

DEKADA Literacka

Kazimierz Maciąg: Konwicky kontra Tymand ■ Anna Potoczek: Miłość ■ List ze Szwajcarii: Rilke, śmierć w Val Mont ■ Bałka, Smoczyński: Dwaj awangardowi artyści? ■ Felieton Chrzana

„Znaleźć dla niej nową mowę”

Stanisław Balbus

Dla kogo znaleźć? Dla poezji. Dla poezji, która już w innej mowie zaistniała. I ma zaistnieć powtórnie w słowie dla niej dotąd obcym, a mającym ją ośwoić i ocalić możliwie najwięcej z tego, co stanowiło o jej życiodajnych wartościach w kontekście mowy rdzennej. „Znaleźć mowę nową”, nie zacierając śladów istnienia w mowie macierzystej, zbliżyć zatem do siebie dwa obce sobie języki, tradycje literackie, bardzo odległe nieraz obszary kulturowe. Wzbogacić ją w ten sposób? Czy zubożyć? Ten, który stawia sobie takie zadanie, powiada: ocalić. Tylko — czy aż ocalić?

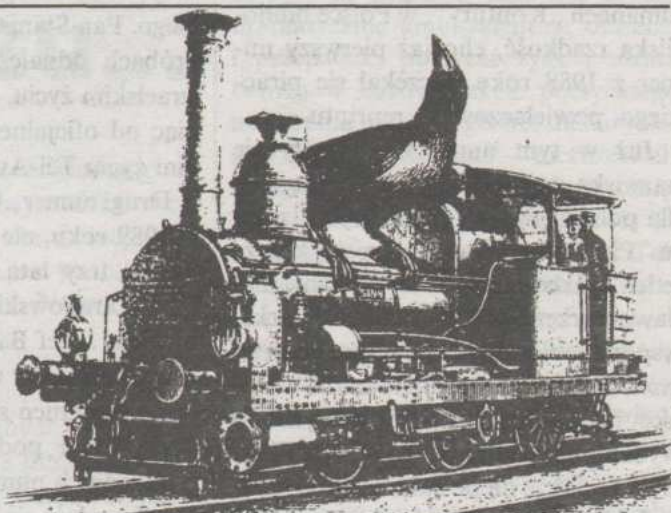
Tytułowe zdanie tych uwag wypożyczyłem sobie z młodzieńczego wiersza Stanisława Barańczaka, włączonego potem do rzadko dziś wspominanego, a bardzo pięknego, debiutanckiego zbioru wierszy *Korekta twarzy* (1968). Tytuł zaś najnowszej książki, książki niecodziennej — poetycko-przekładowo-eseistyczno-polemiczno-ludycznej — brzmi: *Ocalone w tłumaczeniu*, nawiązuje po pierwsze do starego włoskiego kalamburu, z którego wynika, że tłumacz poezji to (prawie) tyle samo co jej zdrajca: „*traduttore — traditore*”, po drugie stanowi polemiczną parafrazę powszechnie znanego aforyzmu Roberta Frosta: „*poezja jest to, co ginie w przekładzie*”. Jest to zatem replika na tego rodzaju sądy. I niejako szyld, pod którym autor przeprowadza zarówno teoretyczny, jak i praktyczny dowód, że z poezją w tłumaczeniu sprawa ma się — lub przynajmniej może się mieć — zgoła inaczej.

Ów poetycki aspekt pośrednio ujawnia także tytuł książki. Formuła „*ocalone w tłumaczeniu*” stanowi bowiem również, i może przede wszystkim, symetryczne odwrócenie tytułu poematu Jamesa Merrilla *Przepadłe w tłumaczeniu*, który Barańczak — we własnym przekładzie (i wyjątkowo bez tekstu oryginału) — umieszcza jako posłowie do swej książki — w tym wypadku bez intencji polemicznej. Poemat Merrilla nie mówi o artystycznym przekładzie tekstu z języka na język, ale — metaforycznie — o tłumaczeniu

Czy to możliwe, że w tym przynębiającym stuleciu pisano takie wiersze? Co prawda działo się to w samym jego początku. Valery Larbaud stworzył wtedy postać „*bogatego amatora*”, milionera Barnabootha, i opublikował w 1908 jego — rzekomo — utwory poetyckie. Niedawno przeczytałem pamiętniki profesora Hugo Steinhausza i zdalem sobie sprawę, dobitniej niż kiedykolwiek, jaką czurą był rok 1914. Europa przed tą datą

i po tej dacie nie są zupełnie do siebie podobne. Poezja międzywojennych ekspresów — jeszcze Blaise Cendrars, który odbył podróż koleją transsyberyjską zaraz po wojnie rosyjsko-japońskiej, zdążył wydać w 1913 swój długi poemat *La prose du Transsiberien et de la petite Jeanne de France*. To zresztą był rok kiedy podróżowałem do Krasnojarska, ale co to za podróżnik, w wieku lat dwóch.

Cz. M.



Oda Valery Larbaud

Użycz mi twego łoskotu, twego jakże płynnego ruchu,
Twego nocnego ślizgania się po Europie światel.
O luksusowy ekspresie! I niepokojącej muzyki
Która stuka wzdłuż twoich skórzanych korytarzy ze złotym deseniem,
Podczas gdy za lakierowanymi drzwiami z grubą mosiężną klamką
Śpią milionerzy.
Przebiegam nucąc twoje korytarze
W podróży do Wiednia i Budapesztu,
Dodając swój głos do stu tysięcy twoich głosów,
O Harmonika-Zug!

Pierwszy raz odczułem słodycz życia
W przedziale Nord-Ekspresu, między Wirballen i Pskowem.
Mknęliśmy przez łąki, gdzie pasterze
Pod grupami drzew podobnymi do wzgórz
Ubrani byli w brudne, zasmolone kożuchy...
(Ósma rano, jesień, piękna śpiewaczka
O fiołkowych oczach śpiewała w przedziale obok.)
I wy, szerokie przestrzenie, którymi sunęła
Syberia i pagórki Samnium,
Cierpka Kastylija bez kwiatów i Morze Marmara w ciepły deszcz!

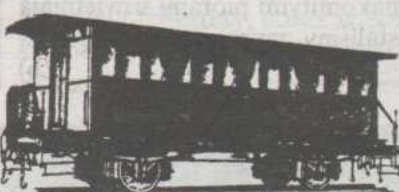
Użyczcie mi, Orient-Ekspresie, Sud-Brenner-Bahn, użyczcie mi
Swoich cudownych stłumionych hałasów,
Swoich wibrujących sztucznych świergotów
Użyczcie mi lekkiego i łatwego oddechu
Wysokie i szczupłe lokomotywy, z taką gracją
Poruszające się, lokomotywy pośpiesznych pociągów,
Ciągące bez wysiłku cztery wagony, żółte ze złotem liter
Po górskich pustkowiach Serbii
I dalej, przez Bułgarię pełną róż...

Ach! Niechaj te łoskoty i ten ruch
Wejdą w moje wiersze i opowiedzą
Mnie samemu moje życie niewypowiedziane,
Życie dziecka, które nie chce nic wiedzieć i tylko
Wiecznie spodziewa się czegoś, ale czego, nie wie.

tłumaczył Czesław Miłosz



Rys. Aleksander Pieniek



Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych powstawał Związek Autorów Piszących po Polsku w Izraelu, wśród jego założycieli — jak usłyszałem od Ryszarda Lōwa, pierwszego przewodniczącego — ścierały się dwie tendencje. Część chciała traktować Związek jako rodzaj swoistej transmisji swej twórczości do hebrajskojęzycznej literatury. Inni, wśród nich także Ryszard Lōw, pragnęli w ten sposób stworzyć w Izraelu swojego rodzaju polskie życie literackie, zinstytucjonalizować je, wreszcie nawiązać bardziej ścisłe kontakty z życiem kulturalnym w Polsce.

Niezależnie od sporów, obu frakcjom niezbędna była trybuna, związkowy periodyk, i w ten sposób powstał almanach „Kontury”, w Polsce bibliofilską rzadkość, chociaż pierwszy numer z 1988 roku doczekał się pirackiego, powielaczowego reprintu.

Już w tym numerze pojawiły się nazwiska najbardziej reprezentatywne dla polskojęzycznej literatury w Izraelu. Pisał więc Natan Gross, jeszcze jeden krakowianin, autor wydanej niedawno przez Wydawnictwo Literackie wspomnieniowej powieści *Kim pan jest, panie Grymek*. Doskonale znana w Polsce (ale głównie dzięki londyńskim wydaniom swych utworów!) Ida Fink. Obecna także na polskim rynku wydawniczym Halina Birenbaum. Szoszana Raczynska, pracownice od lat tłumacząca polską poezję na hebrajski i spol-

szczająca hebrajską. Wspominany już Ryszard Lōw, krytyk i historyk literatury, człowiek, który wie chyba wszystko o polskich związkach z hebrajską literaturą. Jerzy Herman, kolejny krakowianin, doskonale znany starszemu pokoleniu krakowskich dziennikarzy z pracy w rozgłośni radiowej przy Szlaku.

„Kontury”

Wśród nazwisk zabrakło największego — zmarłego niedawno Wygodzkiego. Pan Stanisław, po bezowocnych próbach odnalezienia się w nowym, izraelskim życiu, milczał uparcie, stoniąc od oficjalnego udziału w literackim życiu Tel-Awiwu.

Drugi numer „Konturów” ukazał się w 1989 roku, ale na trzeci trzeba było czekać trzy lata. Zmieniona okładka (znów krakowski ślad, projektował ją bowiem Józef Bau, grafik i jednocześnie pisarz, autor wydanych w Tel-Awiewie wspomnień z krakowskiego getta) kryje treści podobne do zawartości poprzednich numerów, chociaż „Kontury” wydają się ulegać pewnym przemianom.

Pozostają wprowadzić — jak można

przeczytać we wstępie — „trybuną środowiskową”, jednak coraz częściej sięgają po autorów spoza organizacyjnego kręgu, sporo miejsca poświęcają także przekładom z hebrajskiego. Trzeci numer przynosi garść poezji, głównie takich klasyków jak Białik i Czernichowski, co wydaje się nieco paradoksalne, zważywszy, iż pismo jest wydawane przez dwujęzyczne, polsko-hebrajskie środowisko i do takiego środowiska adresowane. Chodzi więc albo o spełnienie translatorskich ambicji członków Związku, albo — zgodnie z drugą koncepcją — o trafienie do polskiego czytelnika. Niestety, „Kontury” są praktycznie rzecz biorąc niedostępne w Polsce. Pojedyncze egzemplarze trafiają do nas przede wszystkim dzięki osobistym kontaktom.

Zachęcając do zaprenumerowania tego pisma (choćby przez biblioteki), zwracam szczególną uwagę w numerze trzecim „Konturów” na dwa teksty: R.F. Scharfa o zapomnianej u nas postaci Michała Borowicza oraz reportaż Aleksandra Klugmana o stosunku Izraelczyków do wojny w Zatoce, wojny dość niezwykle, bo zamykającej ludzi w okopach własnej sypialni, za uszczelnionymi drzwiami i oknami...

Andrzej Koziol

„Kontury”, III. Wybór poezji i prozy autorów piszących po polsku w Izraelu, Tel-Awiv, 1992.

II Warszawskie Spotkania z Dobrą Książką

W dniach 25-28 marca br. w Domu Polonii przy Krakowskim Przedmieściu odbywały się II Warszawskie Spotkania z Dobrą Książką, zorganizowane przez wydawnictwo PIW oraz przedsiębiorstwo SERVICUS. Uczestniczyło w nich 33 wydawców z całego kraju, publikujących literaturę wartościową, niekomercyjną. Otwarcie spotkań towarzyszyło wręczeniu honorowych nagród Złotej Sowy za najlepsze, zdaniem jury pod przewodnictwem Krzysztofa Pysia-ka, książki wydane przez biorące udział w spotkaniach wydawnictwa. Dyplomy otrzymali: Wydawnictwo Dolnośląskie za edycję trzech tomów wierszy Zbigniewa Herberta (*Rovigo, Elegia na odejście, Raport z obłożonego miasta*), Państwowy Instytut Wydawniczy za *Kulturę materialną, gospodarkę i kapitalizm XV-XVIII wieku* Fernanda Braudela, Wydawnictwo Tenten za książkę *Filmówka o łódzkiej szkole filmowej*. Jury przyznało także dwa wyróżnienia specjalne — za album Adama Bujaka *Świątynia* oficynie Editions Spotkania oraz Wydawnictwu Łuk za wprowadzenie na rynek Biblioteki Rosyjskiej.

W czasie trwania ekspozycji można było nabyć książki poszczególnych wydawnictw po atrakcyjnie niskich cenach (przykładowo: *Listy* Zygmunta Herta do Czesława Miłosza Oficyna Wydawnicza POMOST sprzedawała po 75.000, gdy w księgarniach krakowskich książkę można było nabyć najtaniej za 94.000 zł!); nie zawiedli też sami autorzy (prócz chorego Tadeusza Konwickiego): swoje książki podpisywali m.in. ks. Jan Twardowski, Julian Strykowski (wydanego właśnie przez WL w pięknej serii ABC *Przybysza z Narbony*), Edward Dziwowski. (kl)

13 Paryski Salon Książki

Od 17 do 22 marca w Grand Palais odbywał się coroczny Salon Książki. W trzynastej edycji Salonu uczestniczyło prawie pięćset wydawnictw z całej Francji, reprezentujących jednak nie tylko Francję, ale i inne kraje, których wydawnictwa mają tu swoją siedzibę. Edytorzy przedstawili tytuły wydane w ciągu minionego roku, oferując także katalogi swoich firm. Przy stolikach wydawnictw można było zdobyć podpis autora kupowanej książki (na czas trwania Salonu zaproszono do składania autografów 831 pisarzy). Salonowi towarzyszyły liczne konferencje, debaty, spotkania z autorami i wydawcami.

Honorowym gościem 13 Salonu Książki były Indie. Stoisko France Edition oferowało książki o Indiach (ponad sześćset tytułów), wystawę fotografii i obiektów muzealnych z Centrum Studiów o Indiach i Azji. Nie sposób zresztą wymienić wszystkich imprez towarzyszących Salonowi — spotkań (także teatralnych i poetyckich), ekspozycji, konferencji.

Polskim akcentem tegorocznej edycji Salonu było stoisko wydawnictwa Noir sur Blanc, od pięciu lat z powodzeniem

propagującego literaturę Europy Środkowej i Wschodniej na Zachodzie. 18 marca francuską wersję Pana Tadeusza

wydaną w Noir sur Blanc podpisywał tłumacz — Robert Bourgeois. W sobotę, 20 marca, przy stolikach wydawnictwa gościli — Stanisław Beres — autor wywiadu-rzeki z Tadeuszem Konwickim *Pół wieku czyśćca* (edycja francuska w przekładzie Maryli Laurent) i nie widziany od kilku lat w Paryżu Sławomir Mrożek. Noir sur Blanc wydało po francusku trzy tomy jego dzieł wybranych — *L'Arbre, Theatr 1, Theatr 2*. (Autor podpisywał także swoje książki 24 marca w Księgarni Polskiej przy bl. Saint Germain).

Na koniec warto wspomnieć o dobrej organizacji 13 Salonu Książki w Grand Palais. Mimo ogromnego tłoku — stoisk i zwiedzających — organizatorzy potrafili zapanować nad chaosem. Umieszczone w widocznych miejscach tablice i zdjęcia informowały o miejscu poszukiwanego wydawnictwa i autorów, składających tego dnia autografy. Dla wszystkich wystarczyło programów i katalogów.

opr. Renata Głowacka

* * *

Przywykliśmy patrzeć nadal na władze centralne jako głównego mecenas kultury, natomiast dla przykładu w Europie Zachodniej decydują w tej dziedzinie miasta. Nie ma w tym nic z myślenia charytatywnego, przyświeca raczej przekonanie, że pisarze i artyści mogą przynosić miastu i władzom regionalnym rozgłos. Słowa uznania należą się wojewodzie krakowskiemu, który ufundował coroczną nagrodę dla najwybitniejszych twórców Krakowa. W czasie kwietniowej laudacji w Sali Fontany Muzeum Historycznego Miasta Krakowa wręczono nagrody m.in.: Wisławie Szymborskiej, prof. Henrykowi Markiewiczowi, prof. Stanisławowi Rodzińskiemu i Krystianowi Lupie. Gratulujemy zwłaszcza pierwszej damie poezji Wisławie Szymborskiej, Henrykowi Markiewiczowi i Stanisławowi Rodzińskiemu, którzy swoimi znakomitymi piórami uświetniają łamy naszego pisma. Szkoda tylko, że nie dostaliśmy zaproszenia na tę miłą uroczystość. (Zb)

Co nowego w prasie?

Język jako forma oddziaływania na postawy i przekonania ludzi, język jako wyraz ideologii i polityki — budzi coraz większe zainteresowanie uczonych. Większość prac z tej dziedziny (jak np. Klemperera lub Głowińskiego) ma charakter demaskatorski w stosunku do ideologiczno-propagandowej działalności władzy nie aprobowanej przez badacza. Praca Doroty Zdunkiewicz „Język polskich kazań” („WIEŻ” nr 3) jest więc podwójnym novum: jest pierwszą próbą zbadania tytułowego zagadnienia i została podjęta nie z pozycji ideowego przeciwnika, lecz przeciwnie — żarliwego wyznawcy. Autorka tak pisze bowiem: *Bezpośrednią inspiracją (...) stało się moje głębokie zatroskanie płynące z obserwacji, że kaznodziejska posługa słowa w ostatnich latach ma jakby mniejszą skuteczność. Ze smutkiem obserwuję szerzącą się — także w środowiskach katolickich — krytyczną reakcję na język kościelnego przepowiadania w Polsce.*

D. Zdunkiewicz analizuje w swej pracy język kazań radiowych z lat 1989-1990, a więc kazań niejako „reprezentacyjnych”, przewyższających przeciętny poziom polskiego kaznodziejstwa. Porównuje je z językiem homilii Jana Pawła II oraz z językiem krajowych kazań stanu wojennego z lat 1981-83 (*bardzo mi bliskich jak wyznaje*). Z zestawień tych wynika wyraźny kierunek zmian charakteru i formy językowej kazań.

