

Dom, wychowanie, literatura

CIAG DALSZY NA STR. 3

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

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

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

Współpracują:
Stanisław Balbus
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański

Skład: Jan Szczurek

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów

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

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

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

Równinny naleśnik okraszony szronem, /
brzydkie domiszczą dorobkiewiczów,
ploty, / żadnych wdzięcznych przestrzeni." –
tak zaczyna się zamieszczony w „Odrze” (98/
12) wiersz Jacka Posiadły *Chmielowice*. Sza-
ra podmiejska dziura to symbol bycia „nie tu
i nie tak”. Do miasta chodzą pielgrzymki, żeby
zaoszczędzić na biletach – „niektórzy idą pie-
szo tych pięćset metrów”. Pielgrzymowanie
jednak nie daje pociechy (w mieście tylko
zatechnie mieszkania), nie jest ucieczką od
niezdecydowanej nijakości, wyznaczanej
przez bioto, „na przemian słońce i śnieg”,
papierową kulę u nogi, która nie pozwala na
ucieczkę.

W „Odrze” znalazło się też kilka tekstów
związanych z Rokiem Mickiewiczowskim.
Jacek Kolbuszewski zachęca do czytania
Mickiewicza „bezinteresownie”, bez przymu-
su patriotycznego, czy ze względu na jakąś
okazję („Krajobrazy Adama Mickiewicza”).
Proponuje szukać przyjemności w lekturze
nastawionej na odkrywanie miłości Mickie-
wicza do przyrody oraz bogactwa jej opisów.
Jacek Kolbuszewski powinien przy tym jed-
nak zwrócić uwagę na przypadki w języku
niemieckim. W motcie do „Sonetów krym-
skich” Mickiewicz przywołuje Goethego: „Wer
den Dichter will verstehen, / Muss in Dicht-
ers Lande gehen”. Nie można więc powie-
dzieć: „Wer dem Dichter will verstehen...”

W otwierającym trzeci numer kwartalnika
„Pogranicza” (98/3) wierszu *Tęgo dnia* Piotr
Fluks pisze o przejściu Pana Cogito do nieba
w myśl motto „I coś po pocie w czasie mar-
nym?” (Friedrich Hölderlin). Utwór jest jednym
z wielu nawiązań do śmierci Herberta i sprawnym
nawiązaniem do jego poezji; mimo to nie
robi wrażenia wtórności i powszedniego na-
śladowstwa. „Dzisiaj rano Pan Cogito nie-
spodziewanie został aniołem” – zmienił się
jego status ontologiczny, ziemia nie jest mu
już kulą u nogi (Steinhaus). „Nagle zniknęły
kłopoty i dolegliwości”, czyli zasadnicze do-
minanty kreacji Pana Cogito. Może dlatego
tak trywialnie nazwane, że niebiańska per-
spektywa zmienia wagę rzeczy doczesnych.
W kolejnych wersach nietrudno odnaleźć od-
niesienia do znanych wierszy, np.: „Pan Cog-
ito uśmiechem maskuje zakłopotanie. / Przed
wieczorem musi stanąć u wrót doliny”. Nasta-
ły czasy, w których nie jest potrzebny: „– Komu
w drogę, temu czas. / Odetchną trochę ode
mnie, / powoli zapomną”. A w zakończeniu –
„Jeszcze tylko pożegnać się z kotem” – za-
skakujące nawiązanie do Szymborskiej, przy-
wołanie jej pięknego wiersza o śmierci. *Dzi-
isiaj rano* jest również odwołaniem do dnia
śmierci Zbigniewa Herberta, potwierdza to da-
towanie wiersza: 28 VII 1998 r.

W kwartalniku zamieszczono także sporo
tekstów poświęconych Joannie Kulmowej –
z okazji jubileuszu siedemdziesiątej roczni-
cy urodzin poetki.

W listopadowym „Dialogu” (98/11) warto
przeczytać kolejny scenariusz filmowy
Krzysztofa Piesiewicza. *Nadzieja* jest drugą
częścią kolejnego tryptyku, rozpoczętego
scenariuszem *Wiara* (druk w „Dialogu” 98/3;
o *Wierze* pisałem w „Przeglądzie prasy” z li-
stopada ubiegłego roku – „Dekada” 98/11).
W jednej z pierwszych scen Franciszek,
główny bohater, jedzie nad morze, by zanur-
kować głęboko i z wysiłkiem po kolorowy
kamień. (Rzecz dzieje się w Arles w Marsyl-
li.) Potem sceny szybko następują po sobie,
układając się w „kryminalną” czy „sensacyj-
ną” historię. Historię, którą można nazwać
banalną opowieścią o próbie nawrócenia czy
nadziei na nawrócenie przestępcy.

W numerach lipcowym, październikowym i
listopadowym „Dialog” prezentował dramat i
teatr krajów nordyckich. Włączył się tym sa-
mym w imprezy kulturalne pod hasłem „Pół-
noc 98” – program promocji kultury Skandy-

nawii w Polsce zainicjowany przez Nordycką
Radę Ministrów. Z trzech drukowanych w je-
denastym numerze dramatów proponuję
zwrócić uwagę na *Poranek i wieczór* Astrid
Saalbach z Danii i poświęcony jej twórczości
tekst Me Lund *Nadzieja w zainfekowanym
świecie*. *Poranek i wieczór* (1993) należy do
wysoko w Danii cenionej trylogii, pozostałe
części to *Błogosławione dziecko* (1997) i *Z pro-
chu powstałeś i w proch się obrócisz* (1998).
Me Lund twierdzi, że dramaty Saalbach opi-
sują nasz cudowny świat z wbudowanym de-
fektem niszczącego tego, co kochamy. „Ogła-
damy na przykład kobietę – zawodowego po-
lityka – która jest bardzo zajęta zbawianiem
świata, ale przez całe swoje życie nie usły-
szała wołania o pomoc własnej rodziny. (...)”
No i wszędzie te niepotrzebne, dziwnie zagu-
bione dzieci – jakby to był ich stan naturalny –
i te matki, których uczucia nie mają nic wspólnego
z tradycyjnymi uczuciami matczynymi (...). – to o *Poranku i wieczorze*. Astrid Saal-
bach wprowadza do swoich utworów komizm
jako oddech przed szokiem, który wstrząsa
podczas oglądania jej sztuk – dodaje Me Lund.

W lamusie przeglądu prasy proponuję lek-
turę *Pastorałki* Jana Lechonia, której pierw-
odruk ukazał się w grudniowej „Rzeczpospoli-
tej” („Rzeczpospolita i książki”, 24-27 grudnia
1998 r.). Rękopis utworu jest nieznany, a tekst
odtworzono z taśm przegranych z Radia Wol-
na Europa, które znajdują się w Muzeum Li-
teratury w Warszawie. *Pastorałka* powstała w
dniach od 3 do 5 grudnia 1953 r., nagrano ją 8
grudnia. Poeta zanotował w *Dzienniku*, że są
w *Pastorałce* różne „sarmatyzmy”, czyli – jeśli
można tak powiedzieć – kolędowa publicysty-
ka polityczna pomieszana z kłiszami narodo-
wych mitów. Zamiast streszczenia kilka przy-
toczeń: „Bo wszystkich ma uwolnić jedno małe
dziecię / I o Polsce też myśli, powiem wam w
sekrete”. (Anioł I). „W głodzie, chłodzie bę-
dzie chodził, / A nie zaprze się swych znaków,
/ Jeszcze ten się nie urodził, / Co by zgniebił
mógł Polaków”. „Witajcie warszawiaki! Co się
u was dzieje? / Ludzie tutaj mówili, że Herod
szaleje, / Że coraz narodowi pod Bierutem cię-
żej, / Że porwali prymasa i mordują księży...”
(Góral I). „Ale każdy już się zgodził – / Pan
Bóg w Polsce się urodził”. Tekst do druku w
„Rz” podał Tadeusz Januszewski.

Polecam również uwagę świetny mono-
graficzny numer „Tygla Kultury” (98/6-8) za-
tytułowany *Duża literatura małego narodu*.
Pokrewieństwo Czechów – ich literaturze wła-
śnie poświęcony jest „TK” – i Polaków to tyl-
ko stereotyp i mylący mit – pisze Irena Kra-
snicka w tekście *Poczujmy swoją bliskość,
doceńmy oryginalność*. Błędne jest przeko-
nanie o słowiańskim pokrewieństwie dwóch
narodów, bliskości szukać należy raczej we
wzajemnym zainteresowaniu kulturą sąsia-
dujących ze sobą państw czy w podobnej sy-
tuacji krajów uciemiężonych. Autorka pisze
o oddziaływaniu na siebie dwu literatur, które
było szczególnie widoczne w drugiej połowie
XIX w. W międzywojniu natomiast pisar-
skie „drogi Czechów i Polaków nieco się ro-
zeszły”. Zainteresowanie polską literaturą
wzrosło znów po wojnie. Czesi po polskiej
odwiliży 1956 roku tłumaczą dużo utworów
Herberta, Różewicza, Szymborskiej, Hłaski,
Leca, Mrożka, Kołakowskiego, Lema. Po kłę-
sce Praskiej Wiosny literaturę polską wyda-
wano najczęściej w drugim obiegu. „Polska
kultura była dla nas nie tylko oknem na Za-
chód, ale także bardzo nam bliska ze wzglę-
du na podobne doświadczenia historyczne” –
pisze Krasnicka. Syntetyczny obraz tego,
co obecnie ważne w literaturze czeskiej dał
Leszek Engelking w artykule *Duża literatura
małego narodu*. Zaczyna prowokacyjnie: „Li-
teratura czeska ma się nieźle. Myślę, że
lepiej niż nasza”. Publikuje się dużo książek,
które kiedyś były na indeksie, nietrudno też

o interesujące debiuty i ambitne, promujące
młodych wydawnictwa. Engelking pisze mię-
dzy innymi o znanym w Polsce Jiřim Kolařu,
poecie-eksperymentatorze, którego teksty
inspirowały niewiele od niego młodszych
twórców. Jednym z największych outsiderów
czeskiej literatury XX wieku jest Jiři Kuběna,
przed „aksamitną rewolucją” znany tylko z
obiegu samizdatowego. W jego poezji dużą
rolę grają motywy religijne (tradycyjny „przed-
soborowy” katolicyzm) oraz homoseksualne
motywy erotyczne. „Jego wiersze przeznac-
zone są raczej do melorecytacji niż do ci-
chych lektur – pisze Engelking – odznaczają
się ogromną melodyjnością (autor ekspery-
mentuje z iloczaskiem, mnóstwo w jego utwo-
rach wewnętrznych rymów i dźwiękowych
paralelizmów, pojawiają się onomatopaje), w
oryginalny sposób wykorzystując interpunkcję,
zwracają uwagę niezwykłą wersyfikacją i nie-
zwykłym zapisem i układem graficznym”. Li-
ryka Kuběny jest właściwie nieprzetłumaczal-
na; nawiązuje zarówno do baroku jak i dwu-
dziestowiecznej awangardy, do teologii, filo-
zofii i sztuk plastycznych. Jest hermetyczna
także przez duże skomplikowanie seman-
tyczne i aluzje do mało znanych dzieł literac-
kich. Autor szkicu sporo miejsca poświęca
jednemu z najwybitniejszych żyjących po-
etów czeskich, Ivanowi Wernischowi. Grote-
ska, absurd, turpizm, cynizm, czarny humor
– takimi pojęciami określa się twórczość Wer-
nischy. Zabawne książki Michala Viewegha
cieszą się dużym powodzeniem u czyteln-
ków, mniejszym u krytyków. Pełno w nich
parodii, łagodnego wychwytywania ludzkich
słabostek albo gryzącej ironii i czarnego hu-
moru. Engelking wspomina także o świetnej
powieści *Inne miasto* Michala Ajvaza oraz
jego liryce: są to głównie wiersze oparte o
anegdotę – poezja prozaika. „Czechów jest
około 10 milionów. W porównaniu z nami to
naród niewielki. Ale ten niewielki naród, na
który – nie wiedzieć czemu – wielu Polaków
przywykło spoglądać z jakąś pyszałkowatą
wyższością i pobłażliwością, ma naprawdę
dużą literaturę”. skończy Leszek Engelking.
W tym numerze „TK” na uwagę zasługuje
również tekst o znanym dziele Komenskigo:
Daniela Hodrová, *Labirynt świata i raj
serca* Jana Amosa Komenskigo.

Robert Kozela

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

Przepraszam panią Annę Żakiewicz, ku-
ratora Gabinetu Rysunków Współczesnych
Muzeum Narodowego w Warszawie, autor-
kę scenariusza wystawy monograficznej Ta-
deusza Brzozowskiego, komisarza wystawy
warszawskiej i redaktora naukowego mono-
grafii *Tadeusz Brzozowski 1918-1987*, wyda-
nej przez Muzeum Narodowe w Warszawie
w 1997 roku, za pominięcie jej nazwiska w
moim artykule pt. *Tadeusz Brzozowski 1918-
1997*, zamieszczonym w „Dekadzie Literac-
kiej” nr 4/1998. Stanisław Rodziński

XIX Ogólnopolski Konkurs Poetycki
O LAUR JABŁONI '99

Warunkiem uczestnictwa jest nadesłanie trzech
wierszy o dowolnej tematyce. W związku z popu-
laryzacją regionu organizatorom zależy, aby choć
jeden tekst dotyczył Ziemi Grójeckiej.

Wiersze w formie maszynopisu lub czytelne-
go rękopisu skompletowane w trzy zestawy, każ-
dy opatrzone godłem, należy nadsyłać na adres:
Centrum Kultury Regionalnej, skr. poczt. 71, ul.
Piłsudskiego 1, 05-600 Grójec (z dopiskiem „O
Laur Jabłoni '99”).

Nazwisko i dokładny adres autora powinny być
umieszczone w osobnej zaklejonej kopercie opa-
trzonej godłem.

Termin nadsyłania wierszy upływa 31 maja
1999 r. Komisja Konkursowa powołana przez or-
ganizatorów oceni wiersze i przyzna nagrody w
miesiąc po tym terminie.

Dom, wychowanie, literatura

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

masz pojęcia, jak to szybko leci zwierza się swojemu wnukowi z młodzieńczej miłości do Żydówki Noemi. Utracił ją, kiedy dziewczyna dowiedziała się, że adorujący ją student należy do korporacji znanej z faszystowskich incydentów. A jak Pan wspomina atmosferę przedwojennego uniwersytetu i podziały polityczne wśród studentów?

Nie miałem takich doświadczeń. Moje studia odbywały się poza społecznością studencką, ponieważ były – jak na owe czasy – nietypowe. Na pierwszym roku indianistyki było pięciu studentów. Zajmowaliśmy się tak odległymi sprawami, że nie byliśmy przedmiotem zainteresowania ugrupowań studenckich. Pamiętam tylko jeden incydent. Zaczynałem rok akademicki 1938/39 z opóźnieniem, bo ze względu na sprawę Zaolzia zostałem dłużej zatrzymany w wojsku. Kiedy pojawiłem się na uczelni, zaczęła mnie jedna z koleżanek i zaproponowała, abym wstąpił do ONR-u. Odpowiedziałem jej dość szorstko i stanowczo – i to było wszystko. A ja sam daleki byłem od jakichkolwiek organizacji studenckich.

Dzisiaj panuje New Age i zainteresowanie Wschodem – nieważne, na ile powierzchowne. Ale „podróż na Wschód” zaczęła się przecież już w Dwudziestolecie. Jaka była Pańska motywacja?

Wybór indianistyki był rzeczywiście egzotyczny i mógł być wówczas brany za swoisty eskapizm. Ale mną nie kierowała żadna ideologia. Chodziło mi raczej o estetykę – czytałem dzieła z tamtej klasyki, głównie w tłumaczeniach warszawskiego indianisty Michalskiego-Iwieńskiego. Nie było tego wiele i przekłady nie były najlepsze, ale bardzo mnie zainteresowały. Przed wojną skończyłem tylko pierwszy rok, a jednak po wojnie postanowiłem kontynuować indianistykę, mimo iż studia te nigdy mi się do niczego nie przydały.

Zainteresowanie Wschodem było typowe dla poprzedniego *fin de siècle'u* i powtarza się dzisiaj, u końca tego stulecia. Kiedy własna kultura wydaje się banalna, szuka się czegoś interesującego gdzieś dalej. Na początku wieku Wschodem interesowali się nie liczni, jak Manggha-Jasieński.

To zainteresowanie innymi kulturami znają czytelnicy chociażby zbioru „Nasze – nie nasze”, gdzie zestawione są wrażenia z podróży do Grecji i Ameryki Południowej. Pisz Pan tam, że odkąd nasze europejskie korzenie zastygły w szkolnym banale, trzeba na nowo „przeżyć Akropol”, a dopiero potem wybierać się za ocean, by poznawać nowe lądy.

Zawsze fascynowały mnie inne kultury. Kiedyś bardzo chciałem być marynarzem. A kiedy nic z tego nie wyszło, pozostały podróże i pisarstwo.

Te marzenia o podróżach to także rodzinne?

Zupełnie niedawno poznałem ciekawą historię o moim prapradziadku. Był oficerem armii napoleońskiej. Już kończył służbę, z ostatnim zadaniem pojechał na San Domingo z misją pacyfikacyjną. Problemem okazał się powrót. Francuzi przysłali po brygadę trzy okręty. Dwa były w doskonałej formie, naprawione, sprawne; trzeci był wrakiem. Francuzi

zostawili wrak Polakom do ewakuacji. Flotyła dostała się w sztorm i te dwa statki w dobrym stanie zatoniły, a wrak ocalał...

Za rodzinne można uznać również piarstwo?

Nigdy nie wyobrażałem sobie, że pisanie, piarstwo może być moim zawodem. Myślałem o pisaniu raczej jako o hobby, a nie o sposobie zarabiania pieniędzy. Kiedyś, jeszcze w szkole, napisałem coś, co miało być powieścią. Pokazałem to ciotce, Marii Kuncewiczowej, która – ku mojemu zdumieniu – umówiła mnie na spotkanie z Karolem Irzykowskim. Niewiele wtedy wiedziałem o Irzykowskim, wcześniej czytałem tylko jego *Pałubę*. Irzykowski zapytał mnie wprost, czy chcę zostać piarzem. Odpowiedziałem szczerze, że nie wiem. Wtedy on zaczął mnie odwozić od tego pomysłu, mówiąc, że literatura to nie jest dobry zawód, nie daje ani przyjemności, ani pieniędzy. Może więc zająłbym się, na przykład, handlem zagranicznym?

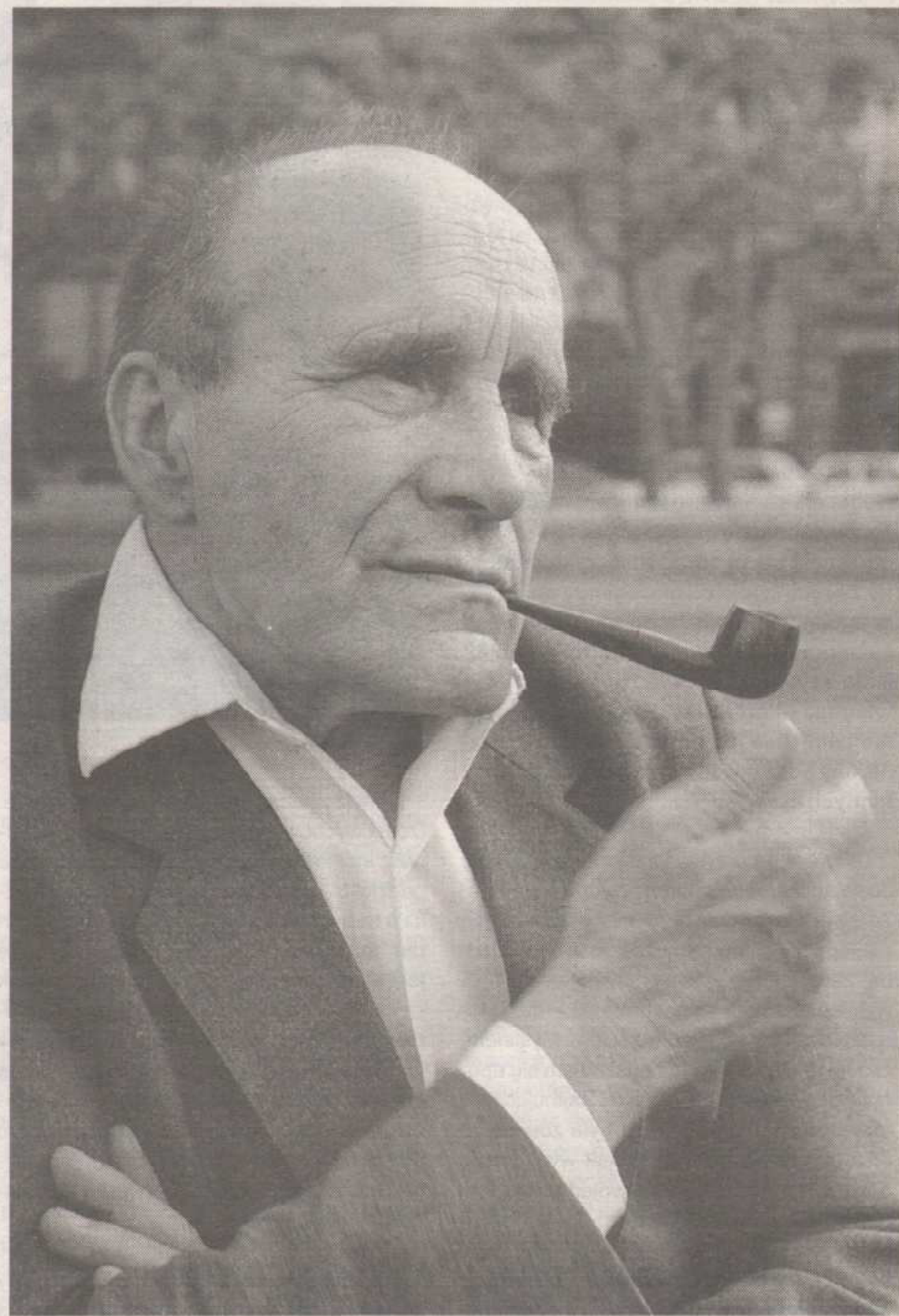
Podaję, że Irzykowski nawet nie przeczytał tego, co dostał od Kuncewiczowej. A ja – ponieważ nie czułem w sobie żadnych predyspozycji do handlu – zająłem się zupełnie czymś innym. I dopiero wojna, moje przeżycia z kampanii wrześniowej, sprawiły, że pomyślałem o pisaniu. Zdałem sobie wtedy sprawę, że jestem oto świadkiem zdarzeń, które wiele zmienią. Zaczęłem pisać swoją pierwszą książkę, ale jej rękopis powierzyłem komuś w Warszawie i tam spłonął w Powstaniu. Za mój debiut uważa się *Portki Odysa*, ale tak naprawdę pierwszy był właśnie ten pamiętnik z kampanii wrześniowej – *Polska jesień* – odtworzony po wojnie. Później, zupełnie przypadkowo natrafiłem na zeszyt z notatkami do pierwszej wersji – i okazało się, że odtworzyłem moje wspomnienia dokładnie tak samo. Ówczesne przeżycia okazały się tak mocne, tak wbiły się w moją pamięć, że bez trudu je powtórzyłem.

Ale także po wojnie nie wierzyłem w piarstwo jako w mój zawód. To się samo jakoś tak stało. Najpierw *Portki Odysa*, potem *Polska jesień* – zostały przyjęte przez czytelników, a mój pamiętnik z kampanii wrześniowej stosunkowo szybko trafił pomiędzy lektury szkolne i nadal tam jest.

Ale pisarz to nie jest jedyny Pański „zawód”. Są przecież w obiegu książki w Pana tłumaczeniu – Greene’a, Huxleya, Conrada. Są filmy, do których napisał Pan scenariusze. Film to było doświadczenie innego języka – i innych niebezpieczeństw, jak dowodzą chociażby losy scenariusza do „Hubala”?

Zaczęło się od recenzji filmowych, pisanych dla „Tygodnika Powszechnego”. W sumie było ich kilkadziesiąt. A do filmu trafiłem za namową Tadeusza Różewicza, który chciał, abym napisał scenariusz dla jego brata, Stanisława. Tak powstały scenariusze, między innymi, o Westerplatte i Poczcie Gdańskiej.

Natomiast autorem pomysłu filmu o Hubalu był student szkoły filmowej, Jan Rutkiewicz, który zresztą nie zrobił potem kariery. Długo pracowaliśmy nad scenariuszem, aż w pewnym momencie zostałem poinformowany, że reżyserię przejmie Bohdan Poręba. To nazwisko nic mi wtedy nie mówiło. Potem dowiedziałem się, że Poręba zorganizował wówczas objazdowy teatrzyk i jeździł po kraju z antysemickim programem. Rutkiewicz bronił swojego filmu, broniłem się i ja, dowodząc, że mam umowę z kimś innym. Po jakimś czasie



JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI

Fotografia Elżbieta Lempp

Rutkiewicz poddał się – powiedziano mu, że albo odstąpi od *Hubala*, albo nigdy więcej nie nakręci żadnego innego filmu.

Szybko zorientowałem się, że zmiany, jakie chce wprowadzić Poręba, są nie do pogodzenia z moim scenariuszem. Oto kilka przykładów. W scenie śmierci Hubala, kiedy żołnierze niemieccy niosą jego ciało – według Poręby – Hubal miał nagle „ożyć”, podnieść się, chwycić za broń i zabić jednego z Niemców! Na to nie mogłem się zgodzić i w końcu przekonałem Porębę. W innej scenie hubalczyki biorą do niewoli Niemców obsługujących radiostację. Hubal wydaje rozkaz, aby ich rozstrzelać, czemu sprzeciwia się jego zastępca, rotmistrz Sołtykiewicz. W wersji Poręby to Hubal był przeciw egzekucji, a jej pomysłodawcą miał być ten właśnie rotmistrz. Przekonywałem, że ten człowiek jeszcze żyje, żyje jego rodzina... Praca wleciała się miesiącami. Odbyla się rozmowa w gabinecie ówczesnego wiceministra kultury, podczas której padło pytanie, kto jest przewidziany do roli tytułowej. Poręba wymienił Ryszarda Filipskiego. Zdumiony zaprotestowałem. Poręba wycofał się, mówiąc, że to tylko luźna propozycja. Jednak na kolejnym spotkaniu kandydatura Filipskiego była już ustalona. Poręba argumentował swój wybór, powołując się na opinię żyjących jeszcze wtedy hubalczyków, którzy mieli podobno żądać obsadzenia właśnie Filipskiego. Ostatecznie *Hubal* ukazał się bez wymienienia nazwiska autora scenariusza.

Różne były moje doświadczenia filmowe. Przykładem może być kolaudacja Wester-

platte. Początkowo film ten trafił na półkę jako nie przeznaczony do wyświetlania. Okazało się, że zdecydowała o tym jedna z końcowych scen, kiedy to dowódca niemiecki, który doprowadził do kapitulacji Westerplatte, i major Sucharski podają sobie ręce. Zostało to uznane za gest haniebny. Trzeba było interwencji Stanisława Różewicza, który tłumaczył, że takie wtedy panowały zwyczaje i tak się zachowywali oficerowie.

W jednym z jubileuszowych wywiadów powiedział Pan, że po roku 1989 sztuce potrzebny jest nowy język, aby opisać najnowszą historię, PRL i początki nowej Rzeczypospolitej. I jako przykład padło nazwisko Krzysztofa Kieślowskiego. Dlaczego właśnie on?

Kiedy spotykam się dzisiaj z młodymi ludźmi, uderza mnie, jak ich nic nie interesuje z tamtej historii. To jest przede wszystkim problem języka, w jakim należy o tym mówić. Wiem, że inaczej trzeba mówić do ludzi, których nie ukształtowała wojna.

Nie znałem Kieślowskiego osobiście. Ale w jego filmach dostrzegałem coś bardzo ważnego. Podczas stanu wojennego, kiedy zawieszono Związek Literatów Polskich i ja jako prezes też byłem zawieszony, starałem się nadal jakoś działać. Interweniowałem. Wiedziałem, że Kieślowski chciał nakręcić film o toczących się w tym czasie procesach działaczy opozycji. Rozmawiałem na ten temat z generałem Kiszczakiem. Zapewnił

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Dom, wychowanie, literatura

Michał

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

mnie, że Kieślowskiemu udostępni się dwa procesy, żeby się przekonał, iż pogłoski o ich bezprawnym charakterze są propagandą. Kieślowski zaczął pracę nad filmem, ale po pewnym czasie z niej zrezygnował. Okazało się, że procesy, jakie mu pozwolono filmować, przebiegały z zachowaniem prawa. Kiszczak triumfował: „Kieślowski chciał kręcić film, który miał dowodzić założoną z góry tezę! I to mu się nie udało!” Znacznie później dowiedziałem się, że Kieślowskiemu pokazano dwa procesy, które były od początku do końca ukartowane... I w ten sposób działano.

Postacie opowiadań z tomu *Mija dzień* (1994) nie są ani herosami, ani łajdakami. To zwykli ludzie z PRL-u. Na ich losach odcisnęła się historia. Na przykład bohater *Za rękę żyje w cieniu legendy ojca*, który zginął w Katyniu, a on sam otarł się o kolaborację z komunistami. Nowe pokolenie czytelników to ludzie, których nie tylko nie ukształtowała wojna, ale którzy nie pamiętają już dobrze PRL-u. To ważne, aby pokazywać im niejednoznaczność tamtych czasów.

Dla mnie na przykład zaskakujące bywały doświadczenia z cenzurą. Wydawało mi się, że zbiór *Portki Odysa* niemal w całości nie podlega cenzurze. Tymczasem usunięto jedną rzecz. Otóż w opisie chaty góralskiej była wymieniona data jej postawienia – data wyrzeźbiona na belce nad wejściem. Myślałem, że jest to błąd w druku, i poszedłem się upomnieć do redakcji „Czytelnika”. Zajmująca się moją książką pani redaktor była zdumiona: „Jak to, nie widzi Pan? Tu jest wymieniony rok 1927! A wtedy, w przedwojennej Polsce, na wsi nie mogły powstawać nowe domy!” Nie przyszłoby mi do głowy, żeby w ten sposób „przemycać” ukryte myśli – i nie sądzę, aby przyszło to do głowy komukolwiek spośród czytelników.

Wróćmy do historii z Irzykowskim i cza-su, zanim jeszcze pisanie stało się zawodem. Jaką rolę w Pańskich wyborach odegrała Maria Kuncewiczowa?

Byłem blisko związany z moją ciotką i dużo na tym korzystałem. Jednocześnie wielokrotnie przekonywałem się, że jej wiedza o tym, co się działo w Polsce, szczególnie w czasie wojny, miała sporo białych plam. Na przykład Kuncewiczowa opisała kiedyś obóz partyzancki otoczony drutem kolczastym. Zwróciłem jej uwagę, że coś takiego nie było możliwe. Nie udało mi się jej przekonać: „Ty piszesz o swoich przeżyciach, a ja piszę dla przyszłych pokoleń – i to jest coś innego...” Nie rozumiała, jak ważne jest osobiste doświadczenie, to, jak mocnym przeżyciem była dla mnie partyzantka, życie w lesie i prawda o nim.

