityczna Jerzego Giedroycia – komentuje biograf – nie przyniosła specjalnych sukcesów ani jemu, ani organizacjom, w których działał. Nie zmieniła kraju – ale zmieniła jego. W ciągu kilku lat z nastolatka o niesprecyzowanych humanistycznych zainteresowaniach stał się zwierzęciem politycznym. Z wychowanego w endeckim gimnazjum legalisty przemienił się w zaprzysięgłego piłsudczyka, który niedługo wścieknie się, widząc w kłapie marynarki swojego młodszego brata mieczyk Chrobrego, odznakę Młodzieży Wszechpolskiej. Dorabiając sobie wypisywaniem ogłoszeń student wyrósł na znanego w politycznym światku »młodego, dobrze zapowiadającego się człowieka«”.

Żebrowski opisuje rozwijającą się równoległe karierę urzędniczą i redaktorską. Urzędowanie zaczął Giedroyc od ministerstwa rolnictwa w roku 1930, gdzie został sekretarzem prasowym ministra, Leona Janty-Polczyńskiego, a po jego dymisji sekretarzował następcom. Ale związki

z Jantą-Polczyńskim okazały się na tyle trwałe, że dzięki niemu związał się ze środowiskiem konserwatystów, które, gdy zaszła potrzeba, wsparło finansowo pismo „Bunt Młodych”, na początku organ Myśli Mocarstwowej; potem, jak informowała od początku 1932 roku winieta, „niezależny organ młodej inteligencji”. Konserwatyści wspierali to pismo prawdopodobnie dlatego, że, jak podaje biograf, widzieli w osobie Giedroycia nadzieję dla swego bezbarwnego, coraz bardziej kosztującego ruchu, który konserwatyzmowi lat 30. chciał nadać nowe oblicze. Żebrowski ze szczegółami przedstawia dość skomplikowane relacje personalne w organizacjach politycznych – korygując relację zawartą w *Autobiografii* – w których działał młody Giedroyc, i ich mało przejrzyisty program, dosadnie scharakteryzowany przez cytowanego w książce Bernarda Singera na łamach żydowskiego „Naszego Przeglądu”: „[...] Trudno się zorientować w bagażu ideologicznym tej grupy. Panicze buntują się, czegoś nie chcą, ale nie wiedzą jeszcze dokładnie, czego chcą”.

Gdy czyta się o sposobie redagowania „Buntu Młodych”, przemianowanego potem na „Politykę”, i gdy poznaje się poruszaną na tych łamach problematykę, trudno nie postawić pytania, czy bez tego ważnego doświadczenia możliwa byłaby „Kultura”. „Bunt Młodych” dobrze był postrzegany przez prasę, doceniano wysoce poziom intelektualny autorów, odwagę w poruszaniu trudnych, niewygodnych dla rządzących tematów, troskę o właściwą politykę wobec mniejszości narodowych, czym w końcu narazili się rządowi sanacyjnemu do tego stopnia, że Giedroycowi groziła Bereza Kartuska, a skończyło

się na konieczności usunięcia jego nazwiska ze stopki redakcyjnej. Paleta prezentowanych poglądów była szeroka, bo choć Giedroyc był jedyną osobą decydującą, co się na łamach pisma ukazuje, to jednocześnie miał niezwykłą łatwość zdobywania dobrych, wypełniających powierzone im zadania współpracowników, co mu zresztą pozostało do końca życia. Nie było to wcale pismo ugrzecznione nawet w formie, nie stroniło od prowokacji, od skandalizowania i ostrych polemik, szczególnie z „Wiadomościami Literackimi”. Redakcja stawiała się poza socjalizmem i nacjonalizmem jako ideologiami nieaktualnymi, co było raczej życzeniową opinią niż diagnozą stanu europejskiej polityki. Ideowym spoiwem pracy redaktorów i autorów była pokoleniowość – pismo robili trzydziestolatkowie, dlatego gdy przybyło im lat, zmienili tytuł, ale zachowali jego profil i cel.

3 Najmniej wiadomo o życiu uczuciowym Giedroycia, sam bohater ujmował te sprawy niezwykle zdawkowo, czasem wręcz lekceważąco. Tematy osobiste to zawsze dla biografa trudne wyzwanie, szczególnie w przypadku osób tak zamkniętych w sobie, jak bohater tej opowieści – łatwo tu popaść w niedyskrecje lub dać się ponieść fantazji. Żebrowski jest tego świadom, czytelnik jego książki nie może więc oczekiwać sensacji. Dowiadujemy się tylko nieco więcej i o małżeństwie z Tatianą Szewcow, i o dwóch kobietach, które towarzyszyły mu wiernie w pracy – Mai Prądyńskiej i Zofii Hertz.

Trudno zrozumieć, co połączyło młodych ludzi tak się różniących, o tak różnym stosunku do życia. Biograf pisze o wzajemnej

fascynacji, przytaczając opublikowane dopiero po śmierci Giedroycia wspomnienie Wacława Zbyszewskiego, zachwyconego urodą obojga. „Była to najpiękniejsza para, jaką widziałem w życiu, on wyglądał na księcia z Tysiąca i Jednej Nocy, ona na królową piękności, urody, szyku, szarmu, uśmiechu”. Henryk Giedroyc mniej był zachwycony urodą szwagierki, przyznawał jednak, że posiadała niezwykle *sex appeal*. Po sześciu latach rozeszli się, Tatiana poznała architekta, ale za mąż za niego nie wyszła. Za nieudany związek obwinił siebie, z czego zwierzył się tylko Teresie Torańskiej w niepublikowanej – co znamienne – rozmowie. „Ja nie mam życia prywatnego i mieć nie potrafię. Przypuszczam, że osoba, która by się ze mną związała, byłaby osobą nieszcześliwą, bo dla niej nie miałbym zupełnie czasu [...]. A jeszcze poczucie odpowiedzialności – nie wyobrażałem sobie, że można mieć dzieci. Dla mnie posiadanie psa jest problemem”. „Życia prywatnego mieć nie potrafię” – to był zasadniczy motyw wszystkich jego działań. Czy nie był to powód chęci wstąpienia do klasztoru jezuitów – rozważany raczej w kategorii pomysłu na życie, a nie powołania? Brak życia klasztornego rekompensował pełnym zaangażowaniem w pracę polityczną i redaktorską. I tego sposobu bycia nie przerwie ślub z poznaną na balu „białych” Rosjan Tatianą. Dziwny to był, jak by się dzisiaj powiedziało, toksyczny związek. Biograf przytacza słowa Henryka Giedroycia, zdumionego ujrzeniem w drodze do Rumunii, w Równem, Tatiany u boku swego brata. Jak doszło do tego, że małżonkowie, żyjący od kilku lat w separacji, znów do

siebie wrócili? Giedroyc zachował w tej sprawie całkowite milczenie. Najprawdopodobniej Tatiana potrzebowała pomocy i Jerzy jej udzielił, przełamując biurokratyczne przeszkody, by mogła wyjechać z nim za granicę drogą dyplomatyczną.

„Małżeństwo Giedroyców znów było razem – komentuje Żebrowski, tym razem bardziej fantazjując, niż opierając się na faktycznych przekazach. – Jakie były, na jakich nadziejach czy chłodnych kalkulacjach opierały się ich stosunki – nie wiemy. Rokowania były jednak pomyślne. Zakochany Jerzy cierpliwie znosił nawet organizowane co kilka dni wieczory brydżowe [...]”.

Sekwencja bukareszteńska to zresztą jeden z barwniejszych, ale i smutniejszych fragmentów tej opowieści. Trzeba było wręcz heroicznych cech, by w tym polskim piekle, w splocie najrozmaitszych konfliktów, intryg, interesów i podłych donosów, zachować godność, troszcząc się o potrzebujących pomocy rodaków, pozbawionych ojczyzny, i broniąc polskiej racji stanu.

Skąpe mamy też informacje na temat ponownego rozstania małżonków. Decydującą rozmowę odbyli w hotelu w Hajfie 28 listopada 1944 roku, podczas której Tatiana pewnie powiadomiła męża o zakochaniu się w angielskim oficerze i poprosiła o rozwód, który został zatwierdzony przez sąd mandatowy palestyński 27 czerwca 1945 r. To, że byli małżonkowie pozostawali nadal w serdecznych stosunkach, spotykając się od czasu do czasu w Paryżu, świadczy o tym, w jak kulturalny sposób się rozstali i jak wielkodusznym człowiekiem był Giedroyc. Jeśli przyjąć, że przyjaźń oznaczała dla Giedroycia związek

ludzi szanujących własne poglądy i zgodnie pracujących dla wspólnej sprawy, to Tatiana była tu wyjątkiem. Przyjaźniom Jerzego Giedroycia można by zresztą poświęcić osobną opowieść, w dużej mierze opartą na korespondencji, i o nich też sam najchętniej opowiadał.

Zupełnie inne natomiast niż z Tatianą relacje łączyły go z dwoma kobietami, które na stałe pozostały w jego życiu. Maja Prądyńska prowadziła biuro w kolejnych redakcjach i była dla Giedroycia podobnie pomocna, jak potem Zofia Hertz. Henryk Giedroyc uważa jednak, że tylko kobieta zakochana w jego bracie mogła wytrzymać tak wymagającego szefa. Tego uczucia prawdopodobnie Giedroyc nie odwzajemniał, a w każdym razie nie okazywał, ale serdeczne stosunki między nimi trwały nadal, nawet gdy już ze sobą nie pracowali.

Z Zofią Hertz poznali się w roku 1943 w Quisil Ribat, gdy trafiła ona do Oddziału Kultury i Prasy Armii Polskiej na Wschodzie. Na początku stosunki między nimi układały się poprawnie i nic nie wskazywało, że przerodzą się w zażyłość. „W lot się rozumieli i stworzyli przy boku Czapskiego zgrany zespół. Korespondencja, jaką prowadzili w pierwszych miesiącach 1945 roku, świadczy jednak o tym, że relacje między nimi zaczęły zmieniać charakter” – zaznacza biograf. W obfitej korespondencji między nimi zaczęły dominować osobiste tony, co w przypadku Giedroycia było rzadkością. Biograf nie rozwija tego wątku, bo musiałby snuć domysły, i zawiesza głos, my zróbmy w tym miejscu to samo.

Był w życiu Giedroycia jeden epizod, na który zwróciła też uwagę Grochowska, mianowicie pobyt w Mosulu na przełomie

roku 1942 i 1943, gdzie Giedroyc utknął bez konkretnego przydziału wojskowego, z nogą w gipsie. W jako takiej kondycji psychicznej utrzymywały go tylko wizyty w klasztorze dominikanów, prowadzonym przez francuskich zakonników. Spędzał czas w bibliotece i na kontemplacji. Obraz klasztoru na pustyni towarzyszył mu przez całe życie; powracał nieraz, w listach do przyjaciół, do tego niezwykłego miejsca, gdzie czuło się znikomość człowieka, „punkciku jak główka od szpilki zgubionej w bezkresie piasku”. Może właśnie w tej skłonności do kontemplacji, którą niewiele osób go znających zauważało, w potrzebie samotności, należy szukać przyczyn dystansowania się od życia osobistego, powściągliwości uczuciowej, dążenia do narzucenia sobie i innym dyscypliny przypominającej regułę życia klasztornego? Kto to wytrzymywał, wiązał się z nim na dobre i na złe do końca życia. To był przypadek Zofii Hertz, a także Józefa Czapskiego, choć pod koniec życia relacje z Czapskim to już były relacje dwóch zmęczonych sobą starszych ludzi. I to właśnie poznanie Czapskiego – dzięki któremu mógł znów realizować się jako redaktor i dzięki którego kontaktom udało się po wojnie stworzyć Instytut Literacki – oraz Zofii Hertz pośród działań wojennych, w czasach, kiedy nikt nie potrafił określić, jaka będzie przyszłość cywilizowanego świata, stanowiło w życiu Giedroycia przełom, punkt zwrotny. Piśmo o tym biograf w ostatnich rozdziałach swej książki, w której udało mu się nieco rozświetlić mało znany, skrywający najwięcej tajemnic okres biografii księcia z Maisons-Laffitte.

Bogdan Rogatko

Kruche piękno ziemi

Zofia Zarębianka
Tylko na chwilę

Wydawnictwo Homini,
Kraków 2012

Kolejny zbiór wierszy Zofii Zarębianki nosi tytuł *Tylko na chwilę*. Ten tytuł odsyła do motywu, który powraca w całym tomiku, a pojawiał się także we wcześniejszych jej wierszach. To przemijanie, ulotność. Ulotność, która zasmuca, a pociechy nie przynosi nawet kontemplacja tego, co autorka określa jako „kruche piękno ziemi”.

Krajobraz to częsty motyw w dawniejszych wierszach Zofii Zarębianki, lecz w tym zbiorze jest on jakby bardziej mroczny:

Tym razem nic
Jałowa droga
Żadnego wiersza
Zaorane pole przy szosie
Świeci czarnością
Asfalt lśni bez metafor
Gałęzie bez liści smętnie
Przebijają przestrzeń
Listopad to nie jest pora dobra
dla poezji.

(*Podróż*) Pociechę może przynieść codzienność. Jak pisała Zofia Zarębianka w swoim dawniejszym wierszu z cyklu *Dialogi z nicością* (*Niebo w czerni*):

Przytaczam ten wiersz w całości, bo można w nim zobaczyć rysy charakterystyczne dla całego tomiku. Jest to częsta nu-

ta smutku, ale – jeśli tak można powiedzieć – smutku wyważonego, przełamanego, jak w cytowanym wierszu, niespodziewaną, przewrotną i trochę zabawną pointą, wybijającą nagle czytelnika z melancholijnego rytmu.

Podobny zabieg – choć z odwrotnym operowaniem nastrojem – można dostrzec w wierszu, którego pierwsza linijka (jak wiele innych wierszy w tomiku, także ten jest bez tytułu) brzmi: „Boże narodzenie rodzi się w ciszy”. Ten tytuł to oczywista konstatacja. Dalej mamy typowy dla bożonarodzeniowych wierszy sielankowy ton, przełamany jednak zakończeniem:

Białe pola i księżyc
Choinka drży na wietrze
Przed ścieciem.

Są w tym tomiku wiersze o całkowicie mrocznej nucie – jak *Pioseneczka autobusowa*: przejmujący wiersz na skoczną nutę o przejechanym psie – zresztą jeden z najlepszych. Taki też jest wiersz [*Jeszcze pejzaż wpisać w oczy...*]:

Jeszcze pejzaż wpisać w oczy
jeszcze w sobie
zamknąć ziemię
zanim huk
pogrzebie wszystko
zanim błysk
ogłuszy ciebie.

Gdy naciera nicość
trzeba chronić się
w zwyczajność
dobrze robi na przykład
zmywanie naczyń po kolacji
cerowanie rozerwanej serwetki
może przywrócić porządek...

Obłoki odbite w jeziorze
różowym o świcie
tafla wody
w nieba niebycie
na granicy jaskółek lotu
złęknioty motyl.

Beata Szymańska

Ten wątek powraca w nowym tomiku –
w wierszu *Szkoda naprawdę* czytamy:

Porządkowanie świata
porządkowanie życia
najlepiej zacząć od tego
co najprostsze
poskładać bałagan
poranny
posłać łóżko
filiżanki ustawić
w witrynie
To nie wprowadzi ładu
wszędzie
ale pomoże myśleć jaśniej.

Te najprostsze czynności nie są jednak radosną medytacją w stylu „zen obierania kartofli”. Codzienność nie ratuje świata ani nie ucisza niepokoju człowieka – za ledwie wprowadza ład i „pomaga myśleć jaśniej”. Mimo to codzienny rytuał, zwyczajność, a także szukanie uspokojenia w krajobrazie, w – jak to się mówiło kiedyś – „pięknie przyrody”, stanowią jakby przeciwwagę dla panującego w całym zbiorze nastroju lęku, melancholii.

I na koniec: jeśli wolno mówić o osobistych preferencjach, a myślę, że wolno i należy, to powiedziałabym, że najbardziej w tym zbiorze przemawiają do mnie krótkie wiersze, w formie i kolorystyce przywodzące na myśl *haiku*:

Andrzej W. Hajdyla montujący własną wystawę
w Galerii Albert w Krakowie

Fotografia **Grażyna Borowik**



Język jako forma spędzania czasu?

James Schuyler
Co na kolację?

Przełożył Marcin Szuster
W.A.B., Warszawa 2012

Do 2012 roku, kiedy to wydano tłumaczenia jego poematów i prozy, James Schuyler znany był tylko nielicznym polskim czytelnikom. Jeden z najważniejszych amerykańskich poetów XX wieku, współtwórca szkoły nowojorskiej jest autorem nie tylko wybitnych poematów, wśród których znajduje się słynny *Poranek poematu*. Napisał także kilka książek prozatorskich – z Johnem Ashberym *Gniazdko dudków* oraz dwa własne utwory. To właśnie o jednej z nich – *Co na kolację?* – powiedziec można, czytając ją już po polsku, że odnawia amerykańską tradycję literatury obyczajowej, dla której komizm pozostaje niezmiennie istotną kategorią. Pomysł Schuylera na powieść jest w gruncie rzeczy dość prosty – oto kilka postaci, które w codziennym życiu raczej nie mają szans stać się gwiazdami artystycznych salonów, uzyskują pełnię uwagi narratora. Postaci intrygujące, ale pozbawione wielkich zalet i talentów. W powieści Schuylera mogą mówić, ile dusza zapragnie. I mówią, mówią bez końca, zagadując swoje nałogi, romanse, dylematy kulinarne i sąsiedzkie.

Bohaterowie Schuylera nie znają świata poza swoim językiem. Bolesnie doświadczają rzeczywistości i własnych obsesji, ale podział świata, który sami sobie fundują (świat to *ich* świat, poza który się wykracza) nie wydaje się nastroczać podobnych kłopotów. Mówienie jest tu przestrzenią, w której odbywa się to, co najważniejsze – nawet kiedy między Norrisem a Mag (jednymi z istotniejszych bohaterów) nawiązuje się romans, zainicjowany jest przez bezcielesny, bo telefoniczny kontakt. Do mówienia, nieustannego opowiadania i, tak naprawdę, często bezmyślnego gadania lecząca się z alkoholizmu Lottie i inni pacjenci szpitala psychiatrycznego są właściwie przymuszani. Nie wymaga się od nich, żeby opowiedzieli interesującą historię, która zafrakuje słuchaczy i pracowników szpitala. Lottie mówi: „Tutaj to jest część terapii, wchodzenie między ludzi. I niektórzy pacjenci lubią rozmawiać o swoich problemach. Ale ja jeszcze nie doszłam do tego punktu i wątpię, czy kiedykolwiek dojdę. Mówiąc głośno »piłam«, opowiedziałam właściwie całą historię. Niekiedy z pacjentów mają bardzo skomplikowaną sytuację rodzinną. Ale w tej sekundzie przestają trajkotać. Opowiadają o sobie”.

W szpitalu czas spędza się na brydżu (to właśnie tą grą chętnie zajmował się, jak głosi legenda, przez lata sam Schuyler; innych tropów autobiograficznych jest tu zresztą więcej, by wspomnieć tylko o, może najistotniejszych, problemach ze zdrowiem psychicznym, z którymi pisarz borykał się przez całe życie), niekończącym się i nie zawsze przyjaznym obserwowaniu innych chorych, a także, wracamy do punktu wyjścia, niezmiennym zagłuszaniu

się nawzajem. Dialogi, które stanowią zdecydowaną większość powieści, przeplatają się w nieregularnym rytmie. Trudno uznać, że bohaterowie dbają o przejrzystość swoich rozmów, że skrzętnie odpowiadają na pytania, nie robiąc uników.

Wśród plotek, przed którymi Norris i Mag uciec próbują do motelu, małych sporów, które rzadko kulminują, pogłosek i mimowolnie (jak sądzę) humorystycznych docinków, postaci zdają się ginać. Nie mamy do czynienia z elektryzującymi charakterami, dramatycznymi zwrotami fabularnymi w ich losach lub, co zwykle istotniejsze, transformacjami na nieco głębszym poziomie. Czytelnik zajęty ich gadulstwem może przestać zwracać uwagę na cokolwiek poza samym mówieniem. Nieco inaczej niż w przypadku bezosobowej gadaniny, którą wypełniona jest na przykład proza *Po bólu* Krystyny Sakowicz, tu do czynienia mamy z pełnoprawnymi bohaterami, mimo że w strumieniu słów zdają się czasami przepadać. To, że wszyscy oni odnaleźliby się doskonale w niejednej telefoneli, rzuca się w oczy już po kilku stronach *Co na kolację?* Trudno mi, także od samego początku, pozbyć się wrażenia, że przestrzeń, w jakiej poruszają się mieszkańcy amerykańskich przedmieść z powieści Schuylera, zorganizowana jest podobnie do tej, którą zaproponował nieomal dziesięć lat temu Lars von Trier w *Dogville*. Nie mam na myśli podobieństwa na głębszym poziomie niż wizualny – bohaterowie tej powieści, w mojej lekturze, poruszają się w świecie, który jest zaledwie oznaczony, który rozdzielony jest przez przezroczyste ściany, od których – tu już odchodzimy od von

Triera – uwagę odwracają ich pogawędki. „Lekko przegadana” powieść, jak pisze Andrzej Sosnowski w posłowie, równie dobrze mogłaby być nazwana „powieścią gadaną”, co nieco łagodziłoby negatywne konotacje powyższego określenia. Nie sądzę jednak, że odsuwanie uwag krytycznych jest tu bezwzględnie uzasadnione – z pewnością kilka zastrzeżeń można by wystosować, jeżeli nawet pomyśleć o tej prozie jako o swoistej literaturze terapeutycznej (wracamy do wątków autobiograficznych). Nie takiej, z jaką mamy do czynienia w przypadku niezliczonych dzienników narkomanek, anorektyczek i tak dalej, ale takiej, jaką zaoferować może wybitny amerykański poeta.

Przestrzeń szpitala, ale i mieszkań, funkcjonuje tu, by tak powiedzieć, poza zasadą racjonalności. Nie mam na myśli czystej eksplozji emocji i afektów, a raczej fakt, że kategorie czy ich wyraźne rozgraniczenie jest tu zniesione. Nie dochodzi do tego wskutek jasnego zakreślenia granic światów czy też deklaracji któreś z postaci. Szpital psychiatryczny, jak można sądzić, to miejsce zaburzonej racjonalności, pozwalającej narratorowi na uruchomieniu tych cech postaci, które nie pozwoliłyby im być wiarygodnymi bohaterami poza tą przestrzenią. Wydaje się jednak, że ostatecznie nie jest to tak proste – świat, który konstruuje Schuyler, daje się opowiedzieć jako taki, w którym słowa, emocje i świadomość wpływają na siebie i uzależniają od siebie w stopniu najwyższym. Nieskrępowanie własną nielogicznością czy też odstępstwami od sposobu myślenia, który mógłby być oczekiwany, nie prowadzi tu jednak do afirmacji – nie jest nawet tak, jak głosi

internetowy *bon mot*: „everything is amazing and nobody is happy”. Tu raczej nic nie jest niezwykle, mimo że stan świadomości postaci nie zawsze należy do najbardziej standardowych. Sytuacja jest o wiele bardziej, na pierwszy rzut oka, oczywista – nikt nie jest szczęśliwy, bo kategoria ta już nic nie znaczy. Relacje między bohaterami nie opierają się wyłącznie na spontanicznych uczuciach – także te są, jeżeli nie zaburzone, to przesunięte w rejony pozostające niedostępne czytelnikowi.

