

LITERACKA DEKADA

Ryszard Loew: Czytanie Borwiczka ■ Waldemar Wojnar o Taxilu ■ Opowiadanie Anny Potoczek ■ Wiersze Zbigniewa Rossa ■ Anna Baranowa o obrazach Marii Stangret ■ Małgorzata Ruda o „Wizycie Starszej Pani”

Biografie kresowian od wieków znaczone były rozstaniem, odchodzeniem na zawsze od ludzi, miejsc... Pan opuścił bezpowrotnie Drohobycz — miasto swego dzieciństwa i młodości. Jakże były drogi, które przywiodły Pana z rodzinnego kresu do Gdańska, gdzie mieszka Pan i tworzy od blisko czterdziestu lat?

— Drohobycz, z którego wyjeżdżałem w r. 1940, nie był już spokojnym galicyjskim miastem, szczycącym się wielką historią, kulturą, kwitującym przemysłem. Nowa władza manifestowała wówczas swą siłę, trwały aresztowania Polaków. W moim rodzinnym Drohobyczu zaczynało być ciasno i duszno. Znikali znajomi, nauczyciele, koledzy. W tej atmosferze zagrożenia planowany już wcześniej przeze mnie wyjazd na studia do Lwowa wydawał się najrozsądniejszym wyjściem. Lwów nie był zresztą dla mnie miastem obcym — stąd pochodzili moi rodzice i dziadkowie. Jeden z nich był nawet we Lwowie postacią dość znaną (pisze o nim m.in. M. Opałek w wydanej przez Ossolineum

Po latach tej tułaczki udało mi się w r. 1945 wyjechać z transportem repatriacyjnym do Polski. Wraz z rodziną brata, który jako pracownik przedwojennej dyrekcji PKP wracał do dawnego miejsca pracy i opuszczonego mieszkania, znalazłem się w Toruniu. Na tamtejszym uniwersytecie powstawał właśnie Wydział Sztuk Pięknych, na który zaraz wstąpiłem. Tworzyli go przede wszystkim wybitni profesorowie z Wilna, Lwowa. Studiowałem malarstwo sztalugowe w pracowni Tymona Niesiołowskiego, a grafikę u Jerzego Hoppena. U Stanisława Borysowskiego poznałem malarstwo ścienne, fresk, sgraffito oraz projektowanie witraży.

Po ukończeniu studiów wyjechałem do Gdańska. W tym pięknym, zrujnowanym przez wojnę mieście bardzo wiele było do zrobienia. Tu właśnie znalazłem szczególnie sprzyjający mojej twórczości klimat i tu osiedliłem się z rodziną na stałe.

Wśród przechowywanych przez Pana z pieczywnem pamiątek z Drohobycza jest kilkanaś-



Bruno Schulz, *Autoportret*, rysunek ołówkiem, 1939.

Kiedy śni mi się z Bogusławem Marszałem Drohobycz...

gdańskim artystą plastykiem, o Brunonie Schulzu rozmawia Agnieszka Goszczyńska-Górska

książce *O Lwowie i mojej młodości*). Sporą popularność zyskał, kiedy jako radny zorganizował i sfinansował wspólnie z innymi rzemieślnikami miejską orkiestrę, która występowała na otwarciu Pierwszej Wystawy Krajowej i odsłonięciu Panoramy Racławickiej w 1894 r. Na cmentarzu Łyczakowskim były groby moich przodków. Tak więc Lwów znałem dobrze z częstych odwiedzin krewnych i przyjaciół rodziców.

W czasie wakacji przed samą wojną ojciec wysłał mnie na kurs rysunku i malarstwa prowadzony przez prof. Władysława Lama na Politechnice Lwowskiej. Poznałem wtedy wszystkie ważniejsze galerie, zachwyciłem się malarstwem dekoracyjnym Teatru Wielkiego, a także polichromią Rosena i Mehofferowską mozaiką w katedrze ormiańskiej. W tym też czasie wpadł mi w ręce prospekt wydany przez Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych. Szkoła ta bardzo mnie zainteresowała i w niej właśnie podjąłem w 1940 r. naukę.

Po zdaniu egzaminów przyjęty zostałem na drugi rok do pracowni grafiki prof. Tyrowicza, a rysunku i malarstwa uczył mnie prof. Rozmus.

Moją naukę w Instytucie przerwał wybuch wojny niemiecko-sowieckiej. Podzieliłem wówczas los wielu Polaków, którym przyszło walczyć o przetrwanie pod drugą już okupacją. Było to nieustanne kluczenie w poszukiwaniu względnie bezpiecznego miejsca i jakiegos, pozwalającego przeżyć, zajęcia.

cie rysunków z podpisem Brunona Schulza. W jakich okolicznościach stały się one Pana własnością?

— Kiedy w 1935 r. podjąłem naukę w gimnazjum Władysława Jagielly w Drohobyczu — a było to już po Jędrzejewiczowskiej reformie szkolnictwa — rysunek i śpiew były przedmiotami nadobowiązkowymi, do wyboru indywidualnego. Ja wybrałem oczywiście naukę rysunku. Prowadził ją w naszym gimnazjum Bruno Schulz. O nauczycielu tym słyszałem wiele od moich dużo starszych braci, których zafascynowały przede wszystkim opowiadane i ilustrowane przez Schulza baśnie.

Pamiętam pierwszą z nim lekcję, która stała się jednocześnie pierwszym w moim życiu poważnym wykładem teoretycznym na temat koloru, sposobu postrzegania świata, a nawet budowy oka... Na późniejszych lekcjach Schulz nigdy już do formy wykładu nie powrócił. W czasie zajęć z nim rysowaliśmy przeważnie głowy pozuujących kolegów. Korektę miał zwyczaj przeprowadzać bezpośrednio na rysunku ucznia lub rysując na boku wymagające poprawienia fragmenty. Czasem wykonywał sam dla przykładu studium głowy modelu. Wtedy otaczaliśmy go wszyscy, obserwując sposób i biegłość rysowania. Zaznaczał paroma kreskami ogólny kształt głowy, a potem stopniowo wypełniał go szczegółami. Pociągnięcia ręki miały szybkie i zdecydowane. Nie korzystaliśmy nato-

miast nigdy z odlewów gipsowych rzeźb klasycznych, które licznie zgromadzone były w gabinecie rysunku.

Już od pierwszych niemal lekcji Schulz, który dostrzegł moje uzdolnienia plastyczne, zaczął mi poświęcać sporo uwagi. Kiedyś pod koniec zajęć zaprosił mnie do pozowania i sam narysował mój portret. Zacieśnieniu naszych kontaktów sprzyjały również okoliczności, w których należało udekorować szkołę. Ja chętnie zgłaszałem się do pomocy, bo bardzo lubiłem tę pracę. Np. na bal z okazji zakończenia roku sam wykonałem witraże na okna sali gimnastycznej. W szkole Schulz był odpowiedzialny za oprawę plastyczną wszystkich uroczystości. Jego dziełem były wielkie portrety Piłsudskiego i Mościckiego umieszczane z okazji świąt państwowych na oknach auli. Te portrety o nasyconych barwach malowane były szeroko i przyciągały uwagę z dużej odległości. Na zapleczu gabinetu rysunku zmagazynowane były dekoracje do sztuk wystawianych przez teatr szkolny — one też wykonane były przez Schulza.

Z czasem mój nauczyciel zaczął zapraszać mnie do siebie. Utrwalił się zwyczaj, że wszystkie wykonane w domu rysunki przynosiłem mu do korekty. Moje kontakty z Schulzem stawały się szczególnie intensywne w czasie wakacji. Wtedy miał więcej czasu na rozmowy ze mną, zdarzało się też, że portretował mnie. Rysował ołówkiem, kred-

ką „Negro”, węglem, a raz nawet kredką czarną podbarwił sangwiną. Portrety te stawały się później moją własnością. Kiedyś w czasie wieczornych odwiedzin zastałem go leżącego na tapczanie i czytającego półgłosem książkę w języku niemieckim. W tej sytuacji właśnie kazał mi się narysować. Byłem tym mocno stremowany, a niezbyt zadowolony z wykonanego szkicu, zniszczyłem go.

W czasie wakacji 1938 r., kiedy Schulz wyjechał do Paryża, tęskniłem już za nim jak za przyjacielem i oczekiwałem jego powrotu z niecierpliwością. Wrócił z końcem sierpnia. Nasze spotkania wypełnione teraz były jego wrażeniami z Paryża, które chłonałem z największym zainteresowaniem. Rozmawialiśmy wiele o wspaniałych średniowiecznych witrażach, których barwne reprodukcje przywiózł. Schulz ubolewał, że doskonałość tych dzieł nie jest powszechnie uznana i właściwie odbierana. Słuchałem go ze zrozumieniem, bo witrażami interesowałem się szczególnie. Wiele godzin spędzałem wtedy w drohobyckiej farze wpatrzony w drobnofiguralne głębokie w kolorze witraże gotyckich okien prezbiterium, wykonane wg projektów Wyspiańskiego i Mehoffera.

Nieraz zastawałem Schulza rysującego autoportrety w okrągłym ruchomym, służącym do golenia lusterku. Dzięki użyciu tego właś-

CO NOWEGO W PRASIE

Wiosną 1959 r. odbywał się w Krakowie I Ogólnopolski Festiwal Kultury Studentów. Te kilka szalonych dni, kiedy od rana do późnej nocy biegano się z imprezy na imprezę, zwykle staczając walki o wciśnięcie się do sali, gdzie następnie stało się na jednej nodze, pozostają mi jako jedno z najmilszych wspomnień. Temperament, świeżość i bogactwo wybrań młodych artystów, różnorodność ich produkcji, niewyobrażalne dziś zainteresowanie i entuzjazm publiczności, wspaniała atmosfera zabawy, swobody, sztuki... Te doznania sprzed 35 lat są dla mnie punktem odniesienia, gdy mowa o młodzieżowej czy studenckiej działalności artystycznej.

Studencka kultura lat pięćdziesiątych jest punktem odniesienia także dla Andrzeja Osęki. Znany krytyk plastyczny i publicysta u progu nowego roku przedstawił swą opinię o dzisiejszej twórczości artystycznej studentów „GAZETA WYBORCZA” nr 3. Osęka był jurorem grudniowego IV Akademickiego Forum Kultury w Krakowie (teatr, film, plastyka, kabaret, muzyka, „performance”). Wrażenia wyniesione z tej imprezy przez krytyka nie odbiegają od dość powszechnie panujących opinii: studencka twórczość artystyczna jest (na ogół) mało autentyczna, orientuje się na przemysł rozrywkowy, ulega komercjalizacji. Szersza publiczność interesuje się nią w minimalnym stopniu. Cóż — nam, pamiętającym rozkwit tej kultury w połowie lat pięćdziesiątych — smutno.

Wydać się jednak, że nostalgiczne wspomnienia wprowadziły publicystę na tradycyjny tor krytyki „mającej za złe” i zamykającej oczy na współczesne realia. Osęka pisze mianowicie, że dzisiejsza kultura studencka: *polityką i społeczeństwem interesuje się mało lub wcale, zawiera bardzo niewiele spostrzeżeń na temat zewnętrznego świata (...) reszta to metafory, głównie skargi i żale. Nie bardzo wiadomo na kogo, o co. (...) Tymczasem młodość w sztuce była najczęściej znakiem siły i żywotności* (tu autor odwołuje się do przykładu... Młodej Polski, która, jako żywo, z młodzieńczą krzepą nie kojarzy się w sposób zbyt oczywisty).

Zarzut „apolityczności”, omijania problematyki społecznej postawić można dziś ogromnej części polskiej kultury. Przyczyny tego stanu wyjaśniano już wielokrotnie i wszechstronnie. Dlaczego kultura młodzieżowa miałaby podejmować „misję”, z której zrezygnowała (inna rzecz, że bez entuzjazmu) starsza generacja? Dojrzeniu młodych artystów towarzyszą zapewnienia i obserwacje pouczające, iż żyjemy w normalnym, demokratycznym kraju, gdzie polityką i społeczeństwem zajmują się politycy, których twórcy i artyści nie powinni wyręczać, bo nie ich to rzecz.

Zaś co do optymizmu młodych, którego brak smuci Osękę, to jednocześnie w „PRZEGŁĄDZIE TYGODNIOWYM” (nr 1) prof. Mirosława Marody na podstawie wyników własnych badań socjologicznych obala mit, jakoby generalnie młodzież łatwo odnajdywała się we współczesnym życiu gospodarczo-społecznym i akceptowała je powszechniej niż starsi. Wskazuje też na źródła frustracji młodych (m.in. wykształcenie nie dostosowane do potrzeb rynku pracy). Pamiętamy zresztą, że młodzież zawsze czuje się oszukana przez starszych, których działań i moralności nie ceni wysoko — w każdym razie w stopniu odwrotnie proporcjonalnym do samozadowolenia „starych”.

Andrzej Osęka, były działacz kultury niezależnej, czołowy publicysta obozu demokratycznego, tym razem wyraził poglądy, które mogą poniekąd przypominać zgoła inne czasy. Czyżby krytyk uważał, że młodzież swą apolitycznością i malkontentem znów obraża wspaniały świat, jaki dla niej gotują starsi? Albo, że należy ganić młodzieżową kulturę za to, iż wyraża nastroje niesłuszne, zamiast lansować postawy słuszne, optymistyczne?

J.L.

„Podręczniki «działań aktywnych» (active measures) określają tę metodę jako «dezinformację poprzez kontekst» — pisze Tomasz Mianowicz w tekście poświęconym „sprawie Józefa Mackiewicza” pt.: „Zbrodnia literatury”, co nas teraz tu mniej zajmować będzie. Być może dlatego, że autorka tego tekstu jest jeszcze dziewczęciem, nie poruszyła ją skądinąd ciekawe rozprawy zamieszczone w ostatnim wydaniu 16 numerze „Kresów”.

Wspomniany przeze mnie wyżej tekst dowodzi, iż prawdziwym powodem żywych nawet po śmierci bohatera ataków nań, nie jest jego „kollaboracjonizm”, lecz zgodna kampania przygotowana m.in. przez Jana Nowaka Jeziorańskiego i Stefana Karbońskiego, by pozbawić J. Mackiewicza dostępu do polskiej prasy emigracyjnej. „W rzeczywistości walczono zatem nie z Mackiewiczem-kollaborantem, lecz z tekstem, z wypowiedzią literacką i publicystyczną. Odpowiedzi na pytanie o przyczynę sprawczą i celową «sprawy Mackiewicza» trzeba przeto szukać w samym dziele i jego recepcji”. Do jego pozytywnego odczytania T. Mianowicz proponuje posłużyć się Bachtinowską teorią powieści oraz przypomnieć sobie warsztat pisarza bardzo bliskiego Mackiewiczowi, F. Dostojewskiego — twórcy polifonicznej powieści idei. W wielkiej kontrze za „sprawą Mackiewicza” głosu użył również Jacek Trznadel, w artykule pt.: „Sowieckie jądro ciemności”, będącym wstępem do przygotowanego tomu esejów Mackiewicza o Katyniu. Mackiewicz jako nigdy oficjalnie nie ujawniony autor „Zbrodni katyńskiej w świetle dokumentów”, jako autor „Morderców z lasu katyńskiego” (fragment tej nigdy w języku polskim nie publikowanej książki, będącej jednocześnie dowodem autorstwa słynnej, anonimowej „Zbrodni katyńskiej”, zamieszczono w omawianych „Kresach”) i wreszcie jako jeden z dwóch wybitnych pisarzy, obok F. Goetla, świadków ekshumacji 1943 roku — jest i pozostanie klasykiem zbrodni katyńskiej. (...) To on właśnie na przestrzeni lat czterdziestu opisał wiernie świadomość historyczną, rozpiętą między prawdą a mitem Katynia”. To właśnie w imieniu owej prawdy podjął polemikę z W. Odojewskim o nieścisłości pewnych realiów odnoszących się do Katynia, niewybaczalnych jeśli chodzi o tak szczegółowo prześwietlony i opisany pod względem wydarzeń historycznych mit.

Obaj autorzy zamieszczonych tekstów analizują credo artystyczne pisarza. Nieszczerne credo, o które potykają się badacze, które nie pozwoliło odsączyć „prawdy artystycznej” z wielogłosowych powieści Mackiewicza, od prawdy jednoznacznej, reporterskiej, podawanej przez samego autora o podwójnym temperamencie publicysty i twórcy form artystycznych.

„O, po cóż to, dlaczegoż to, w jakim celu” tyle hałas. Nie po raz pierwszy przekaz literacki jest dowodem winy w procesie... historyczno-literackim, a literatura generuje więcej wyrafinowanych zbrodni niż mistrz Umberto Eco zdoła zapisać. W iluż to procesach rękopisy nie płonęły, a świadczyły przeciw umysłowi, zamysłowi, słowem niewinności ich twórcy? Jako czytelniczka młoda, być może należąca do „generacji pozbawionej (czy wy-

ślizgującej się z) kompleksu ukształtowania przez ustrój komunistyczny” czekam na „prze-silenie mentalne”, a tymczasem polecam cytowane wyżej myśli „z Deklaracji Założycielskiej Klubu Politycznego im. Józefa Mackiewicza” („Dodatek” nr 1 do „Czasu Krakowskiego” 248/93 — o nim niżej).

Nie można nie zauważyć obszernych materiałów pochodzących z sesji poświęconej „Ostatniemu kapiście” Józefowi Czapkiemu. Sesja pokazała „szerszej publiczności (zwłaszcza młodzieży szkolnej)”, w jaki sposób czerpał z ogrodu nauk Czapki, jakie cytaty literackie sobie cenił, między jakimi był rozpięty (esej W. Karpińskiego „Siła pisarstwa J. Czapskiego”). W. Karpiński pieczołowicie odtwarza każdy przejaw osobowości mistrza. W rozmowie na temat „Kuchni artystycznej” bohatera Karpiński podaje to, co wie „z tekstów raczej niż ze zwierzeń”. Nie jestem pewna, ale tak chyba rodzi się „misreading” czyli możliwość niedo-o-czytania danego przekazu, a może to tylko

RAZ W MIESIĄCU

„KRESY”

zapobiegliwość badacza, by nie musiał się potem tak trudzić jak J.M. Rymkiewicz nad żmutową spuścizną Mickiewicza. Udowodniono również, iż Czapki ortodoksyjnym kapistą nie był (referat T. Gryglewicz), podobnie jak i to, iż będąc katolikiem konfrontował swoją postawę z pisarzami dalekimi od „prawomyślności”.

Wypada odnotować również fragmenty ciekawej, acz dzięki zastosowaniu zabiegowi, przypominającemu symultaniczną prozę Dos Passosa, uciążliwej w czytaniu powieści dokumentalnej H. Grynberga pt. „Dzieci Syjonu”. Jest to opowieść powstała na podstawie „protokołów palestyńskich” (spisane w 1943 w Palestynie zeznania dzieci żydowskich ewakuowanych ze Związku Sowieckiego do Palestyny). Jak wyjaśnia autor, jego praca polegała głównie na selekcji i kompozycji, więc to raczej specyfika materii (dziecięce, prostolinijne, zwięzłe opowieści) potęguje — wg zamierzeń Grynberga — nowożytny wymiar klasycznej tragedii.

Nietrudno zauważyć, iż kolejne numery „Kresów”, zgodnie ze swym *credo* eksplatają dogłębnie własne *idées fixe*, krążące wokół Mackiewicza, Vincenza, Czapskiego, Rymkiewicza itp. Zwróćmy (a moja zwraca się chętniej) uwagę na teksty mniej eksponowane: Jesienne „Kresy” bowiem proponują również trzy obecnie obowiązujące w krytyce literackiej dyskutowane tematy. Są to także swego

rodzaju, ze względu na przedmiot zainteresowania, tematy peryferyjne, „kresowe”.

Dobry szkic Jerzego Sosnowskiego „O poetach z kregu »brulionu«” pt.: „Trzy krótkie wiersze, trzy długie, trzy krótkie”. Autor podobnie jak Stefan Bratkowski w znanym artykule (Terrorysta w piaskownicy”) ocala z brulionowej zgrywy i grubej szminki jędrne i pożywe ciało poezji. Stara się wyznaczyć wszystkie te instancje, o których do tej pory przy »brulionie« rzadko się mówiło (podmioty lir., pokoleniowość, adresat lir., itp.).