Przypomina to anegdotę o pierwszych reakcjach na *Jeden dzień Iwana Deni-sowicza* Solżenicyna. Podobno wśród entuzjastycznych recenzji dostał on też list od Wałłama Szałamowa. Szałamow winszował sukcesu, ale chciał wyjaśnić jedno: skąd w obozie, gdzie siedział Iwan Deni-sowicz, znalazł się kot? To jedno pytanie w jakimś sensie „uniemożliwia” tekst Solżenicyna. Nie chodzi o drobiazgowy realizm, ale o granice prawdy i fikcji. Wróćmy do wątku rodzinnego. Czy pisanie jest w tej rodzinie „dziedziczne”? Mówiliśmy o Marii Kuncewiczowej. Pański Syn, Michał, pisywał scenariusze filmowe...



JAN JÓZEF SZCZEPAŃSKI z wnuczką.

Fotografia Archiwum rodzinne

...I pisze nadal. Tak, pisanie jest rodzinne. Dom i wychowanie niesie w sobie różnorodność inspiracji, które często trudno od siebie oddzielić i uzmysłowić je sobie. Teraz mieszka u nas wnuk, który także zaczął pisać. Czytam to, wydaje mi się, że to jest dobre, że jest w tym przyszłość. Równocześnie jednak czytam – i nie rozumiem jego prozy. To problem innego języka. Oczywiście, literatura nie jest leksykonem danej epoki. Ale język się zmienia, teraz jest kształtowany na telewizji i na grach komputerowych, o których nie mam pojęcia. To zupełnie nowy język, nowe pojęcia, nowe wyobrażenia. To kwestia odmienności doświadczeń.

A tymczasem Stanisław Lem, zapytany o najnowsze lektury, powiedział, że na nowo czyta – *Lalkę*...

Znam Lema od lat i obserwuję od lat jego lektury. I z tego, co wiem, Lem ciągle czyta – *Trylogię*... To mi przypomina historię, którą opowiadał mi kiedyś Kornel Filipowicz. Filipowicz zabronił swojemu synowi czytać *Trylogię*, mówiąc, że jest to książka klasowa, i wysuwając szereg podobnych zastrzeżeń przeciw Sienkiewiczowi – Kornel „od zawsze” był socjalistą, przed wojną należał do PPS. Kiedyś wrócił późno do domu i zastał syna czytającego *Trylogię* pod koldrą, przy świetle latarki. Zabrał mu książkę – i sam czytał całą noc. Rano odniósł synowi *Trylogię* i kazał mu czytać dalej...

Wracając jednak do tematu. Czytałem ostatnio książkę Mariusza Wilka *Wilczy notes*. Przekonałem się wtedy, jak niewiele wiedziałem o Solówkach. Kiedyś w książce któregoś z Rosjan przeczytałem o pobycie Gorkiego w obozie na Solówkach. Oczywiście cała wizyta była starannie przygotowana, pokazywano mu tylko rzeczy wybrane. Gorki napisał potem entuzjastyczną relację. A przecież jednemu z więźniów, młodemu chłopcu, udało się dotrzeć do Gorkiego i opowiedzieć mu, jak się w rzeczywistości żyje w obozie. Chłopak został rozstrzelany... Drugi „kontakt” z Solówkami miałem przed kilku laty za pośrednictwem ekipy, która jechała kręcić film na Ziemi Franciszka Józefa. Jedną z pań wzięła kamerę i wybrała się na Solówki – bez pozwolenia, bez żadnych uzgodnień. Widziałem ten dokument. Autorka zajęła się zwłaszcza sztuką, pozostałościami solowieckich monastyrów.

A teraz książka Wilka. Ciekawa, ale jed-

nocześnie trudna – znowu problem języka. Autor stara się jak najdokładniej opisać Solówki i wchodzi w tamtejszy język. Dla mnie byłoby to miejscami zupełnie nieczytelne, gdyby nie zamieszczony na końcu słownik, gdzie wyjaśniono podstawowe pojęcia i słowa. Jednocześnie bardzo mnie zaniepokoiła recenzja *Wilczego notesu*, jaką w „Tygodniku Powszechnym” opublikował Jerzy Pilch. Lubię to, co pisze Pilch, ale tym razem nie mogę się zgodzić z jego opinią. Wydaje mi się, że ton jego felietonu jest bardzo charakterystyczny dla pewnego typu myślenia. Tu nie chodzi o konkretną książkę, ale o brak własnego doświadczenia, o brak zrozumienia dla czyjegoś doświadczenia i o wyraźną niechęć do zdobywania wiedzy na ten temat. I stąd odrzucenie.

To rzeczywiście charakterystyczna reakcja – po prostu tematyka wschodnia, historia GUŁagu, także udział w niej Polaków, zbanalizowała się szybciej, niż została poznana. Oby tylko ta swoista niechęć elit dla tego tematu kiedyś się nie zemściła.

Kiedyś rozmawiałem z Jerzym Putramentem, który wiele mógł w czasach PRL-u. I on mi powiedział, że naszym największym problemem jest to, iż nie mamy własnej Syberii.

A kogo by tam wysłał?

Myślę, że w pierwszej kolejności mnie...

Niedawno czytałam *Zniewolony umysł* Miłosza ze studentami filozofii, którzy nie mogli dojść, kim jest przedstawiony tam Gamma. Borowski, Andrzejewski, Gałczyński – to były postaci łatwe do rozszyfrowania. Ale Gamma czyli Putrament? Nie wiem, czy to optymistyczny znak czasu na zakończenie naszej rozmowy – że czytelnicy, ukształtowani już po PRL-u, nie bardzo wiedzą, kim był Putrament...

Na koniec: jak się Pan czuje jako autor lektur szkolnych i jako klasyk?

Takie samo pytanie zadałem przed laty Julianowi Strykowskiemu, kiedy powrócił ze stypendium w Ameryce. I Strykowski odpowiedział: „A jak ja się mogę gdziekolwiek czuć?”

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Izabella Sariusz-Skapska

1 Zjawiskiem, które odgrywa dziś sporą rolę w kształtowaniu polskiego rynku literackiego, są konkursy organizowane przez poszczególne wydawnictwa. W konkursach tych oprócz gratyfikacji główną nagrodą jest druk.

Takie konkursy i nagrody po pierwsze, stymulują pisarzy, po drugie – wytwarzają literackie fakty, po trzecie wreszcie mają wpływ na kształtowanie relacji wydawca – czytelnik. Wydawca poszukuje świeżego towaru, który mógłby zapewnić funkcjonowanie przedsiębiorstwa. Nagroda ma charakter quasi-reklamowy: wskazuje na produkt wysokiej jakości, ma pomóc w wyborze potencjalnemu nabywcy. Z kolei czytelnik wciąż czeka na dobrą powieść współczesną (jakkolwiek wydaje się to fanaberią dość dziwaczną), ale brakuje mu kryteriów i kompetentnego doradcy. Zatem z jego punktu widzenia, wobec chaosu informacyjnego i przeładowania rynku literackim śmieciem, nagroda wydawnicza stanowi swego rodzaju „trade mark”, a nagrodzona książka to „towar z metką”.

Jeżeli chodzi o relacje wydawca – pisarz, mechanizm konkursu wydawniczego wydaje się ze wszech miar godny pochwały: pisarz zyskuje możliwość debiutu na scenie literackiej, wydawnictwo ze swej strony promuje nazwisko autora, którego jako „zwycięzcę konkursu”, „obiecujący debiut” etc. można później lansować, tym bardziej, że obwołana z informacją o „pierwszej nagrodzie” prezentuje się o niebo lepiej, niż obwołana bez takowej informacji. Wynika to głównie z faktu, że szansa na sprzedaż „sensacyjnej nowości” jest większa, niż szansa na sprzedaż książki autora, który już coś wcześniej opublikował i wiadomo, czego można się po nim spodziewać. Przy dobrej reklamie nowość zawsze lepiej sprzedaje się, niż powtórka.

Trzeba jednak powiedzieć, że pewne wątpliwości budzi tryb wartościowania. Zasadniczo bywa tak, że wszelkiego rodzaju nagrody dotyczą książek już wydanych, a zatem dostępnych w księgarniach. Łatwo więc można sobie np. sprawdzić, co właściwie napisał autor A., który ostatecznie nagrodę otrzymał, a co autor B., który odpadł w przedbiegach. W przypadku konkursów wydawniczych, z przyczyn oczywistych, test taki jest niemożliwy. Zgoda, sprawy działania jury należą do tajemnic wydawniczych, a o takowe pytać nie wypada. Chociaż czasami korci, żeby zapytać, oj, korci. Czy rzeczywiście poziom nadesłanych tekstów był aż tak słaby? A jeżeli tak, to po co przyznawano nagrodę?

Jasne, jury ma swoje gusta i niekoniecznie musi panować pełna zgoda co do ocenianych książek. Ale problem z tego rodzaju konkursami polega również na tym, że: a) najczęściej przychodzi na nie spora ilość tekstów, które bywają różnej jakości, b) skoro już ogłoszono ten konkurs, trzeba coś wybrać, opublikować i nagrodzić.

Co z tego wynika? Ano to, że – zwłaszcza, że jeżeli prac nagrodzonych jest więcej – w worku z napisem „nagrada” może się znajdować kot syjamski z rodowodem, a może tam być podstarzały wyleniały skunks. Czyli obok rzeczy niezłych serwowane bywają rzeczy żenująco słabe. W efekcie propozycja tak wykreowanego rynku budzi niekiedy zaskoczenie – bynajmniej nie budząc zaufania. W celach więc egzemplifikacyjnych, warto się przyjrzeć paru nagrodzonym ostatnio w konkursach wydawniczych książkom.

Przy okazji małe wyjaśnienie. Piszący te słowa zdaje sobie sprawę, że okładka raczej nie powinna być traktowana jako immanentna część tekstu, jednak od czasu do

Nawrocki **Puszki z nagrodami**

czasu będzie się odwoływał do informacji na niej podanej, po to, by ową informację skonfrontować z tym, co znajduje się w tekście.

2 Jednym z głośniejszych i płodniejszych konkursów wydawniczych, był zorganizowany przez krakowski „Znak” konkurs na powieść lub zbiór opowiadań. W konkursie tym zostały nagrodzone następujące utwory: *Madame* Antoniego Libery (I nagroda), *Słowa obcego* Bronisława Świdarskiego (II nagroda) i *Kuracja* Jacka Głębskiego (II nagroda).

Zacznijmy od końca: Jacek Głębski, *Kuracja*, czyli *Lot nad kukułczym gniazdem* po polsku. Powieść została – podobno – oparta na faktach, a jej akcja rozgrywa się w szpitalu psychiatrycznym, stąd kontekst książki Kesy – czy filmu Formana – narzuca się od razu, co zresztą sam autor sugeruje bodaj na pierwszej stronie. Fabuła zaś wygląda mniej więcej tak: młody lekarz psychiatry decyduje się na dobrowolny pobyt na oddziale psychiatrycznym jako pacjent. Żeby jednak ów niezwykle i niemal całkiem bezpieczny eksperyment w pełni się udał, sprawa jego tożsamości musi pozostać w tajemnicy. O tym, kim jest naprawdę, wiedzą tylko dwie osoby: jego bezpośredni przełożony i ordynator oddziału, na którym się znajduje. W następstwie nieprzewidzianego, a dla protagonisty fatalnego w skutkach zbiegu okoliczności (śmierć ordynatora), fascynujący początkowo eksperyment przeradza się w koszmar.

W zasadzie cała powieść Głębskiego koncentruje się wokół fabuły i pomysłu (czy wręcz konceptu). Narracja (pierwsza osoba, czas teraźniejszy) prowadzona jest językiem bardzo oszczędnym, niemal reportażowym (jeśli wierzyć biogramowi, autor jest dziennikarzem, co widać w sposobie kreowania świata przedstawionego), z przyjęcia zaś takiej formuły wypowiedzi wynika kilka istotnych dla powieści faktów. Po pierwsze – jej dramatyzm, całość bowiem ma charakter wybitnie „sensacyjny” (w jak najlepszym, zresztą, tego słowa znaczeniu; powieść „wciąga”, czyta się ją dobrze). Po drugie,

owa „reportażowość” narracji, rezygnacja z wyrafinowanych środków stylistycznych, sprawia, że czytelnik raczej koncentruje się na przedmiocie opisu, niż na samym opisie. Odczucie tej bezpośredniości pogłębia użyta przez narratora formuła „tu i teraz”, co sprawia wrażenie niwelacji dystansu epickiego. Po trzecie wreszcie, tak pomyślana narracja zbliża całość do wypowiedzi mówionej. Wydaje się, że do czynienia mamy raczej z opowieścią, niż powieścią.

I tu dochodzimy do drugiego ważnego elementu kompozycyjnego – do pomysłu. A dość przewrotny pomysł polega na tym, iż czytelnik (nawet po zakończonej lekturze), nie wie, czy wysłuchał opowieści pacjenta, czy – lekarza... Trudno bowiem określić tożsamość podmiotu mówiącego – bohatera *Kuracji*. Na początku jest to kompetentny specjalista, który potrafi zarówno bez trudu zdiagnozować zachowania swoich współpacjentów, jak i symulować chorobę tak przekonująco, że udaje mu się (na swoje nie-szczęście) oszukać wszystkich dookoła. (Tu mała dygresja: książka daje sporą porcję naukowego żargonu, co czasami pomaga tekstowi, ale czasami mu szkodzi.) Później – zwłaszcza, gdy okazuje się, że jednak nie jest jedynym psychiatrą „przerobionym na pacjenta” na oddziale – sytuacja zaczyna się zmieniać, przestajemy już wierzyć narratorowi, choćby dlatego, że... on sam przestaje wierzyć sobie. Traci nasze zaufanie, ponieważ sam już nie ufa swojej pamięci, wiedzy itd. W konsekwencji, czytelnik nie wie, czy ma do czynienia z lekarzem, czy z psychicznie chorym. A narrator już nie wie tego również; jego tożsamość stanowi zagadkę w takim samym stopniu dla nas, jak i dla niego samego.

Jest bowiem książka Głębskiego opowieścią o tożsamości, o jej poszukiwaniu, o próbie jej określenia, wreszcie o jej ostatecznej utracie. *Kuracja* jest również próbą zdefiniowania granicy pomiędzy tzw. normalnością a obłędem... Inna sprawa, że jeżeli na miejsce akcji utworu wybiera się szpital psychiatrycz-

ny, to doprawdy trudno się w sferze tych pytań i pojęć nie obracać. Podobnie jak nie można zaprzeczyć, że każda powieść dotykająca tego tematu w jakiś sposób stanowi alegorię funkcjonowania państwa, zwłaszcza traktowanego jako system opresji, na wszystkich jego poziomach.

Można *Kurację* traktować jako „mądre czytadło”. Można doszukiwać się w niej głębszych przesłań. Można ją chwalić, podobnie, jak można mieć do niej trochę zastrzeżeń... Choćby do zużytych już nieco rekwizytów, lub pewnych pływacz (których naukowy żargon do końca pokryć nie potrafi), czy do wspomnianej już „sensacyjności” fabuły. Jest jednak *Kuracja* książką zupełnie przyzwoitą. Napisana została sprawnie, trzyma w napięciu, czyta się nieźle, wreszcie – nie się ze sobą dość wyraziście (choć niezbyt optymistycznie) przesłanie.

O wyalienowaniu i poszukiwaniu własnej tożsamości traktuje również powieść Bronisława Świdarskiego *Słowa obcego* (druga II nagroda), chociaż jest książką zupełnie innego rodzaju niż *Kuracja*.

Akcja utworu rozgrywa się w Danii. Na ulicach Kopenhagi pojawia się tajemnicza postać, tytułowy Obcy, fabuła zaś, mówiąc najogólniej, dotyczy jego działań, międzyludzkich uwikłań i komplikacji, wywołanych przez jego przybycie. Kim jest Obcy? Przybyszem „skądinąd”? A jeżeli tak, to – skąd? Czy rzeczywiście jest to (przywołując tytuł powieści Heinleina) „Stranger in a strange land” – Obcy w obcym kraju? Tego nie wiadomo. Co jednak wynika z jego obcości? Przede wszystkim prawo do zadawania pytań – od najprostszych począwszy, na tych najbardziej fundamentalnych skończywszy. Obcy pyta o wszystko: o czas, o przestrzeń, o moralność. O miłość. O „seks” (które to słowo oznacza po duńsku „sześć”, co prowadzi do kolejnego – jednego z wielu – nieporozumienia). Wreszcie Obcy pyta o język. Pyta o język – językiem (innych pytań nie ma); swoją świadomość (językową) próbując w jakiś sposób zsynchronizować ze świadomością innych.

Jego próby pojęcia rzeczywistości swój punkt wyjścia znajdują w analizie języka; w próbach zrozumienia wypowiedzi indywidualnych, pojęć ogólnych, wreszcie – poezji. *Słowa obcego* są powieścią o pytaniach; o pytaniach, które zadaje każdy, w które każdy zostaje uwikłany... bo każdego dotyczy również jakieś pytanie. Pytający – jest również „pytanym”. B. (Polak, jeden z bohaterów powieści) pyta o język, jakim posługuje się obcy. Lone (kopenhaska policjantka) chce wiedzieć, dlaczego B. nie odwzajemnia jej miłości. Obcy pyta o wszystko. A uwikłany w to wszystko czytelnik – pyta o Obcego.

Obcy może też być potraktowany jako specyficzny podmiot działań poznawczych; może nawet jako personifikacja czystego poznania. Jest również świadkiem: świadkiem naszych działań, świadkiem nas samych.

Słowa... są powieścią opartą na ciągłych nieporozumieniach wynikających z istoty rzeczy – tj. ich zasadniczej niepowtarzalności i związanej z tym wspomnianej już zasadniczej niemożności nawiązania kontaktu: przekazania komunikatu tak, by był on w pełni zrozumiały. Żaden system znaków nie da się w pełni przełożyć na drugi, różnice wcześniej, czy później wychodzą na jaw. Prawo to dotyczy najprostszych ideogramów, języków, wreszcie jednostek ludzkich, których „nieprzetłumaczalność” stanowi o przyrodzonej samotności.

Pod względem formalnym powieść Świdarskiego jest tekstem trudnym, mrocznym, skomplikowanym i – powiedzmy to – niekiedy mocno pretensjonalnym. Spora erudycja autora momentami utrudnia lekturę tekstu, a momentami – po prostu jej szkodzi. Wydawca zaś w dezinformującej – łagodnie mówiąc – notce na obwolucie mówi o „warstwie niemalże sensacyjnej powieści”, co stanowi niezły dowód na to, jak można niektóre pojęcia interpretować... i niektóre teksty odczytywać. (Innymi słowy, czytelnik, który się po takiej informacji spodziewa czegoś w guście Forsytha, może się poważnie zawieść.)

CIĄG DALSZY NA STR. 6

Grzegorz Wróblewski

(SKĄD NADCHODZISZ)

Skąd nadchodzisz stary podróżniku odziany w jutowy worek i dziurawe rajstopy? Dlaczego ciągniesz za sobą kolorową serpentynę przedrzeźniających cię dzieci?

Czy nie chciałbyś zamieszkać na stałe w domu ze szczelnym dachem?

MONTSERRAT, PUSTELNIA ŚW. JANA

Pozostało niewiele czasu. Czas nigdy nie był po mojej stronie. Mój czas przeszedł bezwzględny: Luki, obce makijaże w pamięci. Prawdopodobnie żywiłem się przybyszami, którymi wzgardził (?) Czas.

Czas jest wieczny, ale nie dla nas! Istniał zanim się pojawiłem i będzie, gdy zrezygnuję. Nie ma więc znaczenia. (Czy jeszcze jest?) Dusze drobiu! Zawsze go brakowało... Nie było możliwości, Aby się rozejrzeć.

Wszystko się niespodziewanie skończyło.

Nic się nigdy nie stało.

PAN ROBIN UMIERA NA ZAPALENIE PŁUC (o irlandzkich zdobywcach Ameryki Północnej)

12 godzin dziennie przez 50 lat, nie widząc nawet słońca, w zakładach mięsnych i w kopalniach, reperując cudze spodnie, aby móc w każdą sobotę upić się do nieprzytomności, potem trzeźwieć na niedzielnej mszy u św. Patryka, a od poniedziałku znów pracować, nie widząc nawet słońca, wmawiając sobie, że kiedyś to na pewno się zmieni, by na sam koniec rozkręcić starą komodę i wyjąć z niej plik banknotów i dać je zdziwionej żonie, która powie, że przecież można było za te pieniądze wyjechać do Honolulu albo choćby kupić 2 świnie, a teraz to już nie ma po co, i że ona mogła wyjść za miejscowego lekarza, ale popełniła błąd i wybrała, głupia, tego łajdaka, nierozgarniętego Robina i zmarnowała sobie przez niego życie, zamiast kupić 2 świnie, a on zostawi ją teraz samą i czy takie życie w ogóle miało sens?

GRZEGORZ WRÓBLEWSKI (1962), poeta. Debiutował w „fioletowej” serii „bru-Lionu” tomem *Ciamkowatość życia*. Laureat nagrody dla najlepszego poety-obcokrajowca w Danii. Mieszka w Kopenhadze.

Puszki z nagrodami

CIĄG DALSZY ZE STR. 5

Ukonorowana pierwszą nagrodą w konkursie „Znaku” *Madame* Antoniego Libery jest jedną z ciekawszych powieści, jakie się w ciągu paru ostatnich lat ukazały na polskim rynku literackim.

Ów „romans edukacyjny” to z jednej strony ironiczno-nostalgiczne poszukiwanie utraconego czasu (końca lat sześćdziesiątych); z drugiej – swoisty portret artysty z czasu młodości. Główny wątek stanowi opowieść o miłości (fascynacji? zauroczeniu?) osiemnastolatka do nauczycielki francuskiego; kobiety pięknej, tajemniczej, obcej... i, oczywiście, starszej. Pomysł na pozór banalny (o ile dobrze pamiętam, o czymś podobnym śpiewał kiedyś Kazik Staszewski), ale na pozór. Bowiem mimo iż fabuła wiąże się z erotycznymi perypetiami bohatera, a tytułowa *Madame* (taka peerelowska Beatrycze) jest postacią, o której i dla której opowieść zostaje stworzona, rzecz jest dużo poważniejsza. I mimo anegdotycznej fabuły – dość trudna.

Najogólniej rzecz biorąc, *Madame* reprezentuje typ tzw. „powieści inicjacyjnej” (termin ostatnio osobliwie modny, choć nie do końca jasny). Jest to opowieść o „przekroczeniu progu”, historia wtajemniczenia... w zasadzie we wszystko. Bohater poprzez swą młodzieńczą fascynację przekracza granicę pomiędzy dzieciństwem a dojrzałością; pomiędzy beztroską a świadomością (od kulturowej po historyczną). Miłość do *Madame* stwarza sytuację progową – częściowe spełnienie tej z założenia nieosiągalnej miłości oznacza moment, w którym bohater bezpowrotnie wkracza w „wiek męski”.

Więc opowieść o czasie utraconym... Albo raczej – z racji tego, że pojęcie „czas utracony” mocno się zużyło – opowieść o czasie w ogóle. O przemijaniu. O próbach powrotu do przeszłości. O próbach rekonstrukcji tego, co było. O przypominaniu i o „odpominaniu”. Jest również *Madame* opowieścią o muzyce, o jazzie – co kojarzy się z świetnymi *Tchórzami* Škvoreckiego (podobnie jak budowa książki – owe „siedem dużych rozdziałów”). Ale również o szkole sensu stricto. (Tu – jako kontekst – przychodzi na myśl powieści Niziurskiego... Przepraszam, ale historie opisanych tu paru szkolnych kawałów takie skojarzenia nasuwają.) Wreszcie jest powieścią rozliczeniową. *Madame* to nie tylko nostalgiczna podróż do czasów młodości, ale również opowieść o rzeczywistości PRL-u końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych, jak też lekcja historii o Polsce i o świecie – sięgająca czasów znacznie wcześniejszych.

Madame to również piekielnie erudycyjny wykład z zakresu historii, literatury, filozofii, teatrologii, malarstwa, muzyki... Narrator to erudyta – zresztą, wcale się ze swoją erudycją nie kryjący, wręcz przeciwnie. Co więcej, takiej samej erudycji i odczytania wymaga od czytelnika. Zwykle takowe wykłady bywają uciążliwe i nudne. Tymczasem – i to uważam za jeszcze jeden z wielu plusów powieści Libery – ów erudycyjny popis zostaje wykonany z klasą i wdziękiem. Innymi słowy, *Madame* to kawałek naprawdę sprawnie napisanej prozy. Jest to literatura wyraźnie „zrobiona”, czyta się to znakomicie. Rzecz – co według mnie zdarza się naprawdę rzadko – łączy niemały intelektualny ładunek z solidnym pisarskim rzemiosłem. A dominująca w tekście tradycyjna narracja? Melancholijna gawędziarskość tekstu może być bardzo

zwodnicza. Ta na pozór zwyczajna, pełna nostalgicznego humoru opowieść jest również – a może przede wszystkim – jednym z elementów gry.

Bo książka Libery to także gra. Wynika to między innymi z faktu, że w *Madame* dużą rolę odgrywa teatr pojmowany jako jeden z elementów konstytuujących rzeczywistość i w sposób zasadniczy kształtujących interakcje. A skoro świat jest teatrem, rządzące zaś nim prawa (na każdym, w zasadzie, poziomie) są prawami sceny, to inna formuła komunikacji niż gra – po prostu nie istnieje. Zarówno, jeżeli chodzi o świat przedstawiony, jak i relacje narrator – czytelnik. Gra ta, nawiasem mówiąc, zostaje doprowadzona niemalże do granic absurdu, jako że życiorys i opowieść bezimennego narratora uzupełnia umieszczona na obwolucie zdjęcie autora... w wieku maturalnym. I chociaż, powtarzam, okładka (szczególnie, jeżeli chodzi o prezentację fizys twórcy) niekoniecznie bywa immanentna dziełu, to jednak w tym przypadku nie można nie zwrócić na nią uwagi.

Na koniec pewna wątpliwość. Nie bardzo rozumiem, dlaczego autor dostatecznie znany w środowisku literackim wpisał się na listę stających do konkursu? Zwłaszcza, że fragmenty tej książki były już wcześniej publikowane. Wolno przypuszczać, że *Madame* stałaby się takim samym wydarzeniem literackim także bez opaski informującej o zwycięstwie w konkursie. Czyżby – wstyd powiedzieć – chodziło o pieniądze?

3 Nie zawsze jednak bywa tak, że produkty rzekomo markowe mają rzeczywistą wartość. Powiedziałem już, że informacje o „pierwszych nagrodach” nie budzą zaufania, budzą zdziwienie. Czasami zaś budzą zgrozę.

Co robić bowiem z książką, na której okładce widnieje informacja, iż jest to „Nagroda za najlepszą polską powieść 1997 roku”, a informacją taką opatrzone jest powieść Hanny Kowalewskiej *Tęgo lata w Zawrociu*.

Przyjmijmy, że rzeczywistość jest to najlepsza powieść roku.

Wzruszająca ta historyjka traktuje o młodej dziewczynie, Matyldzie, która w spadku po nie lubianej babce dziedziczy majątek (z domem, ogrodem i dobrodziejstwem inwentarza) – tytułowe Zawrocie. Najpierw babki nienawidzi, całą rzecz (tj. odziedziczony spadek) mając za jeszcze jedną złośliwość staruchy, za to później, jak głosi tekst na obwolucie: „(...) odkrywa jednak nie tylko niezwykły, poetycki nastrój otoczenia, ale i drugie oblicze swojej prawie nie znanej babki”. Naprawdę zaś mamy do czynienia z obłędnym zagęszczeniem fabularnym i melodramatyzmem rodem z *Niewolnicy Isaury* czy innej *Jolandy*: oczywiście miłość, poznanie siebie poprzez poznawanie przeszłości (nieodzowny w tego rodzaju imprezach pamiętnik starowinki), uzyskanie samoświadomości, symboliczne postacie, magiczne miejsca, tajemnicze ogrody, koty o przenikliwych i mądrych spojrzeniach, światło księżyca, babie lato, przystojni amanci, namiętne pocałunki, włosy rozwiane na wietrze, miłosne samobójstwa, perfidne zdrady i artystowskie aspiracje. A także konfiguracje dziadków, wujów, ciotek i kuzynów. Dialog z przeszłością przez rzekę czasu. Pogodzenie się z losem. Amor fati. I tak dalej.

Do tego straszliwie pretensjonalny język, banalna metaforyka, napuszczona fraza i zwroty w rodzaju:

„Tak! Jestem tu! Jeszcze mogę się cofnąć! Ominąć czasoprzestrzeń napiętowaną twoim istnieniem! Nie dać się złapać! Ale ty, babko, tak to urządziłaś, że trudno mi się oprzeć! Ten zapach! Ten kuszący zapach...” (s. 6)

albo taka perelka:

„To, że raniłaś innych, jestem w stanie zrozumieć. Dlaczego jednak zabijałaś siebie?

Ból zadawany tym, których kochamy, jest jak bumerang – wraca i wbija się w nasze serce” (s. 105). Ten bumerang, co to się wbija w serce, szczególnie mnie urzekł...

W każdym razie całość można nazwać względnie naiwnym czytadłem, ulepionym z lepkiej, zagęszczonej melodramatycznej melasy. Nie ulega kwestii, że czytadła takie mają prawo bytu we współczesnej kulturze (bo miały je zawsze i nic się tu raczej nie zmieni), natomiast poważne zastrzeżenia wzbudzają we mnie próby robienia z takiej literatury arcydzieła. Dopóki bowiem informuje się mnie, że jest to bestseller, że „Prawie natychmiast sprzedano prawa do niemieckiego wydania za najwyższą w historii współczesnej powieści polskiej zaliczkę za debiutancką powieść”, to wszystko O.K. Bardzo dobrze. Mnie to przekonuje. Ja w to wierzę. Ja nawet się z tego cieszę. Cokolwiek weselej robi się jednak, gdy wydawca przytacza recenzję z „Angory”, w której to recenzji informuje się, iż ww. powieść ni mniej ni więcej, tylko: „(...) zasługuje na uwagę wszystkich, którzy lubią literaturę przez duże «L»”. Jak w takim razie wygląda literatura przez małe „l”? Chociaż, co tam. Niech będzie to duże „L”. Ale za to kursywą, żeby się choć trochę odróżniała.

O powieści Remigiusza Spólnego *Niemoc* (to samo wydawnictwo, rok później, najlepsza książka roku) można powiedzieć mniej więcej tyle, że niestety, tytuł powieści stanowi najlepszy dla niej komentarz. Rzecz ma uchościć za „czarną” powieść obyczajową. „Bohaterką powieści *Niemoc* – informuje nas wydawca – jest trzydziestoparoletnia kobieta o skomplikowanym życiu, zagubiona i nieszczęśliwa. Wciąż próbuje znaleźć dla siebie miejsce w świecie, poszukuje też choć odrobiny szczęścia. Ucieczka w alkohol, przygodne miłostki stwarzają jej iluzję. Bohaterka – osaczona strachem przed codziennością – porusza się w nierealnym świecie. Brutalny gwałt przywraca ją do rzeczywistości, zmuszając do refleksji”.