Zdaje się, że świat, który konstruuje i o którym mówi Schuyler, jest jego własnym polem doświadczalnym języka, sposobem na „wygadanie” się ze wszystkiego, co do tej pory usłyszał. Mając tak niesłyszany – *nomen omen* – słuch dla żywego języka, autor *Hymnu do życia* w prozie prezentuje coś zupełnie innego niż w poezji. *Co na kolację?* nie jest raczej dopełnieniem twórczości poetyckiej ani nie jej kolejnym echem. Fascynacja konwencją, stereotypem i banałem, jaką zdradza tu pisarz, nie służy jednak do tego, aby owe nie najwyższe rejestry egzystencjalne obezwładnić i zdemaskować. Współczucie, którym obdarza każdego z bohaterów, jest ogromne, humor, na jaki się zdobywa, nie ma zawstydzającej mocy. To nie szyderstwo, ale zaciekawienie ludźmi przegadującymi swoje życie i zagłuszającymi problemy, którym nie zawsze potrafią stawić czoła.

Światopoglądy postaci sprowadzają się do tego, co fundamentalne i powszechne. Od uogólnienia do szczegółu nie prowadzi zbyt długa droga, każdy przypadek może okazać się chwilową – paradoksalnie – regułą. Co istotne, sam problem mówienia jest tu wielokrotnie i w różnych

sytuacjach podnoszony. Nie tylko wtedy, kiedy pacjenci szpitala są zachęcani do rozmów, którym przypisuje się leczniczą moc:

„– Nie popieram komunizmu – powiedziała pani Brice – ale to rzeczywiście niesprawiedliwe, że niektórzy przez całe życie ciężko pracują i nic z tego nie mają. Zawsze uważałam, że to nie w porządku.

– I ostatni będą pierwszymi – wymamrotał pan Brice.

– A pozostali z nas będą zabezpieczać tyły, taszcząc swoje telewizory – odrzekł Norris.

– Nigdy jakoś szczególnie nie przepadałam za telewizją – powiedziała Lottie. – Choć bez wątpienia mam tyle samo słabostek co każdy. Tamten świat: nie mogę powiedzieć, żebym jakoś szczególnie często o nim myślała.

– A ja tak – powiedziała pani Brice. – Choć nie potrafiłabym ubrać swoich myśli w słowa.

– Niektórych myśli nie trzeba ubierać w słowa, matka – powiedział pan Brice.

– Czy sądzą państwo, że moglibyśmy wrócić do bardziej doczesnych problemów tego świata? – zapytał doktor Kearney. – To jest szpital, a nie seminarium.

– Masz ci los – powiedziała pani Judson – akurat kiedy zaczynałam słuchać z zainteresowaniem”.

Wrażliwość Schuylera, która spokrewnia go chyba najbardziej z Jane Bowles, jest swego rodzaju stałą dyspozycją, składającą go do oddawania głosu tym, których właściwie rzadko chce się słuchać. To zresztą nie uprzejmość – od niej daleki wydaje się nowojorczyk – ale dziwna fascynacja światem, do którego nie da się przebić, nie wkraczając do niego zarazem

z pełnią uwagi. Nie ma tu subtelnych poetyckich wyobrażeń, opisów, które zapierać będą kolejnym czytelnikom dech w piersiach. Są tu pytania w rodzaju tytułowego *Jeszcze herbatki?* i rozmaite formy pytania o kondycję. To inny świat bólu niż ten z poematu Johna Ashbery'ego. W *Fali* przyjaciół Schuylera pisze: „Przejdź przez ból i nic o nim nie wiedzieć”, w *Co na kolację?* bohaterowie zdają się o swoim bólu i języku wiedzieć wszystko. Zdają się wiedzieć to, dlatego że w gruncie rzeczy starają się tym nie zajmować – przeżywanie bólu jest tu jednym z podstawowych doświadczeń podobnie jak mówienie, którego zdolności nie można samego siebie pozbawić. Niedoszli samobójcy, których można obserwować na kartach powieści, wpisują się w tę histeryczną – chwilami – farsę. W tych małych spektaklach, które urządzają dla siebie kolejni bohaterowie, nieśmiertelność zdaje się nie istnieć. Nawet jeżeli tematy religijne majaczą w tle, widmo śmierci w ostateczności przeraża.

Spokój, z jakim podchodzi pisarz do tego, co ostatecznie najtrudniejsze, nie zagłusza nieustępliwego domagania się przyjemności. Potrzeba ustanawiania praw i prawd nie daje się raz na zawsze stłumić. W świecie szpitala psychiatrycznego walcząca z alkoholizmem Lottie próbuje się dostosować, a nawet stara się przekonać innych, że warto podjąć taką próbę. Walka z nałogiem to jedno, żarty i docinki – drugie. Bez nich sytuacja wydaje się nie do wytrzymania, mimo że nie ma się większego wpływu na to, co nastąpi i wobec czego nie można się buntować. Bunt? Bzdura, przecież trzeba w końcu wrócić do domu.

Olga Szmidt

Komentarz (zawsze) spóźniony

Dorota Masłowska
Kochanie, zabiłam nasze koty

Noir sur Blanc,
Warszawa 2012

„Cierpiałam ówczesnie na obstrukcję twórczą wielkiej dokuczliwości. I choć na różne sposoby próbowałam zapalić się do pracy, było to jak próby przejścia przez ścianę: im więcej siły i zaciekłości w to wkładasz, tym więcej przynosi to cierpienia. Pewnie wreszcie zamknęłabym Worda i rzuciła się na kanapę, a moje gorzkie westchnienia wzbudziłyby poczucie winy w umarłym”.

Jedna z postaci w najnowszej powieści Doroty Masłowskiej pisze książkę. Nie jest to główny wątek, nie jest to również zabieg zupełnie nowy w twórczości pisarki. Jednak w *Kochanie, zabiłam nasze koty* wydaje się on czymś więcej aniżeli tylko naiwnym i mało już efektownym odsłonięciem twórczego zaplecza pisarki. Można bowiem (i nie będzie to nieuzasadnione) postawić tezę, że Dorota Masłowska włączyła w opowieść o swoich bohaterkach minitraktat o sztuce i strategiach reprezentacji rzeczywistości. I być może ten właśnie poboczny wątek jest w całej powieści najciekawszy.

W najnowszej powieści Dorota Masłowska rezygnuje (na co wskazywali już

krytycy i komentatorzy) z eksploatawanych wcześniej strategii eksperymentów formalnych i praktycznie nie tematyzuje *explicite* zależności między tekstem a rzeczywistością. W dotychczasowych komentarzach zwracano przede wszystkim uwagę na podjęcie przez Masłowską w *Kochanie, zabiłam nasze koty* kwestii krytyki dzisiejszej rzeczywistości, opartego o jałowy konsumpcjonizm stylu życia, którego zapleczem intelektualno-ideologicznym są absurdalne kolorowe pisma. Taką interpretację uzasadnia konstrukcja kobiecych bohaterek – sfrustrowanych, poszukujących tanich i krótkotrwałych wrażeń w codziennych imprezach i stopniowo zatracających się coraz bardziej w tych iluzorycznych substytutach (przypadek Farah). Taka interpretacja pozwalała niektórym krytykom na wskazanie paraleli pomiędzy „zmieloną polskością” jednej z bohaterek i mielącą wszystko popkulturą, która redukuje granice między mainstreamem a alternatywą, między polskością a jakimś wielkim, niezidentyfikowanym miastem. Stąd też biorą się różnorakie próby ideologicznego „przesunięcia” autorki w stronę obozu konserwatywno-prawicowego (w czym licznymi wywiadami i publicznymi wypowiedziami wydatnie pomaga sama autorka). Istotnie, kreacje bohaterek Masłowskiej dają się traktować jako symbole pewnej ogólnej, współczesnej kondycji i odpowiadającego jej *modus vivendi*. Jednak obok tych kreacji, czy raczej – pomiędzy nimi – sytuują się pewne pisarskie naddatki, które stawiają opór łatwym klasyfikacjom i ułatwionym interpretacjom. Przybierają one formę ciągów swoistych dopowiedzeń, wyodrębnianych w osobnych zdaniach

i akapitach: „Zresztą nie o to chodziło, nie chodziło nawet, że Joanne to robi!”.

„– O Chryste! – mówiła na przykład niespodziewanie, nie oczekując, a wręcz nie życząc sobie, by ktokolwiek pytał jej »co się stało?«. – Kończy mi się złota karta w Studium Medycyny! Stracę zniżkę”. Albo: „– Chloe. Chloe to jednak najładniejsze imię dla dziewczynki. Lubię też Mae, ale Chloe jest najładniejsze”. Czy: „– Hej, to jednak mogło być to napięcie! Dostałam właśnie okres!”. „Nie, nie, wcale nie powiedziała tak. Nie słyszała, była zajęta gotowaniem i myśleniem o sobie”.

Takich „dodatkowych” uwag jest w książce więcej, pojawiają się w wielu miejscach, szczególnie po wypowiedziach samych bohaterek. Skąd pochodzą? Kluczem dla ich zrozumienia może być scena, w której bohaterka-pisarka (która daje się utożsamiać z samą autorką książki) spotyka w windzie wracającą z wernisażu nieprzytomną Farah. Czytelnik już wie, jaki ciąg wydarzeń doprowadził Farah do tego stanu, jednak dla pisarki Farah jest zupełnie obcą postacią. Podobnie rzecz wygląda w owych „dodanych” komentarzach, które często stanowią alternatywne warianty wypowiedzi bohaterek, czy też są natychmiastowymi zaprzeczeniami przedstawionych chwilę wcześniej zdarzeń („Nie, nie, żartuję, nic takiego nie miało miejsca”).

Należy zapytać o cel tej nieustannie glosowanej narracji. Można sądzić, że te naddatki wskazują na pewną wtórność komentarza tekstowego wobec samych zdarzeń. Przedstawiana rzeczywistość (myśli bohaterek, ich perypetie) występuje zawsze przed takim komentarzem, dopowiedzenie pojawia się tuż po, jest

zawsze wtórne. Cała powieść skonstruowana jest na zasadzie tych dwóch paralelnych narracji – główna, bardziej rozbudowana linia ma na celu prezentowanie świata po prostu, *in crudo* (oczywiście, te swoiste cytaty z rzeczywistości budują jedynie efekt realności). To, co następuje później, jest nieśmiałym, rzuconym jakby od niechcenia dodatkiem, komentarzem, uzupełnieniem. Jednak – i tu wydaje się tkwić sedno diagnozy, którą stawia Masłowska – oba te człony są niezbędne do tego, aby stworzyć powieść. Świat zaprezentowany wymaga nieustannej suplementacji. Zasada ta daje się także dostrzec w całej klamrowej strukturze książki – w rozdziale pierwszym Farah strzela do chłopaka zakochanego w Joanne, a w rozdziale ostatnim czeka na patrol, który zabierze jego zakrwawione ciało. Opisywana rzeczywistość wydarza się właśnie pomiędzy, choć wiadomo przecież od początku, że „coś” musiało się zdarzyć, nim Farah sięgnęła po pistolet. To „coś” to właśnie rzeczywistość, następująca chwilę przed swoim opisem, jednak całkowicie od niego zależna. To również „coś”, co przeszkadza bohaterce-pisarce w pisaniu powieści – przejawy rzeczywistości, które ją „rozprasza ją” swoją obecnością – zawsze bowiem są uprzednie, nieposłuszne, a zarazem łatwe do „zafałszowania”, o czym mówi sama bohaterka. Właśnie tę łatwość zafałszowania zdają się pokazywać narracyjne dopowiedzenia (świat u Masłowskiej jest zawsze „dopowiadany”, a nie „wypowiedziany”), które stanowią korekty do wygłaszanych wcześniej zdań czy myśli.

Rzeczy dzieją się zanim jeszcze zostaną oprowiane w komentarz piszącego

podmiotu, działanie artystyczne jest zatem zawsze opóźnione. Masłowska zdaje się twierdzić, że awangardowy postulat zniesienia podziału na życie i sztukę jest całkowicie martwy. To przekonanie podziela również jej bohaterka Go, przedstawicielka lokalnej bohemy, która jednak nie widzi siebie jako artystki. Uważa, że nie nadaje się do tworzenia sztuki – każda próba stworzenia czegoś, niezależnie od medium, momentalnie ją nudzi, bo zza okna docierają do niej dźwięki miasta, sygnalizujące istnienie życia, głośnego, pełnego wrażeń i przede wszystkim – istniejącego, co daje pierwszeństwo nad nieistniejącymi tworam i sztuki: „Piszę opowiadanie i po jednym zdaniu myślę sobie: hejże, nie będę tu siedzieć jak głupia i opisywać czegoś, co w ogóle nie istniało, skoro wokół jest tyle ciekawszych rzeczy: koncertów, wystaw i zwariowanych popijawek, które w najlepsze sobie ISTNIEJĄ, a mnie na nich nie ma, rozumiesz?”.

Dlatego Go, jeśli już coś wytwarza, to wyłącznie rzeczy użytkowe – ulotki, wykonywane szybko i bez angażowania sił, które można spożytkować na uczestnictwo w „prawdziwej” rzeczywistości. Podobnie artyści, których prace bohaterki oglądają podczas wernisażu – pocięte w 30 sekund prześcieradło, które zajmuje miejsce trzydziestoletniej pracy nad doskonaleniem kunsztu artystycznego. Jedynie 30 sekund, a resztę czasu „przeznaczyć na palenie gandzi, mamrotanie pod nosem, śmianie się z filmików na Youtubie i wchodzenie na znaki drogowe”. Sztuka jest zawsze spóźniona wobec rzeczywistości, tworzy nieredukowalną szczelinę, uniemożliwiającą wyrównanie tej luki czasowej. Można próbować ją ignorować, czy

oszukiwać poprzez tworzenie sztuki ekspresowej, trzydziestosekundowej, której i tak nie uda się nadążyć za rytmem rzeczywistości, ale która przynajmniej zostawia jeszcze sporo czasu na tak zwane życie. Ale można również – co zdaje się pokazywać Masłowska – właśnie ten rozstęp czasowy eksponować, wywalczając sobie miejsce w samym centrum owego „pomiędzy”, na granicy biegu zdarzeń i sztuki. Stawką tej walki jest możliwość konstruowania opowieści, które będą spóźnione, możliwe do sfalsyfikowania i wymagające korekty – to jest jedyna możliwość istnienia sztuki. Realizowana między stertami

śmieci, starych gazet, odpadków rzeczywistości natychmiast przemijającej; to możliwość rozgrywająca się zawsze „tuż po”, ale w tym właśnie krótkim momencie pojawia się miejsce dla twórczego przetworzenia, dla pisarskiego „Nie, nie, wcale nie powiedziała tak”.

Powieść *Kochanie, zabiłam nasze koty* to nie tylko prosty komunikat i diagnoza dzisiejszej rzeczywistości, to przede wszystkim zamknięcie aktu w słowach – czas przeszły jako początek i warunek możliwości pisania.

Michał Sowiński
Katarzyna Trzeciak

Obrazek z wystawy Andrzeja W. Hajdyły *Bestiariusz*, Galeria Albert, Kraków Fotografia Grażyna Borowik





Andrzej W. HAJDYŁA, *Bestiariusz*, Galeria Albert, Kraków

Fotografie Grażyna Borowik



Mrożek – trzecia odsłona

Sławomir Mrożek

Dziennik, t. 3. 1980–1989

przypisy opracował Maciej Urbanowski
Wydawnictwo Literackie,
Kraków 2013

1. Sprawy ze sobą

Ten *Dziennik* był pisany w latach 1980–1989. Czytając go teraz, wiemy już, co zaszło potem, powstał przecież *Dziennik powrotu*, podyktowany został *Baltazar*. W jednym z wywiadów radiowych, którego wówczas udzielił, Mrożek powiedział o *Baltazarze*: „Po raz pierwszy napisałem książkę w stu procentach prawdziwą”. Prowadząc swój dziennik, Mrożek notował wydarzenia codzienne, zaglądał czasem w przeszłość z poprzednich tomów, pisał jednocześnie listy. Ciekawym więc zadaniem dla jego przyszłego biografa okaże się zapewne konfrontacja korespondencji z dziennikowym zapisem i różne wersje tych samych przygód umysłowych i ludzkich. Gdyby zaś do takiej konfrontacji doszło – czytelnik zobaczy różne postaci pisarskiego warsztatu Mrożka – życiopisarza, korespondenta, dramaturga wreszcie, choć dopiero w fazie pomysłu. Ale i ten proces polowania na temat jest ciekawy, Mrożek zapisuje różne swoje epifanie, tworzy zarys wirtualnego teatru, odnotowuje też sztuki, które naprawdę napisał. Ku jego

zdumieniu, akt pisania okazywał się często szybki i bezbolesny.

Jedno z ciekawszych wyznań Mrożka (w drugim tomie *Dziennika*) to stwierdzenie, że nigdy nie musiał zabiegać o sprzyjające warunki dla swojej twórczości; redakcje nie odrzucały mu tekstów, teatry zabiegały o niego, widzowie i krytycy pochylali się nad nim z maksymalną uwagą – ale ciepłarniana aura nie wyhodowała twórcy wyzwolonego od kompleksów; widzimy zatem w dzienniku pisarza mizantropicznego wobec innych i siebie, osobnika niezadowolonego z otoczenia, choć wciąż zmieniał je na lepsze, nie przestając narzekać na niewygodę egzystencji.

Odczuwanie bolesności życia wiąże się z kompleksem starości, ale też ze sferą uczuć: kobiety prawie zawsze są niedoskonałe, bez nich jednak życie nie ma sensu; picie alkoholu jest również walką ze słabością; palenie fajki tyleż okazuje się przyjemne, co nudne; przechadzki pocuczające, ale nużące; przyroda niezbędna, ale powtarzalna. Sławomira Mrożka świat codzienny wydaje się – na pierwszy rzut oka – monotonny, choć autor *Dziennika* podróżuje bez wytchnienia, ale gdy już dotrze do upragnionego celu pyta: co ja tutaj właściwie robię?

Mrożek z 3. tomu *Dziennika* jest mężczyzną w sile wieku. Mało jednak tę siłę zdaje się doceniać. Podobnie jak – na pierwszy rzut oka – mało ceni swoje spełnienie jako artysty. Ten stan dokuczliwej frustracji tłumaczy – częściowo tylko – jakość i forma pisarskich wzorów Mrożka. Powtarza się w *Dzienniku* nazwisko Tomasza Manna – jako artysty, któremu udało się opanować osobisty chaos, ukryć go przed światem, podporządkować mu

rodzinę, i wreszcie – ubrać ów chaos w harmonijną formę pisarską.

Mrożek jednak – o czym sam dobrze wie – nie powtórzy Mannowskiego wzoru. Woli wzdychać nad sobą, ale lubi też wyśmiewać swojego czytelnika, na co zapewne Mann nigdy by sobie nie pozwolił i za to był podziwiany.

Tęsknota za artystyzmem modernizmu, tyleż wyrazistym co poddanym działaniu formy, jest stałym nostalgicznym akcentem dziennikowego pisarstwa Mrożka. Obok zaś bieżą wątki inne, które spróbuję tutaj wyodrębnić.

2. Sprawy z pisarzami

Dialogować z nimi – ale nie bez przerwy, nie za blisko. Mrożek zapisuje: „Janek Błoński był – i dobrze, im dalej tym lepiej...”. Jeden z najważniejszych partnerów intelektualnych Sławomira Mrożka, za którego należy uznać Błońskiego, jest mu potrzebny jako czynnik stymulujący, ale niekoniecznie fizycznie wciąż obecny; partnerstwo jest dialogiem, ale nie jest przebywaniem obok siebie; autystyczny charakter myśli Mrożka przybiera konkretny kształt dopiero wtedy, gdy jego współnik oddali się: „im dalej tym bliżej” mogłoby się stać dewizą całego *Dziennika*.

Książki czytane i książki skomentowane nie tworzą listy lektur, które Mrożek by zalecał. Ale nie są też nadobowiązkowe. Układają się w szyku indywidualnym, choć bywają też częścią wspólnego repertuaru. W latach tego dziennika czyta się pozycje sowietologiczne, chodzi się do teatru na Becketta (również na Ionesco, Mrożka, Gombrowicza), modne są powieści szpiegowskie. John le Carré Mrożka zachwyca, Beckett jest dramaturgicznym wzorem

(jeśli to nie za mocno powiedziane), czyta Ciorana i myśli o jego pesymizmie (to lata popularności książek Ciorana we Francji).

Nie jest niczym zaskakującym, iż Mroźek odnotowuje swoje lektury, bo do tego również służą dzienniki pisarzy, gdy zaś intymność jest w nich dawkowana, tytuły dzieł mocniej przykuwają uwagę. Czytając to, co inni czytają, a więc tkwiąc w pewnym kręgu kulturowym, Mroźek – prawdę mówiąc – niczym specjalnym czytelnika nie zaskakuje.

Są to lektury polsko-paryskiego kręgu lat 80., stymulowane zapewne – do pewnego stopnia – rozmowami i spotkaniami w Centre du Dialogue, różnymi sprzężeniami ludzkimi, słowem – będące efektem życia i pisania w środowisku kulturowym, które jest tylko częścią francuskiej całości. Co nie znaczy bynajmniej, że Mroźek czyta tak samo, czytając to samo.

Byłoby truizmem mówić, iż lektury Mroźka są osobiste. Jego czytanie wtedy natomiast staje się ciekawe, gdy używa go do stawiania diagnoz, określających odczuwanie współczesnego świata w danym pisarzowi momencie: życia, historii, ilości historii.

Czy jest tylko dowodem nieuleczalnej mizantropii, że Mroźek postrzega świat, Europę, Francję lat 80. jako widownię schyłku i zmierzchu pewnej cywilizacji, iż zdaje się chorować na Schopenhauerowskie uzależnienie (właśnie tego filozofa cytuje w dzienniku), co podparte Cioranem czyni z niego katastrofistę? Starszy od niego Bobkowski uciekł z Europy przed analogicznym przecuciem upadku. Mroźek na ostatnich kartach dziennika rozpoczyna realizację swojego „meksykańskiego projektu”.