Literacką prasę polską w poszukiwaniu w niej młodych przegladnęła Magdalena Ujma. Wnioski wyciągnęła mętne: „Doprawdy nie wiem, mało się ich drukuje, a jeśli się już coś młodego opublikuje, to nie jest to odezwanie się silnym głosem. Młodzi są często nieśmiali, może jeszcze niewprawni; wolą oddawać się nostalgii za minionym, czemu dają wyraz poprzez formę i treść utworów. Może mają własne pisma, których nie chcą opuścić przenosząc się do oficjalnego obiegu literackiego? Nie wiadomo także, co się dzieje z młodymi czytelnikami. Czyżby więc literatura w Polsce trwała w zagrożeniu, bo brak nowego pokolenia, gotowego do przejęcia pałeczki?” Literatura w zagrożeniu nie trwa, a pałeczkę przejmują się w doskoku jak to w biegach na długich dystansach bywa, o czym autorka wiedzieć nie mogła, bo numer 16 „Kresów” zamknięto zdaje się latem. Autorkę wypada uspokoić. Od końca października 1993 r. „Czas Krakowski” pozyskuje czytelników nowym, pojawiającym się co dwa tygodnie „Dodatkim” redagowanym przez niezaprzeczalnie młodego, a już klasyka, z modną przeszłością — K. Koehlera. Redaktor naczelny to zwolennik „niestyczeńności pokoleń” — młodzi i starzy rozmijają się w kosmicznym lesie poznania wzajemnego (por. odpowiedź K. Koehlera pt.: „O bezradności umysłu” na tekst W. Maciaga, zamieszczoną w „Dekadzie Literackiej” 4/93 powtórzoną w „brulionie 21/22” w wersji nie zmienionej), więc przejmowania pałeczki nie będzie, bo nie ma od kogo i czego. Równoległe z „Dodatkim” w Krakowie ukazał się przy „Dekadzie Literackiej” efemeryczny i chimeryczny „Przegląd Metafizyki Społecznej”, a od późnej jesieni w Warszawie wychodzi dwumiesięcznik „Debaty”, której trzon stanowią również młodzi, z których inni młodzi są zadowoleni, co się rzadko zdarza (por. „Dodatek” nr 2, „Czas Krak.” 259/93).

W powodzi tekstów feministycznych, a raczej o feminizmie (i to zachodnim), które mają jasny ogólny problem, drogę toruje rozprawka Grażyny Borkowskiej pt.: „Komandosi, hip-pisi, feministki (I)”. Rekonstruuje ona najistotniejsze bariery blokujące rozwój wątków feministycznych na gruncie polskim.

Opisując moje *désintéressement* niektórymi tematami poruszonymi w „Kresach”, czy tylko „dezinformację przez kontekst” („Kresy”, podobnie jak każdy przyzwoity kwartalnik, wychodzą z opóźnieniem), jakiej padłam dobrowolną ofiarą, pragnę zauważyć jeszcze tylko jakże szybko czas zmienia perspektywę (choćby owa powakacyjna „eksplozja” młodych). Zawsze jednak zostaną klasycy. W każdym czasie.

Agnieszka Jodlińska

VARIA

W ostatnich dniach grudnia 1993 ukazał się na rynku „Kwartalnik Artystyczny” nr 0/93 wydawany przez Teatr Polski w Bydgoszczy. Na uwagę zasługuje niezwykle staranna szata graficzna nowego czasopisma, przede wszystkim zaś jego zawartość, na którą składają się wiersze, proza i eseje takich autorów, jak J. Joyce, A. Ginsberg, K. Jaspers; z pisarzy polskich utwory swe prezentują m.in. Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski, Andrzej Stasiuk, Krzysztof Derdowski. W nrze ponadto interesująca rozmowa z Agnieszką Holland, prezentacje plastyczne i teatralne, varia, recenzje z nowych książek J. Strykowski i I. Filipiak. Zamiast słowa wstępnego redakcja — a w skład kolegium wchodzi: Ryszard Chęstochowski, Robert Mielhowski, Krystyna Starczak-Kozłowska (red. nac.) — przytacza Teilharda de Chardin: „(...) Pomimo porażek i wbrew różnym spekulacjom żywimy instynktownie przekonanie, że aby dochować wierności istnieniu, powinniśmy wiedzieć coraz więcej, a zatem szukać coraz usilniej,

nie wiemy jeszcze dokładnie czego, co jednak prędzej czy później na pewno ukaże się tym, co zgłębią rzeczywistość do dna. Wszystko tak się dziś przedstawia, jakby w krainie dusz wzniósł się nowy grzbiet górski, nowy szczyt przesłaniający dawne podziały i gromadzący na swych zboczach wczorajszych przeciwników i wczorajszych przyjaciół”.

(kl)

Krakowski Teatr STYGMATOR działający od lat przy Śródmiejskim Ośrodku Kultury organizuje „Wieczory przy świecach”, będące próbą połączenia teatru i salonu literackiego, estrady poetyckiej i dyskusji. Jest to rodzaj klubu artystycznego, w którym nie tylko dyskutuje się czy promuje nowe zjawiska, lecz także prowadzi się wartościową działalność edytorską, potwierdzoną ostatnio takimi choćby zbiorami poezji twórców młodego i średniego pokolenia, jak *Polskie graffiti* Marcina Rapacza, *Na szkle nieba* Joanny Hobot, *Jesień nad Skawą* Jerzego Franczka, *Dokądkolwiek pójdziesz* Andrzeja Piekarsza, *Wakacje w Krakowie* Alicji Zemanek i in. Odbywają się tu również inscenizowane wieczory poezji

klasyków współczesności, np. spektakl poświęcony twórczości Wisławy Szymborskiej czy programy promocyjne dla twórców początkujących — „Pięć minut dla każdego”.

(kl)

W toruńskim miesięczniku pn. „Przegląd Artystyczno-Literacki” (nr 11-12/1993) publikuje wielu znajomych z naszych łamów: Andrzej Szuba prezentuje poetów walijskich w swoich przekładach, Krzysztof Ćwikliński opowiada o Iwana Bunina *Młodość i starość*. Ponadto w numerze: *Sex Puncta Mystica* Jacoba Boehme, wspomnienie spotkania z Ginsbergiem pióra G. Kalinowskiego, wiersze Marty Fox i Andrzeja K. Waśkiewicza.

(kl)

Sprostowanie

W nocie bibliograficznej recenzji Juliana Kornhausera (DL nr 21) popełniono przykry błąd: powinno być „Rzeczy oczywiste”, a nie „Rzeczy oczywiste”.

Czytelników i Autora serdecznie przepraszamy!

Czytanie Borwicz

Ryszard Loew

Motto:

Pozostała z Wami tylko samotność do ostatniego tchnienia i tylko myśli, których nie było komu zawierzyć.

[M.M. Borwicz: *Do tych, którzy padli*, (1946)]

Michał Borwicz opuścił Polskę w marcu 1947 r. Po krótkotrwałym epizodzie sztokholmskim znalazł się w Paryżu, z którego niebawem wyjechał do Nowego Jorku. Sprowadzony przez przyjaciela, historyka Filipa Friedmana, przebywał w Stanach niemal rok w charakterze pracownika naukowego na Uniwersytecie Columbia. Nie potrafił się jednak w tym świecie zaaklimatyzować. Bardzo natomiast pociągał go Paryż, do którego wkrótce już wrócił na stałe.

Znajdował się w dość trudnej sytuacji materialnej. Źródłem jego utrzymania w owym czasie stały się honoraria uzyskiwane za artykuły pisane do prasy żydowskiej. Niezależnie od tego absorbowala go praca nad dwoma dużymi przedsięwzięciami edytorskimi, których wydanie przeciągnęło się do r. 1955. Układał i zestawiał olbrzymią, parużyczną księgę-album *1000 lat życia Żydów w Polsce* oraz redagował po żydowsku zbiór świadectw z okresu Zagłady *Arisze papiru* („Papiery aryjskie”). Pracę tę wykonywał w Ośrodku Badań Historii Żydów Polskich, który założył i którym kierował.

Uczył się bardzo intensywnie języka francuskiego. Niejako dla „wprawki językowej” podjął przekład na francuski swojej z r. 1946 pochodzącej książeczki wspomnieniowej *Literatura w obozie*. Wtedy właśnie — mowa o r. 1950 — poznałem Borwicza bliżej i od samego początku spotykałem się z nim często. Do domu wspólnych przyjaciół przynosił stronicę dokonanego tłumaczenia. Było ono przedmiotem rozmowy i wnoszonych poprawek przez osoby język francuski znające biegle.

Nie chciałbym wysuwać twierdzeń zakotwiczonych wyłącznie w mojej zacierającej się pamięci i na wspomnieniach jedynie intuicyjnych przekonań. Sam z pewnością jestem zasugerowany tą właśnie sytuacją Borwicz i bardzo przecież prawdopodobnym domysłem. Domysłem, zgodnie z którym rzecz tłumaczona zaczęła się autorowi w rękach jakby rozrastać, pęcznieć, domagać uzupełnień i zmian.

Zatem tutaj właśnie usiłuję dostrzec genezę tak znakomicie wkrótce zrealizowanego zamierzenia: szczegółowego i wyczerpującego opracowania tematu przedstawionego w polskiej książeczce pobieżnie i fragmentarycznie, memuarystycznie tylko. Zamysł ten wykonał Borwicz w formie pracy naukowej o charakterze uniwersyteckiej dysertacji doktorskiej. W druku wydana w r. 1954 książkę nazwał *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation Allemande (1939-1945). Etude sociologique*, czyli „Pisma skazanych na śmierć pod okupacją niemiecką... Studium socjologiczne”. W drugim natomiast, poszerzonym wydaniu z r. 1973 podtytuł usunął, tytuł zaś zmodyfikował na *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazi...* („...pod okupacją nazistowską...”). Nie sądzę, że była to zmiana bez znaczenia. Wskazywała ona na nowe przemyslenia autora. Było to jakby zdjęcie piętna oprawcy ludów Europy — nade wszystko Żydów — z całego narodu niemieckiego i obarczenie nim wyłącznie tych, którzy w tym okresie historycznym decydowali o jego działaniach.

Wszystko zdaje się wskazywać — a tutaj przez wskaźniki rozumieć należy właściwe odczytanie bibliografii — że do napisania tego rodzaju rozprawy Borwicz przystąpił się od dawna. To znaczy od chwili podjęcia na nowo — po zakończeniu wojny — twórczości pisarskiej. A jednocześnie działalności edytorskiej, redaktorskiej i organizacyjnej w Żydowskiej Komisji Historycznej w rodzinnym Krakowie. Była ona w całości i bez reszty oddana utrwalaniu pamięci o niedawnych zdarzeniach — ich opisowi, poszukiwaniu ich źródeł — i o losie, jaki w zdarzeniach tych przypadł Żydom w Polsce. Była ona też — wagę problematyki zrozumiał Borwicz bardzo wcześnie, bodajże jako pierwszy w Polsce — nakierowana na zagadnienie twórczości pisarskiej w świecie i atmosferze totalnej zagłady.

Publikacje takie, jak na doświadczeniach przeżyć własnych autora w obozie tzw. janowskim we Lwowie oparta *Literatura w obozie czy Organizowanie wściekłości* (1947) — rzecz o intelektualnych i literackich korzeniach propagandy antysemitkiej — są tego dowodem. Dowodem zaś koronnym zestawiona antologia wierszy o Żydach polskich pod okupacją niemiecką — *Pieśń ujdzie calo* (1947), a nade wszystko przedmowa. W osobnej, w obiegu księgarski wypuszczonej odblacie, przedmowa ta nosi tytuł *Pieśń ginących. Z dziejów twórczości Żydów pod hitlerowską okupacją*.

To właśnie, polskie prace Borwicz zawiera — jeszcze skrócone i materiałowo niepełne, jeszcze w swych opisach i wnioskach nie dociągnięte, co zaś najistotniejsze — jeszcze ograniczone wyłącznie do spraw Żydów w Polsce — opracowanie zagadnień i tematów, które znalazł się potem w *Pismach skazanych na śmierć*.

Promocja doktorska Borwicz odbyła się na Sorbonie 9 czerwca 1953 r. Promotorem był socjolog prof. George Gurwicz, a wraz z nim w komisji zasiadli historyk-nowożytnik prof. René Renouvin i historyk literatury, zajmujący się także literaturą polską, prof. Jean Fabre. Było to grono najznakomitsze z możliwych Sorbony owego czasu. Autor przedmowy do edycji książkowej — członek Instytutu Francuskiego a następnie laureat pokojowej Nagrody Nobla — René Cassin z wyczuwalną satysfakcją podkreśla, że zespół tak wybitnych uczonych uznał też Borwicza za „très honorable” — „bardzo zaszczytną”. Powiada on także, iż ocalałe pisma pomordowanych „wędrują poprzez głąb historii. I jak długo zachowa się pamięć o nich, tak długo cierpienia ich nie będą daremne”. Składa też podziękowanie autorowi za to, że „pozwoili rozbrzmieć w Sorbonie, fortecy ducha i myśli ludzkiej, głosowi i posłannictwu męczenników tragedii, która nie może być odkupiona”.¹

„Gdy Borwicz przyszedł do mnie po raz pierwszy z propozycją przedłożenia mi takiej pracy doktorskiej, miałem duże wątpliwości — powiedział George Gurwicz na Sorbonie. — Bałem się, że dostarczy nam jeszcze jednego sprawozdania o cierpieniach obozowych. To może być ważne i ciekawe, ale nie jest pracą naukową. Ku memu wielkiemu zadowoleniu konstatuję, że Borwicz utrzymał czysto naukowe podejście. Wzniósł się ponad uczucia

osobiste, a dzięki temu wyrósł wysoko ponad swych dręczycieli”.²

Czesław Miłosz pisząc sprawozdanie z odbytego przewodu doktorskiego podkreślił, że „dla przyszłych badaczy prace Borwicz będą miały pierwszorzędne znaczenie, zarówno jako źródło informacji, jak i przez interpretację faktów pochodzącą od świadka i uczestnika”.³ Po ćwierćwieczu zaś dodał z pełnym przekonaniem „że to dzieło nie powinno być przez żadnego badacza literatury okupacyjnej pominięte”.⁴

Więc właśnie: tutaj tok opowieści o genezie dzieła należy zawiesić, aby zatrzymać się przed dziełem samym. Sądzę bowiem, że ono właśnie w zestawie obejmującym książki napisane po polsku, francusku i żydowsku, oraz olbrzymiej ilości artykułów, rozpraw, esejów rozrzuconych po rozlicznych czasopiśmie — stanowi najwybitniejsze osiągnięcie twórcze Borwicz. Najbardziej liczącą się i ważką pozycję jego piśarstwa naukowego. W pełni oryginalną konstrukcję monograficzną. W takim zakresie bez poprzedników i — dotąd — bez następców. Samotną!

Trudność klasyfikacji monografii Borwicz wynika z jej interdyscyplinarności. Powiedzieć by należało, że jest to studium z pogranicza socjologii, historii, historii piśmiennictwa, krytyki filologicznej. Za pomocą narzędzi metodologicznych właściwych tym dyscyplinom przeprowadził autor opis i klasyfikację, następnie objaśnił i wyciągnął uzasadnione wnioski. Co było przedmiotem tych działań?

Najszerzej i najwielostronniej rozumiane piśmiennictwo powstałe w okupowanej przez faszystowskie Niemcy Europie lat 1939-1945. W warunkach i okolicznościach przez okupację tę narzuconych. A więc: w gettach i więzieniach, obozach koncentracyjnych i obozach zagłady, w partyzancie, w ukryciu, na fałszywej wolności przeżywanego na fałszywych papierach. Piśmiennictwo stworzone — w wielu językach — przez ludzi, którzy okupacji tej stali się ofiarami. Iłączonych tym jakże przerażającym wspólnym mianownikiem: ustawicznym zagrożeniem śmiercią.

W takiej sytuacji pisanie przybrało określony i wyraźnie uświadomiony cel: przekazanie faktografii bezprzykładnych prześladowań, przekazanie jej tym — i dla tych — którzy przeżyją. A dobitniej, przekazanie wieści o swoim istnieniu. Chciano pozostawić znak, ślad jakiś po sobie i w tych ostatnich chwilach nadać znaczenie własnemu życiu.

Dzienniki, wspomnienia, relacje, kroniki, notatki, listy i grypsy więzienne; wiersze, pieśni i fraszki; nawet napisy ryte na ścianach cel śmierci, nawet ostatnie przed śmiercią, wznieszone okrzyki tu się liczą. Albowiem „w słowie pisanym człowiek doprowadzony do ostatecznych granic swojej kondycji znalazł raz jeszcze ostatnią obronę przeciwko samotnej zagładzie — pisze Borwicz. Słowo jego, wyszukane czy niezręczne, rytmiczne czy beładne, służyło jedynie woli wyrażenia, zakomunikowania i przekazania prawdy”.⁵

Ów pęd do utrwalania dowodów zbrodni i świadectw męczeństwa stworzył jedyną w dziejach literaturę. Zbiór tekstów, wielojęzycznych, wielokulturowych, w których ładunek emocjonalny stanowi sama faktura opisu, przemawiająca nawet poprzez niezadko prymitywną lub banalną ich redakcję. Tę właśnie cechę utworów ludzi skazanych na zagładę podkreśla wrażliwy i mądrze odczytujący dzieło Borwicz polski historyk Jerzy Jedlicki, zadając zarazem pytanie: „jak przetworzyć to świadectwo w doświadczenie i mądrość świata zniewalającej codzienności”.⁶ To „jak” — pozostaje pytaniem otwartym.

Właśnie lektura książki Borwicz uświadomiła Czesławowi Miłoszowi „wyjątkowo ważną dla utrzymania człowieczeństwa rolę słowa”. Zanotował to i za paroma nawrotami komentował jako osiągnięcia badawcze Borwicz w swoich sześciu wykładach o świadectwie poezji wygłoszonych na Uniwersytecie Harvarda na przełomie 1981 i 1982 r., a w 1983

opublikowanych jednocześnie po polsku i po angielsku.⁷ Ważność ta była silnie zakodowana w świadomości piszących, do rzędu których jako świadek — przypomnieć tu znów trzeba — sam Borwicz się przecież zalicza. Toż połowa zbioru jego wierszy pt. *Ze śmiercią na ty* (1946), *Wiersze obozowe* — zawiera utwory powstałe w obozie janowskim. W nim była odczytywana na tajnych spotkaniach literackich, puszczana w obozowy obieg, przemycana poza jego obręb dla publikacji w nielegalnych wydawnictwach. W ciężkiej atmosferze niepewności przeżycia następujących godzin i dni.

Każdy rozdział tej książki rozpiętej na bardzo szczegółowo i drobiazgowo zarysowanym planie stać się może przedmiotem płodnych naukowo analiz i debat. Obfitość materiału egzemplifikacyjnego pochodzi z wielu źródeł i wielu dotyczy krajów. Samych Niemiec — i kata i ofiary — nie wyłączając. Największej wszakże ilości tragicznie splecionych faktów, dokumentacji najobfitszej dostarczyła Polska, w niej zaś — Żydzi.

Materiał ten stał się podstawą opisu elementów życia literackiego, kulturalnego, intelektualnego, sposobów i form ich uprawiania; kręgów społecznych i narodowych autorów. Wyznaczników twórczości pisarskiej, jej rodzajów, stylów ekspresji językowej, związków z tradycją historycznoliteracką. Także sposobów udostępniania tych tworów, ich upowszechniania, czyli dróg komunikacji we „wszechświecie koncentracyjnym” i poza jego obszar.

Dokonana następnie analiza opisanych zjawisk pozwoliła Borwiczowi na ustalenie paru cech charakterystycznych we „wszechświecie” tym zrodzonego piśmiennictwa — przez Miłosza nazwanych wprost „prawami”.

Należy do niej konstatacja bezwarunkowej szczerości, prawdziwości przeżycia stworzonych tekstów. Bez maski i pozy. Wręcz prymitywizm prawdy głoszonej z otwartością możliwą do osiągnięcia tylko w sytuacji ostatecznej — grozy i zraty.

Należy także wykrycie kategorii języka, jakim posługiwali się piszący. Poeci przede wszystkim. Poezja bowiem stylistycznie przynależała do poetyki okresu przedwojennego. Styl ten należało w sobie pokonać, aby wyrazić treści w chwili jego narastania nie istniejące; wyrazić to co nowe, co nie mieściło się w żadnych pojęciach i dotąd dostępnych środkach ekspresji słownej.

Piśmiennictwo stworzone we „wszechświecie koncentracyjnym” stało się nie tylko i nie wyłącznie dokumentem epoki, miejsc i okoliczności, w których powstało. W miarę upływającego czasu nietrudno dostrzec, iż przerosło ono samo siebie. Odgrywa bowiem rolę — sprawdzalnego i wciąż żywego — punktu odniesienia. Dla twórczości literackiej, systemów ideowych, układów intelektualnych w Europie od chwili zakończenia wojny.

W tym właśnie kontekście historycznoliterackim uwidacznia się niezwykła ważkość dzieła Borwicz. Spełniał on przecież wolę i jakby wypełniał testament zgładzonych. Z pewnością i o nim — Michale Borwicu i jego trudzie — myślał Czesław Miłosz, kiedy przyjmując w Sztokholmie literacką nagrodę Nobla przyznaną mu w r. 1980, powiedział:

„Ci, którzy żyją, otrzymują mandat od tych wszystkich, którzy umilkli na zawsze. Wywiązać się ze swego obowiązku mogą tylko starając się odtworzyć dokładnie to, co było, wydzierając przeszłość zmyśleniom i legendom”!⁸

*

Michał BORWICZ (Maksymilian Boruchowicz). Pisarz polski, historyk i socjolog literatury, historyk Żydów polskich. Urodzony w Krakowie 11.10.1911. Studia z zakresu literatury polskiej ukończył na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1936. Do wybuchu wojny ogłosił szereg artykułów i szkiców krytyczno-literackich. Napisał powieść *Miłość i rasa* (1938) — pierwszy bodajże utwór literacki powstały pod wpływem zadeklarowania w Nie-

mczech ustaw norymberskich, tzw. paragrafu aryjskiego.