Osobiście uważam, że podobną funkcję może spełnić lektura *Niemocy*. Też zmusza do refleksji.

Krytyk zachwalający książkę na obwolucie pisze, iż „(...) autor prowadzi nas ciemnymi ścieżkami życia [sic! – przyp. mój], w którym bardzo trudno o prawdziwe uczucia (...). *Niemoc* to surowa, ostra powieść o naszej współczesności”.

Szczerze powątpiewam. Fabuła jest szablona, rzeczywistość rozumiana niezwykle prostodusznie, wręcz naiwnie (podobnie wszelkie zabiegi „psychologizujące”). Erotyka niby odważna, a tak naprawdę pojmowana i przedstawiona z zachwytem i zaufaniem szesnastolatka... Zresztą i opisana językiem szkolnego wypracowania.

Żeby nie być gołosłownym – kilka przykładów.

Oto np. mała scenka (str. 35), którą przytaczam w skrócie. Chodzi w niej o to, że ona chce, a on nie. I oto, co się dzieje:

„Wstała. Szybkim ruchem odpięła stanik i powoli ściągając majtki mówiła: – Zrób to, o co ci chodzi, aby nie było dalszych awantur... – uklekła, wypięła pośladki i czekała”. Jednakowoż partner heroiny zupełnie nie zrozumiał aluzji i (zwracam uwagę na subtelność opisu psychologicznego): „Poczuł się niko”. Przelamował jednak chwilową słabość i: „Miał też ochotę podejść i tak po prostu kopnąć w tę czekającą i taką wyuzdaną dupę”. Jednak, mimo że ta: „Trwała w bezruchu, głowę opierając na dłoniach”, nie uczynił tego, za to: „(...) zawałał się, patrząc raz jeszcze na jej pupę, pomyślał, że nigdy już do niej się nie zbliży”. Na co ona: „Spojrzała, czy to prawda, i biorąc sukienkę nałożyła ją na swoje nagie ciało”.

Nie ma co. Rzeczywiście ciemne ścieżki życia.

CIĄG DALSZY NA STR. 13

Szkic Marty rozmawiają:

IWONA SMOLKA: Można powiedzieć, że jest to literatura wspomnieniowa, taka, która opisuje dzieciństwo, młodość. Celem książki mogło być pokazanie domu Kazimierza Wyki i środowiska związanego z Uniwersytetem oraz z artystycznym Krakowem. Ale profesor Marta Wyka, krytyk i historyk literatury, za bardzo jest świadoma tego, co pisze i w jaki sposób tworzy się literaturę, żeby ta książka nie stała się głębokim namysłem nad samym pokoleniem, przemianami w jego świadomości i tym, w jaki sposób ludzie urodzeni podczas wojny lub tuż przed wojną stawali się pomostem między czasem przedwojennym a PRL-owskim. Refleksją nad tym, w jaki sposób to pokolenie żyło w Polsce Ludowej, jak dostosowywało się do niej – bądź nie – w jaki sposób przenosiło wzorce przedwojenne, jak kształtowało swoje myślenie o kulturze. Można się zgadzać lub polemizować z rozpoznaniem Marty Wyki – niemniej jest to literatura bardzo ważna.

TOMASZ BUREK: Autorka jest z mojego pokolenia, więc czytałem z tym większą ciekawością. Zacząłem jednak od podkreślenia problemu nie tyle treści, ile formy książki. Uderzył mnie styl: bardzo wypracowany, bardzo przemyślany, chłodny, powściągliwy, oszczędny.

IWONA SMOLKA: Ale także pełen ogromnej czułości dla szczegółu! Mamy opisy wnętrz, mebli, sposobu uszeregowania książek na półkach, dbałość o detale świata materialnego. To bardzo ważne.

TOMASZ BUREK: Określenia, których użyłem nie obniżają wartości tego stylu. Emocjonalnie wygaszony, nasycony szarością, świadomie wybrany, jest z jednej strony adekwatny do czasu, który opisuje, stanowiąc niemal jego ekwiwalent – z drugiej równocześnie przeciwstawia się tamtemu czasowi i pamięci o nim. Nie jest to pamięć uporządkowana, nie można jej nadać formy płynnej narracji, bo jest pełna luk.

IWONA SMOLKA: To jest świadomy zabieg: Marta Wyka mówi o strukturach pamięci.

TOMASZ BUREK: Z tego jednak nie można stworzyć płynnej opowieści. Dlatego wybrała jednolity, jednolity styl, stojący w opozycji do bezkształtu opisywanego świata. W doświadczeniu Marty Wyki – i w moim; to doświadczenie pokoleniowe – był to świat bezkształtny. Zwłaszcza PRL-owski, w którym, jak mówi słusznie, władza pojawiła się z pustkowią społecznego i narzuciła gorset sztywności ideologicznej, obyczajowej, czego pochodną była nuda i szarość życia. Opisane bezładne budownictwo uzewnętrznia rodzaj tkanki społecznej, jaki wtedy dominuje. Pamięć nie może uwolnić się od obrazów, pamięć jest nimi wypchana. Rezygnacja z emocji, aby móc to opowiedzieć jest nie tylko stylem pisania – to styl osobowości.

IWONA SMOLKA: Nie zgadzam się! Styl Marty Wyki jest stylem precyzyjnym, pięknym, wydobywającym z przeszłości właśnie to, co jest bliskim, zachwytem „Struktury pamięci. Obrazy przeszłości. Strzępy materialnej egzystencji. Piasek przesypujący się w klepsydze. Bijące zegary. To wszystko są znaki, które próbujemy ożywić. Literatura wymyśliła niezliczone formy pamiętania, nazwała je, uporządkowała, zatrzymała w bie-

do autobiografii O książce Wyki *Krakowskie dziecko*

IWONA SMOLKA, TOMASZ BUREK, PIOTR MATYWIECKI



MARTA WYKA, Krzeszowice, okupacja.

Fotografia Jerzy Turowicz

gu do nicości. Ale gdzie jest koronka mojej babki, surduti dziadka, trwale ondulacje ciotek, notes ojca, adresy do pisania listów, mroczne domy. Zarastają wydeptane ścieżki, milkną głosy". Ten styl elegijny potem się ukonkretnia w obrazach.

TOMASZ BUREK: Przytoczony fragment brzmi jak jeszcze jedno odgałęzienie prozy schulzowskiej, sięgającej bardziej w metafizykę niż w fizykę życia. Inne, jemu podobne fragmenty, są nieustannie rozbijane czymś niezgodnym z ich nastrojem. Na przykład sceną przyścia dwóch szarych panów do szkoły, żeby przesłuchiwać uczennicę w sprawie jej ojca – i nawet nie tyle przesłuchiwać, ile po prostu postraszyć, strasząc pośrednio profesora Wykę. Dla zaskoczonego dziecka, panienki dwunasto-, czternastoletniej, wstrząs jest równie głęboki, jak gdyby kogoś wywożono na Syberię. To już nie należy do porządku ładnych obrazów! Tego rodzaju scenek jest dużo – one się biorą z niejednorodności pamięci; coś się daje ułożyć, a coś nie za bardzo. Pozostaje traumatycznym szokiem.

PIOTR MATYWIECKI: Na pewno. Mam tylko takie poczucie, że to, co jest w tej książce jeszcze nie uformowanymi wspomnieniami, dopiero wynurzającymi się z pamięci – tylko w pewnej mierze zależy od rodzaju wydarzeń i plazmatycznej, niewyraźnej, nijakiej rzeczywistości PRL-owskiej. W większym stopniu chodzi o właściwość psychiki autorki. Książka należy do takich, które dla osób pisujących autobiografie są tylko etapem w formowaniu życiorysu. *Krakowskie dziecko* jest rodzajem pierwszego przybliżenia się do takiego ukształtowania własnych wspomnień, by nabrały spójności. W tej autobiografii przełamuje się naturalne zakorzenienie człowieka we własnych wspomnieniach, w dawnym świecie – z poczuciem pokoleniowego niespełnienia. Marta Wyka ciągle sugeruje, że historia nie dawała możliwości dojrzałych spełnień. Wtedy. Może więc szukać ich do-

piero teraz, ex post. Ale w tych spełnieniach dzisiejszych trzeba nadrobić niespełnienia czasu minionego. To jest dramat pokolenia. I jeszcze jeden aspekt. Oprócz tego, że czytamy *Krakowskie dziecko* jako zapis doświadczeń środowiska krakowskiego. Nie ukrywam, że uważam się za człowieka Warszawy, dlatego jest dla mnie niesłychanie ciekawe móc porównywać niuanse, od-cienie, jakimi różnił się świat Krakowa od mojego. Nie umiem w tej chwili powiedzieć, na ile inaczej patrzyliśmy na tamtą rzeczywistość, ale możliwość takich porównań jest bardzo cenna.

IWONA SMOLKA: Z tego, co zostało opisane, dla mnie najciekawszą rzeczą jest moment, kiedy Marta Wyka mówi o temperaturze uczuciowej: w rozmowach, myśleniu, sposobie bycia, chłonięciu nowości, wyrzucaniu się na tzw. Zachód, w sposobie reagowania na nowe prądy i kierunki – we wszystkim, w czym rzeczywiście wyrastało jej pokolenie, na co było otwarte i chłonne.

TOMASZ BUREK: Warto też wspomnieć kilka domowych scen pełnych temperamentu. Przychodzi, na przykład, młody Wilhelm Mach, sekretarz redakcji „Twórczości” prowadzonej wtedy przez Kazimierza Wykę. Następnego dnia dziecko się dziwi, że abażur od lampy jest postrzępiony. Rodzice, zawstyżeni, zażenowani mówią: no..., Wilek to obgryzł... Obgryzł! Zobaczyć Macha obgryzającego abażur Wyki! Albo Andrzejewskiego, który zabiera poszewkę od jaśka, bulwersując starszą część rodziny tłumaczeniem, że wszystko stracił w Powstaniu. Kapitałna historia! Czy o Galczyńskim, który wyjadł konfitury!

IWONA SMOLKA: Tak też było. Krupnicza, Dom Literatów na Krupniczej przewijający się przez dom Wyki, Planty, Uniwersytet. Kawiarnie, które raptem się konsolidują, tworząc swój klimat i sposób reagowania na rzeczywistość.

TOMASZ BUREK: To jakby enklawy, sposób alternatywnego życia. W tym na pewno enklawa jeszcze przedwojenna. Pokolenie Kazimierza Wyki było młode tuż przed rokiem 39. i wtedy ukształtowane. Po wojnie nastąpiło zderzenie z PRL-em. Szukało więc własnej odpowiedzi na sposób życia, który trzeba było przyjąć. Widać też w dukcie pamięci rodzinnej, domowej, nurt bardzo dramatyczny. Zobaczmy, jak w ściszonej, lecz pełen dramatu właśnie sposób Marta Wyka przedstawiła postać ojca. To nie jest bynajmniej człowiek, który dokonał jakiegoś wielkiego przeobrażenia ideowego, światopoglądowego w czasie wojny – i tak wszedł w nowy okres. Jest pokazany – zresztą zgodnie z dokumentami, jakie się ujawniają, gdzie prezentuje się bezpośrednio, np. w listach do Miłosza w *Zaraz po wojnie* – jako absolutny fatalista. Dzień wejścia Armii Czerwonej jest dla profesora definitywnym końcem świata, z którym był oswojony. Przychodzi obca epoka – o której wie wszystko.

IWONA SMOLKA: Tak jak Maria Dąbrowska...

TOMASZ BUREK: Tak. Pozostaje wtedy tylko świadomość fatalistyczna, która prowadzi do kompromisu a czasem głębiej – do postaw oportunistycznych. Trzeba ją zobaczyć w tym punkcie wyjścia, do którego odwołuje się Marta Wyka. Jej ojciec myśli tak, jak jest powiedziane w historyzoficznym opowiadaniu Jarosława Iwaszkiewicza *Bitwa na równinie Sedgemoor*: coś może ziarenko piasku unoszone przez wielką falę?

Fatalistyczne spojrzenie na dzieje sprawia, że profesor Wyka, tak bardzo aktywny, tak bardzo twórczy, jednak ukazuje się jako postać przełamana, owiana aurą zgaszenia, smutku.

To jest szkic do portretu, profil, dyskretnie z czułością nakreślony. Jeśli czytać uważnie, widać, jak bardzo głęboki był związek Marty Wyki z ojcem. I w pewnym sensie jej styl – oprócz wspomnianej już opozycji wobec opisywanego czasu – jest także opozycją wobec sposobu pisania prezentowanego przez profesora Wykę: baroku, wielkich konstrukcji, głębokiego oddechu. Opozycją nie oznaczającą odrzucenia, raczej pewną pokorę.

Inne skojarzenie z barokiem: przewija się we wspomnieniach motyw krakowskich kościołów. Czasem są jakoś daleko, jakby na peryferiach, jakby w ogóle ich nie było. Później są o nich wzmianki przy okazji stanu wojennego i działalności opozycyjnej. Następnie znów się odsuwają, przestają być istotne. To nie do końca opowiedziana, ważna część życiorysu.

IWONA SMOLKA: Dużo jest takich niedokończonych, niejasnych wątków. Piękno książki polega właśnie na tym, że autorka czegoś nie dopowiada, nie stawia kropki nad i. Raczej pyta. Na przykład: czy byliśmy pokraczni, czy byliśmy pokoleniem groteskowym, ułomnym? Czy to, że w naszej świadomości dominowała negacja, czyni nas dziećmi chaosu i bezwładu? Nie odpowiada na te pytania.

TOMASZ BUREK: Odpowiada właśnie książka: dzieci chaosu i bezwładu podejmują po dziesięcioleciach życia wysiłek, aby jednak pokazać, że chaos ich nie pożarł, bezwład ich nie unicestwił!

IWONA SMOLKA: Ani chaos, ani bezwład – skoro pozostaje dzieło.

TOMASZ BUREK: Pozostaje dzięki uporowi, dzięki pracy. Bo w czasach, które opisała – wspomnienia kończą się u schyłku lat pięćdziesiątych – nic nie zasługiwało na akceptację. To jest ciężar, który z nich wynosi.

IWONA SMOLKA: A Francja, Ameryka, symboliczna Juliette Greco?

TOMASZ BUREK: Oczywiście, można powiedzieć, że pod koniec tego okresu pojawiały się pewne propozycje. Jednak Marta Wyka sama pokazuje, jak mało z tej Juliette Greco zostaje.

PIOTR MATYWIECKI: Za to zostaje klasa ludzi, z którymi obcować, nie są to przecież marni ludzie – a w każdym razie nie tylko marni. Co zaś do postaci ojca: myślę, że pewne ziarno sceptycyzmu wobec baroku jego wielkich historyczno-literackich konstrukcji właśnie po nim dziedziczy. Ten składnik jest widoczny w jego twórczości, takie ziarno gorczy – a nie tylko pozytywistyczny patos kogoś, kto wiedział, że wszystko da się wyjaśnić.

Wspomnienia Marty Wyki zaczynają się trochę teoretycznoliteracko...

IWONA SMOLKA: Ale dalej są bardzo piękną prozą dostępną dla każdego czytelnika, który – nawet, jeśli nie wie zbyt dobrze, kim był Kazimierz Wyka i z jakich ludzi składał się krąg jego przyjaciół, ani jak wyglądał jego dom – po przeczytaniu *Krakowskiego dziecka* będzie miał o tym wyobrażenie. Może się uśmiechnie – i do książki, i do tamtych ludzi, o których już się zaczyna zapominać.

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

Jerzy Gizella

PRZEPADŁOŚCIAN

Nie pomogą trociczki
I pachnące świece

Wszędzie żółte kości
I zetlałe szmaty

Trzeszczy Kazimierz
Trumną pod nogami

Nie pomaga kieliszek
Wypity u „Ariela”

Oni stoją w bramach
Cisną się na schodach

Dzieci grają w berka
Gonią po balkonach

Nocą przy księżycu
Zastaniają oczy

Zaczepiają czy nie mam
Listów z Ameryki

Byłe zdążyć do „Singera”
Tam okna zamalowane

I już talerz śliwowicy
I kotlet ze śliwowicy

Aż krzesło się zapada
W spróchniałej podłodze

Patrole czuwają
Po aryjskiej stronie

Grażyna Stachówna **Ogniem i mieczem**

Widowisko związane z pana Hoffmannem – adaptacją *Ogniem i mieczem* rozpoczęło się dużo wcześniej, nim naprawdę ruszyły projektory podczas uroczystej premiery gotowego już filmu w Teatrze Wielkim w Warszawie 8 lutego 1999 roku. Najpierw był *Pan Wołodyjowski* (1968), następnie *Potop* (1974), a potem całe lata usilnych starań reżysera o możliwość zrealizowania filmowej adaptacji pierwszej części trylogii Henryka Sienkiewicza. Hoffman nagłaśniał swą *idée fixe* w mediach, dawał wywiady prasowe, pojawiał się w radiu i telewizji, zabiegał u władz, wabił sponsorów, obiecywał widzom niezwykle wrażenia, tłumaczył, przekonywał i prosił. Dawniej jego starania o sfilmowanie *Ogniem i mieczem* skazane były na niepowodzenie z powodów politycznych – skomplikowane stosunki polsko-ukraińskie (a właściwie polsko-radzieckie), potem zaś z powodów finansowych – nikt nie chciał dać pieniędzy na tak kosztowne przedsięwzięcie.

W dodatku wyszły z mody filmy historyczne, w latach dziewięćdziesiątych najlepiej sprzedawały się na świecie filmy akcji i komedie romantyczne. Francuska *Królowa Margot* (1994) Patrice'a Chereau i amerykańskie *Waleczne serce* (1995) Mela Gibsona – nagrodzone Oscarem – nie zapoczątkowały nowego boomu na filmowanie historii. Przypomniły jednak, że widzowie zachowali sentyment do tego rodzaju kina, i udowodniły raz jeszcze, że na efektownie zrealizowanym widowisku historycznym zawsze można zarobić.

Właśnie, zarobić. Gdy w 1960 roku Aleksander Ford kręcił *Krzyżaków*, w 1965 Andrzej Wajda *Popioły* i Jerzy Kawalerowicz *Faraona*, w 1973 Władysław Ślesicki *W pustyni i w puszczy*, gdy sam Hoffman przez cztery lata przygotowywał *Potop*, nikt oficjalnie nie mówił o pieniądzu – ani tych wydanych na realizację, ani tych, które spodziewano się uzyskać. Ważne były wtedy przede wszystkim świadectwa, wydzwiski, przesłania, perswazje i tzw. względy ideowe. W przypadku *Ogniem i mieczem* mówiło się niemal wyłącznie o pieniądzu. Nikt nie spierał się o sposób pokazania wydarzeń historycznych, o militaria i obsadę głównych ról – jak bywało wcześniej. W latach dziewięćdziesiątych najważniejsi byli sponsorzy, którzy wreszcie postanowili zaryzykować udział w biznesie filmowym i zainwestować 8 milionów dolarów (w Polsce największy dotąd budżet filmowy, w Hollywood średnie honorarium gwiazdy) w spełnienie marzenia Jerzego Hoffmana o nakręceniu brakującej części trylogii. Browar Okocim, Kredyt Bank PBI S.A., PZU, kosmetyczna firma Oriflame, samochodowa Euro Car i wiele innych wsparło ubogi, państwowy Komitet Kineematografii i sfinansowało produkcję *Ogniem i mieczem*. Zapewne tylko w niewielkim stopniu z powodu miłości do prozy Sienkiewicza i sympatii dla Hoffmana.

13 października 1997 roku Jerzy Hoffman nakręcił pierwsze filmowe ujęcie, a równocześnie rozpoczął się szturm na przyszłych widzów. Czegoś podobnego nie było jeszcze w historii polskiego kina. Fachowcy od sprzedaży nie zaufali przyrodzonej – by tak rzec – miłości Polaków do *Trylogii*, precyzyjnie podgrzewali nastroje informacjami z planu, wywiadami, zdjęciami i plotkami. Im bliżej premiery – zdjęcia trwały tylko 118 dni – kampania reklamowa była coraz bardziej zauważalna: reportaże o realizacji, albumy fotograficzne, nowe wydanie powieści Sienkiewicza z filmowymi fotosami, wystawa kostiumów, wystawa karykatur, okładki kolorowych pism, filmy dokumentalne w telewizji, forszpany w kinach, plakaty na mieście,

przedsprzedaż biletów (w jednym krakowskim kinie „Kijów” sto tysięcy miejsc wykupiono jeszcze przed premierą), 75 kopii (nigdy tyle nie zrobiono, a podobno tłoczy się nowe) i niezmordowany, tryskający radością i entuzjazmem Hoffman, który zapraszał do kin jak dobry gospodarz na ucztę. Wreszcie uroczysta premiera warszawska, relacjonowana – nieudolnie, niestety – przez pierwszy program państwowej telewizji, potem tzw. premiery „kroczące” w innych miastach. A dalej wyczekiwanie nie na recenzje i opinie widzów, ale na wiadomości z kasy. I wreszcie – tak, udało się! 335 tysięcy widzów w pierwszy weekend. Pobity ubiegłoroczny rekord *Titanica* (1997), producenci mogą spać spokojnie – filmowe *Ogniem i mieczem* okazało się kopalnią złotych.

Przerzywnik filmowy.



Rysunek Aleksander Pieniek

W sytuacji oczywistego już sukcesu frekwencyjnego i kasowego występowanie z recenzją jest mocno frustrujące i wprawia krytyka w prawdziwe „pomieszanie” – jak wyraził się pan Skrzetuski w pierwszym tomie *Ogniem i mieczem*, mając co prawda na myśli „dziwne materii pomieszanie” w żołnierskiej książce do nabożeństwa pana Longinusa Podbięty, a nie konfuzję przyszłych krytyków filmowych. Spróbujmy jednak.

Rafał Marszałek, pisząc w swej rozprawie *Ekranowa pop-historia* (Kraków 1984) o historycznych supergigantach, twierdził, że ewokacja historii narodowej jest w nich aktem stronnictwa wyboru, polega na sławieniu własnej przeszłości kosztem cudzej, służy odnowie tradycji i nawiązaniu dialogu z publicznością, w trakcie którego nadawca poucza, przekonywa, perswadowa oraz propaguje wzory godne naśladowania.

Jak mi się zdaje, historyczna znajomość powodów wybuchu powstania Bohdana Chmielnickiego, jego przebiegu i skutków nie jest wśród Polaków specjalnie rozpowszechniona. Nie wydaje mi się także, aby powieściowa wersja Sienkiewicza zdominowała zbyt silnie wyobraźnię potencjalnych widzów filmowego *Ogniem i mieczem*. O potopie szwedzkim każdy Polak potrafi powiedzieć

coś mniej lub bardziej sensownego, o powstaniu Kozaków na Ukrainie nieomal nic poza tym, że „czem” się zbuntowała, okrutnie wyrzynała naszych i musieliśmy się bronić. Współczesna sytuacja polityczna, nakazująca pojednawcze weryfikowanie historycznych stosunków polsko-ukraińskich (była to jedyna troska premiera Buzka manifestowana publicznie tuż przed premierą filmu) nałożyła na autorów *Ogniem i mieczem* dodatkowe wymagania. Hoffman stanął więc przed niezwykle trudnym zadaniem: nie mógł właściwie odwołać się do szkolnej wiedzy swych widzów, nie mógł powielić wersji Sienkiewicza, nie mógł też dopuścić, by zaktywizowały się resentymenty dzielące dwie zwaśnione kiedyś nacje. Musiał stworzyć własny obraz powstania Chmielnickiego, objaśnić przy-

prostu brzydki wizualnie; Chmielnicki i Wiśniowiecki są tak samo dobrymi wodzami, ale Bohdana stać na szlachetne gesty, gdy Jaremy – nie; żołnierze po obu stronach potrafią bić się dzielnie, choć nasi są może nieco bardziej dzielni; klęski i zwycięstwa równoważą się w ogólnym bilansie.

Witold Gombrowicz, pisząc o tajemnicy popularności pisarstwa Sienkiewicza, „pierwszorzędnego pisarza drugorzędnego”, upatrywał jej w „śnie o urodzie”, czyli w marzeniu o własnej sile i powodzeniu narodu słabego i zagrożonego, które stworzył dla niego autor *Trylogii*. I filmowe wersje *Pana Wołodyjowskiego* oraz *Potopu* pozwalały sfrustrowanym i poszarpałym Polakom dokładnie według rozpoznania Gombrowicza przeżyć w kinie zbiorowy „sen o urodzie” narodu:

czyni, scharakteryzować przywódców, rozdzielić sympatie.

Z punktu widzenia logiki filmowego widowiska udało mu się to całkiem nieźle. Widz kinowy wprawdzie nie dowiaduje się zbyt wiele o szczegółach konfliktu polsko-ukraińskiego, ale pozostaje w przekonaniu, że i Polacy, i Ukraińcy mieli swoje ważne racje do podjęcia zmagania wojennych, że Chmielnicki był wielkim wodzem i mądrym politykiem, że los uwiązł się na Rzeczpospolitą, ale dzięki dzielności naszych żołnierzy daliśmy sobie jednak radę ze sprzysiężonymi Kozakami i Tatarami. I choć potem nie lubiliśmy się wzajemnie z Ukraińcami, to jedyny pożytek odniosła z tego Katarzyna Wielka, która podbiła oba narody. Ta informacja zostaje wypowiedziana w ostatnim zdaniu komentarza, towarzyszącego filmowi, niejako poza tekstem Sienkiewicza i jest bezpośrednim pouczeniem skierowanym do widzów przez nadawców dzieła.

Tak więc sławienie naszej przeszłości nie dokonuje się w *Ogniem i mieczem* kosztem cudzej, dostrzega się nawet w filmie Hoffmana usilne starania, aby obraz obu skonfliktowanych narodów wypadł mniej więcej podobnie: polska szlachta i kozaccy atamani są równie dzicy, niesforni, rozpici, okrutni i po-

śląwały heroiczną przeszłość kraju, pokazywały wielkość tradycji narodowej i piękno szlachetnych charakterów. Otóż w *Ogniem i mieczem* – moim zdaniem – ten zbiorowy i kompensacyjny „sen o urodzie” narodu się nie pojawia; jakoś nie jesteśmy w tym filmie piękni ani społecznie ani historycznie, w każdym razie nie piękniejsi od Ukraińców. A skoro widzowie nie mogą zakochać się w zbiorowym portrecie siedemnastowiecznych Polaków, pozostaje im tylko zakochać się w bohaterach indywidualnych, do tego zaś film Hoffmana daje dużo większą okazję.

Sukces adaptacji powieści tak popularnych jak *Ogniem i mieczem* polega przede wszystkim na możliwie najlepszym dopasowaniu aktorów grających główne role do powszechnego wyobrażenia na ich temat. Obsada budzi zawsze największe emocje widzów jeszcze na długo przed premierą filmu. Hoffman bardzo zręcznie wykorzystał te nastroje pozwalając organizować w popularnych piśmiach konkursy na obsadę poszczególnych ról i dając widzom słodkie poczucie współuczestnictwa w przygotowywaniu dzieła. Ostatecznie obsadowe wybory reżysera okazały się bardzo udane, choć nie wszystkim aktorom scenariusz dawał równie dobrą okazję do popisu i nie wszyscy potrafili dosta-

tecnie uwiarygodnić sprowadzone do komiksowego wymiaru postaci.

Zapewne najsłabiej wypadł Zbigniew Zamachowski jako Wołodyjowski, (ciążyła nad nim dodatkowo kreacja Tadeusza Łomnickiego w tej właśnie roli w dwu poprzednio sfilmowanych częściach trylogii) oraz Izabella Scorupco, która okazała zupełną bezradność aktorską i we wszystkich dramatycznych zdarzeniach, jakie przytrafiają się kniaziównie Helenie, prezentowała zawsze to samo pochmurne skrzywienie ślicznej buzi. Pozostałe role pierwszoplanowe zostały znakomicie obsadzone i przekonująco zagrane zyskując życzliwą akceptację widzów: piękny a posępny Bohun – Aleksander Domogarow, szlachtny Skrzetuski – Michał Żebrowski, rubaszny Zagłoba – Krzysztof Kowalewski, melancholijny Podbięta – Wiktor Zborowski, przebiegły Chmielnicki – Bohdan Stupka. Bardzo efektownie wypadli aktorzy grający mniejsze role: Krzysztof Malajkat – niezwykle zabawny Rzędzian, Ewa Wiśniewska – władczą Kurcewiczową, Andrzej Seweryn – charyzmatyczny Jarema o wyglądzie lwa (piękna charakterystyka). Należy także podkreślić dwa wyborne epizody: Daniela Olbrychskiego jako Tuhajbeja i Macieja Kozłowskiego – Krzywonośa.

Zabiegi adaptacyjne Hoffmana-scenarzysty wydobyły z powieści Sienkiewicza – zgodnie z wcześniejszymi zapowiedziami polsko-ukraińskiego *Przeminęło z wiatrem* – przede wszystkim romans łączący troje głównych bohaterów wpisany w historyczne wydarzenia. I to romans miał pełnić rolę łącznika między poszczególnymi wątkami, kierować losami bohaterów i motywować większość ich działań. Adaptacja podkreśla jednak jeszcze bardziej konwencjonalność miłości Skrzetuskiego i Heleny – zaledwie dwa krótkie spotkania i trzecie finałowe – oraz siłę miłości Bohuna do Heleny (a także fakt, że podstępnie zdradzali go wszyscy dookoła) przedstawioną w zdarzeniach dramatycznych i pełnych napiętności. Nie pomaga również Izabella Scorupco, która wydaje się zagubiona w uczuciach do obu wielbicieli, a w finale nieoczekiwanie manifestuje żal z powodu odjazdu Kozaka. Nic więc dziwnego, że ostatnie słowo w filmie należy do Bohuna: spinając konia – niczym Zorro – odjeżdża w zalanym zachodzącym słońcem step – wolny, niešťczęśliwy i romantyczny, pozostawiając rodzinne kłopoty Skrzetuskiemu oraz zabierając ze sobą współczucie i sympatię widzów.

Upchnięcie romansu, wątków historycznych i scen batalistycznych w ramy trzygodzinnego widowiska wymagało zawrotnego tempa. Film został więc zmontowany z brawurą precyzją videoklipu. Z jednej strony daje to przyjemny efekt uczestnictwa w szybko toczącej się akcji oraz całkowite zaangażowanie uwagi i emocji, z drugiej – nie pozwala ani na moment skupić się na jakimś jednym wydarzeniu, przyrzeć plenerowi, zastanowić nad motywacją bohaterów. Może dłuższy o godzinę serial telewizyjny pozwoli nieco zmniejszyć tempo śmigających na ekranie obrazów. Szybkość narracji nie jest wadą filmu, wprost przeciwnie, tak się teraz na ogół opowiada w kinie, jednak w trzygodzinnym widowisku zawrotne tempo zaczyna nieco nużyć w ostatniej godzinie oglądania.

Opublikowane już opinie krytyków filmowych są bardzo powściągliwe – wyraźnie rozpięto parasol ochronny nad Hoffmanem i jego filmem doceniając zapewne wysiłki reżysera oraz trud realizacji – za mimo wszystko niewielkie pieniądze – dzieła tak spektakularnego. Opinie widzów są śmielsze – jak zawsze – bardzo podzielone, choć sympatycy są chyba liczniejsi. Powiem na koniec jedno: w czasie seansu nie boli siedzenie, a to od zawsze jest najlepszym sprawdzianem dla gigantów historycznych i w ogóle dla kina spod znaku przygód, bijatyk i sentymentów.