Sprawa Mroźka z „duchem dziejów” to jeden z najciekawszych wątków *Dziennika*, ukazujący, jak mocna u pisarza była (i zapewne dalej jest) sprawa sytuacji jego pokolenia w powojennej polskiej historii, w konsekwencji kompleks polski ukształtowany przez PRL, wreszcie – problem piarskiej pewności/niepewności, wiążący się z utratą gruntu, jakim jest dla pisarza osadzenie w rzeczywistości nie podległej dziejowej manipulacji.

Młody Mroźek, który na III moście w Krakowie zobaczył w roku 1945 sowieckiego żołnierza, będzie miał ten obraz stale w sobie, i to on skutecznie osłabi siłę oddziaływania rodziny, środowiska, przyjaciół.

Dojrzały Mroźek widzi siebie jako reprezentanta pokolenia utraty, któremu Dzieje nic nie ofiarowały, zaś on sam, ogłocony i pozbawiony przeszłości, musiał jako literat budować siebie i swoje dzieło w konfrontacji z niedoborem i kulturowym kalectwem.

Nazywa tę sytuację w *Dzienniku* konfliktem „Pany – Dziady”, i nie o zabawę bynajmniej mu chodzi. Budując bowiem kontekst Gombrowicz – Miłosz – Mroźek, siebie wyłącza z tej trójcy, choć w porządkującym literaturę ujęciu uważa się go za naturalnego uczestnika owego kontekstu, dopisującego doń nowe doświadczenia.

Mroźek czyta *Zaczynając od moich ulic* i pod wpływem tej lektury notuje: „Miłosz, Gombrowicz – wywiedli się ze świata scalonego. Choć wydawało im się, zwłaszcza Miłoszowi, że z rozbitego. [...] Kokietuje tym rozbiciem, a zwłaszcza tym, że go Duch Dziejów napadł i naruszył. Nic go nie naruszyło [...]. Ja należę do ofiar Ducha Dziejów, on nie. Nie moja wina,

nie jego zasługa. Tylko daty urodzenia. Miejsca urodzenia, okoliczności. Ja należę do gnoju, przez Ducha Dziejów jeszcze bardziej zgnojonego. Przed wojną należał do Panów, ja do Dziadów. To nie jest żadna dialektyka, Pany i Dziady. [...] ja zawsze miałem dziadowskie kłopoty, on pańskie. To nie jest ta sama Polska. Jego D.D. uszczknął duchowo, mnie i tylu innych Dziadów oszukał nie duchowo tylko, ale i fizycznie. Jemu obiecywał jakieś tam fanaberie duchowe, nam – Dziadom – że Panami zostaniemy. On dostał tylko w Dupę Duchową, my po prostu w Dupę”.

Jest to jeden z trafniejszych opisów społecznej i duchowej sytuacji polskiego inteligenta i pisarza po roku 1945. Tutaj Mrożek ujmuje ją w znakomitą metaforę, którą trzeba zapamiętać i powtarzać. Towarzyszy mu ona od dawna, w różnych kontekstach: można ją przecież uznać za podglebie *Tanga*.

Duch Dziejów z *Traktatu poetyckiego* Miłosza, z jego esejów, różne przynosił przesłanie dla urodzonych w pierwszej dekadzie XX stulecia i dla tych, którzy – kilkunastoletni – ujrzeni go w żołnierzu nieznannej dotąd armii. Doświadczenie historii Gombrowicza i Miłosza zaczyna się dla nich wcześniej, i dlatego nie burzy ich podstawy, już ukształtowanej. Społeczna siła środowiska okaże się wartością na tyle trwałą, że odbudowując ją w pamięci, nie rezygnuje się z pewnością o własnej Wyższości, która daje przyzwolenie metafizyce.

„Na tyle wcześnie się urodził, żeby pisanie pozostało dla niego sposobem na metafizykę” – pisze Mrożek o Miłoszu. I jeszcze: „Moje o jego przedwojnu czytanie to dowiadywanie się, jak to było u państwa”.

Przemieszczenie potrzeb i celów, a także środków służących do realizacji owego przemieszczenia, spowodowało, iż energia twórcza pokolenia Mrożka wyczerpywała się w tych działaniach. Kiedy pisze on w dzienniku, że ma piękne mieszkanie w Paryżu, powinien być zatem szczęśliwy i zadowolony, ukazuje mimochodem sedno PRL-owskich nawyków, z jednej strony absolutnie zrozumiałych, z drugiej zaś absurdalnych.

Inna Polska to tylko system zarządzania, nie państwo. Mała stabilizacja to cel, ale nie uświęcił on środków. Międzywojenie (Miłosz, Gombrowicz) to nostalgia, ale nie mieszkaniowa przecież. Nawet emigracja nie anuluje, jak widzimy, poczucia utraty nieodwołalnej.

Nie ma już kulturalnych ran, ale pozostały po nich ukryte blizny. Oto one: blizna gorszości obywatela PRL-u, podejrzenie niższości własnej, blizna po niewiedzy, najbardziej bolesna, bo odkryta późno. Bodaj równie jasno ujawniona dopiero w *Baltazarze* w takim na przykład wyznaniu: „Do jakiego stopnia my, dziennikarze, a wraz z nami nasza publiczność, żyliśmy w błogiej nieświadomości tego, co się działo, świadczy choćby fakt następujący. W pierwszych miesiącach zimy 1952 roku, po wojnie domowej między ludzkością polską i ukraińską, tysiące ludzi zginęło [...]. W każdym normalnym kraju powiaty ogarnięte pożogą nosiłyby przez długie lata dostrzegalne dla każdego dziennikarza ślady. A jednak nie zauważyliśmy ich. Ja miałem dwadzieścia dwa lata, a Jaś Kalkowski niewiele więcej. Dopiero później, kiedy komunizm chylił się ku upadkowi, dowiedzieliśmy się prawdy”.

To doświadczenie miało, wolno przypuszczać, wpływ na sposób relacji o stanie wojennym w Polsce znajdujący się w 3. tomie dzienników. Mrożek już wie, i wie również, że jego postawa ma być jednoznaczna i stylistycznie – by tak rzec – niezłomna. Zapisy dotyczące stanu wojennego są inne niż pozostałe. Być może „gorsze” – ale jednoznaczne.

3. Studnia przeszłości

„Im dalej, tym lepiej?”. Archeologia przeszłości jest wciąż obecna w dziennikach Mrożka. Ludzie z tamtego czasu raz nabierają wyrazistego konturu, raz są sprowadzeni do krótkiego westchnienia, bywają też – dla czytającej publiczności – anonimami i żyją tylko w pamięci tego, który notuje. Podobnie zabawy, refreny piosenek, sytuacje, ale przeszłość błędnie, choć jej działanie nie podlega zasadniczej redukcji.

Zmieniając miejsca, pisarz kasuje część swojego bagażu, zbyt już ciężkiego, zaś dawne krajobrazy ludzkie służą przede wszystkim jako materiał sytuacji dramatycznych. Mrożek zaczynał jako autor reportażu na zamówienie; jednocześnie rysował i pisał teksty satyryczne. Teraz w swoim dzienniku ćwiczy języki obce: angielski i francuski. Sprawdza siebie – tak myślę, jest przecież europejskim pisarzem...

Jednym z częstych partnerów rozmów Mrożka jest Ludwik Flaszen, wielokrotnie wymieniany w *Dzienniku*. Łączy ich przede wszystkim wspólny język, charakterystyczny dla młodych intelektualistów polskich lat PRL-u, czyli język niedomowień, aluzji, cytatów, język absurda, dziś trudny dla czytelników, którzy nigdy nie

mieli okazji uczestniczyć w owych ezo-powych dialogach.

Ten język nie odradza się już w zmienionym, czyli emigracyjnym środowisku. Gdy Mrożek z Flaszenem spotykają się w Paryżu, rozmawiają swoim dialektem, ale nie używają go – jak sądzę – podczas polskich spotkań u ojców Pallotynów. Teraz, gdy ta przeszłość utraciła już swój walor rozmaitości, ci dwaj są jak wyspy komunikujące się przy pomocy sobie tylko znanego szyfru.

Za nimi ustawiają się następne przypisy, niezbędne (ale czy na pewno konieczne) do zrozumienia dalekich podtekstów tych rozmów, podobnie jak w cudzysłowach ujęte zdanka, jak to chociażby: „nagrody ja nie potrzebuję...”.

Piosenkę, z której ono pochodzi, śpiewał w Piwnicy pod Baranami plastyk i aktor Krzysztof Litwin. Fabuła kończyła się dramatycznie: żołnierz co prawda nie chce od dziewczyny „nagrody” za uratowanie jej życia, ale dziewczyna i tak zdradza go z hrabią i ucieka z nim w „sinią dal”. Podobne echa przeszłości, którą już mało kto pamięta, inkrustują tok dziennika.

4. Taki jestem

Recenzentów *Dziennika* uraziły niestosowne uwagi, które rzuca Mrożek pod adresem potencjalnych czytelników, a właściwie Czytelnika. Oczywiście, są one prowokacyjne, ale i dziecinne, i nie warto brać ich bezpośrednio do siebie.

Autoportret Mrożka dostarcza bowiem, wbrew pozorom, bardzo obfitego i cennego materiału literaturoznawcom różnych orientacji i oczekiwań. Bez wątpienia jest świadectwem, zatem jako



gatunek-dziennik spełnia dobrze swoje zadanie; jest materiałem do zadania „artysta-emigrant z Europy Wschodniej”; jest też, choć – przynajmniej – dość szczególnym, wyznaniem skierowanym do podglądaczy życia intymnego, bowiem wizerunek własny pisarza, kierowanego pasjami mało duchowymi – jak alkohol, fajka i kobiety (najbardziej duchowe i niezbędne w tym zestawieniu) – może zwolennikom wzniosłości wydać się pospolity.

Jest więc zapisem bez upiększeń, ale może być podstawą do odtworzenia „całego Mrożka”, choć nigdy nie będzie on scalony bez pomocy jego korespondencji, małych próz, rysunków. Nie wymieniam tutaj dramatów, bo w nich obraz „Mrożka integralnego” jest najbardziej wyrazisty i wielokrotnie krytycy go odtwarzali.

Wydaje się symptomatyczne, że schyłek xx stulecia (w *Dzienniku* bardzo jego odejście Mrożka porusza) oraz zmierzch

modernizmu zyskują tak niespodziewane dowody swojego odchodzenia. Wielkie dzienniki, równie opasłe zbiory korespondencji, zdają się świadczyć, że dotkliwość Wielkiej Zmiany będzie niegdyś opisywana równie szczegółowo jak schyłek xix stulecia. W tym porządku Mrozek zajmie miejsce z kwalifikacją „artysta”, bowiem wszelkie atrybuty żywota artysty – choć przetworzone przez nowoczesność – można mu przypisać.

Taki jestem, bierzcie mnie takiego, innego Mrożka nie będzie.

Zakładam, iż dziennika ciąg dalszy powstaje, choć nie mam na ten temat żadnej konkretnej wiedzy. Jeśli więc rosną jakieś „zapiski nicejskie”, może ujrzymy w nich pisarza pogodzonego co prawda ze sobą, ale wciąż krytycznego wobec siebie.

W roku 1982 Mrozek notuje: „Ogromny schyłek zbiorowy. Schyłek Europy, przedwojnia, schyłek mojego życia, jakie było. Śmierci, rozstania, końcówki. Adieu, zewsząd je słysząc. Czy jeszcze będzie życie?

A ono: »ja prawdopodobnie psyjdę«.

Czy ktokolwiek jeszcze rozpoznaje, że ten sepleniący akapit należy do postaci literackiej? Tak mówi Hermenegilda Kociubińska w wierszu Gałczyńskiego, zaś nad tymi słowami unosi się absurdalna aura Krakowa powojennego i powiedzonek cytowanych w młodoartystycznych kręgach. Nie wytarły ich europejskie miejsca i światowe kontakty.

To zapewne reguła dziennikowych zapisów, ale właśnie te strzępy, fragmenty, przypomnienia wiążą Mrożka z jakimś, mimo wszystko, miejscem stałym, choć w jego życiu tak wiele było podróży i zmiany.

Marta Wyka

Henryk
Markiewicz

Amica
Janion,
amica
Szczuka,
sed...

Z zaciekawieniem i wzruszeniem czytałem książkę *Janion. Transe – traumy – transgresje. 1: Niedobre dziecię* (oj, nie ułatwiono tym tytułem życia bibliografom!) – wywiad Marii Janion udzielony Kazimierze Szczuce. Nie kryję, że z radością znalazłem w tej książce słowa: „łączy nas bardzo ważna, bliska przyjaźń”. Istotnie, przyjaźń ta trwa już 65 lat, mimo wzrastającej różnicy zainteresowań i sposobu uprawiania badań literackich. *Pretium affectionis*, jakie z tych i innych jeszcze powodów ma dla mnie ta książka, sprawia, że nie umiałbym z niej napisać obiektywnej recenzji. A książka to ważna – mieszczą się w niej nie tylko poruszające wyznania autobiograficzne, ale i kawał historii powojennej polonistyki literackiej. Szkoda, że autorki zanadto zaufały swej pamięci i nie sprawdziły niektórych faktów i sytuacji przedstawionych tu z pewnością (lub z wysokim prawdopodobieństwem) nieścisłe. Zastanawiałem się, czy wytykać im te uchybienia. Zrobię to jednak właśnie ze względu na źródłową ważność tej książki. Uwagi swe umieszczam w kolejności występowania ich odniesień w tekście. Cudzysłowy oznaczają wypowiedzi Marii Janion. Korzystając ze spo-



sobności, dodałem też trochę osobistych wspomnień i dopowiedzeń.

s. 49: Ojciec Marii Żmigrodzkiej nie był lekarzem, lecz zawodowym wojskowym (majorem WP), a później, od r. 1933, adwokatem w Warszawie.

s. 59: Wspomina tu m.j. o tym, jak była przejęta odwiedzinami prof. Stefanii Skwarczyńskiej w mieszkaniu Tadeusza Drewnowskiego w Łodzi. Pamiętam te odwiedziny – było to przed Zjazdem Kół Polonistycznych w r. 1948. Obie Marie i Tadeusz kończyli wspólnie referat o poetach Skamandra; ja tam również noczyłem. Skwarczyńska przyszła wtedy, żeby ostrzec autorów referatu przed jakimiś nieprzyjemnościami, które miały ich spotkać w czasie zjazdu. Ta opiekuńczość katolickiej uczoney wobec młodych marksistów zrobiła na nas duże wrażenie.

s. 61: „Zjazdy Kół Polonistycznych zawsze odbywały się w Krakowie”. Nie, w Krakowie

odbyły się tylko dwa pierwsze powojenne zjazdy, w r. 1946 i 1947, następne – kolejno w różnych miastach uniwersyteckich.

s. 63: W pierwszych latach powojennych „Służba Bezpieczeństwa interesowała się życiem studenckim”. Nie tylko się interesowała. Żmigrodzką wówczas w Łodzi aresztowano, wyciągnął ją po jakimś tygodniu Żółkiewski.

s. 71: „Mówiono [o Żółkiewskim], że był Żydem, ale nie przypominam sobie żadnej rozmowy z nim na ten temat”. Owszem, tak po wojnie mówiono, ale nie pojawiły się żadne informacje potwierdzające tę plotkę. Przeczy jej zresztą duża aktywność Żółkiewskiego w okupacyjnej Warszawie.

s. 73: „»Kuźnica« w pewnym momencie zwała na nas, tych młodych, jakieś wulgaryzacje marksizmu. Ważyk to zrobił, Kott [...] przewodził tym sądom, nagonce”. Jedynym znanym mi przejawem tej nagonki był artykuł Ważyka *Kilka słów o metodzie*. Autor nie bez racji zarzucał tu młodemu adeptom „metody socjologicznej” (jak pseudonimowano wówczas marksizm), że poprzestają na porównywaniu świata przedstawionego w utworach literackich z rzeczywistością społeczną i na ukazaniu wpływu tej rzeczywistości na literaturę. Nie uwzględniają natomiast klasowego ukierunkowania ideologicznego literatury, a z drugiej strony „swoistych cech wyobraźni literackiej”, spraw kompozycji i stosunku do tradycji. I nie było to w „przedodwilżowym nastroju”, przeciwnie, nastrój był już przedprzymrozkowy – artykuł ukazał się w „Kuźnicy” we wrześniu roku 1948. O ile mnie pamięć nie myli, Kott ani słowem się publicznie w tej sprawie nie wypowiadał, a tym

bardziej Żółkiewski, który, jak widać, nie przejmował się zarzutami Ważyka, skoro w tymże roku zatrudnił Żmigrodzką, Janion i Drewnowskiego w powstającym wówczas IBL-u.

s. 99: „Dawid Hopensztand, Żółkiewski, Fryde, Kazimierz Budzyk z warszawskiego koła polonistów to byli ludzie blisko Manfreda Kridla”. Owszem, z czasem poloniści warszawscy nawiązali współpracę wydawniczą z wileńskim kolegami, którym patronował Kridl, ale przywódcą warszawiaków był pominięty tu Franciszek Siedlecki. A Fryde działał w warszawskich kole polonistów tylko do roku 1935 i był zdecydowanym przeciwnikiem formalizmu, o czym świadczy jego miażdżący artykuł *Nauka o wierszu, czy kiepska krytyka* („Pion” 1937, nr 41). Właśnie w opozycji do grupy Siedleckiego utworzył własny zespół krytyczno-literacki, do którego należeli m.in. Krystyna Kuliczowska, Gustaw Herling-Grudziński, Zdzisław Libin-Libera, Stefan Lichański.

s. 101: Rozprawa Żółkiewskiego nie była poświęcona Kołu Wiedeńskiemu; tytuł jej brzmi *Charakter orzeczeń metodologicznych w naukach humanistycznych*. W *Sporze o Mickiewicza* nie wykladał on założeń metodologii marksistowskiej, lecz tylko starał się je zastosować.

s. 107: „Postępowa wiedza o literaturze reprezentowana przez Rosjan była jednocześnie dziwnie zaborcza, trudno powiedzieć, że czysta w swej postępowości”. Nie bardzo wiadomo, co M.J. przez tę postępową wiedzę o literaturze rozumie. Zapewne formalistów, Bachtina, tartuskich i moskiewskich semiotyków. Ale na czym miałyby polegać zaborczość na przykład książki *Goethe w literaturze ro-*

syjskiej Żyrmuńskiego, *Puszkina i Francja* Tomaszewskiego czy książki Bachtina o Rabelais’u?

s. 104: Według M.J. IBL miał być początkowo 1. instytucją interpretującą wielkie prądy w kulturze, 2. zajmującą się „wielkimi syntezami metodologicznymi”, 3. syntezami literatury poszczególnych epok. W związku z tym Żółkiewski rzekomo uważał monografie autorów za nienaukowe i na tym tle powstał poważny spór między nim i naszą trójką, tj. obu Maria-mi i mną. W rzeczywistości było inaczej. Żółkiewski nigdy nie odmawiał wartości monografiom wielkich pisarzy (sam przecież napisał *quasi*-monografię o Mickiewiczu), nie spodziewał się od nas wielkich syntez kulturowych czy metodologicznych, aprobował też badania nad drugorzędną literaturą krajową, w nadziei, że znajdą się tam wybitne utwory, niedostrzeżone lub przemilczane przez dawniejszych badaczy. W IBL-u od początku prowadzone były prace stylistyczne i wersyfikacyjne, a także bibliograficzno-dokumentacyjne. Należy też pamiętać, że IBL w swych początkach to był nie tylko Żółkiewski, Budzyk, Wyka i młodzi marksiści, ale także Kott, Mayenowa, Kubacki, Mikulski, od których prac wymienionych przez M.J. nie można było oczekiwać.

Konflikt między Żółkiewskim a naszą trójką pojawił się dopiero w roku 1958, kiedy zaproponowałem podjęcie prac nad *Obrazem literatury polskiej XIX i XX wieku*, które by z jednej strony integrowały całe środowisko polonistyczne, z drugiej – przygotowywały materiał faktograficzny i interpretacyjny do przyszłej akademickiej syntezy dziejów literatury polskiej (Janion i Żmigrodzka projektowały

takie wydawnictwo już wcześniej, napisały nawet kilka haseł z myślą o nim, ale później z projektu tego zrezygnowały). Żółkiewski energicznie zwalczał moje propozycje, domagając się natychmiastowego przystąpienia do owej syntezy, a przy okazji atakując mnie za eklektyzm i wszystkoizm. Dochodziło wówczas między nami do ostrych spiek (podczas jednego z nich Żółkiewski, rzecz u niego wyjątkowa, napisał do mnie list z oburzeniem, jak ja śmiem w ten sposób krytykować członka Komitetu Centralnego PZPR). Obie Marie znalazły się w trudnej sytuacji – poczuwały się do lojalności i wobec mistrza, i wobec przyjaciela. Co więcej – projekt *Obrazu* im się podobał. Po długich wahaniach opowiedziały się po mojej stronie i pracę nad *Obrazem* zostały podjęte, w znacznym stopniu dzięki poparciu Wyki, który został redaktorem naczelnym tego wydawnictwa. Żółkiewskiemu zresztą po pewnym czasie przeszło, w końcu po śmierci Wyki w r. 1976 objął jego funkcję w *Obrazie*.

s. 100: Wbrew temu, co mówi Kazimiera Szczuka, nie napisałem niestety monografii Prusa; nie była nią przecież praca magisterska *Realizm krytyczny w twórczości Bolesława Prusa*.

s. 114: „Poeci krajowi zostali przez Panią wygrzebani z kompletnego niebytu bibliotecznego, by nie powiedzieć śmietnika” – powiada Szczuka. Wiele w tym przesady. Maria Janion rzeczywiście na nowo i świetnie odczytała ich twórczość, nie byli to jednak autorzy wówczas zapomniani, uczono o nich w przedwojennym gimnazjum, łatwo były dostępne komentowane wybory poezji Pola, Ujejskiego, Lenartowicza, Wasilewskiego w serii „Bi-

blioteka Narodowa”. O Berwińskim wydał w r. 1937 monografię Tymon Terlecki. Odkryciem M.J. była tylko młodzieńcza twórczość Lucjana Siemieńskiego. No i nie łudźmy się – mimo wysiłków M.J. i innych badaczy twórczość poetów krajowych osunęła się w zapomnienie. Doświadczył tego Jarosław Kaczyński, gdy w r. 2007 jego słuchacze, uczestnicy konwencji PiS-u, nie rozpoznali słynnego ongiś cytatu „Inni szatani byli tam czynni” z *Chorału* Kornela Ujejskiego.