Podeczas wojny więziony w janowskim obozie śmierci we Lwowie. Po dramatycznej ucieczce, którą poprzedziło zerwanie się ze stryczka szubienicznego (człowiek, który przeżył własną śmierć!) — objął komendę jednostki partyzanckiej Armii Krajowej działającej w okolicach Krakowa. Była to jednostka przynależna do polskiego ruchu socjalistycznego, z którym — podobnie jak z żydowskim — był Borwicz przez całe życie związany.

Po zakończeniu wojny znalazł się w Krakowie, gdzie podjął kierownictwo Żydowskiej Komisji Historycznej — instytucji powołanej w celu zbierania i ogłaszania świadectw o tragicznych losach Żydów w okupowanej Polsce. Publikuje wtedy książki, których załączki powstały jeszcze podczas wojny i wyrosły z własnych doświadczeń ich autora, m.in. Uniwersytet zbirów, Literatura w obozie, zbiór w obozie i partyzancie napisanych wierszy Ze śmiercią na ty (wszystkie w 1946), oraz Organizowanie wściekłości (1947). W tym okresie staje także w sądach jako rzeczoznawca w procesach zbrodniarzy wojennych. Rolę tę będzie spełniać również później, wzywany na procesy do Niemiec.

Nie pogodzony z dokonującymi się zmianami politycznymi opuszcza Borwicz Polskę (1947) i osiada w Paryżu. Poświęca się niemal wyłącznie pracy badawczej nad okresem Zagłady. Jej rezultatem są napisane w następnych latach, wydane w Paryżu, książki.

Po francusku m.in. *Ecrits des condamnés à mort...* 1954, 1973 („Pisma skazanych na śmierć...”), *L'Insurrection du ghetto de Varsovie*, 1966 („Powstanie w getcie warszawskim”), *Vies interdites*, 1969 („Żywy zabronione”) — opowieści o losach indywidualnych Żydów, którzy ocalili, mimo wyroku zagłady. Po polsku natomiast: zestawione dwa — w Paryżu w 1980 wydane — tomy, z których *Ludzie*, książki, spory obejmuje szkice literacko-historyczne, a *Spod szubienicy* w teren wspomnienia, głównie z partyzantki. Wydał Borwicz również trzy książki w języku żydowskim tematycznie związane z jego publikacjami polskimi i francuskimi.

We wrześniu 1984 wziął Borwicz udział w konferencji naukowej na temat dziejów Żydów w Polsce, która miała miejsce w Oxfordzie. Wygłosił na niej referat pt. *Polish — Jewish relation, 1944–1947* („Kontakty polsko-żydowskie...”), włączony do wydanej w 1986 książki zbiorowej *The Jews in Poland* („Żydzi w Polsce”).

Borwicz wykładał na Sorbonie i był pracownikiem naukowym CNRS („Francuski Narodowy Ośrodek Naukowy”), przez pewien czas kierował sekcją radią France International. Brał udział w polskim i żydowskim życiu społecznym i kulturalnym Paryża. Uczuciowo i ideowo związany z Izraelem, niejednokrotnie występował publicznie w okresie różnych na państwo nagonek; odwiedzał Izrael parokrotnie.

Michał Borwicz zmarł na południu Francji 28 sierpnia 1987. Zgodnie z dawno wyrażonym życzeniem pochowany został w Izraelu, w kibucu Kabri, gdzie pogrzeb odbył się 10 września 1987. W testamencie polecił przekazać swoją prywatną bibliotekę Ośrodkowi Badań Historii i Kultury Żydów w Polsce na Uniwersytecie Hebrajskim, archiwum natomiast — instytucji Jad Waszem.

Ryszard Loew

¹ M. Borwicz, *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation nazi*, Paris 1973, s. 10.

² L. Leneman, *Od szubienicy do Sorbony*, „Nowiny Poranne”, Tel-Aviv 5.7.1953.

³ (Cz. Miłosz) m.: *Doktorat*, „Kultura”, Nr 11(73) Paryż 1953, s. 130–131.

⁴ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 151.

⁵ M. Borwicz, *Ecrits...*, s. 355.

⁶ J. Jedlicki, *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*, w: *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, Warszawa 1978, s. 350.

⁷ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji*, Paryż 1983, s. 55–56; 64.

⁸ Cz. Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985, s. 356.

Kiedy śni mi się Drohobycz...



Bruno Schulz, Portret Bogusława Marszala, rysunek ołówkiem, 1937.

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

nie lusterka jego autoportrety mają różnorodne ujęcia, z charakterystycznym wyszukiwaniem ułożeniem głowy (powtarzał to później w ilustracjach do prozy). Efektu tego nie mógłby osiągnąć korzystając ze zwykłego lustra. Kilka autoportretów ołówkowych ofiarował mi zaraz po ich ukończeniu. Otrzymałem też kiedyś szkic do kompozycji „Ab urbe condita”, będący — jak przypuszczam — częścią większego paneau związanego tematycznie z jakimiś uroczystościami w mieście. Jako wzór techniki rysowania tuszem podarował mi rysunek w typie tych, jakimi ilustrował swoją prozę.

Kiedyś, po latach już, zauważyłem, że na odwrocie jednego z autoportretów znajduje się brudnopis podania do związku zawodowego (jakiego?) datowany 1939/40. To zaskakujący i smutny w swej wymowie tekst świadczący o tym, że Schulz zupełnie nie zdawał sobie sprawy z istoty rzeczywistości, w jakiej się znalazł. Jest tam m.in. zdanie stanowiące jakąś żalosną próbę opisaną własnej twórczości dla potrzeb „innego świata”. Pisał: „Moja twórczość malarska, potem literacka, która mi przyniosła pewien rozgłos, nie miała tematyki społecznej, pragnęła jednak służyć wyzwolonym masom. Jako wypoczynek, jako czysta gra wyobraźni...”

Maria Gizela Lesell napisała kiedyś o domu Schulzów: „...w ogóle to interieur ich domu w Drohobycz, ciemne, ponure, nieomal że puste, to byłoby do opisanie, ale kogo to jeszcze może interesować i kto o to pyta?” Pani Lesell myliła się oczywiście pisząc te słowa. Wnętrze domu Schulza interesowało wielu i przez wielu było opisywane. A jak Pan zapamiętał dom swego nauczyciela?

— Dom Schulzów przy ul. Floriańskiej, dawniej Bednarskiej, był parterowy, stosunkowo wysoki, zbudowany na planie litery L, z dwoma wejściami od podwórza. Jedno z nich prowadziło wprost do ostatniego po-

koju, ale tamtędy tylko raz zostałem wprowadzony. Na ogół wchodziłem przez kuchnię — wtedy służąca anonsowała moje przyście i Schulz wychodził mi naprzeciw. Aby dostać się do jego pokoju położonego w środkowej części mieszkania, trzeba było przejść przez ciemny przedpokój i pokój pań. Wszystkie pokoje od ulicy były duże i jasne. Pokój Schulza oprócz okna miał oszklone drzwi prowadzące na balkon. Pokój ten absolutnie nie czynił na mnie przytłaczającego wrażenia. Wnętrze było przestronne i pełne światła. Duże biurko, przy którym pracował, stało przy oknie bokiem. Nad biurkiem wisiała duża akwarela Rafała Malczewskiego przedstawiająca pejzaż podgórski z nasuwającymi się zwalami ołowianych chmur. Nastrój obrazu przejmował grozą nadciągającej burzy. Nad tapczanem wisiał portret Schulza wykonany pastelami przez Witkacego. Ujęcie portretowanego było dla mnie zaskakujące — na postumencie przechodzącym w kształt śruby-korkociągu osadzona była głowa widzianna lekko z góry — robiła wrażenie wirującej bryły. Podobny rodzaj postumentu dźwigającego głowę zastosował Witkacy w kompozycji *Pani Plutyńska* z r. 1936, którą znalazłem w wydanym przez KAW w r. 1989 albumie *Stanisław I. Witkiewicz*. W tym samym albumie znajduje się pod nr 52 reprodukcja nieznanego mężczyzny z r. 1929. Moim zdaniem mógłby to być portret Schulza z charakterystycznym dla niego układem ust.

Kiedyś zauważyłem stojącą na stoliku makiętę wykonaną z białego kartonu, budowała przypominała gotycką katedrę przetworzoną w kubizujące bryły. Bardzo zainteresowało mnie przeznaczenie tej pracy, ale nie o wszystko ośmielałem się pytać Schulza wprost. Podobnie zabrakło mi śmiałości — później tego żałowałem — żeby dowiedzieć się czegoś więcej na temat obrazu, który pokazał mi raz jeden, po powrocie z Paryża. Był to portret kobiety w starszym wieku, o pełnej twarzy, utrzymany w duchu malarstwa Cézanne’a.

Był intensywny w kolorze, z wyraźnymi śladami pędzla. Schulz pokazując mi obraz bagatelizował trochę fakt jego posiadania, ale myślałem, że był to wyraz jego skromności, bo to dzieło posiadało na pewno dużą wartość.

Leży przed nami „Sprawozdanie Dyrekcji Państwowego Liceum i Gimnazjum im. Króla Władysława Jagiełły w Drohobycz za rok szkolny 1938–1939”. W składzie grona nauczycielskiego pod nr 20 wymieniony jest: „Schulz Bruno, profesor, odznaczony złotym wawrzynem PAL, zawiadowca gabinetu rysunkowego, uczył...” itd. itd. Znałem wypowiedzi Schulza świadczące o tym, że nauczanie było dla niego prawdziwą męką. Jak postrzegaliście go na terenie szkoły wy — uczniowie. Czy jego „dziwność” nie była przedmiotem Waszych żartów?

— Jak już powiedziałem, w okresie mojej nauki w gimnazjum rysunek był nadobowiązkowy. Tak więc grupa uczniów, z którymi pracowałem to byli już wyłącznie ci naprawdę zainteresowani przedmiotem. Myślałem, że to była dla Schulza duża ulga. Oczywiście i my wylapywaliśmy jego śmieszności — np. sposób chodzenia. Chodził zawsze z głową pochyloną, wpatrzony w jakiś punkt na ziemi. O jego sławie literackiej wiedzieliśmy niewiele. Właściwie dopiero dłuższy urlop ministerstwa, jaki otrzymał w związku z nagrodą PAL, uświadomił młodzieży, że nauczyciel rysunku to twórca niezwykle. Jednak ktoś taki jak ja, kto znał go tylko z relacji nauczyciel-uczeń, nie mógł przeniknąć przecież granic Jego zadziwiającego świata, w którym twórczość i życie to była jedność.

Schulz zawsze towarzyszył przyjeżdżającym do Drohobycza literatom, spotykał się z nimi w Truskawcu. Zresztą zawsze, ilekroć w naszym mieście miało miejsce jakieś ważne wydarzenie kulturalne, starał się, abyśmy i my w nim uczestniczyli. Bardzo lubiliśmy, kiedy prowadził nas na goszczące w Drohobycz wystawy malarstwa nowoczesnego, które nam ze znanstwem objaśniał. Kierował naszą uwagę na problemy formalne, na kompozycję kolorystyczną. Pamiętam, jakim przeżyciem dla niego i dla nas wszystkich było oglądanie średniowiecznych fresków w farze drohobyckiej. Odkryli je konserwujący XVIII-wieczną polichromię artyści ze Lwowa — m.in. J. Janisch.

Odnosiłem wrażenie, że na terenie szkoły Bruno Schulz cieszył się wielkim szacunkiem. A może to tylko ja patrzyłem w sposób szczególny na lubianego i podziwianego nauczyciela?

A inni nauczyciele tego gimnazjum? Jak ich Pan wspomina?

— O, było tam bardzo wiele wspaniałych postaci. Był dyrektor Tadeusz Kaniowski, były senator, odznaczony odznaką „Orlą”. Był wspaniały polonista Mściwój Mściwójewski, na którego lekcjach poznawaliśmy m.in. dzieje Drohobycza i uczyliśmy się ko-chać świadomie to miasto. Był wreszcie szczególnie przeze mnie lubiany biolog Słupnicki, z którym wędrowałem po lekcjach w poszukiwaniu okazów do gabinetu biologicznego. Z nim też rozmawiałem dużo o malarstwie, szczególnie pejzażowym. Jego akwarelami (przeważnie były to pejzaże z architekturą) obwieszane były wszystkie korytarze gimnazjum.

To była naprawdę dobra i rozwijająca duchowo szkoła. Jej wychowankami byli m.in. Iwan Franko i Kazimierz Wierzyński.

W Pana bogatym dorobku artystycznym dominują dzieła sztuki sakralnej. Wydaje się, że w tej dziedzinie wypowiedział się Pan najpełniej. Podziwiający monumentalne freski i mozaiki w kościołach Gdyni, Sopotu, Grudziądza, Warszawy trudno byłoby jednak domyślić się w Panu ucznia Brunona Schulza. Jaki wpływ na ukształtowanie Pana artystycznej indywidualności wywarł nauczyciel rysunku z Drohobycza?

— Schulzowi, jako memu pierwszemu mistrzowi, zawdzięczać bardzo wiele. On właśnie dał mi rzetelną podstawę nauki rysunku, a przez mądre kierowanie moimi zainteresowaniami wprowadził mnie w świat sztuki. Myślę dzisiaj, że to wielkie szczęście spotkać nauczyciela, który tak dba o rozwój talentu ucznia, jak czynił to Schulz w stosunku do mnie. Przede wszystkim zaczął mi podsuwać właściwą literaturę z wielu dziedzin plastyki. Pożyczał mi własne książki, a niektóre brał dla mnie z biblioteki nauczycielskiej gimnazjum. Były tam — pamiętam — *Historia grafiki*, monografia Maxa Klingera, miesięczniki „Grafika” i „Sztuki Piękne”, a także komplety monachijskiego tygodnika „Jugend”. Kilkanaście egzemplarzy tego pisma i niemiecki album mistrzów rysunku z uwagami Schulza na marginesach otrzymałem od niego na własność. One również stanowią drogą mi pamiątkę.

Od metody „cliché-verre”, którą się Schulz posługiwał i której mnie nauczył, od naszych rozmów o różnych technikach graficznych zaczęło się też moje głębsze zainteresowanie tą dziedziną sztuki. Grafikę uprawiałem z upodobaniem przez wiele lat.

Schulz bardzo zachęcał mnie do podjęcia studiów w Instytucie Sztuk Plastycznych, i ostateczną decyzję o wyjeździe do Lwowa podjąłem pod jego wpływem. Kiedy wyjeżdżałem, zaopatrzył mnie w listy polecające do zaprzyjaźnionych artystów — Janischa, Strenga, Sterna, z prośbą o opiekę i ułatwienie mi pracy zarobkowej.

Będąc już we Lwowie wstąpiłem kiedyś na wystawę w tamtejszym Związku Artystów Plastyków. Było tam kilka rysunków Schulza, które obejrzałem z prawdziwym wzruszeniem. I to było ostatnie moje z Nim spotkanie.

O tragicznych losach Schulza i jego rodziny dowiedziałem się dopiero po wojnie, w Toruniu. Spotkałem tam profesora z mojego gimnazjum w Drohobyczu, Bogusława Moronia. Mówił mi, że skonfiskowany przez Niemców dom jego rodziny stał przez pewien czas pusty. Wykorzystując tę sytuację dał klucz do domu Schulzowi, gdzie ten przez pewien czas ukrywał się. Od Moronia dowiedziałem się też o okolicznościach śmierci Brunona Schulza.

Kiedy śni się Panu Drohobycz — a nie wątpię, że tak jest — w jakich pojawia się on obrazach, sytuacjach?

— Kiedy śni mi się Drohobycz, jestem chłopcem, który mieszka z rodzicami na kolonii pracowników kolejowych położonej między dworcem kolejowym a rafinerią ropy naftowej „Polmin”. Gram w piłkę w otaczającym kolonię pięknym parku, w którym są grabowe aleje, plac zabaw i kręgielnia, a w święta odbywają się festyny i gra kolejowa orkiestra.

Jestem też uczniem, który wbiega po kilka schodów na drugie piętro budynku gimnazjum, żeby zatrzymać się przed kopią obrazu Grottgera z cyklu *Wojna* (kilkakrotnie większą od oryginału) pt. *Ludzie czy szakale?*

W moich wspomnieniach, w moich snach idę przez całe miasto do swego nauczyciela i niosę pod pachą teczkę z rysunkami. Przechodzę przez park ze stawem, przez rynek, mijam kościół otoczony wyniosłymi drzewami i wąską uliczką dochodzę do ulicy Floriańskiej. Na końcu tej ulicy jest zamienione na park stare cmentarzysko, a murowany obelisk upamiętnia miejsce, w którym pierwotnie stała świątynia.

Idę do Brunona Schulza szarym jesiennym popołudniem, a przez całą drogę towarzyszy mi łopot skrzydeł i przejmujące krakanie wron zlatujących się do starego parku na nocny spoczynek.

rozmawiała

Agnieszka Goszczyńska-Górska

Reprodukcje wykonał Bogusław Marszał

Przez dziesięć lat z okładem wodził za nos miliony czytelników, podsuwając im naszpikowane nonsensami książki i broszury. Inscenizował wielopiętrową mistyfikację, w którą, świetnie się przy tym bawiąc, wpłatywał wysokich dostojników Kościoła, nie omijając przy tym Stolicy Apostolskiej i samego Leona XIII. Był postacią w pełnym tego słowa znaczeniu dwuznaczną i do dziś nie wiadomo, czy za grą, którą prowadził, nie krył się jakiś poważniejszy zamiar: choćby skompromitowania pionków, które porostawiał na wielkiej, europejskiej szachownicy. A może, ów „libre-penseur”, wolnomyśliciel, eks-mason i dostawca brukowych sensacji, igrał tylko z opinią publiczną, bawiąc się ludzką naiwnością i badając zarazem, jak daleko sięgają jej granice?

Tak czy inaczej Léo Taxil, bo o nim tu mowa, był autorem, jak nieraz się twierdzi, największej mistyfikacji XIX wieku. Największej, bo opartej o znakomite rozeznanie nastrojów społecznych, wyjątkowo długotrwałej i równie brzemiennej w skutki. Nie była co prawda ani pierwsza w tamtym wieku, ani ostatnia: w czasach *belle époque* nauczono się doceniać pożytki płynące z misternej roboty fałszerzy i prowokatorów. Kilkanaście lat przed arcydziełem Taxila słynna, a sfabrykowana „depesza emska” posłużyła jako *cassus belli* dla rozpętania wojny francusko-niemieckiej, która położyła kres II Cesarstwu. Niemal nazajutrz po skandalicznym finale sprawy Taxila zmontowano słynną intrygę, której ofiarą padł kapitan francuskiego Sztabu Generalnego, Alfred Dreyfus. Zaryzykowałbym jednak twierdzenie, iż w porównaniu z mistyfikacją obmyśloną przez Taxila, były to krótkotrwałe fałszywki o doraźnych skutkach. Przeczytać o nich można jednak w każdym podręczniku, o Leo Taxilu czyli Gabrieli Jogand-Pagèsie,



Dygnitarze masonów zostali oskarżeni o utrzymywanie kontaktów z Szatanem. Ilustracja pochodzi z pracy Taxila „Le Diable au XIX^e siècle”

Największa mistyfikacja XIX wieku

Waldemar Wojnar

bo tak się naprawdę nazywał, milczy historia. Dlaczego, być może stanie się jasne później.