Grażyna Stachówna

Z archiwum:

Szanowna Redakcjo,
ostatnie dwie moje pamiątki po Zbyszku Herbercie. W Polsce jeszcze nieznanne, nigdzie nie drukowane. Nasz ostatni dystans był raczej śmieszny. Zbyszek podejrzewał, że z otwarciem Instytutu w Darmstadt stanę się bardziej oficjalnym i po stronie tego, czego on nienawidził. Podejrzenie było oczywiście niestusne. Z drugiej strony nie czułem się powołany – jako absolutny pacyfista i antynacjonalista – do jakichkolwiek „nienawiści” i „wojen”, a najmniej do prokuratury literackiej (ten dobry, bo przyjaciel, ten zły, bo przeciwnik). W takich kategoriach jako antologista myśleć nie potrafiłem.

Karl Dedecius

ZBIGNIEW
HERBERT
PAN
COGITO

1974
CZYTELNIK • WARSZAWA

Kochany Karolu,

magis propter te kwiecisty;
jest to nasze miejsce
niezabawne; gromy są proste
ale nie może to być.

Z wielką miłością
i gorącym Tobie
przyciem

Zbigniew



HERBERT

STUDIUM PRZEDMIOTU



Szanownemu i Drogiemu Panu

Karlowi Dedeciusowi

świątecznym tłumaczowi poezji

z wielką miłością

Wdzięczny

Herbert

Warszawa 18.07.1994

Drogi Karolu,
ten list jestem Ci winien od dawna. Myślę, że powinniśmy puścić w niepamięć to co nas poróżniło, bo wiek już nie ten. Znamy się tak długo, że czasem zdaje mi się, iż graliśmy razem na podwórku w piłkę nożną. Przyznaję, że byłem może przewrażliwiony (w czasie kiedy prowadziłem moją prywatną wojnę ze stanem wojennym) i za to Cię przepraszam. Ale naprawdę proszę zapomnijmy o tym. Zbyt wiele spraw nas łączy.

Piszę to bez żadnych myśli ubocznych, z czystej potrzeby serca.

Dostałem miły list od Pani Dagmary Dzierzan z propozycją przyjazdu do Twego Instytutu. Niestety choruję na ciężką astmę, która na razie nie pozwala mi nawet na wychodzenie z domu. Ale dziękuję Ci bardzo za pamięć i myślę, że jeśli wiedza medyczna pokona moje dolegliwości spotkamy się gdzieś i postawię Ci Twoje ulubione piwko.

Ściskam Cię bardzo serdecznie

mój drogi Karolu

Twój Zbigniew

COLANTONIO – S.GIEROLAMO E IL LEONE

Karolowi Dedeciusowi
z niezłomną przyjaźnią

Prawdę rzekłszy bałagan
książki w nieładzie
Organon Marx Engels Lolita Tractatus Logico-Philosophicus
święty czyta wszystko
i na marginesie
mak komentarzy:
porównaj strona 7 słusznie nie wynika

na biurku zwój pergaminów
pióro kałamarz klepsydra
bezużyteczne flaszeczki które pomagają w skupieniu
odbija się w nich świat odwrócony a więc podany w wątpliwość

właśnie gdy czytał głośno
proroctwo świętego Jana
wszedł lew i wyciągnął
przebitą kołcem łapę

długim łacińskim stylem święty wyciąga cierń z szarej puszkii

to mogło skończyć się dobrze
ale skończyło się źle

lew przywiązał się bardzo
chodził wszędzie za świętym
tratował kwiaty
straszył rzeźników
tylko nieustraszone dzieci
wołały „głupi Leon”
i rzuciły kamieniami

święty robił co mógł
chował się do bramy
kazał mówić służącej że „pana nie ma w domu”

nic a nic nie pomagało
lew ryczał walił ogonem
naprawdę zwariował
z miłości

w dzień kiedy święty umarł
odszedł przez brudne przedmieście
wprost na pustynię

i wtedy właśnie zobaczył
jak szkarłatny kapelusz
z potrójnym sznurem i czternastoma węzłami
którym święty przykrywał aureolę
gdy siedł do apteki na rogu
po proszki od bólu głowy
wschodzi wolno
jak księżyc na niebo
całe złote
i tam już zostaje

na zawsze

6 Śnieg był zawsze najgorszym moim wrogiem. Może dlatego, że mieszkaliśmy w piwnicy. Nasza piwnica miała normalne okna, ale wszyscy wokół wchodził do mieszkań po schodach. Do nas można było wejść wprost z chodnika. Często robił to wiatr, zdarzało się to także śniegowi. Nosilem wówczas traktory – buty z grubej, świńskiej skóry o podeszwach z prasowanej gumy. Te buty były bardzo praktyczne. Nie ślizgały się po śniegu. Miały jednak jedną wadę – mimo codziennego pastowania przemakały całą powierzchnię. Moje skarpetki co wieczór wisiały na kaloryferach. Chusteczka do nosa, pracowicie składana przez matkę w regularny kwadrat, był a bardzo ważną częścią mojego ubioru. Na plecach nosilem kartonowy tornister, a w tornistrze drewniany piórnik z ładnie pachnącą obsadką, stalówką i gumką. Byłem dumny z tego tornistra – był zupełnie nowy. Na głowie miałem czapkę z pomponem. Szalik z gryzącej wełny też zrobiła na drutach mama.

Zawsze uśmiechałem się do pana Konstantego. Ten człowiek bardzo mnie smucił. Był stary, tak stary, że przy nim moje ciotki wyglądały młodo. Miał wielki nos, wytłasiła czaszkę i drżące usta, jakby wiecznie zbierało mu się na płacz. I nigdy nie słyszałem, by cokolwiek powiedział. Chodził zawsze z laską, ale nie wiedziałem po co. Zawsze trzymał się prosto, nie oglądał na boki. Czasami tylko odwracał się gwałtownie, jakby chciał sprawdzić, czy ktoś za nim nie idzie. Jego wielkie, brązowe oczy były wówczas przerażone. Sprawiał wrażenie, że wolałby, by nikt nie poznawał go na ulicy. A przecież znaliśmy się bardzo dobrze. Ponoć był nawet w kościele, gdy mnie chrzczono. Dziwne, bo mama mówiła, że to bezbożnik.

Nosił czarny, sukienny płaszcz, nawet latem. No i tę swoją laseczkę. Lecz kiedy mówiłem mu grzecznie: „Dzień dobry” – wydawał z siebie taki okropny dźwięk: „Grrr, grrr, grrrr...”, i uciekał, uciekał kracząc jak wrona. Brnąc w śniegu i potykając się – wielkie, stare płaszysko – w czarnym kapeluszu, z przyczepioną na końcu skrzydła laseczką. Znikał w tunelu dworca, a ciotka Asia martwiła się potem. Mówiono, że jest baronem.

Nasz dom na Grażyny był trzypiętrową kamienicą o dwóch wieżyczkach i miał wejście z gankiem, dokąd wiodły łukowate schody, a przy rzeźbionych drzwiach stały dwa atlanty, podtrzymujące mały kamienny dach. Ciotka Joanna mieszkała od podwórza. Jej okna wychodziły na browar. My zajmowaliśmy suterrenę.

Kuchnia, do której wchodziło się z głównego pokoju, miała także tajemne wyjście na piwnicę. Odkryłem je kiedyś w szafie ściennej, szukając szufelki do śmieci. Wyjście to prowadziło do wąskiego korytarzyka, który był moją prywatną własnością. Można było doń dotrzeć tylko przez owe drzwiczki, na których ocalała blaszka, przytwierdzona dwoma zardzewiałymi gwoździakami, z nazwą tej restauracji – Kleinehammer. Kleinehammer – to to samo, co powojenny Lotos. Tej restauracji także już nie ma.

W jej drzwiach stał zawsze gruby pan z czapką z daszkiem, na której otoku widniała nazwa LOTOS. Otok miał kolor czerwony, a litery były złote. I żadnego dziecka tam nie wpuszczano. Przed wojną w Dworze w Kuźniczkach, jedynym budynku w mieście, który pozostał nietknięty, spotykała się wrzeszczańska Polonia. Ale gdy tłumaczyłem to panu w czapce, napomykając o dziadku Beno i skrzypcach, które leżały ciągle na szafie u ciotki Joanny, nie wierzył mi i twierdził, że nikt tam nigdy nie grywał na niczym prócz szafy z płytami. Jak mogłem go przekonać? Mógłbym pokazać mu tę dużą altanę, w której grała zawsze parkowa orkiestra. Mógłbym mu opowiedzieć o wielu rzeczach, jakie widziałem z okienka. Lecz skoro nie... W dniach wypłat wyciągałem z Lotosu ojca, bo nie mógł trafić do domu. Nie było to daleko – trzy minuty drogi, lecz tato był zmęczony już po pierwszej butelce wódki, więc serdeczni przyjaciele zostawiali go śpiącego z głową na stole, bo po prostu nie chcieli go budzić. Ja rozumiałem to, idąc po niego z mamą, a w miarę, jak rosłem, coraz lepiej radziłem sobie z dzwiganiem na plecach jego zmęczenia. Tata nie opierał się i nie łajał mnie, „bo przecież to ważne, żeby utrzymywać kontakt z ludźmi pracy – czyż nie?” A poza tym pod wpływem tych rozmów zasypiał i mruczał cicho jak kot lub podśpiewywał. Fotel taty stał pod oknem wychodzącym na chodnik (z którego nie było nic widać, co się dzieje w domu, bo wisiały gęste firanki). Mama mówiła: „Nie pal tyle”, a tata palił giewonty o cudownym zapachu i mówił: „Ty nawet nie wiesz, jak bardzo cię kocham”. Rzeczywiście nie wiedziałem, ale kiwałem głową, bo gdybym tak podał w wątpliwość to wyznanie albo zażądał dowodów – ojciec mógłby wpaść we wściekłość, a nie ma nic gorszego niż widok własnego taty, który lata po kuchni z mieczem, i w związku z tym niebezpiecznie jest nawet go dotknąć, a najlepiej, żeby sobie po prostu wyleciał przez komin!

Z mojego korytarzyka przez małe piwniczne okienko gapilem się godzinami na podwórko. A jeśli długo patrzysz, to możesz zobaczyć znacznie więcej, niż gdy tylko spoglądasz po bieżnie, jakbyś w ogóle nie chciał widzieć.

Zanim jeszcze powstał ten okropny budynek basenu, którego tył widać teraz, widywałem rzeczy zapierające dech. W jednej chwili znikły chwasty i nowe garaże ujawniały swą historię, zmieniając się w mały domek Śliwów, którzy mieli przecież przydział, a nadto nie chcieli mieć nic wspólnego z ciotką Asią! Kiedyś stary Śliwa, zanim został kuratorem społecznym, a nawet ławnikiem w sądzie, rozbił mi wargę kamieniem. Pamiętam to jak dzisiaj – gapilem się na mewy nurkujące do naszego śmietnika, a chłopaki grały w klipę na dachu Śliwy. Wtedy odezwał się wrzask i poczułem, jak coś rozcina mi usta. To była skamieniała gorycz Śliwy, skupiona w kamyk nie większy niż pięć złotych. I ta gorycz mnie zmartwiła. Mali Śliwowie i tak nie mieli przyjaciół, „bo w ich budzie bieda aż piszczy”, a Mirek mógłby nie latać po cudzym dachu, miał przecież własny pokój, zaś jego ojciec głowę na karku, do partii się zapisał, i naprawdę niczego im nie było potrzeba.

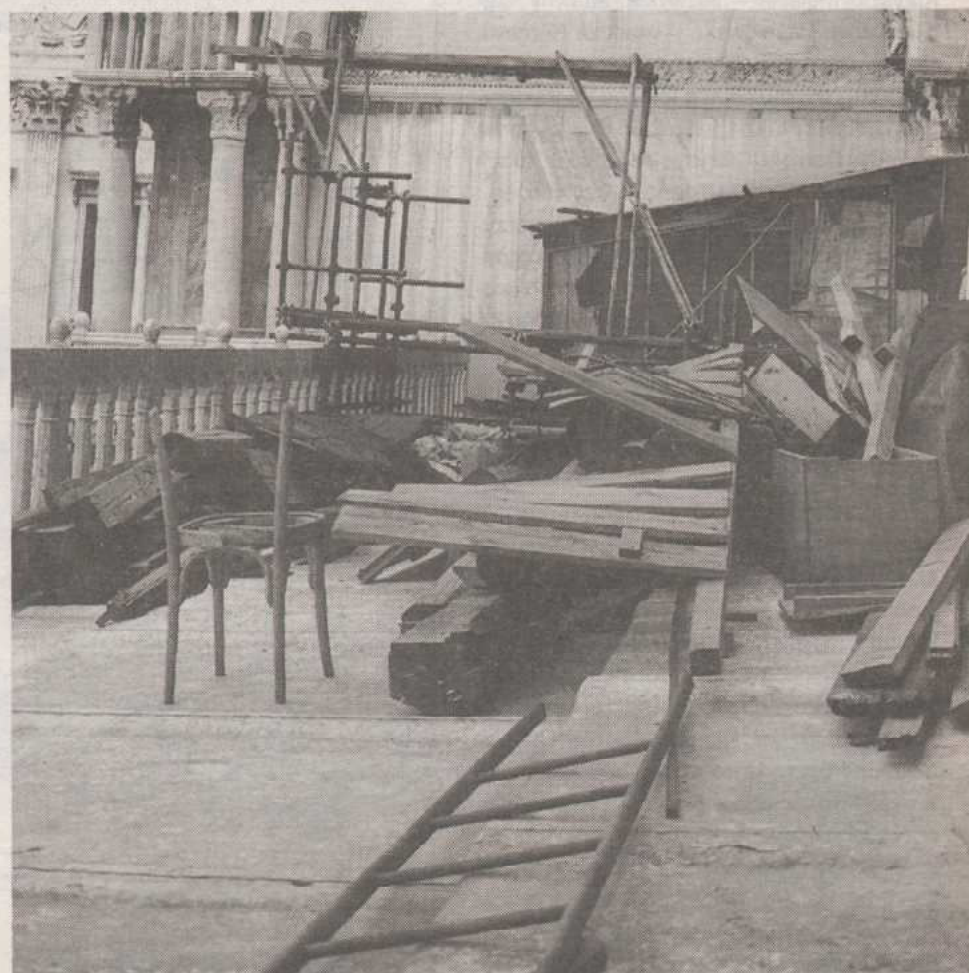
Więc gdy tak stałem przed piwnicznym okienkiem, za plotem Śliwów odrastał jak amputowana kończyzna ogród Dworu w Kuźniczkach – biły w górę fontanny, zasilane Strzyżą, po trawie chodziły daniela, spomiędzy liści lśniły posągi Minerwy i Apolina. Nad Strzyżą łapano raki, w altanie siedział pijany Wiatrak i krzyczał, że jego babka urodziła się w Prusach. Grała orkiestra grzmiaćco-dudniąca, a w kierunku domu zmierzał biskup O'Rourke, o którym opowiadano, że polskiego uczył się od pewnego lwowianina, dlatego to „l” tak z lwowska wymawiał. Obok biskupa szedł brodaty i włosaty dziadek Beno, wymachiwał skrzypcami i smykami, rozszłoszczony zachowaniem Antoniego Wiatraka, który był konsulem tyłu krajów naraz, że właściwie powinien być zostać prezydentem świata, więc niechaj wraca do tej swojej Wenezueli, skoro tak bardzo mu się tu nie podoba...

Na upartej można by powiedzieć, że mieszkaliśmy w piwnicy. Ale przecież nigdy nie myślałem tak o naszym domu. Częścią piwnicy pomieszczenia te stały się po wojnie z woli Urzędu Kwaterunkowego. Przed wojną mieścił się tam skład płyt gramofonowych Loebinga, Prusaka z Królewca, zaprzyjaźnionego bardzo z dziadkiem Beno. Dom na Grażyny nie był więc dla mnie tylko domem na Grażyny, jak bywają domy tu i teraz. Ani też miejscem, które chwilowo zamieszkiwaliśmy. Był jakimś miejscem ostatecznym. A suterrena? Suterrena była raczej maskaradą...

Stanisław Esden-Tempski

7 Wyjrzałem przez okno. Przed sąsiednim budynkiem o nazwie Maple Court zatrzymał się samochód nienormalnej długości – limuzyna. Byłem pewien, że zaraz ujrzę wychodzącą z pojazdu pannę młodą w białej sukni, ale zamiast tego z samochodu wysiadł purpurat z krzyżem na piersiach i w piusce. Tak mógł się ubierać biskup O'Rourke. Tamten przedwojenny klecha jeździł jednak wyłącznie tramwajami i mógł istnieć jedynie w Gdańsku. Każda panienka z Polskiej Macierzy podkochiwała się w owym kaznodziei – powiedziała mi to ciotka Marysia. Przeszłość rodzinna była jak ciężki sukienny płaszcz, przesyty z marynarskiego płaszcza jakiegoś komandora. Chronił przed mrozem i krępował ruchy.

W torbie podróżnej pod stołem leżał mój laptop, wspaniałe, amerykańskie liczydło liter. Nie otwierałem go od chwili wysłania ostatniej korespondencji. Myślałem, że to depresja po prostu uniemożliwia mi wszelką pracę. To t a k ż e zresztą było. Jednak moja niechęć, by włączyć to urządzenie, miała również przyczynę głębszą. Dopóki bowiem mój komputer był jedynie niezawodnym rodzajem maszyny liczącej, czułem się wobec niego niezależny, ale przecież bywałem nieraz skonfundowany, gdy ów bezduszny kalkulator zadawał mi pytania, świadczące o jakimś pelgającym w nim, krępującym rozsądku. Były to przypomnienia czegoś, co powinienem pamiętać, ale z powodu niedoskonałości mego myślenia zapomniałem lub lekceważyłem.



Fotografia Grażyna Borowik

– CZY CHCESZ NAPRAWDĘ ZMAZAĆ TEN DOKUMENT? – pytał komputer.

– UWAŻAJ, BO JEŚLI NIE UTRWALISZ TEJ STRONY – ULEGNIE ZAPOMNIENIU! – ostrzegała maszyna.

Niekiedy na ekranie pojawiał się rysunek bomby z zapalonym lontem, a napis na ekranie był jak krzyk:

– UWAGA! ZROBISZ JESZCZE JEDEN KROK, A WYMAŻĘ CAŁĄ PAMIĘĆ! – straszył.

W tej niemej potyczce były zaciętość i pewność siebie rodem z bardzo ludzkich emocji. Nie mogłem tego znieść! Nie chciałem, by jakaś głupia liczbowa katarynka wtrącała się w me postępowanie. Miałem o wiele poważniejsze zadanie: musiałem pojąć, co zepsuło się w moim systemie, powodując bezlitosny, nieprzekupny lęk, w którego szczękach trwałem już tyle dni! Chodziło o moje emocje, moje uczucie, o których ta smętna maszynka do mielenia myśli, nie mając wątroby, jąder, nie pożądała nigdy niczego, nie mogła mieć żadnego pojęcia. A spraw do wyjaśnienia zostało tak wiele...

Karnawałowe spotkanie z Mirkiem przypominało mi boleśnie, jak wielka dziura ziała w mojej emocjonalnej pamięci. Czułem wstyd i skrucę.

Nigdy nie wtajemniczyłem Mirka w to, co było największą naszą sromotą. Ojciec, żeniąc się z rozwódką zza Buga, sprawił, że drzwi Rodziny zamknęły się przed nim raz na zawsze. Długo nie mogłem zrozumieć, dlaczego dotyczy to także mnie. Nie wiedziałem jeszcze, że Mora przenosi się z pokolenia na pokolenie. Małżeństwo rodziców było mezalliansem. Dwoistości doznawałem wszędzie.

Życie zawsze wydawało mi się snem, lecz nie Historia. W naszym domu istniały obok siebie dwa światy. Pierwszym był z pewnością ten, którego nie ma. Mirkowi, jak i większości moich znajomych, wydawało się, że Gdańsk jest opuszczonym przez Niemców miastem, do którego polskość została przywieziona przez ich rodziców. Nie mogłem oczywiście głośno temu zaprzeczyć. Nie chodziło nawet o to, że straciłbym kolegów, przyjaciół takich jak Mirek. Nie, nie o to szło. Gdybym wyznał im inność, jak inny kolor skóry, sam skazałbym się na samotność, a to w wieku dorastania jest katorgą gorszą niż bieda. Więc nigdy nie rozmawiałem z Mirkiem na ten temat. Ustrój zrównał nas i pozbawił nasze osobiste historie jakiegokolwiek znaczenia. Musiałem się przede wszystkim ukrywać. Do niczego nie miałem prawa. Nawet fizyczne ślady tamtego świata zostały starte z ziemi za pomocą min łańcuchowych, gdy Rosjanie wyburzali całe dzielnice, by wypłoszyć ukrywających się po piwnicach gdańszczan i Niemców. Ostatnie grupy gdańszczan zginęły pod Halą Targową, zalane wodą uszkodzonego wybuchami systemu kanalizacyjnego. Ciotka Asia mówiła, że do 1947 roku czuć

ELSYNOR

było jeszcze smród rozkładających się ciał. Zanim nie sprzątnięto tego wszystkiego – kości, głów, całej tej brei śmierdzącego ludzkiego mięsa, by składować marchewkę i ryby. A przecież tamto miasto wciąż żyło we mnie, bowiem zniszczyć można wszystko, lecz nie można zabić legendy...

Pewnego sierpniowego dnia 1937 roku, dziesięć lat przedtem, nim pod Halą Targową ulotnił się odór gnijących gdańszczan, ciocia Asia urzędowała w bibliotece Macierzy Polskiej w budynku DOKP. Owego dnia wiele razy wyskakiwała na korytarz, by zajrzeć do biura dyrektora Wagnera. Za drzwiami dyrektora zniknął także Księżulko, ksiądz Rogaczewski. Nad biurami Macierzy Szkolnej mieścił się mały klasztor polskich dominikanek. Te „wydry”, jak mówiła ciocia Asia, ciągle między sobą spiskowały. Wewnątrzklasztorne intrygi musiał rozciąć dyrektor Wagner, do którego przychodziły na skargę. Wówczas jednak przepełniła się miarka. Na mieście było coraz niespokojniej. Ataki Hitlerjugend na uczniów polskich szkół stanowiły rozpaczliwą codzienność. Macierz zorganizowała dla poturbowanych azyle w Elganowie i Suminie. Nastroje Polaków były więc solidarnościowe, a tu, z samego rana, jedna z sióstr zakonnych, Jadwiga, przysłała do Wagnera z donosem na Euzebię, oskarżając ją, że po zakupach na Hali Targowej odkłada dla siebie guldeny i kantuje, jak tylko może. Księżulko, obecny przy tym haniebnym donosie, wpadł we wściekłość i zagrział za drzwiami gabinetu dyrektora, a potem pobiegł na górę do klasztoru. Z góry dochodziły odgłosy, jakby do świętego przybytku wpadła banda loisów! Szurano meblami, na dół dochodziły cienie, przerażone piski zakonnic, a pomiędzy nimi grzmiał bas Księżulka. Wreszcie dzwonek obwieścił mszę południową i zaległa cisza. Zakonnice krzątały się cicho. Ksiądz Rogaczewski trzymał do nich długą przemowę.

Odezwał się telefon i Joanna Somk wpadła w przerażenie. Bruno, jej braciszek, wtedy uczeń ledwie po szkole elementarnej, został ciężko pobity przez młodych hitlerowców. Rogaczewski zdecydował, że powinien pojechać do Sumina. Ciocia Asia sto razy wykręcała numer kolonijnego ośrodka Macierzy, zanim odezwał się w słuchawce głos „cywilnej” wychowawczyni, pani Bogumiły. Odmówiła jednak przyjęcia Bruna. Ośrodek pękał w szwach od napływu uciekinierów. Ciocia rozplakała się w głos – nie była pewna, co zaszło, ale wiedziała, że Bruno skory jest do bijatyk, a ci gówniarze z Hitlerjugend chodzą zawsze uzbrojeni, mogło więc stać się wszystko!

Księżulko odebrał jej słuchawkę i znalazło się wyjście. Dwaj zdrowi chłopcy musieli przenieść się do sali gimnastycznej. Stan zdrowia mego ojca budził poważne obawy. Dostał dwa bardzo ciężkie ciosy w głowę, najprawdopodobniej okutą laską – jeden w skroń, a drugi w prawą część czoła. Wieczorem spod biura Macierzy odjechał czarny adler z bardzo pewnym kierowcą, niedawno przybyłym z Kalisza, młodym studentem Politechniki. Mały Bruno odzyskał przytomność po trzech tygodniach w Suminie. Nie mówił jednak nic, lub prawie nic, aż do wyzwolenia.

Wspominanie tych odległych spraw rozgrzało mnie i cieplej spoglądałem przez okno mego angielskiego pokoju na facjatki na dachach sąsiednich domów, dryfujące w toni granatowego nieba jak szczątki rozbitego okrętu. Mógłbym oczywiście spróbować to wszystko zapisywać. Sypiałem przecież za dnia, a nocami wylewał się ze mnie ciąg fabuł. Dopóki jednak byłem i nie wyłączono mnie z małej sieci wspomnień, ważniejsza była dla mnie szansa zrozumienia przynajmniej samego siebie – to jest całego dostępnego mi świata.

Wśród członków Macierzy panował pogląd, że ów wrogi czas trzeba po prostu przeczekać. Przypadek mego ojca, Bruna Somka, zatonał wśród setek, tysięcy podobnych wydarzeń. Somkowie byli przyzwyczajeni. W końcu żyli w tym trudnym, pięknym mieście od zawsze. To jest, by tę rzecz ująć dokładnie, od czasu, gdy 18 czerwca 1416 roku pospólstwo zaatakowało ratusz Głównego Miasta i krzyżacką mennicę. Tłum wyladował emocje na domach tych wrednych arschleckerów, tych dupolizów krzyżackich – burmistrza Gerta von der Beke i ławnika Łukasza Mekelfelta. Pomienieni zbiegli, ostrzeżeni wcześniej, ale pierze ich pierzyn i tak dość długo fruwało w powietrzu. Zwycięska tłuszcza zamknęła bramy miejskie i bawiono się świetnie trzy dni. Wypito dwieście pięćdziesiąt beczek piwa, rozdzwiczono sto dwanaście dziewic, cały klasztor tańczył nago na środku Długiego Targu... zanim Krzyżacy nie ochłonęli. I nie odbili grodu. Później śpiewano całe wieki:

A w Raduni krwawa woda...

Dowódcy buntu – dwaj browarnicy Jan Lupi i Konrad Bell – zdołali się ukryć. Onze Lupi zamknął się w eremie u cystersów w Kuźniczce i grał na nosie wszystkim z drugiego brzegu Strzyży. Nigdy jednak nie zaufał już żadnej ludowej rebelii – był typem aspołecznym i milikowym. Wręcz nieprzyjemnym. To do niego przyłgnęło przezwisko Somk, które wszyscy nosimy w dowodzie osobistym.

Lubiłem tę historię – obojętne, czy prawdziwą, czy zmyśloną. Czułem zawsze wyraźnie, że jest we mnie wiele właśnie z Jana Lupiego. Oczywiście oficjalny pogląd ciotek na tę sprawę był inny. Szczególnie ciotce Asi mogę zawdzięczać, że nigdy nie odważyłbym się w ich towarzystwie domagać się uznania za prawowitego członka rodziny.

Powiem od razu: ciotce na pewno zawdzięczaliśmy bardzo wiele. W końcu to, że byłem teraz w Londynie, to także był wynik jej bohaterskiej, samobójczej śmierci. Walczyłem z nią całe życie i nienawidziłem się pewnie z równą mocą.

Jeśli bywałem na drugim piętrze naszego domu w pieczarach ciotki Asi, to zazwyczaj z inicjatywy babci. Taka jest jedna z prawd o naszym domu i naszej piwnicy.

Ciotka nie mówiła nigdy Jacuś – zawsze Jacek. Pamiętam, że kiedyś zdarzyło mi się powiedzieć do ciotki: „Ciociuniu”, być może wówczas, gdy zdjęła mi mokre skarpetki i powiesiła na drzewiczkach duchówki. Ciotka ofuknęła mnie i zganiała:

– Mów „ciotka”, to zupełnie wystarczy...

I wyszła z pokoju. Babcia poradziła z namysłem: „Jeśli lubisz Joannę, to mów do niej 'ciociuniu', ona to bardzo lubi”.

Nie bardzo rozumiałem, o jaką stawkę toczy się gra, bynajmniej nie przypuszczałem, że może nią być moje serce. Mówiłem więc, jak mi wypadło – raz „ciociu”, raz „ciociuniu”. Wywoływało to niesmak na babcinej twarzy.

– Ja nie wiem, czy to dziecko kiedykolwiek będzie Somkiem – rzekła do córki.

– Cóż chcesz, z taką matką...? – odpowiedziała ciotka.

Nic z tego nie rozumiałem. Wydawało mi się to głupie: jak mogłem nie być Somkiem, skoro właśnie byłem?

Ciotki ukuły specjalny kod, by mnie odstręczyć od siebie. Tym kodem była „niemieckość”.

By mi pokazać, że nie wszystko powinno dotrzeć do moich uszu, używały, mówiąc o miejscach, które doskonale znałem, niemieckich nazw ulic, jakby wojny nie było w ogóle. Język niemiecki był bezpiecznym schronieniem dla treści, które nie miały do mnie trafić. Przyjmowałem to naturalnie – ciotki zawsze miały przed nami swoje tajemnice. W ten sposób dowiedziałem się, jak jest po niemiecku biustonosz. Zaraz się domyśliłem, gdy to słowo padło w rozmowie – biusthalter. Biust, powtarzałem sobie, biust – i ciotka Joanna? W tej językowej maskaradzie ciotki zamykały się przede mną, jak w jakimś krzyżackim zamku.

Skutek tej maskarady był taki, że narodowa niechęć do Niemców znalazła we mnie głęboko intymne źródło, wiążąc się ze słowem „biusthalter” i trudnym do wyobrażenia biustem ciotki Asi. Dopiero w Londynie pojąłem, jak były rozdwojone. Genetyczna, słowiańska polskość ciotek zawodziła je całe życie. Stawały się z czasem kwaśne i nieopanowane, jakby wiecznie obrażone na świat. Polskość wyobrażały sobie za czasów Wolnego Miasta jako obowiązek moralny, coś jak zameęcie, po którym traci się dziewictwo. I tak się stało – tyle, że przy okazji seksualne role uległy odwróceniu.

Ciotka Marysia wyznała mi po kielichu:

– Czasami czuję się jak mąż, obarczony żoną-alkoholiczką. Nic tu się nigdy nie udaje, wszystko zawodzi, dlaczego? Czy jesteśmy głupi? Nie! – ja się nie czuję głupia. Ale pamiętam, że były czasy, gdy cała ulica pachniała świeżym pieczywem i nikt nie zdjął z klamki cudzego woreczka z bułkami. I jakoś wszystko szło do przodu.

– Tak daleko do przodu, że aż zaszło pod Moskwę – odparowałem natychmiast, bo w ich towarzystwie czułem się zawsze reprezentantem tego, co jest przeciw temu, co minęło, a co nosiły w sobie jak chorobę. To coś zagrażało mi jak duch w ciemnościach.