M.J. wymienia tu przedwojenną rzecz Kridla jako jedyną większą systematyczną pracę poświęconą poetom krajowego romantyzmu. Zapewne ma na myśli nie jego podręcznik szkolny, lecz rozprawę *Poezja w latach 1795–1863*, stanowiącą część zbiorowych *Dziejów literatury pięknej w Polsce* (wyd. 2, 1936). Ale rozdział *Poezja w kraju w okresie popowstaniowym* liczy tu zaledwie osiemnaście stron.

s. 119: O Pigioniu czytamy, że „reprezentował tych starych, którzy się raczej niezbyt angażowali w ideowe sprawy, choć czasem zabierali głos, jakieś przemowy wygłaszali od czasu do czasu na dawnych zjazdach polonistów”. (Zaskakujące jest, że jako reprezentant starych wymieniony tu został z nazwiska obok Pigionia – Roman Brandstaetter, który historykiem literatury *sensu stricto* nigdy nie był!). Opinia ta wymaga korektur. Przede wszystkim przed r. 1949 odosobnione głosy tego rodzaju się pojawiały, np. słynny artykuł Borowego *Metoda publicystyczna Stefana Żółkiewskiego* („Tygodnik Powszechny” 1948, nr 44). W okresie 1949–1956 niemarksiści mieli usta zamknięte; po Październiku swoboda ich wypowiedzi polemicznych w sprawach ideowych też by-

ła ograniczona. Zresztą z zadowoleniem obserwowali, że prace marksistów uwalniały się od doktrynerskiej wulgaryzacji. Ale zapamiętałem np. ostre wystąpienia Feliksa Araszkiewicza i Marii Rzeuskiej z r. 1958, czy wcześniejszą, z r. 1955, ostrą polemikę Pigonia, właśnie z referatem Marii Janion *Tragizm Konrada Wallenroda*, wygłoszonym na zebraniu Komisji Historycznoliterackiej Oddziału PAN w Krakowie w r. 1955.

Smakowita jest anegdota o tym, jak to Stanisław Łempicki komentował na korytarzu jakieś marksistowskie wystąpienie Żółkiewskiego dobrotliwym „oj, figlarz, figlarz”. Ale czy anegdota to prawdziwa? Łempicki zmarł już w grudniu 1947, a przed tym terminem Żółkiewski nie wygłaszał w Krakowie żadnych referatów w gremiach, w których mógłby Łempicki uczestniczyć. Dziwi też sformułowanie: „Znaliśmy się z Wyką, był redaktorem naczelnym »Twórczości«”. Tylko tyle? Był przecież od r. 1952 przez blisko 20 lat dyrektorem IBL-u!

Skoro już o anegdotach mowa – przypominę, jak to warszawscy młodzi IBL-owcy, którym Wyka dał do przeczytania maszynopis swego podręcznika szkolnego literatury romantycznej, lekkomyślnie popstrzyli jego marginesy swoimi ironicznymi uwagami krytycznymi. Autor po zwrocie maszynopisu zapoznał się z nimi i był bardzo rozżalony (sam mi je pokazywał!).

Za jednego z sojuszników z dawnych lat IBL-owskich wymienia M.J. „ostrego bardzo” Romana Zimanda. Ja patrzyłem na niego inaczej – pamiętam, że powiedziałem kiedyś właśnie do obu Marii: „Tacy jak on nas wykończą”. Zimand pojawił

się w IBL-u zresztą dopiero w r. 1958 już jako rewizjonista.

s. 142: „Prowodyrem marcowego antysemityzmu na UW był Jan Zygmunt Jakubowski. Uważał, że z Żydami należy zrobić porządek, wszystkich wyrzucić i doprowadzić do tego, żeby nie brali udziału w naszym życiu umysłowym, bo tylko je zatrują”. Ówczesnym antysemityzmem Jakubowskiego oburzona, ale i zdziwiona była jego koleżanka z lat przedwojennych, Stefania Skwarczyńska (opowiadał mi o tym również oburzony prof. Libera). Jakubowski był wówczas zdeklarowanym moczarowcem, ale czy sformułowania tu przytoczone nie są przejawskawione? Ostatecznie jednak żadnego Żyda z UW on nie wyrzucił. Jego antagonizm z IBL-u miał inne przesłanki – był on zwolennikiem historii literatury o zakroju popularyzatorskim, wolnej od metodologicznych nowinek, komplikacji i fachowego żargonu, skoncentrowanej na treściach wychowawczych i patriotycznych. Irytowało go też uprzywilejowanie IBL-u w stosunku do polonistyki uniwersyteckiej. (Nie jestem pewien, czy wszystko to ściśle zreferowałem, ale trudno mi odnaleźć jego ówczesne wypowiedzi, publikowane w prasie codziennej).

Byłoby z mojej strony przewinieniem wobec pamięci Jakubowskiego, gdybym pominął milczeniem jego stosunek do mnie. W latach 60. prowadził ze mną walkę podjazdową, oskarżając mnie o ideologiczny hiperkrytycyzm w stosunku do Żeromskiego, a na spotkaniach z nauczycielami wprowadzał podobno aluzje antysemickie. Niedługo jednak przed Marcem, po jakimś zebraniu naukowym, podszedł do mnie, powiedział kilka przychylnych słów



o moich pracach i zaznaczając, że czyni to wbrew swoim politycznym przyjaciołom, zaproponował zakończenie naszego konfliktu i manifestacyjnie się ze mną uściskał. Deklaracji tej nie naruszył przez cały okres marcowy i później.

s. 149: Ze zdziwieniem przeczytałem tu opinię, że w przeciwieństwie do seminarium gdańskiego gdzie indziej traktowano studentów jak niższy personel. „Czasami dawano im coś powiedzieć, ale nikt się nimi nie przejmował. Na zajęciach powszechnie uprawiano pozytywistyczne dudnienie [...]. Drukowanie tekstów studentów, ich wypowiedzi i głosów w dyskusji uznawano za obraźliwe i przerażające”. Zapewne *Kolokwia gdańskie* Marii Janion były czymś wyjątkowym, ale czy inne ówczesne seminaria – Ziomka, Błońskiego, Opackiego, Okopień-Sławińskiej (wymieniam tylko jedno nazwisko z każdego ośrodka) wypada traktować z taką wzgardliwą wyniosłością? (Proszę wierzyć, że nie przemawia tu przeze mnie urażona miłość własna. Nigdy ze swoich ćwiczeń i seminariów nie byłem zadowolony). Misiu, „to niegodne wielkiej uczzonej”, jak czasem Cię żartobliwie strofowała Maryna...

A artykuły pisane przez studentów polonistyki publikowały często i czasopisma

naukowe i tygodniki literacko-społeczne już w latach 40. xx w.

I jeszcze jeden drobiazg. Na s. 76 przypisano Asnykowi wierszyk:

Gdy odchyłam trumny wieko
I ogłądałam nasze dzieje,
Chce się płakać,
Więc się śmieję.

Przekartkowałem całego Asnyka i tego wierszyka nie znalazłem. I znaleźć nie mogłem, bo pochodzi on z „żarciku poetyckiego” Włodzimierza Wysockiego *Nowe Dziady* z r. 1885.

Napisałem na wstępie, że nasza przyjaźń była bezkonfliktowa. Tu dodam: poza jednym incydentem. Bodaj w roku 1955 na konferencji naukowej o kryteriach postępowości zirytowany jakimis antypozytywistycznymi wycieczkami Marii Janion, napadłem na nią w dyskusji. Była urażona, ale udało mi się jakoś ją przebłagać, ofiarowując rzadkość – krakowskie pirackie wydanie *Konrada Wallenroda* z r. 1828.

Obawiam się, że i po przeczytaniu tego tekstu Maria Janion i Kazimiera Szczuka będą urażone. Zastanawiam się, jak by tu je udobruchać...

Henryk Markiewicz

Jak umiera nastolatek

John Green

Gwiazd naszych wina

(*The Fault in Our Stars*, 2012)

przekład Magda Białoń-Chalecka

Bukowy Las, Wrocław 2013

Anna Pochłódka

Szesnastoletnia Hazel idzie przez świat wolnym krokiem, bo ma zadyszkę i taszczy za sobą wielką butlę z tlenem, która łącznie z eksperymentalnymi lekami utrzymuje ją przy życiu. Szesnastoletnia Hazel ma raka tarczycy w czwartym stadium, z przerzutami do płuc – oprócz butli tlenowej imieniem Philip i protezy powietrznej musi przechodzić bolesne zabiegi odciągania płynu płucnego. Pasjami ogląda reality show *The Next American Top Model* i dużo czyta: jest szczególnie zafascynowana jedyną powieścią pisarza-eremity, Petera van Houtena, *Cios udręki*. Magnetyzująca, hipnotyczna książka opowiada o nastoletniej, chorej na raka Annie, jej matce, chomiku, tajemniczym Tulippanie oraz ich osobliwych perypetiach¹. *Cios udręki* urywa się nagle, w pół zdania, a Hazel bardziej niż cokolwiek innego pragnie się dowiedzieć, co było dalej, zanim umrze. Bo wie, że umrze.

Rodzice zmuszają niechętną Hazel, by chodziła na zajęcia grupy wsparcia dla osób w taki czy inny sposób dotkniętych rakiem. Tam dziewczyna pozna

Augustusa Watersa, siedemnastolatka, który stracił nogę w wyniku kostniakomięsaka, obecnie jednak jest w remisji. Dwoje nastolatków nawiązuje znajomość na gruncie starannie zachowywanego dystansu do grupy wsparcia oraz wspólnego zamiłowania do lektury: Hazel pożycza Augustusowi *Cios udręki*, on jej *Cenę świtu*, książkę na podstawie gry wideo („Uwaga, spoiler: ceną świtu jest krew”). Zaprzyjaźniają się, zakochują. Spędzają wspólnie czas, mają przyjaciół. Augustus ofiarowuje Hazel piękny dar – przeznaczony dla niej swoje marzenie. Marzenie to jeden z „Bonusów Rakowych” – Fundacja Jestem Dżinem finansuje spełnienie życzenia chorego na raka dziecka. Hazel swoje marzenie zmarnowała, jak wspólnie z Augustusem stwierdzają, na wycieczkę do Disney World kilka lat wstecz, zanim podano jej eksperymentalny lek, który przedłużył jej życie. Za to marzeniem Augustusa jest jechać z Hazel do Amsterdamu i spotkać się z Peterem van Houtenem, by Hazel mogła spytać, co było dalej w *Ciosie udręki*.

Mimo rozlicznych trudności Hazel, jej mama oraz Augustus lecą razem do Europy. W Amsterdamie spotyka ich jednak zawód: Peter van Houten okazuje się niegrzecznym, gburowatym, wręcz okrutnym pijaczyną, który obcesowo odmawia odpowiedzi na wszelkie pytania. Mimo rozczarowania osobą pisarza Hazel i Augustus spędzają czas miło – dopóki Hazel się nie dowiaduje, że Augustus ma nawrót, który przed nią ukrył, by mogli razem wyjechać. Niedługo po powrocie do Indianapolis chłopak umiera. Po jego śmierci Hazel odkrywa, że Augustus napisał do van Houtena, by ten pomógł mu

zredagować mowę pogrzebową dla Hazel. *Gwiazd naszych win*, podobnie jak *Cios udręki*, urywa się nagle, w pół opowieści, choć nie w pół zdania, gdy Hazel czyta list Augustusa do van Houtena.

Najbardziej zadziwiające w tej pełnej paradoksów książce jest to, że nie jest ona wyciskaczem łez. Naprawdę. Mamy chore dzieci, konające nastolatki, zakwestionowaną przez chorobę godność, tragiczną miłość (i to niejedną), pogrążonych w żałobie rodziców, płacz jest więc po prostu nieukniony, ale *Gwiazd naszych win* to wciąż nie jest wyciskacz łez. To książka nieszablonowa, choć bynajmniej nie rewolucyjna, lecz w przedziwny sposób szczerza i wiarygodna. Ta przewrotna opowieść igra z oczekiwaniami czytelnika, niekiedy niemal okrutnie (przecież to Hazel miała umrzeć pierwsza, a nie „zdrowy” Augustus). Narracja o poważnych, bolesnych i trudnych sprawach jest przeniknięta cierpkim, sarkastycznym humorem. Proza ta jest z jednej strony niesłuchanie literacka, a z drugiej nieprzesadzona, niehisteryczna, niewyolbrzymiona. Bohaterowie są jednocześnie pretensjonalni i pełni dystansu, niezwykli i banalni, egzaltowani i trzeźwo myślący. Ich siłą jest to, że – jak mówi poruszająco Hazel – chociaż są rakiem, który też nimi jest, są też kimś znacznie więcej. Młodymi ludźmi, którzy mają charaktery, problemy daleko wykraczające poza kwestie związane z nowotworem – ich indywidualności nie da się sprowadzić do choroby. I robią takie rzeczy jak metaforyczne palenie papierosów: Gus zawsze nosi ze sobą paczkę cameli, których nie pali, trzyma jedynie niezapalonego papierosa w ustach, by zamanifestować, że to on

panuje nad tym, co stanowi dla niego zagrożenie, a nie odwrotnie.

Oczywiście, największy paradoks i źródło napięcia w tej książce sprowadzają się do tego, że bohaterowie są bardzo młodzi, tacy młodzi, a już umierają albo mają osobiste, dotkliwe doświadczenia ze śmiercią. Musieli poddać ją refleksji w nietypowo młodym wieku. Z jednej strony, jak można sądzić, powoduje to, że są nad wiek dojrzały, przenikliwi, stawiają sobie pytania, których pewnie się tak wcześniej nie stawia. Zastanawiam się jednak, czy to prawda. Bo z drugiej strony, przemyślenia bohaterów, sprawy, które ich zajmują – śmiertelność, tymczasowość, nieuchronne przemijanie pamięci, zapomnienie, ludzie, których się opuszcza – stanowią właśnie tematy, o jakich rozmyśla się w młodym wieku. To wtedy człowieka stać na odwagę i rozmach, jakiego wymagają takie kwestie – wtedy, gdy jest się młodym, kategorią, bezkompromisowym romantykiem, a nie rozsądnym, trochę zmęczonym pozytywistą, który dostrzega oraz rozważa *pro* i *contra*, zanim się wypowie. Łatwiej się skoncentrować na życiowych absolutach, na Pytaniach Istotnych, gdy nie rozprasa człowieka życie codzienne i gdy nie poświęca się potencjału umysłowego na rozważania na temat rachunku za prąd albo konieczności corocznego przeglądu samochodu. Życie jawi się wówczas jako prostsze, a na pewno bardziej klarowne.

Nie tylko o to jednak chodzi. Dojmująca, konkretna wizja śmierci, śmierć w horyzoncie doświadczenia, przydaje pewnym sprawom klarowności, szerokim i bezwzględny gestem eliminując drobiazgi. Dostrzega to Hazel, choć z właściwą

sobie przenikliwością widzi też, że śmierć przygotowuje również grunt pod kłamstwo, a klarowność, jaką daje, jest pozorna. Śmierć bowiem, na przykład, stwarza okoliczności do powszechnej, powierzchownej, w pewnym sensie obscenicznej żałoby obcych ludzi – po śmierci Gusa Hazel odczuwa bezsilny i bezpodstawny gniew na tych, którzy nie uczestniczyli w jego życiu, a dają wyraz smutkowi po jego odejściu na Facebooku. W odpowiedzi na jeden z takich postów dziewczyna komentuje: „Żyjemy we wszechświecie ukierunkowanym na tworzenie i tępienie świadomości. Augustus Waters nie umarł po długiej walce z rakiem. Umarł po długiej walce z ludzką jaźnią, jako ofiara – którą ty też będziesz – potrzeby wszechświata, by tworzyć i niszczyć wszystko, co możliwe”.

Nie umiem rozstrzygnąć, czy tematyka rozmów bohaterów i swoiste emocjonalne napięcie, jakie im towarzyszy, to efekt ich wczesnego zainfekowania śmiercią, czy też wręcz przeciwnie, pochodna wczesnego etapu ich życia. Gdyby pomyśleć o innych pozycjach *Young Adult fiction*, tam również bohaterowie przeżywają swoje przygody, rozterki czy najbardziej nawet potoczne doświadczenia w kategoriach absolutnych, na krańcowych zakrzywieniach emocjonalnej amplitudy. Może to po prostu tak jest i każdy tak ma, a jak się dorasta, to już się tego nie pamięta. A jeśli ma się dar pamięci, błogosławieństwo nie-zapominania, to zostaje się bestsellerowym pisarzem dla młodzieży, jak utalentowany, obiecujący, dowcipny John Green.

Gwiazd naszych win to czwarta powieść Greena. W Polsce poza nią ukazała się książka *Szukając Alaski* (Znak, Kraków

2007), a wydawnictwo Bukowy Las, które opublikowało najnowszy bestseller pisarza, planuje wydanie również innych jego książek. Jednak sukces *The Fault in Our Stars* – zarówno artystyczny, jak i czytelniczy – przyćmił wcześniejsze dokonania Greena. Entuzjastyczne recenzje w prestiżowej prasie wymieniały go wśród klasyków literatury dla młodzieży, „Time” okrzyknął historię o Hazel i Augustusie najlepszą powieścią 2012 roku, a Fox 2000 kupili prawa do ekranizacji (prace nad filmem w toku). Światy Greena są zawsze przeniknięte literaturą, pełne inteligentnego humoru, odważne. Etykieta *YA fiction* klasyfikuje jego książki, ale ich nie wyczerpuje, zwłaszcza w przypadku powieści *Gwiazd naszych win*, która jednocześnie spełnia kategorie literatury dla młodzieży i wykracza poza nie.

Być może trafniejszą kategorią gatunkową byłoby *New Adult*, które odnosi się do książek o nastolatkach skierowanych nie tylko do „młodych dorosłych”, lecz także do całkiem już dorosłych. Bo kto się czasem nie zastanawia, czy naszej podrzędności winne są gwiazdy, czy my sami? I od czego to zależy? Gdy odpowiedź brzmi „od niczego” albo „nie wiadomo”, rodzi się tragizm. *Gwiazd naszych win* oferuje współczesny wariant tragizmu.

Anna Pochłódka

PRZYPISY

- 1 Tytuł *Cios udreki* – w oryginale *An Imperial Affliction* – pochodzi z pięknego wiersza Emily Dickinson ****Bywa światła Pochylenie* (***) *There's a certain Slant of light*) w przekładzie Stanisława Barańczaka.

26 MARCA 2013 ROKU ZMARŁ W KRAKOWIE
KRZYSZTOF KOZŁOWSKI

FILOZOF, PUBLICYSTA,
WIELOLETNI ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO
„TYGODNIKA POWSZECHNEGO”, SENATOR RP,
MINISTER SPRAW WEWNĘTRZNYCH
W RZĄDZIE TADEUSZA MAZOWIECKIEGO.

RODZINIE, PRZYJACIOŁOM I WSPÓŁPRACOWNIKOM
SKŁADAMY WYRAZY GŁĘBOKIEGO WSPÓŁCZUCIA
KOLEŻANKI I KOLEDZY Z „DEKADY”

Opowieść o losie

Danuta W.

reżyseria: Janusz Zaorski

na podstawie książki Danuty Wałęsy
w opracowaniu Piotra Adamowicza

Marzenia i tajemnice

adaptacja i wykonanie: Krystyna Janda
światło, zdjęcia, operator kamery:

Andrzej Wolf

scenografia: Krystyna Janda

Premiera w Teatrze Polonia

w Warszawie 12 października 2012

Spektakl gościnny w Krakowie 2 lutego
2013 w Teatrze Łaźnia Nowa

Małgorzata Ruda

Autobiografia Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice* ukazała się nakładem Wydawnictwa Literackiego w 2011 i osiągnęła ogromny sukces – w ciągu roku rozeszła się w 340 tysiącach egzemplarzy. Nietrudno się domyślić, dlaczego książka zdobyła taki rozgłos. Historia i polityka obserwowane od strony kuchni i sypialni zawsze bardziej fascynowały czytelników niż ich wizja oficjalna.

Irytują mnie interpretacje tej autobiografii jako książki o kobiecie zamkniętej w stereotypie kobiecości, przez stereotyp ten zdeterminowanej i w nim stłamszonej. Jej życie było po prostu konsekwencją wartości i zasad, które wyznawała: pragnęła wyrwać się z rodzinnej wioski do miasta, założyć rodzinę, wychowywać dzieci, budować więź między sobą a mężczyzną, którego wybrała. Do dziś tęskni za czasem, gdy jej rodzina

była „samorządna i niezależna”. Książka jest dramatyczną opowieścią o latach, gdy musiała być dla swych dzieci matką i ojcem, bo mąż konspirował, współtworzył nowe związki zawodowe, był internowany. Albo jako prezydent nie miał czasu dla domu i dzieci. Danutę Wałęsową długo nie tylko zadawała, ale i cieszyło rządzenie domem, zapobiegliwy i pracowity mąż. Twierdzi, że mąż nie opowiadał jej o swojej podziemnej działalności, że nawet na sierpniowy strajk poszedł pod pretekstem zarejestrowania w urzędzie dziecka. Tłumaczył później, że im mniej wie, tym jest bezpieczniejsza. I taka strategia nie była pozbawiona racji. Ubecja dobrze umiała szantażować, wykorzystywać strach o dzieci i rodzinę. Grozić i groźby wprowadzać w czyn. Jednak niewątpliwie ta decyzja przyszłego przewodniczącego „Solidarności” o izolowaniu Danuty od wiedzy o jego działaniach była też symptomem niebezpiecznym, stała się później przyczyną osamotnienia, zerwania bliskości między małżonkami, ścisłego i bezdusznego podziału na jej i jego sprawy, na jego i jej świat.

Dzieciństwo i młodość późniejszej prezydentowej też nie muszą być dowodem na opresyjność kobiecego, a raczej dziewczęcego losu. Druga spośród dziewięciorga dzieci, ukończyła tylko szkołę podstawową, chciała się uczyć, ale „jakoś się rozmyło”, musiała ciężko pracować w ojcowskim gospodarstwie. Wspomina, że jej rodzice nie wychowywali dzieci, po prostu „mieli je”. Nie pobudzali ambicji, nie wskazywali drogi życiowej. Jej zdaniem była to wówczas postawa dość powszechna. Rezygnacja dziewczyny z dalszej edukacji wynikała więc raczej z biedy,



była związana z marazmem panującym na polskiej wsi i nie miała żadnego związku ze zniewalającą siłą stereotypu kobiecego przeznaczenia. Danuta chciała zmian, ale zawsze zachowywała wobec nich dystans – zarówno wobec tych pozytywnych, jak i negatywnych, zgodnie z zasadą, że za wszystko trzeba płacić. Jej niechęć do „cholernej” polityki to wynik obserwacji otoczenia męża i rewanż za to, że jego polityczna działalność stała się ważniejsza niż obowiązki ojca.

Marzenia i tajemnice pokazują czas formowania się idei „Solidarności”, walki o nią z komunistyczną władzą, z perspektywy kobiety, która niewiele wiedząc o tych sprawach, pozbawiona wsparcia, ponosiła ciężar tych zmian. Czas sierpniowego strajku był dla niej najpiękniejszy ze względu na spójność społeczną, zjednoczenie w obliczu wspólnej sprawy, o której szczegółach częstokroć dowiadywała się z radia Wolna Europa. Równocześnie czas Sierpnia diametralnie zmienił jej życie rodzinne – dom przestał być domem, stał się biurem „Solidarności”, a mąż Przewodniczącym związku, Internowanym, wreszcie Prezydentem. Projekt na życie zderzył się z losem, który zniszczył marzenie o szczęściu cichym, zwyczajnym, ofiarował wyniesienie, któremu trzeba było sprostać.