Urodził się w Marsylii w 1854 r., w znacym mieszczańskim i katolickim domu, ale nie tak rzadkim w takich familiach obrotem rzeczy chętniej czytywał antyklerykalną „Latarnię” z płomiennymi manifestami Garibaldi niż Pismo Święte. Miłośnik burd, wcześniej stał się częstym gościem portowych spelun, gdzie, jak napisze jego biograf, gorliwie „zajmował się grzebaniem resztek zasad, które mu pozostały”. Mając niespełna 22 lata nabierał 13 wyroków sądowych. Ucieka więc przed karzącym ramieniem sprawiedliwości do Szwajcarii, gdzie usiłuje handlować afrodyzjakami. Wyrzucony, wraca znów do rodzinnej Marsylii i trafia szczęśliwie na amnestię. Są już lata 80., we Francji zaznaczone szczególnie przybierającą na sile batalią między republikanami a okopanym na swych pozycjach Kościołem, który nie tak dawno potępił wszelkie grzechy liberalnego państwa w pańskim „Syllabusie”. Nie była to bynajmniej szermierka fair play i Taxilowi mogło się wydawać, iż doczekał się swoich przysłowio- wych pięciu minut. Zakłada wraz z żoną dziennik „Antyklerykal” i wydaje szereg broszur, których tytuły: *Metresy papieża* czy *Zbrodnie kleru*, mówią same za siebie. W najbardziej zapewne z nich, *Joanna d’Arc, ofiara księży*, dowodził, iż Dziewica Orleańska przed swoją męczeńską śmiercią została zgwałcona przez spowiedników. Jadowne pamflety idą jak woda, a ozdobiona pornograficznymi malunkami antypapieska *A bas la calotte!* sprzedaje się w ciągu kilku tygodni w nielicznych nakładzie 130 tysięcy egzemplarzy! Wszakże pięć minut Taxila trwa nieco krócej, niż prawdopodobnie przypuszczał. Zniszczony karami i konfiskatami, w 1884 roku zmuszony zostaje do szybkiego zwinięcia interesu i ogłoszenia bankructwa. Nie należy jednak do ludzi, którzy choć na krót-

ko pozwoliliby o sobie zapomnieć. W rok później, pod wpływem teży Joanny d’Arc i za jej wstawiennictwem, zrywa z błędami przeszłości, pali swoje pisma i przeprowadza publiczną ekspiację. Swoją drogę do Canossy Taxil przebywa jednak głównie na ... papierze. Dawny „Zorro ligi antyklerykalnej”, jak nazwie go historyk, dostarczał wysmażonych w witrzoliu pisemek, przedzierzga się w szermierza Kościoła, walczącego z wszechświatowym masonskim spiskiem. Moment wybrany został dobrze. Rok wcześniej wszak ukazała się encyklika Leona XIII „Humanum genus”, stanowiąca ukoronowanie pół-

torawiekowej, bo zapoczątkowanej konstytucją „In Eminenti” Klemensa XII, wojny Kościoła z wolnomularstwem. Tym razem, poza wspomnianiem o „burzeniu dyscypliny religijnej i społecznej” pojawił się wątek „zbrodni masonskich”, rozwijany później w pracach marsylijskiego dziennikarza. Oczywiście, w demonizujących łóż oskarżeniach płynących z Watykanu coś było na rzeczy, jako że w drugiej połowie XIX wieku francuskie wolnomularstwo gwałtownie oddaliło się od dawnych zasad, stając się sprzymierzeńcem wszelakich ruchów sekularyzacyjnych. Już w 1877 roku Wielki Wschód Francji wypowiedział się za usunięciem z konstytucji masonskiej formuły o Bogu i nieśmiertelności duszy. Zastępuje ją stwierdzeniem, iż masoneria kieruje się zasadą „całkowitej wolności sumienia i solidarności ludzkiej”. Antyklerykalny zwrot masonerii francuskiej, potępiony zresztą przez łóż anglosaskie, rychło przestał być wewnętrzną sprawą samych „braci wolnomularzy”, zwłaszcza gdy po upadku II Cesarstwa masoni zaczęli uczestniczyć w kolejnych gabinetach. Dość powiedzieć, iż już w 1870 roku na 11 członków rządu powstałej świeżo III Republiki było 9 masonów z Gambettą na czele. Ów alians republikański z wolnomularstwem zaowocował coraz dalej idącym zeświecczeniem oświaty, ustawami antyzakonnymi, wreszcie oficjalnym rozdziałem Kościoła od państwa w 1905 roku. Dość daleko więc oddaliła się masoneria francuska od czasów, gdy, jak przypomina historyk Christian Jacq, wielki mistrz Magnan miał iście katolicki pogrzeb, z mszą celebrowaną w katedrze Notre-Dame, a dostojnik kościelny odprawiał egzekwie nad trumną przybraną w masonskie insygnia zmarłego... W czasach Taxila była to już zaszłość, której raczej nikt nie wspominał, zaś w toczącej się batalii wystrzeliwano coraz więcej „papierowej amunicji”, nie troszcząc się o argumenty i świadectwa. Zgodnie ze



Rycina zamieszczona w 1897 roku przez „L’Illustration”

Anna Potoczek

starą, Talleyrandowską jeszcze zasadą oczerniania przeciwnika, bo zawsze i tak coś przecie z tego zostanie, w pracach takich autorów jak Paul Rosen czy ojciec Benoît nad mrocznymi tajemnicami łóż unosił się mocny zapach smoły i siarki. W czasach demonicznego księdza Boullana oskarżonego o składanie żywych ofiar podczas czarnych mszy, był to ów ton, z którego mogła narodzić się piosenka. Wszak już w latach 70., jak wspomina J.K. Huysmans, sam autor satanistycznej powieści *Là-bas*, w Paryżu istniał potajemny handel konsekrowanymi hostiami, zużywanymi podczas podejrzanych kultów. Taxil więc trafił, jakkolwiek było, na grunt wcześniej już ubity, ale też, jak nikt przed nim, potrafił ożywić papierowe pandemonium i sprawić, iż nawet największa blaga stawała się prawdopodobna.

Pierwsze jego książki *Wyznania ex-wolnomyśliciela i Frank-masoneria zdemaskowana*, zresztą nieekspluując wątki bogatej antymasońskiej literatury, ale Paryż zdążył się już owoić z twórczością spod znaku lakierowanego kopytka. Sukces książek Taxila polegał zatem na obwieszczeniu, a wszak miały to być wiadomości czerpane z pierwszej ręki, największego sekretu wolnomularskich łóż: palladyzmu. Ów przedziwny ryt, stworzony przez Alberta Pike'a w 1870 roku w Charlestown miał stanowić coś w rodzaju nadmasonerii, skupionej w elitarnych i trudno dostępnych „trójkątach”, które oprowadzając z wolna cały świat, miały przygotować bliskie nadejście Antychrysta i jego rządu. Owe pierwsze relacje Taxila uzupełniały następni autorzy, bo nawrócenie masoni zaczęli się mnożyć jak Lejzorkowe króliki. Dr Bataille na przykład w dziele *Le Diable au XIX^e siècle* opisał nawet fabryki na Gibraltarze produkujące magiczne przedmioty do dekorowania palladystycznych świątyni, a nawet tajne laboratoria, gdzie przygotowywano zrazki straszliwych chorób. Miałoby być one rozwiezione po całym świecie na pierwszy sygnał z Charlestown. Diabeł jednak interesował się nie tylko bakteriologią — był to w końcu wiek Bella i Edisona — ale również i telekomunikacją. Palladystyczne „trójkąty” miały się więc porozumiewać ze sobą za pośrednictwem tzw. „arcuła mystica”, urządzenia przypominającego telefon, a łączącego Charlestown z centralami w Waszyngtonie, Montevideo czy Kalkucie. Owa tajemnicza „arcuła” składała się ze skrzynki zaopatrzonej w słuchawkę i czegoś w rodzaju mikrofonu, którą ozdabiały statuetki, wyobrażające siedem palladystycznych cnót: *Ignis* (święty ogień), *Ratio* (rozum), *Labor* (praca) etc. Wystarczyło tylko wcisnąć wybraną statuetkę, by połączyć się z określonym miastem.

Po doktorze Bataille'u odezwała się miss Diana Vaughan, wielka mistrzyni „trójkąta” Phoebe-la-Rose z Nowego Jorku, wcześniej już przedstawiona przez Taxila w książce *Czy kobiety należą do masonerii?* Miss Vaughan w *Pamiętnikach ex-palladystki* opisała swoje niezwykle nawrócenie za sprawą Joanny d'Arc, która uchroniła ją przy tym od rozszarpania przez piekielne moce. W następnej swojej książce *Le 33^e **, *Crispi*, zapowiedziała już „auzońską republikę” we Włoszech, kierowaną oczywiście przez masonów, upadek papieżstwa oraz „trzy pokolenia do narodzin Antychrysta”. Dokładne zestawienie podanych przez nią dat wskazywałoby na bliski już rok 1995.

Wzięcie, z jakim spotkał się ów satanistyczny serial, przeszedł wszelkie oczekiwania, w tym, jak przypuszczam, i samego autora. Kolejne broszury, sygnowane przez dr Bataille'a, Sophie Walder, Dianę Vaughan czy samego Taxila osiągały nieraz do 40 wydań i przyniosły mu sumkę nie do pogardzenia 2 milionów dzisiejszych franków. Gwoli sprawiedliwości należałoby jednak dodać, iż sukces Taxila miał wielu ojców, bo w propagowanie jego rewelacji włączyło się wielu najwyższych kościelnych dostojników. Na przykład w 1893 roku ojciec Fuzier zorganizował w Aveyron specjalną konferencję poświęconą m.in. palladyzmowi. W Niemczech i Austrii generalny dyrektor Związku

Eucharystycznego, ks. Künze opublikował relacje Taxila w popularnej broszurze i miesięczniku „Pelikan”. Prasa kościelna entuzjastycznie się losami Sophie Walder i „nawróconej” Diany Vaughan, niemal jak bohaterkami popularnych romansów. „Ona nie jest zepsuta jak inne” — pisał o Dianie w 1894 „Revue Catholique”, obarczając winą jej ojca, „nienawistnego protestanta”. „Jeśli jest prawdą — konkludowało pismo — że potrzebny jest cud, by ją nawrócić, Bóg z pewnością go uczyni”. „Le Pèlerin” z 1895 roku powiadał o kolei, iż niejaka Louisa D. udała się do Lourdes na intencję Diany i przy okazji, cud widomy, pozbyła się trapiącej ją wieloletniej dolegliwości.

A jednak, mimo czujności Taxila, rozbudowującego o nowe wątki tę wyssaną z palca fabułę, zdarzali się niedowiar-kowie. We wrześniu 1896 roku podczas antymasońskiego kongresu w Trydencie, w obecności 36 biskupów, niemiecki duchowny, ojciec Baumgarten, zażądał metryki urodzenia i świadectwa pierwszej komunii Diany Vaughan, której przecie nikt na oczy nie oglądał. Został przez salę niemal zakrzyczany. „Cóż za brak rozumu!” — zawyrokował książę Bessones — to prawie wydać ją na śmierć! Wyliczył przy okazji wszystkie godne szacunku osoby, które miały widzieć się z Dianą. Zaklinał, by nie dekonspirować jej nierozważnymi żądaniami, które mogłyby pchnąć ją „pod nóż masonerii”. A jednak wątpiący nie ustawali. Na początku 1897 roku prasa amerykańska zajęła się poszukiwaniem w Charlestown owej ośmiobocznej świątyni, wyłożonej marmurem i drogimi kamieniami, którą tak drobiazgowo opisał dr Bataille, zaś angielski „The Tablet” zapytywał, czy można dawać wiarę osobie tak dalece nie znanej jak Diana Vaughan. Nawet warszawski „Przegląd Powszechny”, który nie tak dawno z uznaniem recenzował słynną książkę Taxila *Les assassinats maçonniques*, o morderstwach masonskich, teraz nie tail swoich podejrzeń i napomknął o „kuglarstwie literackim”. Atmosfera wokół głośnego eks-masona zaczęła się stawać z wolna gorąca, zwłaszcza gdy w Rzymie monsignore Lazzareschi, przewodniczący specjalnej komisji oświadczył, iż nie uzyskał żadnego decydującego argumentu za lub przeciw istnieniu Diany Vaughan. Naciskany zewsząd Taxil postanowił wreszcie zagrać *va banque* i 19 kwietnia 1897 roku podczas wielkiej konferencji w Paryżu dochodzi do niebywałego, nawet w skali tego miasta, skandalu. Publikę, którą stanowili po równo wolnomyśliciele i członkowie organizacji kościelnych, wzięła się po prostu za łby i interweniować musiała policja. Sprawa Taxila była jednak nazbyt poważna, by zapisać się jedynie w kronikach paryskiej prefektury. Można w niej dopatrywać się żartu skandalizującego dziennikarza-antyklerykała i tak też, owym odwiecznym zamilowaniem do robienia z ludzi dudków, usprawiedliwiał się sam zainteresowany. Być może jednak, jak twierdzą tacy badacze jak Gerard de Sède, w Taxilowym szaleństwie kryła się metoda i jej celem byłoby — na czyje zlecenie? zdyskredytowanie Kościoła wobec masonerii i masonerii (owego „Kościoła III Republiki”, jak nazwie ją historyk) wobec Kościoła. Wszystko to być może. Niewątpliwie jest jedno: bezkrytyczność, z jaką przyjmowano doniesienia podejrzanego dziennikarza z Marsylii, zaufanie, jakim cieszył się nawet w Watykanie, zrodzić musiało się w atmosferze walki, w której wszystkie chwytły były dozwolone. Taxil, ze swoją lucyferyczną menażerią, wpisywał się jakoś w ów konflikt i był jak najbardziej oczekiwanym sojusznikiem. Rzucał przecie cień nie tylko na samą masonerię.

Warto więc może było mimo wszystko wyciągnąć Léo Taxila z mroków *belle époque*, otrząść z kurzu i przypomnieć tę historię trwającego ponad dziesięć lat obłędu, swoistego zaczadzenia wielu trzeźwych po galijsku umysłów. Śmiech Taxila, z jakim zniknął za kurtyną, dziś bowiem rozbrzmiewa równie głośno, co w jego czasach.

Waldemar Wojnar

O wyznaczonej godzinie zgasił ostatniego papierosa i przez szeroko otwarte drzwi wszedł do wypełnionej po brzegi sali wykładowej. Szmer głosów ucichł na krótką chwilę, by potem znów wybuchnąć ze zdwojoną siłą. Nie było jeszcze późno, lecz z powodu jesiennej zimy zapalono lampy, więc schodząc w dół po schodach prowadzących ku podium nie widział dokładnie ludzkich twarzy, a tylko ruchomą magmę ludzką bijącą brawo. Było tak, jak zawsze, tak właśnie, jak spodziewał się, że będzie i myślał, że ma przemawiać do tej zachwyconej rzeszy przez najbliższe czterdzieści pięć minut sprawiła, że przeszły go ciarki. Lecz trudno, będzie musiał to znieść, tak jak znosił już od dawna fakt, że jest ostatnim uczniem Profesora i do jego zawodowych obowiązków należy dźwigać przytłaczający ciężar cudzej sławy. Wiedział, że kryje się w tym ironia losu, bo przecie Profesor za życia wcale nie był sławny, a moda, jaka zapanowała już po jego śmierci na książki, które napisał u schyłku życia, na przekór postępowi ciężkiej choroby, miała w sobie coś z przyrodniczej anomalii. Wielbiono go za to, co napisał, ale, i przede wszystkim, za to kim był, a raczej nigdy nie był. To niewiarygodne, myślał wykładowca schodząc ciężko stopień po stopniu, sam Profesor nie wierzyłby własnym oczom, gdyby zobaczył ten tłum zgłodniały wszystkiego, co nie wydarzyło się nigdy w jego samotnym i pozbawionym emocji życiu. Być może bawiłoby go to, a może drażniło; w każdym razie musiałby, choćby na chwilę, zainteresować się tym dziwnym, drugim życiem, jakie stworzyły dla niego po śmierci jego własne książki. Lecz ze mną sprawa wygląda inaczej, pomyślał wykładowca. Jestem już zmęczony. Co to za męka, krążyć od dziesięciu lat po labiryncie wyrosłym nie wiadomo z czego, bo książki Profesora powstały właśnie w ten sposób: z czegoś ubocznego, mimowolnego, przypadkowego, jakby obok i może nawet wbrew intencjom ich twórcy. Lecz jest to prawda, w jaką teraz nikt już nie zdoła uwierzyć. Nikt. Niewykłuczone, że ja sam, nie zdając sobie z tego sprawy, zaczynam nie dowierzać własnej pamięci. Owszem, doszło do tego, że zdarzają mi się nawet i takie chwile.

Szedł zerkając na twarze wychylające się z rzędów. Nie znał prawie nikogo. W pewnej chwili dojrzał pomiędzy obcych głów ukłon dziekana, siedzącego obok swojej córki, inteligentnej i piekielnie drapieżnej krytyczki młodego pokolenia. Ona również wyglądała na zachwyconą, a dziekan rozmawiając uśmiechał się samymi kącikami ust. Wykładowca poczuł lekkie ssanie w żołądku. Przed paroma tygodniami, gdy uzgadniali temat wykładu poświęconego dziesiątej rocznicy śmierci Profesora, dziekan pozwolił sobie na subtelny żart z kokieterii swego kolegi. Jak to, nie ma pan o Nim już nic do powiedzenia, sarknął łagodnie. To absurd. Ilość wydań Jego książek bije na głowę modnych literatów, moja córka dostała niedawno propozycję wyjazdu do Ameryki z wykładem na Jego temat, ilość analiz krytycznych przechodzi, w porównaniu z innymi, wszelkie pojęcie, biografia, pióra bardzo zdolnego, młodego krytyka, jest już na ukończeniu. A pan żartuje sobie, że był małym, nieznanym, nie wyróżniającym się spośród innych człowiekiem, który napisał swoje książki jakby tylko dla wytchnienia, dla zabawienia przyjaciół, przez nieuwagę...

Oczywiście musiał się zgodzić, nie było innego wyjścia, tak jak nie było odwołania od różnych innych rzeczy, jakie musiał zmienić w swoim życiu, ze względu na fakt, że był uczniem, a potem następcą Profesora. Przede wszystkim musiał przejąć to coś, co na podstawie fotografii i wspomnień dalszych kolegów obwołano jakimś osiem, a może dopiero siedem lat temu, Stylem Profesora. Styl był bardzo ważny. I choć Profesor pewnie płakałby ze śmiechu, gdyby za życia powiedziano mu, że jego stary prochwowiec i archaiczny kapelusz zostaną uznane najpoważniejszą w świecie za istotne i pełne głębi akcesoria, jego następca poczuł się w pewnej chwili po prostu zmuszony do zakupu w komisie podobnego ubrania. Potem przyszła kolej na psa i fajkę. Potem na wyrzeczenie się słodkiego zwyczaju picia wódeczki w godzinach pracy. Potem na podłożenie obowiązkom założenia w dawnym mieszkaniu Profesora małego muzeum. Potem zaczęły się kłopoty z zatrudnieniem personelu muzeum, z którego ciągle coś ginęło, choć przecie było pełne samych tylko starych gratów, odziedziczonych przez Profesora jeszcze po rodzicach. Potem do muzeum zaczęły przychodzić wycieczki szkolne i grupy doktorantów, wiedzionych nadzieją odnalezienia klucza do Tajemnicy spośród martwych książek, papierów, mebli toczonych przez korniki, spłowiałych zdjęć i toaletowych utensyliów. Potem wystawiono w muzeum obrazy asystentów ASP, zainspirowanych Jego twórczością. Potem... Lecz gdyby istniała gdzieś jakaś ostateczna granica, stanowiąca dla tych niezliczonych potem i potem, jakiś kres! Lecz nie, nie było żadnej granicy. Niepozorny człowiek pracujący na najwyższym piętrze uniwersyteckiego kolegium, za życia nieśmiały, cichy i przesadnie uprzejmy, po śmierci okazał się tyranem, chciwym nieustannej i pełnej poświęcenia troski. Nic nie zadowalało w pełni tego genialnego upióra, który zachował swoją zagadkę aż po ziemski koniec i wydał ją na świat dopiero wtedy, gdy dla jego ocalałych uczniów nie było żadnego ratunku. Im dalej od dnia pogrzebu, tym bardziej nieprawdopodobna wydawała się treść żywej o nim pamięci. I gdy następca czuł się zmuszony do organizowania kolejnych, poświęconych mu zajęć, spotkań, seminariów, wieczorków, wykładów i tym podobnych, odnosił wrażenie, że ma do czynienia z kimś nieznanym, i że ten Nieznajomy, który napisał w gorączkowym pośpiechu dziennik godny Pascala, nigdy nie cierpiał na neurastenię i chory żołądek, nie pozwalał psu jadać z własnego talerza, nie był roztargniony bardziej chyba niż Paganel, nie miał wątpliwego gustu w sprawach związanych z pić, a jeszcze gorszego w kwestiach polityki, mody i filmu, nie wybuchł co pewien czas niezrozumiałą złością, i tak dalej i dalej, aż po beznadziejne stwierdzenie, że jeden i drugi, żywy i martwy, w żadnym razie nie mogli być beznadziejnie jedną i tożsamą osobą.

Bo też nie byli, myślał wykładowca, schodząc w dół, w stronę pulpitu przeznaczonego tylko dla znanych osobistości, gdzie w związku z tym Profesor wykladał za swego życia zaledwie kilka razy. Zazwyczaj zadowalał się mniejszą, poślednią salką, gdzie garstka słuchaczy grała podczas wykładów w okręty, albo zupełnie jawnie zjadała z apetytem spóźnione śniadania. Jego wykłady były raczej nudnawe i doprawdy, nie wiadomo, dlaczego w wypowiedzianych przez niego słowach przyszły talent pióra nie odbijał się nawet nikłym przecuciem. W tym sensie, myślał dalej wykładowca, kładąc z westchnieniem na pulpicie plik kartek z planem wykładu, był jak skąpiec chowający przed

SPADKOBIERCA

Zbigniew
Rossa

dziećmi swój skarb w starej pończosze i jak łagodny maniak, skrycie hołubiący dzikie marzenia pod szarą powłoką.

To dziekan wymyślił temat wykładu. Dyskusja była niemożliwa. Drogi kolego, mówił dziekan, opierając się wygodnie o poręcz fotela, rozumiem pana skromność, lecz wobec tak wielkiej ilości opracowań, trudno jest w samej twórczości Profesora znaleźć wciąż jeszcze coś świeżego i nieznanego. Temat szkoły, jaką po sobie zostawił, będzie jak najbardziej na miejscu. Nie, proszę nie zaprzeczać. Wiem, że nie miał, hm, zbyt wielu uczniów, lecz skoro ta szczupła liczba rozrosła się w prawdziwy tłum czytelników i, nie waham się użyć tego słowa, wyznawców, powinniśmy w rocznicę śmierci uczcić Jego legendę potwierdzeniem, że szkoła, jaką stworzył, trwa i będzie w przyszłości z energią rozwijana. Mówiąc to, rzucił krótkie i niecierpliwe spojrzenia w stronę okna, za którym, w słońcu, płonął kolorami jesienny klon. Trudno, pomyślał wtedy uczeń, trudno, niech będzie jeszcze i to. Szkoła. To przecież oczywiste, że nie ma żadnej szkoły. Nie ma, tak jak nie ma jednego Profesora. Tamten i ten, prawdziwy i jeszcze bardziej prawdziwy, żyjący i żyjący po stokroć intensywniej w tym fenomenie opętanej chorobą umysłu, który po raz pierwszy i ostatni, wybuchnął orgią ukrytej dotąd wizji... Lecz dlaczego to mam być właśnie ja, myślał z uczuciem przygnębienia i ciężaru w nogach. Dlaczego to muszę być ja. Lecz pytanie, wytarte i przenicowane przez lata, ugrzęzło w ciszy i sala znieruchomiała, czekając na początek. Podniósł oczy. W ubraniu z angielskiego sztruksu, podobnym do tego, jakie nosił Profesor, w okularach w rogowej oprawce, prawie identycznej jak oprawka Profesora, z dewizką srebrnego zegarka Profesora wysuwającą się z kieszeni, zaczął od słów: gdyby to Profesor stał teraz przed państwem, rozpocząłby zapewne od początku, to jest od wyjaśnienia, jak wiele znaczeń kryje się pod podstawowym dla nas pojęciem „szkoła”...

Spocił się. Gdy wyjaśniał znaczenie pojęcia „szkoła” w aspekcie historycznym, poczuł, że mówi prawie tak samo nudno jak Profesor. Aspekt historyczny. Dobre sobie. Właściwie to nie on powinien o tym mówić, lecz najbliżsi przyjaciele Profesora, ci którym dedykował swoje ostatnie eseje. S, który powoli, z rozmysłem i systematycznie zapisał się na śmierć. H, który zaskoczył wszystkich, umierając na serce po trzecim rozwodzie. N, który wkrótce po śmierci Profesora czmychnął za granicę. F, która rzuciła zawód, uczelnię i wstąpiła do klasztoru. C, która padła ofiarą przedwczesnej sklerozy i gdy odpowiedział ją ostatnio, zainteresowana była głównie menu swego psa, papugi w klatce i trudnej do policzenia ilości kotów. B, który... Lecz nie, nie chciał myśleć o B i o tamtej historii z romansem, który o mały włos nie odebrał mu żony. Nie, nie będzie o tym myślał. Właściwie od jakiegoś czasu dałby wiele, by nie myśleć również o samym Profesorze, stającym się dla niego czymś więcej nawet niż zachlanny i nienasycony sobowtór. Lecz to przecież nie było możliwe. Wiedział dobrze, że po omówieniu znaczenia pojęcia „szkoła” w aspekcie filozoficznym, kulturoznawczym, antropologicznym i siedmiu czy ośmiu innych, jego słowa zatoczą krąg i powrócą ku punktowi wyjścia. Tak będzie. Profesor. Od wielu lat zawsze i tylko on. Cóż mógł poradzić na to, że jego własny umysł nie był zdolny do zrozumienia zastanawiającej mody na myśl chorego człowieka piszącego językiem poety o Łęku i Losie. I, ponieważ sam był nią zafascynowany, wiedział, że nie zdoła ani teraz, ani nigdy, wyrazić swojego przekonania, że całe dzieło Profesora powstało jakby w oderwaniu od niego samego, tak właśnie, jakby to obcy głos i może nawet po prostu Śmierć, podyktowały mu rozdziały, w których ręka człowieka stała się ręką medium, trybem natchnionej maszyny.

Nie mógł, nawet na prywatny użytek, inaczej wytłumaczyć tego fenomenu. Ale też, z biegiem lat, czuł, że on sam staje się tym samym medium Profesora, zaprogramowaną na jego wzór maszyną naśladowującą go na sposób coraz bardziej automatyczny. Co będzie za rok, zastanawiał się czasami, co będzie za pięć i za następnych dziesięć lat? Kim wtedy się stanie?

Myśli te niepokoiły go i w skrytości ducha przerażały. Od długiego już czasu nie był w stanie pracować nad tematami, które nie wiązałyby się choćby pośrednio z osobą Profesora. Sztruksowe spodnie, tytoń do fajki i niewygodny fason butów stały się już czymś nieodzownym. Towarzysko spotykał się wciąż z tymi samymi ludźmi, którzy byli kiedyś znajomymi Profesora i ten starzejący się, coraz bardziej nieznośny krąg zacieśniał się wokół niego jak klosz, którego nie potrafił już przebić. Było w tym wszystkim coś, co wymykało się jego woli. W miarę upływu czasu Profesor coraz silniej dominował swą nieobecnością nad jego losem.

Podniósł oczy. Sala słuchała i naprawdę, choć było to trochę dziwne, nikt nie szeptał na boku, nie rozwijał kanapki, nie szeleścił cukierkiem, ani nie przeciskał się pomiędzy rzędami, aby wyjść.

Młode twarze pochylały się naprzód z zaciekawieniem, które nie mogło przecież dotyczyć beznadziejnie jałowej treści wykładu. Nie rozumiał nastroju, który brał się tylko i wyłącznie z faktu, że jego tematem był Profesor. A jednak i on także mu ulegał. Tak było zawsze. Nie wiadomo jak długo jeszcze taki stan może trwać, przebiegło przez myśl wykładowcy, jak długo może trwać ten czar, ta hipnotyczna moda. Lecz póki tak jest, wiedział o tym, widmo Profesora przesłoni nawet najgorszy bełkot. I te wszystkie piękne, eleganckie dziewczyny, które nigdy nie znajdowały się naprawdę blisko śmierci, ci inteligentni chłopcy, uwiedzeni blaskiem rozważań o samotności i przeznaczeniu, cała ta rzesza, uważająca Profesora za swojego Mistrza, gotowa jest siedzieć na sali i słuchać czegokolwiek, byle z poczuciem, że zbliża się do zrozumienia czegoś, czego, wykładowca wiedział o tym, zrozumieć nie sposób — do rozwiązania jego osobistej zagadki.

Westchnął, przerwał na krótki moment, a potem znów mówił dalej i słowa płynęły monotonna jak deszcz. Nikt mu nie przerywał, było cicho i dostojnie, od czasu do czasu ciszę sali wykładowej przerywał krótki zgrzyt tramwajów, punktujący solidne wykładnie pojęcia „szkoła” w aspekcie socjo- i psychologicznym. Mówił i mówił. Przez szkła okularów widział kolejne punkty planu wykładu i trzymał się ich, powracając jak morze kolejnymi falami ku słowu „szkoła”. To słowo pojawiała się jak refren. Wiedział dobrze, że jest to refren bez właściwej melodii, refren dzielący puste miejsca i obszary ciszy. Lecz trudno, nie było dla niego innej drogi, więc, prostując się i akcentując słowa coraz bardziej z francuska, jak to zwykł był robić Profesor, brnął głębiej w kierunku oddalającym się od sedna wykładu. Powtarzał „szkoła... szkoła... szkoła” unosząc z wolna oczy ku górze, jakby w daremnym błaganiu o natchnienie. Nie nadchodziło, więc grzął w słowach jak w trzęsawisku, coraz słabiej kontrolując kolejne powroty ku wszelkim możliwym znaczeniom tego, o czym wiedział najlepiej, że nie istnieje i nie istniało. Pośród monotonnych rzędów twarzy po raz kolejny natknął się wzrokiem na dziekana i jego córkę. Dziekan spał, ale dziewczyna pochylała się w przód z poważną miną znawcy przedmiotu. Dostrzegł, że miała wystające zęby, trudno, a szeroki sweter nie mógł skutecznie ukryć wpadniętej klatki piersiowej, znów trudno. Była za to wściekle obkuta we wszelkich odcieniach znaczeń tego, co Profesor mógł myśleć pisząc swoje dzieło, więc dla mówcy było zupełnie jasne, że słuchając, poddaje jego wykład wnikliwej analizie. Być może właśnie ta świadomość sprawiła, że w jego myśli nagle wślizgnął się zamęt. Zerknął na plan, ale nie mógł znaleźć właściwego punktu i na moment zamilkł. Sekunda ciszy, w której usłyszał przelatującą w pobliżu muchę, wystarczyła, by zgubił się jeszcze bardziej. Co się dzieje, pomyślał ze strachem, co się stało?

Acz w gruncie rzeczy nie miał powodu do niepokoju, bo choć zaczął miotać się bezradnie za swoim pulpitem, sala obserwowała go i słuchała z pełnym spokojem. I mimo że już za chwilę było dla wszystkich całkiem jasne, że zdenerwowanie wzięło w nim górę nad przyzwyczajeniem, nikt nie poruszył się, ani nie przerwał, gdy mówca nawiązał do znaczenia pojęcia szkoła w aspekcie publicznym. Lecz gdy doznał, wciąż grzebiąc nerwowo w rozłożonych przed sobą kartkach, do znaczenia pojęcia w aspekcie klimatycznym, cisza na sali osiągnęła swą kulminację. Pomiędzy słowami mówcy panowało milczenie, w którym rozeznac można było nie tylko brzęczenie muchy, ale i poświst oddechów. Wszyscy słuchali jak zakłęci. I gdy następca Profesora przerwał wreszcie, wyrzuciwszy z siebie rozpaczliwie aspekt iluzoryczny i problematyczny, cisza spadła na salę jak kamień. Mówca zrozumiał wtedy, że nic więcej nie potrafi wykrztusić i ogarnęła go nagle absurdałna nadzieja, że właśnie poprzez kompletne zagubienie i pomieszanie, zdołał wyrazić coś, co dotąd pozostawało niewyrażalne ani za pomocą ogólników ani na drodze prawdy. Skompromitował się, tym lepiej, bo przecież słuchacze muszą w końcu domyślić się, co jest prawdziwą przyczyną tej kompromitacji. Poczul na czoło pot i otarł go chustką wyciągniętą z kieszeni dobrze znanym gestem Profesora. Nie wiedział, co dalej robić. Patrzył wprost przed siebie i przez następne, wolno płynące sekundy czekał na coś, co musi nastąpić, na wybuch śmiechu albo gwizdy.

Wtedy właśnie dziekan obudził się z drzemki. Zamrugał oczami jak człowiek mimo najlepszych intencji złapany na popełnieniu wykroczenia i, by zatuzować *faux pas*, poderwał się z ławki, proponując tubalnie, by uczczono Szkołę minutą ciszy. Tłum ocknął się z odrętwienia, zafalował, a ludzie posłusznie zaczęli podnosić się z wielu miejsc. Ich twarze nadal wyrażały powagę, a miny wielu świadczyły o tym, że w lot pojęli jak wielkiego wzruszenia doznał przed chwilą wykładowca. Współodczuwając z nim, stawali na baczność, w pozach pełnych szacunku. Nikt nie roześmiał się, ani nie zagwizdał. Nawet lot oszalałej muchy brzmiał w uroczystej ciszy jak żałobny werbel.

LEKTURY

wczoraj kupiłem gazetę
czytałem
zamach stanu
śmierć poezji
wojna
głód
zamieszki

dzisiaj kupiłem
lizaka

czytam
sny dzieciństwa

PATYK

jak łatwo mnie złamać
myślałem
weźmiesz tylko między palce
i koniec

tymczasem
zgiąłem się tylko
i trwam

MIŁOŚĆ

teraz jesteś lekka
podnoszę cię na rękach
i zrywasz jabłko

ale jeśli nawet
będziesz ważyła
dwa razy tyle
to też cię podniosę

i to wcale nie znaczy
że jestem silny

WIERSZ ANIELSKI

ten wiersz jest
po angielsku
to nic że
nic nie rozumiesz
popatrz na litery
wyrazy których nie znasz
kilka przecinków
i
kropka
którą łatwo rozpoznać
możesz

ten wiersz jest
po angielsku
siedzisz nad nim
po obiedzie
ze smakiem zupy koperkowej
w ustach

a ja
tłumaczę bez błędu
na ucho

w tym wierszu
ktoś
kogoś
kocha

KSIĄŻKI

Wiersze na koniec wieku

Thomas Hardy

55 wierszy

Wybór, przekład, wstęp i opracowanie
Stanisław Barańczak

Wydawnictwo Znak, Kraków 1993.

1 Thomas Hardy był od lat doskonale znany polskim czytelnikom jako autor znakomitych powieści, niedawno zaś pojawiły się również, wcześniej prawie nieobecne, przekłady jego utworów poetyckich. Przed kilku laty zbiór swoich tłumaczeń opublikował Zygmunt Kubiak (w znakomitej antologii *Twarde dno snu* przypominał część tego tomu), a teraz otrzymujemy 55 wierszy Hardy'ego spolszczonych i opracowanych przez Stanisława Barańczaka. Książka ta stanowi szósty tom, samotnym wysiłkiem tego nieustraszonego poety-tłumacza tworzonej, dwujęzycznej Biblioteczki Poetów Języka Angielskiego i kontynuuje w tej serii, po książkach Emily Dickinson i Gerarda Hopkinsa, „półkę” poetów — prekursorów nowoczesnej liryki angielskojęzycznej.

Życie i twórczość Thomasa Hardy'ego obfitują w paradoksy. Z wykształcenia architekt, dla uprawiania od wczesnej młodości literatury porzuca ten popłatny zawód. Wkrótce po debiucie zdobywa sławę powieściopisarza, mimo że pierwszymi jego utworami były, skrzętnie ukrywane, wiersze. U szczytu powodzenia, w wieku 58 lat uciążliwy nieprzychylnym (ze względów obyczajowych) przyjęciem kolejnej powieści, pisarz rzuca na zawsze prozę i rozpoczyna karierę poety. W latach 1898–1928 publikuje osiem tomów wierszy, zawierających również utwory młodzieńcze. Aktywny i twórczy do śmierci, ostatni zbiór przygotowuje do druku w wieku 87 lat. Wybitna pozycja prozaika — realisty, zdobyta przez Hardy'ego w pierwszej fazie twórczości, pozostanie ważnym rozdziałem angielskiej literatury XIX wieku. Osiągnięcia liryka przewyższającego skostniałe konwencje wiktoriańskiej poezji zapewniają Hardy'emu miejsce wśród inicjatorów nowoczesnej, do dziś żywej literatury.

2 Głównym tonem tej liryki wydaje się gorzki sceptycyzm pozbawionego złudzeń realisty, świadomego, że marzenia nigdy nie zostaną spełnione, że wszystko, co kochane i zachwycające przemija, ponieważ — *Najważniejsze ziszczyć się nie mogło* (z wiersza *Po wizycie*). Jednym biegunem, do którego dąży taka postawa, jest rozpacz, drugim — nadzieja. Tak wielka, naturalnie rozwijająca się w wierszach skala nastrojów decyduje o wybitności liryków autora *Tessy d'Urberville*. Pesymizm Hardy'ego nie należy do gatunku zawiedzionego entuzjazmu idealistów, gotowych mścić się przy pomocy słów na świecie za jego niedoskonałość. Wynika z niezwykłego daru bezlitosnej obserwacji, która każe Hardy'emu rozsądzać konwencje językowe i szablony myślowe. Pozycja zdystansowanego obserwatora służy dawaniu świadectwa rozpadowi tradycyjnej postaci świata. Proces

ten poeta śledzi na rozmaitych piętach ludzkiej egzystencji. Pojawiają się wśród jego wierszy rodzajowo-groteskowe obrazki, wywodzące się — jak można przypuszczać — z doświadczeń prozaika opisującego angiels-

ką prowincję (na przykład takie utwory jak *Uwiedziona* czy *Byle piękności*). Na wielkie i krwawe dramaty ludzkości (Hardy wspomina w kilku wierszach pierwszą wojnę światową) poeta spogląda z bolesną lub dobroduszną ironią (jak we wspaniałej grotesce *Kanona da na wodach La Manche*); źródło uniwersalnych prawd o świecie odnajduje w opisywaniu zwyczajnych ludzi, w ich codziennych zajęciach i banalnych — pozornie — zdarzeniach. Wierszem — manifestem tej postawy jest utwór *W czas „Miażdżenia narodów”* (cytat z Księgi Izajasza, aluzja do wojny światowej):

*Tylko ten człowiek bronujący grudy
Człapiący bruzdą samotnie
(...)
Tylko te sterty perzu, z których dymy
Smużą się ponad równiną;
To będzie trwało przez lata i zimy,
Choć dynastie przemijają.*

*Dziewczyna, chłopak gdy idą we dwoje
Cali w uścisku dłoni, w szeptach:
Pochłonie chmurna noc annały wojen
Historia tych dwojga przetrwa.*

Rozpad porządku świata wynika z niemożności porozumienia się, z nietrwałości więzi międzyludzkich. Bardzo ważnym wątkiem utworów Hardy'ego wydaje się kruchość wszystkiego, co człowiek przeżywa, myśli i tworzy wobec czasu, który *wlecze się, ale napróżd brnie niezmordowanie* (z wiersza *Niedoszłe spotkanie*).

Kluczowym motywem, powracającym w wielu z zaproponowanych przez tłumacza wierszy, jest zawód miłosny, niespełnienie wielkich, niekiedy nawet „metafizycznych”, nadziei obudzonych przez uczucie. Z jednej strony wskazuje to na romantyczne korzenie wierszy Hardy'ego, z drugiej — dzięki umiętej grze szczegółem psychologicznym i obyczajowym a także operowaniu wyrazistym skrótem — zapowiada poezję miłosną naszych czasów. Hardy pisze o tajemniczym obumieraniu miłości; wspomina o zanikaniu fizycznego piękna i stygnięciu namiętności, ale odkrywa, że istotną przyczyną niespełnienia jest niepojmowalna „kulminacja „erotycznego” nurtu są wiersze poświęcone pierwszej żonie pisarza, napisane po jej śmierci. Utwory te wprowadzają niezwykle temat miłości zamarłej, którą odnawia śmierć osoby niegdyś kochanej; w tych wierszach panuje aura zaskoczenia niespodziewanym cierpieniem i dziwnym odkryciem utraconej obecności.

*Z pustki po tobie wciąż wolaś mnie, wolaś mnie,
Jakbyś mi chciała powiedzieć, że czas
Zmarłych się cofa, że, młoda znów, zdołasz mnie
Olsnąć raz jeszcze, o tak, jeszcze raz.*

3 Wyzwoleniem, choćby chwilowym, z cierpień niespełnionej miłości staje się obserwacja przyrody. Poeta zafascynowany ptakami odnajduje w nich depozytariuszy tajemniczej, dla człowieka niepojętej, nadziei. W mrocznym świecie wierszy Hardy'ego człowiek kontempluje ptasią instynktową afirmację przemiany sezonów i odnajduje w niej zapowiedź odnowienia życia. Jeden z najpopularniejszych utworów poety — *Drozd o zmroku* datowany 31 grudnia 1900 to pieśń żegnająca *Zwłoki Stulecia* mijającego, które pozostawia wrażenie życia zastygłego, jałowującego. Pustkę zimowej nocy wypełnia nagle *ekstazy hymn* drozda, który:

*Tak całkiem nie miał racji żadnej
W świecie — przynajmniej w tym —
Że czulem przez rozwibrowaną
Radość ptaka, na dnie,
Jakaś nadzieję, jemu znaną
A niedostępną mnie.*

W innym wierszu *Przebudzenie roku* Hardy podejmuje rozmowę z ptakiem — jego powrót zapowiada wiosnę niewidoczną jeszcze w przyrodzie — i z tkwiącym w podziemnym noclegu kielkiem przebiśniegu. Sens szeregu pytań postawionych tym „przedstawicielem” Natury polega na próbie spotkania z tajemniczymi prawami istnienia, z ponadbiologicznym źródłem naturalnych procesów. Temat ten występuje w dwóch innych wierszach w *Dziedziczości* oraz *Tej samej piołence* i *Dumnych śpiewakach*, gdzie poeta przywołuje fenomen trwania rysów człowieka pomimo śmierci, dzięki przekazaniu ich następcom oraz zjawisko istnienia przez dziesięciolecie identycznego śpiewu ptaków, mimo zmian „śpiewaków”.

4 Niespodziewane przemiany sięgającej poza śmierć miłości, tajemnica niedostępnej, ale istniejącej nadziei oraz sekrety przekazywania, przynajmniej drobnej części życia mogłyby znamionować poszukiwania o charakterze religijnym. Istotnie w tekstach poetyckich Hardy'ego pojawia się figura

chrześcijańskiego Boga, ale właśnie figura — wizerunek nieobecności, korelat odrzuconych wyobrażeń poety. Wybór Barańczaka otwiera sonet *Traf*, w którym zamiast Boga sprawcą *cierpień bez przyczyny* okazuje się *Tępy przypadek*, w innym utworze nazwany również *Wielką Bezmyślnością*. Ich groteskowym ucieleśnieniem jest Bóg z dialogu *Edukacja Pana Boga*, beznamiętny nadzorca czasu niszczącego urodę człowieka. Hardy konsekwentnie odrzuca możliwość religijnego pocieszenia, choć jego temat podejmuje; z męstwem staje twarzą w twarz z rozkładem i śmiercią, co chroni jego liryki przed retorycznym wielosłowiem, skłania do oszczędności i dyscypliny. Zdolność odkrywania w krainie *Mroczniejszej mroźnej / Nocy (In tenebris)* piękna godnego poetyckiej kontemplacji owocuje niekiedy epifanią niepojętej nadziei. Barańczak zamyka swój wybór wierszem — testamentem, który Hardy zadedykował sobie w 86 urodziny. Już sam jego tytuł sugeruje ton harmonijnego pogodzenia — *Nie oczekiwał wiele*. Wiersz ten zamyka strofa, w której obdarzony głosem świat tak zwraca się do człowieka:

*Nie obiecuję, nazbyt wiele;
Nie, nigdy nazbyt wiele;
Ot przypadkowe szarości i biele —
Słyszał człowieczy przechodzień,
Ja też. Dość było wziąć te ostrzeżenia
Na serio, abym podwójnie doceniał
Dni, gdy mój przydział bólu i znużenia
Był nieco mniejszy, niż co dzień.*

Nierzadko zdarza się, że wizerunek naszej epoki, dosłownie pojętej współczesności, odnajdujemy wśród dzieł z przeszłości. Epokę Hardy'ego i nasz koniec wieku trapią podobne biedy; jak nasi przodkowie wtedy jesteśmy bezradni wobec niedoskonałości naszej natury i przemijania, lękamy się również absurdów cywilizacji. Wartości, na które wskazuje angielski poeta, wydają się dziś równie atrakcyjne — otwarcie i bez sentymentalizmu patrzeć na świat, przyjmować nawet najciemniejszą prawdę o człowieku, cierpliwie szukać śladów nadziei.

Jarosław Fazan

PRETEKSTY

Oswajanie grypsery

1 Jeden z krytyków i recenzentów warszawskich, pisząc o *Słowniku tajemnych gwar przestępczych* (PULS 1993), wykonałszy kilka — skądinąd zasadnych — pryncypów leksykograficznych stwierdza, iż „mimo oczywistych niedociągnięć warsztatowych opasły tom czyta się (i przegląda) z zainteresowaniem”. Na koniec zaś zaleca: na razie, dopóki nie osiągnie on właściwego poziomu edytorskiego „traktujmy go jako zabawną lekturę”. (Zob. *Ex Libris*, nr 35, wrzesień 1993).

Po odłożeniu tej recenzji każdy z czytelników *Słownika* zadać musi sobie pytanie: czy rzeczywiście istnieją tylko te dwa sposoby jego czytania, dwa narzucające się „style odbioru”? Z jednej strony ścisły profesjonalizm i dbałość o właściwy układ i strukturę hasel, z drugiej — czysta i — by tak rzec — bezinteresowna przyjemność? Przypuszczam, że dla autorów *Słownika*, Klemensa Stępnika i Zbigniewa Podgórcza, idealny czytelnik ich dzieła powinien się ulokować dośladnie pomiędzy tymi skrajnościami. Tam, gdzie *mysterium magnum* świata przestępczego, jakim jest jego język, traci na swej hermetyczności i daje się oblaskawić gestem językoznawczej klasyfikacji. Czytelnik ów, wedle mojego mniemania o mniemaniu autorów, powinien uznać, iż poznanie więziennego leksykonu stanowi może istotny krok ku wtajemniczeniu w prawa rządzące kryminalnym podziemiem. Skoro w świecie tym panuje dokładna odpowiedniość między mową i działaniem, znajomość grypsery (czyli *kminy*) prowadzić powinna do oswajania przestępczej konduity. Czytelnik taki, w hierarchii ustalonej przez grypsujących, mieściłby się pomiędzy klasą *ludzi* i klasą *frajerów*.

Ludziom, dla których grypsery jest nie tylko wtórnie nabytym językiem, ale — przede wszystkim — gwarantem ich środowiskowej tożsamości, słownik taki jest całkowicie niepotrzebny.

Frajerom zaś, dla których grypsery stanowi wartą poznania językową osobliwość, słownik powie tylko to, co niejako błyska na powierzchni słów. Ni *człowiek*, ni *frajer*, idealny czytelnik *Słownika* mógłby wydrzeć językową tajemnicę „świata podziemia kryminalnego” nie będąc jednocześnie jego stałym mieszkańcem. Czy jednak taki czytelnik w ogóle istnieje? Czy można być tu i tam, *ćmachać kminą* i ustalać jej składnię? A także: czy można mówić o tajemnicy wypowiadając ją do końca?

To właśnie dzięki temu ostatniemu pytaniu (a raczej dzięki brakowi jednoznacznej na nie odpowiedzi) można czytać *Słownik* jako obszerny, rozbity na 35000 hasel *dyskurs o językowej tajemnicy*, co — jak sądzę — jest o wiele ciekawszym zajęciem, niż tropienie w nim konstrukcyjnych uchybień lub wyszukiwanie co hecniejszych wyrażań.

2 Na czym polega tajemnica grypsery? Gdyby tylko na tym, że jest to język osobny, rządzący się własnymi prawami, nie byłoby z nią żadnego kłopotu. Nie ma bowiem języka, którego gramatycznych i semantycznych reguł nie można było rozpoznać i opisać dysponując rozległym leksykalnym i frazeologicznym *dossier*. Nawet wówczas, gdy — jak w przypadku wszystkich języków-szyfrów, do jakich zalicza się grypsery — mamy do czynienia z całkowitą niemal, dla każdego pozostającego poza jego wpływem użytkownika, *nieczytelnością*.

Ogólny mechanizm znaczeniowej nieprzejrzystości grypsery opiera się na paradoksie. Z jednej bowiem strony jest to a) język, w którym słowom przypisuje się magiczną niemal moc wpływania na rzeczy i ludzi, czego jaskrawym przykładem są *bluzgi*, więzienne rytuały mowy, przysposobione do zaklinania nieprzychylnych bądź wrogiej rzeczywistości; b) język tak ściśle spleciony z przestępczą mentalnością (swoiste

Tom JA, samogłoska Roberta Pawlaka jest jednym z bardziej interesujących debiutów ostatnich lat. Autor nie tylko doskonale opanował technikę wiersza — to w końcu nie jest aż tak znów trudne i od „poprawnie” pisanych liryków nie sposób się opędzić — ale przede wszystkim ma do zaoferowania własną wyobraźnię. Wyobraźnię, której dominującym elementem jest dźwięk. Przy czym dźwięk poetycki to zjawisko zupełnie inne niż dźwięk muzyczny i z tego właśnie autor zdaje sobie sprawę najlepiej: to nie czasy, gdy poezja musiała być, by zaistnieć, wygłaszana i recytowana. To czasy, gdy dźwięk poezji jest dźwiękiem bezgłośnym. Właśnie taki bezgłośny dźwięk towarzyszy nam w życiu:

Cztery ściany, podłoga, sufit.
Sześćian zawiera własną treść
— treść sześćianu.
Każda treść posiada formę
— treść sześćianu
sprężona i sterylna
ciszę przedmiotów.
(Dzwon)

Gdzie indziej:

Jednostajne mury podają sobie echo ciszy.
(Tworki. Jesień)

Warto już w lekturze tego fragmentu wiersza zwrócić uwagę na pewną formalną konsekwencję zapisu: „treść sześćianu” w obu wypadkach poprzedza myślnik, jakby zapis pauzy muzycznej. I oto w tej ciszy przedmiotów pojawia się JA — samogłoska. Tu znów godna uwagi konsekwencja:

Ja — samogłoska,
Ty — skandowałaś.
Byłaś nutą,
moje palce były pięciolinijką.

speculum mentis carceris), że wyrażenie balagan w grypsersze oznacza po prostu upadek zasad etosu więziennego. Z drugiej jednak strony, ten naturalny spłot słów i rzeczy zostaje ostentacyjnie rozluźniony. Grypsersa jest językiem, którego nieczytelność wynika przede wszystkim z jej maksymalnie umownego stosunku do rzeczywistości. Tylko w jej granicach słowo znaczek oznaczać może nie tylko zdjęcie, fotografię (co jeszcze da się wytłumaczyć), ale też skarpetkę, kochanka — kaloryfer, a kufel — pierścienek.

Drugi, dość oczywisty paradoks polega na jawnej sprzeczności między mocno, z wyboru i konieczności ograniczonym polem pozajęzykowego doświadczenia grypsujących i nieograniczoną niemal inwencją odpowiadających mu słów. Nietrudno spostrzec, iż wszystkie niemal hasła pomieszczone w Słowniku układają się na linii: zbrodnia-kara-przemoc-seks-cialo. Gdyby autorzy postanowili zmienić koncepcję swego dzieła, układając słownik synonimów, to okazałoby się, że indeks hasel liczyłby raptem kilka stronicek, poszczególnie zaś definiowane słowa tworzyłyby tylko początkowe ogniwo w nieskończonym łańcuchu (jak w przypadku takiej oto serii kij, kociol, kolba, kapelus, hejnał, wacek, zaśpiew, zagłówek, dren, węgorz, fomka, żagiel, jifulka, etc., które nie kończą i nie tłumaczą). W efekcie tej asymetrii słowa niuansują swe znaczenia w zależności od okoliczności (klasyczny przypadek prostytutki, której dookreślenie uzależnione jest od rodzaju świadczonych przez nią usług), ale także powiększają swój zakres znaczeniowy do tego stopnia, iż poza ścisłym kontekstem użycia wskazują na rzeczy całkowicie nietożsame (w przypadku takich słów jak kapa lub kranowa, które oznaczają zarówno męskie jak i żeńskie genitalia).

Dzięki temu ostatniemu mechanizmowi to samo słowo — fuks — łączy „operacyjnego pracownika policji” z klientem prostytutki, słowo lizak nierozdzielnie spaja policjanta z drogówką i prostytutką, a umieszczeni obok siebie Bolek i Lolek (lub Wacusi i Wacek) ukazują ściśle powinowactwo członka odpowiednich służb, i po prostu, członka. Grypsersa nie jest zwyczajną nomenklaturą. Jest, poza wszystkim innym, lingwistyczną walką wydaną policji i sądownictwu, bitwą, której polem jest wyłącznie język. To tu właśnie, w języku, dzięki semantycznemu

(Ja byłem pauzą)
— Więc byłaś dźwiękiem,
ja Cię przerwałem.
(Wiersz o spacerze, amen)

Czy samogłoska może być pauzą? Jak budowana jest logika tego świata dźwięków, który kreuje Pawlak? Można zaryzykować twierdzenie, że jest to struktura zbudowana na dialektyce ciszy i krzyku. Potwierdza to obraz zamykający Wiersz o stojącej wodzie:

jej usta były
kręgiem na tafli krzyku.

To dalekie echo tej samej wyobraźni, która formowała Krzyk Muncha, a więc wyobraźni emocji okiełznanych formą. Niemniej przecież wciąż:

Na dnie oka
kielkuje
ziarenko
krzyku.
(Widzenie śmierci)

Rzecz w tym, że nie krzyk jest ważny, lecz to, co z nim pocniemy; jak go opanujemy czy spożytkujemy dla przeniknięcia i zrozumienia niepowtarzalnej tajemnicy przemijającego życia. Życia, które rozgrywa się w dwóch planach, dwóch rzeczywistościach — choroby i zdrowia, obłędu i normalności. Realność przeżyć wyznaczają przedmioty:

(...) Choć wciąż jednaka tożsamość przedmiotów
— stół, książka, krzesło, kubek — rządzą się prawami
zupełnie odmiennymi rezydując w jednej z tych
dwóch rzeczywistości. I trudno określić
która z nich jest prawdziwsza. Chociaż tak odmiennie

przesunięciu następuje zamiana ról. Mordercami stają się kolejno policjant, prokurator i sędzia. Zadzuszkowcem (bądź zawężlaczem) czyli dusicielem (bądź wampirem) — policjant i prokurator. Organa ścigania, zdeprecjonowane aktem dwuznacznej nominacji, przeistaczają się w organa płciowe lub związaną z nimi deprawację. Zajązaj to jednocześnie choroba weneryczna, stara prostytutka, oficer śledczy i prokurator. Eros, to wspólna nazwa zboczenia seksualnego i policjanta, a odpyty, to policjant, handlarz żywym towarem i sprawca zgwałcenia.

3 Czy ten szkicowy opis paradoksalnej natury grypsersy przybliżył nam jej tajemnicę? Wątpię. Nawet wsparta rozbudowanym leksykonem analiza tego szczególnego języka w języku (liczne jej przykłady podają w postaci źródeł autorzy Słownika), przygotowana długotrwałą „obserwacją uczestniczącą”, nie ma szans na jej odsłonięcie. Grypsersa bowiem, z istoty swojej, jest nieprzetłumaczalna na żaden inny język powołany do jej oswajania.

Oznacza to, że można stworzyć jej słownik, opisać reguły składni i podać zasady semantyki. Nie można jej jednak poznać. Poznać bowiem, to żyć nią. A żyć nią — czego nikomu nie życzyć — to uznać za własny język, w którym słowo zapisać oznacza pociąć nożem (siebie lub innych) i w którym każdy słownik to tylko i wyłącznie butelka wódki.

Wracając do naszej tajemnicy. Stwierdzić należy, iż ocenę efektów jakiegokolwiek próby jej oswajania uzależnić trzeba od statusu, jaki się jej przyznaje. Jeśli, do czego bym namawiał, uznamy, że tajemnica, każda tajemnica (w tym także tajemnica języków tajemnych, do których grypsersę zaliczyć wypada), zbudowana jest na paradoksie i tyleż przymusza do jej odkrywania, co odkrywanie to uniemożliwia, to zarzutu beznadziejności w podjętym procederze demistyfikacji autorom Słownika postawić nie sposób. Tak jak nie sposób nie wybierać: albo się jest człowiekiem albo frajerem. Wybierając ostatecznie frajerstwo, Stępnik i Podgórzec pozostawili pełnię tajemnicy grypsersy poza sobą. Dzięki temu jednak wszyscy możemy Słownik tajemnych gwar przestępczych czytać, a ja mogłem o nim napisać tych kilkadziesiąt linijek.

Wybaczymy więc błędy autorom.

Michał Paweł Markowski

KSIĄŻKI

Cisza przedmiotów

Robert Pawlak

JA, samogłoska

Biblioteka „Pracowni”
Ostrołęka, 1993.

można żyć w obu naraz. W każdej się pomieści stół, książka, kubek, krzesło. Prawdziwe.

(***)

Niezmienne.

Takim przedmiotem jest też Iza. Pojawia się w tytule wiersza Rondo o Izie na policzku. Podtytuł wiersza: nuta z Czajkowskiego. Znów mamy więc do czynienia z poetyckim przekładem muzyczności. Iza jest nutą, a przynajmniej z nutą zostaje zestawiona. Lecz jest to nuta bezdźwięczna. Poezja — pisał Horacy — odślania lacrimae rerum, lzy rzeczy. Analiza tego wiersza — świetnie zresztą skomponowanego — ukazuje sposób istnienia poetyckiego „ja”. Jest ono otwarte na innych, prowadzi do utożsamienia z innymi. Dlatego przeczytamy, że „Iza jest słoną nutą, kiedy jest się tobą”.

Przyznam, że tomik Roberta Pawlaka, jednorodny i niezwykle skupiony, zaskakuje dojrzałością. Ten urodzony w 1969 roku autor, który jako poeta debiutował przed zaledwie trzema laty, oferuje nam własny, spójny i piękny świat. Być może nie bez znaczenia w jego kształtowaniu jest fakt, że Pawlak, jak czytamy w notce biograficznej, „przed debiutem poetyckim uprawiał poezję w formach związaną z muzyką rockową”. Rytm odgrywa w jego wierszach rolę niezwykle ważną, określa między innymi funkcję ciszy, przestrzeni, w której słowo buduje nową sieć napięć i wyjawia ukryte znaczenia.

Leszek Szaruga

KSIĄŻKI NADESŁANE

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA: RADOŚĆ I CIERPIENIE, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

Przygotowany przez Krzysztofa Lisowskiego wybór wierszy wybitnej polskiej poetki. Tom zawiera utwory ze wszystkich wydanych dotychczas zbiorów liryki (od debiutanckich Wierszy i i prozy z roku 1936 po opublikowany pośmiertnie zbiór Cierpienie i radość oraz wiersz ostatni), ułożone w porządku chronologicznym.

TERESA WALAS: CZY JEST MOŻLIWA INNA HISTORIA LITERATURY? „Universitas”, Kraków 1993.

Recenzent tej książki, profesor Henryk Markiewicz, ocenia ją następująco: „Pracę tę uważam za ważne wydarzenie w dziedzinie teorii literatury i badań literackich. Dojrzało już nowe pokolenie badaczy, które powinno napisać nową naukową syntezę historii literatury polskiej. Dzięki książce Teresy Walas otrzymuje ono doskonałą podstawę do podjęcia tej pracy”.

LESZEK ELEKTOROWICZ: JEDEN ZNAK, Wydawnictwo Św. Stanisława B.M. Archidiecezji Krakowskiej, Kraków 1993.

Wybór wierszy z dotychczasowych zbiorów oraz nowe utwory naszego redakcyjnego kolegi, poety, tłumacza poezji angielskiego obszaru językowego, eseisty i prozaika.

MAREK BATEROWICZ: NA WYDMACH CZASU, Sydney 1993.

Zbiór wierszy nawiązujących do zainteresowań autora kulturą Dalekiego Wschodu i uprawianymi tam formami poezji (głównie japońską formą tanka).

ARNOLD WARCHAŁ: UDERZENIE SKRZYDŁA, Chicago 1993.

Autor w roku 1983 wyemigrował do USA. W Chicago ukończył szkołę średnią i studia wyższe na wydziale filozofii i nauk politycznych. Jest członkiem grupy poetyckiej „Niezapłacony Rent” oraz współredaktorem gazety literackiej „Dwa Końce Języka”.

ZOFIA ZARĘBIANKA: ŚWIADECTWO SŁOWA, Wydawnictwo m, Kraków 1993.

To pierwsza w literaturze przedmiotu monografia twórczości Anny Kamińskiej. Z. Zarębianka opisuje całokształt dzieła poetki przez pryzmat kategorii świadectwa, która wydaje się dobrze określać jego duchowy wymiar. Autorka śledząc pisarstwo Kamińskiej w całej różnorodności, tropi zarazem to, co

stanowi o jego wewnętrznej jednolitości. Skupiając się na charakterystyce filozofii świata konstytuowanego przez tę twórczość, dużo uwagi poświęca także dominantom wyobraźniowym określającym specyfikę osobowości twórczej Kamińskiej.

STANISŁAW PISKOR: TRANSFIGURACJA, Towarzystwo Zachęty Kultury, Katowice 1993.

Wybór esejów teoretycznych znanego prozaika i historyka sztuki, współzałożyciela grupy literackiej „Kontekst” (1972–81).

ANDRZEJ GRABOWSKI: WIELKA WYPRAWA SKRZATA WIERCIPIĘTKA, RIM Press, Tarnów 1994.

Zabawna i pouczająca historyjka przygodowa dla dzieci młodszych autorstwa poety, prozaika, animatora kultury z Ciężkowic.

JAN KASPER: ŚMIERĆ WIZJONERÓW, Obserwator, Poznań 1993.

Wybitny tom wierszy i próz poetyckich autora z Wągrowca, czwarta jego książka. Julian Kornhauser pisze w posłowie do zbioru: „Poezja Śmierci wizjonerów wciąga jak powieść o najdroższym, utraconym kraju. Zapala światło, które oświetla naszą uniwersalną, należącą do wszystkich nas, którzy byliśmy dziećmi, pamięć”.

D.M. THOMAS: ARARAT, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1993.

Powieść brytyjskiego autora jest utworem niezwykłym, fantazją na temat poetyckiej wyobraźni i duchowych poszukiwań, symbolizowanych przez dwa bliźniacze szczyty Araratu — mistycznej góry w Armenii. Powieść wielowarstwowa i wielowątkowa, której akcja sięga wieku XIX, czasów carskiej Rosji, wieku XX i okresu zimnej wojny.

ADAM SŁODOWY: DIABŁY DRZEMIA NA ŚCIANACH, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1993.

Zbiór opowiadań znanego majsterkowicza, autora programu TVP Zrób to sam.

CZESŁAW MICHNIAK: HIVEK MOJA MIŁOŚĆ, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1993.

Czesław Michniak uprawia krótką formę prozy, jest autorem piętnastu książek. Niniejszy zbiór opowiadań stanowi reminiscencję z naszej współczesności. Bohaterowie ukazani są z właściwym dla pisarza przymrużeniem oka, ironią, a nawet szyderstwem.

Życie geometrii

W Galerii krakowskiego Art-Clubu przy ulicy Łobzowskiej można było obejrzeć w październiku wystawę malarstwa Mariana Kopfa. W bardzo kolorowym i ruchliwym wnętrzu zawieszono obrazy. Niektóre ustawiono na sztalugach. Nastąpiła więc rzecz dla malarstwa zasadnicza. Obrazy opuściły pracownię malarza i zaczęły swoje samodzielne życie wśród sprzętów, ludzi i w sali, w której za wielkimi oknami, widzimy spieszących się przechodniów, kolorowe samochody. Okazało się, że w tym zgłębku otoczenia, obrazy pozostały elementem najważniejszym, że obroniły się przed przypadkowym natłokiem form i barw.

Marian Kopf jest malarzem należącym do pokolenia, które kończyło studia w latach pięćdziesiątych, w krakowskiej ASP. Oprócz studiów malarskich artysta podjął jeszcze studia pedagogiczne. Należy więc do pokolenia ludzi, którzy w powojennej Polsce kształtowali charakter szkolnictwa plastycznego, w tym średniego czyli Liceów Sztuk Plastycznych.

Kopf pracował więc w liceum kieleckim ucząc tam malarstwa i rysunku, potem już w krakowskiej WSP w Zakładzie Wychowania Plastycznego wykładał rysunek techniczny. Przez wiele lat ucząc przedmiotu, który, wydawać by się mogło, jest mało wdzięcznym wśród wykładowych młodym plastynom, Marian Kopf — co ujawniło się w pełni na omawianej wystawie — realizował bardzo osobistą koncepcję myślenia i artystycznego działania. Ucząc określonych rygorów i myślowej dyscypliny — wszystko to poddawał jakby „w sobie” stanowczej analizie i osobliwej refleksji.

Nieczęsto brał udział w wystawach — uważając, jak sądzi, swoje malarstwo za rodzaj prywatnego komentarza do nauczycielskiej pracy. Może nie bardzo sobie wierzył, może sądził, że świat jego spraw nie mieści się w oszalałym wyścigu mody i artystycznych trendów. Ale malarstwo towarzyszyło i towarzyszy mu nadal, a wystawa w krakowskim Art-Clubie była, jak sądzi, niezwykle niespodzianką dla bardzo wielu kolegów artysty, jego rówieśników, uczniów i przyjaciół, którzy spotkali się „na Łobzowskiej” w październikowy wieczór.

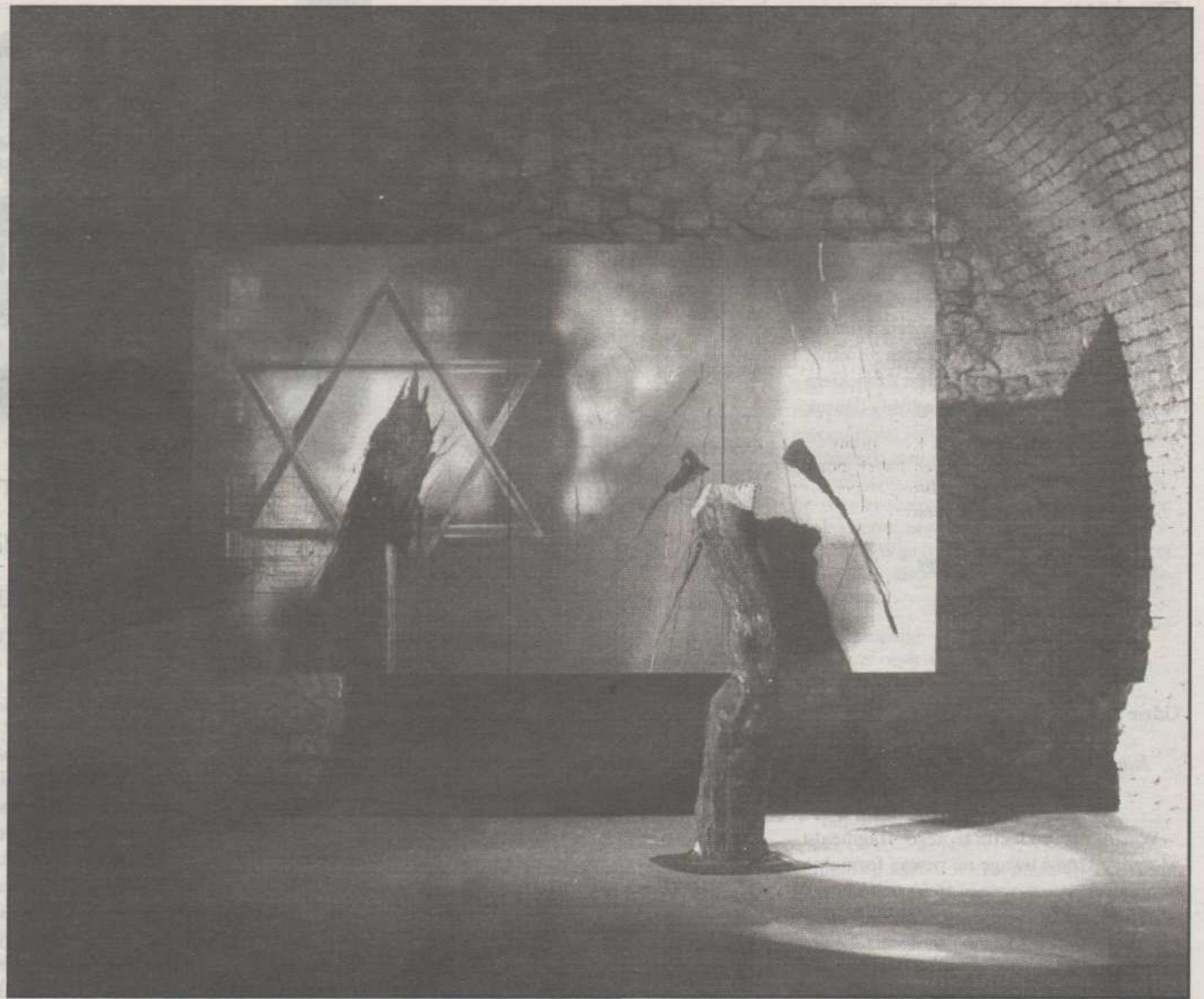
Marian Kopf pokazał prawie dwadzieścia obrazów, które — mówiąc najprościej — mieszczą się w konwencji tzw. abstrakcji geometrycznej. Ale myliłby się ten, kto sądziłby, że zobaczymy rytmiczne wykresy, zdyscyplinowane płaszczyzny na siebie zachodzące, geometryczne formy, słowem całą tę klasyczną „rekwizytornię” abstrakcji geometrycznej.

Obrazy Kopfa to płótna malowane na różnorodnych formatach, płótna intensywne w kolorze, oczywiście zaludnione kwadratami, trójkątami czy prostokątami. Ale też między tymi formami toczy się na obrazach Kopfa nieustająca gra, swoista konwersacja, dyskusja, a nieraz dochodzi do awanturowania. Okazuje się, że malarstwo, którego istotą jest operowanie geometrią, może być poruszające, żywe. Okazuje się, że nie ma w sztuce spraw przegranych i skończonych. Są tylko artyści, którzy swoją pasją, wewnętrznym żarem i malarską robotą doprowadzają do trwania nurtów, które dla wielu wydają się już „wyczerpane”. W czasach dominującego zainteresowania wszelkiego rodzaju ekspresją, deformacją, w czasie niekwestionowanego panowania materii malarskiej, gruzłowatych faktur i obrazów wychodzących z płaszczyzny w przestrzeń — jest sobie malarz Marian Kopf, który uparcie robi swoje. Wierzy, że kolor znaczy, że znaczy też forma. Wierzy, że zestawienie tych wartości, operowanie nimi — to swoisty malarski teatr symboli, przestrzeni, płaszczyzn i geometrycznych figur. Ta wiara i przekonanie sprawia, że obrazy Mariana Kopfa działają swoim malarskim, autonomicznym życiem, że można je „czytać” zarówno analizując układy form i barw, jak i odczytując przesłanie zawarte w symbolice koloru, układzie kompozycyjnym, sile napięcia, walce lub harmonii trójkątów, kwadratów i prostokątów.

Jeżeli wspominałem o niespodziance, jaką była ta wystawa dla przyjaciół i znajomych, dla kolegów — to dlatego, że wszyscy przyzwyczaili się już do nudnych i nadętych wernisaży, na których nikt nie ogląda obrazów. Tu obrazy oglądali wszyscy, bo sam malarz ze swą pracą dość skrzętnie się ukrywał. Spotkanie przy obrazach, w czasie którego autor opowiadał o swej pracy kolegom (to przecież też nie byle odwaga w dzisiejszych czasach), przypominało wszystkim obecnym dawne lata, kiedy obrazy były ważne dla malarzy, nawet jeżeli to były nie ich obrazy. A były to lata, w których ZPAP był wspólnotą lubiących się ludzi. W 1983 roku, kiedy zniszczono Związek, bezpowrotnie zburzono te właśnie trudne do zdefiniowania nastroje i koleżeńskie kontakty.

Na otwarciu wystawy Mariana Kopfa stało się tak dzięki samemu malarzowi i jego zaskakującym obrazom — odżył klimat dawnych spotkań „na Łobzowskiej”. A więc jest życie w geometrii.

Stanisław Rodziński



Maria Stangret, *Pamięci lekarzy 1953 roku*, 1993, Galeria Krzysztofora. Fot. Grzegorz Kolak.

PAMIĘĆ

Maria Stangret zawsze zdawała się traktować swoją sztukę lekko. Począwszy od obrazów *informel* z przełomu lat 50. i 60., poprzez *Pejzaże kontynentalne* aż po obiekty z lat 70. odnoszące się wprost do reminiscencji z dzieciństwa (gry podwórkowe, kartki z zeszytu, tablica szkolna, szachownica) — tworzyła z dużą nonszalancją, naturalnością i swobodą, jaką mogą posiadać tylko dzieci. Christian Boltanski — jeden z czołowych artystów współczesności — nie potrafił ukryć zdziwienia, iż osoba o podobnym temperamentem może mieszkać w kraju tak „absurdalnym i nieszczęsnym”, jak Polska: „Maria Stangret istnieje tam poprzez ironię” — pisał w katalogu do jej wystawy. „Jest jak diabeł, przekorna i niespokojna, podobna do owych wródek Walta Disneya gotowych zawsze zamienić was w dynię lub wachlarz” (1991). Maria Stangret nigdy nie przejmowała się teoriami i programami, kpiła z artyzmu (i natury) zamalowując zieloną farbą огоłone pnie i gałęzie drzew przed galerią Foksal (*Assamblaż zimowy*, 1969) czy też ogłaszając z lekką beczelnością *Anons*: „Na zyczenie odbiorców sygnuję progi zamalowując uprzednio farbą zieloną lub bezbarwnym werniksem”. Sztuka była dla niej zabawą, ale — jak przypomina Novalis — „jakże poważna to zabawa”.

Francuski krytyk Henri Galy-Carles zwrócił niedawno uwagę, iż „w dziełach Marii Stangret, bez względu na to czym się zajmowała, zawsze doświadczamy niezmierzłego wewnętrznego napięcia”. Co więcej, za fundament jej artystycznej postawy uznaje on pesymizm (*le pessimisme fondamental*). Czy to nie paradoks? Psycholodzy na pewno znaleźliby tu stosowne rozwiązanie, mnie odpowiedź podsuwa przykład dojrzałej ponad wiek Anny Frank, którą Maria Stangret fascynuje się od momentu przeczytania jej wstrząsającego *Dziennika* (1957). Anna, holenderska Żydówka, ukrywająca się przez ponad dwa lata z rodziną i znajomymi w oficynie jednego z domów w Amsterdamie, aż do tragicznego końca, czyli wykrycia ich i zesłania do gazu, prowadziła dziennik w formie listów do przyjaciółki — dokument z niczym nie porównywalny, o wielkiej literackiej dojrzałości. Ta czternastoletnia dziewczyna, ujmująca wdziękiem, inteligencją i odwagą, wciąż zastanawia się nad dwoistością swojej natury — pierwsza:

żartobliwa, frywolna, nieobliczalna, druga: poważna, refleksyjna, skryta. „Świadomie czy podświadomie starałam się żartami odegrać pustkę” — zapisuje w dwudziestym miesiącu ukrywania się. Być może ktoś uzna za przesadę porównywać psychologię podlotka i dojrzałej artystki, jednakże wydaje mi się, że ów pisany w ekstremalnych warunkach *Dziennik* stanowi jeden z prototypów twórczości Marii Stangret. Jej malarstwo od wielu już lat to właśnie zapisywanie kartek poliniowanego papieru z czerwonym marginesem — jakby wyjętych z uczniowskiego zeszytu.

Najpierw była to monstrualnych rozmiarów *Kartka*, prosta lub zgnieciona do połowy w harmonijkę — konceptualny obiekt, wydawałoby się samowystarczalny, świadczący o naiwnej (z awangardy wziętej) wierze w możliwość zniesienia różnicy między przedmiotem i jego wyobrażeniem, uwolnienia się od iluzji, osiągnięcia *tabula rasa* malarstwa. Na tę pustą, niezapisaną kartkę w połowie lat 80. wdzierają się jednak gwałtownie cały świat emocji i wyobrażeń. Punktem kulminacyjnym tego etapu jest właśnie *Hommage dla Anny Frank* z 1990, dzieło tragiczne w wymowie, jedno z najważniejszych w twórczości artystki.

Maria Stangret długo czekała zanim znalazła formę dla urzeczywistnienia tej fascynacji swojej młodości. Zmierzyć się z tym tematem oznaczało zmierzyć się z doświadczeniem zła. Jak twierdzi André Glucksmann, mimo iż odczucie zła jest jednym z najpowszechniejszych doznań naszego wieku, to jednak w rzeczywistości jest ono mało rozpoznane, do rzadkości należą intelektualne interpretacje tego fenomenu. Jeszcze rzadsza jest — moim zdaniem — umiejętność przekładania doświadczenia zła na język sztuki. W sposób niezrównany potrafił to czynić Tadeusz Kantor, udowadniając, że sztuka „po Auschwitz” jest możliwa. Z tej samej szkoły wyszła Maria Stangret, jego długoletnia towarzyska życia i czołowa aktorka kantorowskiego Teatru Śmierci.

Hommage dla Anny Frank rozpisany jest na szerokim fryzie utworzonym z pięciu płócien połączonych czarną ramą. Pięć płócien, czyli znanych nam już pięć poliniowanych kartek z czerwonym marginesem — realne rusztowanie dla nierealnej przestrzeni, w której umieszczona

jest postać Anny Frank, pędzącej na rowerze ku żydowskiej gwiazdzie, jakby rozszarpanej, zranionej. Jak mówi Maria Stangret, Anna „jedzie z pogody w ten mrok, w to swoje przeznaczenie, męczeńskie i anielskie”. Artystka potrafiła uchwycić to rozdarcie młodej dziewczyny: razem pragnienie wolności i osaczenie. „Chciałabym tańczyć, gwizdać, jeździć na rowerze, zwiedzać świat, cieszyć się młodością, wolnością!” — zapisuje Anna 24 grudnia 1943 roku. Przestrzeń malarskiego fryzu wypełniona eterycznym błękitem, zaciemniającym się im bliżej wielkiej symbolicznej gwiazdy, potęguje to odczucie rozdarcia. „Mam wrażenie — pisze Anna — jak gdybyśmy tutaj, w tej oficynie, byli na skrawku błękitnego nieba, a dookoła kłębiły się ciężkie, czarne chmury deszczowe. Tu, gdzie stoimy, jesteśmy jeszcze bezpieczni, ale chmury stają się coraz gęstsze, a pierścień, który nas chroni przed bliską zagładą, coraz bardziej się zaciska. (...) I mogę tylko wołać i błagać: »Och, gdyby ten pierścień wokół rozwarł się i otworzył, abyśmy mogli wyjść!«” (8 listopada 1943).

Oczywiście *Hommage dla Anny Frank* nie jest ilustracją do tekstu. Maria Stangret tworzy ikonę wyzwolenia i męczeństwa. Postać galopującej dziewczyny z rozwianymi włosami, w zgrzebnej sukience jest ekstatyczna i groteskowa zarazem, apokaliptyczna. O ile prawdziwsza od wersji mistrza Chagalla, który w swej litografii z 1958 roku kazał Annie — na wzór zrosniętego z jej ciałem wielkiego białego gołębia — wlatywać nad kłębowskiemi ludzi i domów.

Podczas prezentacji *Hommage* w Krzysztoforach na wiosnę 1990 roku, towarzyszyły mu zawieszono przy długich ścianach galerii dwa inne obrazy dopełniające problematykę zagrożenia i męczeństwa. Po prawej — nokturn utrzymany w symbolistycznej aurze: w głębi jakiś dom w księżycowej poświacie, światło w oknie symbolizuje marzenie o spokoju i wytchnieniu. Znakiem zagrożenia dla tego cichego świata jest złowieszcze czarne drzewo na pierwszym planie, namalowane jednym gwałtownym gestem, w duchu *informel*.

Po lewej — obraz niemal abstrakcyjny: na zwiniętym częściowo płótnie — kartce z czerwonym marginesem, w nierealnej przestrzeni jakieś proste kubiczne struktury, ledwo rozpoznawalne zakratowane okna, kojarzące się nieodwołalnie z więzieniem. Obraz ten to pierwsza wersja tematu, do którego artystka powróciła ostatnio — w monumentalnej kompozycji *Pamięci lekarzy 1953 roku*, pokazanej najpierw w Legionowie pod Warszawą w Galerii Biblioteka, a następnie w krakowskich Krzysztoforach w 3 rocznicę śmierci Tadeusza Kantora (8 XII — 14 XII 1993 r.). I znów malarska

Zerwanie jako problem formalny

Teresa Walas

W czasach, gdy kultura nasza stała jeszcze mocno na nogach, zerwania również odznaczały się wyrazistością stylu. Zdradzone kobiety sadowiły się w rogu miękkiej sofy tak, by prawy lub lewy ich łokieć znajdował wygodne oparcie, i gdy w drzwiach salonu ukazywał się niewierny kochanek, odchylały lekko tułów ku przodowi i wyciągając przed siebie drugą rękę rzuciły w kierunku przybysza: „Precz! Proszę zejść mi z oczu!”. Jeśli sytuacja uczuciowa została wcześniej uregulowana za pomocą zaręczyn, narzeczona ciskała pod nogi narzeczonego pierścionkiem z brylantem lub szafirem. Mężczyzna bladł, staniał się lekko i usiłował bąkać coś na swoją obronę, wreszcie opuszczał salon zmartwiony lub uszczęśliwiony do głębi.

Oczywiście, w grę wchodziły również zerwania zaoczne, dokonywane za pomocą poczty lub wiernej służącej. Posługiwano się wówczas listem, zaczynającym się od słów: „Panie, związek nasz był pomyłką, nieporozumieniem, którego nie należy przedłużać...”. W ostatnim zaś akapicie zawarta była prośba o zwrot korespondencji i wzmianka o dołączonych do listu drobniakach. Dotyczyło to głównie kobiet uczciwych. Kobiety nieuczciwe zatrzymywały zazwyczaj miłosne trofea w postaci futer, kosztowności i małych pałacików.

W czasach nam bliższych upowszechnił się sposób zrywania telefonicznego, co z jednej strony wiąże się z ogólnym upadkiem piśmiennictwa, z drugiej — pozwala załatwić rzecz szybko i oszczędza widoku drugiej strony. Ulubionym kadrem filmów współczesnych jest uporeczywie dzwoniący telefon, ku któremu wyciąga się i cofa na przemian wahająca się ręka. Ręka należy na ogół do kobiety, mężczyźni bowiem jako stworzenia wrażliwe na cierpienie i niechętnie sprawiające ból, zbrzydźszy sobie kobietę starając się potem na tyle obrzydzić jej siebie, by to ona uczyniła pierwszy krok w kierunku zerwania. Sami zaś utkwiliwszy oczy w nieokreślonym punkcie mówią melancholijnie: „Może masz rację, należą do tych, którzy nie umieją dawać szczęścia”.

W nowoczesnym wszakże społeczeństwie sieć związków zwielokrotniła się i zagęszcza, obejmując już nie tylko jednostki, lecz i ciała zbiorowe zwane organizacjami. Organizacje przyjmują w swoje szeregi i z szeregów swych wydalają; można również z nich występować, co jest szczególną formą zerwania. Zerwania te, podobnie jak zerwania miłosne, miewają postać łagodną lub ostrą. Z łagodną mamy do czynienia wtedy, gdy z powodu narastającej chrypki ktoś zmuszony jest opuścić chór parafialny, którego był członkiem. Odejście takie nie ma charakteru manifestacyjnego i połączone nawet bywa z uroczystym pożegnaniem i wręczeniem pamiątkowego albumu. Są wszakże wspólnoty bardziej drażliwe i wyjątkowo dbale o swoją szczelność i spójność wewnętrzną, ich opuszczenie łączy się z ryzykiem i nastrożca pewne trudności. Do takich należała do niedawna partia zwana robotniczą. Wyśliznienie się z jej szeregów było posunięciem niebezpiecznym i brzemennym w przykre konsekwencje. Zerwanie najbardziej demonstracyjne nazywało się „rzuceniem legitymacji”, choć na ogół mało kto pozwalał sobie na gest tak brutalny: raczej kładziono ją na biurku z niezwykłą wprost delikatnością dołączając stosowne podanie. Istniały również zerwania wykretnie polegające na notorycznym nieplaceniu składek, afiszowaniu się z wykriem księdzem, lub głoszeniu na prawo i lewo poglądów sprzecznych z partyjnym interesem. Członek or-

ganizacji zachowywał się wówczas jak mężczyzna, czyli doprowadzał partię do tego, by ona z nim zerwała. W chwili jednak, gdy zerwania przybrały charakter masowy i nad okęgami przemysłowymi zaczęły się unosić chmury lewitujących legitymacji, rytuał uległ kompletnemu rozkładowi, co opisał kiedyś z właściwą sobie wnikliwością i precyzją prozaik Jerzy Pilch.

Od czasu, gdy po wykryciu i bolesnym rozwiązaniu przez władze Szkoły Podstawowej nr 9 założonego przeze mnie w wieku lat dwunastu Związku Perłowych Duszy kłęząc przysięgam rodzicom, że nie ponowię tego lekkomyślnego czynu, trzymałam się z daleka od wszelkich związków i organizacji. Zrywałam więc wyłącznie związki dwuosobowe, w sposób tchórzliwy korzystając zazwyczaj z telefonu. W końcu jednak stało się. I mnie także porwał i uniósł wicher historii. Niepomna przysięgi owładnięta namiętnością zbiorowych uczuć kładłam podwaliny lokalnej Komisji Zakładowej, troskliwie nasadzałam struktury pionowe na poziome i na odwrót. Owszem, od czasu do czasu mój sceptycyzm odzywał się we mnie swoim skrzekliwym głosem, ale dawałam odpór jego malostkowemu argumentom. I oto po dziesięciu przeszło latach obfitujących w chwile grozy i momenty uniesienia mój związek ze związkiem uległ wyraźnej deterioracji. Zerwanie zbliżało się nieuchronnie, ale pojawił się dramatyczny i nierozwiązywalny problem stylu. Niestety, nie dalo się załatwić tego telefonicznie. Nieodzwonne było podanie, którego treść i forma spędzały mi sen z powiek.

Oczywiście, można było ująć rzecz najprościej i napisać: „Proszę o skreślenie mnie z listy członków...” Ale zdanie to brzmiało nieładnie i bezdusznie. Bo przecież w grę wchodziło naprawdę wielkie uczucie. Dłgie godziny w zasnuty dymem salach, dziesiątki głosowań nad żmudnie układanymi tekstami, chwile determinacji i momenty wzlotów, o których trudno zapomnieć. I ten płomienny wzrok smukłego naówczas Przewodniczącego, gdy mówił o kwiatach, które wetknijemy w lufy skierowanych w nas karabinów! Nie, naprawdę nie da się zawrzeć tego w tym jednym zimnym zdaniu. Mój przyjaciel Z. dał mi do przeczytania swoje podanie. Buchała z niego gorycz i gniew. „Drogi moje i związku rozeszły się w chwili, gdy stał się on partią polityczną, manipulowaną przez ludzi nieodpowiedzialnych, którzy zatracili instynkt zbiorowy”. Koleżanka C. uderzyła w ton jeszcze wyższy: „Sztandar „Solidarności” — pisała — został wdeptany w błoto prywatnych interesów i niskich politycznych rozgrywek, w których ja nie zamierzam brać udziału”. W dużej mierze przyznawałam im rację, ale chciałam, by moje zerwanie odbyło się bez hysterii i bez zbędnego patosu. W końcu umysły filozoficzne cechował zawsze łagodny sceptycyzm i pewna wyrozumiałość dla świata oraz rządzących nim praw. Może by więc zacząć na przykład tak: „Przykro mi, że muszę prosić o skreślenie mnie z listy członków... Nie czynię tego pochopnie, ani w przystępie desperackiego gniewu; nie powoduje mnie też zbyt łatwe oburzenie. Wiem, że żadna euforia nie może trwać wiecznie i że wszystko, co żyje, w końcu ulega degradacji i rozkładowi...” Tekst ten wszakże wydawał mi się nieco sentymentalny i nie uwzględniający mego poczucia humoru, poddawałam go więc dalszej obróbce. Gdy cyzelowałam trzecią wersję, powoli zbliżając się do zadowalającej mnie formy, postkomuniści wygrali wybory. W tej sytuacji zerwanie uległo zawieszeniu. Jesteśmy wciąż razem, choć nie łączy nas nic poza wspomnieniami.

TEATRZYK RYSUNKOWY

Rys. Aleksander Pieniek



HYDE PARK Czytelników

Okazuje się, że można z powodzeniem debiutować i zajmować się sztukami pięknymi w późnym wieku. Tak też czyni ZOFIA GARBACZEWSKA-PAWLIKOWSKA z Krakowa, emerytowana farmaceutka. W 1991 roku opublikowała tomik *Alfabet tajemnic*, teraz zbiór *Kłódka czasu* (Miniatura, 1993), z którego wybieramy jeden z wierszy.

Święto

dziś święto
rozbierania choinki

zrobiłam sobie kawę
czarną
jak mój smutek

za chwilę
zgaszę
kolorowe lampki
i mydlane bańki
marzeń
zdejmę srebrne łańcuchy
zakazanych snów
i zamknę anioła
do więziennej celi
za karę
że mnie nie pilnował
i ogłoszę
rok żałoby
po kolorowej
choince

Ireneusz Kania Fraszka na „Dekadę”

„Kłody rzucają nam!” — zaskakała Naczelną.
„Przesadzasz z kłodami!” — rzekła Vice z błyskiem w oku.
Obie są w racji: kłody to rzecz bagatelna,
Po to są,
By je przesadzać w śmiałym skoku.

Koniunktura – za jednego trupa

TEATR

CAMERA
OBSCURA

Dürrenmatt był dramaturgiem, który wierzył w widza i jego inteligencję. Mówił: „Widz chce sam wszystko domyśleć do końca, chce mieć możliwość własnej oceny”. Twierdził w dodatku, że teatr jest sztuką, „która jest i która musi być zawsze aktualna”. Uważał, że w teatrze „wszystko dzieje się teraz” i „musi być zrozumiałe”. Z tych dwóch twierdzeń reżyser warszawskiego przedstawienia *Wizyty starszej pani*, Wojciech Adamczyk wybrał dość niekonsekwentnie aktualność. Credo Dürrenmatta-dramaturga wydaje się dość obce temu, co przez lata nosiło się w polskim teatrze, dość niechętnym prostocie i zrozumiałości. Kochaliśmy wielkiego Szwajcara w burzliwych latach popaździernikowej odwilży, gdy jego śmiech uchodził za awangardowy i zaangażowany jednocześnie. Zawsze można było przecież twierdzić, że bohaterka *Wizyty* Klara jest uosobieniem drapieżnego powojennego kapitalizmu, który niszczy człowieczeństwo. Potem umiarkowanie groteskowe komedie i śmieszne tragedie Dürrenmatta wydały się zbyt fabularne, dydaktyczne, nieatrakcyjne formalnie. Ich związek z rzeczywistością konkretną i rozpoznawalną nucił, a humor i ironia przestały przerażać. *Fizycy* i *Romulus* (a nawet *Wizyta*) powoli zniknęły ze sceny. Wszystkie dramaty Dürrenmatta wymagały wielkiego aktorstwa, więc ich inscenizacje łączyły się z ryzykiem artystycznym. Nie każdy zespół mógł sobie pozwolić na ich granie.

Piętnasta polska inscenizacja *Wizyty starszej pani* na deskach Teatru Współczesnego nie wydaje się znakiem powrotu prawdziwego zainteresowania szwajcarskim dramaturgiem. Sztukę wystawiono raczej po to, aby popisać się znakomitą zespołem, wzruszyć i rozbawić publiczność. Powód to taki dobry, jak każdy inny, ale *Wizyta* przemieniła się z dramatu w monodramat za sprawą Mai Komorowskiej.

interpretacja wątku zacierpnietego z książki-dokumentu — *Sprawa lekarzy kremlońskich* Jakowa Rapoporta (1990) o procesie i zabójstwie lekarzy żydowskich przez Stalina.

„Wieżenie stało się stygmatem naszego stulecia” — napisał w *Posłowie autobiograficznym* do swojej *Celi* Horst Bienek, który doświadczył i opisał egzystencjalną udrękę zamknięcia w po-jedynkę w stalinowskim więzieniu w Berlinie Wschodnim. Rapoport przetrzymywany w dwa lata później w najcięższym więzieniu moskiewskim w Lefortowie potrafił zuniwersalizować swoje przeżycia: „Jakimś szóstym zmysłem wyczuwa się w tym »martwym domu« obecność wielu setek ludzi zamurowanych w kamiennych komórkach”. Ten motyw celi, „kamiennych komórek” uszeregowanych rytmicznie w abstrakcyjnej przestrzeni jest ogniwem łączącym obie wersje tzw. „sprawy lekarzy”. Wersja z roku 1990 jest jednak bardziej optymistyczna: od więzienia odgradza nas kaskada rozpylonej, transparentnej bieli — światła pozwalającego myśleć o ocaleniu. W obrazie z roku 1993 nie ma już ratunku: nad zarysem więzienia dominuje wielka gwiazda Dawida, ta sama jak w *Hommage dla Anny Frank*, zraniona, rozszarpana brutalnym chłapieniem czarnej i czerwonej farby. Złożone z trzech płócien monumentalne malarskie *panneau* dopełnia realny, strzaskany pień drzewa, obłany nie farbą zieloną — jak kiedyś w czasach konceptualnej zabawy — lecz czarną. Ani śladu po drzewie życia — zostało tylko drzewo śmierci.

Nie wydaje mi się, aby pesymizm Marii Stangret — myśl o tragicznej przemijalności wszystkiego — był równoznaczny z nihilizmem. Wszak maluje ona obrazy — pamięta. I mimo że Brodski uważa, iż „pamięć zdradza wszystkich (...)”. To wspólniczka zapomnienia, sojuszniczka śmierci — to jednak zdolność kreowania obrazów, upowszechniania poprzez formę jednostkowego przeżycia, wzruszenia, wstrząsu zaprzecza temu twierdzeniu. „Bowiem — jak pisał Canetti — droga do rzeczywistości prowadzi przez obraz. I nie sądzę, aby istniała lepsza”. Obrazy nie zdradzają. Pamięć pozostaje.

Anna Baranowa

Reżyser Wojciech Adamczyk nie musiał wcale bardzo zmieniać tekstu. Wystarczyło, że pozwolił na rozszczepienie dramatu Klary Zachanassian i dramatu miasteczka Gülen, które w zamyśle pisarza tworzyły całość.

Maja Komorowska zagrała monodram, ponieważ ona jedna grała żywą, zmieniającą się postać. Mieszkańcy Gülen byli tylko szarym tłem, marionetkami, którymi się posłużyła jako narzędziem zemsty. Klara Zachanassian Komorowskiej przybierała do kołtuńskiego, wygłodniałego miasteczka Gülen nie po to, aby za swoje miliardy kupić sprawiedliwość. Zjawia się tam, żeby opowiedzieć o sobie, zagrać z czułością i dystansem wielki dramat swojego życia, przypomnieć młodość, ekshumować martwą, zatrutą miłość. Przychodzi, aby zadać cierpienie tym, przez których cierpiała, zażądać głowy wiarołomnego kochanka. Chce udowodnić temu światu nikczemność, podłość, obłudę, odegrać się za poniewierkę. Klara Zachanassian Komorowskiej jest piękną damą. Prawda, nieco ekscentryczną i grubiańską, gdy spotyka spiałych prześladowców. Częściej jednak bywa delikatna i poetycka, z lubością wspomina miłosną pozoję. Zastanawia się nad złem w sobie i karmi to zło. Nie jest Mojż, przychodzi z piekła zdradzonych kobiet i choć kpi już z swego, śmiesznego uwodziciela, choć go nienawidzi, nadal jeszcze kocha — kocha przynajmniej wspomnienie. Powściągliwość, z jaką mówi o śmierci dziecka, o podstawionych świadkach-krzywozprysięcach skrywa ból wciąż żywy. Komorowska nie boi się melodramatu, wie, że jest heroiną historii miłosnej w nieco starym stylu. Jej chora ambicja, jej nienawiść, zacięte pragnienie oddania światu zęb za ząb, raz za raz, nieszczęście za nieszczęście nie są melodramatyczne. Są straszne i prawdziwe.

Dürrenmatt nie napisał oczywiście tragedii o uwiedzonej kobiecie, która niszczy świat, ponieważ mężczyzna ją oszukał i upokorzył, udowodnił, że nie ma prawdy, moralności i wierności. A jednak Komorowska taką tragedię, no, może tragikomedie, gra. Na przemian szyderczy i czuła, pewna siebie i zagubiona, wie tylko jedno na pewno — potrzebuje rewanzu. Nawet niejakość i śmieszność Illa, wyleniałego uwodziciela (Wiesław Michnikowski) nie budzi jej litości, nie uśmierza jej nienawiści. Gdyby

przedstawienie ograniczyć do tego monodramatu, nie byłoby to może Dürrenmatt, ale pozostałoby na pocieszenie dobry spektakl. Dürrenmattowskich rozważań o moralności, sprawiedliwości i ekonomii nie udało się przecieć z *Wizyty* wyeliminować. Banalny dramat miłosny Klarczy, co została milionerką, a nigdy nie była szczęśliwą, to nie epizod z *Dynastii*. Przeto w przedstawieniu Teatru Współczesnego osadzony jest on w świecie socjologicznie określonej biedy. Ten świat zamieszkują manekiny pozbawionych wyrazu, groźnych i zrozpaczonych biedaków. Za dobre buty, dobre auta, dobre żarcie zabijają. Oczywiście w gorliwej i poczuciowej wyższej konieczności życiowej. Klara Z. jest damą z innej epoki i zależy jej przynajmniej na miłosnej sprawiedliwości. Mały biznes nie zna innych wartości, jak coraz większe pieniądze. Innego szczęścia, jak coraz lepsze kiecki i lodówki. Chora z miłości i nienawiści Klara wygrywa moralnie ten pojedynek i łatwo udowodnia güleńczykom szmatliwość.

Chociaż scenograf ubrał güleńczyków w stroje z lat ostatnich i mrugał do widowni znacząco okiem, straszne zagubienie małych ludzkich kukiełek w świecie wielkich pieniędzy najwyraźniej nie przerażało nikogo. Błąd jest łatwy do nazwania. Reżyser nie zdołał ustalić proporcji między historią prawdziwą miłości Klary a historią ekonomicznego upadku i wzrostu miasteczka Gülen. To, że güleńczycy zabili dla pieniędzy starego Illa mniej wstrząsa niż fakt, że stara dama cierpi z powodu niegodnego kochanka. Oczywiście to jest zły Dürrenmatt, choć osłodzony bardzo dobrą rolą Komorowskiej, która rozsada nijakie aktorsko przedstawienie. A przecież można by, a nawet trzeba dramat Klary wmontować w inny, obecny w *Wizycie* dramat groteskowych ludzi, którzy z ekonomicznej koniunktury uczynili bóstwo. Tylko wtedy należałoby koniecznie uwierzyć w to, że kukły i manekiny też mają dusze.

Małgorzata Ruda

F. Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*. Przekład Irena i Egon Naganowsky. Oprac. tekstu Wojciech Adamczyk. Reżyseria Wojciech Adamczyk. Dekoracje Wojciech Jankowiak. Kostiumy Marta Hubka. Muzyka Andrzej Zarzycki. Teatr Współczesny, Warszawa. Premiera 11.12.1993.

DO RĄK CZYTELNIKÓW ODDAJEMY
2 PIERWSZE TOMY Z SERII:

ROK PIERWSZY — Krystyny Kersten

Opracowanie obejmuje wydarzenia od lipca 1944 r. do czerwca 1945 r., czyli od utworzenia PKWN do powołania Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej. Autorka omawia sytuację polityczną w kraju poprzedzającą powołanie PKWN oraz grę aliantów w sprawie Polski. Pracę zamyka rozdział poświęcony walce o realizację postanowień jaltańskich, czyli o wolne wybory i rząd.

ZDOBYCIE WŁADZY — Andrzeja Paczkowskiego
W jaki sposób komuniści wspierani przez Moskwę zdobywali i umacniali swą władzę, jak rozprawiali się z legalną opozycją i stopniowo ją eliminowali, jak ograniczali rolę Kościoła katolickiego, jak wprowadzali socrealizm w kulturze — na te właśnie pytania dotyczące lat 1945-47 odpowiada Autor w swej książce.

Zapraszamy do księgarni firmowych:

w Warszawie, ul. Kredytowa 9
i pl. Dąbrowskiego 8
tel. 26-54-51 w. 170, 26-75-70, 26-01-76;
w Krakowie ul. Sławkowska 11
Księgarnia Literacka, tel. 22-47-73

Dział Sprzedaży Hurtowej WSiP
Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06, tel./fax 610-67-95

Kompetentnie i z dużym poczuciem odpowiedzialności działają nasi rajcy miejsc zajmujący się zmianą nazw ulic! W „Gazecie w Krakowie” (z 1.XII) czytamy: „Uznano, że należy zmienić ulicę Adama Kuryłowicza — chyba działacza partyjnego, ale tego nikt nie wie na pewno...”. W radzie miejskiej nikt nie wie na pewno, ale nie waha się zmieniać, w redakcji „Gazety” też nikt nie wie, ale nie chce mu się sprawdzić. Tymczasem wystarczy zajrzeć do encyklopedii, by się dowiedzieć, że Adam Kuryłowicz działał w ruchu socjalistycznym od 1903 r., głównie w związku zawodowym kolejarzy, w czasie wojny był więźniem Pawiaka i Oświęcimia; po wojnie w PPS, a potem w PZPR. Zapewne więc Kuryłowicz mieści się w negatywnych kryteriach krakowskich „odchwaszczaczy” nazw ulic — ale podejmując decyzję, oni sami o tym nie wiedzieli. (hm)

W opracowaniu Darii Nałęcz ukazała się bardzo interesująca antologia ośmiu „batalii publicystycznych Drugiej Rzeczypospolitej” pt. *Nie szablą, lecz piórem* — od polemik związanych z wyborem i zabójstwem Gabriela Narutowicza do ech prasowych hiszpańskiej wojny domowej. Czytelnik jednak zadaje sobie pytanie, dlaczego zabrakło w książce dwóch najważniejszych spraw politycznych dwudziestolecia — przewrotu majowego i procesu brzeskiego? (hm)

W książeczce *O uniwersyteckim studium dyscyplin filologicznych* (każdy student, a chyba i asystent przeczyta ją z pożytkiem) prof. Jerzy Starnawski przypominając, że „nie wszystko, co ma związek z dziełem literackim jest badaniem historycznoliterackim” powiada, że „kobietą u Orzeszkowej może się zajmować kostiumolog, być może miałby tu coś do powiedzenia socjolog, ale nie ma do powiedzenia historyk literatury”. (s. 40). I co na to nasze badaczki literatury — feministki? (hm)

Pisząc o Władysławie Ludwiku Anczycu Franciszek Palowski („Gazeta w Krakowie” z 3.XII.) twierdzi, że jego *Tyrteusz* to jedno ze szczytowych osiągnięć ówczesnego dramatu. Dobrze jest czasami zajrzeć do tekstu, o którym się pisze. *Tyrteusz* to nie dramat, lecz niedługi poemat (fragmenty jego recytuje spiskowiec Leon z *Pamiętnika starego subiekta w Łalce* Prusa. (hm)

Wydawnictwo „Text” reklamuje wznowienie *Komizmu* J.St. Bystronia jako „pierwsze wydanie powojenne książki, która do tej pory była praktycznie niedostępna”, bo „większość egzemplarzy jedyne wydanie z r. 1939 zaginęła w czasie wojny”. Tymczasem przedwojenne wydanie *Komizmu* dość łatwo było znaleźć w antykwariatach, a po wojnie, w roku 1960, nakładem Ossolineum ukazało się jego wznowienie, co prawda okaleczone przez cenzurę. (hm)

Wojciech J. Podgórski („Nowe Książki” nr 11) przypomina słowa: „Wolę dobrze namalowaną głowę kapusty niż źle namalowaną głowę Chrystusa” jako „kategoryczny aforyzm formalistów, cytowany i akceptowany przez prof. Konrada Górskiego” („Poezja jako wyraz”, Toruń 1946). Konrad Górski pisał tam jednak nie o formalistach, lecz ogólniej — o „niektórych teoretykach”. A naprawdę zdanie to wymyślił Stanisław Tar-nowski, by scharakteryzować nim poglądy Stanisława Witkiewicza. (hm)

Civis w „Dziś” (nr 12) pisząc o „wieczystej hańbie” protoplastów, umiarkowanej prawicy polskiej” wypomina, że w swych manifestach głosili oni, iż pragną się „jak bluszcz owijać wokół tronu wiedeńskiego”. Już raz o tym pisaliśmy, ale skoro błąd powraca, powtórzmy: słowa te padły z ust przedstawiciela lewicy, Ignacego Daszyńskiego na posiedzeniu Koła Polskiego w Wiedniu 4.X.1916 r. (hm)

Zdzisław Pietrasik („Polityka” nr 52) twierdzi, że w powieściach Rodziewiczówny każdy Polak-przybysz z zagranicy jest „kanalią”. W rzeczywistości jest zupełnie inaczej: aż dziw liczb postaci i sympatycznych i pozytywnych wśród tych przybyszów. Wystarczy wymienić Hieronima Białopiotrowicza ze *Strasznego diadema*, Irenę Orwidównę z *Dewajtis*, Wentzla z *Miedzy ustami a brzegiem pucharu*, Konstantego Jamontę z *Jaskółczym szlakiem*. (hm)

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, Leszek Elektorowicz, Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Aleksander Pieniek (grafik), Bogdan Rogatko, Dorota Terakowska, Teresa Walas (sekretna redakcji). Współpraca: Danuta Abrahamowicz, Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Wacław Iwaniuk (Kanada), Julian Kornhauser, Stanisław Lem, Jerzy Lohman, Leszek A. Moczulski, Maria Niemojowska (Londyn), Tadeusz Nyczek, Leszek Polony, Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turza. Skład i łamanie: ARTA WYDAWNICTWO, Kraków, Rynek Gł. 6, tel. (0-12) 21-18-14, fax (0-12) 21-13-08. 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 na rok 1994: kwartalna wynosi 60.000 zł, półroczna 120.000 zł, a roczna 240.000 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

Literacka

11