Autorka zauważa zwłaszcza, że: *pożucie bliskości i współpartnerstwa zastąpione zostaje paternalizmem, co może być przez słuchaczy interpretowane jako postawa, za którą ukrywa się brak prawdziwego braterstwa* (wyraża się to m.in. za pomocą słowa „my” słowem „wy”);

Zbyt często występują sformułowania zawierające wyrazy o charakterze uogólniającym, zwłaszcza zaś kwalifikatory typu: nikt, nic, nigdy, zawsze, wszędzie, a także formy zawierające presupozycje (...): oczywiście, po prostu, oczywiste;

Rzeczywistość wylaniąca się ze współczesnych kazań (...) to świat dyhotomiczny, w którym panuje dość ostro zarysowany podział na swoich i obcych;

Lektura kazań (...) daje wrażenie rosnącego przekonania kaznodziejów o nasilającej się walce dobra z siłami zła (...) poczucie ogarniającego zewsząd zagrożenia stwarza obowiązek szukania przeciwnika (...);

... cechą współczesnych kazań jest ich nastawienie bardziej na tepienie postaw i wartości nie akceptowanych niż prezentacja pożądanych (zdaniem autorki jest to tendencja odwrotna do panującej w okresie stanu wojennego);

...wrażenie nieokreśloności wzmagającej wrażenie groźby niebezpieczeństwa dają powszechnie używane nieokreślone formy czasowników: słyszy się, mówi się, wmawia się;

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech perswazyi kaznodziejskiej jest ucieczka od konkretności do ogólników i abstrakcji, np.: Świat dzisiaj chce księdza w szpitalu, prosi o księdza w wojsku, w policji. Prosi o księdza w więzieniu. Czy nie mogłoby być w szkole?

Cechą świata wartości wylaniącej się z analizowanych kazań jest jego nadmierne upraszczanie (...) zwłaszcza w sposobach przedstawiania złożonych ludzkich wyborów, trudnych sytuacji i konfliktów wartości.

12 grudnia 1981 na przerwanym następnego dnia przez stan wojenny Kongresie Kultury Polskiej przemawiał prof. Mieczysław Porębski, historyk, teoretyk i krytyk sztuki. Charakterystyczny ówczesny polski krajobraz (w znaczeniu jego kształtu plastycznego) użył słów: *jedna wielka masa upadłościowa*. Dziś, po upływie dwunastu lat, w całkowicie zmienionej sytuacji ustrojowej i kulturalnej, profesor znów zastanawia się (tym razem w ostatnim, 3 n-rze „KULTURY”, comiesięcznym dodatku do „POLITYKI”) nad kształtem tego „kraj-obrazu” (używając terminologii autora). Interesuje go, czym różni się „kraj-obraz” dzisiejszy od tamtego, PRL-owskiego, czy w niej, w tej masie upadłościowej, coś drgnęło?

Odpowiedź, umiarkowanie pozytywna, akcentuje przede wszystkim nowo zaistniałe elementy prywatności, indywidualnej aktywności, widoczne m.in. w nowych trynkach, w usługowej zabudowie towarzyszącej szosom, w rehabilitacji całego śródmiejskiego wnętrza. Za istotny element „kraj-obrazu” uważa też autor nowe budownictwo sakralne, choć nie znajduje ono jego uznania: *Weszły na trwałe w obraz tego kraju obiekty, które zadziwiają. Kościoły-dzielnice i kościoły twierdze, kościoły-bunkry i kościoły-namioty, kościoły-łodzi i kościoły-dyskoteki (...) może właśnie te przedziwne kościoły pozostaną, kiedy rozsypie się już Wielka Płyta, jedynym w kraju znakiem naszego, niestety, czasu...*

J.L.

W naszym życiu teatralnym coś się wyraźnie zaczyna zmieniać. Po dłuższym okresie stagnacji pojawiło się kilka wartościowych przedstawień. *Kalkwerk* Lupy, *Sen nocy letniej* Ziolo, *Biesy* Babickiego — to tylko niektóre przykłady.

Sądzę, że teatr powoli odzyskuje swoją kondycję artystyczną. Dodajmy, że to wszystko dzieje się w niesłychanie trudnych warunkach finansowych. Przez długi czas teatr polski nie umiał przystosować się do nowej rzeczywistości. Był nawet moment, że wydawało się, iż pójdzie w kierunku dziewiętnastowiecznej offenbachady (krytykowanej w swoim czasie przez Bolesława Prusa), że nasze sceny zdominują różne sztuki lekkie, łatwe i przyjemne. Nie było wiadomo, co grać i w ogóle jak budować repertuar. Sytuacja ta zmusiła nasze środowisko do postawienia sobie pytań podstawowych, dość trudnych, a nawet niekiedy przykrych. Pamiętam przecież, że sprawy polityczne, tempo i ilość wydarzeń zepchnęły teatr na dalszy plan. Trzeba było więc zapytać: czy w tych czasach jest sens zajmować się teatrem? Komu to jest potrzebne? Czy przypadkiem sztuka sceniczna nie stała się anachronizmem w naszej rzeczywistości? Nie ma co ukrywać, że takie pytania wcale nie poprawiały samopoczucia... Ale został uruchomiony — jak mi się wydaje — cenny proces myślowy. Każdy z nas chciał przecież wyraźnie sobie powiedzieć, że teatr w ogóle jest niezbędny, bo jest „zmysłem człowieka”, że zacytuje Jaracza, że nie może być normalnego narodu bez teatru. No dobrze, ale jaki ma być ten teatr dzisiaj? Czym ta piękna sztuka ma się zajmować? I trzeba powiedzieć, że znaczna część naszego środowiska stanęła w obronie teatru „wysokiego”, zaangażowanego.

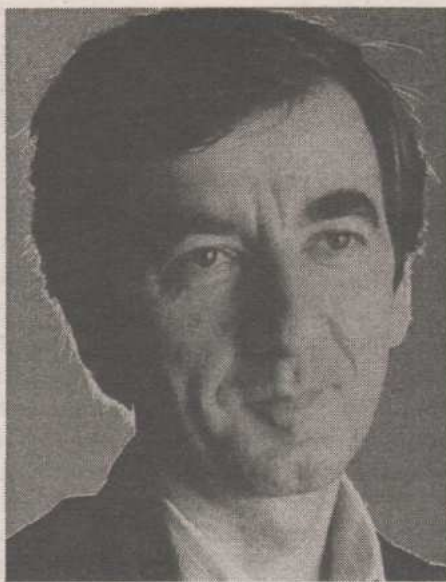
W tej chwili najciekawsze przedstawienia teatralne sytuują się bardziej na płaszczyźnie filozoficznej niż politycznej...

Każda epoka na swój sposób odczytuje klasyków. Teraz jakby „nowym okiem” czytamy Fredrę, Wyspiańskiego, dramaty czasów Oświecenia. Dotyczy to nie tylko naszych pisarzy, ale także klasyki światowej. I sprawa druga — aby mówić o Polsce współczesnej musimy mieć współczesną dramaturgię. Tego nie da się zrobić z dnia na dzień. Nie wiem, czy będziemy świadkami wielkiego boomu w zakresie dramaturgii współczesnej, ale sądzę, że nasi pisarze będą chcieli dać obraz zwiariowanego polskiego życia polityczno-społecznego końca XX wieku.

Powiedziałbym raczej, że w tej chwili najbardziej współczesnym polskim pisarzem jest... Aleksander Fredro.

Ukazujący pieniaczy, którzy kłocą się o dziurę w murze?... Pewnie tak. Na dodatek Rok Fredrowski jest dobrą okazją, aby ożywić komedie pana hrabiego. Warto przypomnieć sobie stary spór między Kucharskim a Boyem, spór, który wcale nie stracił aktualności. Dzisiaj Fredro przestał być autorem lektur szkolnych, a nieoczekiwanie dla niektórych, stał się pisarzem, który pokazuje nasze pol-

Z Andrzejem Marią Marczewskim, dyrektorem Teatru Polskiego w Bydgoszczy rozmawia Wiesław Nowicki



Fot. Stanisław Wasilewski

Wyjść z kryzysu...

skie wady i grzechy, naszą bezmyślność i głupotę. Podobnie rzecz się ma z Moliere — jego komedie znów zyskały aktualność, szczególnie w naszym kraju. Nigdy nie był to pisarz specjalnie hołubiony przez teatr polski, teraz może nastąpi renesans jego twórczości. Sądzę, że *Świętoszek*, *Szkola żon* czy *Skapiec* to sztuki dość interesujące i aktualne...

Ciągle krąży pan wokół pytania: jakie sztuki należy dzisiaj grać...

Myślę, że teraz jakby wracamy do programu, który sformułował Wojciech Bogusławski — pokazywać przywary Polaków, ich wady, nie-szczęśny prowincjonalizm i zaścian-kowość...

Śmiechem naprawiać obyczaje?...

Próbować przynajmniej. Skoro w naszym życiu społecznym i politycznym tak mało zdrowego rozsądku, to niech przynajmniej teatr nie da się zwariować i głośno mówi, sztydząc sobie niekiedy, o tym naszym polskim chocholim tańcu, który odbywa się od Przemysła po Szczecin.

Pomówmy przez chwilę o teatrze bydgoskim, który prowadzi pan od pięciu sezonów. Po ciekawym przedstawieniu *Mistrza i Malgorzaty* według Bułhakowa, prapremierze *Obywatela Pekosiewicza Słobodzianka*, prapremierze *Boga* Woody Allena, *Termopilach* polskich Micińskiego, prapremierze *Nienasyceń* Witkacego, *Bracie naszego Boga* Wojtyły, po bardzo dobrze przyjętej przez autora i krytykę realizacji sztuki Głowackiego *Fortynbras się upił*, ostatnio w prasie centralnej mniej się pisze o Teatrze Polskim...

Zapewne wynika to z faktu, że przestała interesować się tym, co się dzieje w terenie. Chlubnym wyjątkiem jest recenzent „Rzeczpospolitej” i dział kulturalny w tym dzienniku. A jeśli mowa o naszych następnych ważnych realizacjach, to warto przypomnieć prapremierę *Dialogów karmelitanek* Bernanos’a, *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, *Iwonę księżniczkę* Burgunda Gombrowicza, czy wreszcie ostatnie realizacje: *Kubusia Fatalisty* Diderota, *Opery za trzy grosze* Brechta, *Zemsty* Fredry, *Zamiany* Claudela. Niestety, coraz więcej czasu pochłania szukanie sponsorów, którzy mogliby i chcieli wesprzeć

trudniejsze realizacje, dokładając się do coraz chudszej kiesy państwowej. Mamy świadomość, że dotacja nie zwiększy się, bo kasa jest pusta i musimy sobie radzić sami. No więc próbujemy...

Jak?

Odpowiem żartobliwie — cłciłabym, aby w zderzeniu ducha z materią, zwyciężył jednak duch. Pragnąłabym, aby w naszych głodnych i chłodnych dla kultury czasach Teatr Polski w Bydgoszczy, który nie jest przecież ani Teatrem Polskim Dejmką, ani Starym Teatrem w Krakowie, pokazał że stać go na poważną refleksję na temat naszej rzeczywistości, a także — na dialog ze swoimi widzami o dylematach ludzkiej kondycji. Może taki teatr zainteresuje nie tylko mieszkańców Bydgoszczy.

A repertuar?

Od roku przygotowaliśmy się do realizacji *Hamleta* i wszystko wskazuje na to, że będziemy mogli wkrótce rozpocząć próby. Ostatnio na Małej Scenie wystawiliśmy przedstawienie o Marinie Cwietajewej. Z drugiej jednak strony nie zaniebujemy „polskiego tropu”. Kontynuujemy cykl promocyjny naszej dramaturgii, przygotowując prapremierę tekstu Krzysztofa Daukszewicza, który akurat wczoraj przywiozłem z Warszawy, wyrывая ostatnie strony wprost z maszyny jednego z ciekawszych polskich satyryków.

Dziękuję za rozmowę.

Andrzej Maria Marczewski — reżyser teatralny i filmowy.

Absolwent PWSFiTv w Łodzi w r. 1974. Od r. 1977 dyrektor teatrów w Wałbrzychu, Płocku, Warszawie (Teatr „Rozmaitości”) Koszalinie i Bydgoszczy. Reżyserował m.in. swoją adaptację *Mistrza i Malgorzaty* Bułhakowa (trzykrotnie), *Przed sklepem jubilera*, *Brat naszego Boga* i *Promieniowanie Ojcostwa* Karola Wojtyły, dał prapremiery adaptacji scenicznych *Nienasyceń* Witkacego i *Zezowatego szczęścia* 2 Jerzego Stefana Stawińskiego, także — liczne prapremiery polskich sztuk współczesnych.

Marczewski zaczynał swoją karierę jako dramaturg — jego sztuki *Szymon Słupnik* czy *Kardynał Królik* były grane na scenach polskich, otrzymały też nagrody na różnych konkursach dramaturgicznych.

„Znaleźć dla niej nową mowę”

CIĄG DALSZY ZE STRONY 1

wszelkich sensów świata zewnętrznego, świata rzeczy i zdarzeń, jakie próbuje objąć i ocalić pamięć oraz wyobraźnia poety poprzez ich usłowienie. A Merrill powiada — czy raczej poetycko pokazuje — że przekład taki jest zawsze dramatycznie ambiwalentny: ocalenie i przepadek, poetycki zysk i utrata tworzą w każdym akcie poetyckiego nazywania (wszelkiego zresztą nazywania) i kreowania świata — nierozdzielny spłot, nierozstrzygalną antynomię. Stałe dążenie ku pełni pozostawia za sobą ciągle poczucie niespełnienia. Tak przed stu laty sądził Norwid. To, zdaniem Barańczaka przenika twórczość niewiele od Norwida młodszej Emily Dickinson. Że podobnie, jako poeta, mniemał od dawna Barańczak, świadczy cały kontekst jego tomiku. Zdanie to dotyczy istoty samej aktywności twórczej, wyraża nieusuwalną potrzebę ciągłego znajdowania rzeczom coraz to „nowej mowy”.

Anektując poemat Merrilla jako cytat „cudzej mowy” w roli komentatora do własnej książki o problemach przekładania poezji, Barańczak pośrednio ale jednoznacznie stawia znak równości między procesem translatorskim a procesem poezjotwórczym, który przez nowe nazwanie stwarza rzecz na nowo, w spełnieniu tego aktu kreacji pozostawiając osad nie-do-pełnienia. To tylko zatem pozorny truizm, że poezja nie przepada w tłumaczeniu, gdy sam akt przekładu stanowi akt poetyckiej kreacji utworu w „nowej mowie”, czyli gdy tłumacz — jako tłumacz — jest poetą.

Tylko bowiem poeta potrafi dokonać tego, czego nie dokona najbiedniejszy rzemieślnik słowa i uczony filolog: wyrwać utwór z rdzennego kontekstu językowo-kulturowego i zakorzenie go skutecznie w nowym kontekście. Oswoić go tu i zdomowić. „Spolszczyć” Szekspira, sprawiając, by jednak pozostał Szekspirem elżbietańskiej Anglii, by „zdradził” (bo wszak tłumacz „traditor”) językową ojczyznę, a pozostał ojczystej kulturze „wierny” (gdyż tłumacz to przecież *traductor*, czyli dosłownie: ten, który przeprowadza, przenosi, buduje pomosty), nie przekształcając się, broń Boże, w polsko-angielską hybrydę literacką.

Dobrze, ale jak to zrobić? „*Die Sonne* świeci inaczej niż słońce” — odkrył Wyspiański poetyckim zmysłem podczas swojej niemieckiej podróży. „*La tierra* jest większa i ostrzejsza od ziemi” — zobaczył współczesny poeta i tłumacz z hiszpańskiego, Jan Zych w Meksyku. Dla poety francuskiego morze kryje w swoich językowych głębinach macierzyńskość (*la mer — la mère*), nie mówiąc już o tym, że jest nieuchronnie kobiece. Chyba tylko po polsku (no i w innych językach słowiańskich, choć nie we wszystkich, bo po

DOKOŃCZENIE NA STRONIE 4

czesku trudniej) w Utopii — jak odkryła Wisława Szymborska — tak łatwo się utopić. Na wszystkich międzyjęzykowych przejściach granicznych czyhają tysiące pułapek. Barańczak zaś jako tłumacz — zwłaszcza jako autor *Ocalonego w tłumaczeniu* — w tego rodzaju pułapkach zdaje się znajdować szczególne upodobanie (jako poeta — wiemy o tym dobrze — wynajduje je i mnoży w polszczyźnie). Jak to się dzieje, że jego zagraniczne podróże poetyckie pozostają zawsze poetycko intratne?

Wszak na zdrowy filologiczny rozum przekład poetycki wydaje się zjawiskiem więcej niż paradoksalnym, bo po prostu „niemożliwym”. Ale w kategoriach zdrowego filologicznego rozumu nie da się też żadną miarą uchwycić istoty poetyckości, choć każdy wrażliwy czytelnik może jej „dotknąć” jednym z tajemniczych zmysłów, którego przejaw Barańczak (tak wyznaje) czuje jako „dreszcz chodzący po plecach”, chociaż zapewne nie jest to przejaw jedyny ani powszechny.

Barańczak w zdumiewający sposób łączy niebywałą pomysłowość i sprawność formalną oraz filologiczną wiedzę i interpretatorską wnikliwość z poetyckim talentem, równie niedefiniowalnym jak sama natura poezji, i równie jak ona widocznym w tekstach jego przekładów (na równi z tekstami jego własnych wierszy). Przekład poetycki — czyli „doskonały” — nie chce osiągnąć „pełnej wierności”, kopiując po prostu kształt oryginału w obcej tamtemu mowie i unieruchamiając utwór w zwieńczonej, spełnionej ostatecznie, nowojęzycznej formie. Tłumaczowi-poezie chodzi o wierność wobec oryginału pojętą głębiej niż mechaniczna „wierność” (...) mianowicie o umiejętność dostrzegania głębszego — nie tylko manifestującego się na powierzchni słów — sensu utworu” (s. 164). Nie wolno mu „naruszyć znaczeń nie-naruszalnych tekstu” (s. 152). Ale „dążenie do Wierności za wszelką cenę odbija się szkodliwie na Zrozumiałości i na Poetyckości” (s. 153).

Tłumacz taki winien „stawiać sobie poprzeczkę” na wysokości, z jakiej widoczny jest cały wirtuozowski oryginał; winien być wirtuozem formy. Ale precyzja i wielowymiarowość jego formatwórczego kunsztu, musi przede wszystkim otwierać rozległe pole wieloaspektowej gry: między dwoma różnojęzycznymi tekstami, więc i odrębnymi systemami języka, literatury, kultury, między tekstem przekładu a czytelnikiem, czytelnikiem a tłumaczem, czyli jego artystycznymi preferencjami i decyzjami. Idealnym adresatem przekładów Barańczaka byłby czytelnik dwujęzyczny (co nie znaczy, że do jednojęzycznego nie są one adresowane).

Trzeba powiedzieć wprost, iż Barańczak spośród setek tłumaczonych przez siebie wierszy dobiera do tej książki jakby celowo takie, o których zwykło się mówić: „nieprzetłumaczalna gra słów”, „nieprzetłumaczalny idiom”, „nie mająca w polszczyźnie odpowiedników asocjacja” itd., itp. Czytelnik, który choćby ślad takiej „byłej nieprzetłumaczalności” rozpozna, już tym samym staje się współuczestnikiem artystycznej gry tłumacza z oryginałem, niemal „współtwórcą” przekładu, zanurzającym się w aurze tego, co „ocalone w tłumaczeniu”.