Pamięć zbiorowa i zbiorowe emocje trudne są do uchwycenia. Czy w okresie tworzenia „Solidarności” myśleliśmy o rodzinach strajkujących, czy współczuliśmy rodzinom internowanych? Tak, myśleliśmy, zbieraliśmy przecież dla nich pieniądze, pisaliśmy i czytaliśmy w podziemnych gazetkach o szykanach, jakim poddawani byli ich bliscy, biegaliśmy na demonstracje i msze za ojczyznę, protestowaliśmy na różne sposoby. Trudno jednak naprawdę wyobrazić sobie, co czuje dziecko „zaaresztowane” wraz z ojcem roznoszącym ulotki, patrzące na funkcjonariuszy władzy wywalających z szaf i szuflad osobiste rzeczy, dziecko – świadek rewizji osobistej matki. Czy rzeczywiście podzielaliśmy strach kobiet, które nie wiedziały, kiedy zobaczą swoich mężów,



chłopców, dzieci? Książka Danuty Wałęsy te nasze słabe wyobrażenia ukonkretnia, sprowadza na ziemię, uzmysławia cenę, jaką płaciły tamte rodziny, cenę upokorzenia, niepewności, samotności. Odtwarza atmosferę emocjonalną znanych zdarzeń w sposób niezwykle, bo niezwykle charakter ma jej narratorka. Była silna, nie czuła strachu, zachowała spokój, jak mogła, chroniła swoje dzieci przed polityczną zawieruchą. A przecież wyznaje z bólem, że jako żona się sprawdziła, jako matka nie... W jednym z wywiadów mówi, że lubi określenie Matka Polka, jeśli akcent pada na słowo Matka.

Ktoś z Wydawnictwa Literackiego namówił Krystynę Jandę do zaadaptowania wspomnień Danuty Wałęsy. Aktorka zatytułowała monodram *Danuta W.* W ten sposób, odbierając bohaterce nazwisko, nadała jej drodze życiowej charakter ponadjednostkowy. Adaptacja została ograniczona głównie do wątku osobistego – skupiła się na drodze autorki do samodzielności, na jej wyzwaniu się od dominacji męża, a precyzyjniej rzecz ujmując – na uczeniu się życia bez niego. I książkę, i przedstawienie czytać można jako świadectwo emancypacji „kury domowej” przemieniającej się w kobietę samodzielną, świadomą swojej siły. To ten aspekt autobiografii, który tak zachwyił polskie feministki. Jakoś nie zauważono, że *Marzenia i tajemnice* powstały nie tylko z pragnienia, aby zaznaczyć swoją obecność, ale i z tęsknoty do przywrócenia dawnej formy życia rodziny w wersji, nazwijmy to, bardziej demokratycznej. „Nadal mam w życiu wiele marzeń” – mówi bohaterka tej autobiografii.

„Tym jednym, że mąż i ojciec do nas powróci, chciałabym się ze wszystkimi podzielić”. Książka chyba w sposób wyrazistszy niż monodram jest wołaniem o odnowienie i „naprawienie” tej dawnej miłości. Danuta Wałęsa niczego nie żałuje, a już na pewno nie tego, że dzięki jej roli w życiu rodziny Wałęsa mógł być Wałęsą. I nie tego, że nie znalazła dla siebie miejsca w życiu politycznym. Czuje jedynie gorycz, że dzieci musiały zapłacić tak wysoką cenę utraty normalnego dzieciństwa, że oddalił się od niej mąż. W gruncie rzeczy ta skromna kobieta nazywająca siebie tradycjonalistką w półświatku walczy z romantycznym stereotypem miłości złożonej na ołtarzu Ojczyzny, Sprawy, dla której porzuca się rodzinę. W naszą świadomość wtłoczona jest konieczność heroicznego gestu, przymus wyboru między powinnością historyczną a osobistym szczęściem („Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”). Bardziej rozważna i dzielna niż romantyczna żona Lecha Wałęsy stara się godzić te dwie różne drogi i nie ukrywa ani satysfakcji z wykonanego zadania, ani bólu i wątpliwości. Ma świadomość tak zwycięstwa, jak i porażki.

Pusta, ciemna, okotarowana przestrzeń, szklany stół, szklany piekarnik i jedno krzesło – to wszystko. Na sfałdowanych kotarach pojawiać się będą zszarzałe, trochę zdeformowane zdjęcia z prywatnego albumu Wałęsów, archiwalne filmy z sierpniowego strajku, z demonstracji, fragment przemówienia Danuty Wałęsy odbierającej Nagrodę Nobla dla Lecha Wałęsy (jedyne nagłośniony obraz), wizyta u papieża, zaprzysiężenie pary prezydenckiej. Powraca



kilka razy pejzaż nadmorski – fale bijące o brzeg, przywołują nostalgicznie mijający czas, ale także kierują myśli ku ukochanemu przez Danutę Gdańskowi. Czasem obrazy mijają się z tokiem wspomnień, czasem go wspierają, migotliwe, nieostre jak wspomnienia, trochę zatarte, jakby trudne do wiernego przywołania. Janda przedstawia swoją bohaterkę, żonę Lecha Wałęsy, matkę ośmiorga dzieci. Nie będzie jej udawać. Będzie o niej opowiadać. W szarobrazowym fartuszkach krząta się wokół stołu, obiera jabłka na szarlotkę, taką szarlotkę, jaką Danuta Wałęsa piekłaby co tydzień dla rodziny, gdyby wtedy, w początkach jej małżeńskiego życia, stać ją było na taki luksus. W pewnej chwili porzuca trzecioosobową narrację, nadal jednak, już w pierwszej osobie, snuje opowieść,



która ją zdumiewa, wymyka się jej rozumieniu, bo sama bohaterka nie zna, nie pamięta, nie rozumie swoich reakcji. Tak po prostu było. Tak zrobiła. Zapomniała, co nakrzyrzała ubekom, co powiedziała mężowi, kiedy wrócił ze strajku, jak się zachowała, kiedy zorientowała się, czym się mąż zajmuje. Bezradna i dzielna stara się jak najuczciwiej opowiedzieć, co czuła. Niczego nie udaje, jej bohaterstwo było codziennym heroizmem kobiety, która z powiększającą się gromadką dzieci sama „dawała radę”. Zakłopotana, zagnębiona, zdziwiona, że tyle można i trzeba było udźwignąć, bohaterka Jandy zachowuje równowagę i spokój, które udziela ją się aktorce. Nie ma w tej roli cienia historii, rozdygotania, egzaltacji. Nie wiem nawet, czy można tu pisać o roli. Janda z wewnętrzną emocją opowiada cudzy los, jest przede wszystkim tą, która mówi w imieniu bohaterki. I nie komentuje, po prostu przedstawia. To zupełnie inna Janda niż ta, którą znamy. Bardzo skupiona, oszczędna w gestach, nienadużywająca głosu, a przecież wyrazista. Krząta się przy kuchennym stole, obiera jabłka, miesza, ugniata produkty, rudy obłoczek



cynamonu, a potem zapach pieczonego ciasta, świadczą, że nie ma tu żadnego udawania. Przeszło dwugodzinny monolog trzyma w napięciu, bo nie jest tylko monologiem. Aktorka rozmawia z publicznością. Ten kontakt w dużej mierze ułatwia konstrukcja książki. Danuta Wałęsa w wywiadach mówi: „ja tej książki nie napisałam, ja ją opowiedziałam”, stąd dialogowość tekstu – Danuta W. wielokrotnie dopowiada, uściśla, powtarza w trochę innej wersji, wyjaśnia jakieś szczegóły, wprowadza detale. Słychać, że jest przez spisującego wspomnienia dopytywana. Janda znakomicie wykorzystuje ten ukryty dialog autorki ze „spisywaczem” i zamienia go w „rozmowę” z widownią: wspomnienia rodzą się tu i teraz, na naszych oczach. Każde „nie wiem, nie pamiętam” Danuty W. ma walor autentyczny.

Janda akcentuje w swym dialogicznym monologu przede wszystkim niesłyszana odporność i siłę wewnętrzną bohaterki, jej ufność, że podoła zadaniom, które wyznaczył jej los, dorastanie do bycia sobą, za które zapłaciła samotnością. Nie ma w tym przedstawieniu, tak jak i nie ma w książce, ekshibicjonizmu, jest odwaga mówienia o sobie, którą ta kobieta zdobyła, a właściwie wymogła na sobie, gdy zrozumiała, że zawsze „była dla innych”, a teraz zapragnęła „ZROBIĆ COŚ DLA SIEBIE”. Spektakl kończy kolorowy współczesny film – Danuta W. idzie z psem, rzuca mu piłkę. Nie ma przy niej dzieci, nie ma męża, jest sama w ukochanym ogrodzie. To cena za samodzielność, wysoka, i nie do końca taka, jaką chciałaby zapłacić bohaterka. Gorzki jest ten optymizm w opowieści Jandy.

Małgorzata Ruda



Artur GROTTER (1837–1867), *Kucie kos* z cyklu *Polonia*, 1863, rysunek kredką,
Muzeum Narodowe w Budapeszcie

Motyl Wisławy



Krzysztof
Lisowski

Paweł
Taranczewski

Dobromiła
Błaszczyk

Bernadeta Stano

Zdarzało mi się bywać w różnych muzeach, domach sławnych ludzi, ich gabinetach, które pieczołowicie odtworzyli potem muzealnicy, pierwszy raz jednak pojawiając się w miejscu, w którym zgromadzone przedmioty przypominają mi realną Osobę i rzeczywiste sytuacje. Bo widziałem niektóre z tych rzeczy choćby w mieszkaniu Wisławy Szymborskiej na Chocimskiej, potem – w innym układzie – przy Piastowskiej. Na tej kanapie obitej zielonym materiałem w kwiaty siedywałem, oglądałem wielokrotnie zdjęcia (przedstawiające Poetkę pod drogowskazami z nazwami miejscowości – Mizer-na, Hultajka, Neandertal, Dononosy, Pikutkowo, Pcim, Pacanów, Okradziejówka, Corleone, Nierodzim, Poronin, Ka-

dłubek); fotografie wisiały w sporej liczbie w przedpokoju. Te rozmaite przykłady zabawnego kiczu także widywałem albo uczestniczyłem w demonstrowaniu ich zastosowania, w radości ich posiadania. Powinny być także zgromadzone w jakiejś określonej przestrzeni te wszystkie prezenty, które my – uczestniczący w kolacjach i loteryjkach – wylosowaliśmy. Ale na razie u mnie w domu stoi mały słonik z indyjskiego sklepu, zakorkowana butelczka z kolorowymi kamyczkami, może coś jeszcze... W którejś z szuflad Wisławy leży zapewne obły, przypominający białe jajo, kamyk, przywieziony przez nas znad greckich mórz.

Krążyłem teraz, w lutym 2013, między wystawą wyklejanek w piwnicach Pałacu Pod Baranami i *Szufladą Szymborskiej* w Kamienicy Szolayskich przy Placu Szczepańskim. Tu i tu wyklejanki, szuflady z wycinkami ze starych gazet, widokówki, tytuły, ilustracje. Wystarczyłoby wyciąć, połączyć elementy, przykleić na kartonik. Nic prostszego? Krakowski dziennikarz napisał – chyba w dobrej wierze – o pełnych „absurdalnego poczucia humoru” pomysłach wyklejanek. Szczęśliwiej będzie je nazwać – surreálnymi.

Kiedys zapewne powstaną o tym dzieła dorobku Poetki prace naukowe – ważna to bowiem domena jej twórczości, czy mniej ważna niż wiersze? Bo przecież to, co cechowało jej wiersze (wyrazisty, „jedyny” koncept, precyzja wykonania, błyskotliwość, finezyjny dowcip lub inspirujące czytelnika zamyślenie), znajdziemy także w wyklejankach.

Te spod Baranów przygotowane, ale nie wysłane do nikogo – teraz trafiają do nas wszystkich. Leon Neuger we wprowadzeniu

do wystawy objaśnia: „[...] wycięte z kontekstu – zaczynały pod jej ręką budować nowe światy: nieco surrealistyczne, kipiące humorem i ciepłem, i poczuciem wolności. Także dlatego, że zostały przekornie uwolnione od swego miejsca pochodzenia, wpisane w świat Szymborskiej”.

Kiedy i czy w ogóle ktoś zbierze (skataloguje, opíše, wystawi) większość wyklejanek wysłanych przez Wisławę do przyjaciół i znajomych? Zdaje mi się, że są nie tylko szczególną formą życzliwej, uważnej, miłej korespondencji, dowodem przyjaźni, lecz także dodatkowym komunikatem – sygnałem dla odbiorcy o myślach poetki, albo rodzajem dodatku do słów pisanych na odwrocie (np. o czyichś wierszach, jakiejś nowej książce, którą nadawczyni i odbiorca czytali).

Weźmy za przykład „moje” wyklejanki, otrzymane w ciągu lat kilkudziesięciu, z różnych adresów na różne moje adresy. Co ciekawe, jedna z przesyłek na przykład kierowana do mnie na Krupniczą 22, z domu przy 18 Stycznia 82, do mieszkania, które kiedyś zajmowała poetka z mężem, a w którym spędziłem prawie pięćdziesiąt lat życia.

I wyklejanka pierwsza – z 1979 roku – moja najbardziej ulubiona: młodzieniec w zgrabnym francuskim stroju z epoki Oświecenia, zadumany, melancholijny, spogląda na motyla, który wpadł tu z innego świata, i zaraz pewnie odleci, nie trwały, parodniowy. O czym myśli mężczyzna, ubrany w wykwinny szustokor, w spodniach do kolan i cienkich pończochach – o przemijającej postaci świata, o tym, że kiedyś też będzie stary, że mija ta właśnie chwila, i nie ma do niej powrotu...? Albo o iluzji sztuki, sztuce

iluzji. Bo motyl jest nadnaturalnie duży, zakłóca proporcje.

Inna – z roku 1996 – dama w sukni balowej z głową kota. Jakby karnawał w Wenecji. Maski, jak któraś z tych widzianych u Niej? Kobieta zalotna, z odsłoniętą wysoko zgrabną nóżką, wiotka, unosi się w powietrzu; zresztą może nie w powietrzu – w symbolicznej przestrzeni jakiejś lirycznej opowieści. Jest, zanim pojawi się pierwsze słowo. Istnieje czule, radośnie, bez komentarza.

Wyklejanka trzecia to żart – nieco przesłodzony, kiczowaty pejzażyk pełen zieleni, ze stawem, kępami drzew, żwirową alejką parku i sarenką na trawie. Komentarz doradza: „Cicho, sza!” – nie rańmy niczym tego płochliwego pejzażu, nastroju, momentu beztroski, nawet jeśli wynika z czegoś całkiem błędnego.

Wyklejanka ostatnia w mojej kolekcji przedstawia mocno granatowe gwiazdziste niebo, ogrom ciemnej przestrzeni i te drobne lampki, gwiazdy świecące w pełnych niewiadomego postaciach Kosmosu (jak to pisała Wisława? „Kosmos jest jaki jest, / to znaczy doskonały” albo „KOSMOS MAKROS / CHRONOS PARÁDOXSOS”). I do tego bezmiernego obrazu ograniczonego pozornie do rozmiarów kartonika całkiem poważna, wyrazista pointa: „Koniec cytatu”.

Wynotowałem z najnowszych maili głosy przyjaciół na temat tej dziedziny twórczości Szymborskiej. Irena Wyczółkowska pisze: „Wyklejanki Poetki, które widziałam, to cudownie poważna sprawa, nieomal godzenie sprzeczności świata”. Znakomity malarz, Henryk Waniek: „Wyklejanka Szymborskiej delikatna, zabawna, mądra, jak ona sama”.

Spoglądałam przez chwilę na kanapę obitą zielonym materiałem w kwiaty, siedywałam na niej na uroczystościach rocznicowych ku czci Jej mężczyzn, siedziałem, gdy omawialiśmy sprawy osobiste, towarzyskie, pochylaliśmy się nad redagowanymi książkami, nad wybieranymi fotografiami do książki *Byliśmy u Kornela*.

Nie śmiem usiąść na niej powtórnie. Miejsce w jej rogu zajęła teraz ładna studentka, która słucha przez telefon wiersza Wisławy, Jej głosu, informacji od Niej – że na przykład „woli szuflady”, powierniczki pamięci, sekretów, naszych obsesji, zainteresowań, małych i większych chaosów czy zwykłych bałaganów. I że „woli siebie lubiącą ludzi niż siebie kochającą ludzkość”.

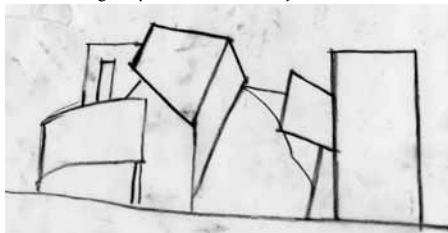
Chętnie pojedynczo, odrębnie, twarzą w twarz.

Pełno tu więc Wisławy, a jednak trochę smutno, i pustka. Rozprzestrzenienie się dzieł i przedmiotów, na które patrzyły Jej oczy, które trzymała w rękach. Części, których nie udało się jej już złożyć w całość. Życzliwa, pogodna, mądra Nieobecność.

„Wolę wychodzić wcześniej”. Koniec cytatu...

Kraków, luty 2013
Krzysztof Lisowski

Stanisław Ignacy WITKIEWICZ, *Rysunki*



Architekturalne scherzo Witkacego



Witkacy z pewnością nie był architektem, jednak w tle niektórych jego rysunków „nieistotnych” widać budynki, na które nie zwraca się uwagi – ważna jest scena odgrywana przez spotworniałe postacie, budynki są akompaniamentem. Jednak w drugiej połowie XX wieku powstaje architektura, której Witkacy był prekursorem – nie tylko w Polsce, ale i w świecie.

W latach 20. i 30. nikt nie myślał nawet o zbudowaniu domu choćby tylko przypominającego witkacowe „projekty”. Obowiązywał kąt prosty i kuby oraz prostopadłości. Mówiło się potem o „tyraniu kąta prostego”. Gdy powstawały rysunekzki Witkacego – może nieco wcześniej – seriozny Władysław Strzemiński projektował dworzec w Gdyni. Prostopadłości. Kontrast, opozycja, zderzenie kierunków i ich proporcja.

Projekt na dworek wiejski dla artysty narysował Witkacy w epoce, w której Strzemiński – i nie tylko on! – projektował architekturę kubów i kąta prostego! Architektura „domku” każe myśleć o projektach Daniela Libeskinda... a zwłaszcza o willi projektu Franka Gehry:

Czy wielbiciel Witkacego Tadeusz Kantor – budując po latach w Hucisku koło Wieliczki „domek wiejski dla artysty”, stawiając eklektyczną architekturę inspirowaną stylem zakopiańskim i średnio-wiecznym zamkiem – uległ Witkacemu?

Witkacy, tworząc teorię czystej formy, chciał być nowoczesny i jakoś – choć nie do końca – w nurt nowoczesności, tej bliskiej ekspresjonizmowi się wpisywał. Jego „projekty architektury” jednak tę nowoczesność porzucają, wychodzą daleko poza nią, antycypując skłonność, która zapanuje w epoce nadchodzącej. Witkacy w swych rysunekzkach jest prekursorem epoki nazwanej potem – niezbyt szczęśliwie – postmodernizmem. Jest postmodernistą *avant la lettre*.

Kpina przemieniła się w prorocstwo. Ironia projektu domku letniego dla artysty mogłaby być inna. Mógłby Witkacy narysować parodię architektury *Praesensu* lub BLOKU, tworząc pokraczne zestawienie najprzeróżniejszych „kubów”. Tak jednak nie uczynił. Sięgnął nie do tego, co widać było wokół, do wyobraźni, która podsunęła mu coś niebywałego i proroczego.

Rysując niezobowiązująco – bardziej niezobowiązująco niż zapowiadał, pisząc, że zaprzestaje tworzenia kompozycji, malarstwa „istotnego”, i zakłada „Firmę portretową” – „projektował” Witkacy architekturę wolną od „jednostronnych nacisków epoki”, by użyć słów Elzenberga. W rysunekzkach nie czuł się związany czystą formą i dzięki temu rozluźnieniu jej gorsetu uwolnił sztukę, która tkwiła w nim głęboko i chyba od początku.

Paweł Taranczewski

**Ach strach
mnie bierze,
gdy myślę
o moich brakach
w rysunku¹**

**Alina
Szapocznikow
(1926–1973)**

„Rysunek jest w ogóle tajemnicą, dla wszystkich, którzy są poza autorem. W rysunku jest jakaś bezradność wobec siebie samego. [...] to trochę tak jak z napisaniem listu...”².

Czysta kartka papieru, delikatna i krucho. Na niej zdecydowany czarny ślad tuszu będący zapisem gestu artystki. Mimo że ona sama twierdziła, iż ma braki w rysunku. Gdy patrzy się na jej prace, brzmi to raczej jak kokieteria, czekająca na potwierdzenie czegoś przeciwnego. Alina Szapocznikow była rzeźbiarką, posługiwała się techniką zdominowaną przez mężczyzn, wymagającą siły, pewności, zdecydowania i odwagi, gdyż przy obróbce kamienia nie ma odwrotu. Była świadoma swoich wyborów artystycznych i konsekwentnie przy nich trwała. Rysunek był dla niej ważny nie tylko jako punkt wyjścia w rozważaniach nad rzeźbą, ale także jako samodzielny nośnik treści i formy.

Koniec lat 50. Na powierzchni papieru nakreślone zostają konkretne, mięsiste

kształty wypełniające prawie całą kartkę. Przedstawione formy są pofałdowane, zmięte, pokryte bruzdami. Sprawiają wrażenie wydymanej przez wiatr, przytrzymywanej z dołu płachty, jakby stojącej na małych nogach. Korespondują one z formą rzeźb powstałych w 1961 roku, takich jak *Corrida I* czy *Pomnik Kroczej Gwiazdy*. Innym razem w rysunkach (1960) pojawiają się wysmukłe elegancie formy stojące na jednej cienkiej nodze, zupełnie jak rzeźby *Wdzięcząca* 1961, *Wiecha* 1963 czy *Studium* z 1963.

Wzajemną zależność stosowanych przez Alinę Szapocznikow technik można dostrzec gołym okiem. Bez problemu da się połączyć jej prace na papierze, szkice z konkretnymi realizacjami rzeźbiarskimi. Tego zadania podjęli się ostatnio kuratorzy monograficznej wystawy artystki w Centre Pompidou. Prześledźmy również i my wątki oraz zmiany w ramach tej relacji.