– Chodzi o solidność – mówiła dalej – chodzi o odpowiedzialność. Ja bym po prostu na ich miejscu się wstydzila. Tak zadłużać kraj! – ciotka wściekała się na Gierkowskie pożyczki. – Kto potem to odda? My? Ja, żeby zarobić na talerz zupy, muszę cały dzień roznosić listy, choć przecież mam szkołę, po francusku umiem, po niemiecku. Ale nikt nie da mi szansy, bo słyszysz – jestem obca klasowo, a w ogóle to N i e m r a ! Ale mogę być listonoszem... proszę bardzo, bo można mi zaufać – ja nie ukradnę. Kiedy patrzę wokół siebie, jestem przerażona, skąd w ludziach ta czelność, skąd ta chciwość, wyzieraająca z oczu, skąd ta chęć zjedzenia na obiad całego świata?!

Propaganda i opowieści wojenne dorosłych, wspominających okupację niemiecką jak koszmarny sen nauczyły mnie nienawidzić Niemców, więc nienawidziłem. Z całego serca! Bo przecież zrobili tyle strasznych rzeczy itd. Moja zdeklarowana antyniemieckość dziwiła jednak ciotki. Ciocia Marysia rzekła kiedyś w Garcynie:

– Skąd w tobie tyle nienawiści do Niemców? Przyznaję, że mnie to dziwi. Ty sam przecież nie doznałeś żadnej krzywdy od Niemców, więc czemu?

Nie wiedziałem. Wtedy pokazała mi ten pamiątnik. Sztambuch mojej babci Magdaleny de Loisseaux.

Pani Borkowska pisała tam po angielsku:

Come ye disconsolate, where 'er you languish...

All that's bright must fade! – pisała Mary Paweletzki.

Ty wierzysz w szczęście, o moja droga,

Porzuć te mary dziecinne!

– czarnowidzila pani Ossowidzka.

Mon coeur est en repos, mon âme est en silence...

– wpisała się Regine Beauhaus.

Marya Wilczyńska napisała po prostu:

Droga Magdo!

Gdy opuścisz ten zakład, w którym z Twemi koleżankami tyle miłych chwil spędziłaś, otworzą się przed Tobą bramy tego zwariowanego i nielojalnego świata, gdy chwila smutku lub cierpienia Cię dopadnie, przypomnij sobie te słowa, które wpisała ci twoja, kochająca cię Misia.

O!, bo kielich naszej doli

Dużo kropel ma...

Trzeba pić i cierpieć powoli

i wypić do dna...

Wszystkie te wpisy dokonane zostały jednego dnia, 16 sierpnia roku 1900, gdy zaplakana Magda opuszczała katolicką pensję w Berent, by w dziesięć lat później, gdy usamodzielniał się dziadek Beno, powiedzieć „t a k l” na polskim nabożeństwie w kościele świętego Mikołaja... Dzięki tym zapiskom łuk mojej pamięci objął jak tęcza cały wiek. Zestarałem się w jednej chwili i zawsze już czułem, że coś nieodwołalnie mija. Że tamta epoka powolutku zamyka drzwi. Kiedy ze złością zatrasnęła za sobą tę bramę ciotka Asia, począłem się bać. Dryfując w strudze mego czasu, chwytam się fragmentów, ocalałych szczątków rozpadłej na moich oczach Epoki.

Powracam do nich, choć mnie przecież wówczas nie było. Ale trwały ślad tamtych zdarzeń upewnia mnie w tym, że żyję. Z niepokojem myślę, co przyniesie mi jutro, gdy będę musiał opuścić ten cichy, angielski pokój.

Po cichej śmierci z kromką chleba z pomidorem w ustach dziadek Beno począł istnieć między nami o wiele realniej niż wówczas, gdy zamykał się w sypialni małżeńskiej, by wypalić śmierdzące cygaro. Za życia widywałem go rzadko. Dopiero po śmierci stał się aż nadto realny. Stanowił cel tysięcznych odwołań. Nie był miarą, bowiem wszystko w naszym życiu różniło się od jego rozumnego, uczciwego życia, pełnego inwencji i handlowej skuteczności. Dziadek był horyzontem, tłem wszystkich naszych działań.

Dla wyjaśnienia – dziadek nie był żadną wybitną postacią. Ostatni z dawnych Somków całe swoje życie miał możliwość bycia tym, kim był zawsze. To wszystko. Nie musiał się zmieniać. Trwał w domu, w którym spłodził swe dzieci. Całe tysiąclecie miasto padło w gruz, a on rzępolił na wciąż tych samych skrzypcach, przed tym samym oknem, wychodzącym na ten sam browar. Co prawda piwo gdańskie po wojnie bardziej przypominało kolorem i smakiem koński mocz, lecz dziadek wyniośle pomijał tę kwestię. Nie był małostkowy. Cierpiał nad tym, że jego Kleinehammer stał się „głupim” LOTOSEM, ale wobec tego, że Bóg był tak dobry, że nie tylko oszczędził jego dom, ale wraz z domem całą dziel-

CIĄG DALSZY NA STR. 12

ELSYNOR

CIĄG DALSZY ZE STR. 11

nić, nie robił z tego powodu awantury. I tak mu się udało. Całą wojnę modlił się, by Bóg nie odebrał jego dzieciom dachu nad głową, i tak też się stało. Miałby się handryczyć o jedną, głupią knajpę? Zresztą kto miałby tam przychodzić – zdecydowana większość znajomych albo zginęła, albo wyjechała, czy też ogłuchła albo oślepla, wielu zgłupiało do reszty, a on miał się dobrze aż do niespodziewanej śmierci na czerwonej kanapie, którą kupił w zeszłym wieku pradziadek. Umarł przy własnym stole, obok własnej żony, w trakcie skromnego posiłku. I tak właśnie powinno być.

Dziadek Beno był po prostu dostawcą portowym w firmie Atlantic na Hundegasse 89, ale współpracował także z Rotbertem i Kilaczyckim (sp. z o.o.) i trudno było tego nie robić, skoro ich pokoje sąsiadowały na tym samym piętrze. Niekiedy dziadek przedsięwziął dalsze wyprawy maklerskie aż do Warszawskiego Towarzystwa Transportowego, które mieściło się na tej samej ulicy pod numerem 117. Warszawiacy czuli się w Gdańsku jak na placówce w obcym kraju, choć było to głupie i niepotrzebne. Główne Miasto zbudowała Hanza, lecz gdańscy mieszczaństwo każdy ze swych domów ozdabiali polskim orłem. Zamalowali te herby na czarno dopiero w latach trzydziestych. A tak naprawdę – Gdańsk tkwił w pruskich łapach zaledwie sto na tysiąc lat swej historii. Mimo wszystko dziadkowi niezręcznie było tak Ignąć do rodaków, bo zawsze był u siebie – urodził się i umarł na ziemi Somków. Był więc ostrożny w kontaktach z warszawiakami, szczególnie wówczas, gdy próbowali rozmawiać z nim po niemiecku.

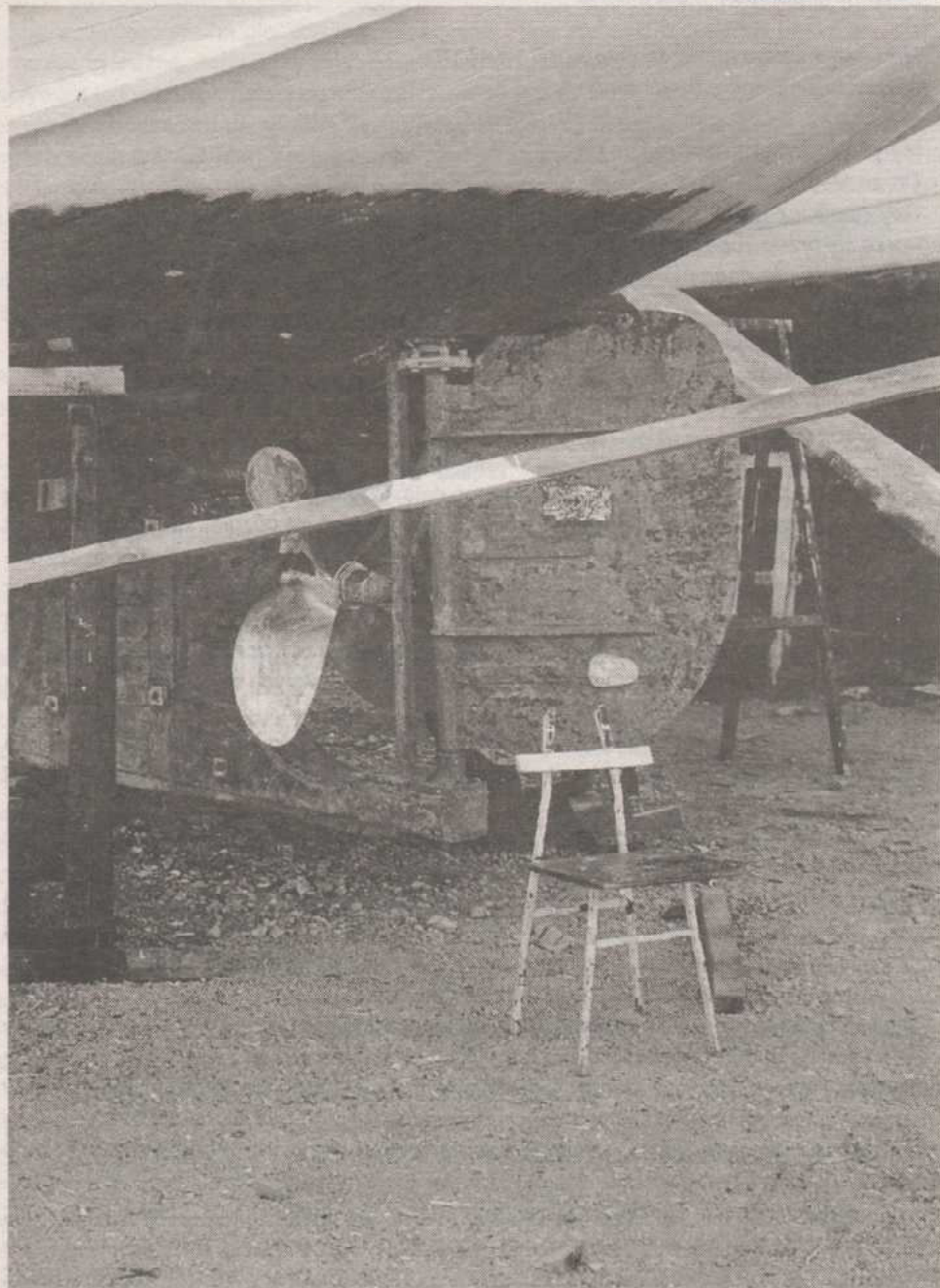
Dopiero budowa Gdyni postawiła dziadka na nogi. Kupno i sprzedaż działek budowlanych na Kamiennie Górze, Orłowie lub nawet na granicy w Kolibkach – to był interes jego życia. Za te pieniądze kupił kamienicę na Grażyny i ożenił się ze spolszczoną Francuzką, Magdaleną de Loiseaux, prawniczką napoleońskiego oficera. To ona stworzyła salon w Kuźniczce. Salon, w którym oprócz nierozłącznej pary Czarliński-Pilarczyk z Topfergasse (artykuły biurowe, chorągwie i emblematy narodowe, dewocjonalia, druki, księgarnia, artykuły szkolne, obrazy, oprawa tychże, introligatorstwo itd. itd.) można było spotkać Antonio Wiatraka (konsula wszystkich możliwych krajów świata, a w szczególności Gwatemali, Hondurasu, Kostaryki, Nikaragui itd. itd.). Bywało, że przywłókł się pijany, postarzały poeta Przybyszewski, a „gęste kremy pomidorowe” Magdaleny serwowano biskupowi O'Rourke, lecz stolowali się przecież także budowniczo i inżynierskich tytułach, Kwiatkowski i Cymon, oraz niezbyt natchniony literat Pompowski, dla którego cioteczna babka, siostra Magdaleny próbowała targnąć się na życie: wielu, bardzo wielu światłych ludzi, dla których Wolne Miasto stanowiło pomost, nie zaś barierę, uniemożliwiającą porozumienie. Dlatego Gdańsk w końcu jest nie tylko moim rodzinnym miastem, Gdańsk stał się moją ideologią.

Ulica Grażyny w Wrzeszczu nazywała się kiedyś Elsenstrasse. Tam był mój Elsynor.

Stanisław Esden-Tempski

Fragment powieści *Kundel*, która ukaże się niebawem nakładem wydawnictwa W.A.B. Tytuł fragmentu pochodzi od Redakcji.

Fotografia Grażyna Borowik



Alfons Soczyński Staw

Nie ma wątpliwości, że w stawie mieści się cały świat. Czasem jeszcze jakaś krowa albo koń wpadają w odległe po drugiej stronie grzęzawisko i zanim ktoś się zorientuje, staw polyka ofiarę swoją błotnistą paszczą i już nie oddaje. Na dnie stawu jest wiele różnorodnych krain.

Piaszczyste, niczym nie porośnięte, wielkie i gołe jak poślądki, to pustynnie. Przelatują czasami nad nimi drobne pyłki wodnych stworzeń, wpadając niekiedy w zasadzkę przy czajonej galaktyki ryby.

W nocy w stawie mieści się księżyc, wszystkie gwiazdy, satelity, światelka przelatujących samolotów, a także cała ciemna materia kosmosu. W dzień słońce, chmury, samoloty i ptaki przelatują przez staw i giną w jego głębinach porośniętych ciemnymi roślinami dżungli oraz na stepie porośniętym drobnymi trawami, poprzecinanych wąwozami i gdzieś tam łańcuchami górskimi.

Na niektórych przestrzeniach widać ślady spustoszeń po przeciągających wojskach, bitwach, zniszczonych budowach, wielkich miastach i całych cywilizacjach. Porozbijane w katastrofach kosmicznych galaktyki pozostawiły po sobie zięjące gdzieś tam czarnymi dziurami pniaki i gnijące sterty liści.

Pochylone nad brzegiem wielkie pniaki wierzbowych, topolowych i olchowych mgławic w czasie szalejących jesienią huraganów grożą usunięciem się wielkich mas gwiazdnej materii w mokrą, kosmiczną dziurę i potopem, który może zmyć z powierzchni ulotne wysepki przybrzeżnych konstelacji.

Pan Bóg lubi oglądać w stawie swoją zmienną, kłębiasto-pierzastą chmurną brodę i czyta w lustrze stawu dzieje świata, którego trudne do odgadnięcia zagadki marszczą sklepienie jego pięknego czoła.

Zimą świat chowa się pod chłodną skorupę lodowej materii, która przesłania Bogu i nam jego dzieje na czas całej epoki. Tylko konstelacje ryb penetrują najgłębsze rejony wszechświata w niemal całkowitym bezruchu. Na wiosnę zaczyna się na nowo dzieło historia Kosmosu. Staw staje się wiosną lądowiskiem dla pary kaczek, które zakładają w trawach na kontynencie środkowym, najbardziej odległym od naszych spojrzeń, gniazdo, w którym wylęgają się małe bąbki kaczuśzek krzyżówek.

Małe dość szybko zaczynają krążyć w różnych konstelacjach po powierzchni stawu za rodzicami, którzy chronią je od kosmicznych katastrof oraz bronią przed drapieżnymi galaktykami.

Gdy nie ma w pobliżu niebezpieczeństwa, bawią się i ścigają wśród ogólnej, głośno wyrażanej spontanicznym kwakaniem, radości.

W czasie upału wszystko nieruchomieje z niemego umęczenia trwaniem w ciągłych przemianach. Wtedy najlepiej zanurzyć się po kolana, pas, szyję w materii stawu, położyć na chłodnej mgławicy i tak trwać, dopóki nie przyjdzie chłód z zachodu, a słońce przed pożegnaniem z dniem, rozbłyśnie czerwonym sygnałem stop!

Dopiero nocą staw swobodniej zaczyna oddychać i wypoczywać przed następnym kosmicznym dniem. Jakby śpiąc głęboko nie słyszał tych wszystkich, strasznych czasem, nocnych odgłosów, szmerów i skradania się drapieżnych duchów. Pisk upolowanej myszy czy przeraźliwy krzyk zagryzanego dzikiego królika nie jest w stanie obudzić pogrążonego w kosmicznym śnie stawu.

Nie słysząc tego, co dzieje się nocą, rano budzi się jakby nigdy nic, pełen ukłonów i uśmiechów i zaprasza na nowe pławy w swojej głębinie.

Maria Bujańska

MAŁE KŁAMSTWO

Małe kłamstwo, a raczej kłamstewko jest jak mikroskopijny ludzik z przewiązanym wokół szyi zielonym szaliczkiem.

Je rzodkiewki, lubi też truskawki ze śmietaną.

Ma czysty, nieskażony charakter.

Należy do miłośników zwierząt i zbiera datki na ochronę zabytków.

Jest lubiany przez otoczenie, poklepywany bratersko po ramieniu.

Rumieni się często i niepotrzebnie...

Raz w roku, w noc wigilijną rozrasta się w wielkie drzewo kłamstwa.

Bluźni wtedy i przeklina, jest wulgarny i odpychający.

W pierwszy dzień świąt gra w karty w wojnę ze zdemoralizowanym aniołem.

Później znów zamienia się w krzak porzeczek.

Niech żyje ten kleks prawdy!

A zresztą co do niej, to przeważnie bywa nieuchwytna. Wiednie po jednym dniu jak orchidea.

Jest za piękna i delikatna, żeby utrzymać się w naszym klimacie.

Przebudzenie

W rozczochną przez wilgotny wiatr głowę nocy wsączają się niewyraźne szmery. Chwilami niepokojący pogłos skrada się niczym lis, wślizguje w każdy zakamarek drewnianego domu, podwórza, ogrodu, łąki i skraju lasu.

O trzeciej noc znajduje mnie w sypialni na poddaszu i przystaje przed moim łóżkiem. Przysłuchuje się niepewnemu, jakby pełnemu wahań, biciu serca. Chwilami jakby z dezaprobatą i troską kiwa głową. Czyżby już zaczynała, zda się, pytać, kto tu kiedyś zostanie na tej łące, która jest przedpołem pełnym światła i przestrzeni, pomiędzy zbrojną w ludzką bezmyślność i chciwość wsią a bezbronnym lasem.

Jakby tutaj właśnie szukał w tej chwili towarzystwa, budzi mnie Stasiu Woliński. Nim zdążyłem nastawić uszu na skrzypiący po drewnianych schodach odgłos jego kroków, stukanie jego ciężkich butów ucichło i Stasiu bezszelestnie pojawił się przy mnie, stając nieruchomo obok nocy. Pochylił się nade mną jak jakie konsylium. Pytam w myślach noc, po co tu przy mnie przystanęła i jeszcze przyciągnęła Stasia, lepiej by sobie poszła gdzieś dalej od mojej chaty w las, gdyż źle mi się w tej chwili kojarzy, a poza tym... Czyżby Stasiu przyszedł po swoją czapkę? Kto daje i odbiera, przypominam sobie zgubione gdzieś w młodości powiedzenie, ten... nie śmiem dokończyć. – „Kurwa nać” wtóruje mi głos pewnego młodzieńca, przecież przedostatniej wiosny mi ją podarował.

On, w sile wieku, okaz zdrowia, tyle ruchu na powietrzu, postawny, wysoki, dumny, godny herbu, a w czysto polskim sercu sama szczerść. Po jego śmierci serce schowało się przed wszystkimi z rozpacz w las, gdzie do dzisiaj czuje się jego ręce i wzrok. Kto teraz poprowadzi nas w las z lornetkami, nie bliżej jak na odległość pięciuset metrów, w okolice jedyne tutaj gniazda orłów w leśnictwie Dziewiętlin?

Kiedy w styczniu jego serce zatrzymywało się już na zawsze w lesie, zdążył podobno jeszcze powiedzieć żonie, że noc przyszła do niego (było około trzeciej) z całą aleją czerwonych róż. Na ten widok zacharował jakby z zachwyty, tyłu w życiu róż nie widział nigdy, chciał jeszcze przytulić się do żony, ale przyjechała karetka.

Niby cisza wokół, a niepokoi mnie stan tej dzisiejszej ciemności, tyle w jej sercu wieloznacznych szmerów. Próbuję wyczuć błąd puls powyżej zgięcia lewego nadgarstka. Ciemna, gęsta rozmowa ze Stasiem otacza mnie i kłuje do rana, chociaż Stasiu dość szybko sobie gdzieś poszedł, gdyż jak każdy leśnik, nie umiał długo usiedzieć w jednym miejscu.

Rano z trudem jakoś wygrzebuje się z gęstwiny, a świat wesoło wita mnie jakby nigdy nie było tej, ani innej nocy. Ratuje mnie słońce podążające od zawsze aż tutaj za mną z nad Wołynia.

Raz jeszcze staje tuż nad lasem i dotyka mnie swoimi delikatnymi palcami, którymi wcześniej dotykało Zdolbrzów, Dubno, Mizocz, Buderaz, Krzemieniec. Nie mogę wyczuć z jego spojrzenia, czy widział miejsce mego urodzenia – Kamienną Górę, czy tylko miejsce po Kamienną Górę, której od kilku już lat ja nie mogę znaleźć na żadnej, nawet najdokładniejszej mapie.

Nie na tę może głowę, ale zakładam zieloną czapkę leśniczego. W liściach dębu nad daszkiem orzeł Stasia czuwa nad wszystkim. Snuję się jak ranna mgła nad stawem i oglądam świeże tropy saren, dzików, odchody lisa oraz zrytą w poszukiwaniu dżdżownic, pędraków i gryzoni łąkę. W zielonkawej wodzie stawu przy brzegu wśród sitowia czekają na swój dzień galaretowate kule żabiego skrzeku. Setki maleńkich, ciemnych kulek owadów wodnych w ciągłym ruchu, igrając z żywiołem, przypominają jakby coraz kruchsze monety życia, rozmienianego z każdą chwilą na drobne.

Stara Huta, kwiecień 1998 r.

Alfons Soczyński

Puszki z nagrodami

CIĄG DALSZY ZE STR. 6

Albo: „Wchodził w nią powoli, z namaszczaniem i premedytacją (...).” (s. 294).

Lub taki oto dialog:

– „Lubię dotykać twojego ciała.

– Ciało jak każde.

– Co też ty mówisz! Masz takie miłe, gładkie, ciepło-puszyste, tak sobie wyobrażam”. (s. 293)

Tyle, jeżeli chodzi o erotykę (co bynajmniej nie oznacza, że temat zostaje w powieści *Niemoc* wyczerpany). A teraz sceny przemocy:

„Wtedy Szkop, mając w dłoni swój 'bagnecik', bardzo szybkim ruchem ręki z biodra machnął w stronę Ruska. Celował w szyję. Jednocześnie, tak mu się wydawało, z ruchem swojej ręki usłyszał, a właściwie najpierw dojrzał błysk z lufy i świst pędzącej tuż obok ucha kuli, który spowodował, że na moment zesztyniał i poczuł się jak trafiony. Zobaczył, że Rusek puścił z lewej dłoni pistolet na ziemię, a dłoń przyłożył do policzka, w którym tkwił wbity 'bagnecik'. Zaczął krzyczeć i kiwać ciałem w dół i w górę”. (s. 177)

I z pogłębionej psychologii:

„Borek, siedząc przy kawie w kawiarni francuskiej, lubił przyglądać się ludziom. (...) Czasami próbował bawić się w odgadywanie, co to za człowiek w sensie charakteru, częściej zaś obserwował ludzi ot tak, jak ogląda się obrazy lub fotografie”. (s. 178)

„Porzucenie bowiem przez kobietę bywa dla mężczyzny podwójnym nieszczęściem, raz że to nie on, samiec, decyduje, dwa, że urażenie sfery ego i popędu samczego wywołuje zanik rozsądku na rzecz niszczycielskiej samozawziętości”. (s. 117)

– (...) Słowem, nie można ustawiać dupy nie dla chcenia i przyjemności, lecz dla swoich infantylnych i irracjonalnych racji – zakończył z zadowoleniem, że tak to powiedział”. (s. 295)

W każdym razie – „kończąc z zadowoleniem, że tak to powiedziałem” – *Niemoc* wraz z całą swoją „surowością” i „ostrością” kojarzy się raczej z tym, co ewentualnie mógłby napisać piętnastoletni Marek Hłasko na tęgim kacu, zakładając, że bardzo chciałby udawać dorosłego i miał potworne problemy z językiem polskim.

Na koniec przestroga: Każdy, kto otwiera puszkę z napisem „nagroda” – czyni to na własne ryzyko.

Michał Nawrocki

ANTONI LIBERA, *MADAME*, Znak 1998.

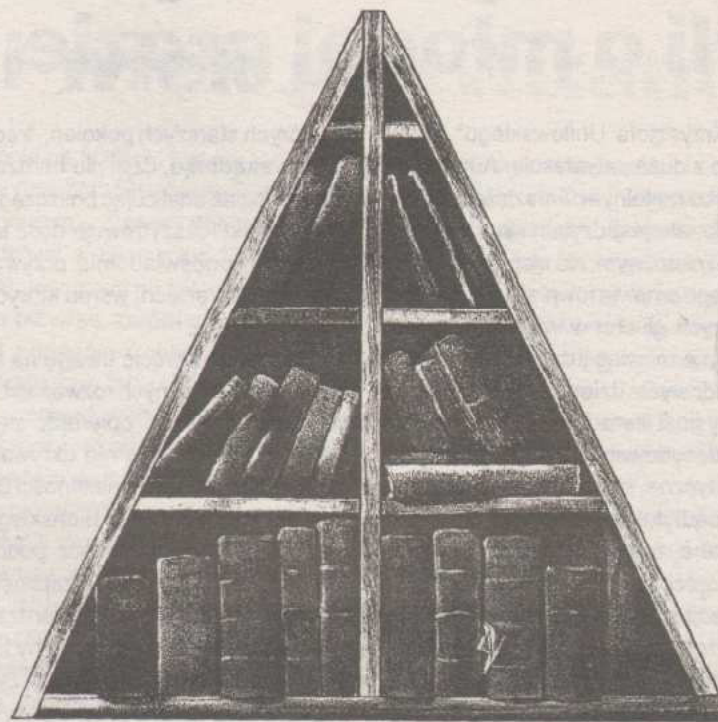
BRONISŁAW ŚWIDERSKI, *SŁOWA OBCEGO*, Znak 1998.

JACEK GŁĘBSKI, *KURACJA*, Znak 1998.

REMIGIUSZ SPÓLNY, *NIEMOC*, Zysk i S-ka 1998.

HANNA KOWALEWSKA, *TEGO LATA*

W ZAWROCIU, Zysk i S-ka 1998.



Bestsellery i inne

Czy dzieci powinny pisać o swoich sławnych rodzicach? Rodzice umierają, dzieci przestają być dziećmi, ale niewidoczna i tajemnicza więź krwi pozostaje. Istnieje pewien, choć niewielki, zasób dzieci sławnych ludzi, nienawidzących swojego rodzinnego spadku. Większość chce jednak włączyć się aktywnie w dzieło recepcji, aby choć trochę nim pokierować. Posiadanie cennych dokumentów daje im siłę potężnych sterników. Ale czy mogą być bezstronne i obiektywne, te byłe dzieci? Nie lubią o to dbać i zapewne lepsze są żywiołowo egocentryczne wspomnienia, niż rozliczanie się z przeciwnikami tatusia lub mamusi. Władysław Mickiewicz robił, co robił. Zofia Nałkowska, choć całe życie próbowała, nigdy nie stworzyła książki o swoim ojcu, Wacławie. Dzieci Przybyszewskiego milczały (bodaj dopiero pod koniec życia odezwał się Zenon Westrup). Monika Żeromska gładko przeszła od tatusia do siebie samej. Anna Irena Brzozowska nigdy nie chciała nic powiedzieć o sprawie, lecz opisała wzruszająco ostatnie chwile swojego ojca. Witkacy na szczęście nie miał dzieci. Córki Iwaszkiewicza zachowują umiar i dyskrecję. Bo jakąś jednak drogę wybrać trzeba – gdy się chwyta za pióro. W znanej serii *A to Polska właśnie* (Wydawnictwo Dolnośląskie) Kira Gałczyńska właśnie opublikowała biografię swojego ojca. Ujawniła wiele ciekawych i nieznanych dotąd dokumentów a także oświetliła niektóre niejasne epizody z życia K.I.G. Jej opowieść czyta się bardzo dobrze, tym bardziej, że klasyk Gałczyński, ukazany dzisiejszemu czytelnikowi jako człowiek z konkretnym życiorysem odnawia więź bliskości z odbiorcą; sam K.I.G. byłby na pewno zadowolony. Epizody nieznane lub znane stosunkowo od niedawna to: krótki pobyt K.I.G. jako rosyjskiego jeńca w Kozielsku; nieślubny syn, czyli brat autorki urodzony w Niemczech w roku 1946 (a więc była trzecia, oprócz Natalii i Marii Stobieckiej, kobieta). Wyjaśnienie źródeł choroby alkoholowej Gałczyńskiego jako objawu cyklotomii, na którą cierpiał całe życie. Zdemontowanie podejrzeń Miłosza (powtórzonych za rzeźbiarzem Alfonsem Karnym) jakoby K.I.G. miał popełnić samobójstwo przez powieszenie. Są to bez wątpienia informacje ważne. Ale biografia ta ma również swoje cienie, że tak powiem, taktyczne. Autorka umniejsza antysemickie oraz antyinteligentne passusy w twórczości poety – nie wspominając na przykład zupełnie *Pieśni o szalonej ulicy*. Rozmieszcza tak akcenty, żeby ukazać, iż K.I.G. był nade wszystko ofiarą socrealizmu, odsuwając w cień dowody (w postaci wierszy) jaskrawych ustępstw, na pewno dramatycznych u swoich korzeni. Jestem jak najdalej od wydawania K.I.G. umoralniającej cenzurki, ale pewne teksty istnieją i pozostaną. Kira Gałczyńska przyznaje, iż zarówno małą antologię tekstów K.I.G., jak wybór opinii krytycznych zestawiała w sposób stronniczy. To jej wolno, ale wydawnictwo mogłoby chyba zadbać o uzupełnienie biografii, która przecież znacznie przyrosła od lat 60-tych (i umieścić w niej również pamflety czy nawet paszkwile, jak choćby to, co pisał o K.I.G. Jan Walc czy Jacek Trznadel). Ta seria nie musi być przecież hagiograficzna – trochę soli przydałoby jej atrakcyjności. Czas, gdy wybitny twórca zaczyna żyć innym życiem w optyce kolejnych pokoleń krytyków i historyków, bywa równie interesujący, jak zamknięty czas jego faktycznego żywota. Gałczyński nie zaistniał jako poeta w innych językach. Myślę, że jest nieprzetłumaczalny. Oto kolejny dramat tej poezji, który córka pomija. Oczywiście, przekładano Gałczyńskiego, ale sporadycznie, pośród szeregu innych poetów, jako mieszkańca poetyckich antologii przede wszystkim. Tym samym pozostał on – i zapewne pozostanie – wielkością w pewnym sensie lokalną. Poeta, który tak swobodnie i chętnie, ze świadomością absolutnego partnerstwa, poruszał się w wielkim kanonie kultury europejskiej, nie istnieje w nim jako fakt odrębny. Jego język i składnia, jego rytmika, słowem, jego właściwości semantyczne, nie znalazły swoich odpowiedników. Więc nie ma go tam, gdzie mógłby się znaleźć – w obcojęzycznym universum polskich poetów, obok Herberta, Miłosza, Szymborskiej czy Zagajewskiego. Ostatnią wierną strażniczką jego humoru wydaje się być Olga Lipińska i jej kabaret. Tak zamyka się koło recepcji i póki co Gałczyński trwa, jak owad w bursztynie, unieruchomiony we własnej legendzie. Czy już tam pozostanie?