Tak, Barańczak świetnie wie, że dokonuje rzeczy na zdrowy rozum filologa niemożliwej, bo i sam jest profesorem filologii. Nie próbuje w najmniejszej mierze (co u większości pisarzy stanowi obyczaj) kokietować skromnością. Przeciwnie, jeśli kokietuje, to już raczej poczuciem własnej wartości, tyle że wyraża owo poczucie w formie żartobliwego dystansu; i nie bez przewrotności. Przykład? Tytuł części III — niewątpliwie najważniejszej i zajmującej przeszło 200 stron, połowę objętości książki — sformułowany został w poetyce z lekka groteskowego pastiszu tytułów dzieł barokowych, przybierających, jak wiadomo, najczęściej formę i „streszczenia”, i autoreklamy utworu oraz jego autora. Sztuka zabawy, owszem, ale przecież Barańczak z drugiej strony mówi tu „czystą prawdę”. I wie o tym. I my wiemy, że on wie, że my wiemy itd. I wie zarazem, że my wiemy, że on jednak (trochę) żartuje (z siebie, z nas i razem z nami); i tak się ta „wiedza” ludycznie do różnych potęg gmatwa. A prawda pozostaje mimo wszystko taka, iż oto autor przedkłada nam *Małą antologię przekładów-problemów: / 40 łamigówek / w postaci wierszy do przetłumaczenia / wraz z komentarzami wyjaśniającymi, / dlaczego zadanie to / jest praktycznie niewykonalne, / oraz / 40 rozwiązań tychże łamigówek / w postaci / mimo wszystko wykonanych tłumaczeń*.

Owo „mimo wszystko”, uwypuklone w ostatnim wersie zabawowego tytułu, stanowi sygnał autorskiej samowiedzy i utajonego poważnego przekonania, że każda tzw. nieprzetłumaczalna poezja jest przez prawdziwego poetę w ostateczności przetłumaczalna.

Doskonała umiejętność wyrażania przekonania bardzo ważnych i poważnych w formie niewymuszonej, pełnej wdzięku i dowcipu (ale dowcipu także w sensie: esprit) zabawy; zdolność łączenia predylekcji perswazyjnych i interpretacyjnych, treści fundamentalnych z postawą czysto ludyczną — znamionuje całą książkę. Widać to na pierwszy rzut oka już w otwierającym ją *Małym, lecz maksymalistycznym manifestie translatologicznym*... (część I), gdzie pełny tytuł jest równie dwuznaczny i paradoksalny, a kilkudziesięciostronicowy tekst łączy teoretycznoliterackie rozważania i analizy oraz pisarskie *credo* z lekką, żartobliwą narracją i polemicznymi wycieczkami. Widać to w części II (bez tytułu), stanowiącej zbiór krytycznoliterackich szkiców i esejów. Przede wszystkim jednak w niezwyklej pod względem gatunkowym wspomnianej części III.

Jest ona w całości starannie zaprogramowaną zabawą literacką, grą z czytelnikiem, także zaprogramowanym jako *homo ludens*, choć otrzymującym dużą porcję arcydzieł liryki europejskiej w pięciu językach, wraz z arcydziełami przekładowymi autora; utworów dotyczących uniwersalnych zagadnień kondycji ludzkiej w estetycznych, poznawczych i metafizycznych jej perspektywach. Ale przecież nie tylko. Oprócz dwujęzycznej prezentacji (i interpretacji) Św. Jana od Krzyża, Rilkego, Benna, Achmatowej, Mandelsztama, Brodskiego, Chaucera, Szekspira, Donne’a, Herberta, Marvella, Keatsa, Frosta, Audena, Merrilla, Venclovy (wymieniam wrywkowo kilka ważniejszych nazwisk) — napotkamy tu i na tekst Müllera do pieśni Schuberta, i na próbki karkołomnych „rebu-

sów” cummingsa, i współczesne anglosaskie piosenki oraz purnonsensy Lenona i McCartneya czy Belloc’a...

Jak z tej różnorodności czasowej, formalnej, językowej, różnorodności postaw, rang i hierarchii ułożyć jednolity program zabawy, przestrzegającej cały czas tej samej strategii ludycznej, na tym samym poziomie artystycznym, utrzymującej nas do końca w zafrapowaniu. Tak, pomysł jest w gruncie rzeczy prosty, a jednak nikt inny, o ile wiem, na taki nie wpadł; i nie znam też nikogo innego, kto na tak rozległych obszarach byłby go w stanie zrealizować, nigdzie nie zniżając lotu. Więc pomysł jest taki: każda z 40 „rozrywek” tej zabawy zawiera: a) tekst oryginału — „łamigówkę”, b) „rozpoznanie” interpretacyjne istoty artystycznej tego tekstu, c) sformułowanie „zadania”, jakie stawia on przed tłumaczem, tj. oznaczenie tego, co w przekładzie za nic przepaść nie może, choćby wydawało się „nieprzekładalne”, więc i wyeksponowanie poziomu gry międzyjęzykowej, d) „rozwiązanie”, tj. przekład.

W części I (*Mały manifest...*) jest teoretykiem literatury i twórcą deklaratywnego programu poetyki przekładu, ale współpracującym ściśle z samym sobą jako krytykiem i interpretatorem cudzych tłumaczeń oraz ostrym polemistą. Część II to zbiór szkiców i omówień różnych (w tym i własnych) translatorskich dokonań, lecz bynajmniej nie konwencjonalny „zbiór krytycznoliteracki”; istnieje tu i Barańczak-filolog, i Barańczak-hermeneuta, i znakomity narrator a nawet gawędziarz, i bezkompromisowy krytyk, a nawet paszkwilant (w takim wcieleniu zjawia się niekiedy, gdy pisze o swej „konkurencji translatorskiej” względem dzieł Szekspira). Jako polemista potrafi być pełen wdzięku i dowcipu, zachować wielostronność i wnikliwość interpretacyjną, nie zamykając swych ocen jednoznacznie. Ale bywa też zjadliwy, nazbyt nieraz agresywny, apodyktyczny, jawnie niesprawiedliwy. Nie kryje ani swoich upodobań, ani animozji; wiadomo od razu, kogo (co) lubi i ceni, a kogo (czego) nie.

Osobowość Barańczaka jest bogata, pełna niespodzianek i w swych przejawach nie zawsze konsekwentna, nie poddająca się żadnej jednoznacznej formule. Iluż czytelników tomów wierszy *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977) czy *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980) „zawiodły” i „zraziły” jego (dla mnie przeurocze) — zbiorki *Biografioli* (1989) czy *Zwierzęca zajadłość* (1991). Iluż czytelników antologii przekładów angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku (1982, 1991) „miało mu za złe” zbiór *Zwierzęta słucha zwierzeń* (1991). Jak trudno wielu będzie się pogodzić, że tłumacz Szekspira umieszcza w jego sąsiedztwie tłumaczenie *Historii Henia Żurka, który żuł kawalki sznurka...* w *Ocalonym w tłumaczeniu*. A jakim polemistą potrafi być Barańczak o tym od dawna wiedzą czytelnicy, i zwłaszcza bohaterowie tomu *Nieufni i zadufani* z 1971 roku. Polemiczne dyskusje nad obecną jego książką rozpoczęły się jeszcze, zanim się ukazała (tak iż pisarz zdążył w niej na niektóre teksty krytyczne odpowiedzieć), gdyż liczne partie jej zawartości były wcześniej publikowane w literackich czasopiśmie.

Czy jest Barańczak „zadufany”, „zarozumiały”, „arogancki” itp. jak mu

wielokroć (i nie bez argumentów) zarzucano? Myślę, że przede wszystkim jest on wybitnym twórcą — wielostronnym, utalentowanym i pracowitym. I jako taki jest nie tyle „nazbyt pewny siebie”, ile po prostu pewien swego (nawet jeśli „obiektywnie” popełnia pomyłki). Inaczej nie mógłby tworzyć — tak, jak właśnie tworzy.

Tłumaczem-poetą jest Barańczak od lat prawie 30 (w 1974 roku wyszła już pierwsza autorska książka jego przekładów, był to niezwykle trudny Dylan Thomas). Wydawca *Ocalonego w tłumaczeniu* wylicza starannie w aneksie (książkowe tylko) dokonania autora w tej dziedzinie: 5 antologii, 21 książek poszczególnych autorów, 2 książki tłumaczeń z polskiego na angielski, 12 dramatów Szekspira. Zebrałszy ponadto książki teoretycznoliterackie i interpretacyjne (np. o Białoszewskim, o Herbercie), książki eseistyczne, krytycznoliterackie oraz zbiory wierszy — stajemy się właścicielami wcale pokaznej Barańczakowskiej Biblioteki.

Są więc i „rzeczowo oraz statystycznie wymierne” podstawy, by Barańczak mógł — na zewnątrz przynajmniej — „czuć się pewien swego”. A bywa przecież i na zewnątrz skromny. I skromny autentycznie, pokorą dumnych artystów, którzy wiedzą, ile otrzymali, a ile oddają. Dam przykład drobny i może marginalny, lecz mimo wszystko znamieny. Dołączone do książki jego podziękowania tym, wobec których czuje się dłużnikiem, obejmują wiele osób. Wśród 19 wymienionych wprost „wierzycieli” (spłaconych przecież z wysokim procentem) są poeci, tłumacze, nauczyciele akademicy, redaktorzy, przyjaciele-doradcy i krytycy, troje najbliższych osób. Nie wspomniał Barańczak tylko o jednym, o Dawcy Talentu, któremu zresztą wywdzięczzył się suto — tak jak tego uczy św. Mateusz w rozdziale 25...

Książka znalazła, oczywiście, i jeszcze znajdzie (mam nadzieję) przeciwników, polemistów, wykrywaczy translatorskich nadinterpretacji i niedopatrzeń, krytyków interpretacyjnych diagnoz oraz teoretycznych tez. Bo tak właśnie z ciekawymi książkami być powinno. Wrogowie są im nie mniej niezbędni niż przyjaciele. Co do mnie — pisałem o tym, co mi się w tej książce podoba. Po pierwsze dlatego, że z upływem lat coraz bardziej szkoda mi czasu na pisanie o tym, co mi się nie podoba, po drugie dlatego, że czego nie taję — książka ta w całości mnie urzekła. A po trzecie — po prostu z braku kompetencji, by rościć sobie prawo do roli krytyka (w potocznym słowa znaczeniu) i polemisty wobec jej materii. Starłem się utrzymywać mniej więcej w granicach własnej kompetencji, wyznaczonej w tym wypadku Szekspirowskim pytaniem (tytułowym): „As you like it?”, a ponieważ i odpowiedzią na nie (epilogową): „...to like as much of this play as please you”.

Stanisław Balbus

PS. Pierwotną, załączkową (przeznaczoną wyłącznie do czytania na głos) wersję tego tekstu przedstawiłem na spotkaniu „Na Głosu”, w wyjątkowym „numerze mówionym” 25A, w listopadzie 1992 roku.

Stanisław Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu*. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem małej antologii przekładów, Wydawnictwo a5, Poznań 1992.

Prozę Tadeusza Konwickiego trudno jednoznacznie określić wedle stereotypowej klasyfikacji gatunkowej. Dzieła tego pisarza funkcjonują na pograniczu powieści, esaju, pamiętnika, anegdoty i wielu innych form gatunkowych.

Podobnie skonstruowana jest jedna z najnowszych książek Konwickiego pt. *Zórz wieczorne*. Znaczną jej część zajmuje mini-powieść *Kilka dni wojny, o której nie wiadomo, czy była*. Całość dopełniają wspomnienia pisarza z pobytu w Australii i w Japonii, eseistyczne rozważania tak charakterystyczne dla prozy tego pisarza oraz portrety kilku jego przyjaciół.

Najobszerniejszy z tych konterfektów poświęcony jest Leopoldowi Tyrmandowi. O ile inne wizerunki wydają się być utrzymane w tonacji przychylnej, a niekiedy wręcz entuzjastycznej dla portretowanych (np. *Portret jakiegoś chłopca* — o A. Michniku), to

okazji relacjonowania zebrania sekcji prozy ZLP, na którym była omawiana nowela Konwickiego. Z przedstawionej przez Tyrmanda treści owej noweli: „[...] szlachetny oficer UB, kochankowie pierdolił się niemal pod kontrolą podstawowej organizacji partyjnej, nigdy przeciw, zawsze za i ze Związkiem Radzieckim, w łóżku nieustannie mowa o proletariacie”, wynika, że chodzi tutaj raczej o *Godzinę smutku*, a nie o *Władzę* (zob. S. Nowicki: *Pół wieku czyśćca. Rozmowy z T. Konwickim*. Warszawa 1990, s. 107).

Jeśli natomiast chodzi o autentyczność *Dziennika 1954*, to rozstrzygającym argumentem powinno być istnienie rękopisu tego dzieła w postaci zapisanych ołówkiem brulionów szkolnych. Zeszyty te przechowywane są w Hoover Institute w Palo Alto w Kalifornii (zob. Henryk Dasko: *Tyrmand, Ameryka, »Dziennik«*. „Res Publica” 1990, nr 5).

1957 składa się z 95 zdań. W wydaniu książkowym tylko trzy z nich są doładnie takie same. Są to zresztą jedne z najkrótszych zdań. We wszystkich pozostałych Tyrmand uznał za stosowne wprowadzenie różnorodnych zmian. Jego pomysłowość pod tym względem była niezwykła. Większość z tych korekt to nie zmieniające sensu zdań poprawki stylistyczne, takie jak zastąpienie jednego wyrazu innym, zmiana szyku wyrazów w zdaniu, rozbicie jednego zdania na dwa mniejsze, lub odwrotnie, połączenie kilku zdań w jedno.

Istotniejszy wydaje się brak konkretnych nazwisk we fragmencie z „Tygodnika”. Są one zastąpione pierwszą literą nazwiska (tak jest w przypadku Herberta), bądź inną literą (tak jak w przypadku Lipińskiego, Hryniewieckiego, Lengrena). Brak nazwisk daje się jednak łatwo wytłumaczyć obawą autora przed konfiskatą dziennika.

Zbigniewa Herberta. W roku 1957 jest on tylko:

„[...] jednym z najwybitniejszych poetów młodego pokolenia”.

Tymczasem w edycji książkowej Herbert to już zdecydowanie:

„[...] poeta numer jeden swego pokolenia, a może i całej naszej polaci dziejów powojennej Polski”.

Wydaje się, że ta druga ocena mogła być sformułowana tylko z większej perspektywy czasowej, a więc podczas redagowania diariusza w Stanach Zjednoczonych.

W dzienniku zdarzają się również nieścisłości, których pochodzenia nie da się jednoznacznie wyjaśnić. 27 lutego Tyrmand zapisuje:

„Dziś Thusty Czwartek i ludzie pokornie czekają (...) w nie kończących się kolejkach za pączkami”.

Tymczasem dzień 27 lutego 1954 roku był sobotą, a Thusty Czwartek był tego

Konwicki contra Tyrmand, czyli o autentyczności *Dziennika 1954*

obraz Tyrmanda wylaniający się z *Zórz wieczornych* nie jest tak jednoznaczny.

Podjmując próbę obrony Leopolda Tyrmanda, a właściwie tylko obrony autentyczności jego dziennika, zdaje sobie sprawę, że przez Tadeusza Konwickiego zostałby zaliczony w poczet „bezkrytycznych czcicieli Tyrmanda wielbiących w nim proroka antykomunizmu”. Dlatego pragnę wyjaśnić, że stosunku Tyrmanda do komunizmu nie uważam za niezmienny. Nie pozwala mi na to chociażby wileński epizod Tyrmanda (skrupulatnie zresztą przypomniany w książce Konwickiego). Wydaje mi się jednak, że Leopold Tyrmand za swoją postawę w latach pięćdziesiątych, nawet tylko za słynne „kolorowe skarpetki” zasługuje co najmniej na szacunek. Przynajmniej ze strony niektórych ówczesnych luminarzy życia kulturalnego.

Czołowym i właściwie jedynym konkretnym zarzutem jaki stawia Tadeusz Konwicki Tyrmandowi jest kwestionowanie autentyczności *Dziennika 1954*. Według autora *Zórz wieczornych* diariusz ten miał powstać dopiero w latach siedemdziesiątych. Zarzuty takie pojawiły się zresztą już w roku 1980, gdy dziennik został opublikowany po raz pierwszy. Znamienne jest to, że autentyczność książki kwestionowali ludzie, których sytuacja w roku 1954 diametralnie różniła się od postawy i sytuacji Leopolda Tyrmanda. Fakt ten może w dużej mierze wyjaśniać ich awersję do dziennika oraz do sposobu, w jaki autor uwiecznił ich w tym dziele.

Tadeusz Konwicki (wcześniej stwierdzając, że *Dziennika* nie czytał) pisze:

„Przy okazji dowiaduję się, że Lolo pisze jakoby dostał mieszkanie za moją powieść *Władza*”.

W dalszym ciągu swojego wywodu Konwicki bardzo poważnie tłumaczy się, że mieszkania nie dostał, tylko umożliwiono mu zamianę, oraz, że fakt ten miał miejsce dwa lata później niż miałyby to wynikać z diariusza Tyrmanda.

Tymczasem uważny czytelnik *Dziennika 1954* nie znajdzie tam nie tylko najmniejszej wzmianki o mieszkaniu Konwickiego, ale również nie przeczyta tam nic na temat *Władzy*. Nazwisko jej autora wymienione jest tylko przy

Henryk Dasko, który miał możliwość zapoznania się z częścią owego rękopisu, w swoim artykule jako przykład Tyrmandowych poprawek podczas przygotowywania dzieła do druku przytacza różnicę, jaka występuje w postrzeganiu przez autora postaci Lenina. Oto co można przeczytać w rękopisie *Dziennika 1954* na temat wodza rewolucji:

„Postać Lenina budziła we mnie zawsze sympatię, w przeciwieństwie do osoby Stalina. Jest wokół tego pierwszego mgiełka jakiejś rewolucyjno-konspiracyjnej romantyki tak bliskiej naszej literaturze pięknej”.

Tymczasem w wersji książkowej Lenin jest zupełnie jednoznacznie określony mianem „arcymistrza zbrodni i zakłamania”. Jest więc rzeczą oczywistą, że Tyrmand przygotowując tekst w latach siedemdziesiątych do wydania w edycji książkowej poczynił w nim pewne zmiany. Tak zapewne postępuje jednak każdy pisarz wydający swoje dzieło kilkadziesiąt lat od chwili powstania.

O zasięgu tych zmian pewne wyobrażenie może nam dać porównanie tekstu z wydania książkowego z fragmentem dziennika opublikowanym w roku 1957 na łamach „Tygodnika Powszechnego” (nr 14). Fragment ten to zapiski z 6, 7, 8 i 11 stycznia. Notatki z tych dni w wydaniu książkowym są mniej więcej dwukrotnie obszerniejsze. Dodatki to m.in. rozważania na temat stanu zdrowia autora, wyprawa do fryzjera, wizyta Mariana C., refleksje na temat egzystencjalizmu i upadku sportu wyczynowego w Polsce, relacja z seansu filmowego, wizyta Bogny.

W sumie są to dodatki nadające pewien koloryt całości dzieła, nie wydają się jednak szczególnie istotne dla jego ogólnej wymowy. Pomijając niektóre z nich w roku 1957, Tyrmand mógł się kierować potrzebą zwięzłości, wynikającą z druku w czasopiśmie, a opuszczając szczegółowy opis wizyty Bogny mógł mieć na uwadze charakter „Tygodnika Powszechnego”.

Znaczenie istotniejsze wydają się być fragmenty opublikowane w obydwu edycjach. Spróbujmy porównać odpowiadające sobie ustępy. Tekst z roku



Rys. Aleksander Pieniek

O tym, że Tyrmand liczył się z taką możliwością niech świadczy następujący zapis:

„[...] póki co muszę pamiętać, że moja myśl i myśli innych w tym dzienniku, a także moje myśli o innych ludziach to zabawa trotylem. Albo pożywka do awansu jakiegoś zbira”.

Również do różnic spowodowanych wymogami cenzury, lub autocenzurą Tyrmanda można zaliczyć brak we fragmencie z 1957 roku takich terminów jak „komunizm” i „marksizm-leninizm”. W jednym przypadku „komunizm” zastąpiony jest eufemizmem „totalizm”.

Do ciekawostek można zaliczyć inną zmianę. Pisząc o dzienniku Samuela Pepys’a wydanym w tłumaczeniu Marii Dąbrowskiej, Leopold Tyrmand w roku 1957 wyraźnie oszczędza tłumaczkę: „Pepys, choć wykastrowany jest obecnie modny w Polsce”.

Takimi względami nie cieszy się już autorka *Nocy i dni* w roku 1980, gdy zdanie to brzmi:

„Pepys, solidnie wykastrowany przez Marię Dąbrowską jest właśnie modny w Polsce”.

Porównując obydwie wersje dziennika można wychwycić również pewne różnice świadczące o zmianie dystansu czasowego autora wobec niektórych spraw. Tak jest na przykład z postacią

roku dwa dni wcześniej. Od tego typu nieścisłości nie jest jednak wolna żadna książka. Również Tadeusz Konwicki w *Zórzach wieczornych* pisze:

„W roku 1965 Tyrmand wyjechał z Polski na zawsze”.

Dziesięć stron dalej natomiast twierdzi, że:

„W roku 1966 Tyrmand wyjechał na zawsze z kraju”.

Roman Zimand pisząc o diariuszu Tyrmanda doszedł do wniosku, że w toku lektury nic nie budzi wątpliwości co do tego, że dzieło to zostało napisane w roku 1954. Powyższe rozważania potwierdzają ten osąd. We fragmencie opublikowanym w roku 1957 ukształtowany jest zasadniczy zrab dzieła. Zmiany wprowadzone podczas redagowania, mimo że ilościowo duże, nie zmieniają wymowy całości dzieła. Dokładniejsze spostrzeżenia w tej sprawie mogłyby być sformułowane po szczegółowej analizie rękopisu.

Mimo różnic występujących między rękopisem, fragmentem opublikowanym w 1957 roku i wersją książkową, czynienie Tyrmandowi zarzutu, iż napisał swój dziennik dopiero w latach siedemdziesiątych jest dla tego pisarza krzywdzące. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w roku 1954 Leopold Tyrmand pisał dziennik o wymowie jednoznacznie antytotalitarnej. Potwierdzali to zarówno świadkowie (J.J. Szczepański i S. Kisielewski), jak i opublikowany w 1957 roku fragment oraz istniejący rękopis. Dziennik Tyrmanda jest na pewno jednym z ciekawszych, a być może nawet najciekawszym dziełem jakie powstało w kraju w czasach stalinowskich.

Tadeusz Konwicki wspominając swoją reakcję na ukazanie się *Złego Tyrmanda*, pisze iż początkowo był:

„... zbyt dumny, żeby sięgać po jakiś kryminał pisany przez wroga klasowego”.

Jednak, gdy w końcu przeczytał tę powieść, „padł do tyłu z zachwytem”. Obecnie autor *Zórz wieczornych* przyznaje, że *Dziennika 1954* nie czytał. Gdyby to jednak uczynił, być może zareagowałby podobnie jak przed laty.

Kazimierz Maciąg

Paweł Stępień

* * *

wypływam
cieniem
udręczonym
z brudnych
dudniących wagonów
znów
daleko od Ciebie
kroczę
dnem
błękitnego wąwozu niebios
którego ściany
tak strome

tylko ptaki
cichym pogwizdem
pośpiewem
trelem tętniącym
ściekają
ku zielonej ziemi
łagodny Boże
nie umiem
zrodzić modlitwy
która spłynęłaby
ciemną strugą ulgi

kłębią się obłoki
oblakane błękitem

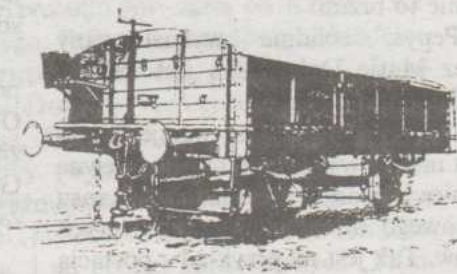
po zmierzchu
strwożone cienie
udręczone światłem
wpełzają cicho za pnie drzew i domy
mdleją
oddarte
srebrnym blaskiem lamp
od nocy słodkiej
od jej ramion czułych
na wilgoć pól
cierpliwą
milczącą
osuwają się
tulą
do ziemi zoranej
wyciągają ręce
najdalej jak mogą
by wrócić w ciemność
upoić się mrokiem

błękit
to noc
rozdarta światłem

tak boli

daleko od Ciebie
ciemnooki Chryste

przymykam
błękitne oczy



Dźwięki brzmiały w ciszy pustego budynku instytutu chemii wyraźnie i czysto, następując po sobie w tym samym co zwykle porządku. Podobna kolejność tych samych dźwięków powtarzała się o tej porze co tydzień od wielu lat, ale do ścisłych wymogów tego rytuału należało również udawanie, że go nie ma, i że oni oboje, odgrywając go i porozumiewając się jego subtelnym językiem, nie w gruncie rzeczy o nim nie wiedzą i do niczego z jego powodu nie są zobowiązani. Zwłaszcza brak zobowiązań i pełna wolność postępowania, tworzyły niepisaną konstytucję ich wspólnej tajemnicy.

Dźwięki następują jedno po drugim. Ona nadśłuchuje, choć mogłaby je odtworzyć z pamięci tak szczegółowo, jakby miała w głowie magnetofon, i może naprawdę miała w myślach jakiś neurofizjologiczny odtwarzacz doznań słuchowych, skoro potrafiła z wyprzedzeniem określić kaszel dobiegający zza ściany, szurania krzesła, skrzypienie otwieranej szafy bibliotecznej, a nawet czasami, gdy pogoda była bezwietrzna, cichą muzykę palców, pracujących na klawiaturze komputera. Sekwencja dźwięków miała w sobie kojącą regularność i nasłuchiwanie jej dawało poczucie porozumienia, tej bliskości, która w miarę upływu lat, stawała się coraz dalsza. Przyzwyczaiła się do tych odgłosów, które były adresowane do jej obecności za ścianą. Tak, w tym właśnie tkwił sekret, którego nikt nigdy się nie domyśli. Hałasował dla niej. Wcale nie musiałby odsuwać krzesła aż tak głośno, gdyby nie chciał zakomunikować jej, że jest zmęczony, albo nie przedstawiałby doniczek na parapecie okiennym, gdyby nie ochota zwrócenia jej uwagi na piękny zachód słońca. Właśnie na tym polegał ich wspólny język, ten jeden jedyny miłosny język na świecie, który wyrażając ich obopólną bliskość, obywatel się nie tylko bez słów, ale i bez obecności. Trwał pomiędzy nimi od lat, pozwalając im kochać się i nie widywać, być w związku miłosnym i nie mieć ze sobą nic wspólnego. To właśnie było w ich uczuciu niepowtarzalne.

Pracował do późna. Wiedziała, że on wie o jej obecności za ścianą i spodziewała się, że zostawi na biurku komputerowy wydruk artykułu, nad którym pracował, by ona zorientowała się w postępach jego badań. Zawsze zostawiał jej swoje prace do wglądu i dawał jej do zrozumienia (poprzez system znaków układanych przez nich oboje w jego gabinecie), że życzy sobie, by je czytała, myślała nad nimi. Niczego przed nią nie ukrywał. Czasami tylko, jeśli dotyczyły tematów tajnych, chował je, ale zostawiał dla niej klucz od szafy, oznaczony jakimś symbolem, łatwy do znalezienia, i w ten sposób zachęcał, by sięgnęła sama po papiery, których on, zgodnie z ich zasadami, dać jej nie mógł. Brała klucz, czytała, a potem zostawiała mu jakiś symbol zwrotny, który wyrażał jej zdanie i potwierdzał, że owszem, ona podąża za jego pracą. Czasem porozumiewali się drogą odwrotną: ona zostawiała mu swoje prace i on odpowiadał jej w komputerze, co o nich sądzi. Właściwie jedyne rozmowy, wyłączna komunikacja słowna, od czasu do czasu nieunikniona i niezbędna, płynęła pomiędzy nimi za pośrednictwem komputera, ponieważ odkryli, że myśl odbita na ekranie przez maszynę, jest tak bezosobowa, że nie łamie konwencji ich miłości.

Komputer stał się dla nich tym, czym były wcześniej bileciki ukrywane w bukietach kwiatów. Zazwyczaj czekała, aż on wyjdzie ze swego gabinetu, by mogła wreszcie do niego wejść i przeczytać najważniejsze wyniki jego analiz. Wiedziała, że byłby niezadowolony, gdyby tego zaniedbała, nawet grypa nie mogła zwolnić jej z obowiązku wykazania, że interesuje ją to, co on robi. Czula, że to go cieszy. Z biegiem czasu delikatnie wymógł na niej nawet, by pod jego nieobecność, czynnie uczestniczyła w korekcie, poprawiała umówionym kolorem długopisu jakiś rażący błąd, albo dodała mu otuchy włożeniem pomiędzy stronicę jakiejś serdecznej karteczki, na przykład z napisem "Z myślą o tobie", na której jej inicjał przybierał postać krótkiego wzoru. Pisała czule "Jonofor chlorkowy pozdrawia cię..." albo "Serdeczne pozdrowienia od aldehydu...". Potem wierny komputer dziękował jej zwięzłym wydrukiem: "Przyjąłem". Czula się wtedy szczęśliwa.

Tak, ich wspólne szczęście było szczęściem absolutnej dyskrecji i rozłączenia. To on nadał ich związkowi taki kształt. Cierpliwie, za pomocą niezliczonych aluzji i metafor, wytłumaczył jej wreszcie, że uczucie pokrewnych umysłów rozkłada raczej w nieobecności niż w obecności i prawdziwa sztuka miłości jest nie w byciu ze sobą, lecz w rozłączeniu, które nie kończy się nigdy, ponieważ jest niespełnialne. Odrzucając już na samym początku ludzką cielesność, stał się jej przewodnikiem na drogach miłości metafizycznej.

Wracała do tego myślała, każdego wieczoru spędzanego w opustoszałym instytucie, ona w jednym gabinecie, on w drugim, oboje wiedząc że są tam gdzie byli, kochający się od lat i od lat rozdzieleni nieprzekraczalną barierą ściany i dwojga sąsiednich drzwi. Czasami, coraz rzadziej, chciała jednak, żeby coś się zmieniło, na przykład żeby on kiedyś zadzwonił do niej i porozmawiał przez telefon. Chciałaby usłyszeć jego głos. Śmieszne, karmiła się w następnej chwili. I zwracając się do siebie w osobie drugiej, mówiła: przecież napisał do ciebie już dziś dwie pocztę, nie bądź zachłanna, najgorsze są kobiety, które nie znają granic. A potem wyobrażała sobie dalej jakąś niemożliwą sytuację, kiedy nie tylko odezwałby się do niej wprost, ale nawet zapukał do jej drzwi i stanął na progu. Dobrze, ale co właściwie miałby jej do powiedzenia, już stojąc na progu? Coś o chemii kwantów? O tym, że w instytucie pojawiły się szczury? Tego nigdy nie mogła sobie wyobrazić. Taka sytuacja była już poza wszelką fantazję.

Gdy zakochała się w nim jako młoda dziewczyna, tuż po studiach, podejmując pierwszą pracę, nie wyobrażała sobie związku, w którym nie istnieje nic, poza samą miłością, kierowaną komendami komputera. I dopiero później zrozumiała, jaka głębia może tkwić w tej nieobecności, która jest wiecznym głodem, niedościgną sublimacją!

Początki były skromne. Rozmawiali ze sobą wtedy, rozmawiali, siedząc naprzeciw siebie, w odległości którą mógłby naruszyć jakiś nieostrożny gest. Potem ona wyjechała służbowo na jakiś czas, pisała listy, które przyjął, a potem oddał jej z wyznaniem, że nie może ich zatrzymać, mimo że uratowały mu życie. Potem zrozumiała dlaczego — listy pełne były dotknięć palców, oddechów, pełne obecności



ANNA POTOCZEK toś

osoby piszącej, a tego znieść nie mógł, nie potrafił. Jego tolerancja drugiej osoby wzdągała się przed samym nawet pomysłem korespondencji. Chciał jej myśli, a nie jej pisma. Chciał jej obecności, zamkniętej w sąsiednim pokoju, z którego ona może wyjść tylko wtedy, gdy jego już nie ma. Wszystko inne było mu obce. Z początku tolerował te rozmowy i listy, by ją ośwoić. Ośwojona, miała przyzwyczaić się do tego, że kocha kogoś kogo nie ma. Zrozumiała to. I zrozumiałwszy, poczuła że on wreszcie jest zadowolony.

Zrozumienie nie przyszło łatwo. Długo sądziła, że jest po prostu oszukiwana, ale nawet najbardziej skrupulatne poszukiwania powodu i towarzysztwa, w którym oszustwo miało być dokonane, nie przyniosły rezultatu. Krótkie chwile wolnego czasu spędzał ze starymi rodzicami i wie-

działa, że z biegiem lat nawet czasu dla rodziców ma coraz mniej. Jego kariera wybitnego uczonego prowadziła go wciąż wzwyż, zawsze w górę, ku rejonom gdzie panowały niepodzielnie cząstki elementarne i gdzie była ona, jego miłość, zamknięta w sąsiednim pokoju jak w akceleratorze, promieniująca uczuciem, którego magnetyzm nie został jeszcze nigdy wyczerpująco zbadany przez nikogo. Być może to właśnie był powód? Gdyby tak było rzeczywiście, nie sądziłaby, że jest to powód, który może zranić. Przeciwnie. Wiedziałaaby wtedy, że utrzymać go przy sobie na zawsze, napromieniowanego przez nią na życie, na śmierć!

Nim zapanowała między nimi prawdziwie niema harmonia, ich związek przeżywał oczywiście kryzysy i to ona (któżby inny), bywała ich powodem. Nieuzasadniona gorycz kazała jej na przykład wpadać znielana do jego gabinetu i... i co właściwie, skoro nie łączyło ich nic konkretnego i jakichże wyjaśnień mogła żądać od tego sąsiada, który od miesięcy i lat nawet z nią nie rozmawiał? Wpadała tam i gdy tylko otwierała usta, nim jeszcze zdolała powiedzieć cokolwiek, on podnosił, patrząc jej w oczy, słuchawkę telefonu i mówił (!) do kogoś, kto jakby tylko na to czekał: „Przyjdź natychmiast, omówimy wreszcie twoją sprawę...”. Omówienie czegokolwiek było dla niego czynem bohaterskim. Rozumiała to. Wychodziła z niejasnym uczuciem triumfu.

Ale kiedyś jego milczenie doprowadziło ją do prawdziwego szału i postanowiła zmusić siebie samą do decyzji odejścia z instytutu. Wiedziała, że jej bezsilna wola nie zdolała podjąć tego wyznania i tylko on, żądając dla niej kary, mógłby popchnąć ją ku jakiemuś innemu życiu, którego już sobie właściwie nie wyobrażała. Chciała zrobić coś, co będzie niewybaczalne, czego on nie znieśie. Długo obmyślała sposoby i w końcu postanowiła zaprosić go na herbatę.

Jak zwykle pracował tuż obok. Był wieczór. Za oknem wiał wiatr i czuła, że futryny drżą od podmuchów wiatru przenikającego do środka. Serce jej biło. Wsłuchiwała się w każdy szelest, w zgrzyt klucza w zamku, skrzypienie drzwi, daleki hałas odsuwanej krzesła. Z zamkniętymi oczami układała w głowie ten dźwięki, które nagle zyskały własną tożsamość, istniały jakby niezależnie od niego, od niej, od reszty świata. Mając je obok siebie, oświeconą uczuciem, że dziś właśnie stanie się coś ważnego, wystukała na klawiaturze komputera zaproszenie. „Zapraszam cię na herbatę. Przyjdź. Czekam”.

Nie odpowiedział. Wtedy napisała prawdziwy list. Na piśmie poprosiła, że czując się źle w samotności tego pustego budynku, chętnie wypiłaby w jego towarzystwie szklankę herbaty. List był grzeczny i w powściągliwym tonie. Zawiesiła go na drzwiach, pukając przy tym leciutko, na znak, że już wisi, że list został oddany jego drzwiom.

Czekała. Woda w elektrycznym dzbanku kilkakrotnie zagotowała się i wystygła, ekspresowa herbata zamokła, a plasterki cytryny straciły świeżość. Późnym wieczorem usłyszała jego kroki. Szedł spokojnie, zamykał drzwi, sprawdził klamkę, potem minął jej drzwi, kroki oddalały się, nie wierzyła własnym uszom, a jednak po prostu wyszedł; warkot odjeżdżającego samochodu był ostatnim dźwiękiem, który przedarł się przez wiatr. Spodziewała się tego, a jednak cios trafiał ją za mocno. Postanowiła odejść z pracy, odejść od niego, ale wcześniej jeszcze, raz jeden jedyny zrobić mu na złość. Tylko tyle. Na złość. Nic więcej.

Zdobycie kluczy do jego gabinetu było proste, wystarczyło powiedzieć na portierni, że ma uszkodzony komputer i chce pracować w sąsiednim pokoju. Weszła do środka. Pokój był zawałony papierami, pachniał kurzem i starzejącą się kawką, ale też tytoniem i wodą, nie wylewaną z wazonu od miesięcy. Kiedy rozglądała się po tej graciarni, w której nie było nic naprawdę ładnego, czuła zawrót głowy. I to może właśnie zawrót głowy wyzwolił w niej nagły plan.

Papiery walały się już na podłodze, po biurku, wszędzie. Ale jej satysfakcja byłaby niepełna, gdyby nie przyznała się do winy, gdyby nie rzuciła mu imiennego wyzwania, gdyby nie zostawiła podpisu pod swoim dziełem. I oto był jej podpis — przyniosła ze swojego gabinetu świeżą różę, którą połamała i ułożyła na szczycie śmieci, rozrzuconych fiszek i stron maszynopisów, w taki sposób, że w pierwszej chwili można ją było wziąć za całość. Rozpadała się przy dotknięciu. To ja, mówiła róża. Zobacz, weź mnie do ręki, powąchaj. To ja.

Następnego dnia nie poszła do pracy, sądząc że jest już wylana. Po południu zadzwoniła do niej koleżanka pytając, czy coś się stało. Wszyscy byliśmy o ciebie niespokojni, powiedziała, ale najbardziej niespokojny był twój sąsiad. Po prostu szalał z niepokoju. Prosił mnie, żebym cię odnalazła i powiedziała, że cię szukamy, masz wracać jak najszybciej, już jutro, jeśli tylko jesteś zdrowa.

Wróciła jeszcze tego samego wieczoru. Wróciła do instytutu drogą znaną na pamięć. Wszystkie okna były już ciemne. Powiedziała portierowi, że zapomniała w gabinecie ważnych dokumentów, a zresztą on i tak o nic nie pytał. Minęła własny gabinet i zapasowym kluczem otworzyła jego drzwi. Gdy błysnęło światło, zobaczyła coś, czego nawet we śnie nie śmiałyby sobie wyobrazić. W pokoju panował surowy porządek, wszystko było na swoim miejscu, ale tuż za klawiaturą komputera stała mała menzurka wypełniona wodą, do której skrupulatnie zebrano wszystkie połamane części róż. Popatrzyła na tę różę, która potwierdziła w jej wzroku to, że tak, „to ja...” i rozplakała się ze wzruszenia.

Gdy następnego dnia, zawstydzona i pełna skruchy zapukała znów do tych drzwi, usłyszała w jego „proszę” jakieś smutne stłumienie. Weszła. W świetle płynącym z północnego okna jego szczupła twarz wydawała się jeszcze szczuplejsza. Siedział bokiem, pochylony nad ekranem maszyny, ale natychmiast utrwaliła w pamięci bolesny zarys ramion i głębokie zmarszczki w kątach ust. Cierpiał. W jednej chwili jej uraza stopniała i krok, który zrobiła w jego stronę, był krokiem przebaczenia i pojednania. Wtedy podniósł na nią oczy. Były bardzo jasne tym zdumiewającym błękitem jaki czasami zdarza się u ludzi o ciemnych włosach i śniadej cerze, ostrym i przenikliwym jak lód. „Proszę natychmiast wyjść”, powiedział. Nie zrozumiała. Zrobiła jeszcze jeden krok w przód, krok wyznający mu całe bezradne „to przecież ja”. Zerwał się z miejsca i stał przed nią ze zmienioną twarzą. „Proszę wyjść, czy pani nie słyszy?”. Czerwona róża stała w tle. „Proszę wyjść”, krzyknął jeszcze raz, siniejąc i blednąc. Wyszła. Zatrzasnął za nią drzwi. Na korytarzu oparła się o ścianę i wciągnęła w płuca długi, zimny haust powietrza. Była już teraz absolutnie przekonana, że on ją kocha. Wściekłą furię jego głosu mogła tłumaczyć tylko w pełni odwzajemniona miłość.

Przez kilka następnych dni nie mogła otrząsnąć się z wrażenia. Śnił się jej uśmiechnięty i dobry, brodzący w szarej mgłę, która kojarzyła się jej ze śmiercią. Czuła, że coraz bardziej boi się go i boi się o niego, gotowa równocześnie zrobić wszystko, by go już więcej nie widzieć i zrobić równie dużo, by go jednak zobaczyć. Owszem, widywali się. Widziała go czasem przez okno albo w sekretariacie instytutu, całego i zdrowego, w nastroju ani dobrym ani złym, takim jak zawsze. Nie rozmawiali ze sobą ani razu i ona nie przezuwała jeszcze, że to dopiero początek zupełnego milczenia, które stanie się już niebawem najbardziej charakterystyczną cechą ich związku. Nie umiała jeszcze pojąć, że brak słów nie oznacza wcale braku porozumienia. Nie podejrzewała, że to możliwe i nie wiedziała prawie nic o przejmującej ekspresji braku bezpośredniego kontaktu, aż do któregoś wieczoru, gdy znów tęsknota zmusiła ją do odwiedzenia wieczorem jego gabinetu.

Menzurka stała na dawnym miejscu, z pieczolowicie zasuszonymi szczytkami róż. Pachniało tytoniem. Na biurku, półotwarty i zapraszający, leżał komputerowy wydruk jego ostatniej pracy, zostawiony jak jej się wydawało, w intencji przywitania kogoś, kto nie został wprost zaproszony do lektury... Wyciągnęła rękę. Czy pisał dla niej? Czy zbieżność jego tematu z wnioskami, które ona przedstawiła niedawno na naukowej konferencji, była tylko przypadkowa?

Tym razem zostawiła mu na biurku pocztówkę z gołąbkami. Po kilku dniach, w których mijali się na korytarzu jak ludzie obcy, znów weszła do jego gabinetu i znalazła gołąbka na miejscu gdzie go zostawiła. Ośmieliła ją to. Odtąd odwiedzała wieczorami jego gabinet dość regularnie, spędzała tam coraz więcej czasu, korzystała z jego biblioteki, czytywała jego czasopisma, czasem nawet używała bez pytania niektórych przyrządów, które pozostawały w instytucie wyłącznie do jego dyspozycji. Zawsze jednak zostawiała wewnątrz jakieś ślady swojego pobytu i nigdy nie pozwoliłaby sobie na wejście do środka ot tak, bez dania mu znaku, że była, że w ich coraz głębszej nieobecności ona zawsze o nim pamięta. Wiedział więc i o dorobionym kluczu do drzwi, o wieczornych odwiedzinach już właściwie naturalnych, o pozostawianiu znaków. Symbole jej odwiedzin pęczniały w jego gabinecie w prawdziwą kolekcję, obejmującą książki, fotografie, zasuszone kwiaty, chusteczki do nosa, pocztówki, a nawet wycięte z czasopism przepisy kulinarne. Nie tylko godził się na nie, ale nawet otaczał się nimi jak kłosem ich wspólnego rozłączenia, nie wyrzucał niczego, i to raczej ona pozbywała się od czasu do czasu jakieś pamiątki zaniechanej i brudnej. Wyrzucała ją do kosza na śmieci, a potem odważnie znosiła zmarszczenie brwi, jakie jej wysyłał na publicznych seminariach, ponad ramionami sąsiadów. Wyrażnie lubił te drobizgi, choć nigdy nie powiedział jej o nich ani słowa. Nie skomentował ich istnienia nawet po latach, gdy znowu zaczęli rozmawiać ze sobą na najprostsze tematy, i on przełamał się na tyle, by rewanżować się jej drobnymi prezentami, przywożonymi z naukowych podróży, kwiatkiem z bibułki, zestrzelonym na strzelnicy, papierową serwetką z dobrej restauracji, prospektem jakiegoś hotelu z widokiem na nieznane morze. Ale nawet wtedy nie mówił jej co dla niego znaczą te wszystkie niezliczone dowody jej obecności pod jego nieobecność (czasami sądziła nawet że, nim wejdzie do swego gabinetu wieczorem, sprawdza czy światło jest w nim zapalone, a jeśli tak, przyznaje jej pierwszeństwo w dysponowaniu własnym miejscem pracy, w przebywaniu sam na sam z jego cieniem). Zrozumiała wreszcie, że wołał milczenie. Powoli jej uczucia wyrażały zgodę na ten rodzaj związku.

Owszem, zdarzały jej się chwile buntu, gdy korzystała z zaproszeń do kina albo do restauracji, przyjmowała kolegów u siebie w domu i nawet dopuszczała ich do pewnej konfidencji. Jednak nigdy naprawdę nie zdolała przełamać się na tyle, by po prostu odejść od niego, od jego przeraźliwej nieobecności. Czas mijał, a oni trwali obok siebie jak zakłęci, coraz bardziej przyzwyczajeni do siebie nawzajem, już właściwie nierozdzielni, połączeni na dobro i zło przez ścianę dzielącą pokoje.

Aż wreszcie doszło do tego, że nawet jeśli on pracował u siebie, nie przychodziło im nawet do głowy, że mogliby pracować razem. Mimo to, a może właśnie dlatego, ich związek wciąż niedostrzegalnie pogłębiał się. Na przykład on coraz częściej hałasował u siebie, a ona odpowiadała mu identycznym hałasem krzesłem albo biurkiem, co oznaczało, że słyszy i myśli o nim i dopiero wtedy, po tej wymianie zgrzytań i szelestów, siadali, każde u siebie, do swoich prac. Pracowali zazwyczaj do późnej nocy, opuszczając instytut zawsze w tej samej kolejności, najpierw on a potem ona, odwiedzając wcześniej jego gabinet, w którym dorzucała coś do swojej kolekcji, albo zmieniała położenie przedmiotów.

Wieczorem, gdy zaczyna się, czy raczej gdy wciąż toczy się to opowiadanie, sekwencja drobnych zdarzeń jest powszednia i zwykła: on wychodzi, ona słyszy jego cichnące kroki i warkot samochodu, spokojnie zamyka swoje i otwiera jego drzwi, wchodzi do gabinetu, który należy już chyba nazwać ich wspólnym gabinetem, omiata wzrokiem wnętrze, które zna na pamięć, niedbale sprawdza nowości, przerzuca świeże czasopismo i książkę, której jeszcze nie widziała, bierze do ręki tekst artykułu, nad którym śleczął, czerwonym ołówkiem poprawia błąd literowy i to już wszystko na dziś, podnosi się z krzesła, przeciąga, czuje że jest zmęczona, z ust wyrzywa się jej westchnienie, wprowadzające do płuc wszechobecny tu zapach tytoniu i kurzu. Zawraca spod drzwi, żeby sprawdzić czy kwiaty są podlane, muska w przelocie jakąś ciętą gałązkę, która wędnie w wazonie, myśl jej biegnie ku wykładowi, który wygłosi w przyszłym tygodniu, zauważa dziurę w pończosze; jest jej jednak trochę smutno samej w tym pustym budynku, tęskni sama już nie wie za czym, jest zakochana.

Anna Potoczek

KSIĄŻKI

Literatura na telefon

Michał Głowiński
Rytuał i demagogia

Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej
Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1992.

Jakie zadanie spełnić może książka o literaturze socrealistycznej? Jeśli uznamy tę literaturę za usługową formę totalitarną, takie zadanie sprowadzić się może do wyjaśnienia oportunistu jej autorów, a to znaczy jednocześnie gestów rytualnych i języka ideologicznego. Ale arsenał wykorzystywanych środków jest ubogi i dobrze już zanalizowany, także przez autora książki, o której tu mowa (*Nowomowa po polsku, Marcowe gadanie*). Wydawałoby się więc, że zajmowanie się po raz kolejny tym najsmutniejszym w dziejach kultury polskiej okresem jest pracą tyleż jałową, co mało ciekawą. Michał Głowiński oczywiście zdaje sobie sprawę z tego dylematu, ale jest przekonany, że socrealistyczna estetyka zaważyła na dalszych losach literatury chociażby jako negatywny punkt odniesienia, dlatego warto się „tym żalonym zjawiskiem” zajmować. Głowińskiego nie interesują

kwestie o charakterze moralistyczno-biograficznym: demaskuje teksty i to bardzo różnorodne (*Krótki kurs WKP (b)*), kuriozalne opowiadanie Borowskiego *Kłopoty pani Doroty*, powieści K. Brandysa i Andrzejewskiego, wiersze okolicznościowe z okazji urodzin Bieruta, ale także scenariusz filmowy Ważyka i jego *Poemat dla dorosłych* oraz dwa „świadczenia” muzyczne: twórczość Panufnika i Szostakiewicza). Te demaskacje ujawniają przede wszystkim literacką siłę — jak dowcipnie pisze sam autor — „partyjnego superego”, ale pośrednio opisują stereotypowe zachowanie artysty na „totalitarnym dworze”. Oba rytuały dały o sobie znać także później, w okresie socparnasizmu czyli w latach 70-tych, choć już w zupełnie innej, bardziej finezyjnej formie.

Głowiński opisując sztukę zdegradowaną, doprowadzoną do ideologicznej perswazji, przedstawia mimochodem

dzieje komunistycznej formacji literackiej, która w zależności od zakrętów historycznych zmieniała swoje kryteria, od dogmatycznych po pragmatyczne. Niekoniecznie przy tym zaprzęgała do tej „odpowiedzialnej pracy” posłusznych członków partii, świadomych „sensu dziejów”, papużczików w rodzaju Panufnika czy Żukrowskiego. Jako czytelnik książek o socrealizmie, w tym tak wnikliwej jak Wojciecha Tomasika *Polska powieść tendencyjna 1949–1955*, na którą Głowiński stale się powołuje, odczuwam jednak niedosyt. Nie jest on spowodowany brakiem interpretacji i komentarzy czy odpowiednim zestawem faktów. Raczej wynika z nieufności do traktowania socrealizmu jako pojętej badawczo narracji totalitarnej, zwłaszcza że zakres materiału jest dość wąski, bardzo schematyczny i modelowo uproszczony. Wałkowanie po raz kolejny zrytualizowanej powieści z czasów komunistycznego afektu rodzi niebezpieczeństwo nie tylko jej ukłasyfikowania, ale i dowartościowania. Może lepiej zlekceważyć i zapomnieć? Oczywiście, my — czytelnicy zrobić to możemy bez uszczerbku dla wiedzy o dziejach powojennej literatury. Ale badacze? Jak opisać obowiązujący dyskurs ideologiczny i kultowy charakter stalinowskiej sztuki nie sięgając do bezwartościowego piśmiennictwa tamtych lat, do „ściśle skodyfikowanej liturgii klamstwa i fałszu”? Nie chodzi mi jednak o zdanie relacji, o uporządkowanie faktów, które ułożyły się w bezmiar bezużytecznej makulatury. Badanie komunistycznego obrzędu poprzez quasi-literackie teksty, będące w istocie towarami na zamówienie (literatura „na telefon”), choć dostarcza wiele trafnych spostrzeżeń, dotyczących manipulacji czy obowiązujących wartości, nie daje odpowiedzi na szereg istotnych kwestii, niekoniecznie w sferze polityki.

Wiersz ku czci Bolesława Bieruta, napisany nie przez jakiegoś prowincjonalnego rymotwórcę, ale pierwszoplanową postać polskiej literatury (jakby się mogło wydawać) wart jest o tyle naszej uwagi, o ile odkrywa zarówno uniwersalną, jak i jednostkową prawdę o przyczynach zniewolenia. W takim wypadku nie jest ważny sam tekst i jego doktrynalne rozwiązania, ale artystyczna postawa, popychająca do natychmiastowego oddawania usług. Ta sfera ciągle owiana jest tajemnicą. Znamy rytuał — także dzięki świetnym analizom Głowińskiego — nie znamy dokładnych motywów. Znamy stalinowskie bezwątpienia teksty Słonimskiego, obcujemy z ich analizami, ale nie wiemy w dalszym ciągu, dlaczego zostały napisane i to przez poetę, którego trudno było posądzać o ślepe posłuszeństwo doktrynie. A to nie wszystko, bo od razu pojawiają się następne pytania, tak niechętnie stawiane w ostatnich dziesięcioleciach: dlaczego tak szybko zapomniano o tych utworach, z jakiego powodu zmiana postawy po 1956 roku oznaczała przekreślenie, bez wyjawienia motywów, całej tej literatury hańby i chwałby, czemu to właśnie dawni doktrynerzy zwrócili się tak łatwo (choć nie tak znów szybko) przeciw doktrynie i tak łatwo i szybko stali się bohaterami bezkompromisowości? Czyż i to nie jest temat na studium o manipulacji? Na książkę o tym, jak oportunistą przedzierzgnął się w buntownika? Na szczęście te same pytania stawia też autor *Rytuału i demagogii* w końcowej części swej rozprawy o poemacie Ważyka, napomykając o formacji rewizjonistycznej, która wierzyła w komunizm (bo nie stawia ich nawet szkic o socparnasizmie lat 70-tych jako kulturalnej oficjalności) o to, dlaczego nikogo nie dziwiło, że tak szybko i przy wtórze głośnych okłasków klamcy stawali się orędownikami prawdy.

Julian Kornhauser

W jednym z przedwojennych numerów „Wiadomości Literackich” ukazała się seria zabawnych rysunków Lewitta i Hima, poświęconych pomnikom Warszawy. Uwiecznione na nich sławne postaci, znużone swą nieruchomością, pozwalają sobie w nocy na chwilę wytchnienia — król Zygmunt zsuwa się na ziemię ze swojej kolumny, Kopernik bawi się kule ziemską jak piłką, a książę Józef, prowadząc koło siebie konia, staje razem z nim przed wystawami. Przypomniał mi się ten obrazek, gdy przeczytałam tytuł książki Ewy Berberyusz — *Anders spieszony*.

Rozumiem intencję autorki, która chciała pokazać generała Andersa bez legendy — i słusznie, bo już wszyscy jesteśmy przesyleni wielkimi słowami o wielkich ludziach, ich posagowymi wymiarami i mamy wielką ochotę podpatrzeć ich bez namaszczenia, w prozaicznym świetle codziennego dnia. Jeśli rzeczywiście taka była intencja autorki, to — pomijając już niezbyt szczęśliwe dźwiękowo i optycznie i nie dla wszystkich zrozumiałe — jak się przekonałam, słowo „spieszony” — treść książki nie dostosowała się do tytułu, wyskoczyła z niego. Owszem, jest w niej Anders syn, mąż, ojciec, żołnierz, kolega, przyjaciel w różnych codziennych okolicznościach. Ale to tylko jakby margines, bo charyzmatyczna postać Andersa jak i historyczne wydarzenia ostatniego półwiecza rozsadzają ramy książki dramatyczną treścią.

Trudno książkę pani Berberyusz zali-

czyć do jakiejś określonej kategorii literackiej. Nie jest to biografia, prowadząca od urodzin do śmierci, ani jej swobodniejsza odmiana — *vie romancée* — ani reportaż, w którym Ewa Berberyusz tak celuje, ani książka historyczna, oparta na archiwalnych źródłach i dokumentach, ani modny dzisiaj dosłowny zapis rozmów. Trochę jest w niej z tego wszystkiego, całość jednak wymyka się pedantycznemu uporządkowaniu i definicji.

Autorka zbadała wiele dokumentarnych źródeł, ale podstawą jej pracy były rozmowy z ludźmi, którzy Generała znali, lepiej lub gorzej i mieli coś o nim do powiedzenia. Szukała ich z podziwu godnym wysiłkiem i trafiła do niezliczonych świadków od Kanady do Polski, od Londynu po Paryż i Italię. Była wśród nich najbliższa rodzina Generała, rozsypana po świecie, byli tacy co go pamiętali z dzieciństwa i młodości lat i większość takich, którzy znaleźli się koło niego w wojskowym życiu przed wojną, podczas wojny, później w Rosji, w Italii i wreszcie w ostatnim etapie życia w Londynie. Jedne świadectwa stanowią mikrobiografię pewnych okresów, bywają też migawki, jakieś spotkanie, które komuś zapadło w pamięć. Jak Herlingowi-Grudzińskiemu. Wiozł na mułach sprzęt na stanowisko artyleryjskie na Monte Cassino, ręce miał zajęte, nie mógł mułów puścić. Nagle zza skały wyskoczył gazik, w nim Anders, który zatrzymał się i spontanicznie oddał mu honory. Jemu, zwykłemu mułnikowi — mówi Herling. Gdy opowiedział ten

epizod znajomemu zawodowemu oficerowi — nie chciał mu wierzyć.

Do wybuchu wojny Anders był jednym z licznych wybitniejszych wyższych oficerów — a na co dzień uosobieniem kochanej przez Polaków kawalerskiej legendy, tej kawalerskiej fantazji, co to „nie masz pana nad ulaną”. Świetny żołnierz, świetny jeździec, uwodziciel kobiet.

Przyszła wojna i w straszliwych jej próbach narodził się Anders, bohater narodowy. Udział we wrześniowych walkach, liczne rany, tragedia klęski, sowieckie więzienia. I nagły zwrot ku swemu wielkiemu przeznaczeniu — Możesz wyprowadzając tysiące z niewoli, zwycięski wódz choć w tragicznie przebranej wojnie. I w końcu polityk, nie z ochoty, ani skłonności, tylko z musu wyznaczonej mu przez los roli. W oparciu o swą sławę żołnierską i autorytet

polityczny — a kto pamięta te lata londyńskie wie, że to był autorytet najwyższy — stał się symbolem polskiego oporu, wiary w wolność i decyzji, by o nią walczyć. Toteż był najbardziej nienawidzonym przez reżim warszawski wrogiem, niestrudzenie atakowanym najpodlejszymi sposobami. Miał to odwrotny skutek. Był legendą, z którą nie mogli sobie dać rady.

Książkę pani Berberyusz czyta się łatwo, chodzi się z nią po cudzych domach, spotyka znajomych i nieznajomych przy herbacie, nad albumem, na spacerze, poznaje ich życie i jego wycinek związany z Andersem, przyjemna lektura, bo ktoś się oprze urokowi podsluchanych plotek?

Nagle w te intymne opowieści wkracza — jak na klasycznej scenie — Historia. Wstrząsający w książce jest steno-

Anders spieszony

Ewa Berberyusz
Anders spieszony
ANEKS, Londyn 1992.

N a pojawiające się ostatnio pytanie, co przetrwa z literatury PRL-u, próbują odpowiedzieć zarówno krytycy, jak i historycy literatury, choć wydaje się, że jest na to jeszcze zbyt wcześnie. Bez należytego dystansu nie sposób wyrokować dziś o wartości np. utworów, które pojawiły się w obiegu pozacenzuralnym. Jeśli nikt dzisiaj nie chce czytać „słusznych” poezji Barańczaka, to nie znaczy, że za lat kilkanaście nie będziemy do nich wracać.

Powątpiewając w trwałe wartości wielu dzieł, występuję oto z sądem kategorycznym: z literatury PRL-u na pewno przetrwają opowiadania Hłaski, Nowakowskiego i Orłosa. Zestaw nazwisk jest tu nieprzypadkowy. Wszyscy wymienieni uchodzący mogą za rejestratorów i krytyków codziennego życia w Polsce Ludowej. Jak wiadomo, dekadę lat 50-tych najlepiej opisał Hłasko, natomiast dwa kolejne dziesięciolecia najtrafniej sportretowali Nowakowski i Orłoś.

Wydany właśnie wybór opowiadań Kazimierza Orłosa *Drugie wrota w las* ma charakter przekrojowy, obejmuje bowiem utwory z lat 1957-1989. Większość drukowana już była w zbiorach wydanych przed laty, trzy doczekały się teraz premierowej publikacji.

Trzydzieści dwa opowiadania Orłosa stanowią syntetyczną, spójną artystycznie kronikę PRL-u. Autor zainteresowany przede wszystkim codziennym życiem szarego obywatela, przedstawia tu szereg obrazków rodzajowych, błahych na pozór sytuacji, z których utkana była przecież ludzka egzystencja. Stwierdzić jednak, że literacka strategia Orłosa ogranicza się do maksymalnie neutralnego i wiernego realizmu, to popełnić nadużycie. Otóż wybór zdarzeń i sytuacji nie jest tu ani przypadkowy, ani reprezentatywny. Przeciwnie — jest wybitnie arbitralny. Stoi zaś za nim „czarna”, pesymistyczna wizja PRL-u. Stąd prezentacja zjawisk skrajnych, patologicznych, wstrząsających. Co istotne — ów subiektywny wybór nie ma nic wspólnego z chęcią pod-

kreślenia kreatywności czy zasugerowania fikcjonalności ukazanych wydarzeń. Orłoś w wielu wypowiedziach (np. w autobiograficznej *Historii „Cudownej meliny”*) podkreślał, że sytuacje czerpał z życia, że opisywał autentyczne wypadki, rozgrywające się w konkretnych miejscowościach. Dostrzeżony zaś przez niego obszar społecznej patologii był olbrzymi. Przedstawiając go w swych opowiadaniach Orłoś pośrednio oskarżał polską literaturę realistyczną, która takich niewygodnych problemów zdawała się nie dostrzegać. Sam był jednym z nielicznych pisarzy usiłujących ów „świat nieprzedstawiony” wprowadzić do literatury.

Dziś widać, że udało mu się to doskonale. PRL już nie istnieje, a utwory Orłosa są nadal zajmujące, wciąż poruszają siłą autentyzmu, bystrą obserwacją ludzkich słabości, pasją utrwalania mentalności, stylu życia i mówienia obywateli minionego systemu. Bohaterowie tych opowiadań są małostkowi, brzydacy, wycuci z głębszych uczuć i wartości. Życie, jakie prowadzą, jest nie tyle nurzaniem się w jakichś szczególnie rażących podłościach (choć i takie się zdarzają), ile raczej biernym, bezrefleksyjnym egzystowaniem w świecie drobnych kłamstw i codziennych nikczemności wyrządzanych bliźnim. Banalne zło — jak określiliby to Hannah Arendt. Wszelkie przejawy owego zła są przyjmowane przez otoczenie w sposób obojętny, jako coś naturalnego, stanowiącego immanentny porządek świata.

Jak opisać ów świat? Co stanowi o jego istocie? Najprościej mówiąc, jest to świat bez wartości. Za skrajny relatywizm moralny wypada tu obwinąć — przynajmniej pośrednio — system. To on miał spowodować upadek autorytetu rodziny, negację sprawiedliwości, współczucia, miłosierdzia, humanitaryzmu, słowem wszelkiego ładu społecznego, mającego swe korzenie w zasadach etycznych. Oglądamy tedy rozbite rodziny, mężów znęcających się nad żonami, matki traktujące swe dzieci niczym zbędne przedmioty.

O tym — i podobnych powojennych epizodach nikt p. Berberysz nie poinformował.

W ogóle okres londyński gen. Anders wyszedł w jej książce najmniej przekonująco. Choć stara się być bezstronna, nie może w pełni ukryć swej cichej niechęci do „polskiego Londynu”, który to skrót oznacza kilkadziesiąt lat aktywności politycznej emigracji. Sama ma jakieś własne niemiłe wspomnienia a także musiała polegać na informacjach osób, które nie grały żadnej roli w tamtych dawnych czasach, za to dzisiaj z okazji rozmowy o Andersie, korzystają — jak to Polacy — by załatwić swoje różne małe pretensje, nie mające z nim nic wspólnego. W niektórych londyńskich rozdziałach książki mogłam być bez pomyłki powiedzieć kto jej tych czy innych informacji udzielał. Były w tym sprawy większe i mniejsze, mało ważne, ale często zdradzające stronniczość źródeł, czy niedokładność relacji.

Wracając do tytułu książki, obstać przy mojej niezgodzie na niego. Anders, nawet ten na co dzień, którego Ewa Berberysz chciała pokazać — nigdy nie był spieszony. Bo jego koń nie był rekwizytem jak na posągu księcia Józefa, o którym na początku wspomniałam, ani nie był zwykłym koniem kawalerskim.

Jego koń był historycznym symbolem. Na tym wykpiwanym przez komunistów białym koniu wjechał do historii Polski na długo przedtem zanim dziś dane mu było wrócić do ojczyzny.

Stefania Kossowska

KSIĄŻKI

Pożegnanie z PRL-em?

Kazimierz Orłoś
Drugie wrota w las
Iskry
Warszawa 1992.

Nikogo nie dziwi codzienne upijanie się do nieprzytomności, nikt nie reaguje na zbiorowy gwałt dokonywany tuż przed domostwami mieszkańców wsi (*Drzewo Pana Jezusa*); za słuszne uznaje się znęcanie nad zwierzętami (znakomite *Polowanie i Druciany lis*).

Wszystkie opowiadania Orłosa rozgrywają się bądź w środowiskach robotniczych, bądź chłopskich. Oba waloryzowane są raczej negatywnie (oczywiście nie jako całości), przy czym lumpenproletariat jest tu ukazany jako grupa rozprzerzaniająca, zarazki owej choroby społecznej, propagująca ahumanistyczny model życia, który z czasem przyjmuje się też na wsi. W kilku opowiadaniach autor konfrontuje oba te środowiska (np. *Miedzy ludźmi*), ukazując je jako strony sytuacji konfliktowej. Za proletariatem stoi zawsze cwaniactwo, brutalność i siła fizyczna, chłopów wyróżnia natomiast łagodność, naiwność i ciemnota. Wynik starcia jest oczywisty: ekspansywna kultura lumpenproletariatu całkowicie zapanowuje nad cokolwiek anachroniczną, słabą, odciętą od korzeni kulturą PRL-owskiej wsi.

Opowiadania Orłosa z lat 60-tych nie podejmują jeszcze zagadnień władzy. Przełomem stało się tu opublikowanie przez autora swej pierwszej powieści *Cudowna melina* w Instytucie Literackim w Paryżu (1973). Wcześniej odrzucona przez krajowego wydawcę, poruszała m.in. problem nadużyć dokonywanych przez prowincjonalnych sekretarzy partii, obdarzonych nieograniczoną niemal władzą. Wydanie *Cudownej meliny* na emigracji było równoznaczne z zapisem cenzury, uniemożliwiającym Orłosiowi drukowanie jakichkolwiek utworów w kraju. Zbiór opowiadań *Pustynia Gobi* (przedrukowany niemal w całości w niniejszym wyborze), opublikowany w Londynie w 1983 r., przyniósł — obok wielu tekstów społeczno-obyczajowych — kilka utworów, które wprost opisywały kryminalne praktyki partyjnych kacyków, mogących nie tylko bezkarnie usprawiedliwiać kłusownictwo na terenie parku narodowego (*Ostatnie polowanie na grubego zwierza*), ale także ratować przed wyrokiem sądu swych krewnych-zbrodniarzy (*Za tych, co rządzą*). Kilka opowiadań nawiązywało do stanu wojennego, przy czym autorowi udało się zdobyć na dystans i uniknąć martyrologicznej konwencji (np. *Nie przechodź na czerwonym*). Polecam utwór *Pragnienie*, mogący uchodzić za kwintesencję minionego ustroju.

„Czarny” wizerunek PRL-u podbudowany naturalistycznymi opisami, nie jest komponowany przez Orłosa wedle jednego tylko wzorca. Dojmujący tragizm ludzkiej egzystencji mający niekiedy siłę godną prozy Dostojewskiego (np. *Święci tańczą na łąkach*), jest czasem zderzany

z elementami komizmu, co wywołuje tak lubiany przez nas efekt groteskowy. W opowiadaniu *Etylek-metylek* znajdziemy idealną wręcz realizację wspomnianej poetyki, którą Orłoś najpełniej spożytkował pisząc powieść pt. *Przechowalnia* — tragifarsę o buncie małomiasteczkowych pijaków przeciw izbie wytrzeźwień.

Czytając utwory ze zbioru *Pustynia Gobi* ma się wrażenie, że autor jednoznacznie występujący przeciw systemowi realnego socjalizmu, nie daje się wtłoczyć w stereotypowe ramki pisarza-opozycjonisty, pisarza spod solidarnościowego znaku. Nie znajdziemy bowiem w tej prozie ani nachalnego patriotyzmu (choć jest tu opowiadanie o Katyniu — *Drugie wrota w las*), ani antykomunistycznej fobii, ani sądów utartych, schlebających ówczesnej publiczności czytającej literaturę podziemną. Ba, w opowiadaniu *Druciany lis* (1981) pojawia się bezprecedensowa wówczas (po „tej” stronie barykady) krytyka księdza, prezentującego naskórkowy, werbalny katolicyzm, w rzeczywistości odległy od prawdziwego chrześcijaństwa.

Trzy ostatnie opowiadania nie wnoszą właściwie już nic nowego do wizerunku autora. *Wszystkiego najlepszego* (1986) — ironiczny obraz oficerów LWP oraz *Krzyż powstańczy* (1989) — kolejne nawiązanie do stanu wojennego, realizują znany już model prozy socjologicznej. *Wyspa koników polnych* (1989) jest natomiast utworem impresyjnym, leżącym na pograniczu poetyki realistycznej. Czy jest to zapowiedź nowego sposobu pisania czy może powrót do najwcześniejszych utworów (np. *Dziewczyna z łódki*) trudno wyrokować.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że największe osiągnięcia autora stanowią opowiadania ze zbioru *Pustynia Gobi* — mistrzowskie etiudy na temat życia w polskiej „nierzeczywistości”. Ich siła tkwi w lapidarności, syntetycznym skrócie, jak np. w kapitalnym obrazie zawiedzionych nadziei młodego nauczyciela wiejskiego:

„Po pół roku wiedział, że wszystko, czego spodziewał się, było wzdużeniem. Dzieci (bite przez nauczycielki) kłamały, rodzice pędzili samogon, naczelnik miejscowej gminy budował dom nad rzeką z materiałów kradzionych z niedalekiej budowy. Do lasu przyjeżdżali dygnitarze na polowania — w leśniczówce za wsią odbywały się huczne libacje. Nocami, na drodze, słyszał było wrzaski, pijackie śpiewy, krzyki. Młodzi wracali z gospody” (*Druciany lis*).

Takich cytatów można by przytoczyć wiele. Rodzi się natomiast refleksja, czy podobne obrazki należą nieodwołalnie do przeszłości? Czy opowiadania Orłosa są definitywnym pożegnaniem z PRL-em? Ale to już temat na inne rozważania.

Marcin Ciupek

Notatnik dyletanta

Artysta jako szaman wydzierający Bogu jego moc, natchniony duch, genialny wariat. To nic nowego pod słońcem. Artyści przywdziewający kapłańskie szaty to moda, która raz po raz mija i powraca. Takim artystycznym guru był rozbuchany i ekscentryczny Salvador Dali. W innym wydaniu — pedantycznie zimny Beuys.

W krakowskim Pałacu Sztuki dano nam możliwość zetknięcia się z nowym prorokiem sztuki Piotrem Szmitke. O prorocztwach artysty i zasadach stworzonej przez niego religii — metaweryzmu — dowiadujemy się z dołączonego do wystawy katalogu i kuriozalnego *Manifestu metaweryzmu*. Artysta chciałby być wszystkim: kapłanem i filozofem, malarzem, scenografem, reżyserem, happenerem, dramaturgiem i muzykiem.

Co jednak z tego wynika dla odbiorcy? Ekspozycja w Pałacu Sztuki nie jest niczym odkrywczym i szokującym. Szmitke to klasyczny przykład pompiera rozkoszującego się do przesady w nagromadzonych znakach i symbolach. Dużej wielkości płótna, gdzie kotłują się amorki, nimfy, kurtyzany i dzikie bestie, mają posmak banalności. Malowane w ostrych kolorach (*Pochwała kolorowego*) onanizujące się w różnych pozach panie, z których jedna ekstazytycznym ruchem ostrzy koniec fajki, są płasko trywialne, a nie perwersyjne. Na wystawie „z ducha Gesamtkunstwerku”, obok obrazów spotykamy szkielet dinozaura ze styropianu, zestaw szykownych fraków oraz rekonstrukcję pracowni artysty. Na biurku leży manifest metaweryzmu jako nowej religii. Czytamy o istnieniu Monarchii Metawerystycznej, posiadającej swój Konsulat Koronny (Centrum Kultury w Katowicach), pieczęć z „masońskim” znakiem, oraz kodeks metawerysty. Miara sukcesu Piotra Szmitke w Pałacu Sztuki byłaby zapewne nowi wyznawcy metaweryzmu (znaleźli się już tacy ponoć za granicą i na Śląsku). Ale wejść do Monarchii nie jest wcale łatwo. Trzeba bowiem spełnić trzy kardynalne zasady metaweryzmu i osiem małych punktów dużej konstytucji. Kiedy jednak przejdzie się nowicjat i zostanie wyświęconym, istnieje obietnica osiągnięcia stanu doskonałej szczęśliwości, gdyż „metaweryzm — jak głosi manifest — dąży wspólnym wysiłkiem wielu postaw twórczych do stworzenia państwa równoległego, opartego o jedyną sprawiedliwość świata, miarę dokonania twórczego”. Jak tego dokonać? „Kochaj twórcę jak siebie samego, (oddawaj się twórcy bez zbędnego oporu) szanuj Go, bo zostałeś przez Niego wymyślony”.

Intrygujące są wszystkie punkty konstytucji, a ostatni przenosi nas nawet w zaświaty: „Stań się wiernym Metaweryzmowi, szczególnie po śmierci”.

Zbig.

Jest w Zurychu zakątek, gdzie w śródki staromiejskiego świata czas jakby zatrzymał się przed laty. Gotycki alfabet na szyldach sklepów, drewniane okiennice kamieniczek i dziwne, strone schody, po których wyjątkowo źle się chodzi. Nic dziwnego, skoro zbudowano je przed setkami lat nie dla spacerowiczów, tylko dla zaprzęgowych koni. Tuż za dawnym klubem jazzowym Wider, poniżej kafejki *Taverna-Catalana* w stylowym zaułku Strauhof, znajduje się dom-muzeum, którego kolejne wystawy (jakby dziwnie „zgrane” z atmosferą miejsca) to zawsze wydarzenia z dziedziny kultury i sztuki.

Tym razem Rainer Maria Rilke w Szwajcarii. — Ekspozycja ukazująca ostatnie siedem lat życia, które Rilke spędził z wyboru w tym kraju, aż do śmierci w Val Mont w r. 1926.

Umarł nagle, w wieku lat 51, pozostawiając po sobie poezję niezwykłą i żal, że kolejnych dzieł już nie będzie, że odszedł tak przedwcześnie. Właśnie sięgał po sukcesy i sławę. Jak oddać rozmach wystawy, prezentującej na trzech poziomach muzealnej kamieniczki, najbardziej twórczo znaczący czas poety? Szwajcarskie lata, to zanotowanych blisko dwieście spotkań autorskich, i wykładów, niezliczona korespondencja, kontakty ze sławami nauki, literatury, muzyki i malarstwa z całej Europy, no i przede wszystkim jego własna twórczość. Jego poezja, powrót do dzieła życia *Elegii duńskich*, powstanie sonetów, eseje dotyczące zjawisk artystycznych epoki. Wystawa ukazuje to działami: *Przyjazd do Szwajcarii, Wędrowki z wykładami, Spotkania ze szwajcarską sztuką, Gościnność i Stacje życia*. Wydało mi się z początku, że nie opiszę, bez zanudzania, ogromu zbiorów i atmosfery wystawy, ale ujrzałem nagle szansę, którą dał mi pewien specyficzny rodzaj doboru eksponatów. Rilke, znany jako twórca, którego fascynacją była poetycka materia, rzecz można, w najczystszej formie (tematy bytu, śmierci, harmonii świata, miłości i przemijania, piękno pejzażu) tymczasem tu, na tej wystawie odsłania się od strony bardzo ludzkiej, codziennej, doprawdy z poezją niekoniecznie związanej. Przemówiły dokumenty z banalnych epizodów życia, wpisy hotelowe, urzędowe pisma, przypadkowe notatki, a nawet rachunki. Wybieram niektóre.

Otóż, dla poety, którego świat wyznaczały najdalsze krańce ludzkiego odczuwania, często kłopotem był zwykły przejazd przez granice państw. Dawny obywatel austriacki (urodzony w 1875 w Pradze) mieszkający w Monachium, a zaproszony przez Koło Czytelników z Hottingen, musi skorzystać ze szczególnej protekcji, aby uzyskać zezwolenie na pobyt w Szwajcarii. W piśmie-

LIST Z ZURYCHU Rilke, śmierć w Val Mont

nym poręczeniu przyjaciela Hansa Buchli czytamy, że jednak Rilke: „jest nie tylko wielkim poetą, ale właściwie apolitycznym, niegroźnym człowiekiem, którego pobyt może przynieść korzyści dla szwajcarskiego przemysłu zagranicznego”. Do dziś nie bardzo wiadomo, co oznacza ten „przemysłowy” komplement.

Rozpoczął w jesieni 1919 (w wieku 44 lat) odczytami w Zurychu, potem były — Berno, Winthertur, Lucerna, Bazylea, Genewa, Thun, St. Gallen, Locarno, Wallis, czyli cała Szwajcaria. Ale korespondencja zaczyna się od wyrzutu, właściwie prośby do władz Berna. — Aby salę wykładową w tzw. Burgerhaus zamienić na inną, bo „atmosfera nieco jak w pijalni piwa i niektórzy goście przypadkowi, chyba tu nie dla literatury przybyli”. Oczywiście zmieniono. I zawsze odtąd były eleganckie, pełne sale, było uznanie organizatorów i zachwyt wielbicieli też był. Jak wyglądał Rilke? Po spotkaniu poety ze słynnym już wówczas Paulem Klee, powstał w pamiętniku malarza znany zapis. Notatka skrupulatnie oznaczona numerem 959, czyli komentarz do wyglądu Rilkego: „zagadką jest dla mnie jego perfekcyjna elegancja”. Lakoniczny, ale i bezbłędny opis. Bo rzeczywiście wszystkie zachowane portrety, obrazy i fotografie oddają elegancję, perfekcję, można powiedzieć — pedantyczność stroju i fryzury. W każdym szczególe i w każdej sytuacji. I zauważmy, że tę pochwałę pisze malarz znany światu jako autorytet surrealizmu, dadaistycznej groteski i abstrakcji! Albo pismo. — Pamiętnik i książeczka domowych rozliczeń, tuż obok otwarty rękopis „VIII Elegii”, tradycyjne pióro i przyciągający uwagę tekst: proste rzędy maleńkich, równiuteńkich liter, wiersz za wierszem. Jak druk.

Ale i ludzkie roztargnienie dopadało Mistra. Dyplomata, historyk i pisarz Carl J. Burchardt wspomina, jak to w Paryżu wybrał poetę z niezręcznej sytuacji w salonie fryzjerskim, kiedy Rilke zapomniał portfela. Pierwszy raz czytamy list, w którym Rilke dziękuje i zwraca pieniądze. I jeszcze raz o pieniądzach: podczas pobytu w Soglio, Rilke mieszkający w pałacu rodziny von Salis (tam powstał tekst „Urgeräusch” o fascynacji gramofonem), na pewien czas zawiązał do miejscowego hotelu. Księga hotelowa drobniawo zdradza wszystkie koszty i zamówienia, a było tego za ponad cztery

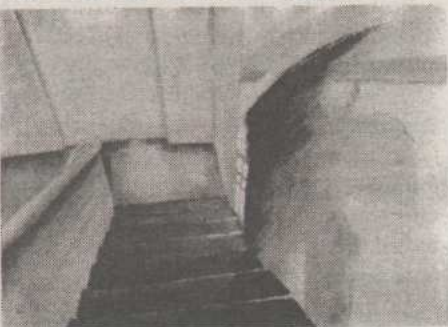
tygodnie pobytu. Rozczulająco wyliczone — dokładnie 489 franków i 40 rappen. Dziś wystarczyłoby może na trzy dni.

Wystawa jest ogromna, to znaczy troskliwie dokładna. Rękopisy, listy i dokumenty korowodu sławnych nazwisk. André Gide i Paul Valéry, którego Rilke osobiście poznał i z pasją tłumaczył. Valéry na wieść o śmierci poety napisze potem, przejmujący tekst, jaby „na gorąco”, odręcznie, na kartce zaproszenia żałobnego. — Rodin, malarze: Klee, Böcklin, Segantini... Literaci, aktorzy i muzycy (E. Krenek, P. Hindemith, Alma Moodie, G. Pitoeff). Z tej „lawiny” nie sposób wręcz kogokolwiek specjalnie wyróżnić, chciałbym więc na koniec o dwóch epizodach, z których jeden przejmuję swoją codziennością, drugi zaś jakby był specjalnie przez los ukartowany?... Rilke, mieszkający od 1921 roku we francuskojęzycznym Wallis, w malowniczym zameczku Muzot, ofiarowanym mu przez rodzinę Reinhart, zauważył po raz pierwszy w roku 1924 (miał wówczas 49 lat) objawy ciężkiej choroby. Ostatecznie diagnoza określiła ją jako szczególny rodzaj leukemii. Długotrwałe leczenie i sanatoryjne kuracje pozwalały lekarzom, przez pewien czas, panować nad sytuacją, ale los sam wyreżyserował tragedię. Rilke, kochający kwiaty, a spośród nich szczególnie róże — pewnego dnia, w Muzot, kaleczy się właśnie na cierniach różanego krzewu. Następuje nagły, niepohamowany wybuch choroby i po bezskutecznej walce o życie w sanatorium Val Mont — śmierć 29 grudnia 1926 roku. Pozostał do dziś, zgodnie ze swoim życzeniem, na cmentarzu w Raron; tam, skąd tyle razy spoglądał na cudowną dolinę rzeki Rhone, na wzgórza pokryte winnicami i na swoje ukochane róże.

Zamknięciem wystawy, a jednocześnie jakby zamknięciem wspomnień i pożegnaniem, jest pamiątka jakże normalna, rzecz można — z życia wzięta. — Otóż, 26 grudnia 1926 szef działu publicystycznego z redakcji „Zürcher Zeitung” wysłał do poety list, w którym omawia bieżące plany związane z przyszłymi publikacjami. Mają się spotkać i omówić nowe wydania. Tego listu Rilke już nie zdążył przeczytać. Pożółkły papier, a na nim do dziś „otwarta” prośba. O nowe wiersze sygnowane spokojnym, równym podpisem — Rainer Maria Rilke.

Marek Gajda

Marek Sajduk w Galerii Gil



Fot. autora

W Politechnice krakowskiej działa od dwudziestu lat Galeria, przez którą przewinęły się obrazy, grafiki, rysunki, a nawet drobne formy rzeźbiarskie całej prawie czołówki krakowskiego środowiska plastycznego.

W niedużej Galerii Gil, której nazwę wymyślił (w wyniku konkursu) Stefan Papp odbywały i odbywają się wystawy, których celem jest wejście sztuki w życie uczelni technicznej, a w rezultacie w życie jej pedagogów, studentów i absolwentów, wejście sztuki w nawyki ludzi związanych z techniką. Oczy-

wiście trzeba tu wspomnieć o ekipie z politechnicznego Wydziału Architektury, która patronuje liczным ekspozycjom, wreszcie o artystce malarce Barbarze Skapskiej, dobrym duchu całego przedsięwzięcia.

Huczny jubileusz nie było, pokazano natomiast w dwudziestolecie istnienia Galerii wystawę malarstwa Marka Sajduka, pedagoga, kierującego obecnie Samodzielnym Zakładem Wychowania Plastycznego przy Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie.

Sajduk jest grafikami, ale tak jak wielu jego kolegów — wychodzi poza warsztat graficzny, sporo rysuje, maluje. Wystawa w Gilu — to kilkanaście płócien i kilka akwarel, przeważnie pejzaży, a co jeszcze ważniejsze — krajobrazów krakowskich.

Bardzo niewiele współczesnych artystów podejmuje ten temat. Może ze strachu przed sztafpeją, przed schematem, przed banałem — malarze prawie przestali rysować i malować Kraków. Wieże wawelskie lub Mariackie, Sukiennice i mosty na Wiśle — to coś takiego jak zachód słońca. Tylko krok od sentymentalnego kiczu, od łatwego, wzruszającego widoku, od schematu utrwalonego w obrazkach „na pamiątkę”. Marek Sajduk nie jest więc portrecistą Rynku czy Floriańskiej. Jego motywy to szare kamienie na Kazimierzu, to podwórce i ściany, zza których widać smukłą

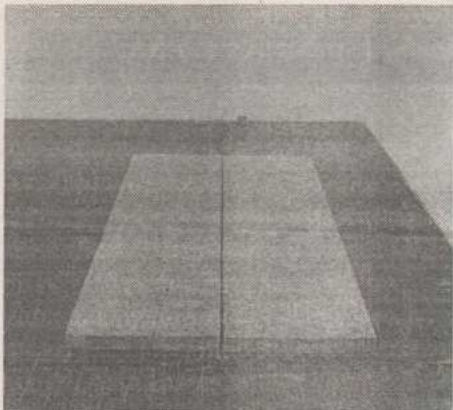
wieżę kościoła Bożego Ciała, to lśniąca od deszczu przyczołki Mostu Dębnickiego.

Artysta patrzy na Kraków spokojnie i wnikliwie. Kompozycja jego płócien, zwarta, tektoniczna — świadczy o tym spokoju, ale i odrzuceniu schematycznej „malowniczości”. Biele i szarości, tony głębokie i nasycone to klimat kolorystyczny tych obrazów tak przeciwieństweliwnych, a jednak tak mocno konstruowanych.

W niektórych pojawiają się ludzie, idący ulicą, zobaczeni jak w fotograficznym czy filmowym kadrze. I tutaj podobne decyzje malarskie, kontrasty rytmów architektury z miękko malowanymi sylwetkami ludzi.

Są też na wystawie akwarele. Zaskakujące świeżością spojrzenia, delikatnie kładzioną plamą świetlistych, srebrnych szarości i bieli co potwierdza przywiązanie malarza do takiej właśnie gamy kolorystycznej wzbogaczonej brązami, ugrami, delikatnymi czerwieniami. W lecie 1992 Marek Sajduk pokazał na Salonie Malarstwa plótna „z postaciami”, z ludzkimi sylwetkami w rozświetlonych oknach, w jasnych, otwartych przestrzeniach. Na wystawie w Gilu — widzimy kontynuację i tego motywu. Dostrzegamy artystę, który w skupieniu realizuje swoje obrazy, akwarele i grafiki, który lekcjącażąc sobie efekty i motywy — wsłuchuje się w swój wewnętrzny rytm, szuka więc tego co w sztuce najcenniejsze.

Stanisław Rodziński

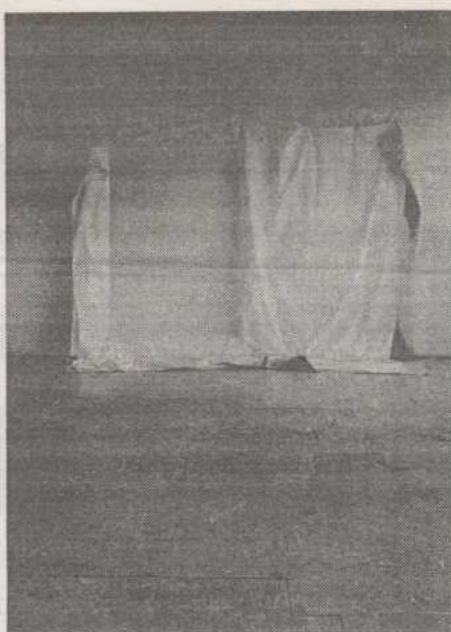


Mirosław Bałka

Fot. Jacek Gładkowski

W Polsce z twórczością Bałki można było zapoznać się poprzez wystawy w warszawskich galeriach: Dziekanka, Pokaz, Foksal itd., a także przy okazji dużych zbiorowych wystaw młodych artystów w Muzeum Sztuki w Łodzi, *Europa Nieznana* w Krakowie w 1991 r.

Przestrzeń, w której pojawiają się rzeźby Bałki ma fundamentalne znaczenie dla percepcji jego sztuki. Pierwsze wrażenie jakie odnosimy znajdując się w sali ekspozycyjnej to pustka. Skromne rzeźby uciekają w przestrzeni, kryją się po kątach, pojawiają się w miejscach nieoczekiwanych, np. w rogu wąskiego korytarzyka prowadzącego do



Mikołaj Smoczyński

Fot. autora

Camera obscura

„Pomniejszanie, ponizanie, a nawet hańbienie w sercach i umysłach młodego wielkiego pisarza”, „ignorancie oceniactwo”, „nikczemna i dyletańska orientacja metodyczna”, „marniakalna gorliwość”, „zakłamanie”, „małostkowość, fałsz i obłuda”, „jałowa sieczka interpretacyjna”, „jałmużniczy strukturalizm”, „działania paranoiczne”, „nonszalancja z ignorancją”, „poglądy kilku zawistnych, doktrynerskich niedokrytyków” — oto niektóre z określeń, jakimi p. Franciszek Nieckula obdarza tych wszystkich — od krytyków pozytywistycznych do krytyków „prowadzonych na partyjnej stalinowskiej smyczy”, co ośmielili się wysuwać przeciw Sienkiewiczowi jakieś zarzuty treści ideowej i historycznej, czy choćby wykazywali wtórność jego pomysłów fabularnych wobec tradycji literackiej. (Natościast nazwisk Brzozowskiego, Miłosza, Gombrowicza Nieckula przezornie nie wymienia). Za najważniejszy, „piorunujący” argument uważa przy tym dzisiejszą poczytność Sienkiewicza — jedyny obiektywny miernik artyzmu i wielkości pisarza”. A czytamy o tym wszystkim w książce „Głosariusz od starożytności do pozytywizmu. Materiały do kształcenia literackiego w szkole średniej” pod redakcją Tadeusza Patrzalka (Ossolineum 1992). Książka ta powstała z tekstów publikowanych w drugim obiegu przed r. 1989 i ma za zadanie — jak czytamy w przedmowie — uzupełnić program i podręczniki oraz sprostować to, co sprostowania najpilniej wymaga. „Głosariusz” (a właściwie glosarium) to rodzaj słownika. Piękny to słownik polemiki! Pięknego stylu myślenia i mówienia o literaturze uczą nauczycieli pp. Nieckula, Patrzalek i wydawnictwo Ossolineum. (hm)

☆

Michał Łukaszewicz pisze w „Nowych Książkach” (nr 1): „Po wojnie Villon był tylko chwilowo nieobecny. Zaraz po październiku ukazała się książka („Wielki testament”) z pięknymi drzeworytami Marii Hiszpańskiej”. Mówiąc ściślej: Villon nie musiał czekać na Październik. Wydanie, o którym mowa, ukazało się w r. 1954. (hm)

☆

Poetom wiele wojno, ale gdy piszą prozą, nie powinni mieć w głowie swoim czytelnikom. Dlatego mamy pretensję do Agnieszki Osieckiej, gdy twierdzi, iż Przybóś i Peiper byli futurystami („Ex libris” nr 29). A mówiąc żartem — nie ma też racji pisząc, że w porównaniu ze skamandrytami futurystami wyglądali niepozornie, i tylko dla Brunona Jasińskiego robi wyjątek. A Anatol Stern i Aleksander Wat? (hm)

Lech Stangret

Bałka, Smoczyński: Dwaj artyści awangardowi?

Analizując dokonania młodych artystów, bardzo często krytycy formułują wobec ich sztuki zarzuty wtórności i braku nowatorstwa. Piszę o używaniu materiałów dawno już odkrytych, operowaniu przedmiotem biednym, znalezionym, którego miejscem powinny być tylko sale muzealne.

Ale przecież już na początku lat 70. krytyka artystyczna zaczęła głośno mówić o schyłku lub wręcz zaniku awangardy. Dokładnej daty jednak nie ustalono. Jedni uważali (np. Hilton Kramer z „New York Times’a”), iż jej historia rozpoczęła się w połowie XIX w., skończyła się już na początku lat 60. naszego stulecia. Inni mówili o roku 1971, kiedy to narodził się ostatni naprawdę nowatorski prąd — konceptualizm.

Czy zatem artyści debiutujący w latach 70. nie wniesli niczego nowego?

Niewątpliwie ich zasługą był przede wszystkim ogromny rozwój technicznych środków przekazu artystycznego. Włączenie do rodziny sztuki, jako jej pełnoprawnych członków: fotografii, filmu-video, komputera itp.

Równolegle w działalności wielu młodych twórców zaobserwować można było zupełnie nowy stosunek do awangardy. Nie próbowano walczyć z tradycjami awangardy lat 60., lecz transformować jej zdobycze, tworząc własny, indywidualny język.

Awangardowe kierunki lat 60. wykreowały nowe rodzaje wypowiedzi plastycznych, w których zatarcia uległa granica pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Przykładem może tu być *environment* — kompozycja, której zadaniem było działanie całą przestrzenią, otoczeniem na widza. Przy czym owo otoczenie stawało się autonomicznym składnikiem plastycznym całego dzieła.

Prace dwóch młodych artystów — Mirosława Bałki i Mikołaja Smoczyńskiego, które mieliśmy okazję oglądać w Galerii Foksal i w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, są przykładami twórczych transpozycji zdobyczy awangardy lat 60. w zakresie włączenia przestrzeni, jako integralnego czynnika organizującego przekaz znaku plastycznego.

Pierwszy z nich — Mirosław Bałka należy do pokolenia artystów, którzy debiutowali w połowie lat 80. Jednym z ważnych etapów jego kariery artystycznej był udział w XLIV Biennale w Wenecji w 1990 r. a także w Documenta IX w Kassel w 1992 r. Prace tam wystawione wzbudziły zainteresowanie niemieckich i amerykańskich krytyków i galerzystów. Plonem tego były liczne indywidualne wystawy rzeźb Bałki m.in. w Museum Haus Lange w Krefeld w 1992 r. oraz w The Renaissance Society w Chicago w 1992 r.

głównego pomieszczenia galerii. Mamy uczucie, jakby artysta chciał przemówić słowami Jeana Dubuffeta: „Prawdziwa sztuka jest zawsze tam, gdzie jej się nie oczekuje. Tam, gdzie nikt nie myśli o niej i nie wymawia jej imienia. Sztuka nienawidzi, gdy rozpoznaje się ją i pozdrawia — nazywając po imieniu. Wtedy natychmiast ucieka. Sztuka uwielbia incognito”.

Równocześnie dostrzegamy, że miejsca pojawienia się rzeźb stanowią rodzaj azylu chroniącego ich intymność i wstydlivość przed zbyt brutalnym wtargnięciem widza.

Bałka konstruuje swoje rzeźby używając różnych materiałów: stal, filc, gąbka, drewno, wykładzina podłogowa, lastrico, a także sól i popiół. Są niezwykle proste. Na podłodze w kącie sali napotykamy dwie płyty z lastrico umieszczone na podgrzewanych elektrycznie metalowych blatach. Całość spoczywa na cienkich nóżkach zaopatrzonych w filcowe podkładki, jakich używa się do zabezpieczenia podłóg przed zniszczeniem. Na jednej ze ścian prawie niezauważalne zostaje, umieszczone tuż nad powierzchnią podłogi metalowe naczynie wypełnione kawałkami zużytego mydła.

W obydwu przypadkach, artysta posługuje się przedmiotami biednymi (zużyte kawałki mydła, lastrico — tzw. marmur dla ubogich). Nie są to jednak rzeczy, które całkowicie zatraciły swoje użytkowe funkcje, ale takie, które odkłada się, gdyż „mogą się jeszcze przydać”. Bałka swoim działaniem artystycznym wyzwała tkwiący w nich ładunek wspomnienia świetności. Niepotrzebne, wstydlive obecnie do użycia (lastricowe płyty przeznaczone na grób dziadka artysty zamieniono na bardziej szlachetny materiał, kawałki mydła zbierała babka do powtórnego wykorzystania) stanowią dla twórcy niezwykle frapujące tworzywo. Ekspresyjnie ukazują to, co artysta uważa za najważniejsze w swojej sztuce. Jest to bardzo osobiste, intymne wspomnienie konkretnego człowieka. Dla podkreślenia tego subiektywizmu Bałka nadaje często swoim rzeźbom tytuły będące fizycznymi wymiarami swego ciała.

Tadeusz Kantor szukając miejsca dla sztuki we współczesnym świecie często powtarzał, iż masowej konsumpcji, technice itd. sztuka może przeciwstawić tylko życie indywidualne ze swoimi słabościami i wspomnieniami, które wszechwładna polityka, administracja, finanse, starają się zunifikować i zepchnąć na margines.

Pusta przestrzeń u Bałki, gdzie tylko w kątach czają się rzeźby, zdaje się być niemal fizycznym zaprzeczeniem tej właśnie „omnipotentnej masowości”.

Zupełnie inny kształt plastyczny przybiera

sztuka młodego lubelskiego artysty — Mikołaja Smoczyńskiego.

W warszawskim Zamku Ujazdowskim, w kilku dużych salach, gdzie eksponowane są ostatnie osiągnięcia artysty również przestrzeń jest autonomicznym składnikiem dzieła. Smoczyński nie traktuje sali jako przestrzeni służącej pokazywaniu dzieł, lecz jako pretekst, wyzwanie. Artysta używa materii ściany i podłogi jako tworzywa charakterystycznego dla danego miejsca. To właśnie ściany kryjące czas, będące świadkami historii a także tworzące klimat miejsca, do którego przybywamy prowokują Smoczyńskiego do działania. Atakuje on ściany zrywając z nich tapety i przystawiając je z powrotem odwrotną, niewidoczną dotychczas stroną, wyrwa z podłogi płytki posadzki umieszczając je na ścianie, gdzie prezentują dumnie swój surowy, chropawy rewers. Właśnie to, co wizualnie pozostać ma ukryte, a teraz wydobyte i ujawnione stanowi fundament, na którym Smoczyński buduje przestrzeń. Zespolecie przestrzeni sali z materią ściany, jakiego dokonuje twórca, prowadzi do zatarcia granicy dzielącej wnętrze od zewnątrz. Nowa „odwrotna przestrzeń” zarazem niepokoi i fascynuje. Skłania do refleksji nad względnością naszej wizualnej percepcji. Te „pejzaże wnętrza” uświadamiają nam, że nie wszystko da się jednoznacznie określić przy pomocy naszego intelektu. I ta właśnie niepewność, którą wyzwała nowo kreowana przestrzeń jest istotą tej sztuki.

Należy nadmienić, że również światło spełnia u Smoczyńskiego bardzo ważną rolę. Długi korytarz prowadzący do sal wystawowych tonie w mroku. Przestrzeń porządkują — niczym głowice średniowiecznych kolumn — zawieszane przy ścianach dwa rzędy drewnianych kwadratów. Światło przebijające się przez mrok od strony wejścia i sali galerii przyspiesza ich rytm, tworząc nastrój pełen powagi i poetyckiej zadumy.

Niewątpliwie fascynacja możliwościami, jakie daje operowanie przestrzenią, przybiera inny kształt plastyczny u Mirosława Bałki i Mikołaja Smoczyńskiego. Wypływa to z innych zadań i celów stawianych sztuce przez obydwu artystów. Myślę, że te pierwsze doświadczenia są dosyć interesującym początkiem. Nie wiemy, jak dalej rozwijać się będzie ich sztuka. Czy na przykład zespolenie obiektów Smoczyńskiego z przestrzenią ścian nie doprowadzi do sytuacji, w której staną się one samą tylko architekturą? Czy natomiast sztuka Bałki nie zamknie się wyłącznie w minimalizmie i ascezie formy? Są to jednak sytuacje graniczne, które mogą stanowić również inspirację do innych nowatorskich działań.

DEKADA LITERACKA — dwutygodnik kulturalny. Wydawca: Krakowska Fundacja Kultury, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 22-47-73. Adres redakcji: ul. Kanonicza 7. Redakcja: Marta Wyka (redaktor naczelny), Zbigniew Baran (sekretarz redakcji), Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Pieniek grafik, Jan Prokop, Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas. Współpracują: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemojowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 30. Druk: Drukarnia ASSICO, 90-532 Łódź, ul. ks. Skorupki 17/19. Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo do skrótów.

Warunki prenumeraty: kwartalna wynosi 55 000 zł, półroczna 110 000 zł, a roczna 220 000 zł; za granicą kwartalna wynosi (licząc w dolarach USA) 10, półroczna 20\$, a roczna 30\$. Wpłaty prosimy dokonywać na: Krakowska Fundacja Kultury, Bank Przemysłowo-Handlowy, IV Oddz. w Krakowie — nr 323415-709987-132-3 ISSN 0867-4094

Obalanie postumentów

Chrzan

W ubiegłorocznym, podwójnym numerze letnim paryskiej „Kultury” (nr 7-8) opublikowana została ankieta, zrealizowana przez Włodzimierza Boleckiego, a poświęcona polskim pisarzom: tym niedocenionym i tym przecenionym. Ankieta bardzo interesująca i skłaniająca do rozlicznych refleksji. Między innymi do takiej: nasza literatura jest taka jaka jest. To znaczy środkowoeuropejska, ani za wielka, ani za mała, a tu wszyscy nosami kręcą. Ja rozumiem, że ci nosowierciciele chcieliby ją widzieć ogromną, ale równocześnie ileż tam jadu i zjadłości? Niech no tylko ktoś się z tej środkowoeuropejskiej pomierności wychyli to już bieżą zewsząd, by mu dolożyć, by do narodowej smoły z powrotem wcisnąć.

No i to: literatura jaka jest — każdy widzi, ani za duża, ani za mała, a jaka jest krytyka, to właśnie w tej ankiecie też obejrzyć można dokładnie. Ileż tam kiepskiego pisarstwa, ile wymądrzenia, wyczapirzenia, wypindrzenia. Jej Bohu, pomyśluj! Na szczęście krytyka polska nie jest paralelnym odbiciem owej takiej sobie literatury naszych ojczystych rozlogów.

Mnie podczas lektury zainteresowała sprawa owych pisarzy przecenionych. Zamieszania i braku jakiegokolwiek consensusu mnóstwo. Najczęściej wszelako pojawiały się nazwiska niekoniecznie wieńczące piedestały, a było i tak, że odbrązawiać chciano i tych, których jeszcze nikt nie ubrzązował (Krall, Bart), ale nawet i tego, który nigdy do literatury polskiej nie należał, choć urodził się był w Polsce (Jerzy Kosiński). Jeżeli już jakieś nazwiska się powtarzały, to najczęściej następujące: Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Tadeusz Konwicki oraz Andrzej Szczypiorski. Ciekawe, że na wszystkich ciążył poniekąd pamięć większego czy mniejszego „ubabrania ideowego”, a więc respondenci występują tu często w zastępczej funkcji lustratorów. I jeśli już mielibyśmy dekomunizować, to owo lustracyjne odbrązawianie tym jest przykrejsze, że spośród wymienionych wszyscy ulegli dawno temu „nawróceniu” i jako „nowokrześciany” w sposób znaczący przyczynili się do tego, co się stało: do erozji komunizmu. Natomiast wszyscy pisali książki lepsze i gorsze, to się niemal wszystkim wybitniejszym pisarzom zdarza, chyba że są autorami unius libri. I jeszcze jedno: w tym pomieszaniu z poplątaniem, które znamionuje krytykę tego nieszczęsnego kraju, występuje zupełnie niedostrzeżenie tego, że literatura nadal dzieli się na „wysoką” i „niską”, co dziś oznacza: na literaturę ambitną i literaturę popularną. Kto chce do jednego kotła wrzucić tak różne jakości, nie uzyska stąd smakowitego dania tylko beltun.

Zaledwie troje spośród ankietowanych odznaczało się wyraźnie od typowania „przecenionych”. Anna Bojarska: „Tych nie widzę. Nie teraz. (...) Na razie nie ma o czym mówić. Świat wyszedł z łańcuchów, wszystko się rozleciało”. Ryszard K. Przybylski: „Mam wrażenie, że w panującym chaosie sądów, opinii i rynkowych preferencji trudno mówić o przecenianiu kogokolwiek. Raczej wszyscy stracili”. Na koniec

wypowiedź kuriozalna Piotra Matywieckiego: „Przecenienie? Nikt z pisarzy (jeśli jest pisarzem...) nie jest przeceniony.” Hip, hip, hurra, więc wszyscy są niedocenieni. Doceniać ich! Tyle, że co zrobić z tym „jeśli”? Czy to Matywiecki będzie wydawał certyfikaty, kto jest, a kto nie jest pisarzem, czy może powołany zostanie parlament polskiej literatury?

Mniejsza jednak z ankietą. Mogła być odegrać jakąś rolę, gdyby wywołała szerszy odzew. Nie wywołała. Skończyło się na wzmiankach i pomrukach. Może tę obojętność wywołała żalosna kondycja krytyki polskiej, ujawniona w ankiecie, a może ów brak zgody na taką literaturę jaka się nam jawi: środkowoeuropejską. Zdaje się, że inspiratorzy chcieli przeprowadzić jakieś wielkie przewartościowanie. Ale tu, nad Wisłą, nie ma tak naprawdę kapliczek i nie ma pomników. Te które pisarzom budował zaprzęśli ustrój już się zdezaktualizowały: z jednych postumentów (wielkich nakładów, nagród, reklamy) koryfeusze sami się zgramolili, albo też wraz z owymi postumentami zawaliłi. Ogromne nakłady poszły na przemiał, nowe zajęły ich miejsce na półkach księgarń i też już zaczynają odpływać ku piekłu przemiałów. Euforie rewindykacyjne były szumne, lecz krótkotrwałe. Królestwa lektur samowolnych zajęły Follety i Kranze, thrillery i serie Harlequina. Bóg z nimi i generał Bem — jak mawiał mój ojciec.

Polskie piekło przejawia się w skarykaturowanej formie w tak zwanym zwierciadle literatury. W tym kraju doprawdy nie ma przecenionych, bo platoniczna zażyłość i zwyczajny kundlizm nikogo do wywyższenia nie dopuszczają. A to może i lepiej, bo tak między Bogiem a prawdą kandydatów do wywyższeń nie ma. Interesującym zjawiskiem jest to, że w też nader różnorodnym gronie niedocenionych dość licznie pojawiło się nazwisko Iwaszkiewicza. I to mnie cieszy, bowiem ten „pisarz dworski”, który nie zawsze świetlaną odgrywał rolę i nie zawsze pisał dobre powieści czy poezje, summa summarum wyrasta jednak na jednego z najciekawszych w tym dziwnym stuleciu.

Być może los sprawi niezadługo inaczej: „Opaczność” ześle na nadwiślańskie niwy jakiegoś geniusza i wszyscy padniemy plackiem w zbiorowym zachwycie. Byłoby tylko nie był to wiesz, proszę Opaczności, tych już mamy wystarczająco wielu. A póki co, nie ma — w moim najgłębszym przekonaniu — powodów ani do nadmiernej radości, ani też do darcia szat. Zachowujmy się godnie, a nie histerycznie, zachowujmy się rozsądnie i tak nie zabraknie na rzeczonych niwach nawiedzonych i oszołomów.

W tym kraju na wariackich papierach nie buduje się pisarzem z ich życia pomników prawdziwych. Wystawia się po śmierci kamienne lub spiżowe. I tylko niektórym. Po trosze tak jak politykom i wodzom: im kto bardziej przerznął swój mecz, tym większy ma dziś pomnik. Zamiast więc wysilać się na detronizację i depostumentalizację, proponuję naszej wyborczej krytyce, by zbudowała jeden, ale za to duży pomnik. Dla niedocenionych. Bo tych tu nigdy nie zabraknie.

TEATRZYK RYSUNKOWY



Rys. Aleksander Pieniek

Hyde Park Czytelników

Tym razem spodobał nam się jeden z wierszy obfitego zestawu nadesłanego przez WIESŁAWA JANUSZA MIKULSKIEGO z Ostrołeki. Autor tego interesującego wiersza ukończył Wydział Teologiczny na ATK w Warszawie. Pracuje w ostrołęckich szkołach średnich jako katecheta.

To wiatr tylko mrozi twarz
i w nocy tłucze prosto w szyby
to tylko wiatr porywa piasek z ziemi
i nawiewa w twarz

To tylko wiatr nagarnia deszcz do oczu
wrywa z korzeniami drzewa
lamie rośliny i kwiaty
gwizdże pod oknami nocą

To wiatr zamyka okna mieszkań
trzaska drzwiami zwiwa z głów czapki
wstrzymuje oddech wstrzymuje krok
to tylko wiatr mila tylko wiatr

Witold Turdza odkrywa nieznane arcydzieła

W ubiegłym roku, jak zwykle jesienią, na wieżę Eiffla w Paryżu wspiął się jeden z licznie nawiedzających ją samobójców, których wieża przyciąga jak magnes. Kiedy Jacques V. miał właśnie oderwać się od balustrady, by poszybować w dół, powodowany lękiem przestąpił, tak mocno uchwycił poręcz, że nie mógł się od niej oderwać, co zresztą zniechęciło go do realizacji pochopnie podjętej decyzji. Jął więc krzyczeć, co u obecnych tam wywołało wrażenie, iż Jacques V. zrezygnował z awiacji. Pospieszono mu zatem z pomocą, w czym najbardziej przeszkadzał kopiować i wrzeszczeć sam zainteresowany, zawieszony między chęcią a niemożnością jej spełnienia. W końcu jednak ratunek uwieńczył sukcesem — i tylko buty niedoszłego nieboszczyka w trakcie gorączkowej akcji zsunęły mu się z nóg i spadły roztrzaskując się. I wtedy ujawniły dziwną tajemnicę. Pod wysciółką jednego z nich były ukryte

kartki papieru z wypisanymi ołówkiem wierszami, o których sam właściciel obuwia nie wiedział. Mógł tylko powiedzieć, że buty nabył za butelkę czerwonego wina od pewnego bukinisty jakoś niedługo po wojnie, ten zaś kupił je — jak opowiadał — na pchlim targu od byłego żandarma. Zaręczał, że kiedyś buty były bardzo eleganckie co — zważywszy ich stan i okoliczności — trzeba było przyjąć na wiarę. Najpewniej były żandarm także nie wiedział o ich zawartości. I skąd je miał?

Nieco światła rzucić może na tę zagadkę przypomnienie kilku faktów. Otóż Henryk Gotlib pisze w jednym z listów z Paryża o odczycie Brunona Jasieńskiego, na którym ten wyraził chęć podpalenia miasta. Było to bodaj w 1926 czy 27 roku. Odczyt skończył się skandalem, bowiem publiczność, rozpalona do żywego obrazoburstwem poety, wywołała tumult, w wyniku którego Jasieński znalazł się w areszcie. Gdy tylko zdołał

wy tłumaczyć, że bulwersujący zamiar był jedynie poetycką metaforą — zwolniono go, ale miano na oku więc nie wspominał o tych wydarzeniach. Od współuczestników zaś wiadomo iż w areszcie, dla uspokojenia wzburzonych nerwów, pisał wiersze. Jak zwykle w takich okolicznościach, schował je do buta i potem, gdy gorączka minęła, zapomniał. Dość dokładnie, bo dotąd utwory te nie były znane. Jakim sposobem żandarm wszedł w posiadanie butów Jasieńskiego — to już tajemnica policji francuskiej. Pozostaje pytanie czy ten trop jest prawdziwy? Jeśli nawet nie — to w każdym razie bardzo prawdopodobny.

Bruno Jasieński

Wyjście z kinematografu

Ślupy lamp. Staccato. Deszcz.
Miszmasz witryn. Błysk polerowanych kałuż.
Ciemne przecznice. Naparza się dreszcz.
No, kalosz do butonierki załóż,
przytul twarz do dyszących tętnic ulic.

Drzwi
rzygnęły na płyty roześmianą falą.
Ludzie. Ludzie. Potok stu lic.
Przepychają się.
Tłoczą.
Walą.
— „nasza jest noc i oprócz niej...” —
— jedzie dwójka, biegniemy? —
Wibrujący wizg hamujących blach.

Dzyn!
Prędko!
Cholera!
Ach!
Cicho. Mojo. Onestepowo. Lżej.
Dzyn! Dzyn!!

Oszybydeszcz niemy
monotonnie staffkrople chlusta
chlupostajna kapiąca chusta.
Za rogiem. Jazzband. Śmiech. Gwar.
Szatnia. ciepło. Wtulonych par.
Raz dzin.