Już przy pierwszym oglądzie widać, że cechą charakterystyczną dla twórczości Szapocznikow, która łączy zarówno jedną, jak i drugą technikę wypowiedzi artystycznej, jest silny związek z formą ludzkiego ciała. Niemal wszystkie prace przybierają ściśle organiczne kształty. Mimo tego, że na pierwszy rzut oka wydają się one abstrakcyjne, nieprzedstawiające, to ludzkie ciało – kobiece ciało, jest dla nich punktem wyjścia. Moment przejścia od figuracji do abstrakcji widać najlepiej w dwóch szkicach do pomnika oświęcimskiego z 1958 roku. Dwie dłonie zwrócone do góry z rozczapierzonymi palcami powoli ulegają deformacji i przyjmują bardziej płynny, nieokreślony kształt. Kolejne rysunki ulegają jeszcze większemu



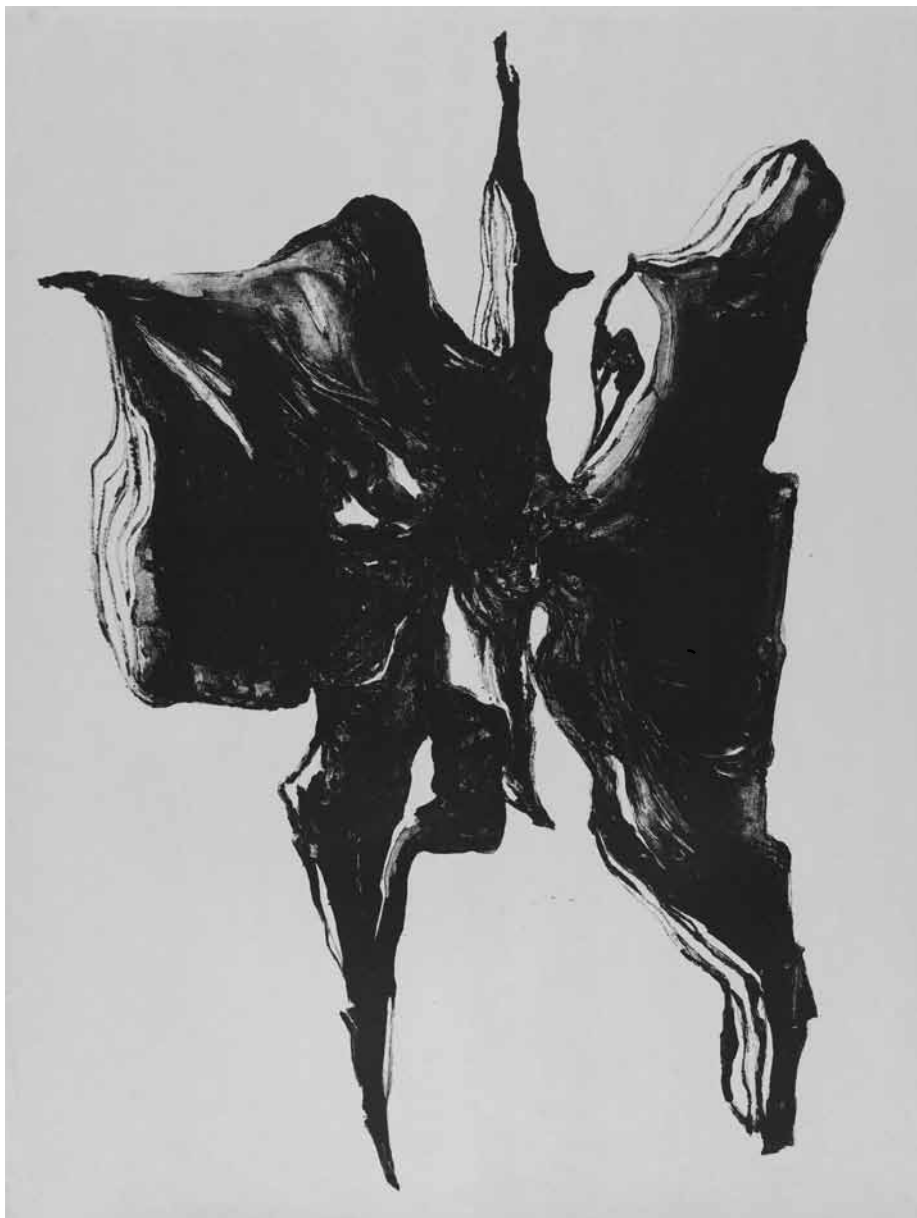
Fotografia Piotr Stanisławski

przekształceniu. To samo dzieje się z sylwetką ludzką, która na rysunkach z tego okresu rozmywa się, jej kształty puchną, upraszczają się. Ręce przyjmują formę rozłożonych niby-skrzydeł, a nogi sprowadzone są do symbolicznej cienkiej podpory, obłego „korpusu” (szkice do: *Bellissimy* 1959, *Duetu* i *Błazna* z lat 1959–1960 czy rzeźby: *Nike*, *Kwiat*, *Syrena VI* z lat 1959–1960).

Czasem zdeformowane ciało upodabniane jest do rośliny. Zależność pomiędzy ciałem kobiecym a kwiatem jest kolejnym stałym motywem pojawiającym się w twórczości Szapocznikow. Na rysunku z 1959 *Studium kwiatu i postaci* te dwie formy są jeszcze oddzielone, jednak w kolejnych studiach problemu, z tego samego roku, kształty powoli łączą się, przenikają i stapiają w jedno. Ukoronowanie tego procesu stanowi szkic do rzeźby *Kobieta-róża* z ok. 1959.

Niezależnie od użytej techniki prace Szapocznikow są niezwykle kobiece i zmysłowe. Z czasem w rzeźbie zaczyna się pojawiać się odciski twarzy, ust i biustu oraz brzucha. Ta tendencja nasila się w rysunkach z lat 60., kiedy to mamy do czynienia z formami obłymi przypominającymi głowę, szyję, piersi. Niekiedy dają one sugestię ust czy waginy. Widoczne są w nich dwie tendencje. Z jednej

strony Szapocznikow tworzy monotypie podkolorowywane farbą, pojawiają się też ostre i mocne kształty malowane flamastrem lub tuszem wypełniające obrysowaną powierzchnię. Z drugiej strony linia zaczyna być bardzo delikatna, falista, zmysłowo obrysowująca formę. Obok tej delikatności oraz zmysłowości wkrada się element kruchości i nietrwałości. Ciało zaczyna więdnąć jak kwiat. Wiąże się z nim swoisty egzystencjalny paradoks, a mianowicie równoczesna przynależność do sfery życia i śmierci. Jest ono narażone na negatywne, wręcz destrukcyjne oddziaływanie czynników zewnętrznych. Niekiedy jednak najgorszym przeciwnikiem staje się sam organizm, który dokonuje powolnej i systematycznej autodestrukcji. Rak trawiący ciało artystki nie zostawił jej dużo czasu. W rysunkach z końca lat 60. i początku 70., często powracających do realistycznie ukazanego ciała ludzkiego, deformacja wiąże się właśnie z realnymi mutacjami organizmu. Pojawiają się narośla będące odzwierciedleniem Nowotworów (Tumeur) w rzeźbie. Pierwsze z nich widać już w pracach z 1968 roku. Kolejne studia ludzi z naroślami wykonane brązowym flamastrem lub pastelami na papierze ukazują ciało, często bez głowy, oblepione obłymi

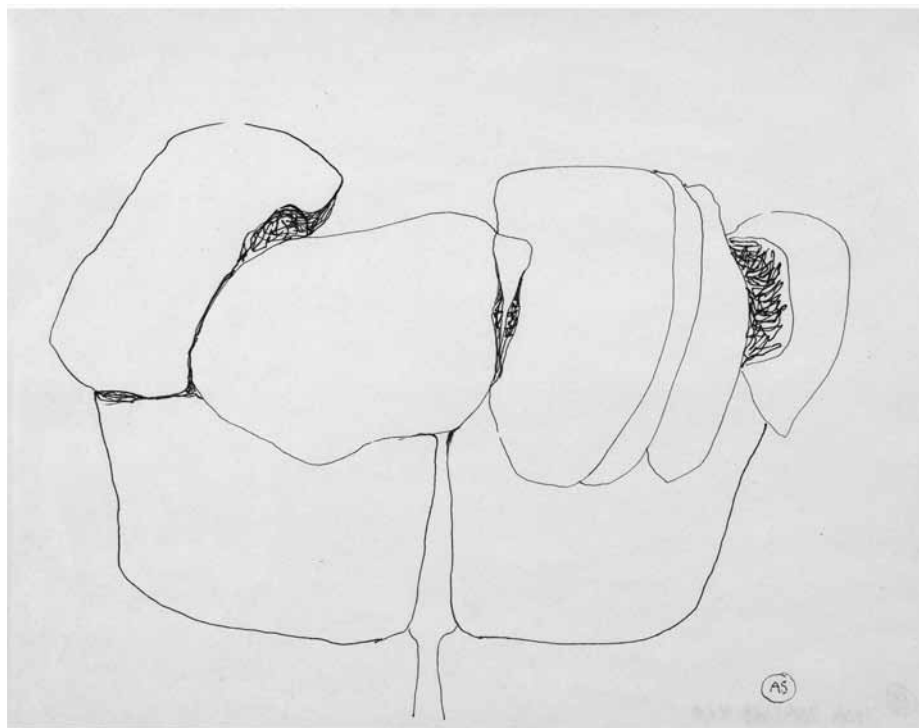


Alina SZAPOCZNIKOW, *Bez tytułu*, 1961, litografia na papierze, 64,6 × 48 cm. Dar galerii Loevenbruck i Piotra Stanisławskiego, 2012

Bez tytułu, 1963–1968, atrament na papierze, 20,8 × 26,8 cm. Dar Société des Amis du Musée National d'art Moderne, 2012

Sein en chiffon vert (Fétiche II), 1970–1971, assemblage, 36 × 50 × 31 cm. Dar Société des Amis du Musée National d'art Moderne, 2012

Fotografie © Centre Pompidou, MNAMCCI/Philippe Migeat /Dist. RMN-GP, © Adagp, Paris







Alina SZAPOCZNIKOW, *Bez tytułu*, 1963–1965, monotypia i atrament na papierze, 50 × 32 cm. Dar Société des Amis du Musée national d'art moderne, 2012

Bez tytułu, 1963, akwarela i atrament na papierze, 41,7 × 29,8 cm. Dar Société des Amis du Musée National d'art Moderne, 2012

Fotografie © Centre Pompidou, MNAMCCI/Philippe Migeat/Dist. RMN-GP, © Adagp, Paris

zmultiplikowanymi formami porastającymi okolice głowy, piersi, brzucha i nóg (*Szkic narośli na nodze 1–4*, *Szkic „Podróży” z naroślami 1–2* z 1970 roku czy *Popiersie kobiety bez głowy 2* z 1971). W następstwie tego Szapocznikow zaczęła szukać potwierdzenia swojej obecności. Ciało, do którego wielokrotnie się odnosiła, które było wyjściem dla wszelkiej formy artystycznej, teraz stało się samoistnym środkiem wyrazu – śladem żyjącego organizmu. Efektem tych gorączkowych prób uchwycenia życia są *Fetysze*. Zaanektowały one otoczenie artystki, elementy tworzące jej rzeczywistość oraz odlane/zastygłe fragmenty jej ciała. Poliestrowe ambalaże usidliły kurtki, koszule oraz skórzanе buty. Pochwyciły pończochy, bieliznę osobistą oraz odlewy ciała ich właścicieli (usta, piersi, pośladki czy stopy). Tak jak fartuch ubrudzony gipsem czy gazeta codzienna zostały zatrzymane w czasie, uwiecznione w bryle obiektu. *Fetysze* nie muszą łudzić zmysłów pięknem czy barwami. Są one tym, co je tworzy – żywym ciałem i otulającą je nieożywioną materią. To właśnie w tych latach doszło do nasilenia choroby. Zmieniło się też myślenie Szapocznikow. Artystka zaczęła wykazywać coraz bardziej fetyszyzujący stosunek do życia i wszystkiego co spajało ją z nim oraz potwierdzało jej istnienie. Ten intymny i kruchy pamiętnik stanowią właśnie rysunki. Nie do końca zrozumiałe dla osoby trzeciej, owiane tajemnicą i wieloznacznością. Czasami lekko odsłaniające kurtyne prywatnych przeżyć i myśli artystki. Stanowią one kolejne etapy i próby uchwycenia „idei życia”, która zaprzętała Alinę Szapocznikow – są jej śladem w pełni zrozumiałym tylko dla niej.

Wystawa w Centre Pompidou *Du desin à la sculpture* to kolejna zagraniczna odsłona twórczości artystki. Jesienią 2011 roku w Wiels Contemporary Art Centre w Brukseli odbyła się pierwsza prezentacja z cyklu wystaw *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955–1972*. Te niezwykle ważne wydarzenie zorganizowane przez Wiels Contemporary Art Centre oraz Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie podróżowało następnie po Stanach Zjednoczonych. Kolejna retrospektywna wystawa odbyła się już w Hammer Museum w Los Angeles oraz Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio. Zwieńczeniem była natomiast cztero-miesięczna wystawa w nowojorskim Muzeum of Modern Art. Prezentowane na niej prace pochodziły z lat 1955–1972, jednak główny nacisk położony był na dziesięcioletni okres pomiędzy 1960 a 1970 rokiem.

Obecnie w Centre Pompidou akcent położony jest na prace na papierze. Prezentowanych jest prawie 100 rysunków i szkiców, którym towarzyszą liczne rzeźby. Jak podaje Muzeum wystawione zostaną również niedawne nabytki Centre Pompidou. W 2012 roku ich kolekcja poszerzyła się bowiem o 5 rysunków oraz jedną rzeźbę – *Fetysz II* zwaną także *Sein en chiffon vert* (*Pierś w zielonej ścierece*) z lat 1970–1971.

Dobromiła Błaszczyk

PRZYPISY

- 1 Krystyna Czerni, *Drugie Skrzydło albo Aliny Szapocznikow sen o lataniu*, w: *Alina Szapocznikow: zatrzymać życie: rysunki i rzeźby*, Kraków, Warszawa 2004, s. 15.

- 2 Tamże, s. 14.

„Salonowe” listy. Korespondencja Aleksandra Wojciechowskiego z Tadeuszem Brzozowskim o Salonach Marcowych w Zakopanem (1958–1960)

Gdy zbierałam materiały do rozprawy doktorskiej (*Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Krakowski ruch artystyczny w II połowie lat 50. XX wieku i jego oddziaływanie regionalne*), odbyłam kilka kwerend w warszawskich archiwach, zarówno instytucjonalnych (Zbiory Specjalne Instytutu Sztuki PAN), jak i prywatnych¹. Natrafiłam na korespondencję Tadeusza Brzozowskiego dotyczącą tego, co mnie wówczas najbardziej interesowało, czyli organizacji bardzo ważnego dla okresu odwilży wydarzenia – Salonów Marcowych w zimowej stolicy Tatr. Były one adresowane najczęściej do historyka sztuki i krytyka Aleksandra Wojciechowskiego, lecz także do Andrzeja Jakimowicza i Mieczysława Porębskiego. Odnalezione przeze mnie listy to coś więcej niż relacje prasowe czy rozmowy z artystami.

Oprócz informacji rzeczowych, przekazywanych często w punktach, zawierała akapity poświęcone sprawom codziennym. Brzozowski wzmiankuje o postępie prac nad kompozycjami na kolejne salony, Wojciechowski odwzajemnia się relacją z wizyt w pracowniach warszawskich malarzy. Z czasem udało mi się tę korespondencję uzupełnić o listy zebrane i opublikowane przez Wawrzyńca Brzozowskiego, syna artysty².

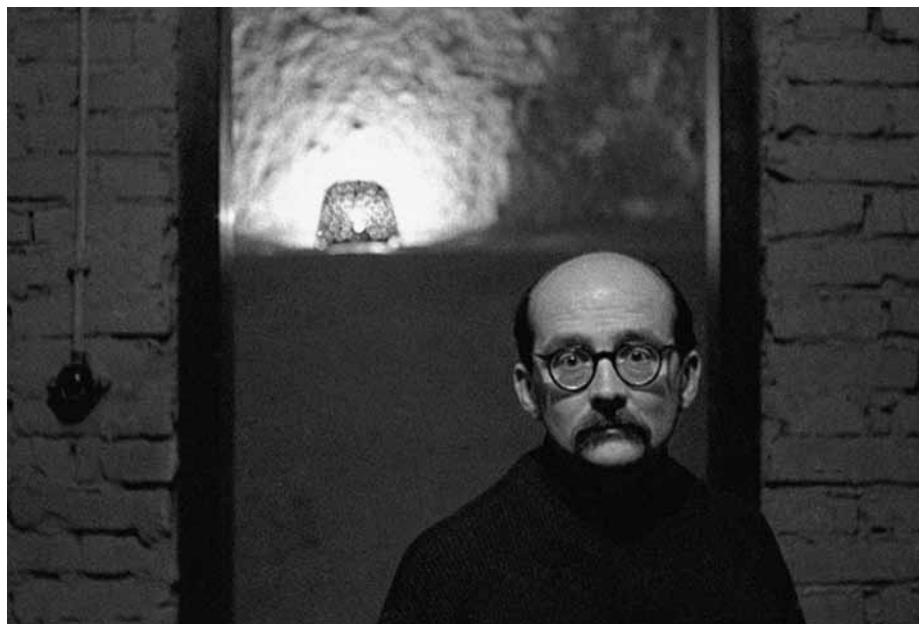
Jak wspomniałam wyżej, korespondencja zawiera szczegóły dotyczące kulisów organizowania trzech ważnych wystaw w Zakopanem w 1958, 1959 i 1960 roku. I choć listy nie są datowane, pozwalają miesiąc po miesiącu śledzić tok przygotowań, a w przypadku ostatniego z tych Salonów – proces obumierania projektu wobec manipulacji władz związkowych i ministerialnych. Czytamy tu między innymi o terminarzu wydarzeń, warunkach doboru prac i składach poszczególnych gremiów. Szczególnie ważne były trzy grupy: organizatorów rzeczywistych i honorowych oraz artystów. Komitet Organizacyjny tworzyli Brzozowski, a także Zenon Pokrywczyński i Franciszek Wójcik (ZPAP Zakopane), zastąpiony przez Kazimierza Królikowskiego i wymienieni członkowie „Przeglądu Artystycznego” z Wojciechowskim na czele oraz Roman Artymowski. W ramach III Salonu grono uzupełniono o przedstawiciela Krakowa – Jana Tarasina, Kazimierza Fajkowskiego z Zakopanego i Stefana Gierowskiego z Warszawy. Komitet Honorowy to liczna grupa „zasłużonych” działaczy, która miała „zabezpieczyć” finansowo i ideologicznie imprezę. Podobnie jak lista artystów, i ona ulegała zmianom. Na pierwszej

wystawie ponad 1/3 stanowili krakowianie, zakopiańczyków było niewiele mniej niż warszawiaków, a pozostali, nieliczni, to przedstawiciele innych ośrodków. Na drugiej – goście z dwu większych ośrodków zdecydowanie dominowali nad gro-
nem gospodarzy. Dane te potwierdzałyby podstawowe założenie inicjatorów tego pokazu – dążenie do prezentacji prac zakopiańskich twórców w doborowym, choć nie dominującym liczebnie, towarzystwie. Jednak w kontekście całej korespondencji Brzozowskiego z redakcją „Przeglądu Artystycznego” te proste wnioski trudno utrzymać. Organizatorzy – zarówno Brzozowski, jak i Wojciechowski z Jakimowiczem – stopniowo rezygnowali z pierwotnych założeń, nazywając je projektem minimalistycznym. Wraz z postępowaniem prac organizacyjnych, powiększali listę zaproszonych – przede wszystkim o artystów znanych i uznanych, zaliczanych do grona „nowoczesnych”. Trudne zatem do odparcia wydają się zarzuty dotyczące elitarności pokazu, wystosowywane przez wielu recenzentów. Stopniowo doborowe „tło” miało przysłonić gospodarzy imprezy i jej pierwotny cel miał się stać celem drugorzędym. Twórcy zakopiańscy, zwłaszcza ci reprezentujący malarstwo tradycyjne (realistyczne lub kolorystyczne), nie byli mile widziani w gronie wystawiających. Odpowiedzią na te próby dyskryminacji było ściągnięcie do Zakopanego władz ZPAP z Warszawy, by w imieniu porrzywionych walczyły o utraconą pozycję.

Dobór zarówno grona działaczy, jak i artystów świadczy o tym, że organizatorzy robili, co mogli, by nadać imprezie „bezpieczny” charakter. Otaczali ją opieką liczącego się jeszcze wówczas, warszawskiego

„Przeglądu Artystycznego”, próbując jednocześnie zachować minimum swobody w decyzjach artystycznych. Warto w tym miejscu wspomnieć o próbach zapewnienia swoistego drugiego „alibi”, może skromniejszego od „warszawskiego”, lecz w ówczesnej sytuacji politycznej nie mniej ważnego (można je nazwać „nowohuckim”). Pisał o nim Tadeusz Brzozowski w liście do Aleksandra Wojciechowskiego: „Teraz prośba o wybaczenie: W Nowej Hucie Janusz Bogucki robi galerię sztuki współczesnej. W Nowej Hucie mieszka też Mianowski, więc wybaczą, że doprosiłem jeszcze p. Bernhardt, też z Nowej Huty – i będzie dwie osoby stamtąd – że taktycznie to dobrze zrobi, i malarstwo ich przypasuje dobrze do nas”.

W przypadku pierwszego i drugiego Salonu Marcowego organizatorzy nie musieli z nikim konsultować list zaproszonych. Prace nad kolejnym salonem prowadzono już w innych okolicznościach, mniej sprzyjających prowincjonalnym inicjatywom, których nie można w pełni objąć kontrolą. W Zakopanem i w redakcji „Przeglądu Artystycznego” kilkakrotnie przygotowywano spisy nazwisk. Ich autorzy brali pod uwagę wytyczne MKiS, przekazane wcześniej przez Przewodniczącego Sekcji Malarskiej Zarządu Głównego ZPAP Stefana Gierowskiego. Następnie listy przedkładano tejże instytucji w celu zatwierdzenia. W rozszerzonej wersji oficjalnego sprawozdania Komitetu Organizacyjnego III Salonu Marcowego czytamy: „Zgodnie z sugestiami Resortu pragniemy zaprosić na wystawę 15 plastyków reprezentujących malarstwo figuratywne, 11 tworzących w konwencjach nie-figuratywnych oraz



15 malarzy zbliżonych do sztuki uznawanej potocznie za »abstrakcję«. Oprócz tego przewidujemy pokazanie wystawy indywidualnej J. Gielniaka [...]. W sumie połowa wystawy, jeżeli weźmiemy pod uwagę twórców zaliczanych do pierwszej grupy oraz grafikę J. Gielniaka – reprezentuje sztukę figuratywną”. Szczegółowość tych informacji stanowi reakcję na warunki, które wstępnie postawiło Ministerstwo Kultury i Sztuki, by w ekspozycji sztuka niefiguratywna nie dominowała.