Marta Wyka

Bogdan Rogatko **Koniec karnawału,** czyli o młodej prozie w porządku alfabetycznym

Książkę Krzysztofa Uniłowskiego* przeczytałem z dużą satysfakcją. Autor dysponuje nie tylko rzetelnym warsztatem krytyka literackiego, ale jest czytelnikiem niezwykle wnikliwym i cierpliwym, nie ulegającym presji mody. Dlatego omawia również utwory mało znane, o których głucho w większości pism kulturalnych, nie mówiąc już o dodatkach do wysokonakładowych dzienników. Uniłowski ma wyrobiony gust literacki i – co ważniejsze – nie unika zdecydowanego wartościowania.

Zapiski krytyczne, bo taki właśnie bezpretensjonalny podtytuł dał on swojej książce, skomponowane zostały z dwóch różnych gatunkowo części: obszernego eseju poświęconego sytuacji prozy „trzydziestolatków” pt. *Chłopcy i dziewczęta znikąd?* (napisanego w latach 1996-97) oraz ułożonych w porządku alfabetycznym (wg nazwisk autorów) recenzji utworów przeważnie prozaików młodego pokolenia, wydanych w latach 1993-97.

Krzysztof Uniłowski dowodzi w sposób trafiający mi do przekonania, że po roku 1989 nie nastąpił żaden przełom literacki, a literatura młodych (urodzonych po roku 1960) twórców nie narodziła się ex nihilo. To nieprawda – twierdzi – że przybyli oni „spoza historii”, jako zbuntowani wobec tradycji barbarzyńcy, rzekome pokolenie przełomu. Jeżeli więc odrzucić mit przełomu, to okaże się, że przybyli nie tyle **znikąd** co **skądinąd**.

„Wrażenie przełomu – wyjaśnia Uniłowski – wynika z marazmu, jaki nastąpił w życiu literackim na początku lat dziewięćdziesiątych, mimo niewątpliwiej doniosłości roku 1989 dla polskiej kultury (np. upadek różnych skompromitowanych instytucji życia literackiego, chociażby cenzury). Zanik centrali był więc przez młodych sytuacją zastaną, efektem dezercji środowisk, które wcześniej dominowały w życiu literackim. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych można było przypuszczać, iż rolę wiodącą jeszcze długo odgrywać będzie środowisko „Zeszytów Literackich”. (...) Tymczasem pismo zaczęło przypominać rentiera, który dyskontuje odsetki od dawnych przedsięwzięć. (...) W tym stanie rzeczy młodzi pojawili się na opuszczonej scenie, w chwili, gdy marazm stał się dla wszystkich aż nazbyt widoczny”. Umiejętnie, rzecz można, z dużym zjawstwem nowoczesnych technik marketingu, promocji i reklamy, wykorzystali sytuację, za którą w dużej mierze odpowiadają, zdaniem Uniłowskiego, starsze pokolenie literackie, szczególnie krytycy, aktywni w latach osiemdziesiątych. Opiniotwórcze środowiska poprzedniej dekady utraciły – nie bez własnej winy – dominującą pozycję, ignorując problemy epistemologiczne i metodologiczne, lansując anachroniczną wizję kultury i nie umiając przewyciężyć anachronizmu języka: „...dominujący wówczas język krytyczny nie dawał szans na podjęcie zagadnień, które istotne wydają się dzisiaj. Dlatego nie może stanowić bodaj punktu odniesienia dla zmagania z obecnymi problemami krytycznymi. W istocie nie pozwalał on nawet na pełny opis dokonania z lat osiemdziesiątych”.

Obecną sytuację kulturalną cechuje więc zjawisko, które Uniłowski nazywa bardzo trafnie rozproszeniem obiegu komunikacyjnych. I nie chodzi o „zanik centrali”, bo w istocie rolę centrali przejęły media lansujące sobie tylko właściwe hierarchie literackie, niewiele mające wspólnego z prawdziwymi ambicjami artystycznymi, lecz o brak krytycznego, kulturotwórczego dyskursu o charakterze ponadkoteryjnym i ponadpokoleniowym.

Winę za to ponoszą wszyscy – również młodzi, którzy nie zdobyli się na żadną próbę przewartościowania, w przeciwieństwie do

niektórych starszych pokoleń, tradycji. Przyszli oni **skądinąd**, czyli nie bardzo wiadomo skąd, chociaż analizując poszczególne utwory Uniłowski rozszyfruje dość łatwo świadomie lub podświadomie przywoływanych patronów literackich, wśród których dominuje Gombrowicz.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek krytycznych rozważań Uniłowskiego. Konsekwentnie opierając się modom i głośnym autorytetom nie ukrywa on jednocześnie sympatii dla działalności Berezy, którą m.in. pod wpływem Błońskiego albo się ostatnio ignoruje albo wręcz poddaje w wątpliwość, jak czyni to np. Czapliński.

„W tej perspektywie – stwierdza Uniłowski – Bereza, jakkolwiek dziwnie by to brzmiało, urasta do roli obrońcy ciągłości życia literackiego. Byłby warszawski krytyk ostatnim błędnym rycerzem, don Kichotem nowoczesności w prozie?”

Ale zachowanie Berezy, jego apodyktyczność i paternalizm względem młodych prowokuje do polemik, a nawet inwektyw. Pozostały jednak – na szczęście – książki, do których wydania Bereza walczył się przyczynił. I o nich należy dyskutować, wokół nich toczyć spory, a nie spierać się nadal o metaforyczne w istocie pojęcie „rewolucji artystycznej”.

Pomówmy zatem o książkach, które na przestrzeni ostatnich kilku lat recenzował Uniłowski.

Starł się on zauważyć i wnikliwie zanalizować wszystkie ciekawsze – jego zdaniem – debiuty lat dziewięćdziesiątych (dokładnie od roku 1993). Omawia więc powieść Huberta Adamowskiego *Podróż do ostatniej strony*, opowiadania Waldemara Bawółka, *Terminal* Marka Bieńczyka, inicjacyjną powieść Jarosława Gibasa *Gniazda aniołów*, powieść Piotra Grzesika *Na przedmieściach*, *Antologię twórczości postnatalnej* Cezarego K. Kędera, *Bezładzie* Marka Kędzierskiego, *Schwedenkräuter* Zbigniewa Kruszyńskiego, *Światło i cień* Tomasza Małyszka, *Miasto twarzy* Jana W. Suligi, *Narogi i patrochy* Jakuba Szapera.

Ta wylizanka jest dowodem, że Uniłowski uprawia rodzaj krytyki towarzyszącej, że jest on krytykiem swego pokolenia, ale właśnie krytykiem, a nie, jak to często bywało, i bywa, entuzjastą dokonań swego pokolenia, zajmującym się agresywną promocją zamiast krytyczną analizą i rozważną oceną. Bardzo więc słusznie ten „analityczno-towarzyszący”, by tak rzec, trud został doceniony przez szacowne grono jurorów Nagrody im. Ludwika Frydrego, przyznawanej młodym krytykom.

Co zatem ceni Uniłowski w prozie najbardziej: że ambicję, to już wiemy. Ale ambicją to tylko początek, niezbędny punkt wyjścia, sygnał, że mamy do czynienia z literaturą nieutulinkową, pisaną dla wąskiego kręgu odbiorców, bo wymagającą czytelniczego trudu. Szczególną uwagę zwraca krytyk na podejmowanie przez młodych nowej w naszej literaturze, i intelektualnie płodnej, problematyki, którą najogólniej można określić jako **kryzys tożsamości** oraz na **odkrywczość językową i stylistyczną**.

Świat bez ojca, diagnoza ponowoczesnej kondycji, kondycja człowieka przemierzającego, ironia jako ostatnia broń wydziedziczonych – oto hasłowo ujęta problematyka niektórych omawianych przez Uniłowskiego utworów, np. powieści Bieńczyka, Kędzierskiego, Kruszyńskiego. Krytyk dokonuje nawet podziału młodej, czy po prostu współczesnej, prozy polskiej na „strażników tożsamości”, jak nazywa kontynuatorów tzw. „prozy korzennej”, i „wydziedziczonych”. Najważniej-

szy jednak dla niego jest nie rodzaj problematyki, lecz sposób jej postawienia i jego intelektualne konsekwencje.

Podkreśliłem już, że Uniłowskiego interesuje szczególnie proza ambitna i trudna w odbiorze, która pozostaje w cieniu głośniejszych i szeroko uznawanych dzieł młodej prozy w rodzaju utworów Nataszy Goerke, Olgi Tokarczuk, Tomka Tryzny czy Andrzeja Stasiuka. O prozie wymienionych pisarek i pisarzy, może z wyjątkiem autora *Białego kruka*, nie ma on najlepszego zdania: to proza, jego zdaniem, efektowna, ale intelektualnie płytka, artystycznie nie odkrywczą, plasująca się bliżej prozy popularnej niż ambitnej.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że Uniłowski ignoruje lub wręcz z pogardą odnosi się do literatury popularnej. Krytyk ceni wysoko walory i pożytek dobrej prozy popularnej, w rodzaju *Mojry* Christiana Skrzyposzka czy *Pałacu Cezarów* Zyty Rudzkiej. Chce tylko, by jasno i zdecydowanie oddzielić w krytyce literaturę tzw. wysoką, ambitną od popularnej i nie czynić z dzieł przynależnych do literatury tego typu dokonań na miarę epoki czy rzekomego przełomu.

Warto w tym miejscu przytoczyć niezwykle cenne, moim zdaniem, uwagi krytyka na temat Nagrody Nike. Oto jak ujmuję w jednym z przypisów (przypisy pełnią w jego książce funkcję komentarzy pisanych z późniejszej perspektywy) sens tej nagrody:

„Przyznanie Nagrody Nike Wiesławowi Myśliwskiemu za powieść *Widnokrąg* przysłałem z mieszanymi uczuciami. Dobrze, że tej nagrody nie otrzymała Olga Tokarczuk. Zważywszy, że popularność dość powszechnie myli się u nas z wartością artystyczną, nie sposób wówczas byłoby komukolwiek wytłumaczyć, że mimo wszystko autorka z Wałbrzycha nie jest najwybitniejszą polską pisarką od czasów Elizy Orzeszkowej. Z drugiej

strony, Nagroda Nike miała – przynajmniej teoretycznie – odgrywać rolę promocyjną. Pytanie: co promuje nagroda literacka przyznawana przez «Gazetę Wyborczą»? Odpowiedź: promuje – i to świetnie – «Gazetę Wyborczą». Nic dodać, nic ująć!

Uniłowski nie pisze tylko o młodej prozie. W książce zamieszcza np. recenzje z klasyków współczesnej literatury polskiej, Herlinga-Grudzińskiego i Pamickiego, czy z utworów pisarzy starszego pokolenia, np. Feliksa Netza. To, wydaje mi się, burzy nieco wewnętrzną harmonię drugiej części „Zapisków krytycznych”; recenzje te są raczej przypadkowe, a zawarte w nich spostrzeżenia czy sentencje nie zawsze specjalnie błyskotliwe i oryginalne.

Czy krytyk młodego pokolenia nie ma prawa pisać o utworach pisarzy reprezentujących inne pokolenia? Wręcz przeciwnie! Sam Uniłowski ma za złe młodym, tzn. pokoleniu „trzydziestolatków”, że nie próbują dokonać przewartościowania tradycji. Autor *Skądinąd* byłby do tej roli jak najbardziej predestynowany. Ale obecnie wydana książka funkcji takiej jeszcze nie spełnia. Jest ona tylko bardzo rozsądnie i sprawnie warsztatowo dokonaną diagnozą sytuacji młodej polskiej prozy na dość ogólnie zarysowanym tle współczesnego życia literackiego. Trzeba jednak przyznać, że Krzysztof Uniłowski podjął się zadania ryzykownego i jeszcze dzisiaj odważnego: próby zbilansowania młodej prozy, opisu, jak sam to określa, przygody trzydziestolatków, obalając dzięki temu pokutujące w środowisku młodych mity i hierarchie literackie, stwierdzając wręcz, że „młodoliteracki karnawał dobiegł końca”. **Nadszedł czas zmierzenia się z rzeczywistością polskiej kultury, bez taryfy ulgowej.**

* KRZYSZTOF UNIŁOWSKI: *SKĄDINĄD. ZAPISKI KRYTYCZNE*, Wydawnictwo Kwartalnik Literacki „FA-art”, 1998.

Monika

Płatonow Antoniego Czechowa to „człowiek zbędny”, nie umiejący odnaleźć się w otaczającym go świecie. To przede wszystkim postać literacka, niezwykle ważna dla literatury rosyjskiej. Ale jest również postacią złowieszcą, zapowiadającą trudny czas niepotrzebnych ludzi, pisarzy nadprogramowych, a więc tych, którzy nie będą mogli odnaleźć się w totalitarnej rzeczywistości dwudziestego wieku.

I, jak na ironię, znalazł się właśnie taki pisarz, swoim nazwiskiem dosłownie przywołujący literackiego Płatonowa. Andriej Płatonow, bo o niego oczywiście chodzi, często mylony jest z literackim pierwowzorem. Czy to jedynie brak wiedzy? A może tajemnicza kontynuacja i urzeczywistnienie literackiego losu Płatonowa – „zbędnego człowieka”?

Czas jego twórczości to czas pracy ogromnej maszyny rewolucyjnej wiary i totalitaryzmu. Czas jego śmierci (1951) i lata późniejsze to czas stopniowego odpominania sobie Płatonowa. Powracania i odkrywania go na nowo, aż do lat 90., kiedy to odnajdują się ostatnie teksty pisarza.

W serii Nike ukazały się trzy ostatnie, zachowane jedynie we fragmentach, powieści pisarza – *Szczęśliwa Moskwa*, *Spor* oraz *Powieść techniczna*. Za życia autora opublikowana była tylko jedna – *Spor* – i to po różnych przeróbkach redakcyjnych. *Powieść techniczna* w latach 90. odnalazł w archiwach KGB W. Szentalski, ona również została znacznie skrócona – powycinano fragmenty mało obciążające autora. Trzecia – *Szczę-*

śliwa Moskwa, będąca niewątpliwym arcydziełem pisarstwa Płatonowa, przechowywana była w jego archiwach. Mimo, że została zamówiona w latach 30., to prawie 60 lat czekała na publikację. Miała stanowić fragment cyklu „Podróży z Leningradu do Moskwy”, którego jednak pisarz nie dokończył, podobnie jak samej powieści. Trzy fragmenty Płatonowa wydrukowane w atmosferze sensacji, dopełniają niezwykle obraz tego pisarza. Przyszło mu żyć w trudnej rzeczywistości porewolucyjnej Rosji, dynamicznej i aktywnej, którą początkowo sam zaakceptował. W latach 20. stopniowo zmieniał stanowisko, uwidaczniając się w powieściach i opowiadaniach. Narastały też szyskany, zakończone całkowitym zakazem druku. Szkalowany Płatonow, zarabiając na życie scenariuszami teatralnymi, zbiorami bajek, starał się pozostać sobie wiernym. I takim był, gdy umierał na gruźlicę w 1951 roku.

Płatonow był pisarzem zaangażowanym inaczej.

Po rewolucji wierzył w nowy ład, świat piękna techniki i rozumu na ziemi. A nie był w tym osamotniony – wielu artystów i pisarzy tworzyło dzieła o nowej, cudownej rzeczywistości. Prawie wszyscy włączyli się w wielki trud budowania świata od podstaw. Niektórym zapał szybko wygasł i próbowali uciekać, zanim zamknięto granice, jeszcze w latach 20. Wielu zostało, a na ucieczkę było potem za późno. Pozostał też Płatonow, jakkolwiek trudno wyobrazić sobie, by tak zaangażowany w trud budowy realnego króle-

Justyna Zarzycka **Pisarski wiek** pokwitania

Pociągala mnie wizja statku-teatru, (...) nigdzie by nie cumował, lecz niesiony pływami dryfował w górę i w dół rzeki, na której brzegach siedzieliby widzowie. (...) właśnie tak toczy się życie: nasi przyjaciele to ludzie, którzy przepływają koło nas, (...) odpływają, a my wiemy o nich tyle, co usłyszymy od innych (...); potem znów prąd rzeki przynosi ich w nasze pobliże i albo odnawiamy znajomość – dowiadujemy się, co się z nimi działo przez czas rozstania – albo stwierdzamy, że nie możemy się z nimi porozumieć. – ten, nieco przydługi, cytat z *Pływającej opery* Johna Bartha (1956, przeł. Przemysław Znaniecki, PIW, 1998) wart jest moim zdaniem przytoczenia nie tyle ze względu na opisywane w książce wypadki (których część rozgrywa się na pokładzie takiego – swoistego dla Stanów Zjednoczonych w okresie międzywojennym – pływającego jarmarcznego teatru), ile w związku z tym, co zdradza, jeśli wziąć pod uwagę pisarstwo Bartha w ogóle. *Pływająca opera* była jego pierwszą powieścią – opublikowaną, gdy autor miał 26 lat. Pięćdziesięcioczworoletni narrator tłumaczy w niej czytelnikowi, dlaczego mając lat 37 nie popełnił samobójstwa, mimo że się na to zdecydował. Właściwa akcja zamyka się – zgodnie z potocznym rozumieniem reguł antycznej tragedii – w 24 godzinach. Ten całości, być może niezgodnie z autorskim zamierzeniem, jest bardziej farsowy niż groteskowy, a ponure (jak przystało na młodego człowieka) przesłanie sprowadza się do tego, iż co prawda nie istnieją żadne powody, aby żyć, podobnie jednak nie ma powodów, aby odbierać sobie życie. Książka miała być pierwszą z zamierzonego przez Bartha cyklu powieści o kawalerach-nihilistach; drugą – i szczęśliwie ostatnią – stał się *Końca drogi* (1958, przeł. Andrzej Słomianowski, PIW, 1971).

To, co charakterystyczne w przytoczonym na wstępie cytacie, można – z grubsza rzecz biorąc – ująć w dwóch punktach. Pierwszy wiąże się z metodą pisarską (tu ledwie się zarysowującą) odwoływania się do toposów (świat jako teatr, statek szaleńców itp.), tematów, konwencji i stylów, w miarę zaś upływu czasu i dojrzewania pisarstwa Bartha – bardzo szerokiego kontekstu kulturowego, a przede wszystkim literackiego; świadomej ucieczki w formę pastiszu i gier intertekstualnych (również z własnymi utworami – czego dobitnie dowodzą *Listy*, zawierające korespondencję autora z bohaterami własnych, wcześniejszych dzieł). O ile w dwóch pierwszych powieściach odniesienia do kontekstu czynione są nieco na siłę, aluzje i nawiązania sprawiają wrażenie ozdóbek, niekoniecznie dodawanych umiejętnie, o tyle później – gdy zmieniają się zasady konstrukcji świata przedstawionego – stają się immanentną częścią utworów, które bez nich nie mogłyby powstać.

Punkt drugi – znacznie dla mnie istotniejszy – jest związany ze specyficznym rozwinięciem przywołanych metafor, czy, ściślej, ze sposobem postrzegania świata przez powieściowego bohatera, sposobem, który zawęża, wręcz deformuje, sensy niesione przez owe metafory. Perspektywa widza przypadkowych fragmentów toczącego się spektaklu jest nie tylko perspektywą proponowaną czytelnikowi przez narratora; jest tożsąca z tą, którą bohater przyjmuje wobec własnego życia. Tak bardzo jest pochłonięty sobą, że pytanie o zasadność samobójstwa w jego wypadku jawi się jako chwyt retoryczny – ponieważ on tak naprawdę nie żyje. Jest widzem, a nie współaktorem, niezależnie od podejmowanych – czy: wymuszanych na nim – działań. Narrator *Pływającej opery* nie tyle bowiem działa, ile poddaje się biegowi wypad-

ków, reaguje na bodźce, jest jak – używając określenia profesora Steinhausa – „ryba, która płynie z prądem – drętwa”. Nie jest to zjawisko wyjątkowe w twórczości Bartha. Wielu jego bohaterów cierpi na swoisty paraliż woli – i tak, na przykład, zarówno narrator *Końca drogi*, jak Ebenezer Cooke z *Bakunowego faktu* popadają w bezwład fizyczny, chwilowy paraliż spowodowany lękiem przed dokonaniem wyboru jednej i tylko jednej z wielu zarysowujących się możliwości. W *Końcu drogi* Doktor, próbując skłonić bohatera do podjęcia działania, tłumaczy: „Wybierać znaczy istnieć: tak dalece, że jeśli nie wybierasz, nie istniejesz”. Niechęć bohaterów do pogodzenia się z konsekwencjami faktu, iż wszelki wybór tożsamy jest z rezygnacją, stanowi charakterystyczny rys wczesnej prozy Bartha.

Nihilizm pierwszych dwóch książek Johna Bartha jest dość naiwny, nosi znamiona typowego buntu młodzieńczego – niezależnie od dramatycznych rekwizytów (takim rekwizytem jest samobójcza śmierć ojca Todda Andrews, bohatera *Pływającej opery*), a może nawet tym bardziej ze względu na nie. „Poza przypadkami, gdy religia nie pozwala na samobójstwo, kwestia tego, czy je popełnić, to pierwsze pytanie, na jakie musimy odpowiedzieć, zanim dojdziemy do ładu sami z sobą. Jeśli, oczywiście, chcemy żyć racjonalnie”. – te słowa wypowiada Todd Andrews w rozmowie z Haeckerem, emerytowanym dyrektorem liceum, człowiekiem dobiegającym osiemdziesiątki, którego owa rozmowa doprowadza do targnięcia się na własne życie. Ta samobójcza próba również należy do wspomnianych powyżej dramatycznych rekwizytów – jest bardziej efektowna niż prawdopodobna. Postać Haeckera jest mało przekonująca, zarysowana schematycznie i w gruncie rzeczy dość papierowa. W *Pływającej operze* istnieje jeden bohater: narrator,

pozostałe postacie pełnią funkcję służebną, powodują, że Todd odgrywa takie czy inne role. Przyjmując rolę kochanka w miłosnym trójkącie, gdy najlepszy przyjaciel podsuwa mu swoją żonę (przy jej pełnej zgodzie), rozwija ową rolę twórczo: podkreśla wagę, jaką ten fakt ma dla niego twierdząc – niezgodnie z prawdą – że był... dziewicą. Znudzony idealizowaniem owej seksualnej wspólnoty odgrywa z kolei cynicznego erotomana itd., itp.

Warto podkreślić, że działania i osoby wielokrotnie sprowadzone są u Bartha do roli lub maski. Pojęć, jak się wydaje, kluczowych dla jego twórczości – nie tylko tej młodzieńczej.

Rolę i maskę skłonny jest Barth traktować jako kategorie wymienne: rola bywa maską, niczym więcej. Jest czymś, co się przywdziewa, aby osłonić własną nicość, aby ją pokonać, zakwestionować – jak w *Końcu drogi*, gdzie konflikt różnych masek z jednej strony odsłania pustkę wewnętrzną bohatera, a z drugiej – prowadzi do katastrofy. Postaciom drugoplanowym narrator przypisuje określone role (to jego sposób na przetrwanie), one zaś – ku jego niezadowoleniu – wypadają z roli; równocześnie jednak ma świadomość, że i jemu wyznaczane są przez innych role – pochodne od masek, które przybiera.

Dwie pierwsze powieści Johna Bartha nie są próbą zetknięcia bohatera z rzeczywistością – jakkolwiek miałaby ona być – i innymi ludźmi, odzwierciedlają wysiłek zmierzający do zbudowania (czy raczej: narzucenia sobie) własnej osobowości – wynikający z przymożnego poczucia jej braku („Jesteś nicością” – mówi w *Końcu drogi*), z pustki wewnętrznej. Stąd uciekanie w bezpieczeństwo rytuałów codzienności, jasno określonych reguł – jak choćby reguł gramatyki normatywnej, której nauczanie zostaje przepisane bohaterowi *Końca drogi* jako forma terapii. Stąd przestrze-

CIĄG DALSZY NA STR. 19

Bartkowicz **Zagadka** Płatonowa

stwa człowiek w ogóle chciał wyjeżdżać. Płatonow oddał się rewolucji całkowicie, pracował w różnych zawodach: jako elektryk, meliorator, inżynier metalurg i wreszcie wynalazca. Opatentował kilka wzorów wag, które miały służyć sprawiedliwości i równości. Wykonywane przez niego zawody zawsze potwierdzały wiarę w technikę i możliwości ludzkiego rozumu.

Tacy będą zresztą jego bohaterowie – opatowani jedną ideą, poświęcają jej wszystko i zorganizują dla niej otaczającą ich rzeczywistość. Będą przekonani do niej innych i to różnymi sposobami. Poświęcą dla niej całą energię życiową, nie marnotrawiąc jej nawet na uczucia. Dla idei potrafią nie spać i nie jeść. Gdy okaże się nieco trudna do realizacji, poczekają, zarażając nią innych albo wymyślając łatwiejsze sposoby jej wcielenia. Bohaterowie Płatonowa – są prości i oddani bez reszty nowej rzeczywistości. Jeśli pojawia się w nich cierpienie, ból lub pragnienie miłości, to najczęściej nie potrafią ich nawet wysłuchiwać. Czasami z nich rezygnują – wzywa idea, a ta nie może czekać. Przypominają w pewnym stopniu wydrążonych ludzi z poematu Eliota, chociaż z pewnością żaden z nich nigdy by się za takiego nie uznał. Tym, wydawać by się mogło, szczęśliwym ludziom, czegoś jednak brakuje. Żyją w przerażającej pustce i milczeniu. Duszynej i lepkiej mazi ich własnych idei. I stają się kukiełkami, poruszającymi za pomocą sztucznych sznurków. Ich utopie pozwalają przetrwać, ale nie pozwalają żyć. Tak jest z inżynierem Duszykiem

marzącym o wielkim dziele elektryfikacji z *Powieści technicznej*, z wynalazcą Sartoriusem, czy genialnym młodym chirurgiem Sambikinem ze *Szczęśliwej Moskwy*, poszukującym duszy w człowieku. W całej twórczości Płatonowa spotkamy galerię postaci dziwaków z piętrem maniackalnym. Różnią się od siebie jedynie pokoleniowo. Postacie *Szczęśliwej Moskwy* są pokoleniem porewolucyjnym. To ich poprzednicy wcielali nowy ład ziemski, oni tylko potwierdzają jego prawdziwość. W tej powieści, interpretowanej jako alegoria poszukiwania Sophii, pokazany został obraz pustki doprowadzonej do ostatecznych granic. Bohaterowie, zarówno tytułowa Moskwa, jak i jej wybitni kochankowie, trwają w totalnej ciszy i martwej przestrzeni. Wszelkie ich związki są automatyczne – żadne z nich nie potrafi zdobyć się na spontaniczny odruch. Mężczyźni pożądamy Moskwy nie jako kobiety, ale raczej jako idei. Uwięzieni we własnych utopii, pragną tej, która nada im brakujący sens. Ale kobieta-Moskwa wymyka się – pragnie przestrzeni i powietrza. Powieść ta, wielowątkowa i wielowarstwowa, miała kontynuować ciekawą powieść XVIII-wiecznego pisarza Radiszczewa – *Podróż z Petersburga do Moskwy*. Tamta – satyryczna i ironiczna, ta natomiast to powieść odwróconego ładu i porządku. Absurdalna i groteskowa, w sytuacjach i zachowaniach postaci sztuczna i umowna. A w efekcie końcowym doskonała. Przerażająco prawdziwi są ci papierowi ludzie Płatonowa. Absurd i groteska to istotne składniki świata

jego utworów. W powieści *Spor* pisarz wyprawił swojego bohatera w podróż po wybranych kolchozach, czyniąc tym samym powieść zapisem-relacją. Bohater-podróżnik spotyka na swojej drodze wędrującego od kolchozu do kolchozu Boga, bojownika z „niegłównym niebezpieczeństwem”, czy Filata parobka, którego kolchoz postanowił przyjąć do swego grona w dzień zmartwychwstania, potwierdzając tym samym bezcelowość świata religijnego i samej wiary. Niestety parobkowi ze szczęścia pękło serce, nie przeżył, ale i nie zmartwychwstał. Absurd przedstawiany przez naiwnego, wierzącego w wiarę i postęp wędrowca.

Kim jest Płatonow-pisarz? Po której stronie? Czy wierzy w nowy świat, czy z niego kpi? – zastanawiał się Wiktor Jerofiejew, konkludując: „Płatonow po prostu płynie nurtem porewolucyjnej rzeczywistości ze zdziwienia wytrzeszczając oczy. Jest z innego świata. Nie najlepiej rozumie przyjętą terminologię. Jeszcze gorzej, gdy rozumie znaczenie poszczególnych słów – przeddefiniuje je na własną modłę”.

Zbudował własny, całkowicie zaszyfrowany sposób opowiadania. Czytając jego powieści, zarówno te wydane w Polsce w latach 60., jak i ostatnie, czytelnik odnosi bardzo dziwne wrażenie. To niemożliwe – powtarza w myśli. Nie do wiary. Przerażony i zdziwiony czytelnik wędruje labiryntem powieści Płatonowa, to gubiąc drogę w licznych absurdach językowych, to ją odnajdując. Ale nigdy do końca nie jest pewien:

może to kolejna pułapka pisarza. Bo to, co robi Płatonow z językiem, zdarza się naprawdę rzadko. Wygina go i przekręca, niejednokrotnie wykorzystuje język propagandy, by potęgować jego efekt manipulacyjny. Kiedy indziej znowu opowiada o życiu przedmiotów, równouprawniając je z ludzkimi zachowaniami. W czytelniku pojawiają się wątpliwości: może nie umiał pisać? Może nie znał reguł językowych? Może zawodził go językowy słuch? Tymczasem Płatonow był przerażająco genialnym wirtuozem języka. Z łatwością potrafił wejść we wszelkie jego tajemnice rozbijając schematy, a może po prostu je lekceważąc. Poszukiwał jego podszewki, bo tylko odnalezienie jej przybliży prawdę. W swoich zabiegach przypomina jednego polskiego pisarza – Stanisława Czyczę. Mimo, że jego język wychodzi z innego punktu, to przekracza granice w miejscach podobnych do języka Płatonowa. Demaskuje rzeczywistość, pokazując istniejące w niej dziury. Wydobywając tym samym inną jej stronę. „Granice języka są granicami mojego świata” – napisał Ludwik Wittgenstein. Język Płatonowa nie ma granic. A tajemnica jego pisarstwa tkwi dla mnie w tym, że potrafił przerażająco i groteskowo opowiedzieć o wspaniałej, ale niebezpiecznej utopii. W czym pomogła mu niewątpliwie ludyczna dusza rosyjska.

ANDRZEJ PŁATONOW, *SZCZĘŚLIWA MOSKWA*, tłumaczył Henryk Chłystowski, Czytelnik, seria Nike, Warszawa 1997.

Alicja Helman Świat Paula Austera

„Nic nie jest rzeczywiste, prócz przypadku”.

Paul Auster, *Szklane miasto*

Doznanie inności, które towarzyszy obcowaniu z dziełem Paula Austera, jest niezwykle trudne do przekazania. To impresja, emocja, doświadczenie wewnętrzne, a próby ich przełożenia na kategorie analizy będą się zawsze wydawały niewystarczające. Etykieta postmodernizmu opatrująca dziś z reguły wszelką twórczość współczesną wydaje się w jego przypadku daremnym usiłowniem znalezienia wspólnego mianownika, który przypisywałby Austera do jakiejś kategorii, stawał w jakimś szeregu. Tymczasem Auster jest przede wszystkim inny i co więcej – jest tego w pełni świadomy. W wywiadzie udzielonym Josephowi Mallii powiedział, i sam odnosi wrażenie, że w jego książkach „wszystko wychodzi trochę dziwnie, że niezbyt przypominają one inne książki”, choć wahałby się z nazwaniem ich „nowymi”, takimi, które istotnie tworzą nową formę. Jak powiada, jedyną rzeczą istotną „jest wypowiadanie słów, które muszą zostać wypowiedziane”.

Co jest rzeczą charakterystyczną, ów Austerowski duch inności wyłania się nie tylko z jego twórczości literackiej – powieści, poezji, działań krytycznych, ale także filmowej. Jest scenarzystą dwóch filmów Wayne Wanga, z których pierwszy – *Dym* powstał między innymi także na podstawie *Bożonarodzeniowego opowiadania Auggiego Wrena*, drugi natomiast – *Brooklyn Boogie* został zrealizowany niejako na marginesie tego pierwszego. Trzeci scenariusz – *Lulu na moście* Auster zdecydował się sfilmować sam. Ukazał się on także w postaci książki wydanej przez wydawnictwo „Noir sur Blanc”, w którym ukazują się polskie przekłady dzieł pisarza. Jednakże zmiana medium nie wydaje się w niczym modyfikować ani ograniczać autora, choć przecież medium kina rządzi się własnymi nienaruszal-

nymi prawami. On sam uważa swoją całą twórczość za jednolitą, a przejście od jednych do innych form wypowiedzania za wyraz powolnej i naturalnej ewolucji.

Wypowiedzi Austera, znane z licznych jego wywiadów, wskazują na nader wysoki stopień pisarskiej samoświadomości. Daje w nich wyraz swojemu przekonaniu o nieprzejrzystości rzeczy, tajemnicy ludzkiego bytu, zagadce, jaką jest proces pisania i specyficznym charakterze tworu, którym jest język. Jego dzieło daje wyraz zarówno temu, co Auster chce sam powiedzieć o świecie, jak i o sposobie, w którym ten świat opisuje i narzędziu, za pomocą którego opisuje. Auster-autor jest w swoim dziele zawsze w osobliwy sposób obecny, choć rodzaj tej obecności nigdy nie jest prosty do jednoznacznego określenia.

„Zawsze fascynowała mnie nierównowaga między fizycznym autorem książki – powiedział w jednym z wywiadów – jednostką, której nazwisko figuruje na okładce, a autorem autentycznym, który nie jest tą samą osobą. [...] Historie, które piszemy, powstają, jak mi się zdaje, w jakimś miejscu naszego wnętrza, którego nie znamy i do którego nie mamy dostępu”.

„Jednostka”, której nazwisko znajdujemy na okładce *Nowojorskiej trylogii*, *Muzyki przypadku*, *Lewiatana* i paru innych książek, już udostępnionych po polsku, a zapowiedziane są dalsze, urodziła się w 1947 roku w Newmark. Pochodzi z rodziny żydowskiej, studiowała literaturę francuską, angielską i włoską. Kilka lat spędziła w Paryżu związana z francuskim środowiskiem artystycznym. Wykładała w Princeton. Dwukrotnie żonata, jest ojcem syna, Daniela. Zgodnie pisze się o nim, że należy do „najwybitniejszych pisarzy amerykańskich swego pokolenia”, jest twórcą metafizycznym. Czytelnik może wybierać wśród takich i podobnych określeń, lecz najważniejsza pozostanie dlań jego osobista przygoda z pisarzem, którego próbuje odnaleźć w dzie-

le. Odnaleźć być może tylko jako „ducha opowieści”, „narracyjny głos”, ale przecież także jako „Paula Austera”, który udziela swego nazwiska, osobowości i życiorysu postaciom pojawiającym się na kartach jego książek. Uważając się za zdeklarowanego realistę Auster pisze o świecie, którego sam doświadcza, ale przecież nie dokumentuje na sposób literalny czy dziennikarski.

Punktem wyjścia książki-eseju *Wynaleźć samotność* była śmierć ojca pisarza, która pociągnęła za sobą próbę odnalezienia prawdy o nim, próbę – jak zawsze w dziełach Austera – daremną, lecz niemniej stałą od nowa powtarzaną, bowiem twórca jest z natury rzeczy obserwatorem niezdolnym wyzwać się spod przymusu mówienia o tym, co pozostaje i musi pozostawać niewytłumaczalne. Pisanie jest dlań jak życie – powiedziała nader trafnie o Austerze Maria Janion – a właściwie jest życiem samym.

Obecność autora w dziele przybiera niekiedy charakter paradoksalny. Oto w *Szklanym mieście* (najbardziej bodajże popularnej książce pisarza, pierwszej części *Trylogii nowojorskiej*) fikcyjny bohater Quinn, autor pisanych pod pseudonimem powieści kryminalnych, otrzymuje pewnego razu tajemniczy nocny telefon, w którym rozmówca pyta o Paula Austera z Agencji Detektywistycznej. Telefon się powtarza i wreszcie Quinn decyduje się przyjąć narzuconą mu tożsamość detektywa i stawia się na umówione spotkanie. Konsekwentnie gra swoją rolę, niemniej intryguje go kim jest naprawdę Paul Auster. Znajduje jego adres w książce telefonicznej i składa niezapowiedzianą wizytę. Spotyka wysokiego szatyna z wiecznym piórem w ręku, który okazuje się pisarzem. Tak więc „Auster” wyimaginowany spotyka na kartkach książki Austera „prawdziwego”, którego uwiarygodniają imiona żony (Siri) i syna (Daniel) oraz charakter prowadzonego dyskursu na temat Cervantesa i jego Don

Kichota. Kim jednak jest narrator, który pod koniec powieści wraca z Afryki, dzwoni do swego przyjaciela Austera, wysłuchuje jego opowieści o Quinnie, a potem obaj znajdują jego czerwony notatnik? Jeszcze jednym upostaciowaniem Austera-pisarza? W trybie anegdoty warto przytoczyć informację, na którą Auster chętnie powołuje się w wywiadach oraz w jednej z miniatur swego *Czerwonego notatnika* powiadając, iż punktem wyjścia *Szklanego miasta* były autentyczne otrzymywane przezeń omyłkowe telefony.

W ostatniej części trylogii – *Zamkniętym pokoju* ów tajemniczy czerwony notatnik powraca. Otrzymuje go pewien krytyk od swego nie widzianego od dawna kolegi, który przez wiele lat żyje zamknięty we własnym mieszkaniu nie kontaktując się ze światem zewnętrznym. Lektura czerwonego notatnika jest jednak doświadczeniem przedziwnym. „Każde kolejne zdanie wymazywało poprzednie, w świetle każdego akapitu ten następny okazywał się po prostu niemożliwy. Dziwne więc, że notatnik pozostawił we mnie ogólne wrażenie ogromnej przejrzystości. Tak jakby Fanshawe wiedział, że jego ostatnie dzieło musi obalić wszelkie spodziewania, jakie z nim wiąże”. Narrator niszczy w konsekwencji czerwony notatnik, ale... *Czerwony notatnik* ukazuje się w dziesięć lat później od daty ukończenia *Zamkniętego pokoju* jako kolejny tom prozy rzeczywistego autora, „jednostki” o nazwisku Paul Auster. Narrator *Zamkniętego pokoju* jest postacią fikcyjną – żeni się z żoną Fanshawa, ma z nią dzieci, przygotowuje jego biografię – ale partiami zdaje się dzielić doświadczenia życiowe Austera (pobył we Francji), a także pisze o sobie: „Z mojej opowieści naprawdę ważne jest zakończenie, a gdybym nie miał go teraz w głowie, nie mógłbym zacząć tej książki. Tak jak i dwóch poprzednich: *Szklanego miasta* i *Duchów*”. I znów postać fikcyjnego narratora i rzeczy-

Anna Potoczek Gregor Samsa w pułapce animacji

12 i 13 grudnia odbyły się w Krakowie dwa pokazy legendarnych już filmów animowanych Piotra Dumala, kończące festiwal i konkurs polskiej animacji. Była to jedna z nielicznych okazji, by obejrzeć na własne oczy prace zdobywające nagrody na całym świecie, a w Polsce znane raczej z opisów, nawiązań i cytatów graficznych samego autora, publikowanych m.in. w „Gazecie Wyborczej” – rysunków stworzonych w klimacie surrealistycznych pejzaży, w których symboliczna istota ludzka zmaga się z pustką i samotnością. Nawet te rysunki o doraźnym przeznaczeniu ilustracyjnym, prezentujące poziom o wiele niższy niż klasa filmów, są bardzo ciekawe. Ale filmy to dzieła prawdziwie wybitne. Doprawdy nie można użyć wobec nich innego słowa niż „dzieła”, choć trwają po kilka, najwyżej kilkanaście minut.

W ramach pokazu Dumala przedstawił swoje najważniejsze osiągnięcia: *Czarnego Kapturka*, *Wolność nogi*, *Łagodną*, *Ściany* i *Franza Kafkę*, film, który już w trakcie powstawania został uznany za przełom w sztuce animacji. Bez trudu, a nawet z pewną dezynwolturą udowodnił, że słusznie należy mu się tytuł mistrza i to nie tylko filmu animowanego, lecz, być może, również rysunku, traktowanego rygorystycznie, jako sztuka wysoka. Projekcja potwierdza pozycję Dumala jako wybitnego artysty plastyka. Jest ponadto obdarzony cudownym poczuciem humoru

(na granicy z horrorem), a jego pracowitość (filmy powstają z gipsowych odlewów i ręcznie malowanych klisz) budzi szacunek pomieszaną z trwogą. Te filmy na pewno przejdą do historii gatunku, a na szerokim tle filmu polskiego są ewenementem. Lecz widz, świadomy z kim ma do czynienia, czuje się zmuszony, by postawić kilka pytań.

Pytanie pierwsze jest natury, by tak rzec, historycznej i brzmi: czy w nowoczesnej animacji powinno się do końca porzucać dawną konwencję filmu animowanego, a jeśli tak, to czym to grozi? Próba odpowiedzi, zdaje sobie z tego sprawę, wymaga wstępu.

Tradycja filmów animowanych to dzieje filmów dla dzieci stosunkowo krótkich, o dowcipnej, zwartej fabule i wyraźnej poincie, albo równie zwartych, zazwyczaj filozoficznych, ale pełnych ciętego humoru powiastek dla dorosłych. W takich filmach ważne są dwa elementy – perfekcyjna kreska i błyskawiczna akcja prowadząca do wyrazistego finału, który może zostać osiągnięty tylko w oparciu o symbol. Nie chcąc w niczym uwłaczać sztuce Piotra Dumala muszę wyznać, że mnie samej nigdy nie udało się zapomnieć dziecięcej satysfakcji z pokonania tępej siły kota Dżingisa przez inteligencję myszek Pixi i Dixi. Ale w historii o Dżingisie i myśkach każdy gest, każda kreska animatora podporządkowane były jednemu celowi, pod każdym względem ekonomiczne wobec założonego z góry przesłania. Animacja czerpała swoją

niezrównaną siłę z uproszczenia, które na skróty, ale z zachowaniem pełnego sensu, dążyło do morału. Teraz jednak sytuacja ulega powolnej zmianie. *Czarny Kapturek* Dumala idzie jeszcze utartym traktem, choć już à rebours – dziewczynka z obiadem dla babci pożera spotkanego wilka, którego przez czysty przypadek wysobadza z jej brzuszka myśliwy – seksualny morderca, po to tylko, by wilk mógł udać się do babci na miłosne spotkanie. Psychologiczny sens bajki w ujęciu Bruno Bettelheima, a więc zwycięstwo niewinności i cnoty nad siłą i występkiem zostaje zakwestionowane, ale dzieje się to jeszcze zgodnie z tradycją gatunku. W miejscu morału widz dostaje antymorał i na tym właściwie polega różnica. Ale Dumala to nie wystarcza. Kolejny film *Wolność nogi*, powołująca się na Maxa Ernsta historia sennych wędrówek części ciała człowieka, który budozi się konstatając, że niestety brakuje mu jednej, wyjątkowo niesfornej nogi, odwraca się (obiema nogami) od koncepcji, że film animowany powinien mieć morał. *Wolność nogi* jest już tylko (aż!) artystycznym żartem wysokiej próby. Tytułowa noga w finale szybuje na skrzydłach w przestworza, pozostawiając za sobą animacyjną tradycję.

Zrywa z nią jednak dopiero prawdziwe arcydzieło: *Ściany*. Jego bohater, wspaniała, rysowana pastelami postać mężczyzny jakby powołana do życia (bo przecież nie do kreskówki) z anatomicznych rysunków Le-

onarda zostaje umieszczona pomiędzy ścianami. W przestrzeni ograniczonej przez ściany nie dzieje się nic. Człowiek próbuje sprawdzić, gdzie jest, znajduje jakieś pozorne szpary i szuflady, słucha głosów dobiegających zza ścian, rozpoznaje kroki, przeczuwa cudzą obecność, nie może skorzystać z daremnej miłosierdzia. Akcja właściwie nie istnieje, ponieważ akcją staje się sam obraz. A ten jest nadzwyczajny. Dumala rysuje samotność i każe jej ożyć. Ascetyczną kreską, dotknięciem białej kredki, czarnym laserunkiem ścian wyznacza życie wewnętrzne symbolu, który rzeczywiście jest człowiekiem, uwięzionym, spętanym, bezsilnym człowiekiem, któremu nie dane jest szczęście dążenia do czegośkolwiek i który, w konsekwencji, niczego nie osiąga. Wszystko w jego uwięzieniu i cierpieniu jest pozorne i właśnie dlatego staje się prawdziwe. Geniusz Ścian bierze się z następującego pomysłu – co by było, gdyby wielki grafik, na przykład Goya, kazał swojemu Kolosowi siedzącemu na krawędzi świata poruszyć głowę? Albo wstać? Jakbyśmy się poculi, widząc ruchome, a więc, podległe animacji, Okropności wojny albo Płonącą Żyrafę? A gdyby ożyły Carceri Piranesiego? I to nagle się dzieje. Grafika i to jakże znakomita, ożywa. Nic więcej nie jest już potrzebne. Być może nic więcej nie jest możliwe. Ale to trwa kilka minut, kilka gestów. Gdyby trwało dłużej, zmieniliby się w horror. W ten sposób Piotr Dumala porzuca coś,

wistego autora tworzą jedność o nieprzeniknionej tożsamości.

Wracając do „prawdziwego” *Czerwonego notatnika* jest on zbiorem nie korespondującym z notatnikiem Quinna ani szyframi Fenshawa. To zbiór miniatur z życia autora i jego przyjaciół, relacjonujący historie, które wydawałyby się całkowicie nieprawdopodobne, gdyby nie zdarzyły się naprawdę. „Rzeczy niespodziewane – powiada Auster w rozmowie z Gérardem de Cortaze – wydarzają się w naszym życiu z paraliżującą niemal regularnością”. Tom ten uzupełniają teksty krytyczne Austera oraz kilka udzielonych przezeń wywiadów.

Najbliższy potocznie pojmowanemu autobiografizmowi jest jednakże *Lewiatan*, oparty na typowo austerowskim pomysle dociekania prawdy o życiu i osobowości drugiego człowieka (zadanie to na przykład wypełnia całe życie bohatera *Duchów* – drugiej części *Trylogii nowojorskiej*).

Bohater-narrator nie przedstawia się tym razem jako Paul Auster, lecz nosi imię i nazwisko brzmieniowo podobne – Peter Aaron, a jego żona Siri pojawia się jako Iris, nie mniej koleje losu wiążące się z perypetiami opisywanego przezeń Benjamina Sachsa, zgodne są z wydarzeniami życiorysu Austera: historii jego pierwszego małżeństwa, zrodzonego z niego synka, nie kończących się kłopotów finansowych, które rozwiązuje spadek (jak to ma miejsce z bohaterem *Muzyki przypadku*), perypetii emocjonalnych, doświadczeń pisarskich, rozwodu, ponownego małżeństwa.

Tak istotna w twórczości Austera metafora rzeczywistego a zarazem symbolicznego zamknięcia wyraża zarazem jego stosunek do własnej profesji – pisarz to ktoś, kto spędza swoje życie w zamknięciu „zaczerniając” papier znakami języka, który jest dlań przedmiotem szczególnej fascynacji.

„Całe dorosłe życie – konstatuje pisarz-narrator *Lewiatana* – upłynęło mi na pisaniu, na umieszczaniu fikcyjnych bohaterów w różnych nieoczekiwanych i mało prawdopodobnych sytuacjach”.

Auster ma jednakże dogłębną świadomość, że pisarstwo polega nie tylko na tym, a jego powieści nie należą do tradycji sztuki powieściopisarskiej. W jednym z wywiadów zamieszczonych w *Czerwonym notatniku* powiedział:

„Typowa powieść minionych dwustu lat była przeładowana szczegółami, opisami, kolorowym lokalnym – rzeczami, które same w sobie mogłyby być wspaniałe, ale często mają niewiele wspólnego z sednem opowiadanej historii i mogą wręcz zablokować czytelnikowi dostęp do niej. Chcę, żeby moje książki były sednem, samą istotą, żeby mówiły to, co muszą powiedzieć, w możliwie najkrótszy sposób”.

Sama czynność pisania, kondycja pisarza ulega w twórczości Austera stematyzowaniu. Krag doświadczeń wielu jego bohaterów należy do świata słowa pisanego, określa ich sytuację, sam ich sposób istnienia. Są w tej mierze podobni do swego autora, on to bowiem powiedział, że pisanie jest czynnością, której potrzebuje, by dalej żyć.

Stematyzowaniu ulega też sam problem języka. Motyw ten pojawia się już w *Szklanym mieście*. Jeden z jego bohaterów, Peter Stillman, jest ofiarą eksperymentu językowego ze strony własnego ojca, który trzymał go przez szereg lat w izolacji w przeświadczeniu, iż odkryje w ten sposób „przródzony język” człowieka. Quinn przypomina sobie znane mu z historii podobne przypadki (Wiktor z Averyon, Kaspar Hauser), a także fakt, iż podobne kwestie rozważali też trzej sceptycy, jak na przykład Montaigne, przekonany, że dziecko wychowywane w zupełnej samotności, nie kontaktujące się z ludźmi, musiałoby dysponować jednak jakimś rodzajem języka. Konsekwencją osobliwej edukacji Stillmana jest jego szaleństwo. Niemniej logicznie wywodzi on, iż współczesny świat uległ rozpadowi, a ludzkość utraciła nie tylko poczucie celu, ale nawet język, w którym mogłaby to wyrazić. Stillman chce wynaleźć nowy język, stworzyć słowa, które byłyby dostosowane do nowej rzeczywistości, zdolne odzwiercie-

lać ideę przemian. „Słowa, jak pan dobrze wie – powiada do Quinna – mogą się zmieniać. Chodzi tylko o to, by dowieść ich zmienności”.

W *Księżycowym pałacu* narrator relacjonuje manuskrypt, który otrzymał od Salomona Barbera, syna swego pracodawcy. Książkę zatytułowaną *Krew Keplera* odrzuciło dwadzieścia jeden wydawnictw (dodajmy, iż kilkanaście wydawnictw odrzuciło pierwszą książkę samego Austera). Po części western, po części science-fiction utrzymana była w stylu szmizmaty powieści lat trzydziestych, a rozgrywała się w II połowie XIX wieku. Bohatera ratują od śmierci jacyś tajemniczy Indianie, nie należący do żadnego ze znanych plemion. Wedle legendy pochodzą z księżycy. Kepler próbuje przyswoić ich język, ale pojmując z czasem pojedyncze słowa nie potrafi dostrzec rządzących tą mową reguł. Dopiero znacznie później odnajduje w niej zatarte ślady angielszczyzny „w postaci pociętych drobno urywków, resztek słów, swego rodzaju przemielonej tkanki, która utkwiała w szczelinach obcego języka”. Zaczyna więc wymyślać słowa, utworzone na wzór podchwyczonej metody rozkładania i łączenia dźwięków, a co więcej potrafi się nimi porozumiewać z Indianami.

Ten rodzaj eksperymentów językowych Auster zawsze sytuuje w mowie bohaterów; on sam jako autor nie podejmuje podobnych prób, wkładając dziwaczne mowotwory bądź to w obłąkańcze wywody Stillmana, bądź powieść Barbera. Ale, oczywiście, możemy potraktować jako eksperyment językowy jego próby scenopisarskie i wreszcie realizację filmu. Chciał napisać *Lulu na moście* jako powieść, lecz mimo długotrwałych wysiłków zamysł się nie powiódł. Historia ta domagała się od twórcy „innego języka” i ten w sensie najbardziej dosłownym znalazł w kinie. Nie tracąc zarazem swojej twórczej indywidualności, własnego oblicza, tego wszystkiego, co składa się na osobliwość i swoistość jego prozy.

Alicja Helman

Jacek Baluch

NA POWRÓT INKWIZYTORA

Naśladowanie z Poety

Wielki Inkwizytor
szykuje się do powrotu

mały donosiciel
nie może się doczekać

Wielki Inkwizytor
nie ma jeszcze
Pałacu

wznoszą dla niego
Gmach

frontony preambuły
korytarze paragrafów

na razie wszystko
na papierze

niecierpliwi się
mały donosiciel

Wielki Inkwizytor
ma zapewniony poklask

oto podły Delator
krzyknie mały donosiciel

patrzcie go Defraudanta
zawoła złodziejasek

prawdziwy to Deprawator
oburzy się zwykły świntuch

Wielki Boże
myśli mały donosiciel

gdyby tak chociaż na chwilę

taki Urząd

toż nawet u Gogola
(mały donosiciel a jakże
cytuje Wielkich Klasyków)
można przeczytać:

„Jeden tam tylko
porządny człowiek
ale i ten
prawdę mówiąc świnia”

Wielki Inkwizytor
nadchodzi

mały donosiciel
usłudzie czeka

W kraju gdzie wiadomo
przynajmniej raz w roku
a około Wielkiej Nocy

mały donosiciel składa
i zaciera ręce

O FILMACH PIOTRA DUMAŁY

co było w animacji kluczowe – akcję. Dwa pozostałe filmy, *Łagodna* i *Franz Kafka* są jej właściwie pozbawione, choć w różnym stopniu. W *Łagodnej*, opartej na Dostojewskim, ciąg obrazów jeszcze opowiada historię udręczenia, osaczenia, ale jest to opowieść, w której fabułę powoli zastępuje sam obraz. W *Kafce* istnieje już tylko obraz, czytelny w tym sensie, w jakim czytelne jest malarstwo. To malarstwo się rusza – w oczach Kafki błyszczą ruchliwe iskierki, otwierają się drzwi, w których stają obcy ludzie, kobieta zrzuca suknię, człowiek przemienia się w karalucha. Nie jest to jednak relacja, ale wyłącznie obraz. Dumala, malarz, z wykształcenia konserwator sztuki, powraca do swoich źródeł. Już nie kręci filmu. On tworzy, a potem kręci wspaniałe obrazy. Tych obrazów jest wiele i zmieniają się zbyt szybko, byśmy mogli je dokładnie zobaczyć. To jest trochę irytujące. To jest tak, jakby ktoś przeglądał na taśmie wyjątkowo dobre grafiki i złośliwie nie pozwalał się nam na nich skupić, przeszkadzał w oglądaniu. Ale czy to naprawdę jest film? Czy można ten obraz nazwać filmem, tylko dlatego, że się rusza? Czy nie byłoby lepiej pociąć go na kawałki i wystawić w galerii? Jeśli jednak przyjąć, że jest to film, mamy do czynienia z paradoksem – ten film należy do szczytowych osiągnięć kina, nie tylko animowanego, a równocześnie jest dowodem kryzysu kina, jako sztuki opowiadania. Sytuacja jest tu podobna do problemu współczesnej polskiej

prozy – autorzy dobrze wiedzą, jak pisać, ale niepełnie wiedzą co. Z czego się to bierze? Czyżbyśmy nie mieli sobie i o sobie nic do powiedzenia?

Drugie pytanie wynika z pierwszego i dotyczy przede wszystkim *Franza Kafki*, a także wielu spraw, które nieuchronny sposób kojarzą się widzowi (czytelnikowi?) z Franzem Kafką. Film jest o Kafce, o człowieku, który napisał książki sygnowane tym nazwiskiem i który jest autorem wszystkiego, co się w nich znajduje. Nie można o tym nie pamiętać oglądając film Dumaly. Nie jest to więc film (jeśli jednak uznamy, że jest to film) o jakimkolwiek człowieku, który siedzi przy stole, kocha się w łóżku z kobietą, patrzy przez uchylone drzwi, w których stoją nieznani mężczyźni, patrzy na jesienne liście spadające z drzew i tak dalej, nawet jeśli to wszystko w wersji Piotra Dumaly bardzo interesująco wygląda. Nie dlatego Kafka był Kafką. Kafka był Kafką w sposób i z przyczyn, których w filmie nie ma. Nic tam nie ma o Kafce, poza jego twarzą, z oczami, w których tańczą animowane iskierki. A to bardzo niewiele. Prawdę mówiąc, to jest nic. I stąd pytanie – co jeszcze ma do powiedzenia sztuka o sztuce, pomijając powierzchowne i zewnętrzne symbole i atrybuty, cytowane tak dowolnie, że wyzbywają się sensu? Czy tak bardzo trudno samodzielnie i po swojemu nazwać własne stany emocjonalne, własne przeżycia, że chcąc powiedzieć – jestem samotny, jest mi

źle – odwołujemy się do zaklęcia, powiedzmy „Kafka” albo „Dostojewski” i pod tym tytułem tworzymy na przykład martwą naturę z filiżanką? W filmie Piotra Dumaly jest taka martwa natura, stół i leżące na nim naczynia. W końcowej scenie bohater siedzi przy tym stole i patrzy na uchylone drzwi, w których stoją dwaj mężczyźni i kobieta. Być może jest to scena z Procesu, ale niekoniecznie. On patrzy na nich, a oni na niego. Przez długą chwilę nic się nie dzieje i wreszcie możemy bez przeszkód śledzić szczegóły obrazu, zdumiewającą perspektywę i trójwymiarowość, o której dawniej nawet się nie śniło płaskim kliszom używanym w animacji. Mamy przed sobą niezbyt czytelny cytat z literatury, ale i rzeczywistość. Wtem obraz rusza z miejsca i postać o twarzy Kafki robi to, co powinna, ulega Przemianom. Nie jest to jednak przemiana w karalucha, bo to już było pokazane wcześniej. Kafka, nie wiadomo dla czego, przemienia się w dużego, zwinnego psa podobnego do charta, który zeskakuje z krzeselka i znika w ciemności. To już koniec, ale właśnie ruch tego dziwnego psa był dla mnie najpiękniejszym, najbardziej zagadkowym fragmentem całego filmu. Ruch, obraz, pies jak z portretów van Dycka, który nagle wybrał życie. Ach Sztuko, sztuko, chciałoby się zawołać za tym przerażonym cieniem, miej odwagę pozostać na swoim miejscu, odpowiedz na pytania, zawróć, nie uciekaj!

Anna Potoczek

Małgorzata Ruda **Mrok**

Fraserowskie *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwą naturę miłości* oglądałam prawie pół roku po premierze w warszawskim Teatrze dramatycznym. To przeżajające i bardzo piękne przedstawienie. Niepokoi i oburza, śmieszy i zastanawia. Żąda od widza zerwania z przyzwyczajeniami estetycznymi i etycznymi. Trudno tę inscenizację zaakceptować i trudno się z niej wyzwolić.

Kanadyjski dramaturg opowiada historię kilku młodych ludzi przed trzydziestką. Galeria typów jest programowo szokująca, a związki między nimi ciemne i bolesne. Oto kelner i aktor, David, gej mieszkający z byłą przyjaciółką Candy, związany skrywanym uczuciem do przyjaciela z lat młodości, Berniego. David uwodzi nastolatka Kane, bawiąc się jego strachem przed homoseksualnym związkiem. Oto Candy, niegdysiejsza kochanka Davida, szuka miłości tak wytrwale, że marząc o powrocie do Davida, śpi z barmanem Robertem, brutalnym porzuconym przez żonę, a równocześnie znajduje ciepło – rzecz jasna na chwilę – w ramionach lesbijki Jerri. Samotny nastolatek Kane kocha Davida, ale do wyjawienia tego uczucia potrzebny jest mu erotyczny trans z wróżką (prostytutką?) Benitą. Kane sypia także z innymi dziewczynami. Urzędnik Bernie ma żonę, śni o związku z Davidem i nienawidzi swego pragnienia, więc zabija kobiety w czasie nocnych eskapad po mieście. Morduje też żonę, a jej ciało ukrywa w lodówce.

Karykaturalność tych związków nie ulega wątpliwości, tak jak oczywista jest ich mroczność i tragizm.

Bohaterów łączą narkotyki, seks lub wspomnienia seksu, seksualne pragnienie lub ucieczka przed tym pragnieniem.

Wiążę ich strach. Jakies niejasne strzępy wspomnień z czasów gdy byli paczką. Mieszkają w umierającym mieście, które ich przeraża. Opowiadają o popełnianych w nim zbrodniach, smakując co krwawsze ich epizody.

Wypełnia ich strach, że nigdy się nie zrealizują w miłosnym związku. A taka samorealizacja jest ich jedynym celem, obsesją, bóstwem. Strach przed życiem rodzi furję, furia uczy jak dręczyć obiekty swych uczuć, aby nie stać się ofiarami ich frustracji, uczy jak je

zabijać. W przenośni i dosłownie. Miasto, w którym mieszkają, śmierdzi krwią. To ich nie tylko napełnia lękiem. To ich podnieca. David, Berni, Candy, Robert, Benita, Kane, Jerri szukają lupu, ofiary, zdobyczy. Bywają ofiarami polowań i myśliwymi. Jednocześnie. Porozumiewają się monosylabami. Mówią o orgazmie, martwi ich lub cieszy długość „jasia”, wkurza nie umyta wanna, klaki w łazience, zasyfiona podłoga. Rozmowy o porządku są domową kruchą Candy (Magdalena Cielecka), która nie potrafi uporządkować swej erotycznej biografii, więc sprząta z wyjątkową pasją.

Wszyscy bohaterowie *Szczątków* marzą o spełnieniu, o szczęściu. Wszyscy boją się śmierci samotności, drugi człowiek jest nadzieją na sens, bliskość. Każdy ich związek ujawnia jednak brak sensu, obcość. Oznacza też ucieczkę, wcale nie w rozpaczliwym hedonizmie, jak to się zdarzało ich szczęśliwym prapradziadkom z końca XIX wieku, lecz w ból, cierpienie, pustkę. Włóczą się więc po mieście w poszukiwaniu erotycznej stawy, coraz bardziej niebezpieczni dla siebie i swych przedmiotów pożądania. Każdy nowy związek kończy się aktem agresji, wobec tego, kto nie spełnił oczekiwań. Irracjonalni szukają czegoś, w co nie wierzą. Benita mówi o Kane: On cię kocha.

David: Nie ma czegoś takiego jak miłość.

Benita: On o tym nie wie.

David (cicho): Nie.

Jeśli do tych dramatycznie sentymentalnych chwytów fabularnych dodać odkrycie Davida, że jedyny człowiek, którego mógł pokochać, jest maniackim mordercą, będziemy mieć pełny asortyment motywów, których Fraser używa. Prawie pełny. David bowiem daje Berniemu-mordercy strzelbę wymuszając na nim popełnienie samobójstwa. W czasie tego ostatniego spotkania z przyjacielem David może już przyznać się, że go kocha. Zaraz potem Candy i David jedzą pizzę. David (Marek Kalita) jest załamany, daje się jednak pocieszyć, bo oto zjawia się Kane (Waldemar Barwiński) i zajmuje miejsce Berniego. Kane ma siedemnaście lat i jak tamten nie przyznaje się do homoseksualnych pragnień, jak tamten jest zafascynowany Davidem. Candy po staremu opiekuje się Davidem i marzy o po-

wrocie do niego. Wszystko może się zacząć od początku. Nie wiadomo tylko, kto teraz zostanie mordercą.

To zdecydowanie nie jest „smaczna” sztuka. Wprawdzie możemy jej finał mniej dramatycznie zinterpretować, akcentując moralne przebudzenie Davida, ale i tak pozostanie melodramat miłosny przeniknięty aurą perwersji i okraszony kryminalnym wątkiem.

Wydaje mi się, że adaptacja Grzegorza Jarzyny (który tym razem afisz teatralny podpisał jako Brokenhorst) dramat uszlachetniała obdarzając bohaterów świadomością pokraczności, śmieszności i równocześnie akcentując ich cierpienie. Jako bohaterowie teatralni są świadomi klęski: „Nie masz niczego i nic w życiu. Nie sięgasz myślą dalej niż następne piwo i następna dupa” – mówi Candy do Davida. Wypatroszeni ze wszystkiego, okaleczeni są reprezentantami pokolenia urodzonych po roku dziewięćset sześćdziesiątym, pokolenia, o którym Fraser mówi, że nie jest zupełnie normalne.

Przedstawienie jest zorganizowane przez niespokojny ruch. Bohaterowie nieustannie przemieszczają się ze swoich nijakich jam-mieszkań do byle jakich, pozbawionych właściwości, charakteru jam-mieszkań znanych, snują się wązowymi zaułkami miasta, czają się w ulubionym lokalu, ścigani i wzbieni pragnieniem. Nie darmo na wielkim ekranie nad sceną ukazują się w zbliżeniach, jakby pokawałkowani, pochwiatowani; nie przypadkowo na tym samym ekranie papuasi tańczą rytualny taniec. Komentarz jest dobitny, zbyt dobitny może. Ich dzikość jest

tragiczna. Dla nich tak naturalna, że Bernie (Andrzej Szeremeta) rozszyfrowany jest sobą; nareszcie – bez wstydu. Sobą, czyli mordercą kochającym inaczej.

Agresywność obrazu scenicznego porównywalna jest jedynie z filmami Lyncha: rzeczywistość jest jawnie kiczowata, melodramatyczna i magiczna zarazem. Jarzyna miesza śmieszność z tragicznością, nieapetyczną i podniecającą dosłowność z symboliką. Każda estetyka jest dozwolona, ponieważ estetyczności już nie ma. Każde zachowanie jest dozwolone, ponieważ estetyka już nie obchodzi nikogo. Nikt nie łączy jej zniknięcia z cierpieniem bohaterów zarażonych pustką.

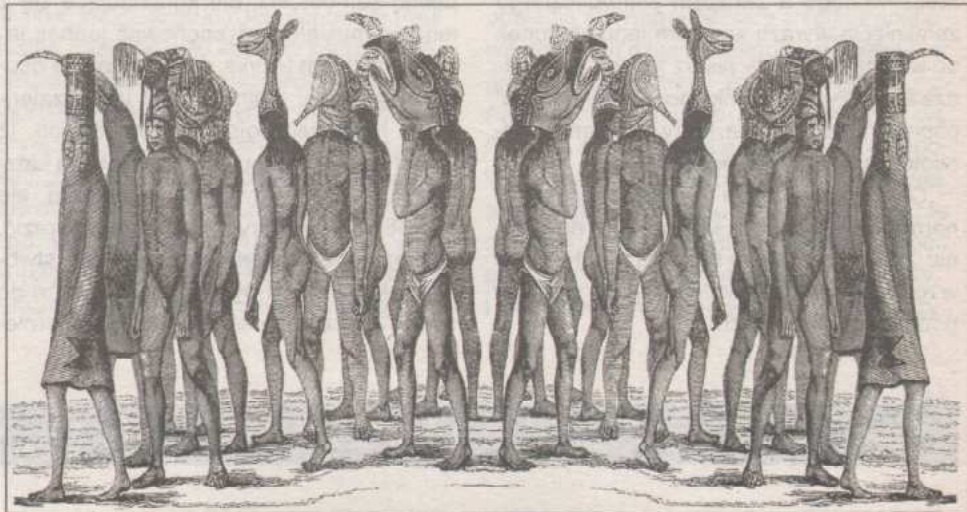
Nigdy nie widziałam na scenie aktorów tak rozpaczliwie i sensownie broniących granych postaci. Są absolutnie prawdziwi, wydają się rozumieć i czuć owo wydziedziczenie „nowych ludzi”, ich odarcie ze wszystkiego. Ich smutek jest równie porażający, bezzadność wobec uczuć dziwnie okrutna.

Najbardziej perwersyjny w spektaklu staje się więc nie tłumek transwestytów, a samotny nieludsko piękny głos Callas wtopiony w inne „ścieżki” muzyczne, współistniejący z techno i rockiem. Umysławia wygnane ze świata Frasera piękno, łagodność i wzniosłą tragiczność.

Teatr Dramatyczny w Warszawie. BRAD FRASER, NIEZIDENTYFIKOWANE SZCZĄTKI LUDZKIE I PRAWDZIWA NATURA MIŁOŚCI. Przekład Maria Gil-Gilewska. Adaptacja i reżyseria: Brokenhorst, scenografia: Barbara Hanicka, kostiumy: Barbara Hanicka i D'Alberis, opracowanie muzyczne: D'Alberis. Premiera: 8 maja 1998.

Przerywnik teatralny.

Rysunek Aleksander Pieniek



NAGRODA im. Mariana Dąbrowskiego



Krakowska Fundacja Kultury ustanowiła Nagrodę im. Mariana Dąbrowskiego jesienią 1996 roku. Nagroda jest przyznawana corocznie jednemu, wybranemu przez kapitułę dziennikarzowi. Patronuje jej wybitny wydawca Marian Dąbrowski, jedna z czołowych postaci polskiego dziennikarstwa pierwszej połowy XX wieku – twórca, założyciel, wydawca i redaktor naczelny „Ilustrowanego Kuryera Codziennego”, ukazującego się w Krakowie w latach 1910 – 1939.

Wyboru laureata dokonuje się w miesiącu grudniu nawiązując do momentu ukazania się pierwszego numeru „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” w 1910 roku. Nagroda jest honorowa i towarzyszy jej specjalnie wybitny medal zaprojektowany i wykonany przez Czesława Dźwigaję – profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz złote wieczne pióro symbolizujące zalety i trwałość fundamentalnych zasad dziennikarstwa.

Ustanowieniu nagrody przyświecała chęć uhonorowania postawy dziennikarza dochowującego wierności zasadom etyki zawodowej, charakteryzującego się mądrością i roztropnością, odpowiedzialnością za słowo przekazywane odbiorcom, wysokim profesjonalizmem i obiektywizmem.

Pierwszym laureatem nagrody został red. Stanisław Podemski, wybitny publicysta tygo-

dnika „Polityka”, a drugim red. Karol Matcużyński, głośny komentator prasy i telewizji.

W 1998 roku laureatką Nagrody im. Mariana Dąbrowskiego została redaktor **Teresa Bogucka**, publicystka i komentator „Gazety Wyborczej”.

Przyznając nagrodę red. Teresie Boguckiej kapituła w składzie: prof. dr hab. Tomasz Gołban-Klas, Zbigniew Pełka, Jan Pieszczołowicz i Adam Radzikowski pragnie uhonoriować znakomitą publicystkę, której artykuły i eseje, publikowane głównie na łamach „Gazety Wyborczej”, stanowią przykład kultury i umiaru w poruszaniu problemów nierzadko kontrowersyjnych, dotyczących życia społecznego, politycznego i intelektualnego w dzisiejszej Polsce. W swoich publikacjach autorka śledzi m.in. przemiany obyczajowe, ideowe, psychologiczne opowiadając się zdecydowanie za przestrzeganiem zasad demokracji i prawa. Jej obiektywizm – niezależnie od własnych przekonań i preferencji – godny jest uznania, a sposób prowadzenia polemiki powinien być przykładem dla innych publicystów. Teresa Bogucka wykorzystuje przy tym szeroką wiedzę, którą umie się posługiwać w dziennikarskiej praktyce.

Uroczyste wręczenie Nagrody odbyło się 21 lutego br. w siedzibie Krakowskiej Fundacji Kultury.

HELENA ZAWORSKA: SZCZEROŚĆ AŻ DO BÓLU, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1998.

Zbiór esejów i recenzji historyka literatury i krytyka, poświęcony dziennikom i listom pisarzy i artystów polskich. Omówione zostały m.in. dzienniki Dąbrowskiej, Nalkowskiej, Lechonia, Kisielewskiego, Kijowskiego, Mycielskiego, Brandysów. W części drugiej znajdują się eseje na temat listów Krasńskiego, Chopina, Szymanowskiego, Iwaszkiewicza, Micińskiego, Stempowskiego, Giedroycia i Miłosza.

CAMILLA MONDRAL: BIEG PRZEZ STULECIE, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 1998.

Zajmujące wspomnienia pisarki i cenionej tłumaczki literatury węgierskiej, rówieśniczki Miłosza. Jak pisze autorka: „Najpierw Paryż i ciekawe dzieciństwo, potem kawałek czasu międzywojennego w Polsce, Węgry, Jugosławia, Austria, wreszcie twarde lądowanie w Peerelu. Ale nie utonąłam w szarzyźnie, salwowałam się chwytając dwie deski ratunkowe: jedną była literatura węgierska, którą tłumaczyłam dla wzmacniania przyjaźni z brataniami, drugą paryską *Kultura*, z którą współpracowałam dla ratowania własnej duszy”.

EWA LIPSKA: 1999, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Nowy zbiór wierszy Ewy Lipskiej to niezwykła diagnoza schyłku tysiąclecia, propozycja współczesnej indywidualnej filozofii i zapis inspirującej, oryginalnej przygody poznawczej. Jak zwykle poetka jawi się tu jako mistrzyni zaskakującej metafory i olśniewającego paradoksu.

PAUL OLIVER: JAK PISAĆ PRACĘ UNIwersytecką. Poradnik dla studentów, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Niezwykle pożyteczny, trzeci w serii Ucz się sam, poradnik twórczego pisania. Książka przetłumaczona i opatrzona posłowiem przez Jadwigę Piątkowską, ma na celu dopomóc w pisaniu prac wymaganych podczas studiów. Dotyczy wszystkich rodzajów prac, z jakimi student może się zetknąć. Zawiera porady dotyczące stylu, organizacji pracy oraz strategii pozwalających na dobre wykorzystanie czasu. Specjalnie dla polskiego użytkownika powstał rozdział *Sztuka sporządzania przypisów* autorstwa Janusza S. Gruchala.

WIESŁAW PAWEŁ SZYMAŃSKI: MOJE DWUDZIESTOLECIE 1918-1939, Wydawnictwo ARCANIA, Kraków 1998.

Najważniejsze w dorobku krakowskiego historyka i krytyka literatury, pisarza, profesora w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, rozprawy i eseje poświęcone epoce międzywojennej. Książka daje nie tylko bogatą panoramę czasopism (m.in. „Zwrotnica”, „Marchok”, „Verbium”, „Żagary”) i grup literackich (Awangarda kra-

kowska, „Kwadryga”, druga awangarda), ale prezentuje także sylwetki poetów (m.in. Leśmian, Gajcy, Czechowicz, Sebyła), krytyków i eseistów (m.in. Irzykowski, Napierski, Uniłowski). Autor pokazuje, jak młoda literatura tamtych lat zmierzała w stronę personalizmu, widząc w nim ratunek przed nadciągającą katastrofą.

JACEK PODSIADŁO: WIERSZE ZEBRANE. T. II, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1998.

Zaiste Podsiadło, poeta młody i wielce utytułowany, posiada „Iskrę Bożą” do pisania wierszy. Tom drugi jego liryków zebranych gromadzi wiersze rozproszone z lat 1990-1998 oraz teksty z dzieł opublikowanych tomów. Lubią go krytycy z tej samej generacji, gorzej oceniają starsi. Zgadza się z Januszem Drzewuckim, który twierdzi, że wiersze podobne jeden do drugiego.

ANDRZEJ BABUCHOWSKI: NA OSTRZU PŁOMIENIA, W drodze, Poznań 1998.

Antologia czeskiej poezji metafizycznej XX wieku, przygotowana przez zasłużonego tłumacza dzieł literatury naszych południowych sąsiadów.

KATARZYNA SAYN-WITTGENSTEIN: KONIEC MOJEJ ROSJI, Noir sur Blanc, 1998.

Dziennik księżniczki Sayn-Wittgenstein, potem hrabiny Andrzejewej Razumowskiej, z lat 1914-1919. Przekład Witolda Malesy.

NINA BERBEROWA: PODKREŚLENIA MOJE, Noir sur Blanc, 1998.

Niezwykła autobiografia przebywającej od 1922 roku na emigracji Niny Berberowej (Sankt Petersburg 1901 - Filadelfia 1993) jest wśród książek tego gatunku dziełem wyjątkowym. Przeszłe wydarzenia, przywołane z pamięci i poddane teraźniejszej ocenie, niejako dzieją się teraz, i to w całej swej różnorodności. Historia życia autorki to zarazem historia rosyjskiego środowiska literackiego, najpierw tego, które tworzyło w Rosji - jak grono poetów skupionych wokół Gumilowa - później na emigracji, przede wszystkim w Paryżu. Pisarka przytacza rozmowy i listy, odtwarza sytuacje i spotkania, w których uczestniczą: Achmatowa, Gorki, Bieli, Blok, Pasternak, Nabokov i wielu innych.

Wstęp Renaty Gorczyńskiej, znakomity przekład Eugenii Siemaszkiewicz.

JÓZEF RATAJCZAK: GNIAZDO NA CHMURZE, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999.

Wzbowienie pierwszej powieści urodzonego w 1932 roku w Poznaniu poety, prozaika, eseisty, badacza i znawcy polskiego ekspresjonizmu. Książka uzyskała wysokie oceny krytyki, jej autor został uhonorowany nagrodą im. Stanisława Piętaka.

JERZY STRZELCZYK: MITY, PODANIA I WIERZENIA DAWNYCH SŁOWIAN, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1998.

Ta książka to w ujęciu autora „prawdziwa historia Nierzeczywistego”, świata wyobrażeń naszych odległych, słowiańskich przodków o istotach nad-

przyrodzonych, przede wszystkim boskich i demonicznych, o początkach ludów i państw oraz postaciach, zjawiskach i pojęciach, które z niejakim prawdopodobieństwem można wiązać z czasami przedchrześcijańskimi.

JERZY JARZĘBSKI: POŻEGNANIE Z EMIGRACJĄ. O powojennej prozie polskiej, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

Zbiór esejów jednego z najważniejszych znawców i badaczy współczesnej literatury polskiej, historyka literatury i krytyka literackiego, profesora w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Ich tematyka ogniskuje się wokół dwóch zasadniczych problemów: miejsca powojennej literatury emigracyjnej w nowej perspektywie historycznoliterackiej oraz kondycji literatury polskiej w dobie przełomu.

Jarzębski pisze o rozpadzie dawnego systemu kultury w Polsce, włączaniu emigracji w krajowy nurt literatury i związanych z tym procesem przemianach; prezentuje wnikliwe, literackie portrety takich twórców, jak Gombrowicz, Wittlin, Wat, Jeleński, Kuśniewicz, Konwicki, Lem czy Mrozek, budując zarazem podstawy nowego, scalonego obrazu powojennej literatury polskiej.

Seria *Obrazy współczesności* proponuje nowe spojrzenie wybitnych krytyków, eseistów, badaczy na najciekawsze zjawiska w polskiej kulturze i najważniejsze problemy współczesności. Osobne miejsce znajdują w niej próby szeroko zakrojonych syntez, do których skłania perspektywa końca XX wieku.

ALEKSANDER FIUT: MOMENT WIECZNY. POEZJA CZESŁAWA MIŁOSZA, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998.

To jedyne dotychczas monograficzne studium poświęcone twórczości poetyckiej Czesława Miłosza.

Zamysłem autora, wybitnego znawcy twórczości noblisty od ponad dwóch dekad, była próba ogarnięcia i opisanie światopoglądu poety w ścisłym powiązaniu z poetyką wierszy. Stąd obszernie i szczegółowo przedstawienia takich zagadnień, jak katastrofizm i eschatologia, stosunek do Natury, refleksja nad relacjami łączącymi jednostkę ze zbiorowością oraz analiza motywów erotycznych – uzupełnione refleksją nad Miłoszowską koncepcją mimesis, jego maskami i przebraniami w poszczególnych utworach, wreszcie dialogiem z bliższą i dalszą, polską i obcą tradycją literacką.

Wiele miejsca w tej zajmującej pracy poświęcono zbiorom i utworom poetyckim Miłosza, które powstały w latach dziewięćdziesiątych i mają charakter poetyckiego bilansu jego własnego życia i podsumowanie całej epoki. Monografia zawiera ponadto interpretacje utworów znajdujących się w tomie *Na brzegu Rzeki*.

HYDE PARK

Droży Państwo, redakcja „Dekady Literackiej” postanowiła reaktywować poetycki „Hyde Park”, wolną trybunę poetów, którzy godni są zauważenia, a dla których nie ma jeszcze miejsca w periodykach literackich. Pragniemy młodzieży literackiej umożliwić debiut, pomóc, doradzić. Dlatego – po sporej przerwie – znów w naszym piśmie pojawia się ta rubryka.

Na początek proponujemy druk jednego z wierszy nadesłanych przez **Kingę Nowak** z Warszawy; utwór napisany w kwietniu 1998 roku. Jest to debiut prasowy, młodzieżowej niezwykle wrażliwej autorki.

*Jestem Izoldą
Mam może tysiąc lat*

*Jestem Izoldą
przykutą do bladego milczenia*

Jestem Izoldą

*Nie mam złotych włosów
ani błękitnych oczu
nie mam Tristana*

Jestem Izoldą

CAMERA OBSCURA

W rozprawie *Literatura w stanie oskarżenia* (firmowanej przez Wydział I Nauk Społecznych PAN) poświęconej „roli krytyki w życiu literackim socrealizmu” Mariusz Zawodniak pisze, że „wyjątkową nadgorliwością i troską o świadomość proletariackich dzieci wykazała się dr Wanda Haberkantówna”. Przetłumaczono przez siebie *Przygody świerszcza* E. Candèze’a opatrzyła ona bowiem uwagą, iż w tej książce oprócz „rzeczy prawdziwych i prawdopodobnych” z życia owadów jest też wiele antropomorfizującej fantazji, zresztą „dowcipnej i zabawnej”. Nie wiadomo, dlaczego ta rozsądna i taktowna uwaga, ostrzegająca dziecięcych czytelników, by odróżniali przyrodniczą prawdę od zmyślenia wydaje się M. Zawodniakowi horrendalnym głupstwem i przypomina mu atak „kandydata nauk Kołpakowa na książkę Czukowskiego *Od dwóch do pięciu* (s. 89)... Ale nie o to chodzi. Wanda Haberkantówna, znakomita nauczycielka przyrody, autorka cenionych prac metodycznych, ogłosiła swój przekład *Przygód świerszcza* w r. 1927, a zmarła w trzy lata później. Z socrealizmem nie miała więc nic wspólnego.

Panowie redaktorzy: Radosław Januszewski i Jan Strękowski zapytują prof. Normana Daviesa w rozmowie opublikowanej w „Plus-minus” (nr 46): „Czy Polska jest nadal krajem pogranicznym? Antemuralis christianitatis?” Jakoś nikt nie zwrócił uwagi, że w łacinie istnieje tylko rzeczownik „antemurale”.

Prezenterka „Wiadomości” (program I telewizji) w dniu 18 grudnia, mówiąc o projekcie wystawienia pomnika w Warszawie Sienkiewiczowi – nazwała go „urodzonym lwowianinem”. Z Woli Okrzejskiej na Podlasiu, gdzie się Sienkiewicz urodził, do Lwowa daleko...

I znowu czytamy w artykule Zdzisława Pietrasika w „Polityce” (nr 52), że „Nigdy z królami nie będziem w alian-sach to hymn konfederatów barskich” – gdy tymczasem pieśń tę śpiewają wprawdzie konfederaci – ale w dramacie Słowackiego *Książę Marek*.

W tymże artykule Pietrasik przypomina artykuł Janusza Tazbira o *Panu Tadeuszu* ogłoszony w „Polityce” – jak twierdzi – w setną rocznicę wydania tego poematu. Ale gdy rocznicę tę obchodzono, prof. Tazbir był siedmioletnim chłopczykiem, a „Polityka”, nawet ta Jerzego Giedroycia, jeszcze nie istniała.

Mówią, że muzyka łagodzi obyczaje, a tymczasem Jerzy Waldorff („Polityka” nr 50) pisze, że skoro recenzentka „Życia Warszawy” „jest jeszcze panną”, więc się jej nie dziwi, iż zachwyciła się inscenizacją *Strasznego dworu* w Teatrze Wielkim: „widząc jak podczas arii z II aktu Stefan zdejmuje onuce, może chętnie oglądałaby też, jak ściąga spodnie i kalosony”. Hm... Waldorffowi chyba wiadomo, że widokami artystów w negliżu interesują się nie tylko panny...

Józef Hen w zajmującej książce o Boyu (*Błazen – wielki mąż*, s. 296) jako dowód na dobrą kondycję fizyczną Zygmunta Nowakowskiego w r. 1939 przytacza fakt, że był on „zapalonym futbolistą”. Ale Nowakowski był tylko zapalonym kibicem sportowym, sam w piłkę nożną nie grywał. hm

Pisarski wiek pokwitania

CIĄG DALSZY ZE STR. 15

ganie wyznaczonych godzin, którym przypisane są takie a nie inne czynności – jak w wypadku Todda Andrewsa trzymającego się wytyczonego grafiku, choć – pozornie – zamiar samobójstwa niweczy jego sens; pozornie, bo sensem grafiku jest sam grafik.

Barth buduje narrację *Pływającej opery* w sposób nawiązujący świadomie do pisarstwa Sterne’a, przede wszystkim do *Tristrama Shandy*. Luźny tok opowieści, której bieg wyznaczają skojarzenia; niewiele ma wspólnego z chronologicznym następstwem zdarzeń (w pewnej mierze jedynie w obrębie owego szczególnego dnia, w którym samobójstwo nie zostało popełnione), przedstawiane epizody wywołują dygresje, które z kolei przywodzą na myśl wydarzenia z przeszłości – i tak dalej. Imitowanie – rzecz jasna z dystansem i „farsowym” podejściem – dzieł literackich stało się z czasem jednym z ulubionych chwytów stosowanych przez Bartha. W *Pływającej operze* można znaleźć zaledwie przedsmak tej metody.

Sterne, Fielding, Rabelais – to zaledwie trzy nazwiska z całej plejady autorów, do której

należy się odwołać mówiąc o pisarstwie Bartha. Krytycy podkreślają zwykle, że o ile dwie pierwsze książki Johna Bartha można w pewnej mierze odnieść do świata rzeczywistego, o tyle dalsza jego twórczość nie poddaje się żadnym tego typu zabiegom. Świat przedstawiony powieści kształtuje się wobec tradycji literackiej, pod jej wpływem i poprzez jej formy; swoistym filtrem w świadomości autora stają się wszelkie świadectwa pisane – również te historyczne, wygrzebywane w archiwach i poddawane optyce „na opak”, typowej dla powieści lotrzykowskiej, do której nawiązuje choćby *Bakunowy faktor*.

Pływająca opera nie dostarcza zbyt wielu okazji do tropienia aluzji, odwołań i nawiązań literackich, gier uprawianych z tekstami – przypada na okres pisarskiego terminowania Bartha. Sam John Barth podkreślał, że „jest debiutancką powieścią bardzo młodego pisarza”. Jeśli ktoś ma ochotę, może spróbować się przekonać, jak wyglądał fabryk, kiedy był jeszcze brzydkim kaczątkiem.

Justyna Zarzycka

JOHN BARTH, PŁYWAJĄCA OPERA, przeł. Przemysław Znaniecki, PIW, Warszawa 1998.

**CENTRUM PRASOWO-
-POLIGRAFICZNE**
w Krakowie
Sp. z o.o.

to dzisiaj nowoczesna
drukarnia prasowa
dysponująca rozległymi
możliwościami
produkcyjnymi.

Nasze atuty:

- drukujemy szybko;
- drukujemy terminowo;
- drukujemy przez całą
dobę.

Wciąż unowocześniamy
nasze technologie.

Jesteśmy przygotowani
do produkcji każdego
tytułu prasowego,
do każdej usługi
poligraficznej,
w każdej chwili.

Gwarantujemy wysoką
jakość usług,
niezawodne
dotrzymanie terminu
i umiarkowaną cenę.

**Centrum Prasowo-
-Poligraficzne**
w Krakowie
Spółka z o.o.
Al. Pokoju 3
31-548 Kraków

Centrala:
430-43-66
Prezes Zarządu:
430-43-33 w. 215, 216
Dyr. Drukarni:
430-43-44 w. 132
fax: 430-44-10



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10

Dział Sprzedaży:

tel. (022) 635 09 76, fax (022) 26 09 50

Magazyn: ul. Suwak 5

tel. (022) 43 38 21

Oddział w Krakowie:

31-037 Kraków, ul. św. Tomasza 30

Władysław Kopaliński

**SŁOWNNIK
WYDARZEŃ, POJĘĆ
I LEGEND XX WIEKU**

Wydawnictwo Naukowe PWN

SŁOWNNIK WYDARZEŃ, POJĘĆ I LEGEND XX WIEKU jest niezwykle słownikiem wymyślonym i napisanym przez jednego człowieka. Jest kontynuacją *Słownika mitów i tradycji kultury*.

Każdy, kto korzystał z tamtego dzieła, powinien zapoznać się z jego drugą częścią. Z kart tej książki przemawia do czytelnika mijający XX wiek z całą jego złożonością – z ogromnymi osiągnięciami nauki, techniki i kultury, a zarazem z okrutnymi rewolucjami i wyniszczającymi wojnami, z szaleństwem polityków i absurdami masowej kultury.

Subiektywny dobór haseł nie jest wadą, ale zaletą dzieła. Jego lektura pozwoli czytelnikom skonfrontować własne przemyślenia i wiedzę o naszym stuleciu z tym, jak widzi wiek XX Władysław Kopaliński.

Kopaliński jest niezwykle, bardzo oryginalnym człowiekiem, a zatem nic dziwnego, że takie są jego książki. Erudycja idzie tu w parze z talentem dowcipnego gawędziarza. Od kilku dziesięcioleci jest Kopaliński autorem znakomitych, bezcennych dla współczesnej kultury leksykonów z najrozmaitszych dziedzin. Teraz przygotował słownik, poświęcony wydarzeniom, pojęciom i legendom XX wieku. Nie jest to jednak dzieło o charakterze encyklopedycznym, aczkolwiek i tę rolę dla wielu czytelników może spełniać. I nie jest to tylko zbiór krótkich, lekko, dowcipnie, czasem z przymrużeniem oka napisanych uwag i notatek na rozmaite, współczesne tematy. Tym razem Kopaliński dał nam książkę bardziej od innych osobistą. Zapisał w niej swoją własną opinię o czasach, w jakich przyszło mu żyć i tworzyć. Kopaliński jest mądrym, doświadczonego, wykształconym, utalentowanym człowiekiem. To czujny obserwator rzeczywistości, uczestnik wielu niezwykle zdarzeń, świadek dziejącej się historii, którego los był równie dramatyczny i trudny, jak całe to stulecie. Wydarzenia, pojęcia i legendy XX wieku były wszechstronne i bogate. Nie można tego opisać w całości, a nawet uporządkować. Wybór faktów, rzeczy, wydarzeń, a także złudzeń, nadziei i rozczarowań, jakie ludziom XX wieku towarzyszyły, okazuje się zatem koniecznością. Trzeba się zdać na własny osąd i decyzję, po swojemu to stulecie dla siebie i innych zapamiętać. To jest bardzo ciekawa i pouczająca książka o tym, jak Kopaliński przeżył i przemyślał swój własny XX wiek.

Z doświadczenia, wiedzy i mądrości autora czerpać może każdy, kto po tę książkę, sięgnie, aby się czegoś ważnego dowiedzieć o naszej epoce.

Andrzej Szczypiorski

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą
drukarnią prasową w Polsce,
wypożyczającą w sprzęt
i urządzenia poligraficzne
renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko
wydajną maszyną rotacyjną
Man-Plamag oraz doskonale
oprzyrządowaną
przygotowalnią offsetową.
Nowoczesny park
maszynowy, starannie
dobrana kadra specjalistów
gwarantują wykonanie usług
na wysokim poziomie.
Uzyskiwana przez nas jakość
druku, w tym także
kolorowego z pewnością
zadowoli Wasze ambicje,
a także usatysfakcjonuje
ogłoszeniodawców, którzy
będą zamieszczać reklamy
w Waszych gazetach
i czasopismach.

Zapraszamy Was
do stałej współpracy!
Polecamy również
druk wydań specjalnych
i okolicznościowych oraz
dodatków tematycznych,
promocyjnych
i reklamowych.

**KRAKOWSKA
DRUKARNIA
PRASOWA**
Sp. z oo

31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 425 90 86
fax: 644 51 34

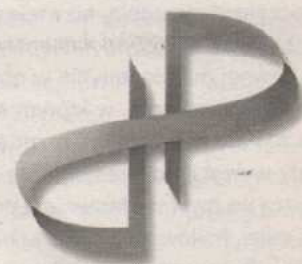
Prezes Zarządu:
644 50 29

Dyr. d/s technicznych:
644 47 07

Dyr. d/s produkcji:
644 27 41

Dział Marketingu:
425 95 04

Gwarantujemy
wysoką jakość druku,
sprawną obsługę
i fachowe doradztwo!



DRUKPRESS