Im bliżej decyzji o zaprzestaniu organizacji III Salonu, tym korespondencja zawiera więcej tych wymuszonych klasyfikacji. Organizatorzy szukają kompromisów, podpowiadają sobie i tym, którzy mogliby ich inicjatywę wziąć w obronę, celne argumenty. Pomiedzy słowa optymizmu wkradają się jednak raz po raz tony zwątpienia.

Bernadeta Stano

Tadeusz Brzozowski (1918–1987)

PRZYPISY

- ¹ Tekst ten powstał w oparciu o Dokumentację Salonów Marcowych w Zakopanem [fotografie, listy, druki, materiały prasowe] Archiwum Przeglądu Artystycznego w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN; listy prywatne i urzędowe związane z organizacją Salonów Marcowych w Zakopanem m.in. z archiwum Aleksandra i Barbary Wojciechowskich oraz fragmenty listów Brzozowskiego przedrukowywanych w: *Tadeusz Brzozowski 1918–1987*, [katalog], Warszawa 1997.
- ² Zebrana korespondencja została opublikowana w: Bernadeta Stano, *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*, Kraków 2009, s. 62–75. Wątki w nich zawarte wykorzystano także w publikacji: Bernadeta Stano, *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży*, Kraków 2007.



W przeglądzie prasy niemieckiej podpisanym przez Adama Krzemińskiego („Twórczość” 2012, nr 9, s. 137) można przeczytać, że w archiwum krytyka H.E. Holthusena zachował się „tekst Theodora W. Adorno, którego w latach sześćdziesiątych studenci atakowali za to, że w III Rzeszy chwalił poezję szefa Hitlerjugend, Baldura von Schiracha”. Jakże to możliwe? Adorno ani przez chwilę nie przebywał w III Rzeszy; wyjechał z Niemiec. Zapewne ktoś coś tu pokręcił – chodzi o pochwałę ze strony nie Adorno, lecz Holthusena. Ale że nikt w redakcji nie zwrócił na to uwagi!

W rocznicowym dodatku „Tygodnika Powszechnego” (2012, nr 40) zatytułowanym *Pożytki z czytania Prusa* Jerzy Sosnowski upublicznił swoje wspomnienie związane z *Lalką*. A związek ten polega na tym, że chcąc w czasie pobytu w Paryżu „odbyć na wzór Wokulskiego lot balonem na uwięzi, w rozmowie z bileterem używał słowa »viol« (gwałt) zamiast »vol« (lot)”. Godny uwagi jest taki pożytek z czytania Prusa.

Piotr Skweciński („Rzeczpospolita” z 1 x 2012), polemizując z Łukaszem Adamskim, dowodzi, że świętowanie 400. rocznicy zwycięstwa pod Kluszymem nie oznaczałoby braku szacunku czy lekceważącego traktowania Rosjan. Nie przejmując się tym, że bitwa była epizodem w wojnie ze strony polskiej napastniczej i okupacyjnej. Stwierdzenie

takie jest dalekie od tego, co insynuuje Skweciński – od „gwałtownego potępiania własnych przodków za to, że postępowali tak jak w ich epoce było przyjęte”. Nie gloryfikować to nie znaczy potępiać. Zadziwia przy tym pytanie Skwecińskiego – co świętować. Jeśli nie Kluszyn, to tylko dziewiętnastowieczne powstania? Każdy rozgarnięty gimnazjalista odpowiedziałby, że przecież świętuje się także rocznicę bitwy pod Grunwaldem, Konstytucji 3 maja, 11 listopada, bitwy warszawskiej. A jeśli to za mało, to można przecież dodać tu inne wydarzenia, które w odróżnieniu od Kluszyzna weszły do historycznego imaginarium Polaków, a nie są tak jak on kontrowersyjne – choćby Unię Lubelską, obronę Częstochowy, wiktoryę wiedeńską czy wymarsz pierwszej kadrowki z Oleandrów. Rzeczywistość dystansuje zresztą postulat Skwecińskiego. Z artykułu Michała Pawlickiego („Uważam Rze” z 15–21 x 2012) można się dowiedzieć, że powstał już scenariusz filmu fabularnego pt. *Hold carów Szujskich*. I Pawlicki ma nadzieję, że niedługo zostanie zrealizowany. Ciekaw jestem, co Pawlicki powiedziałby np. o filmie rosyjskim *Zwycięstwo oręza rosyjskiego pod Maciejowicami*.

Prof. Michał Wojciechowski („Plus Minus” z 29–30 ix 2012) twierdzi, że w „Polsce najbardziej zacieklejmi antysemitami byli wolnomyśliciele” i jako przykład podaje Andrzeja Niemcewicza. Trudno byłoby jednak wskazać jakiegoś innego wolnomyśliciela, który byłby antysemitą. Nie był nim przecież Ludwik Krzywicki, Jan Władysław Dawid, Baudouin de Courtenay, Stefan Czarnowski, Władysław Witwicki, Tadeusz Kotarbiński, Andrzej Nowicki. Poglądy Niemcewicza porównuje Wojciechowski do poglądów Alfreda Rosenberga. Jakoś nie przyszły mu do głowy bliższe analogie – np. poglądy ks. Stanisława Trzciaka.

Jerzy Szczęsny i Janusz Kapusta w rubryce „Pion i poziom” („Arcana” 2012, nr 4/5) ubolewają, że prof. Ryszard Legutko nazwał wrocławskich uczniów, którzy domagali się zdjęcia szkolnego krzyża, tylko „rozwydrzonymi smarkaczami”, bo należało użyć mocniejszych wyrazów (sami nazywają ich „młodocianymi barbarzyńcami” i „wrocławskimi gówniarzami”). Orzeczenie sędziego, który nazwał to określenie „nieuzasadnionym i niestosownym”, określają jako przejaw „rodzinnego kretynizmu”. Jak widać, pion to fundamentalistyczny, bo nietolerujący innych niż własne poglądy, a poziom denny, bo chamski wo-

bec sędziego, a urągający elementarnym zasadom postępowania z młodzieżą.

W tymże numerze „Arcan” Elżbieta Morawiec o Adamie Rotfeldzie (s. 207): „Żyd polskiego pochodzenia, uratowany przez Polaków”. Wszystko tu zostało postawione na głowie: Rotfeld nie ma pochodzenia polskiego, a poczuwa się do polskiej narodowości. A uratowali go nie Polacy, lecz zakonnicy grecko-katoliccy, więc Ukraińcy.

Małgorzata Niemczyńska pisze w „Gazecie Wyborczej” (z 12 x 2012), że słowo „odcinek” oznaczało w języku francuskim dolną część gazety, odciętą od reszty tekstu linią. Nic podobnego – w języku francuskim odpowiednik „odcinka” to wyraz „tranche”, który z prasą nie ma nic wspólnego. Ową dolną część gazety nazywano we Francji „feuilleton”. Odcinek jest polskim neosemantyzmem, który pojawił się później.

Prof. Piotr Glišński („Gazeta Wyborcza” z 12 x 2012) mówi: „Katastrofa smoleńska jest wciąż niewyjaśniona, więc wszelkie hipotezy są równoprawne”. Wszelkie równoprawne? A przecież nie ma równouprawnienia między hipotezą lepiej i gorzej uzasadnioną.

Jerzy Jachowicz napisał w „Uważam Rze” (2012, nr 37), iż Michał Tusk jest „szefem warszawskiego Okęcia”. Rzecznik prasowy lotniska w liście do redakcji poinformował spokojnie i rzeczowo, że Michał Tusk nigdy nie był zatrudniony, ani związany z tym lotniskiem, przy okazji nadmienił, że obecnie lotnisko nosi miano Chopina. Na co Jerzy Jachowicz odpowiedział w następujący sposób: „Szczepanowny Panie, publikujemy Pana sprostowanie, bo rzeczywiście poniosła mnie felietonowa ars poetica i mianowałem Michała Tuska dyrektorem warszawskiego lotniska. Tyle że dopiero w jakiejś bliżej nieokreślonej przyszłości. Będąc dla Pana pełen życzliwości, zastanawiam się, czy dobrze Pan zrobił, prostując moją nominację. Po pierwsze, nie jest znowu takie nierealne, że kiedyś Michał Tusk nie obejmie stanowiska szefa Lotniska Chopina w Warszawie, żeby użyć preferowanej przez Pana nazwy. Pewnie od dziś w jego pamięci niczym drzazga w oku zostanie swoistego rodzaju dyskryminacja jego osoby na eksponowanym miejscu w hierarchii lotniska, dokonanej przez Pana. Choć rozumiem Pana szlachetne pobudki rycerza walczącego za wszelką cenę o materialną prawdę. Chcę zwrócić uwagę, że

perspektywa wywołania tym sprostowaniem niekorzystnych dla Pana skojarzeń może być o wiele bliższa. Nie wiem bowiem, czy ministrowi Sławomirowi Nowakowi podoba się Pana postawa w stawianiu tamy przed możliwością zajęcia przez Michała Tuska tak ważnego, z punktu widzenia łączności Polski ze światem, miejsca. Z poważaniem, Jerzy Jachowicz”.

Funkcjonowała kiedyś jako żart odpowiedź na pytanie, co jest szczytem bezczelności. List Jerzego Jachowicza z tym żartem zwycięsko konkuruje.

W wywiadzie udzielonym „Odrze” (2012, nr 9, s. 8) Antoni Kroh mówi: „Jak powstała Politechnika Warszawska? Otóż Bolesław Prus w jednym z felietonów, który okazał się profetyczny, napisał, że nadchodzi wiek XX, kiedy narody i państwa nie będą konkurować o wielkość terytorium, o granice, ale zaczną się ścigać na umysły, nastąpi niebywały postęp techniczny. Jeżeli my, Polacy, nie włączymy się do tego wyścigu, przestaniemy się liczyć jako europejski naród. Władze carskie doskonale zrozumiały ten felieton i robiły wszystko, żeby uniemożliwić powstanie politechniki – utrudniały zbiórki, wstrzymywały wszelkie dotacje. W roku 1896 przyjechał do Warszawy car i Prus wygłosił wiernopoddańczą mowę, po której Mikołaj II poczuł się zobowiązany do hojnego datku na budowę gmachu politechniki, co związało ręce i zamknęło usta miescowym urzędnikom. Pół roku później, na Krakowskim Przedmieściu, gdzie dzisiaj stoi jego pomnik, studenci pobili Prusa za »zbyt służalcze przemówienie«. Może to zresztą legenda, zapamiętałem ją z wykładu w Studium Wiedzy o Warszawie, zorganizowanym przez Muzeum Historyczne – bo przecież nie ze szkoły”.

Wszystko razem to jedno wielkie bałamuctwo. Fundusze na politechnikę nie pochodziły z daru Mikołaja II, lecz ze składek publicznych z okazji jego pobytu w Warszawie. Prus nie był zwolennikiem przeznaczenia ich na budowę politechniki. Car był w Warszawie nie w r. 1896, lecz 1897; Prus żadnej wiernopoddańczej mowy nie wygłaszał. A studenci pobili go nie w r. 1897, lecz w r. 1878! Wystarczy sięgnąć do *Kalendarza życia i twórczości Prusa* w opracowaniu Krystyny Tokarzówny i Stanisława Fity, by wszystkie te dane znaleźć!

PDW w „Lampie” (2012, nr 9) słusznie zarzuca „Nowym Książkom”, że wskutek wprowadzenia papieru kredowego trudniej czytać ten miesięcznik. Ale

kto to mówi? Redaktor najtrudniejszego do czytania polskiego pisma! Na krytykę zasługuje także upodobanie kolorowych tygodników do drukowania tekstów białą czcionką na czarnym tle. Zniechęca to wielu czytelników mających słaby wzrok.

Anna Żebrowska pisze w „Gazecie Wyborczej” (z 13–14 X 2012), że Bułhakow, począwszy od lat 30., był całkowicie przemilczany w ZSRR i „po raz pierwszy nazwisko jego publicznie wymienił Władimir Iwanowicz Kawierin już po śmierci Stalin, na II Zjeździe Pisarzy Rosyjskich w r. 1954”. Mniejsza o to, że był to Zjazd Pisarzy Radzieckich, a nie Rosyjskich. Ważniejsze, że w r. 1936 była wystawiana w Moskwie sztuka Bułhakowa *Molier*, a w r. 1940 *Ostatnie dni*, i to w MCHacie. *Ostatnie dni* grano zresztą i w Warszawie w r. 1950, na pewno za zezwoleniem Moskwy.

Myli się Ludwik Stomma („Polityka” 2012, nr 40), twierdząc, że kult wiktorii wiedeńskiej zaczął się dopiero w XIX w. Książka Jerzego Śliżińskiego *Jan Sobieski w literaturze europejskiej* pokazuje, jak wiele pochwalnych relacji i utworów wierszowanych pojawiło się już wcześniej. Niecelna jest też uwaga, że „Sienkiewicz wolał skończyć trylogię na Chocimiu niż przeciągać ją do Wiednia, gdzie jego bohater broniłby znienawidzonych Germanów”. Nie przeszkadzałoby to Sienkiewiczowi. Wiktoria wiedeńską przecież zamierzał opisać w niedokończonym powieści pod tytułem *Na polu chwały* z r. 1905.

Pomyłki w imionach są tak w prasie częste, że może nie warto na nie zwracać uwagi. Dziwi jednak, że w miesięczniku „Kraków” (2012, nr 9) w bardzo ciekawym zresztą artykule Jana Rogoża o placu Szczepańskim – dwukrotnie znany architekt Jan Zawiejski otrzymał imię Jerzy.

Źle informuje Paweł Smoleński („Gazeta Wyborcza” z 27–28 X 2012), pisząc, że na Cmentarzu Łyczakowskim leży „Iwan Franko – poeta, pisarz, uczonek z Uniwersytetu Lwowskiego”. Władze uniwersyteckie co prawda zamierzały powołać go na docenta przy katedrze literatury ruskiej, ale ostatecznie do tego nie doszło.

Małgorzata Szpakowska pisze („Wiadomości Literackie” *prawie dla wszystkich*, W.A.B., Warszawa 2012, s. 36), że dwudziestoosmiotomowa edycja *Pism* Boya „ukazywała się wprawdzie bardzo długo – od 1956

do 1975 roku – dzięki jej jednak cały dorobek Boya (co prawda z cięciami cenzury) jest od dawna dostępny w bibliotekach”. Uwagi autorki uszło, że w r. 1991 ukazał się t. XXIX, w którym wszystkie teksty uprzednio w całości lub w części pominięte – zostały restytuowane.

Z recenzji Andrzeja Horubały („Uważam Rze” z 29 X – 4 XI 2012) dowiedzieć się można, że azjatyccy kulisownicy odgrywali ważną rolę w życiu państwa Wałęsów. Autor bowiem pisze tu, że Krystyna Janda w swym przedstawieniu zajmuje się m.in. „odkrywaniem kulisów prywatnego życia pierwszej pary III Rzeczypospolitej”.

Na posiedzeniu Rady Bezpieczeństwa Narodowego w listopadzie prezydent Komorowski mówił: „[...] warto zbadać aspekt ewentualnego zewnętrznego czynnika działającego destrukcyjnie na społeczeństwo polskie w kontekście katastrofy smoleńskiej”. „Aspekt ewentualnego czynnika działającego w kontekście”? Litości nad mową polską!

W artykule *Wtórny antysemityzm* („Rzeczpospolita” z 30 XI 2012) Filip Memches nawołuje Polaków do uczciwego rachunku sumienia w sprawie stosunków polsko-żydowskich. Do tego słusznego wniosku prowadzi jednak łańcuch twierdzeń i rozumowań, z którymi trudno się zgodzić. Tak np. autor pisze, że w Jedwabnem dokonano zemsty „na tych, którzy słusznie lub niesłusznie uznani zostali za kolaborantów”. Rozumieć to można tylko w ten sposób, że wyszukiwano rzeczywistych czy rzekomych winowajców, a przecież żadnego wyszukiwania nie było – spalono wszystkich, których zagnano do stodoły, także na pewno niewinne kobiety i dzieci.

Memches twierdzi dalej, że „rola większości Polaków w jedwabnieńskiej zbrodni była bierna, ponieważ mord zainicjowali Niemcy”. Wnioskowanie kulawe – z tego, że inicjatorami (a raczej inspiраторami) zbrodni byli Niemcy, wcale nie wynika bierność jej wykonawców. Sama zresztą konstrukcja „bierne dokonywanie zbrodni” jest absurdem. Warto przypomnieć, że postanowienie IPN mówi w tej kwestii jednoznacznie o „sprawstwie *sensu stricto* (bezpośrednim)”.

Pomylił się Stanisław Burkot („Kraków” 2012, nr 11, s. 50), utrzymując, że Kraszewski pisał gęsim piórem, podczas gdy Prus w tym samym czasie posłu-

giwał się maszyną do pisania. Kraszewski zmarł w r. 1887. Prus kupił maszynę do pisania w grudniu 1897.

Tadeusz Sobolewski pisze w „Gazecie na Święta” (30 X – 1 XI 2012), że m.in. Irena Eichlerówna i Halina Mikołajska wyszły z teatru Erwina Axera. Rozmija się z faktami. Eichlerówna zdobyła sławę aktorską już na kilka lat przed wybuchem wojny, głównie w teatrach Lwowa i Warszawy, a Mikołajska w Teatrze Współczesnym Axera pojawiła się dopiero w r. 1964.

Piotr Skwieciński („Rzeczpospolita” z 15 XI 2012) natrząsa się bezlitośnie z błędu historycznego, jaki popełnił Maciej Stuhr, mówiąc o dzieciach polskich przywiązanych jak tarcze w bitwie pod Cedynią (gdy tymczasem przywiązawali je Niemcy w bitwie pod Głogowem). Autor może byłby mniej napastliwy, gdyby przypomniał sobie błędy, jakie popełnili autorzy jego macierzystego organu „Uważam Rze”, np. że Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* opiewał litewską wieś (Krzysztof Masłoń), w zamachu z r. 1881 zginął car Mikołaj II (Andrzej Ciesielski), Maciej Rataj był „znanym działaczem PPS” (Piotr Gontarczyk).

Myli się Daniel Passent („Polityka” 2012, nr 46), pisząc, że Józef Chałasiński przetłumaczył na starość książkę Bronisława Malinowskiego o życiu seksualnym dzikich. Przekład ten (wykonany wspólnie z Andrzejem Waligórskim) ukazał się w r. 1938, gdy Chałasiński miał lat 34.

Tenże Passent („Polityka” 2012, nr 49): „Jeżeli mnie pamięć nie myli, to w powszechnej opinii Kałuziński cieszył się estymą i popularnością, jaka nie była (i dana nie jest) udziałem żadnego krytyka od czasów Boya i Irzykowskiego”. Dziwne, że w pamięci Passenta nie zachowały się nazwiska Kazimierza Wyki i Jana Kotta.

Tendencja do tworzenia osobnych nazw zawodów wykonywanych przez kobiety coraz bardziej się szerzy. Pojawiają się one nawet tam, gdzie stawia im silny opór materia językowa, zwłaszcza zbieg spółgłosek w zakończeniach wyrazów w formie męskiej. Przykład: „dramaturżka” w tekście Anny Kozioł w tymże numerze „Polityki”. Któż to potrafi wymówić?

Tadeusz Nyczek („Dialog” 2012, nr 11, s. 66), nawiązując do powiedzenia Jerzego Golińskiego, że

„na scenę nie powinno się wpuszczać dzieci, zwierząt i wariatów”, przytacza jako pierwszy znany mu przykład zwierzęcia na scenie kurę w *Kłątwie* Świniarskiego z r. 1968. Nyczek zastrzega się, że nie jest historykiem teatru, nie jest nim również Kamerzysta, ale zapamiętał, że w r. 1933 w inscenizacji *Księcia niezłomnego* na dziedzińcu wawelskim uczestniczyło 16 koni, które pewnego razu się zerwały i pogalopowały do stajni. Pisał o tym Zygmunt Nowakowski w felietonie *Portugalia Osterwy czyli Calderon pod kopytami*. Przy okazji przypomnę, że w r. 1911 Solski reżyserując *Legion* Wyspiańskiego wprowadził na scenę krakowską parę koni, które ciągnąć miały rydwan Cezara. Już jednak w czasie próby generalnej „siwki dostały niedyspozycji, która przybrała wyraz niezmiernie plastyczny”.

Teolog Andrzej Sawicki („Gazeta Wyborcza” z 29 XI 2012), krytykując decyzję rektora Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, który nakazał zdjęcie krzyża z Sali Senatu i swojego gabinetu, argumentuje, że krzyż w takich miejscach umieszczany ma inne znaczenie niż ten z kościoła czy kapliczki. „Jego obecność winniśmy traktować w znaczeniu najszerszym, czyli jako symbol wartości przyświecających danej instytucji oraz wartości, do których dążą ludzie w niej przebywający”. Traktując dosłownie to sformułowanie, trzeba wyciągnąć z niego wniosek, że krzyż może (powinien?) znaleźć się w każdej instytucji, zostawmy jednak ten wątek. Przepraszam za ostre słowo, ale trudno oprzeć się wrażeniu, że w tym wywodzie jest wieloraka hipokryzja. Autor gotów jest zdegradować znaczenie krzyża w miejscu publicznym z religijnego do kulturowego, byleby tylko krzyż wisiał, choć nie widać powodów, dlaczego teolog na obecność takiego krzyża tak usilnie nastaje. Po drugie – teolog wie przecież, że żadne „winniśmy” nie zmieni tego, że znakomita większość Polaków na dzień dzisiejszy traktuje krzyż, gdziekolwiek by się on pojawił, jako symbol religijny. A niektórzy może będą nawet interpretacją Sawickiego zgorszeni.

Z recenzji Witolda Mrozika („Gazeta Wyborcza” z 29 XII 2012) można się dowiedzieć, że w spektaklu *Burzy* Szekspira w warszawskim Teatrze Polskim Prospero jest alkoholikiem w stadium delirycznym, Miranda jest głupiotką dziewczynką, która sączy piwo z puszki, Ariel „odlatuje w lekko hippopowe stylizację, coś tam...”. Taka *Burza* – zdaniem recenzenta – „jest sympatyczną propozycją

CAMERA OBSCURA. REMANENT ZALEGŁOŚCI

dla bardziej zachowawczych teatromanów”. Ciekawe, co – zdaniem recenzenta – należałoby jeszcze w *Burzy* zmaltretować, by zadowolili mniej zachowawczych teatromanów?

Prof. Ewa Thompson twierdzi („Plus Minus” z 10–11 XI 2012), że w r. 2009 Ministerstwo Edukacji Narodowej zaproponowało, aby lektury obowiązkowe ograniczyć niemal całkowicie do tekstów Witolda Gombrowicza i Brunona Schulza! Niechże Pani Profesor wybaczy, ale jest to zmyślenie wyssane z palca!

Nie po raz pierwszy Bronisław Wildstein („Uważam Rze” z 5–11 XI 2012) deklaruje, że „naród jest najszerszą wspólnotą, z jaką potrafimy się zidentyfikować”. Autor – rzecz zdumiewająca – nie przyjmuje do wiadomości istnienia wielonarodowych wspólnot politycznych (Wspólnota Brytyjska, Stany Zjednoczone, Szwajcaria) i wielonarodowych wspólnot religijnych (Kościół katolicki, islam).

Jeszcze raz Wildstein. W „Uważam Rze” (z 19–25 XI 2012) atakował Tomasza Lisa jako redaktora „Newsweeka” za to, że okładka tego tygodnika przedstawiająca Zbigniewa Brzezińskiego wśród karłów z PiS-u naśladuje „do złudzenia” sławny plakat „AK – zapluty karzeł reakcji”. Jakoś Wildsteinowi nie przeszkadzało, że tytuł artykułu Anny Fotygi *Obudź się Polsko!* przypomina „do złudzenia” hitlerowskie hasło „Deutschland erwache!”.

Wojciech Lada („Uważam Rze” z 26 XI – 2 XII 2012) twierdzi, że *Lenin* Ferdynanda Ossendowskiego musiał Leninowi i jego następcom tego zależeć za skórę. Jeśli chodzi o Lenina – musiało to nastąpić w jego mauzoleum, bo Lenin zmarł w 1924 r., a książka ukazała się w r. 1930. A jego następcy mieli znacznie ważniejsze sprawy na głowie.

Daniel Arrasse nadał swej książce *Nie widać nic* pod tytuł *Opisy* (descriptions) *obrazów*. Polska tłumaczka Anna Arno zamieniła „opisy” na „opowiadanie”. Trudno się zgodzić z tak nonszalancką samowolą!

Nakładem wydawnictwa Copernicus Center Press ukazała się książka Michała Hellera *Filozofia przypadku*. I autor, i wydawnictwo zapomnieli chyba, że taki sam tytuł nosi głośne dzieło Stanisława Lema z r. 1968.

W numerze 1. dwutygodnika „Wsieci” Marta Kaczyńska oświadczyła: „Uważam, że dziś pytanie nie

brzmi czy doszło do zamachu, ale czy są jakieś dowody, że go nie było”. Gdyby Marta Kaczyńska i redaktorzy „Wsieci” zajrzeli do elementarnego podręcznika logiki, dowiedzielibyśmy się, że ciężar dowodu zawsze spoczywa na tym, kto twierdzi, nie na tym, kto przeczy.

Iwona Węgrzyn (*W świecie powieści Henryka Rzewuskiego*, wuj, Kraków 2012, s. 294) wywodzi satyryczną nazwę „skotostan”, występującą w *Mieszaninach obyczajowych*, z greckiego słowa „skoto” – ciemny. Nic podobnego! Nazwa ta wiąże się ze słowem „skot” oznaczającym w staropolszczyźnie i jeszcze w XIX w. – bydło.

Podobnie Justyna Dąbrowska, nadając zbiorowi wywiadów tytuł *Spojrzenie wstecz*, zapomniała, że taki tytuł nosiły wspomnienia Jana Lorentowicza z r. 1935.

Maria Pawlikowska-Jasnorzevska notuje w dzienniku pisanym w Blackpool w r. 1941: „Gdyby nie uczciwa dobroć Kotta i Hulewicz byłabym nędzarką”. Tak wygląda ten zapis w książce *Wojnę szatan spłodził. Zapiski 1939–1945*, opracowanej przez Rafała Podrazę (Agora, Warszawa 2012, s. 56). Można podejrzewać, że w autografie było tylko jedno „t”. Ale jeśli zostało omyłkowo przez poetkę podwojone, wydawca powinien wiedzieć, że to błąd. Chodzi tu oczywiście o prof. Stanisława Kota, wówczas członka rządu londyńskiego, a nie o Jana Kotta, który przebywał wówczas w Warszawie.

W obszernym szkicu o braciach Zbyszewskich („Plus Minus” z 8–10 XII 2012) Marcin Furdyna, wymieniając tytuły czasopism, z którymi Waław przed wojną współpracował, pomija to, w którym pisał najwięcej – „Prosto z mostu” (być może dlatego, że nie figuruje ono w Wikipedii). Zamieszczał tam felietony *Szczotką ryżową*, gdzie znajdowały się czasem opinie paskudne. Bez komentarza pozostawia autor pomyłkę emigracyjnego prokuratora wojskowego i samego Waława, którzy przypisali Mickiewiczowi sentencję o złym ptaku, co kła własne gniazdo. Jest to łacińskie przysłowie średniowieczne, w polskiej wersji odnotowane już w w. XVII. Oba panom najwidoczniej pomyliło się to przysłowie z jego zaprzeczeniem, a Mickiewicz z Norwidem, który to zaprzeczenie utworzył: „Czy ten ptak kła gniazdo, co je kła / Czy ten, co mówić o tym nie pozwala?”.

Na narodowej prawicy nastała moda na mesjanizm. Neomesjanieści skupieni wokół pisma „Czterdzieści i cztery” uważają, że jest to oczekiwanie na ponowne przyście Chrystusa. Filip Memches („Plus Minus” z 8–9 XII 2012), że jest to „uniwersalny sposób interpretowania rzeczywistości, który pozostaje aktualny w każdym miejscu i w każdym czasie. Wyrasta on bowiem z chrześcijaństwa. A to adresowane jest do każdego człowieka”. Z kolei Paweł Rojek (tamże) głosi, że istniał swoisty polski mesjanizm, który był „programem przebudowy kulturowej, społecznej i politycznej Polski i świata”. Jedno z drugim i trzecim się nie zgadza, a jedno, drugie i trzecie jest mętne.

Pro domo nostra. Jacek Błach, zazwyczaj arcykрупulatny, także się w końcu pomylił. W „Dekadzie” (2012, nr 3/4, s. 195) przypisał wierszyk o Kame-

rzyście, napisany przez Witolda Turdę – innemu W.T., a mianowicie Wacławowi Twardzikowi. Jak napisała kiedyś prof. Walas: do Camery każdy albo już trafił, albo kiedyś trafi.

Dla pokrzepienia serc: „Jeśli »pedagogiką wstydu« nazwać krytykowanie popełnionych w przeszłości błędów oraz weryfikowanie patriotycznych stereotypów, to za jej klasyków uznać trzeba Mochnackiego, Dmowskiego, Piłsudskiego, Brzozowskiego, »Cata« Mackiewicza, praktycznie wszystkich, którzy mieli ambicje dzieje ojczyzny poważnie analizować, a nie tylko wycinać z nich tematy do budujących czytanek”. Napisał to – o dziwo! – Rafał A. Ziemkiewicz – w „Uważam Rze” (z 24–30 IX 2012), piśmie skądinąd nieustannie oskarżającym prasę lewicowo-liberalną o uprawianie „pedagogiki wstydu”.

hm

12 MARCA 2013 ROKU ZMARŁ W KRAKOWIE

MAREK SKWARNICKI

POETA O BOGATYM I CENIONYM DOROBKU, PROZAIK, ESEISTA, TŁUMACZ,
FELIETONISTA, PODPISUJĄCY SVOJE FELIETONY, KTÓRE PRZESZŁY
JUŻ DO HISTORII „TYGODNIKA POWSZECHNEGO”, JAKO SPODEK.

AUTOR KSIĄŻEK WSPOMNIENIOWYCH I DZIENNIKÓW,
A TAKŻE BIOGRAFII, Z KTÓRYCH NAJBARDZIEJ ZNANA I NAJWYŻEJ
OCENIANA BYŁA BIOGRAFIA JANA PAWŁA II.

WIELOLETNI REDAKTOR „TYGODNIKA POWSZECHNEGO”,
CZŁONEK ZAŁOŻYCIEL STOWARZYSZENIA PISARZY POLSKICH,
A NA POZĄTKU LAT 80. WICEPREZES KRAKOWSKIEGO ODDZIAŁU ZLP.

WICEPREZES RADY MIĘDZYNARODOWEGO RUCHU
INTELEKTUALISTÓW KATOLICKICH „PAX ROMANA”.

LAUREAT NAGRODY KOŚCIELSKICH, BURS,
NELLI I WŁADYSŁAWA TURZAŃSKICH Z TORONTO.

RODZINIE I PRZYJACIOŁOM
SKŁADAMY WYRAZY GŁĘBOKIEGO WSPÓŁCZUCIA
KOLEŻANKI I KOLEDZY Z „DEKADY”

AUTORZY

Anna Baranowa – historyczka sztuki i krytyczka; publikowała liczne artykuły w książkach, katalogach wystaw oraz w czasopismach naukowych i literacko-artystycznych; kuratorka wystaw; należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki (członkini Zarządu Oddziału Krakowskiego SHS, gdzie od roku 2003 kieruje Sekcją Sztuki Nowoczesnej); wchodzi w skład Rady Muzeum Historycznego Miasta Krakowa oraz Rady Fundacji im. Piotra Potworowskiego; pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczy krytyki artystycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie. W 2010 na wniosek Collegium Artium otrzymała nagrodę specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za zasługi dla kultury polskiej. Mieszka w Krakowie.

Dobromiła Błaszczyk – absolwentka historii sztuki (UJ), kurator, publikuje teksty o sztuce, pracuje w Galerii Starmach.

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ, krytyk teatralny. Jest stałą recenzentką „Tygodnika Powszechnego”, publikuje w „Didaskaliach”, „Notatniku Teatralnym”, „Teatrze”, „Ricie Baum”. Ostatnio wydała książkę *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka* (2012).

Adrian Gleń – krytyk literacki, teoretyk literatury; adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Ostatnio opublikował książkę *Do-prawdy? Studia i szkice o literaturze najnowszej* (2012).

Bogusława Latawiec – poetka, prozaik, krytyk literacki, redaktor i nauczycielka. Ostatnio wydała książkę *Zegary nie do zatrzymania* (2012) oraz tomik *Gdyby czas był ziemią* (2011).

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, od 1977 roku związany z Wydawnictwem Literackim w Krakowie; wykładowca w Studium Literacko-Artystycznym na UJ. Ostatnio wydał zbiór opowiadań *Greckie lustro* (2011), autorski dziennik *Czarne notesy (o niekonieczności)* (2012) oraz tomiki poetyckie *Niewiedza* (2007) oraz *Wiersze i między wierszami* (2009).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwali operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Paulina Małochleb – krytyk i historyk literatury; asystentka Zarządu Fundacji Szymborskiej, sekretarz Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry” i „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny Książki na ostro.

Henryk Markiewicz – historyk i teoretyk literatury, emerytowany profesor UJ. Ostatnio opublikował obszerny wybór rozpraw i szkiców *Od Tarnowskiego do Kotta* (2010), książki *Żartem i pół serio* (2009), *Cracoviana: sprawy i ludzie* (2009) oraz *Czytanie Irzykowskiego* (2011), a także drugie, poszerzone wydanie *Mojego życiorysu polonistycznego z historią w tle* (2011).

Ewa Elżbieta Nowakowska – poetka i tłumaczka (m.in. Alice Munro, Thomasa Mertona, Elif Shafak i Williama Blake’a), wykładowca akademicki. Laureatka I Nagrody Konkursu im. K. K. Baczyńskiego (Łódź 1998), wyróżniona przez Wisławę Szymborską II Nagrodą w Konkursie Rynna Poetycka (2004). Ostatnio wydała tom wierszy *Merton Linneusz Artaud* (2012). Jej wiersze tłumaczono na język angielski, węgierski i hiszpański. Jej współpraca z Robin Davidson zaowocowała wydaniem w 2009 r. w USA wspólnego przekładu wyboru poezji Ewy Lipskiej *The New Century: Poems*.

Anna Pochłódka – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka etnologii UJ.

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Publikował m.in. na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”.

Małgorzata Ruda – absolwentka polonistyki UJ, pracuje w Liceum Artystycznym im. S. I. Witkiewicza w Krakowie.

Michał Sowiński – doktorant na Wydziale Polonistyki UJ; członek zespołu redakcyjnego „Ha!artu”, dyrektor programowy Festiwalu im. Jana Błońskiego.

Olga Szmidt – studentka specjalności antropologiczno-kulturowej oraz krytyka literacka na Wydziale Polonistyki UJ; redaktorka sieciowego pisma „popmoderna”, redaktor naczelna naukowego czasopisma internetowego „Polisemia”.

Marian Stala – krytyk i historyk literatury; profesor w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki UJ. Jest stałym współpracownikiem „Tygodnika Powszechnego”. Ostatnio opublikował książkę krytyczną *Niepojęte: Jest* (2011).

Bernadeta Stano – historyk sztuki, związana z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie od 1998 roku. Wydała książki *Wystawy zapomniane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* (2007) oraz *Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960* (2009); jest autorką tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących życia artystycznego po II wojnie światowej oraz artykułów popularyzujących zagadnienia związane z bieżącą twórczością plastyków publikowanych m.in. w „Arteonie”, „Autoportrecie” czy „Formacie”.

Małgorzata Szumna – historyk literatury, przygodnie krytyk literacki; absolwentka MISH UJ, obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Beata Szymańska – pracownik naukowy w zakresie filozofii (specjalność: filozofia Wschodu), poetka i prozaiczka, tłumaczka. Ostatnio opublikowała w serii Śródmiejskiego Ośrodka Kultury *Wybór wierszy* (2009).

Paweł Taranczewski – malarz, rysownik, krytyk sztuki, kierownik Katedry Historii i Teorii Sztuki w krakowskiej ASP, także wykładowca na Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. Swoje obrazy i rysunki prezentował na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i za granicą. Jego prace znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Historycznego Miasta Krakowa; jest autorem książki *O płaszczynie obrazu* (1992).

Katarzyna Trzeciak – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Współorganizuje Festiwal im. Jana Błońskiego. Swoje teksty publikowała m.in. w „e-splocie”.

Katarzyna Turaj-Kalińska – poetka, eseistka, prozaik. Autorka książek dla dorosłych i dzieci. Najnowszy zbiór *Bracia Strach i inne opowiadania* otrzymał tytuł Krakowskiej Książki Miesiąca oraz kwalifikację do Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus” (2010). Szkice krytyczne i wiersze drukowała m.in. w „Dekadzie Literackiej”, „Zadrze”, „Frazie”, „Przekroju”. W tłumaczeniach publikowana m.in. w „The Rialto”, „Verse” (Wielka Brytania), „Iton 77”, „Pseyfas” (Izrael). Obecnie mieszka w Brukseli.

Simeon J. Yates – wykładowca socjologii na brytyjskim The Open University. Ostatnio zredagował (z Babakiem Akhgarem) książkę *Strategic Intelligence Management: National Security Imperatives and Information and Communications Technologies* (2013).

Teresa Walas – historyk i teoretyk literatury, pracownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio opublikowała zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowuje antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Ostatnio opublikowała zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007) oraz monografię *Czytanie Brzozowskiego* (2012). Przygotowuje do druku książkę *Młóś i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

VIII

Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Rainera Marii Rilkego

Dwumiesięcznik literacki „Topos”, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu oraz patronujący imprezie Prezydent Miasta Sopotu ogłaszają VIII Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Rainera Marii Rilkego na zestaw pięciu wierszy w trzech egzemplarzach. Nadesłane wiersze nie mogą być publikowane i nagradzane w innych konkursach. Profesjonalne jury w składzie: Wojciech Kass, Wacław Tkaczuk – przewodniczący, Krzysztof Kuczkowski przyzna **Poetycką Nagrodę Rainera Marii Rilkego** oraz nie mniej niż dwie nagrody drugiego stopnia. Laureaci otrzymują nagrody pieniężne (główna – 3.000 zł) ufundowane przez organizatorów i fundatorów (warunek – udział w gali festiwalowej, w przeciwnym razie nagroda pozostaje wyróżnieniem honorowym, a gratyfikacja pieniężna powiększy sumę nagród w kolejnym Konkursie).

Konkurs ma charakter otwarty, bez ograniczeń wiekowych i wymagań tematycznych. Utwory należy opatrzyć godłem (słownym), a w zaklejonej kopercie, sygnowanej tym samym godłem, przesłać następujące dane: imię i nazwisko, dokładny adres zamieszkania, numer telefonu, e-mail. Honorowane będą tylko prace na papierze formatu A4, nadesłane w formie wydruku komputerowego bądź maszynopisu. Organizatorzy nie zwracają nadsyłanych utworów. Wyniki Konkursu zostaną opublikowane w prasie i internecie.

Przesłanie prac konkursowych oznacza zgodę autora na nieodpłatne wykorzystanie tekstów w prasie literackiej („Topos”) oraz na gromadzenie i przetwarzanie danych osobowych uczestników do potrzeb konkursowych.

Uroczyste wręczenie nagród odbędzie się w październiku 2013 r. podczas **Festiwalu Poezji w Sopocie**. Laureaci zostaną zawiadomieni o terminie wręczenia minimum 2 tyg. przed uroczystością.

Termin nadsyłania prac: czwartek, 15 sierpnia 2013 r.

Adres: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, ul. Czyżewskiego 12, 81-706 Sopot (z dopiskiem na kopercie „Konkurs im. R. M. Rilkego”).

Dodatkowe informacje: www.topos.com.pl

Druk:

Drukarnia EKODRUK
ul. Powstańców
Wielkopolskich 3,
30-353 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:

Marcin Hernas | tessera.org.pl

ISSN 2299-4742

Warunki prenumeraty

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN

W roku 2013 opublikowane zostaną
dwa numery pojedyncze
oraz dwa zeszyty podwójne.

Koszty przesyłki krajowej ponosi
Wydawca.

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto Wydawcy.

**Wydawca:**

Krakowska Fundacja Literatury
ul. Grzegórzecka 9/9, 31-532 Kraków
I Oddział PKO BP w Krakowie
02 10202892 0000530204690998

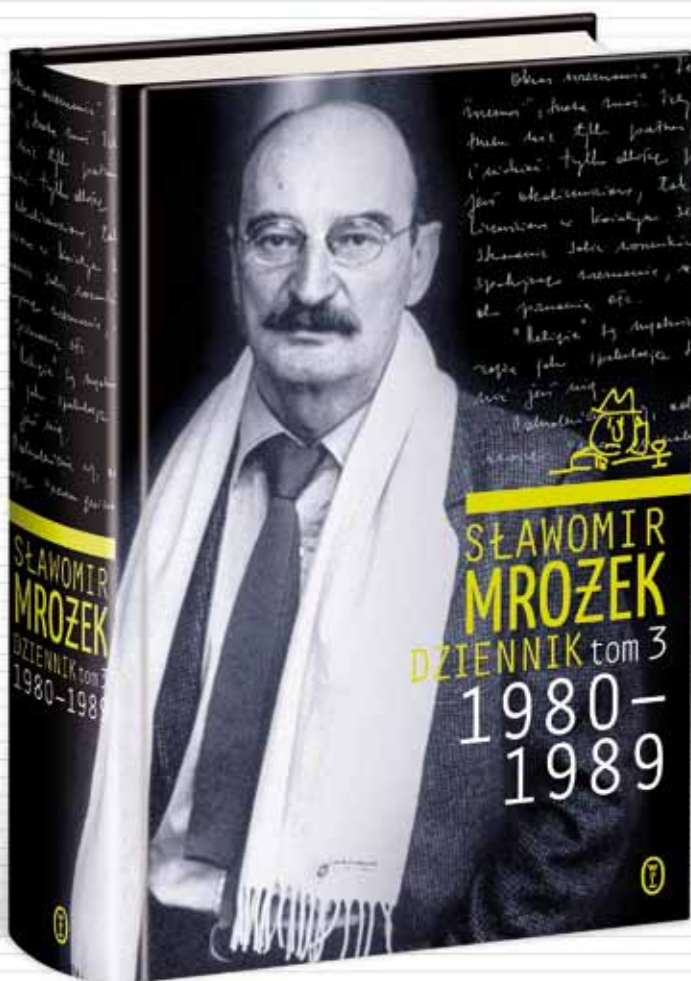
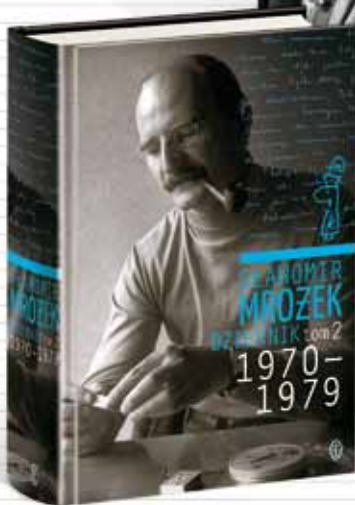


Bez tytułu, 1963–1965, monotypia i atrament na papierze, 42 × 29,6 cm. Dar Société des Amis du Musée National d'art Moderne, 2012

ALINA SZAPOCZNIKOW



SŁAWOMIR MROZEK DZIENNIK



Wielkie
Dzieło
.
Wielki
Pisarz
.
Wielki
Człowiek

„Mniej wymyślać – więcej myśleć. Mniej patrzeć – więcej widzieć.

Mniej w kółko – więcej po prostu. Mniej więcej”. (22 maja 1982)

Sławomir
Mrozek

Stowarzyszenie Wydawców **REPROPOL**

**Jesteśmy organizacją założoną przez wydawców prasy
i prowadzimy działalność w zakresie zbiorowego
zarządzania prawami autorskimi ochrony praw
autorskich przysługujących wydawcom.**

**Naszą misją jest umożliwienie użytkownikom materiałów
prasowych zgodnego z prawem korzystania z tych materiałów,
przy jednoczesnym zabezpieczeniu praw wydawców.**

**W imieniu wydawców prasy dokonujemy na ich
rzecz podziału i wypłaty wynagrodzeń z tytułu opłat
reprograficznych, które zostały przewidziane w art. 20
i 20¹ ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych.
Uruchomiliśmy wypłaty wynagrodzeń dla tytułów prasy
naukowej. W najbliższym czasie planujemy również
uruchomienie wypłat dla tytułów prasy pozanaukowej.**

**Zwracamy się do wydawców prasy o przekazywanie nam
niezbędnych danych teleadresowych i finansowych (NIP,
nr konta) w formie pozwalającej na uwierzytelnienie nadawcy:
poprzez wypełnienie ankiety zamieszczonej na naszej stronie
www.swrepopol.pl, lub pismem na nr faksu 22 827 87 18
albo w postaci skanu na adres biuro@swrepopol.pl.
Ankiety można też dostarczyć za pośrednictwem poczty
na adres biura 00-366 Warszawa, ul. Foksal 3/5.**

**Zarząd
SW REPROPOL**

ISSN 2299-4742



KFI
KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY