

LITERACKA DEKADA

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 6-8 (164-166) Rok X
31 VIII 2000 Kraków
Cena 4 zł

Pokolenie WSPÓŁCZESNOŚCI dziś: rozmowa z Markiem **Nowakowskim** i Włodzimierzem **Odojewskim**
esej Roberta Ostaszewskiego **Chłopcy z tamtych lat, czyli na obrzeżach targowiska** Michał
Nawrocki **o Toporze** Adam Kubiak **o Tischnerze** Anna Potoczek **o rzeźbie Mitoraja**

Bogdan Rogatko **Między wieżą a wulkanem**

Kim był, i kim jest On dzisiaj dla nas?

Syn młynarza z Suchedniowa, wcześniej osierocony przez matkę, uczeń kieleckiego gimnazjum im. S. Żeromskiego, absolwent warszawskiej polonistyki, uczeń i przyjaciel Ludwika Frydego, jednego z najwybitniejszych krytyków dwudziestolecia międzywojennego, dobrze zapowiadający się jeszcze przed wojną krytyk literacki, więzień sowieckich łagrów, który po rozejmie Sikorski – Majski heroicznie podjętą decyzją o głodówce wywalczył sobie miejsce w armii Andersa, bohaterski uczestnik bitwy o Monte Cassino, emigrant szlifujący londyńskie bruki w poszukiwaniu pracy, pracownik Radia Wolna Europa, mieszkaniec Neapolu, przyjaciel i bliski współpracownik Jerzego Giedroycia, współtwórca „Kultury” i wieloletni jej autor, autor licznych opowiadań, esejów, *Dziennika pisanego nocą*.

W telegraficznym skrócie podane fakty z życia jednego z najwybitniejszych pisarzy polskich mijającego stulecia kryją w sobie tajemnice jego wielkości. Próbowali je odsłonić i opisać, z mniejszym czy większym powodzeniem, krytycy i recenzenci, eseiści i publicyści. Najlepiej jednak, co przy skromności Herlinga może wydać się paradoksalne, udało się to jemu samemu.

Słusznie zauważył Michał Głowiński, że w nowelach Herlinga zawsze jest wyraźnie zarysowana postać narratora, ale nawet w *Dzienniku pisanym nocą*, który stał się formą niezwykle pojemną, ogarniającą prawie całą twórczość autora *Piętna*, pisarz unika akcentów autobiograficznych; biorąc udział w opisywanych wydarzeniach stoi zwykle na uboczu świata przedstawianego, co sam określił najtrafniej charakteryzując rodzaj swojego dziennika:

„Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle, *historia spuszczonej z łańcucha*, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stempowski. A w lewym dolnym rogu autoportret obserwatora i kronikarza”.

Na kilka lat przed śmiercią, której czas sam zresztą przepowiedział, z inicjatywy Włodzimierza Boleckiego, krytyka niewątpliwie najlepiej rozumiejącego pisarstwo Herlinga-Grudzińskiego, zgodził się na rozmowę o swojej twórczości. Zgodził się może dlatego, że jak zanotował kiedyś w *Dzienniku*: „Tekst Boleckiego uprzytomnił mi raz jeszcze, jak dalece wrażliwość krytyka odsłania przed samym pisarzem nie w pełni uświadomione cechy jego pisarstwa. Wszystko układa się naraz w pewien wzór, drobne płytki wpadają na swoje miejsca, co było owocem niejasnej intuicji, cichego podszeptu, staje się częścią wyraźnego, przez pisarza jedynie (i dość mgliście) przeżywane, rysunku”.

I w taki oto sposób narodziły się dwa obszernie tomy: *Rozmowy w Dragonei*, 1997, oraz *Rozmowy w Neapolu*, 2000 (symboliczna to dla Herlinga, pod wieloma względami, data) stanowiące wprost niezwykły w swej dociekliwości autokomentarz, obejmujący całe pisarstwo autora *Innego Świata*. To bez wątpienia zasługa Boleckiego, którego pytania stały się dla pisarza doskonałą inspiracją do, rzecz można śmiało, **monologu o sobie samym**, wyzwalając tłumiony przez tyle lat żywioł autobiografizmu. Monologu, krytyk bowiem i pisarz jednym mówią na ogół głosem, uzupełniając się znakomicie.

Gustaw Herling-Grudziński i jego twórczość zajmują tu już miejsce centralne. Postać z lewego dolnego rogu obrazu epoki sama stała się **tematem**.

KSIAŻE NIEZŁOMNY

Powinnością pisarza: „rozdrapywanie ran, aby nie zarosły błoną podłości”

Herling-Grudziński, demonstrujący otwarcie i bezpardono-wo swój antykomunizm od czasów II wojny światowej, był przez wiele lat persona non grata w Polsce, a na Zachodzie czuł się jak „trędowaty”, ignorowany – aż do roku 1989 – przez

Gustawa Herlinga-Grudzińskiego monolog o sobie samym



Fragment okładki: Gustaw Herling-Grudziński, Włodzimierz Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*. Wydawnictwo Szpak, Warszawa 2000.

Fotografia Włodzimierz Bolecki

włoskich intelektualistów. Nie szczędził więc inteligencji – polskiej i zachodniej – gorzkich słów. Píše o jej „spaskudzeniu”, zaczerpnięciu komunistycznej ideologii, a przede wszystkim o zgubnym przekonaniu, że „bieg historii jest nieodwołalny i nieodwracalny”. Z kolei różnica między Herlingiem i jego przyjaciółmi z kręgu „Kultury” a tzw. emigracją londyńską polegała m.in. na tym, że ci pierwsi nie liczyli na zagładę komunizmu w wyniku III wojny światowej, lecz wierzyli w jego stopniowy, aczkolwiek powolny upadek.

„Wierzyliśmy, że w historii jest coś znacznie więcej niż tylko fakty, programy, statystyka. Wierzyliśmy, że istnieją podstawy nie tylko społeczeństwa, ale i władzy, których nie można przewidzieć, które nie tylko zależą od konkretnych czynników gospodarczych i społecznych, ale od rzeczy trudnych

do uchwycenia, tajemniczych, nieprzewidywalnych”.

Ale żeby pielęgnować takie przekonanie, taką wiarę, trzeba mieć świadomość istnienia w człowieku duszy, czy, jak określał to Kafka, „twardego jądra, którego nikt i nic nie potrafi zniszczyć” – ani łagier, ani pokusa życia ułatwionego, ani zaszczoty i sława!

Napisany na początku lat osiemdziesiątych *Cud*, opowiadający o rewolcie ludu neapolitańskiego pod wodzą prostego rybaka, Masaniella, staje się pretekstem do refleksji na temat „cudu” „Solidarności”, na który – wbrew uczonym rozprawom politologów i historyków – czekał Herling-Grudziński. Cudem, czyli tajemniczym, nie dającym się w sposób wyłącznie racjonalny wyjaśnić, zbiegiem okoliczności było

CIĄG DAJSZY NA STR. 8

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

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

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

Współpracują:
Stanisław Balbus
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Robert Ostaszewski
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

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłasza nabór na dwuletnie STUDIUM LITERACKO-ARTYSTYCZNE

Przy Uniwersytecie Jagiellońskim istnieje od sześciu lat pierwsza w Polsce Szkoła Pisania (Studium Literacko-Artystyczne) przygotowująca do szeroko rozumianej pracy twórczej. Program studiów obejmuje m.in. warsztaty prozatorskie, poetyckie, dramatyczne, zajęcia z zakresu krytyki literackiej, przekładu, reportażu, scenariusza filmowego, oraz redagowania pisma literacko-artystycznego, a także cykle wykładów zaznajamiających z najnowszymi zjawiskami współczesnej literatury, filmu, teatru, podstawami prawa autorskiego, kultury słowa i wielu innych.

Zajęcia warsztatowe i wykłady prowadzili w ubiegłych latach m.in. Marek Bieńczyk, Leszek Długosz, Jerzy Jarzębski, Stanisław Lem, Antoni Libera, Bronisław Maj, Maciej Szumowski, Gabriela Matuszek, Maciej Słomczyński, Piotr Sommer, Dorota Terakowska, Teresa Walas, Marta Wyka, gościnnie m.in. Ryszard Kapuściński, Ryszard Krynicki, Czesław Miłosz, Marek Nowakowski, Andrzej Wajda.

Studia są płatne, trwają dwa lata, zajęcia odbywają się co dwa tygodnie, w piątki i soboty. Program studiów przewiduje także warsztaty literackie organizowane w górach oraz wieczory autorskie słuchaczy (i absolwentów).

Sekretariat Instytutu Filologii Polskiej UJ udziela informacji o warunkach rekrutacji oraz przyjmuje zgłoszenia do 10 września br. (31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, tel. 012/ 422-10-33 w. 1321).

X Konkurs Poetycki

o Nagrodę im. K. K. Baczyńskiego

Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego ogłasza ogólnopolski konkurs na zestaw poetycki. Do udziału w Konkursie zapraszamy autorów, którzy nie mają jeszcze w dorobku poetyckim publikacji książkowej. Będziemy rozpatrywać jedynie utwory dotąd nie nagradzane i nie publikowane.

Zestaw poetycki, o łącznej objętości do 100 wersów, należy oznaczyć godłem. Tym samym godłem prosimy oznaczyć także dołączoną do zestawu zaklejoną kopertę, zawierającą imię, nazwisko i adres Autora oraz odcinek potwierdzenia wpłaty 15 zł (piętnaście złotych) na konto Stowarzyszenia: Bank Pekao S. A. I o/Łódź, 10801141-3809-27006-801000.

Jury będzie rozpatrywać jedynie prace nadesłane w pięciu egzemplarzach maszynopisu do 9 grudnia 2000 roku pod adres: Śródmiejskie Forum Kultury, 90-056 Łódź, ul. Roosvelta 17; z dopiskiem na kopercie: X Konkurs Poetycki o Nagrodę im. K. K. Baczyńskiego.

Rozstrzygnięcie Konkursu i wręczenie nagród nastąpi 24 lutego 2001 roku. O dokładnym miejscu i czasie uroczystości laureaci będą powiadomieni listownie. Werdykt Jury zostanie następnie opublikowany w prasie. Decyzję o rozdzieleniu nagród i wyróżnień oraz o ich wysokości jury podejmie na posiedzeniu zamykającym Konkurs. Organizatorzy nie odsyłają nadesłanych prac.

Nagroda im. Ludwika Fryderygo

Jury Nagrody Krytyków im. Ludwika Fryderygo i Zarząd Polskiej Sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Literackich zamierza podobnie – jak w latach ubiegłych przyznać doroczną nagrodę za wyróżniające się studium lub zbiór szkiców z zakresu krytyki literackiej autorowi, który nie przekroczył 35 roku życia. W roku bieżącym będą brane pod uwagę prace ogłoszone drukiem po dniu 1 stycznia 1999. Nagroda w wysokości 2000 złotych zostanie przyznana w grudniu 2000r. przez jury w składzie: Jan Z. Brudnicki, Tadeusz Drewnowski, Jacek Łukasiewicz, Ryszard Matuszewski, Anna Nasilowska, Marta Wyka i Marek Załeski. Jury prosi wydawnictwa, redakcje czasopism i organizacje literackie o zgłaszanie kandydatur do nagrody w terminie do dnia 1 października 2000 r. na adres: redakcja miesięcznika „Twórczość”, 00 – 490 Warszawa,

ul. Wiejska 16 (dla jury Nagrody Krytyków im. Ludwika Fryderygo). Wydawnictwom i redakcjom będziemy wdzięczni za dołączenie do wniosku trzech egzemplarzy zgłoszonych prac.

Jury Nagrody Zarząd Polskiej Sekcji A. I. C. L.

I Ogólnopolski Konkurs Poetycki im. Stanisława Czycza

Redakcja magazynu kulturalno-artystycznego „Ha!art” ogłasza konkurs na zestaw pięciu niepublikowanych wierszy.

Jury w składzie Marian Stala (przewodniczący), Karol Maliszewski, Krzysztof Lisowski, Maria Cyranowicz, Wojciech Kuczek, Piotr Marecki (sekretarz) przyzna główną nagrodę w wysokości 2000 złotych i tytuł *Zapowiadającego Się* oraz trzy wyróżnienia w wysokości 500 złotych.

Nagrodzony zestaw zostanie wydrukowany w serii „Miniatura poetycka Ha!art”.

Konkurs jest przeznaczony dla młodych twórców (niekoniecznie debiutantów), którzy nie przekroczyli 25 roku życia.

Uprasza się o nadsyłanie opatrzonego godłem tekstów (w sześciu egzemplarzach) wraz z zaklejoną kopertą zawierającą następujące dane: imię i nazwisko, dokładny adres, numer telefonu, e-mail.

Wiersze należy przysyłać do 20 października 2000 r. na adres: redakcja „Ha!art” (z dopiskiem „konkurs poetycki”), al. 3 Maja 5 (pok. 467), 30-063 Kraków.

Wyniki konkursu zostaną ogłoszone podczas Poetyckiego Festiwalu *Zapowiadających Się...* w Krakowie w dniach 16-19 listopada 2000 roku, w ramach Młodzi Kraków 2000 (Europejskie Miasto Kultury), gdzie także nastąpi rozdanie nagród. Osoby nagrodzone i wyróżnione zostaną poinformowane odpowiednio wcześniej i zaproszone do prezentacji swojej twórczości w ramach wzmiankowanej imprezy.

XV Ogólnopolski Konkurs Literacki im. Mieczysława Stryjewskiego w Łęborku

1. Konkurs ma charakter otwarty, mogą w nim wziąć udział poeci i prozaicy, zrzeszeni i niezrzeszeni w organizacjach twórczych.

2. Konkurs obejmuje dwie kategorie: poezję i prozę. Tematyka utworów nie jest ograniczona, tym niemniej organizatorom zależy na uwzględnieniu tematyki regionalnej.

3. Przewidziana jest też kategoria specjalna: utworów nadesłanych przez mieszkańców powiatu łęborskiego, które należy na kopercie zaznaczyć literą „L”.

4. Prace w kategorii poezji powinny obejmować zestaw 4 wierszy, w kategorii prozy: nowelę, opowiadanie, reportaż lub esej – do 10 stron maszynopisu.

5. Na konkurs należy nadsyłać w 4 egzemplarzach utwory, które nie były dotychczas publikowane i nagradzane w innych konkursach, opatrzone godłem. To samo godło winno występować na dołączonej kopercie zawierającej wewnątrz nazwisko autora, adres, numer telefonu. Termin nadsyłania prac na adres: Miejska Biblioteka Publiczna, ul. Armii Krajowej 16, 84-300 Łębork, upływa 30 września 2000 r.

6. Organizatorzy przewidują nagrody w kategorii poezji: I nagroda – 1800 zł, II nagroda – 900 zł, III nagroda – 700 zł; prozy: I nagroda – 1500 zł, II nagroda – 800 zł, III nagroda – 600 zł.

7. Organizatorzy nie przysyłają nagród pocztą oraz nie odsyłają prac.

8. Nadesłane teksty mogą być zamieszczone w publikacjach organizatorów i prasie bez wynagrodzenia.

9. Uroczystość wręczenia nagród odbędzie się 24 listopada 2000 r.

10. Wszelkich informacji dotyczących konkursu udziela Miejska Biblioteka Publiczna w Łęborku, tel. (059) 862 23 07 oraz Oddział Miejski Katolickiego Stowarzyszenia Civitas Christiana w Słupsku, tel. (059) 842 37 69.

Pod koniec lat 80. napisał Pan opowiadanie *Bożydar*, będące swoistym autoportretem pisarza w czasach marnych – z bylejąką, z magmową rzeczywistością, z rozpadem wszelkich wartości w tle. Autoportret to gorzki i pesymistyczny...

Dla mnie *Bożydar* był próbą pobudzenia samego siebie poprzez pesymizm, o którym Pan wspominał; próbą wydobywania z siebie energii poprzez zadawanie drażliwych pytań i pesymistyczne konstatacje w odpowiedziach. Był pobudzeniem, żeby jeszcze raz móc ruszyć do literackiego boju, dostać świeżego powietrza, jakiegoś, krótko mówiąc, rozpędu. *Bożydar* wynikał z moich własnych doświadczeń. Chodziło mi o zapisanie pewnych spostrzeżeń, pewnych intuicyjnych przeczuć. Bo ja bardziej wierzę w intuicję niż rozum; rozumowe ujmowanie wszystkiego często rujnuje literaturę. Zapisywałem intuicje dotyczące uwikłań polskiej literatury, jej charakterystycznych zniewoleń. Z jednej strony – narodowego, politycznego. Ze względów wiadomych: niefort geopolityczny Polski, zabory, okupacja, Sowieci; tego całego ciągu, który spowodował, że literatura spełniać musiała zastępczą rolę nawoływania, budzenia. Żeby naród się nie zgnoił i nie wynarodowił. Ale to było dla literatury złe, obosieczne, bo wikało ją w dydaktyzm, posłannictwo. Z drugiej strony – inna pułapka: tchórzostwo, stereotypowość. Nawet jeżeli literatura nie była uwikłana w jakieś funkcje zastępcze to była... piszcząca, jakby nie mówiła pełnym głosem. Zbyt ulegała też modom i nowinkom, które odbierały jej własny głos. Duża była nieautentyczność tej literatury.

Nie dostrzegali Pan niczego autentycznego w literaturze tworzonej przed 1989?

Ja nie mówię, że *en bloc* była nieautentyczna. Ale w opowiadaniu, o którym mówimy, chodziło mi o wyrazistą negację. Żeby się sprężyć... O zebranie czarnych barw, czarnej treści. Męczyło mnie też, że bardzo mocny był konwenans duszący człowieka piszącego. Mnie samego też. *Bożydar* to przecież tekst przede wszystkim o moich kłopotach i niewygodach. Nie chciałem występować w roli sędziego, który surowo rozlicza świat. Myślałem o własnym gospodarstwie pisarskim. Męczyła mnie niewola konwensu, stereotypu, brak możliwości wypowiadania się pełnym głosem, tłumienie, duszenie tego głosu przez rozmaite czynniki, które już nazwałem. Męczyło mnie też ten czas rumowiska, rozsypywania się komunizmu, zanikania tej formacji, która przez tyle lat panowała nad naszym życiem. Ta cała nieokreśloność, niepewność tego, co będzie, a co też – znowu intuicyjnie – wcale nie przedstawiało mi się szalenie optymistycznie. I to były właśnie niektóre powody, jakie skłoniły mnie do napisania *Bożydara*. Dały mi impuls do pisania. I także samotność, przecucie, że głos literatury staje się głuchy, że jeżeli nie jest wpisany w patriotyzm czy coś innego to głuchnie, nie ma zupełnie odzewu. I jeszcze serwilizm literatury. Takie rzeczy.

Pisał Pan w *Bożydarze*: „Marny to los pisarza. Kurwa albo kapłan”. Czy nie widział Pan innego wyjścia, innej drogi?

To nie tak. Są inne drogi. Tak. Na pewno. Chciałem jedynie przedstawić wyraźnie te dwa konkretne niebezpieczeństwa, te jakby podstawowe nożyce, między którymi tkwił pisarz, i z których powinien próbować uskoczyć, nie dać się przez nie ścisnąć.

Nie o obawiał się Pan, że *Bożydar* może się stać czymś w rodzaju pisarskiego pogrzebu, że po napisaniu tego opowiadania będzie Pan miał już dosyć literatury?

Kilku krytyków po przeczytaniu *Bożydara* mówiło mi: słuchaj, po takim tekście to już koniec, nie powinieneś pisać, doszedłeś do ściany. Takie były oceny. A ja wcale nie uważałem, że doszedłem do ściany. Chciałem jedynie zamknąć pewien etap w moim życiu. Tak. To oczywiście łączyło się także z rozpadem komunizmu. Czułem, że to dobry czas na dokonanie bilansu. Chciałem też przeformować szeregi, zreorganizować [śmiech] swoje legiony i ruszyć znowu ze swoimi pretorianami, czyli literkami na papierze.

26 sierpnia 2000
zmarł w Warszawie
WOJCIECH ŻUKROWSKI
pisarz

Pieszczochy losu i solista

Z MARKIEM NOWAKOWSKIM
rozmawia ROBERT OSTASZEWSKI



MAREK NOWAKOWSKI (portret podwójny).

Fotografia Teresa Walas

To zamknięcie było więc jednocześnie krokiem do przodu, otwarciem?

Tak mi się wydawało, że ja wcale nie ogłaszam końca mojego pisarstwa, lecz jedynie koniec pewnego etapu w moim życiu. Oczywiście jedynie swoim. Nie chciałem być wcale sędzią wszystkich.

W takim razie, jak Pan by ocenił ten okres zamknięty *Bożydarem*; okres zaangażowania w działalność opozycyjną, podporządkowania jej własnego pióra?

Nie... To nie jest tak. Pan zbyt racjonalnie to rozpatruje. Po pierwsze, samo zaangażowanie oceniam pozytywnie. To był świetny okres ożywienia społecznego w moim życiu. Jestem na ogół typem aspołecznym. Wtedy jednak zaangażowałem się w działania jakiejś większości społeczeństwa. Nie mówię, że całości, bo to by była przesada. Ale chyba ci, którzy w pewnym momencie powiedzieli: dosyć; ci, którym Solidarność objawiła się jako nadzieja, stanowili większość. Nastąpiła jakaś naturalna, obywatelska łączność. Ja sam nie podejmowałem żadnego racjonalnego programu, nie mówiłem sobie: od dzisiaj będę pisarzem opozycyjnym. Poza tym chciałem mieć osobisty udział w rozwalaniu całego tego komunistycznego burdelu. Po prostu. Wspominam to jako dobre, ciekawe doświadczenie. To było kilka ciekawych lat.

Czy jednak nie uważał Pan, że to zaangażowanie doprowadziło w pewnym stopniu do ograniczenia swobody Pana jako pisarza?

Nie, nie czuję, że odbyło się to z uszczerbkiem dla mojego pisarskiego gospodarstwa. Jak to!? Przecież *Raport o stanie wojennym* pisałem nie z obywatelskiego obowiązku, ale z potrzeby rejestracji tego, co się wtedy działo. Bo miałem przeczucie, że ten czas, pamięć o nim, że to będzie – być może – zacierane, fałszowane, że pozostanie tylko ogólny obraz, kilka dat, że nie zostanie nic z klimatu, smaku, realiów, detali tamtych czasów. *Raport...* był próbą rejestracji życia codziennego w okresie powstawania Solidarności i stanu wojennego. Miałem wtedy taki dobry impuls pisarski, wynikający ze zmagania się z polską rzeczywistością uwikłaną w politykę. O, tak bym to właśnie ujął... To nie tak, że ja byłem czy starałem się być pisarzem politycznym. Chciałem jedynie opisać, jak polityka wdarła się w życie ludzi, jak oni z niej się otrząsali albo angażowali się w działalność opozycyjną. Taka była idea powstania *Raportu...*: rejestrować wydarzenia od strony ludzi, którzy zaczęli walczyć z komunistycznym porządkiem. I to było całkowicie szczere. Zapisywałem to, co mnie

wtedy – jak najbardziej subiektywnie – uderzało. To dotyczy i *Raportu...* i innych książek: *Notatek z codzienności*, *Dwóch dni z Aniołem*, *Grisza, ja Ciebie skażę...* A właśnie... Myślę, że tytułowe opowiadanie z tego ostatniego tomu nie zostało docenione. A to ważny tekst psychologiczno-społeczny, w którym chodzi o problem donosicielstwa, zdrady, kapowania. To był szalenie ważny temat w społeczeństwie zniewolonym, zdegenerowanym przez ustrój totalitarny. Ale i dzisiaj ciągle to jeszcze wyskakuje. Czy nie jest tak?

Oczywiście. Kontrowersje wokół lustracji...

Problem zdrady, donoszenia; wiarołomstwa wciąż jest aktualny. A ten tekst tego właśnie dotyczył. I to w odniesieniu do konkretnej sytuacji. Zapisywałem tam własne doświadczenia. Wiedziałem, że ktoś z mojego kręgu znajomych jest uchem i okiem „bezpieczeństwa”. Byłem tego intuicyjnie pewien. Tak samo było w więzieniu, kiedy zamknęli mnie na Mokotowie. Wiedziałem, kto z siedzących pod celą jest kapusiem.

Skończyły się czasy PRL-u. Zaczął się nowy okres w Pana pisarstwie. Czy nie czuł Pan, że w latach 90. młodzi pisarze odsunęli Pana i innych pisarzy starszego pokolenia na dalszy plan, wypchnęli z literackiego rynku?

Wie Pan, w moim przypadku to się wiąże z rzeczą oczywistą: zawsze byłem solistą. Programowo podkreślałem niechęć do związków z wszelkimi grupami. Nie należałem nawet do pokolenia „Współczesności”, choć mnie do niego przypisano. Nosilem do tego czasopisma teksty, znałem ludzi z tego kręgu, z niektórymi się zaprzyjaźniłem. Tyle tylko. Tak samo nie chciałem być całkowicie przypisany do KOR-u czy opozycji. A mówiąc o latach ostatnich: chyba nie pasowałem do nowych porządków i w literaturze, i w polityce, do tego nowego układu grup, sił nacisku. Żadnej z nich nie stałem się heroldem.

Ustawiając się z boku ryzykuje Pan jednak, że Pana głos stanie się właśnie głuchy, że będzie słabo słyszalny, dotrze do niewielu?

Zawsze wierzę – chociaż jestem może kimś w rodzaju ostatniego Mohikanina – że jednak literatura wygrywa. Nigdy nie ludziłem się, że literatura taka, jaką uprawiam ja czy inni, może być masowa. Ale wierzę, że są gdzieś czytający, do których warto docierać, których moja literatura może ożywić. Oczywiście teraz są dość ciężkie czasy dla literatury. Mamy ogromne naciski reklamy i rozmaitych sił me-

dialnych na łeb człowieka; mogą one zrobić z gówna zjawisko, z gówna wartość. Sam wolę nie brać udziału w tym całym medialnym cyrku. Chcę jedynie na boku robić swoje. Odnoszę wrażenie, że jedynie stojąc z boku można zachować własną tożsamość. Każdy, kto decyduje się wskoczyć na to targowisko, ryzykuje, że może zostać wciągnięty przez wir, w którym może stracić to, co jest właściwością jego pisarstwa, może stracić też osobowość, może stać się prostytutką. Mówię tu skrótowo, celowo wulgaryzując.

Właściwie w naszej literaturze dominuje teraz działalność modniarsko-medialno-targowa. Myślę, że pisarzowi czasami trudno jest się w tym wszystkim odnaleźć. Ale może, jeśli się postara, choć wymaga to – bo ja wiem, czego – siły, konsekwencji, może uporu. Być może ceną jest potem milczenie, niedocenywanie, gorycz. Ale to są po prostu koszty niezależności. A znowu, kto powiedział, że pisarz musi być „bożydarem”, pieszczochem losu? Nikt tego nie zagwarantuje. To sami pisarze chcą być pieszczochami losu, chcą być kochani i wielbieni. To takie słodkie złudzenie pisarzy. Raz im się udaje, raz – nie. Trudno. Ryzyko zawodowe. Bo dla mnie pisanie to już zawód.

Zawód: pisarz... Również młodzi pisarze chcą być jedynie zawodowcami, rzemieślnikami pióra, którzy nie poczuwają się do jakiegokolwiek posłannictwa.

Tak – bez posłannictwa. A jeśli już jest, to ukryte, to już jest szyfr dla dobrych kryptografów, odczytujących zaszyfrowane teksty. A gdy o mnie chodzi: nie chcę wygłaszać kazań, nie chcę swojego pisarstwa interpretować. Najgorsze co może być, to zamienić się w egzegetę własnych tekstów, kapłana własnego pisania czy – mówiąc bardziej trywialnie – propagandystę. Tego, broń Boże, nie można robić. To psuje, truje pisarstwo, zmienia osobowość i wyobraźnię pisarza. Może nawet zamienić go w kurwę, co już jest fatalne.

W tekstach Pana powstających w okresie PRL-u widać poszukiwanie przestrzeni swobody, wolności...

Tak. Po latach absolutnie już jestem tego pewien. To jedna z podstawowych moich spraw: mieć trochę powietrza, luzu. W PRL-u żyliśmy pod dusznym kloszem, ale można tam było znaleźć enklawy swobody. Te moje poszukiwania też były w dużej mierze intuicyjne. Człowiek był wtedy jak ryba wyrzucona na brzeg i ciągle próbująca dostać się do wody, choćby nawet płytkiej i brudnej.

A teraz, czy czuje się Pan wolny jako

pisarz i człowiek?

Kiedy nie wciągają się zbyt w śmiecie medialne, kiedy nie zalewa mnie błoto z gazet i telewizji, te wszystkie bzdurstwa, to jestem wolny. Jeżeli zbyt wiele poświęcam uwagi temu chłamowi, to czuję się przytłoczony, zabrudzony. To taka reakcja estetyczno-psychiczna. Czuję się wtedy jałowy, czuję, że mi wysycha umysł i wyobraźnia. Jak odejdę od tego wszystkiego do ludzi – choćby nawet głupich – to jest mi lepiej.

Właśnie – ludzie... W Pana tekstach często człowiek pokazywany jest jako – dosłownie i metaforycznie – wór nieczystości. Ale to pesymistyczne widzenie ludzi najwyraźniej nie osłabia Pana zainteresowania nimi, nie zmniejsza otwartości, chęci wysłuchania ich.

Jestem taką ciekawą małpą po prostu. Ciekawą... Dam Panu konkretny przykład. Ostatnio zainteresowało mnie zwierzęce w gruncie rzeczy, ale dla mnie niezwykle ciekawe, środowisko tych młodych, z ogolonymi łbami, gotowych na wszystko łobuzów o strasznie pustych, ale dzikich i okrutnych jednocześnie oczach. Teraz trochę chodzę po obrzeżach tego świata.

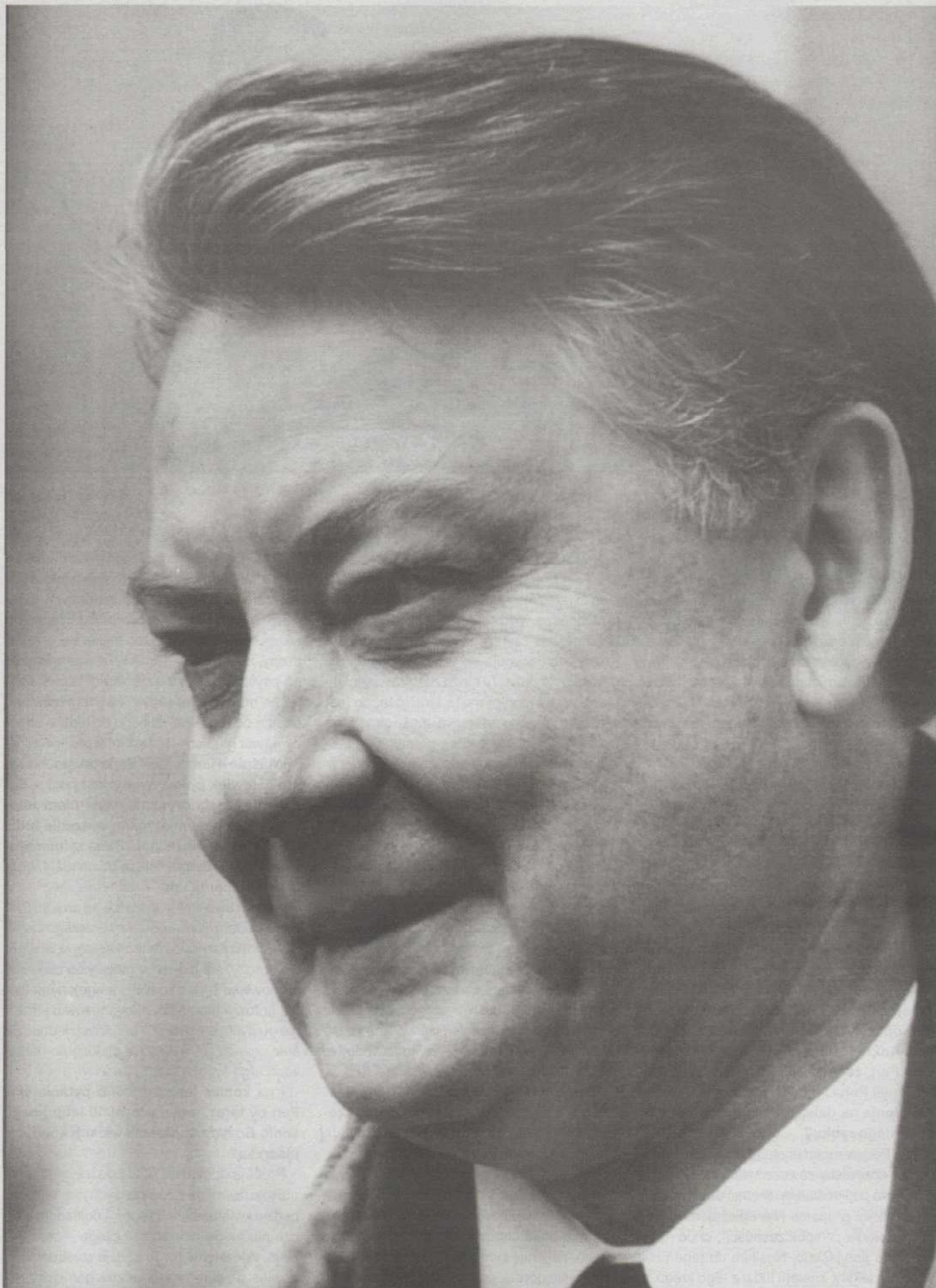
I na koniec jeszcze jedno pytanie. Jak Pan by teraz, mniej więcej 10 lat po napisaniu *Bożydara*, określił własną kondycję pisarską?

Próbuję dookreślić ją w książce, nad którą pracuję. *Empire* – taki będzie jej tytuł. Ten tekst będzie kwintesencją czegoś – dokładnie jeszcze nie mogę powiedzieć czego – dla mnie niezwykle istotnego. To będzie stustronicowa powiastka, stanowiąca łącznik pomiędzy *Bożydarem*, a tym, co jest obecnie. Będzie to – tak planuję – próba powrotu do źródeł, do korzeni; próba konstatacji na temat życia codziennego i duchowego; wskazania korelacji pomiędzy materialnym i duchowym; a także próbą rozliczenia się z pojęciem mitu. Mitu rozumianego jako tworzenie mitologii z realnego świata. Temu tematowi zresztą poświęciłem już jedną – pisaną autentycznie z potrzeby serca – książkę: *Księcia nocy*. *Empire* jest próbą określenia mojego stosunku do świata złudzeń, bajd, mitologii i zarazem jego fundamentu realnego, zwykłego ponurego, śmierdzącego, brutalnego i prymitywnego. Ale ten fundament jest istotny. Nie można się od niego odrywać. Jeśli ktoś się od niego oderwie, to może Bóg wie gdzie poszybować, zamienić się w balon. A potem balon pęka i nie zostaje z niego nic.

Dziękuję za rozmowę.

Dwadzieścia lat jak cmentarzysko

Z WŁODZIMIERZEM ODOJEWSKIM
rozmawia ROBERT OSTASZEWSKI



WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI

Fotografia Grzegorz Kozakiewicz

Po opublikowaniu *Oksany* wielu krytyków zastanawiało się, czy zamierza Pan powrócić jeszcze do pracy nad kolejną częścią cyklu podolskiego, powieścią, której fragmenty ukazały się w czasopiśmie emigracyjnych prawie dwadzieścia lat temu.

Tak, nawet do tej powieści powróciłem. Kiedyś, przygotowując jej fragmenty do druku w „Kulturze” paryskiej, dałem jej roboczy tytuł *Odejść, zapomnieć, żyć*, potem do tego tytułu się przywiązałem, choć na własny użytek nazywam tę powieść *Katarzyną*. W ubiegłym roku sięgnąłem do teczki z ukończonymi pod koniec lat siedemdziesiątych pięcioma rozdziałami; pisanie tej powieści przerwały mi wtedy wydarzenia w Polsce, konieczność intensywnego przeczucia się na publicystykę

i później trudno mi było do niej nawiązać. Teraz skracam stary tekst, dopisuję nowe łączą. Mam tego może nieco więcej niż jedną trzecią zamierzonego kiedyś konspektu powieści.

Możemy więc liczyć na to, że kolejna część cyklu prędzej czy później pojawi się na półkach księgarń.

Może tak, może nie... Przygotowuję ją z dużym lękiem. Ponad dwadzieścia lat zajmowałem się czymś innym. Od tamtego czasu nie tylko ja się zmieniłem. Mój sposób patrzenia na wiele spraw, moje sądy o wielu zjawiskach i wydarzeniach, ale pewnie i stylistyka mojej prozy też uległa jakiejś ewolucji. Nie wiem, czy potrafię w styl, w rytm fragmentów pisanych w tamtych latach, w ich atmosferę w sposób udany utrafić. Wiem tylko, że wszystko to, wokół czego kręciło się

kiedyś całe moje pisanie, dalej mnie interesuje. Wydawca czeka na tę powieść, obiecuje prędkie wydanie.

Czekają też czytelnicy.

I to, prawdę powiedziawszy, właśnie napawa mnie lękiem.

Dlaczego?

Bo wyczekiwana powieść może się okazać niewypałem. Nie wiem, czy pisane teraz rozdziały dorównują gęstością tamtym, napisanym w latach siedemdziesiątych. Czy tamte uda mi się odpowiednio zestroić z tym, co teraz piszę. Jeden z tamtych rozdziałów, publikowany kiedyś w „Wiadomościach” londyńskich, a przedrukowany w początkach naszego dziesięciolecia przez warszawskie „Regiony”, Henryk Bereza określił w swoich *Dotknięciach* (!) tak: „W. Odojewski – prze-

czytałem Etap. Nie wiem, czy tak było u Odojewskiego w Zmierzchu świata, ale teraz jest to uwznioślona konwencjonalność. W duchu konwencjonalności niespodziewanie tkwi coś prawdziwego, jest to prawdziwość snu, w stanach przedzawałowych. Tę prawdziwość sprzedaje Odojewski w postaci Katarzyny. Ideologiczność mowy karła o najazdach z Azji aż nieprzyzwoita, aż nie do zniesienia...”. Nie bardzo rozumiem wprowadzić, co to znaczy „uwznioślona konwencjonalność, która jest prawdziwa”, za mądre dla mnie, myślę jednak, znając Henryka Berezę, że znaczy coś odrażającego. Tym bardziej, że zaraz w następnym zdaniu komunikuje, iż „utwierdza się w swych myślach o Odojewskim”. Na odrażające sprawy w prozie, zwłaszcza propagowanej przez „szkołę Berezy” jest, jak się zdaje, wciąż niesłabnąca moda. Nie wiem, czy nadziejom Krytyka sprostam. Zwłaszcza, że Azja zdaje się dla Berezy krynicą odnowy moralnej, dla mnie natomiast tym nie jest.

Wspomniał Pan, że przez dwadzieścia lat, przebywając na emigracji, zajmował się Pan czymś innym niż powieściopisarstwo. W tym okresie wiele czasu poświęcał Pan działalności publicystycznej czy krytycznoliterackiej. Jak Pan ocenia owe lata i tę część własnej pracy pisarskiej?

W jakimś wywiadzie przed laty, ale już danym w Polsce, powiedziałem, że patrzę na tamten okres, jak na cmentarzysko. Że zmarowałem ponad dwadzieścia lat. Wielu moich przyjaciół i znajomych rzuciło się wtedy na mnie z pretensjami: „Jak możesz tak mówić! Przecież o coś walczyłeś! Twoja praca miała głęboki sens. Prowadziłeś dział kulturalno-literacki w Radio Wolna Europa. Prezentowałeś w tym dziale dobrą, niedostępną w kraju literaturę, oceniałeś literaturę krajową, różne wydarzenia kulturalne w Polsce i na świecie”. To prawda, RWE miało wtedy cztery, pięć milionów słuchaczy; to była potrzebna, wspaniała i owocna praca. Jeżeli chodzi o mój dział, to chociażby zapoznanie słuchaczy (w dużych fragmentach lub w całości) z ponad pięciuset zakazanymi w Polsce, nieznanymi książkami. Kto miałby w kraju pojęcie o Koestlerach, Solżenicynach, Pasternakach, o Orłosiu, z naszych pisarzy przez dwadzieścia lat zakazanych w kraju! A poza tym w każdym miesiącu cała masa publicystyki kulturalnej, recenzji, kwadransów poetyckich. Licząc po rachunkach wypłat, to z moim działem w RWE współpracowała w tamtym czasie pod pseudonimami ponad setka autorów z krajów piszących recenzje, felietony, komentarze kulturalne. Pisarzy, naukowców, dziennikarzy. Przemycając swe teksty przez różnych ludzi jadących na Zachód, różnymi „okazjami”, różnymi tzw. kanałami. I z dumą muszę powiedzieć, że nikt, jeśli chodzi o mój dział, nie wpadł. W ten sposób mogłem słuchaczom przekazywać ostre, przenikliwe oceny „z wewnątrz kraju”, autorom zaś owych przemycanych materiałów pozwalało to na wypowiedzenie się w gorąco obchodzących ich sprawach oraz (choć o pieniądzu w Polsce mówić nie wypada!!!) dawało honoraria, które przynajmniej częściowo uniezależniały ich od różnych krajowych mocodawców. To była rzeczywiście wielka, cenna praca. A jednak... Bo chociaż ci, którzy po tamtej mojej telewizyjnej wypowiedzi (wracam do tego, co powiedziałem wcześniej), napadając na mnie mieli rację, to jednak i ja ją miałem. Odszedłem do wytężonej pracy redakcyjnej i publicystycznej kosztem prozy. Czasem mam nawet z tego powodu koszmarnie sny, że – jak to się dawniej mówiło – zdradziłem swe powołanie. Gdybym (jeszcze w Polsce) na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych potra-

fil być dyskretny, ostrożny tak, jak byłem kilka lat wcześniej, gdy pisałem *Zasybie wszystko*, *zawieje*, kiedy to pewne tylko, wybrane fragmenty publikowałem, inne zaś – z góry wiedząc, że opublikowane być nie mogą – chowałem głęboko do szuflady i nawet przyjaciółom ich nie pokazywałem (żeby nie obciążać czyjeś świadomości, a że bez osłonek napisałem o Katyniu, to nawet żona nie wiedziała), i gdybym był cierpliwy, nie pchał się z tą powieścią do wydawnictwa, gdybym wreszcie potrafił czekać z tą powieścią, trzymając ją na dnie szuflady... to pewnie żyłbym względnie spokojnie i w następnych dziesięcioleciach. Napisałbym może dwie, może trzy następne powieści z tego cyklu. Bo ja już wtedy miałem w głowie te teksty, do których teraz próbuję wrócić. Nawiązuję przecież do projektów, konseptów, fragmentów jeszcze z lat sześćdziesiątych. Tylko czy to było wówczas możliwe? Gdybym wiedział, że Polska odzyska niepodległość w tym i tym czasie... To może. Ale kto to wiedział? Poza tym, każdy piszący, zresztą w ogóle każdy artysta, jest niecierpliwy – chce usłyszeć swą symfonię, chce zobaczyć swój obraz wystawiony w galerii, chce widzieć swą książkę na wystawie księgarni. No więc życie potoczyło się – jak się potoczyło.

Ale przecież pisał Pan w tym czasie – na emigracji – również opowiadania.

Jednakże pisanie jakiejś większej prozy odeszło w sferę marzeń. Tak, pisałem od czasu do czasu jakieś opowiadanie. Ale przeważnie na urlopie czy w dni wolne od pracy w rozgłośni. Dopadałem prozy na krótko. Często tylko zaczynałem jakiś tekst, inny nieraz udawało mi się dociągnąć do połowy, niekiedy notowałem już nawet pointę, a potem nie miałem czasu albo ochoty na dokończenie czy na wyszlifowanie, więc później szło to do jakiejś teczki i ginęło mi z oczu. Teraz porządkuję swe archiwum, bo kiedyś to wreszcie trzeba zrobić, wyciągam stare teksty. Czasem czytam ze zdumieniem. Najczęściej jednak w strachu, że przecież się starzeję, że to potem ktoś wyrzuci po mojej śmierci. I niekiedy próbuję kończyć. Wprowadzając zamęt w głowy naszych niezwykle zajętych krytyków, bo na ostatniej stronie utworu znajdują dwie daty – jakąś sprzed dwudziestu a nawet więcej lat, i dzisiejszą. Nie wiedzą więc, co o tym sądzić. I tak właśnie widzę – poza kontynuowaniem pisania powieści *Odejść, zapomnieć, żyć* – moją przyszłą pracę literacką. Teraz właśnie wydałem tom *Jedźmy, wracajmy* poszerzony o sześć takich starych–nowych, czyli dokończonych, czy też dopracowanych po latach opowiadań. Co zresztą nie jest u mnie niczym szczególnym. Bardzo często bowiem nad jakimś tekstem (od czasu do czasu wyciągając go z teczki) pracowałem latami. A żeby zaznaczyć, że to jednak już inna książka niż wydana przez „Znak” przed laty, do tytułu dodałem: „i inne opowiadania”. Pewnie jeszcze pod koniec tego roku wydam tom opowiadań o tematyce emigracyjnej *Zapomniane, nieuśmierzone*, też w ten sam sposób poszerzony.

Mówi Pan o latach straconych dla pracy literackiej. Ale przecież w tymże okresie napisał Pan wiele interesujących tekstów publicystycznych czy krytycznoliterackich, co potwierdzają wydane w latach 90. dwa wybory tychże tekstów: *Raptularz krytyczny* i *Notatnik półprywatny*. Przypomnę choćby przejmujący tekst wspomnieniowy napisany po śmierci Czapkiego, *W noc kiedy umarł...*

Być może ma Pan rację. Ale z tekstami publicystycznymi (bo jest w nich przecież jakaś doraźność) różnie bywa. Czasem po latach są już tylko jakimś tam świadectwami czegoś. Niczym więcej. A jeżeli chodzi o teksty wspomnieniowe, to tak jakoś w pewnym okresie się złożyło, że jak ktoś ze sfer arty-

stycznych, czy to emigracyjnych albo krajowych umarł, na mnie spadał obowiązek pisanie audycji zwanej u nas „nekrologiem”. A u podłoża wspomnieniowego tekstu o Czapkim tkwił autentyczny sen.

Przejdźmy może do Pana ostatniej powieści, *Oksany*. Wzbudziła ona duże zainteresowanie krytyków, ale jej oceny były diametralnie różne.

Faktycznie, moja powieść miała zaskakująco wiele recenzji. Zresztą na tę ich ilość głosów zdecydowanie negatywnych trzy, może cztery. I to jeszcze nie popartych przekonującymi argumentami, raczej epitetami. Zasmiewałem się nieraz aż do bólu brzucha. Bo zdarzało się, że zawodowi krytycy, należący do tzw. czołówki nazywali w recenzjach mojego narratora raz Robertem, innym zaś razem bodajże Wacławem. Choć w powieści na imię mu Karol. Co świadczy o specyficznej uwadze przy zawodowych lekturach tych panów. Jeżeli jednak, ażeby dorobić parę groszy do nędznej zazwyczaj pensji redakcyjnej lub uniwersyteckiej, przemłócić trzeba jeszcze z kilkanaście książek miesięcznie i je recenzować, to człowiek przestaje się czemukolwiek dziwić. Dobrze, że prowadząc już razem dodatkowo rozmowę o *Oksanie*, nie pomylili jej z powieścią jakiegoś innego autora. Choć te ich recenzje były sympatyczne. Nie dostrzegłem jednak (poza nielicznymi wyjątkami), aby recenzenci zwrócili uwagę na to w powieści, na co ja położyłem największy nacisk, pisząc *Oksanę*, mianowicie na powtarzalność zła, nieumiejętność korzystania synów z doświadczeń ojców, niezdolność ludzi do wyciągania wniosków z tragicznych lekcji historii. Nie zainteresowały ich przypominane natrętnie przez narratora okropności z Wołynia i Podola sprzed pięćdziesięciu lat (które wielokrotnie opisywałem w swej wcześniejszej twórczości), nakładające się teraz na wypadki nieomal identyczne w Krajnie na pograniczu serbsko-chorwackim, w Bośni i Hercegowinie, w muzułmańskiej enklawie wokół Sarajewa. Najczęściej pisze się u nas o Srebrenicy. Srebrenic jednak naprawdę było na Bałkanach kilkanaście. Świat napiętnował je (przynajmniej werbalnie), no i co z tego? Tylko kilka lat minęło i okazało się, że można dalej eksterminować cały naród (myślę o Kosowie i Czeczenii), z tym samym okrucieństwem, z traktowaniem człowieka innej nacji, innej religii, innych poglądów jak insekta. Mężczyzn trzeba zabić, bo mogliby w przyszłości zagrozić, kobiety przed zadaniem im śmierci trzeba wykorzystać (najczęściej zbiorowo), by zaspokoić swe potrzeby seksualne, dzieci trzeba zlikwidować, aby usunąć potencjalnych przyszłych mścicieli. Wszystko to w mojej powieści jest (aż natrętnie!), ale kogo to dziś w Polsce obchodzi! Nasz kraj to jak gdyby klasyczny przykład kilku procent społeczeństwa konsumpcyjnego w najgorszym wydaniu i wielkiej masy ludzi wciąż ubożających, coraz bardziej obojętniejących na wszystko, co nie dotyczy spraw bytowych. Więc rzeczywiście: kogo to może obchodzić. Proszę Pana, stroniczka czy dwie w *Oksanie*, gdzie narrator mówi, iż zdarzenie: zabranie gwałtem pewnej wdowie przez sąsiada, Serba, jej trzech córek, dziewcząt do serbskiego żołnierskiego burdelu, wykorzystanie ich seksualne i jeszcze tejże nocy zamordowanie dwóch z nich, jest prawdziwe. Rzeczywiście odstąpiłem to zdarzenie znajomemu z „Süddeutsche Zeitung” i na tych łamach można je znaleźć z fotografią i nazwiskiem tego bandyty. Sam nie mogłem o tym pisać, pióro się cofało. Tak samo autentyczny w *Oksanie* jest opis pogromu pół wieku wcześniej wsi Huta Pieniacka, dokonanego przez ludzi z „Hałaczyny”, czyli SS-Galizien; mogę Panu nawet pokazać zdjęcie tego wspomnianego tam w powieści kamienia pamiątkowego, na którego postawienie zezwolili okolicznym Polakom jeszcze Sow-

ci, kamienia znaczącego miejsce tamtej wstrząsająco okrutnej zbrodni. Z napisem, że „faszyści wymordowali...” itd., chociaż jacyś faszyści, jakiej nacji, tego już w napisie nie pozwolono umieścić. Ten kamień zresztą wielokrotnie smarowano w ostatnich latach farbą i kałem. Czy dziś jeszcze istnieje – nie wiem. Że istniał – mam dowód, jego zdjęcie w zbiorach.

A krytyka zazwyczaj odmierzała – na ile Odojewski napisał romans i na ile romans jest literaturą wyższego rzędu. Nie dostrzegła na przykład także zakotwiczenia fabuły w starogreckim micie. Co chyba znaczy, że wykształcenie klasyczne bardzo u nas spisało. Nawet wśród dorabiających sobie do pensji recenzjami profesorów uniwersytetów i profesorskich córek parających się krytyką. Także podupadła chyba i znajomość klasycznej literatury. No, ale cóż, kto dzisiaj czyta choćby Eurypidesa?!

Nie zmienia to jednak faktu, iż romans w Pana powieści jest. I właśnie na wątku romansowym wielu krytyków skupiało uwagę. Wystarczy przypomnieć kilka tytułów recenzji: *Wakacyjny romans*, *Pochwała romansu*, *Przekroczenie romansu...*

Oczywiście jest i w *Oksanie* romans. Tylko że tego nie muszę się wstydić. *Anna Karenina* czy *Pani Bovary* to także romanse. Warstwa romansowa *Oksany* jednak zanurzona jest głęboko w historię i jednocześnie w wyrazistą, różnymi wypadkami naznaczoną rzeczywistość współczesną. A że w tym moim „romansie” nie ma przeróżnych wykrzywień, w jakich nasza młodsza literatura teraz z rozkoszą się pławi, to już nic na to nie poradzę, nie interesuje mnie to. Lecz, oczywiście, takie głupio-mądre poklepywania drażnią. Bo jeżeli zawodowy krytyk mówi, że mojej *Oksany* nie doczytał do końca (i to występując z okazji wydania tej powieści w telewizji), i za to ma czelność brać publiczne pieniądze, to to świadczy źle nie o mnie i mojej powieści, ale o nim samym. Zresztą naprawdę z recenzjami to jest tak, jak mawiał Antoni Słomski – nieważne czy dobra, czy zła, ważne, żeby była długa i z nazwiskiem. Długich zaś miałem sporo. A sama *Oksana*... Cóż, zwróciła uwagę czytelników, sprzedaje się bardzo dobrze. Jak zaś na książkę z tak męczącą, trudną, jak u mnie stylistyką, to nawet świetnie. A że nie jest w duchu dzisiejszej specyficznej mody romansowej, tej, którą ja nazywam „literaturą rozporkową”, to już na to nic nie poradzę; do tego typu literatury nie dorosłem i już życia nie starczy, żeby dorosnąć. Żeby nie było nieporozumień, wyjaśniam: tym mianem opatruję ową przelewającą się przez naszą literaturę (zwłaszcza tę młodą i najmłodszą) falę jakiejś dziesiątej wody po Przybyszewskim (tyle że u Przybyszewskiego chodziło jeszcze o nagą duszę, a w tych dzisiejszych produktach pseudoliterackich chodzi tylko o nagą... no właśnie, wiadomo!), a może po odkrytym nagle przez nasz rynek literacki, we Francji zaś nieomal zapomnianym Bataille'u. Zresztą być może, co do korzeni tej mody się myślę. Może należałoby ich szukać (w też już nie bardzo dziś czytanych) pisarzu amerykańskim Roth'cie? W każdym razie musi tam być seks wybrzadzony do granic wytrzymałości, jednocześnie zaś tak ułatwiony, jak zjedzenie rogalika na śniadanie – zwykła czynność fizjologiczna. Musi tam być jeszcze bezinteresowne okrucieństwo (to znaczy, że się za nim nie kryje żadna nienawiść rasowa, religijna, klasowa czy narodowościowa), okrucieństwo czyste, stające się nie tylko pożywką uczuciową i seksualną człowieka, ale kamieniem węgielnym jego filozofii istnienia. I do tego w wielu utworach duża porcja zwykłego chamstwa, ot coś takiego, przy czym osławione niegdyś „Słuchaj, Kaśka, jak tam będzie względem tego co i owszem...”, było szczytem europejskiej elegancji. A jeszcze literatura ta pi-

sana jest uproszczonym, ordynarnym językiem. W dużej mierze zniknęła z niej wszelka walka o jakieś pryncypia, która była filarem literatury dawniejszej, przepadło zupełnie ukazywanie cnót obywatelskich (chyba w ośmieszających je obrazach), uczuć wyższych, trudno w niej uświadczyc też coś takiego, co wielcy Rosjanie nazywali „dostojeństwem duszy”. Jeszcze tylko krok, a doczekamy się powieści o dolach i niedolach wypróżniania.

To bardzo surowa ocena. Czy obraz całości najnowszej prozy rzeczywiście rysuje się Pana zdaniem w aż tak ciemnych barwach? Czy nie dostrzega Pan w niej żadnych ciekawych zjawisk?

Na pewno zbyt mało czytam tych książek, żeby silić się na podsumowanie. Jednych autorów czytam z zainteresowaniem, innych nie. Są tacy, których śledzę od debiutu i sprawiają mi radość, gdy widzę jak „rosną”. Innych odrzucam po dziesięciu, dwudziestu stronach i zazwyczaj nie myślę się, gdy myślę, że nie ma co zwracać sobie nimi w przyszłości głowy. Nie sądzę, że wystawianie cenzurek kolegom po piórze jest zasadne. Jakiej literatury nie uznaję – powiedziałem. Moim zdaniem literatura musi mówić coś o otaczającym, wciąż zmieniającym się świecie, zastanawiać się nad nim, coś próbować z jego tajemnicy wyjaśnić, musi mówić o reakcjach ludzkich na wciąż nowe zjawiska, musi być zaangażowana w historię, w sprawy swojej grupy, musi mieć jakiś kręgosłup moralny, musi jej na czymś zależeć, o coś musi walczyć. Nie może się ograniczać jedynie do fizjologii. Albo psychopatii.

A jak Pan ocenia prozę Herlinga-Grudzińskiego? Skąd się wzięło moje pytanie? Wydaje mi się, że z roku na rok odnaleźć można coraz więcej punktów wspólnych w pisarstwie Pana i Herlinga: interesują Panów jako pisarzy podobne problemy, choćby problem zła w świecie i historii, osadzanie Panowie swoją prozę w podobnych kontekstach kulturowych i historycznych.

Być może. Zaczę jednak może od tego, że proza Herlinga jest mi formalnie obca. Ale ja Herlinga bardzo wysoko cenię. Kolosalne wrażenie zrobił na mnie kiedyś *Inny świat*. Przeczytałem tę książkę w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy Woroszyłski przemycił jej egzemplarz z Francji do kraju. Zawsze miałem w pamięci jego chłodne, czy nawet zimne spojrzenie na rzeczywistość łagrową i w ogóle rosyjską, choć moje spojrzenie (jak mi się wydaje) było emocjonalnie gorące. Z uwagą śledziłem jego publicystykę. Zaczynałem lekturę „Kultury” paryskiej od jego *Dziennika pisanego nocą*. Bardzo cenię niektóre jego opowiadania. Jeżeli zaś doszukiwać się jakichś podobieństw losowych, to może tylko w tym, że on zaangażowany w pracę w „Kulturze” paryskiej, ja w pracę w RWE, mieliśmy okres posuchy literackiej. Herling dopiero, kiedy zerwał z Jerzym Giedroyciem (co obserwowałem ze zgrozą, że taka wieloletnia przyjaźń może się tak rozsypać), rozpiął się na dobre i nagle wyszło kilka jego książek prozatorskich. Mnie również pomogło wrócić do prozy zamknięcie RWE (co wtedy wydawało mi się przedwczesne, dziś zaś uważam za błogosławione, bo rozgłośnia byłaby rozszarpywana przez krajowe klikę polityków). A o tym swoim powrocie do literatury już wcześniej mówiłem.

Jeśli już mowa o powrotach: czy zamierza Pan wrócić na stałe do kraju?

Na stałe nie. Za dużo bieżących spraw tego kraju stało się mi obcymi. I obyczajów. Myślę, że będę jak dotychczas wędrował na osi Warszawa–Monachium–pewna mała miejscowość niedaleko Paryża. Tak długo, jak sił starczy.

Dziękuję Panu za rozmowę.

Robert Ostaszewski **Chłopcy z tamtych lat,**

Niektórzy politycy tzw. prawicowi – o ile w przypadku polskiej sceny politycznej podział na stronę 'prawą' i 'lewą' ma jeszcze jakikolwiek sens – najchętniej wygłaszają, że w okresie PRL-u z historii kraju. Przecież poza nielicznymi zrywami gnębionego społeczeństwa hulały tam jedynie ideologiczne, komunistyczne wichry – dziejowe, a jakże – wymiatające wszelkie wartości. Najlepiej więc przekreślić te czasy, wypchnąć z pamięci zbiorowej (utrwalając jedynie wyizolowane epizody). Jest to przykład myślenia uproszczonego i utopijnego zarazem. Trudno przecież, aby dziesiątki milionów ludzi, których prawie całe życie przypadło na lata istnienia PRL-u, z radością zgodziły się z twierdzeniem, że ich trudy i starania znaczą obecnie tyle, co odznaki przodowników pracy socjalistycznej.

To, co nie udało się w polityce, nadspodziewanie łatwo – *toutes proportions gardées* – 'zaskoczyło' w literaturze. Wielkie polacie powstające w czasach PRL-u prozy – bo o prozie i prozaikach będzie w tym eseju przede wszystkim mowa – wessane zostały przez wir niepamięci i mało kto stara się jeszcze wyławiać z niego jakieś resztki. Jerzy Jarzębski, pisząc o sytuacji literatury w roku 1995 (*Nowe szaty literatury polskiej, w Apetycie na Przemianę*, Kraków 1997), posłużył się metaforą lasu po przejściu huraganu: pełno tam powalonych pni, samotnych, często usychających drzew, a wokół płeni się w nieokreślony sposób młodych. Jak ów las wyglądał pięć lat później? W większości młodych okazał się dość rachityczny, ale wyrosło z niego kilka całkiem dorodnych drzew. Stare drzewa w większości usychają, choć trudno nie zauważyć, iż ostatnio sporo z nich wypuściło nowe pędy. Skończył się karnawał młodej literatury, można więc spokojnie, bez emocji przyjrzeć się temu, co działo się w literaturze w ostatniej dekadzie; zapytać, co sprawiło, że prozaicy z roczników 20-tych i 30-tych, którzy przez kilka dziesięcioleci nadawali ton polskiej prozie, nagle w większości znaleźli się na bocznym torze; ustawić teksty starszych pisarzy na tle najgłośniejszych dokonań 'młodej' prozy.

NA BAZARZE TŁOCZNO

'Zmiany warty' pokoleń wydają się rzeczą jak najbardziej naturalną w przemianach literatury. Nie jest też niczym zaskakującym, że młodzi, wchodzący dopiero do literatury pisarze traktują obcesowo dokonania starszych, dopominając się o uznanie dla własnych tekstów. Jednak to, co oglądaliśmy na literackim rynku po roku 1989, trudno jest nazwać 'zmianą warty'. Była to nieomalże anarchizująca rewolta, której skutki chyba najmocniej dały się odczuć w prozie. Przede wszystkim zburzona została literacka hierarchia, czy właściwie – postawiona na głowie. Najgłośniejszymi, nagradzanymi, szeroko omawianymi prozaikami na początku lat 90. stali się debiutanci, autorzy ledwie jednej czy dwóch książek. We wrzawie towarzyszącej 'nowym' nazwiskom nieomal zupełnie utonęli pisarze starsi. „Na bazarze tłoczno” – pisał Piotr Wojciechowski w przedmowie do powieści *Szkoła wdzięku i przetrwania*.

Kto z pisarzy starszego pokolenia zdołał się przez ten – w dużej mierze wykreowany przez mass media – tłok przepchnąć, zaznaczyć mocniej swoją obecność? Prozaików jest tu niewiele: Gustaw Herling-Grudziński, Ryszard Kapuściński, Hanna Krall, Czesław Miłosz, Wiesław Myśliwski czy Andrzej Szczypiorski. Ale przy tym Herling, Kapuściński, Krall czy Miłosz to już właściwie nie tyle pisarze – z całym szacunkiem dla ostatnich dokonań tych pisarzy w różnych dziedzinach prozy – co raczej instytucje kultury narodowej, czy też, jak pisała Grażyna Borkowska, twórcy należący do „kategorii pisarzy nietykalnych”, o których wręcz nie wypada pisać źle. A Myśliwski prawdopodobnie również wypadłby z literackiego rynku, gdyby nie nagroda Nike; Szczypiorski natomiast ostatnimi laty bardziej chyba aktywny był jako publicysta niż prozaik.

Przyczyn zweksławienia wielu starszych pisarzy na boczny tor zwykło się szukać pośród specyficznych cech literackiego 'bazaru', który ukształtował się w ostatniej dekadzie. Po roku 1989 zaczęło się trwające kilka lat polowanie na nowe nazwiska, rozpoczęte przez przełomowo-entuzjastów, którym marzyła się 'nowa' literatura we wreszcie całkowicie wolnym kraju. „Apetyt na Przemianę” pozostał w dużej mierze niezaspokojony, „młodzi” pisarze nie zdołali wykreować nowej, znaczącej wartości estetycznej. Niemniej skupienie uwagi w tym czasie prawie wyłącznie na „trzydziestolatkach” spowodowało, że starsi pisarze najczęściej 'wypadali z obiegu'. Cóż, chcąc się utrzymać na literackim – wolnym – rynku, trzeba być na nim wciąż i na rozmaite sposoby obecnym; rację ma – niestety – Kinga Dunin, pisząc: „Dziś bowiem nie jest potrzebny zakaz publikacji, wystarczy coś lub kogoś przemilczeć” (Nor-

mal, „Megaron. Kurier Czytelniczy” 2000 nr 5).

A oto przykład zawężania pola obserwacji zjawisk literackich prawie wyłącznie do dokonań „młodych”. Przez całą ostatnią dekadę dawały się słyszeć głosy, iż proza nasza zbyt odwraca się od rzeczywistości, nie chce opisywać naszego 'teraz', zajmując się przeszłością albo zamykając w „sztucznych rajach” postmodernistycznych „tekstowych światów”. Dopominano się (swoją drogą: któryż to już raz!? Zadziewająca jest trwałość pewnych mitów odradzających się wciąż w literackim światku), aby proza towarzyszyła przemianom dokonującym się w kraju; pomagała nam, czytelnikom, zrozumieć je i ośwoić. I z końcem każdego roku nieodmiennie narzekano, że znowu nie pojawił się nowy Bolesław Prus. A przecież takie książki (choć może nie na miarę *Lalki*) pojawiały się jednak, by wymienić opowiadania Marka Nowakowskiego zawarte w tomach *Homo Polonicus* (1992) i *Grecki bożek* (1993), powieść Tadeusza Konwickiego *Czytadło* (1992) czy Wojciechowskiego *Szkoła wdzięku i przetrwania* (1995). Autorzy próbowali w nich uchwycić specyfikę i rytm przemian w kraju, przedstawić metamorfozę „homo sovieticus” w „homo polonicus” już o wygładzonym, wczesnokapitalistycznym, choć wcale nie tak znowu przyjemnym, obliczu. Tych książek nieomal wcale nie zauważono. I nie tłumaczy tego bynajmniej fakt, iż wymienione wyżej teksty – przeładowane karykaturalnymi „wykrzywieniami”, pełne uproszczeń, nastawione na zbyt łatwe kompromitowanie wynaturzeń kapitalizmu czasu przełomu – nie należą do najwartościowszych osiągnięć tychże pisarzy. Podejrzewam, że gdyby chociażby *Homo Polonicus* napisał któryś z „trzydziestolatków”, to przez dłuższy czas obnoszony by był na rękach przez zachwyconych krytyków.

Po roku 1989 „młodzi” pisarze dużo szybciej niż starsi przystosowali się do zmian w instytucjonalnej sferze literatury. Przede wszystkim jako pierwsi potrafili maksymalnie wykorzystać się promocyjną masę mediów. I w tychże mediach wciąż powtarzali, że tradycja literacka to dla nich betka, że pojawili się właściwie *ex nihilo*, rozbijając próchno PRL-owskiej literatury. Właściwie chyba jeden Andrzej Stasiuk nie krył się nigdy ze swoimi fascynacjami twórczością poprzedników, choćby Włodzimierza Odojewskiego czy Zygmunta Haupta.

Pisarze mają oczywiście prawo żyć w słodkim przekonaniu o własnej oryginalności. Ale już krytyka powinna spoglądać na dokonanie literackie w szerszej perspektywie. Tymczasem krytycy towarzyszący dokonaniom „trzydziestolatków” zgodnie przytakiwali „młodym” pisarzom, potwierdzając ich nowatorstwo i wyjątkowość. Modna stała się pamięć krótka i wybiórcza. Upewniano czytelników, iż prawdziwa – czytaj: wartościowa – literatura zaczęła się dopiero wraz z końcem PRL-u, więc nie ma sensu zawracać sobie głowy książkami powstałymi w poprzednich dekadach. Dlaczego tak się działo? Sporo można pewnie wytłumaczyć młodzieńczą pychą i skłonnością do skandali. Była jednak w owym odwracaniu się plecami do tradycji także pewna – tak sądzę, choć daleki jestem od wietrzenia tutaj jakiegokolwiek „spisku” „młodych” przeciw „starym” – doza wyrachowania. Bo gdyby zaczęto skrupulatnie zestawiać dokonania „młodych” z tekstami starszych pisarzy – tak chociażby jak w drugiej połowie lat 90. robił to krytyk „FA-artu” Krzysztof Uniłowski – to na pewno w wielu przypadkach by się okazało, że „oryginalność” „młodych” jest raczej z drugiej ręki, a „przemiana” w literaturze wygląda na zamaskowaną kontynuację.

W CZYM SZUKAĆ OPARCIA? POZOSTAŁ TYLKO PAPIER

Trudno jednak jest obronić tezę, iż to jedynie aktywność „młodych” sprawiła, że pisarze-nestorzy znaleźli się w cieniu. Spójrzmy na całą sprawę od drugiej – starszych pisarzy – strony. Czy wcale nie zabiegali oni o mocniejsze zaznaczenie swojej obecności, czy oddali młodszemu „bazar” bez walki? Co sprawiło, że ich głos brzmi jednak słabiej niż kiedyś, jest trudniej słyszalny?

W krótkim wspomnieniu poświęconym postaci Kornela Filipowicza Ewa Lipska pisze: „Jestem już po stronie mniejszości. Moi przyjaciele i bliscy są już po trzeciej stronie. W nekropoliach notesów zaledwie po nich ślady” („Dekada Literacka” 2000 nr 4/5). Starzy pisarze odchodzą. W latach 90. zmarli między innymi: Filipowicz (zm. 1990), Bogdan Wojdowski (1994), Stanisław Czyciej (1996), Władysław Terlecki (1999), Kazimierz Brandys (2000), Szczypiorski (2000), Herling-Grudziński (2000). Ktoś może powiedzieć, że jest to sytuacja nieunikniona i naturalna zarazem. To prawda, ale nie mogę pozbyć się odczucia, iż zmarli ostatnio pisarze zapadają się trochę głębiej w niepamięć, niż to miało miejsce jeszcze kilkadziesiąt lat wcześniej. Dlaczego tak się dzieje? Życie literac-

kie ostatnimi laty nabrało dużego przyspieszenia: trwa nieustanna karuzela nagród, promocji, targów książki, debiutów... Zmniejszyła się – jak sądzę – ilość czytelników polskiej literatury współczesnej, co bynajmniej nie ograniczyło ogromnej liczby tytułów, trafiających co roku na półki księgarń. Coraz trudniejszym zadaniem staje się już nie tylko śledzenie samej prozy, ale i tego, co się na jej temat pisze. Coraz większym problemem staje się wywalczenie sobie „swoich pięciu minut” na literackim „bazarze”. W tej sytuacji nie można się dziwić, że mało kto ma czas i ochotę na oglądanie się za siebie i przypominanie zmarłych pisarzy, powracanie do ich twórczości. Okrutne to... ale inaczej – tak mi się wydaje – być nie może: wolny rynek książki ma swoje nieublagane prawa. A reszta jest już w rękach historyków literatury.

Wielu starszych pisarzy milczało w latach 90. Wstrzymywali się z wydawaniem nowych tekstów, jak gdyby obserwując to wszystko, co działo się w tym czasie w literaturze i wokół niej; może też nie chcąc uczestniczyć w „bazarowych” przepychankach. Zdarzało się też, że wydawali oni po raz pierwszy oficjalnie w kraju książki powstałe jeszcze w poprzednich dekadach i publikowane wcześniej w wydawnictwach „drugiego obiegu” albo w oficynach emigracyjnych. Co również stanowiło pewną formę milczenia. Dlaczego? Książki te w większości przeszły zupełnie bez echa, rozminęły się ze zmieniającymi się zainteresowaniami czytelników. I jeszcze dzisiaj można je kupić w księgarniach taniej książki za symboliczną złotówkę.

Pisarze-nestorzy nie dostrzegli – a może: nie chcieli dostrzec – że po roku 1989 diametralnie zmieniły się czytelnicze preferencje. Czytelnicy zdecydowanie odrzucili nieomal całą prozę „walczącą”, dotyczącą zmagania z PRL-owskim reżimem, bądź ukazującą wynaturzenia wprowadzanej w życie utopii; przestały ich zajmować kwestie polskości czy tradycji. Wiązało się to również ze zmęczeniem wszelkimi formami pisarstwa z pogranicza prozy beletrystycznej i dokumentu, tymi wszystkimi „autentykami”, łże-dziennikami, sylwami, czyli gatunkami, które szczególnie intensywnie rozwijały się w latach 70. i 80. Boom na odkrywanie „białych plam” w historii naszego kraju również trwał bardzo krótko. Przy czym największą popularnością cieszyły się chyba różnego rodzaju wywiady-rzeki czy „spowiedzi” byłych komunistycznych notabli. Wydawcy zresztą bardzo szybko przegzrali koniunkturę na tego rodzaju publikacje. Potem zainteresowanie czytelników przeszłością dalszą i bliższą zdecydowanie zmalało. Mieliśmy tutaj do czynienia z czymś w rodzaju mentalnej grubej kreski: skupienie uwagi na teraźniejszości spowodowało odwrócenie się od przeszłości.

Nic więc dziwnego, że czytane zachłannie zaledwie kilka lat wcześniej relacje z okresu stanu wojennego takie, jak chociażby Nowakowskiego *Raport o stanie wojennym* (wydanie oficjalne w kraju – 1990) czy Andrzeja Brauna *Jak wściekłe psy...* (1994) trafiały w latach 90. właściwie w próżnię. Podobnie działo się z książkami demaskującymi absurd, zło PRL-owskiego życia (na przykład wydawane na początku ostatniej dekady książki Kazimierza Orłosa wcześniej publikowane na emigracji) czy też poświęconymi losom Polaków rzuconych w czasie II wojny na tereny ZSRR (na przykład *Zabezpieczanie śladów* Odojewskiego).

Książki takich pisarzy jak wymienieni wyżej: Odojewski i Orłós z innych jeszcze względów miały utrudnioną drogę do czytelnika. Pisarze przebywający na emigracji (Odojewski) bądź publikujący tam (Orłós) objęci byli przez całe dziesięciolecie cenzuralnym zapisem: teksty tych pisarzy nie mogły być publikowane w kraju w obiegu oficjalnym, nie można było zamieszczać omówień czy choćby recenzji ich książek w pozostających pod kontrolą cenzury periodykach. Nazwiska tych pisarzy wypadły z czytelniczego obiegu w kraju i czytelnikowi – szczególnie młodszemu – zachodzącemu w latach 90. do księgarni mówiły raczej niewiele albo zgola nic. Ta sytuacja zaczęła się stopniowo zmieniać dopiero całkiem niedawno, w ostatnich dwóch latach, kiedy kilku starszych pisarzy wydało nowe, głośnie książki.

Zaznaczyć jednak trzeba, że nawet duża aktywność pisarska nie gwarantowała starszym pisarzom mocnej pozycji na rynku. To casus chociażby Marka Nowakowskiego, który w latach 90. opublikował wprawdzie wiele nowych tekstów, ale nie wpłynęło to zupełnie na wzrost zainteresowania czytelników, a i krytyki, jego twórczością.

Zamknięcie niektórych pisarzy mogło się także wiązać z niezaakceptowaniem nowego statusu pisarza w społeczeństwie. W latach 80. pisarze chyba po raz ostatni mogli tak aktywnie włączyć się w życie wspólnoty, współkształtować słowem jej losy, reaktując romantyczny mit wieszczca. Sło-

czyli na obrzeżach targowiska

wo pisarza miało wtedy swoją wagę, a książki były znów rodzajem broni w walce z reżimem stanu wojennego. Po roku 1989 pisarze – a i cała literatura – straciła sporo na znaczeniu; spychana była – i jest chyba wciąż – do roli rozrywki, mającej dostarczać czytelnikowi jedynie „zabawy przyjemnej i pożytecznej”. Mało kto już postrzega działalność pisarską w kategoriach służby społecznej czy powinności. Głos pisarza, w który jeszcze nie tak dawno wsłuchiwało się z nabożeństwem, zaczął ginąć w medialnym zgiełku. Literatura stała się właściwie jedynie czymś w rodzaju kwiatka przy zgrzebnym kożuchu kształtującej się demokracji.

Taka sytuacja powodowała frustrację i pobudzała do stawiania pytań o sens uprawiania sztuki słowa. Bolesnym, momentami brutalnym w szczerości, zapisem wahań i rozterek pisarza jest powstałe pod koniec lat 80. opowiadanie Nowakowskiego *Bożydar* (w tomie *Grecki bożek*). Rzeczywistość schyłkowego PRL-u jawi się pisarzowi jako magmowate, wyplukane z wszelkich wartości bajoro. „*Chłupocze wokół gnojem*”, pisze. Z rozgrywki ze światem Nowakowski wychodzi mocno poturbowany, niepewny, czy dokonał słusznych wyborów przede wszystkim jako pisarz. Jego porte-parole wątpli coraz bardziej w sens własnego pisania: „*Więc siedzę rankami nad papierem. Często jałowo i bezmyślnie. Ale uparcie. Czy to jest praca? Masochistyczne odkrywanie udręk, słabości. Maniackie bebeszenie – dla kogo, po co? ... Wierowanie, rozkład, atomizacja*”. Ciężko mu coraz bardziej narzucać pisarzowi rolę społeczną, stara się więc znaleźć dla własnego pisania przestrzeń wolności. Z jednej strony twierdzi: „*Nie chcę nikomu i niczemu służyć*”; z drugiej – ma świadomość trudności, jakie napotyka chęć „wybicia się na niezależność”. Pozostała jedynie trudna do uzasadnienia potrzeba pisania, siła – być może irracjonalna – zmuszająca do zasiadania co rano nad kartką czystego papieru. Biała kartka – oparcie i przekleństwo zarazem, bo wciąż dławi niepewność: „*Czy to nie mechaniczny nałóg już?*”.

Wydaje się, że pisarze starszego pokolenia nie potrafili na początku lat 90. wyjść poza alternatywę: twórca literatury komercyjnej, schlebający tanim gustom czytającej publiczności albo pisarz głęboko zaangażowany w życie społeczne. „*Młodzi*” bardzo szybko dostrzegli inną drogę. Tę „trzecią drogę” wyznaczała rezygnacja z romantycznej mitologii, z dotychczasowych uroszczeń – czy może: złudzeń – i zaakceptowanie własnego statusu jako pisarza-rzemieślnika. Traktowanie pisania w kategoriach zawodu, a nie – służby, powinności. Droga ta została wytyczona przez swoisty kompromis pomiędzy własnymi preferencjami estetycznymi – jak również wyborami aksjologicznymi – pisarza a wymaganiami „bazaru” (droga to oczywiście miejscami dość kręta i niewyraźna – ale to już temat na inny tekst). Pisarze-nestorzy ruszyli tą drogą – jak się zdaje – dopiero u schyłku lat 90., publikując wtedy książki zalecające się do czytelnika atrakcyjnymi fabułami, ale jednocześnie rozwijające stale ważne dla tych pisarzy tematy i problemy.

STRAŻNICY PAMIĘCI

Zygmunt Ziątek pisał niedawno, że w prozie tworzonej w latach 90. „*nastąpiło zdecydowane przesunięcie zainteresowań z – jeśli można tak powiedzieć – czasowości na lokalność egzystencji*” (*Wiek dokumentu*, Warszawa 1999). Jest to rozpoznanie słuszne jedynie w odniesieniu do prozy tworzonej przez młodszych pisarzy. Najwyraźniejsze w nowej prozie są przecież dwa nurty, mitograficzny i postmodernistyczny; pierwszy obejmujący teksty ukierunkowane na opisywanie (re-konstruowanie) przestrzeni rozmaitych „małych ojczyzn” czy też przestrzeni prywatnych, drugi – rozwijający się w nieskończonym obszarze literatury (biblioteki). Oczywiście nie musi to od razu oznaczać całkowitego wyrugowania problemów historii czy czasu z tejże prozy. Tyle tylko, że młodszych pisarzy interesuje raczej nie historia jako taka, ale jedynie ich własne w niej miejsce; nie ciągłość, trwanie, tradycja – ale prywatne, często idiosynkratyczne spojrzenie na historię, akcentujące niejednokrotnie przygodność i fragmentaryczność tego, co przeszłe. Starsi pisarze natomiast zdecydowanie wchodzi w rolę „strażników pamięci”, dopominając się o trwałość, ciągłość i – co może najważniejsze – o możliwą kompletność obrazu przeszłości utrwalonego w pamięci zbiorowej. Wynika to – jak sądzę – z przeświadczenia, iż społeczeństwo zapominające o własnej przeszłości, skupiające się jedynie na dniu dzisiejszym, ulega wykorzenieniu; staje się w pewien sposób uboższe duchowo i podatniejsze na wszelkiego rodzaju manipulacje socjotechniczne. Owo odbudowywanie ciągłości czasu odbywa się na rozmaitych płaszczyznach, dotyczy różnych sfer rzeczywistości.



Nowakowski w cyklu miniatur prozatorskich zebranych w trzech tomach *Powidoków* wchodzi w rolę „strażnika pamięci” starej Warszawy, niszczonej zarówno w czasie wojny, jak i po jej zakończeniu. Odojewski i Braun dopominają się o pamięć tragicznych losów Polaków przebywających w czasie II wojny na Kresach bądź w głębi ZSRR. Orłowski w *Zimnej Elce* podsuwa czytelnikowi lustro PRL-owskiej przeszłości, wskazując jak mocno PRL-owskie błoto wciąż jeszcze jest do nas przyklepione.

Przy tym dla prozaików starszego pokolenia przeszłość czy tradycja nie stanowią jedynie cmentarzyska martwych chwil i idei. Wydaje mi się, że nie chcą oni być kustoszami w muzeach pamięci. Namysł nad przeszłością to dla nich wciąż aktualna lekcja. Zwrot ku pamięci, historii dokonywany jest w ich prozie po to, aby lepiej – pełniej, wnikliwiej... – opisać i zrozumieć teraźniejszość, bądź wskazać pewne niezbyt jasno uświadamiane sobie obecnie zagrożenia.

„Młoda” proza jest w dużej mierze egotyczna, wsobna, skupiona na problemach samych autorów czy ich rozmaitych tekstowych wcieleniach. Duża część prozy mitograficznej rozwijana jest przecież w celach stricte terapeutycznych i prowadzi do odzyskania – czy zbudowania – tożsamości autora. W prozę postmodernistyczną natomiast wpisana bywa w sposób wyrazisty postać autora jako kreatora papierowego uniwersum fikcji. Innymi słowy: „młodzi” pisarze w większości przypadków stracili zainteresowanie drugim człowiekiem i jego losem. Natomiast pisarze starszego pokolenia wciąż pozostają – posłużę się słowami Nowakowskiego – „*kolekcjonerami okazów ludzkiego panoptikum*”. Prozę autorów takich chociażby jak Henryk Grynberg, Orłowski, Odojewski czy Nowakowski wciąż napędza poszukiwanie „biograficznych okazów”, wynikające nie tylko z ciekawości, ale również z chęci odkrycia w nich wyrazistego wzorca przeznaczenia, historii; pokazania, jak świat odciska swoje piętno na losach ludzi i jak ci próbują sobie z nim radzić.

I na koniec o jednej jeszcze sprawie. Wydaje mi się – choć może zabrzmi to paradoksalnie – że w prozie tworzonej przez pisarzy-nestorów zdecydowanie więcej niż w tekstach „młodych” jest pasji, emocji. Skąd to się bierze? „Młodzi” pisarze, godząc się z rolą rzemieślników pióra, traktują z dystansem – czasami nawet z wyraźną ironią – zarówno własną działalność pisarską, jak i całą literaturę (na ile jest to poza wymyśloną na użytek mass mediów, na ile zaś wyraz własnych przekonań – to już inna sprawa). Są sprawni warsztatowo,

mają tzw. lekkość pióra. Czasami jednak odnoszę wrażenie, że w zależności od sygnałów dochodzących z rynku mogliby pisać o czymkolwiek. „Wędrują po tematach”, szukając takiego, który znajdzie największy oddźwięk u czytelników. Często czytam książki „młodych” prozaików z zainteresowaniem, podziwem dla ich językowej sprawności. Równie jednak często, odkładając książkę, nie mogę pozbyć się wrażenia, że literatura nie poniosłaby większej straty, gdyby książka ta nie powstała. Brakuje mi u wielu „młodych” pisarzy jakiegoś centralnego problemu, obsesji nawet, który stanowiłby rdzeń ich pisarstwa. Mówiąc wprost: najczęściej trudno dostrzec u „młodych” coś, co by im wyraźnie doskwierało, zagrażało czy choćby powodowało egzystencjalną niewygodę, i co by wymagało oswojenia poprzez pisanie.

Zupełnie inaczej rzecz się ma z pisarzami starszego pokolenia. Ci nie traktują raczej pisania w kategoriach zadania do odrobienia. Piszą kolejne książki, aby uporać się z problemami historii, czasu, pamięci czy choćby własnego istnienia w świecie. Wielokrotnie powracają do tych samych tematów, opukują je – częstokroć obsesyjnie – z różnych stron. Takiej konsekwencji i zaangażowania brakuje mi u „młodych”. Wystarczy porównać prozę dwóch prozaików, których interesują – do pewnego stopnia oczywiście – podobne sfery rzeczywistości: Orłowski i Stasiuk. W opowiadaniach z tomu *Zimna Elka* – mimo iż nie są to bynajmniej arcydzieła – więcej jest pasji niż we wszystkich książkach Stasiuka razem wziętych.

Ktoś może powiedzieć: i o co tu kruszyć kopie!? Normalną rzeczą na literackim rynku jest to, że akcje jednych pisarzy zyskują, innych – tracą na wartości; że poza tym pisarze starszego pokolenia sami są sobie winni, bo pisali o sprawach, które przestały interesować większość czytelników, a do tego często wydawali książki słabsze od swoich wcześniejszych dokonań. Może też dodać, że wszystkim i tak odda sprawiedliwość historia literatury.

Cóż... Odpowiedzią na to niech będzie cytat z napisanego prawie 70 lat temu – ale jakże aktualnego dzisiaj – eseju Jerzego Stempowskiego *Mała Apokalipsa dla inteligencji warszawskiej*: „*Samo przez się rzemiosło literackie nic nie znaczy. Jest ono po prostu jednym z rzemiosł problematycznej użyteczności. Znaczący jest tylko w ręku proroków, mówiących o sprawach najważniejszych, jakie są i jakie będą. A i wtenczas nawet znaczą niewiele, albowiem najwymowniejszy jest ten, kto ma najistotniejszą rzecz do obwieszczenia, chociażby jąkał się i szeplecił*”.

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

powstanie „Solidarności” i jej odrodzenie po kataklizmie stanu wojennego, co doprowadziło do upadku komunizmu w całym prawie bloku sowieckim.

Dalszym ciągiem *Cudu* jest *Dżuma w Neapolu*, opowiadanie nawiązujące w metaforyczny sposób do stanu wojennego w Polsce, którego skutki okazały się bardziej trwałe i niszczące, niż wydawało się to wielu politykom, również solidarnościowym.

„Jestem pewien – ubolewał Herling – że skutki dżumy stanu wojennego trwają nadal, a ja dla celów literackich przedłużyłem je w tym opowiadaniu na pokolenia, aż do prawników. (...) Bo stan wojenny dla życia społecznego był procesem strasznym i jeszcze długo (...) będziemy się z niego w Polsce otrząsać. Stan wojenny był po prostu ponownym procesem intensywnej sowietyzacji...”

Pomimo więc chwilowego odrodzenia „Solidarności”, pomimo fenomenu Okrągłego Stołu, legenda „Solidarności” leżała w gruzach, a to jej „rozpaprywanie” zaczęło się już na progu III Rzeczypospolitej, kiedy generał Jaruzelski dzięki taktyce kilku postów solidarnościowych został prezydentem. Ten proces trwa. Dlatego *Dżuma w Neapolu* w porównaniu do *Cudu* jest opowiadaniem bardzo pesymistycznym, nawet bardziej niż *Inny Świat*, który był utworem osobistym, takim Bildungsroman, utworem o walce w imię zachowania godności, i w tym znaczeniu budzącym nadzieję.

A jednak ... Herling-Grudziński i teraz, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, czyli w czasie prowadzenia rozmów, nie chce stracić nadziei. Wierzy więc w możliwość odrodzenia legendy, wierzy w możliwość ponownego Cudu! Nawiązując do aktualnej sytuacji politycznej w Polsce, do popularności postkomunistów i błędów popełnianych przez byłą opozycję, podejmując dręczący go stale problem inteligencji, szczególnie problem polskich pisarzy, którzy wybrali chorobę amnezji, twierdzi, że tylko pielęgnowanie pamięci o przeszłości, a więc dokonanie przez pisarzy samorozliczenia, przez polityków zaś samolustracji, mającej znaczenie moralne, może zapobiec dalszej dewaluacji ideałów „Solidarności”.

Pisanie o przeszłości to bowiem normalny proces, więcej – to wielkie zadanie dla literatury, wstydlivé nie podejmowane przez polskich pisarzy, wśród których próżno by szukać Żeromskiego czy Kadena.

Pierwsze opowiadanie, które napisał Herling-Grudziński, to *Księżę Niezłomny*. Pierwowzorem jednego z głównych bohaterów był Croce, wybitny filozof włoski, który odrzucił możliwość współpracy z reżimem faszystowskim, **wewnętrzny emigrant**. Emigrację – rzeczywistą czy wewnętrzną – rozumiał autor *Cudu* jako jasną i zdecydowaną odpowiedź na pokusę kolaboracji – z reżimem faszystowskim bądź komunistycznym. W płaszczyźnie moralnej nie widział on bowiem różnicy między dwoma totalitaryzmami XX wieku: nazizmem i komunizmem. Najdobitniej wyraził to w *Rozmowach w Neapolu*:

Fotografia Elżbieta Lempp

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI, Kraków 1994.



Między wieżą Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

„Nie możemy robić takich rozróżnień – złe obozy nazistów, usprawiedliwione obozy komunistów. Musimy zrozumieć, że zostaliśmy uderzeni przez zjawisko, które dotyczy istoty człowieka, a nie tego, czy dany ustrój był, czy nie inspirowany ideami Oświecenia lub oparty na nienawiści do ras czy klas. To było zjawisko niespotykanej i n w a z j i z ł a [moje podkr., B.R.] przeciw człowiekowi. I tylko w ten sposób możemy coś z tego wieku zrozumieć – jeśli oczywiście chcemy, żeby w człowieku odezwały się najlepsze struny moralne, bo każdy je w końcu w sobie ma. Tylko chodzi o to, czy człowiek chce, czy nie chce ich używać. To, co przeżyliśmy w wieku XX, jest potwornością i ktokolwiek doszukuje się jakichkolwiek usprawiedliwień dla zbrodni nazistowskich czy komunistycznych (...) jest moralnym, a raczej niemoralnym kretynem”.

Otóż to, **inwazja zła** – jeden ze stałych motywów opowiadań Herlinga!

TRĘDOWATY Z AOSTY

„...człowiek rodzi się do nieszczęścia, jak orły rodzą się do lotu”
Księga Hioba

Wieża, opublikowana po raz pierwszy w „Kulturze” w roku 1958, jest następnym, po *Innym Świecie*, kamieniem milowym w twórczości Herlinga-Grudzińskiego. To wówczas narodził się pisarz, który pozostanie już do końca wierny tematowi – mówiąc najogólniej – tajemnicy ludzkiej egzystencji. Tak to ujmuje on sam:

„*Wieża* była początkiem mojej nowej drogi twórczej, to znaczy inicjowała niemal wszystko, co potem napisałem, a co mógłbym określić jako próbę uchwycenia innego wymiaru rzeczywistości. (...) Uważam, że z natury i z upodobań jestem pisarzem o zainteresowaniach metafizycznych. (...) W *Innym Świecie* wszystko odbywało się w ramach bardzo konkretnej rzeczywistości. Tymczasem w obu opowiadaniach, które nazwałem *Skrzydłami Ołtarza*, to, na czym mi najbardziej zależało, rozgrywa się nie tylko w innym wymiarze rzeczywistości, ale jakby pod nią”.

Te dwa opowiadania były dla pisarza tak ważne, że mogły stać się zarówno początkiem, jak i... końcem jego twórczości, zawierały bowiem te egzystencjalne i metafizyczne treści, które okazały się twardym jądrem wszystkich późniejszych utworów Herlinga, rozpiętych między **dwoma symbolami ludzkiego istnienia: Wieżą i Wulkanem**.

Paradoksalnie można więc powiedzieć, że punktem wyjścia jego pisarstwa jest świadomość niewiedzy o drugim człowieku. Paradoksalnie – bo taka świadomość, rozumując logicznie, powinna raczej paraliżować niż inspirować. Ale Herling uważa, że literatura nie ma celów poznawczych, gdyż nie da się określić granic ludzkiej samotności czy skali ludzkiego cierpienia, nie da się zrozumieć istoty zła, podobnie jak niewymierne jest dobro, które czasem bywa naszym udziałem. Dlatego pisarze, których najbardziej cenil: Dante, Szekspir, Dostojewski, Bułhakow, Kafka, Schulz. Tworzą oni literacki kontekst jego pisarstwa. Literatura, tak jak rozumie ją Herling, powstaje pod wpływem „drgnięcia osobistej struny”, jest dowodem na istnienie w człowieku duszy, która pozwala opanować strach przed światem i zrozumieć sens cierpienia, wreszcie – jest wyrazem tęsknoty za drugim człowiekiem, pragnieniem wyjścia z kręgu samotności. „Ta samotność – zauważa Bolecki – budzi twoje największe zainteresowanie narracyjne w momencie, kiedy stawiasz naprzeciwko siebie co najmniej dwie postacie”.

W *Wieży i Pieta dell' Isola*, które tworzą dyptyk, nazwany przez autora, jak już wspomniałem, *Skrzydłami Ołtarza*, najważniejsze dla jego twórczości motywy zostały zarysowane ostro, czasem wręcz ekstremalnie, np. problem samotności zamkniętego w wieży trędowatego z Aosty, samotności – jak mówi pisarz – absolutnej, którą jednak bohater przyjmuje z pokorą jako cierpienie pozwalające zachować – mimo całkowitej izolacji od świata zewnętrznego – poczucie odpowiedzialności za los drugiego człowieka. Odrzuca więc pokusę ludzkiej pociechy, ale zagłębiając się w swym cierpieniu odnajduje Boga rozpiętego na Krzyżu.

To ważny sygnał w pisarstwie Herlinga, które sam uznaje – w specyficznym tego słowa znaczeniu – za religijne. Sprawie tej poświęcił wiele uwagi w rozmowach z Boleckim.

„Dla mnie kluczem do chrześcijaństwa jest właśnie obecność cierpienia – jakby otwarcie się na cierpienie, o czym niedawno pisałem przy okazji *Martwego Chrystusa*. To jest według mnie jeden z głównych powodów, które przyciągają rzesze ludzi do chrześcijaństwa, ponieważ odkrycie cierpienia oznacza odnalezienie żywego źródła życia. Każdy człowiek zdaje sobie sprawę, że jego życie jest cierpieniem, ale

a wulkanem

monolog o sobie samym

to po raz pierwszy powiedziało i ujęło w kanony religijne właśnie chrześcijaństwo. To jest, moim zdaniem, powód ogromnego powodzenia tej religii. Chrześcijaństwo jako religia cierpienia nie zniknie nigdy, ale może zniknąć lub wejść w głęboki kryzys jako instytucja, jako Kościół".

Innym rozwinięciem w *Pieta dell' Isola* motywem, i często później występującym w późniejszych utworach, jest motyw **cudu**, który – rzecz można – jest tylko odwrotną stroną, jakby rewersem, **cierpienia**. Gdy pojawia się w życiu człowieka prawdziwe cierpienie, rodzi się w nim pragnienie cudu – dotyczy to też ludzkiej zbiorowości, wspólnoty, narodu. Charakterystyczne, że Herling – erudyta i esteta – opowiada się tu po stronie wrażliwości prostego ludu, przeciw kościelnym hierarchom, przeciw racjonalnym argumentom intelektualistów. Przejmuje z ludowych wierzeń i rozwija legendy, legendę o św. Januare, bestialsko zamordowanym, i o św. Sebastianie, przebitym włóczniami.

Bliższy też ludowej wyobraźni niż teologicznym dociekaniom jest w rozumieniu Zmartwychwstania – raczej ciało niż tylko dusza, a także w pojmowaniu zła, które nie jest jedynie, jak głoszą teologowie, brakiem dobra, lecz zjawiskiem immanentnym, pojawiającym się najczęściej w warunkach ekstremalnie nieludzkich, w warunkach zniewolenia i skoszarowania, ale obecnym – choć czasem ukrytym w głębokim cieniu dobra – stale w życiu człowieka. „Zło – twierdzi Herling – jest w naszym świecie tak intensywnie obecne i tak samodzielne, że atakuje wyobraźnię pisarzy chcących ten świat przedstawić bez zafalszowań”.

Z dramatem permanentnego zła często spleciony jest w jego utworach dramat, którego istota tkwi w katolickiej doktrynie celibatu: dramat związku ducha i materii. Brzmi to może banalnie, ale jest to sprawa niezwykle poważna i trudna do rozwiązania. Bohaterami wielu opowiadań Herlinga są księża i zakonnice, dla których ideał czystej duchowości okazuje się nieosiągalny. Celibat i klauzura, uważa autor *Monologu o martwej mniszce*, przeciwne są naturze człowieka, dlatego prowadzą albo do hipokryzji, albo do dramatów i tragedii.

Zło różne ma więc oblicza, różne są jego źródła, zwykle jednak „rodzi się z przemocy wobec osoby niewinnej i całkowicie bezbronnej”, np. wobec dziecka, dopowiada Bolecki.

OPUS MAGNUM

„... to jest obraz widziany przez konkretnego człowieka...”

G. Herling-Grudziński

To, co teraz powiem, znów może wydać się paradoksalne – ale ludzkie życie, zdaniem Herlinga, pełne jest paradoksów. Otóż autor *Dziennika pisanego nocą* nieraz zdradzał zacięcie kronikarskie, ale kronikarzem, nawet wbrew temu, co czasem mówił, nie był. Był pisarzem, także wtedy, gdy w *Innym Świecie* przywoływał rzeczywistość łagrową.

Herling-Grudziński bowiem nie odtwarzał, lecz przetwarzał i kreował rzeczywistość. Nie stał się również kronikarzem w swym *Dzienniku*, który powstał właściwie dość przypadkowo, jako próba zapalenia luki na łamach „Kultury” po diariuszach Gombrowicza i Stempowskiego.

Twierdził nieraz, że chce być w nim świadkiem swojej epoki i własnego życia, ale – należy podkreślić – świadkiem niezwykle zaangażowanym emocjonalnie i intelektualnie. *Dziennik pisany nocą* jest tak przepełniony emocjami, że czasem aż parzy, do bólu. Pisarz bowiem – uważa Herling – ma prawo zabierać głos w różnych sprawach publicznych, wyrażając swój prywatny pogląd, nie licząc się więc ani z elitami, ani opinią publiczną. Zabierał więc głos w sprawach Kościoła, nie będąc teologiem, w sprawach politycznych, nie będąc politykiem, w sprawach filozoficznych, nie będąc filozofem, w sprawach sztuki – nie będąc znawcą profesjonalnym.

Przypomnijmy: *Inny Świat* został wydany po raz pierwszy w roku 1953, *Księżę Niezłomny* w roku 1956, *Wieża* w 1958. Od roku 1970 na łamach „Kultury” publikował *Dziennik pisany nocą*, który, jak sam wyznaje, zaczął odgrywać w jego procesie twórczym rolę zasadniczą.

„Początkowo wykorzystywałem moje stare, nie publikowane nigdzie zapiski diarystyczne, które robiłem sobie od wielu lat. Potem jednak *Dziennik pisany nocą* zaczął mi się rozrastać, zaspokajając wszystkie moje potrzeby pisarskie i stał się formą łączącą wszystko, co piszę. Z czasem zacząłem zamieszczać w nim opowiadania. Są one innym kształtem myśli, z których wyrażeniem miałbym kłopoty w formie diarystycznej. Ale bywa też odwrotnie – ograniczam się do dziennika, kiedy nie czuję się na siłach napisać opowiadania”.

Przedziwny jest to więc, niepowtarzalny w swej jedynej formie, dziennik. Nie jest dziennikiem intymnym, ani auto-

biografią, nie jest też kronikarskim zapisem współczesnych dziejów i nie jest polem doświadczalnym dla pisarza, ani relacją z jego lektur. Stanowi kompozycję zamkniętą, choć – jak każdy utwór tego autora – otwarty jest na czytelnicze domysły i niejednoznaczne interpretacje.

Bardzo ciekawy i jak się okazało niezwykle inspirujący był pomysł włączenia do *Dziennika* krótszych i dłuższych form narracyjnych, czysto literackich, jak opowiadania, lub bliższych reporterskiej relacji, jak *Gruzy* czy *Podróż do Polski*, 8 – 31 maja 1991. Czytając dziennik razem z opowiadaniem, lub odwrotnie – opowiadania razem z dziennikiem, odnosi się wrażenie epickiej potoczności, wrażenie głębszego oddechu, którego Herlingowi brakowało, gdy pisał tylko opowiadania, i musiał porzucić ambicję napisania powieści.

Pewnego rodzaju przedłużeniem, ale i uzupełnieniem, *Dziennika pisanego nocą* są *Rozmowy w Dragonei* oraz *Rozmowy w Neapolu* – przedłużeniem w stronę autobiografizmu, uzupełnieniem o intymność wyznań i rozważań. Herlingowi-Grudzińskiemu przydarzyło się to, czego wielu wybitnych pisarzy nie doczekało: znalazł oto krytyka doskonale „kompatybilnego”, by użyć modnego ostatnio słowa, **drugą postać procesu twórczego**. Tak powstało dzieło podwójnego autorstwa, ale jednolite w swej wymowie i jasne w przesłaniu, dzieło pełne fascynujących refleksji i spostrzeżeń.

W dziele tym Herling odkrywa sam siebie i wyznaje rzeczy dotąd przemilczane. Raz jeszcze na marginesie drobnych

analiz swych utworów, w licznych dygresjach mówi o swym rozczarowaniu do twórców i kontynuatorów „Solidarności”, która – kiedy piszę te słowa – przygotowuje się do obchodów swego Dwudziestolecia w atmosferze politycznych swarów i towarzyskich skandali, o rozczarowaniu do polskiego Kościoła katolickiego, pod pewnymi względami nawet do Papieża, za Jego zbyt doktrynalne stanowisko w sprawach moralno-obyczajowych, wreszcie – o rozczarowaniu do współczesnej polskiej literatury. Ale wraca także pamięcią do swej osobistej tragedii – samobójstwa pierwszej żony, Krystyny. Odczuwa ogromną satysfakcję z możliwości powrotu do swej twórczości, odnajdując w niej sprawy, które rozwijał często tylko intuicyjnie lub wręcz instynktownie, czy też wcześniej ich nie dostrzegał, ale i rozdrapuje rany ledwo zabliźnione.

POD WULKANEM

„Boskie jest w nas tylko to: Siła Nadziei, którą wyraża – a może tym gwałtowniej – siła rozpacz. Pisząc o niezniszczalnym twarzym jądrze w człowieku, Kafka miał na myśli Nadzieję, choć brakowało mu odwagi, by nazwać ją po imieniu. „Nie można żyć bez nadziei” wołał Dostojewski; i to jest nasza boska wieczność”.

G. Herling-Grudziński: *Gruzy*

Autor wielu znakomitych opowiadań sam, w miarę toczonych z Boleckim rozmów, staje głównym bohaterem swojego *opus magnum*: zamknięty w swej neapolitańskiej samotni,

CIĄG DALSZY NA STR. 10

WŁÓDZIMIERZ BOLECKI, Warszawa 1998.

Fotografia Elżbieta Lempp



Między...

CIĄG DALSZY ZE STR. 9

przeżywający osobiste dramaty i cierpiący niczym trędowaty z Aosty z powodu ostrości widzenia świata, w którym przyszło mu żyć. Bronią więc prawa człowieka do wolności i życia w zgodzie z naturą, a jednocześnie – co trafnie zauważył kiedyś Tomasz Burek – mieszkając pod wulkanem zdaje sobie doskonale sprawę z kruchości ludzkiego istnienia.

„...Bliska mi jest myśl, że wchodzimy w koleiny życia innych ludzi. Dlatego tak bardzo mi odpowiada teoria Konstantego Jeleńskiego, że istnieje jak gdyby deseń ludzkich losów, który się powtarza. W tym całym dramacie opisanym w *Pieta dell'Isola* jak gdyby odtwarzają się pewne stare wątki z udziałem innych osób. Historia odżywa w innej nieco postaci. Ludzie wchodzą w koleiny swoich poprzedników”.

Tylko w ten sposób zdołamy przezwyciężyć śmierć – dzięki wierze w ciągłość dziejów. Pojedyncze istnienia ludzkie mogą w oka mgnienia zostać starte na proch, nikt jednak nie odbierze nam poczucia wspólnoty z ludzkością – w perspektywie teraźniejszości, przeszłości, ale także przyszłości. Herling nieraz dawał wyraz nadziei, jaką wiąże z młodym pokoleniem, nie obciążonym bagażem wojennych przeżyć i perelowską mentalnością.

Ale czy utwory Herlinga-Grudzińskiego potrafią jeszcze przemawiać do młodych pokoleń, czy ich niewątpliwa „staroświeckość” nie zostanie potraktowana jako relikwiarz przeszłości godny szacunku, ale nie budzący żywszych emocji?

Myślę, że właśnie w dobie życia przyspieszonego, w dobie dominacji techniki i konsumpcji, rozechwiania humanistycznych wartości – pisanstwo autora *Schroniska lunatycznego* może okazać się sprawą bardzo poważną.

Nerwowemu, płytkiemu rytmowi życia w cywilizacji technicznej, niekontrolowanemu pędowi świata współczesnego ku „bezbożności” przeciwstawia Herling-Grudziński *Pielgrzyma Świętokrzyskiego*, o którym legenda ludowa głosi, że co roku posuwa się o ziarno piasku na szczyt Świętego Krzyża, a gdy tam już dojdzie, nastąpi koniec świata. Legenda ta powinna więc stać się dla nas, i naszych potomnych, ostrzegą: nie poruszajmy się zbyt szybko, zwolnijmy rytm życia, poświęćmy czas na refleksję o sobie samych i świecie wokół nas, za nami i przed nami. NIE SPIESZMY SIĘ DO KOŃCA ŚWIATA.

Bogdan Rogatko

Fotografia Grażyna Borowik



Adam Kubiak Myślenie

Byli chłopcy, byli
Ale się minęli
I my się miniemy
Po małyśki chwili...

1. Myśleć z Tischnerem znaczy odważyć się na wyjście z bezpiecznego *samemu myślenia*. Bo Tischner był zaczepny – zmieniał style, lubił prowokować. Zarzuty nieprofesjonalności, jakie go spotykały, wynikały w znacznej mierze z bogactwa stylistyki, z tego, że nie bał się pisać po ludzku. Filozofia jest dziedziną specjalistyczną, posiadającą swój tajemny język niezrozumiały dla profanów, a uwielbiany przez ignorantów – cóż: te mądre słowa... Ale kiedyś Kotarbiński powiedział rzecz trywialną: problemu filozoficznego, którego nie można przełożyć na język niefilozoficzny, nie sposób traktować poważnie. Nie jest problemem prawdziwym, lecz skutkiem stosowanych pojęć. Tischner chyba myślał podobnie. I stąd to zamieszanie: książki i artykuły ściśle profesjonalne przeplatają się z kazaniem, tekstami o jawnie „nienaukowym” charakterze. Tak naprawdę nie ma między nimi większej różnicy – **wszystkie** są warte zastanowienia. Tischner nie spłacał myślenia: on po prostu mówił tak, by go można było zrozumieć nie będąc filozofem, dobierał język do słuchacza i czytelnika. Wielu w tej profesji wielkich tego nie umie, a rzadko który będzie chciał się do tego przyznać, powiedzieć: *no ja już inaczej nie potrafię*. Nie, przeciwnie: zazwyczaj to **problem** jest taki, że nie pozwala. I czasem jest tak rzeczywistość, bo znaczna część problemów filozoficznych jest problemami samej filozofii i filozofów. Dość łatwo jest „przetłumaczyć” Arystotelesa na język dla ludzi, Hegla i Heideggera już tylko partiami, Husserla: prawie wcale, zwłaszcza prac późnych (choć jakoś *właśnie* Tischnerowi się udawało). Tischnera jednak nie interesowały problemy filozofii – jego interesował człowiek. Nie samo pojęcie, ale *ten* człowiek. Ten właśnie, który przychodził się doń spowiadać, którego uczył, z którym rozmawiał. Filozofując szukał prawdy, która temu człowiekowi może odmienić życie. I pewnie dlatego przemówiła do niego tak bardzo myśl Bubera, Rozenzweiga i Lévinasa, czyli jak się to modnie dzisiaj mówi: dialogika albo filozofia dialogu. Bo ich myślenie wyrastało z tradycji judaizmu, gdzie Drugi, Inny był i jest zagadnieniem centralnym. Nie „jako byt, rzecz i właściwość”, ale ten jeden, którego nic nie zastąpi, żaden róg barani...

Dla takiego myślenia trzeba z samego myślenia jednak wyjść. Dialogistów ostatnio ci u nas dostatek, tym niemniej filozofia dialogu nie jest czystą filozofią. Nie jest teorią filozoficzną ani też systemem filozofii. Nie dąży do wiedzy abso-

lutnej. Nie chce odpowiedzi na *wszystkie* pytania. Jest sposobem życia i myślenia. Nie można być tylko filozofem dialogu, trzeba być jeszcze człowiekiem. A to, zwłaszcza dla profesjonalistów – filozofów, ani nie jest łatwe, ani oczywiste. Tischner był jednym i drugim. W jego myśleniu to, co ludzkie, było tym, co istotne i stąd wyrastały wszystkie inne zagadnienia. Człowiek musi jeść i spać. By być, musi coś mieć. By żyć, trzeba mu jakiegos sensu w tym życiu. Kocha i nienawidzi, ulega namiętnościom i żyje potrzebami, które do tego życia są mu *właśnie potrzebne*. Dlatego Tischner nie wahał się zabierać głosu w sprawach aktualnych. Nawet politycznych, co było nieuniknione w kraju, gdzie *polityczność* tak pożarła wszelką rzeczywistość, że i wychodek był polityczny. Pisał o pracy, o jej sensie – o tym, że praca pozbawiona sensu przestaje być dobra, zmienia się w więzienie kłamstwa. Pisał też o solidarności, o tym co znaczy żyć między ludźmi, gdzie wolność pięści nie jest ograniczona cudzym nosem, ale wolą jej niezaciskania. Polemizował z każdym, kto myśląc uderzał w to, co ludzkie, i nie bał się w tych polemikach wrzucać kamyczków do świętych ogródków: marksizmu i tomizmu. Nie mogło mu to wszystko zyskiwać profesjonalnego poklasku. Dla jednych był tylko propagandystą, księdzem, przeciwnikiem, dla innych niebezpiecznym dysydentem, wyrotowcem, prawie heretykiem. Wiedział o tym i miał świadomość, że było to nieuchronne – za bardzo jego myślenie było myśleniem *dla* człowieka, by dać się podporządkować jakimukolwiek systemowi, niezależnie od tego, jakie racje rozumu, przekonania, polityki czy wiary by za nim przemawiały.

Myślenie, jego siła przejawia się najmocniej w polemikach. Jeśli polemiki szczerze bronią własnych stanowisk, łatwiej wtedy rozpoznać ich rację myślenia. W polemikach Tischner wytykał myśleniu systemowemu, że gubi się w nim człowiek. Że najważniejszy staje się sam *system*, który podporządkowuje sobie wszystko. Dążenie do wiedzy absolutnej ignoruje doświadczenie z taką samą koniecznością, z jaką ignoruje logikę, nade wszystko jest nie tyle ambicją *wiedzy*, ile ambicją *władzy*. Być posiadaczem systemu to być posiadaczem *wszystkiego*. Uczestniczyć w jego budowie, pracować nad jej zaokrągleniem, to mieć udział w *absolutcie* i być jej uciekinierem ze świata. System, który ma tłumaczyć wszystko, ostatecznie staje się *władzą narzuconą* wszystkiemu, która *dozwala* podporządkować się danym doświadczeniom (na przykład), ale samo doświadczenie go nie interesuje. Prawda: żadne doświadczenie nie może obalić systemu, jeśli on sam nie przewiduje takiej ewentualności. Wewnątrz myślenia systemowego można się bezpiecznie poruszać, jak w komfortowym pociągu, wyglądając przez szklenie szyby i pozwalając do siebie docierać określonym bodźcom. Ufa się maszynie systemu i motorniczemu, który (jeśli system będzie dość doskonały) z czasem też przestanie być potrzebny. Tischner nie poddawał się modzie „końca wielkich narracji”, lecz dostrzegał iluzję myślenia systemowego: to, iż takie myślenie nie tyle opisuje świat, ile na nowo go stwarza na własną modłę. A jeśli ma być dostatecznie „szczelne”, nie może pozwalać na docieranie do świata *poza* systemem. Tischner dostrzegł, że system filozofii, jakikolwiek system, jest pracownice zbudowanym *więzieniem* dla myślenia, a jeśli stanie się racją polityki (jak marksizm), lub wiary (jak tomizm) – stanie się więzieniem dla człowieka.

Dlatego właśnie „...nie tomizm” i nie marksizm. Tischner nie pracował nad zagadnieniami, które przychodziły mu do głowy podczas lektur, a przynajmniej – w najważniejszych jego pracach nie tak było. Przeciwnie: najpierw dostrzegał problem. Problem, który „leżał na ulicy”, z którym przychodził do niego student, który zwierzał mu spowiadając się penitent. Który wreszcie sam jako problem dostrzegał w swoim własnym życiu, bo przecież ksiądz też żyje... Z problemu wyrastało pytanie, z pytania myślenie, a dopiero później, gdy myślenie potrzebowało polemiki, wsparcia albo przeciwnika – szukał książek. Myśl Tischnera nie jest filozofią książkową.

W metodzie filozofowania starał się łączyć to co najlepsze w fenomenologii i hermeneutyce. To znaczy, że nie posługiwał się nimi bezkrytycznie. Był uczniem Ingardena i doskonale zdawał sobie sprawę, że „nawrót do rzeczy samych” łatwo może się stać „nawrotem do formy”. Że doświadczenie, tak istotne dla fenomenologii, które właściwie jest jej jedyną racją, może poprzez zbytek formalnego rygoryzmu popaść ledwie w „formy łasnej możliwości”. I wtedy badacz nie będzie zajmował się już tym, o czym mówi, że go zajmuje, lecz własnościami formalnymi, kategoriami możliwego doświadczenia. Fenomenologia *też* może być „systemem”.

W hermeneutyce znajdował wielowarstwową perspektywę

Krzysztof Lisowski

Rentier

codziennie odbieram procenty
od zdeponowanej sumy

najpewniejszą lokatą
jest przestrzeń

światlista smuga
pomiędzy lasami

gwarancja dostatku
kiedy wieczór nie wymaga od nikogo
słów

światłana przyszłość
sierpniowego nieba

święta rozmałość
poranków

Stróża, 27 sierpnia 2000

z Tischnerem

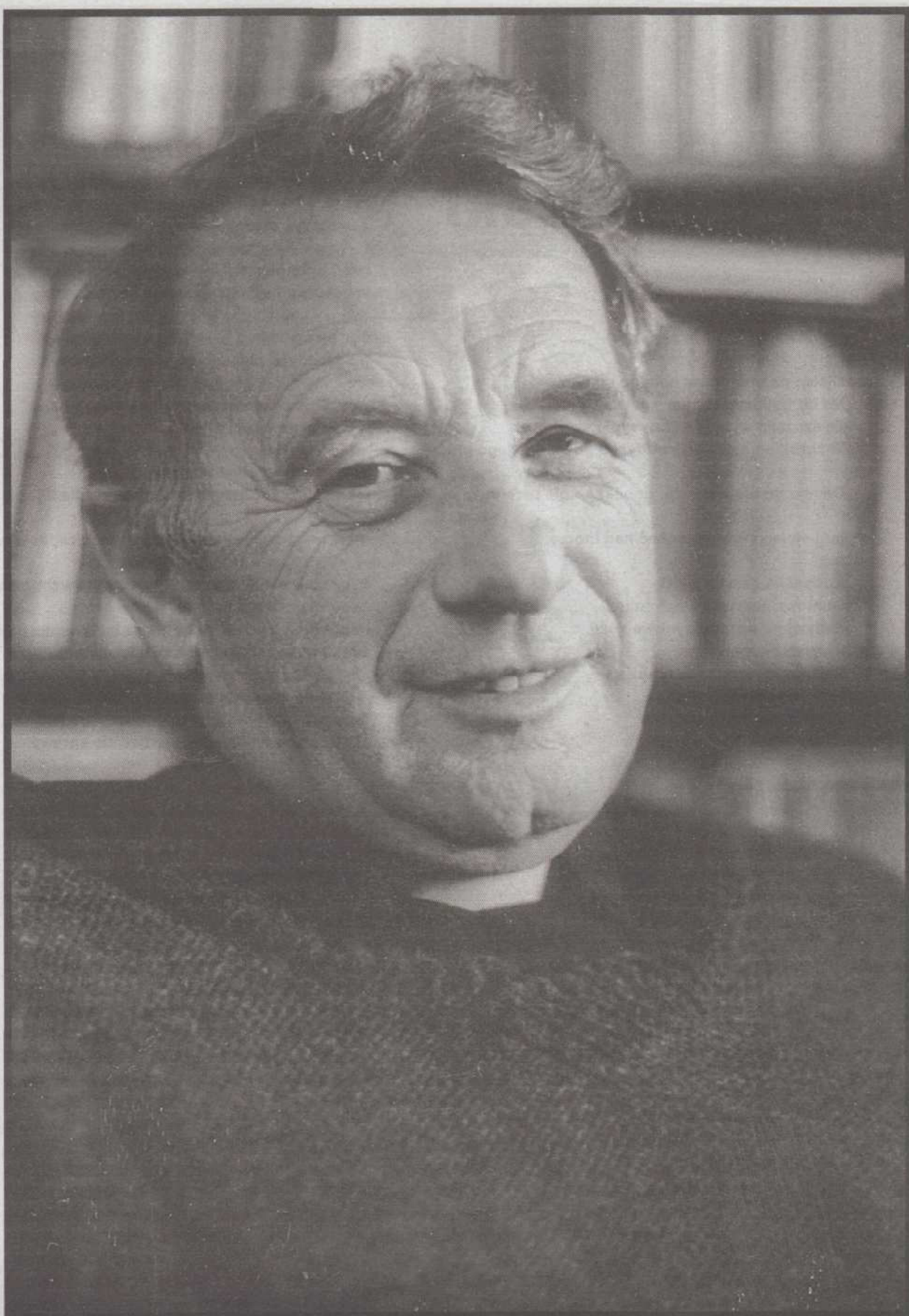
historyczną – poczucie zmienności, które dobrze rozumiał, konieczność interpretacji, bez której „czysty” ogląd będzie oglądem naiwnym. Ale i tu był ostrożny, gdyż i hermeneutyka może być „systemowa” – gdy zacznie przedkładać nad interpretację ich metody, nad to co interpretowane, to co o tym napisano. Tischner starał się łączyć zalety obu metod i unikać ich wad. Dążyć do badania doświadczeń wiedząc o konieczności ich interpretacji, bez popadania w formalizm z jednej i historyzm (albo strukturalizm, bo formy mogą być co najmniej dwie) z drugiej. Znajdował w tym wsparcie u przedstawicieli różnych orientacji, wsparcie, ale też wiele zagadnień spornych. Tak było i z Heglem i z Husserlem, tak też było z Bergsonem, Schelerem i Heideggerem. Nie inaczej z Ricoeurem i dialogikami. Wszędzie szukał możliwości porozumienia nie unikając sporu. Nie uciekał przed polemikami, o czym zresztą jego antagoniści nie raz mogli się przekonać...

2. Przemyslenie zagadnień filozofii dialogu, tego o czym pisał Martin Buber, a przede wszystkim Franz Rosenzweig i Emmanuel Lévinas, było jedną z najważniejszych dla Tischnera rzeczy. Było to spotkanie z myślą obcą, inną niż klasyczne europejskie filozofowanie. Myślenie dialogiczne wyrasta z judaizmu i choć często się nie lubi o tym pamiętać, by rozumieć filozofię dialogu, *trzeba* o tym wiedzieć. Spotkanie z Rosenzweigem i Buberem było dla Tischnera spotkaniem z tradycją starszą od chrześcijaństwa, spotkaniem z Biblią i myśleniem o wierze, które stara się unikać intelektualizmu *nie uciekając* w irracjonalizm. Dla tej tradycji, a myślę tu przede wszystkim o tradycji talmudycznej, która bodaj najbardziej jest związana z filozofią dialogu, między wiarą a życiem nie ma żadnej granicy. Nie można wierzyć bezmyślnie, refleksja jest dla wiary niezbędna, ale nie może przesłaniać ani życia takiego, jakie jest, ani też pytać o „możliwości” istnienia relacji międzyosobowych, spotkania, życia, *przed* zastanowieniem się, jakie one są. Kiedy filozof europejski zapytywał będzie „jak jest możliwe spotkanie”, dialogik wzruszy ramionami: przecież ludzie spotykają się i mijają niezależnie od filozoficznego „widzimi się”. Jego najpierw zainteresuje, co to znaczy, że się spotykają i *jak*, a dopiero później – jeśli w ogóle – „jak to jest możliwe”. Intelektualizm myślenia europejskiego, greckiego w swoim pochodzeniu, bezustannie narażony jest na solipsizm. Dlatego też prymat intelektu, któremu trzeba się konieczności ukłonić, często z takim trudem godzony jest z potrzebą nieodwracania się od świata.

„Lekcja dialogu”, którą Tischner od Bubera, Rosenzweiga i Lévinasa odebrał i bardzo cenil, wzbogaciła jego myślenie i doświadczenia własne, owocując własną, oryginalną filozofią dramatu. Tischner sam powiedział, że nauczył się wiary od Żyda. Od Rosenzweiga. Przemyslał to, co doń przemówiło, przez pryzmat własnej wiary, własnej religii. W pewnym sensie ofiarował chrześcijaństwu perspektywę dialogu. Nie był jedynym chrześcijaninem, który ją przyjął, ale może najbardziej osobiście ją przeżył. Trzeba pamiętać, że na gruncie polskim, nie kto inny, ale właśnie Tischner przybliżał pisma z tego kręgu. Gdyby nie on, być może nie mielibyśmy znaczących postaci tego nurtu: Adama Żaka, Michała Czajkowskiego, Tadeusza Gadacza, Karola Tarnowskiego, Jana Doktora, Jarosława Jagiełły, czy innych – dziś jeszcze mało znanych. Wśród nich nie wszyscy może są „autentycznymi dialogikami”, ale bez wątpienia na wszystkich myśl dialogiczna mocno oddziaływała.

W Tischnerowskim *dramacie* trzy jego płaszczyzny są od siebie nieoddzielne. Dramat człowieka ze światem, z drugim człowiekiem i wreszcie: ze Stwórcą, nie są niezależnymi „piętami”, lecz współistnieją ze sobą. Ktoś, kto porzuca świat dla Boga, albo odwraca się od Boga dla świata, lub zapoznaje bliźniego dla któregoś z tych przyczyn, jednako *traci* coś niezwykle istotnego: traci część swojego człowieczeństwa. Wyreka się. *Wierzyć* znaczy dla Tischnera, tak jak dla komentatorów talmudycznych i filozofów dialogu, żyć swoją wiarą. Nie można wierzyć w odwróceniu się od świata albo od drugiego człowieka: taka wiara będzie wiarą fałszywą, manichejską – w Tischnerowskim rozumieniu. *Vita contemplativa* i *vita activa* okazują się dwiema stronami tego samego życia. Przedkładając jedno nad drugie przestaje się *żyć po ludzku*.

Myślenie Tischnera, jakkolwiek jest myśleniem chrześcijańskim czerpiącym zarówno z tradycji europejskiej jak i tradycji judaizmu, nie jest bynajmniej tylko „filozofią chrześcijańską” – to znaczy skierowaną wyłącznie do współwyznawców. Niezależnie od tego, czy jest się w wierze, czy nie, w wierze takiej, czy innej, filozofia dramatu może być przemysłana przez każdego. Prawda: część Tischnerowskich problemów i zagadnień będzie się innowiercy, czy niewierzącej



KS. PROF. JÓZEF TISCHNER, 1992.

Fotografia Elżbieta Lempp

mu zdawała zbyt duża albo przynajmniej słabo rozumiała. Nie ma to jednak tak naprawdę wielkiego znaczenia. Słaba zrozumiałość znacznej części pism Hegla, św. Augustyna, Awerroesa czy Husserla jakoś nie powstrzymuje od starań, by zrozumieć przynajmniej to, co można. Nie sądzę, by Tischner zasługiwał na mniejszą uwagę.

3. Spotkanie z myśleniem Tischnera pomogło mi dostrzec możliwości filozofowania, które nie odwraca się od świata na rzecz myślenia, ani też myślenia nie porzuca dla irracjonalizmu, pozostając *jeszcze* w obrębie filozofii europejskiej. Bo przecież, jakkolwiek Tischner czerpie wiele z filozofii dialogu, czerpie też obszernie z innych tradycji. Z fenomenologii, z hermeneutyki, z pism Hegla i jego krytyka: Kierkegarda, z Ojców Kościoła i klasyków greckich. Przed spotkaniem z Tischnerem miałem podejrzenia, iż myśleć w ten właśnie sposób będzie oznaczało nieuchronnie porzucić tradycję europejską, czerpiąc z niej ledwie tyle, ile się bierze ze zgromadzenia cytatów „na każdy wypadek”. Tischner pokazał mi, że jednak można pogodzić to, co zdawało się nie do pogodzenia.

Czy oznacza to, że, jak dyktuje moda, trzeba godzić nieugiętości „eklektyzmem”? Może się tak wydawać, zwłaszcza gdy Tischnera czyta się pobieżnie, nieuważnie, szukając raczej *ściślej filozofii*, albo filozofii pierwszych zasad zamiast filozofowania, czyli myślenia raczej problemami niż katego-

riami. Dla Tischnera równie obcym było stosowanie do wszystkiego tej samej metody, jak zmienianie metod dla wykazywania się erudycją. Starał się raczej do każdego zagadnienia podejść tak, by ono samo dostarczyło mu odpowiedzi *jak* można się nim zajmować. Dlatego każde zaszukanie, czy to w „filozofii chrześcijańskiej”, czy w „fenomenologii”, będzie dla Niego krzywdzące. Józef Tischner był Józefem Tischnerem „i tyle”, jakby powiedział.

Czy warto w takim razie uprawiać „tischnerologię”? Pewnie zdarzy się to, wcześniej czy później. Ostatecznie „z czegoś” trzeba te stopnie naukowe robić... I pewnie wiele z tych prac będzie Tischnera komentować tak, że czytając je, powiedziałby: „bodej go wyonacyło!” Ale zdarzą się na pewno takie, w których Tischner będzie się „przeglądał” z zadowoleniem. Nie w tym rzecz, by propagować „tischneryzm” albo konieczność wznosić Instytut Badań Tischnerologicznych. On sam zapewne zachnąłby się, mruczając, mruczając coś o „braku lepszych zajęć”. Ważne jest co innego: by próbować z Tischnerem myśleć, pójść za nim. Być może pójść „dalej” niż on sam. Choć w tym ostatnim trzeba by i skromności, i ostrożności, by niczego nie przekreślać, nie przykrawać na siłę do „izmu”. Próbować go zrozumieć na swoją własną miarę, by później, jeśli spotkanie ze zmarłymi w Dniach Ostatecznych jest możliwe, móc mu spojrzeć w oczy i powiedzieć, że myślało się z nim, ale pozostało się sobą.

Adam Kubiak

Jarosław Mikołajewski

Materac

Ojciec nadmuchiwał nam go co lato.
Ma lat trzydzieści, może nawet więcej.
Ze szczelin wciąż jeszcze sypie się piasek.
W zgrubieniach wciąż oddycha powietrze jego płuc.

Dopóki go nie wyrzucę, dopóki go nie przegryzą
szcury,
mój ojciec może pojechać nad morze.

Konserwa kaszlu.
Gumowa ampułka westchnień.
Relikwiarz na leszczynowe kołki.
Pamiątka organiczna.
Balsam beztroskiego tchu.
Wieczny odpoczynek.
Miech zmartwychwstania.

Wujek Staszek

pozostało mi po nim kilka
landrynek wyspanych przez kleszeń
i nagrany na wideo kaszel

W wigilię chrztu

W lustrzanej kancelarii
ksiądz mówi że dla tego dziecka
jutro nastanie wieczność
bezbrzeżne teraz
które nie zna początku ani końca
choć wiadomo że zacznie się jutro
i że dzisiaj jeszcze go nie ma

A jeśli to prawda?

Jeżeli wieczność jest plisą
w płótnie pór i godzin
niemą fałdą
w mięsistym płaszczu Opatrzności?

A jeśli nieprawda
i kapłan się odwróci
zdejmie stulę
a Bóg jego wzorem
odwiesi sutannę na kołek?

Jak fryzjerki
które o siódmej
zamykają szklane drzwi zakładu
i nie bacząc na przechodniów
przy pełnym świetle jarzeniówek
czeszą się nawzajem
na wieczorne święto bez dostępu dla gapiów
z zawodowym znanstwem
dyletanckich pieśczęt

Wkładam rękę w aksamitne sukno czasu
jak Tomasz:
wieczność jeśli jest
nie ma ciała

palce owiewa mi ósma wieczorem

Wiersz sentymentalny

Przeżyć miłość
znaczy żyć dłużej niż ona

mieć ją za plecami
w każdej chwili iść do siebie na cmentarz

być wdowcem
po własnych plecach po skórze i stopach

przeglądać się duszą
w obolałym ciele

dowodu na własne istnienie
jak koń szukać w krzyżu z którego zsiadł jeździec

mieć nozdrza obolałe od obojętnych zapachów

mieć krew przytłoczoną nie wytrąsłym wzburzeniem

mieć włosy zdziwione że nie są cięciwą dla palców
że nie wystrzela już w słońce kropli potu

Z braku śladów katuszy
i narzędzi zbrodni
żaden trybunał nie chce podjąć się sprawy

Eternita animale

Głaszcząc kota, czy jemu
ulgę przynoszę, czy duszy która cierpi
w czyścicu jego sierści?

Już dzisiaj błagam o litość
najpiękniejsze dłonie.

Białe noce

Zima jest wszędzie
nawet wargi są białe

śmierć odeszła co najmniej
na odległość słuchu:
nie wiem o nikim
kto by chorował na stałe

jest pokój
i rodzą się same dziewczynki

dzwony biją tylko
od wielkiego święta

stara podłoga jeśli zaskrzypi
to tylko dlatego że skradają się córki

śnieg pada cicho
wiatr wieje bezgłośnie

gwiazdy zwiastują
łagodne przedwieśnie

Lubię te chwile
kiedy powoli owija nas bandaż

kiedy przez jego rzadką gazę
coraz słabiej widać
siną dal

może z mojego otępiełego uśmiechu
ktoś wyciągnie dla siebie
pomyślnie prognozy na różową przyszłość

Krystian Hadasz

Octavio Paz

Leży na kamiennej płycie
W centrum Tenochtitlanu
Pod jego piórem
Do wyrywania serc
Pulsują słowa na ofiarę słońcu
By nigdy nie raczyło
Wstrzymać swego tańca

Leży skupiony
I nie zauważa jak
Przegląda mu się
Czarny Tezcatlipoca
Przez wszystkie dymiące
Zwierciadła

W oddali ocean
Gotów otworzyć się przed nim
Jak podczas odejścia Quecalcoatla

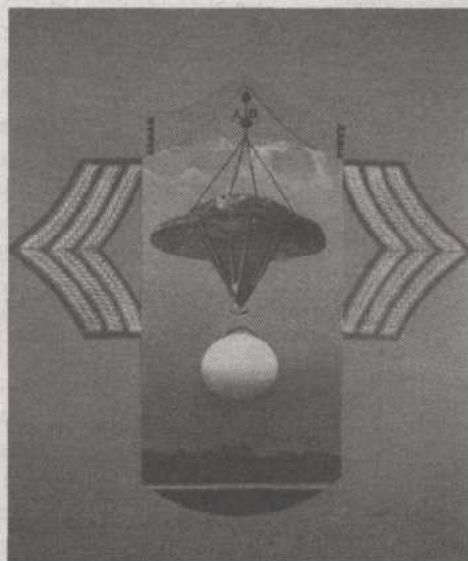
Niewykluczone że po latach
Obydwaj powrócą w piórach
Być może nawet przebrani
Jeden za Drugiego

Telewizor

Widzi wszystko:
brak dostatecznego skupienia
na publicystyce wieczornej i reklamach
nawet wyłączony rejestruje
tych którzy nie oddają mu
czci należnej ołtarzowi
a przecież tyle z siebie wypromieniowuje
dla dobra nas wszystkich
nie żąda wielu ofiar
prócz paru oczu zawiniętych
w uszy jak listki kapusty

Pamiętaj – władza widzi cię na nim lepiej
niż ty ją – śmieszna i splaszona

Klaus Groh, Z cyklu *Experimental Poetry*, 1999, collage.



José María Arguedas

Oda do Dżeta

Dziadku mój! Oto jestem teraz w Górnym Świecie,
wyżej niżli bogowie, ci więksi i mniejsi, ci znani
i nieznani
I cóż? Bóg jest człowiekiem, a człowiek jest bogiem
I oto rzeki nasze, tak potężne, czczone,
których nurty od siebie ziemie oddzielają, zmieniły się jakoby
w niteczki pajęczne
Człowiek stał się bogiem

I gdzież jest teraz kondor? Gdzie przepadły orły?
Niewidzialne, znikome jak drobiazg owadzi, zniknęły
gdzieś w przestworzach wśród błahostek innych

Boże Ojczy i Synu, i Ty Duchu Święty! Dojrzeć Was tu nie
mogę, już nie istniejecie. Przyszła oto pora,
którą Wasi kapłani i tamci, pradawni, nazwali
Górnym Światem

W tym to Świecie przebywam, siedzę tu wygodnie,
jak w żadnym innym miejscu, ognia żywego
dosiadłszy, żelaza płomiennego, które człek wykował,
wietrznej ryby

Dżetem ją zowią
Złociste łuski wszystkich mórz, rzek wszelkich
nie potrafią tak błyszczeć, jak dżet połyskuje
Straszliwe granie śnieżne naszych świętych szczytów
tam, pode mną zostały, zupełnie nieważkie,
zda się jakoby sopel lodowy nieduży

Człowiek jest bogiem. A jam jest człowiekiem. On właśnie uczynił
tę niepojętą rybę, tę jaskółkę wietrzną
Dzięki ci człowiecze. Nie synu Boga Ojca, ale stwórcę
dżeta
Dzięki, mój ojczy. Ojczy mi współczesny. Któż wie,
ku jakim światom pošlesz swoją strzałę?
Człeczce boże! Poruszaj tę jaskółkę rybę, iżby krew twa
sprawcza z godziny na godzinę płomienniej świeciła
Wszakże piekło istnieje! Tedy Panie panów! Nie kieruj
tego ognia, co niebo przecina, ku światu, kędy
ludzkie przypala się mięso;
niech ta jaskółka złota, ptak podniebnych dziedzin
z dniem każdym nowych bogów w sercu Twoim płodzi

W tkliwym, potężnym łonie tego dżeta czuję,
iż bardziej jestem ziemią i bardziej człowiekiem, czuję się
niczym gołąb, raduję się chwałą; ma pierś, ma twarz
i ręce przybierają postać wszelakich kwiatów świata
Me grzechy, moje zmały w nicość się rozwiały, a moje ciało
znowu słodczy dzieciństwa zaznaje.
Powiedz, Człowiecze – Panie! Czyliś uczynił Boga, aby go dosięgnąć?
Czyli dla jakiejś odmiennej przyczyny?
Tak, uczyniłeś, aby Go dosięgnąć. I oto stało się, jak zapragnąłeś
Bacz jeno na tę jakże ostrą klingę dżeta, bardziej wszakże tnącą
niż ziemskie igły lodu, gotowe ci płać
żrenice na połowę;
bo ten ptak śniegów jest ogniem wcielonym, samą potęgą
i swobodą samą
Bacz, by twój syn nie przesłał ci orędzia śmierci,
bo motyl, z twojej własnej narodzony dłoni,
obróci twoją głowę w mizerne popioły

Usłysz człeczce! I zrozum!
Tu, w głębi dżeta, oczu moich para
zmieniła się w żrenice orlego pisklęcia, które po raz pierwszy
na świat przygląda się boży
Nie czuję trwogi. Za to me serce wyżyn gwiazd dosięga;
te gwiazdy są krwią moją

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (1911–1969) – wybitny i znany w całym świecie klasyk literatury peruwiańskiej. Etnolog i wykładowca Uniwersytetu w Limie. Dzieciństwo spędził w niewielkim indiańskim miasteczku w Andach. Autor wielu powieści, w tym również tłumaczonych na polski, takich jak *Głębokie rzeki*, *Yawar Fiesta*, *Lis z gór i lis z nizin* oraz *Ludzka miłość*. Pisał po hiszpańsku, lecz również w keczua – żywym do dziś języku imperium Inków – w którym powstał również prezentowany poemat.
(AN)

Nie pozwól, aby któraś z gwiazd cię uśmierciła,
ni ta ryba niebiańska, ten bóg rzek głębokich,
którego twoje ręce uczyniły
Boże Ojczy! I Synu! I Ty Duchu Święty!
Bogowie Gór! Boże Królu – Inkol* Oto
pierś moja ogniem bucha. To Wy mną jesteście,
ja zasię – jestem wami, w tej furii przemożnej,
którą ten dżet dygoce!

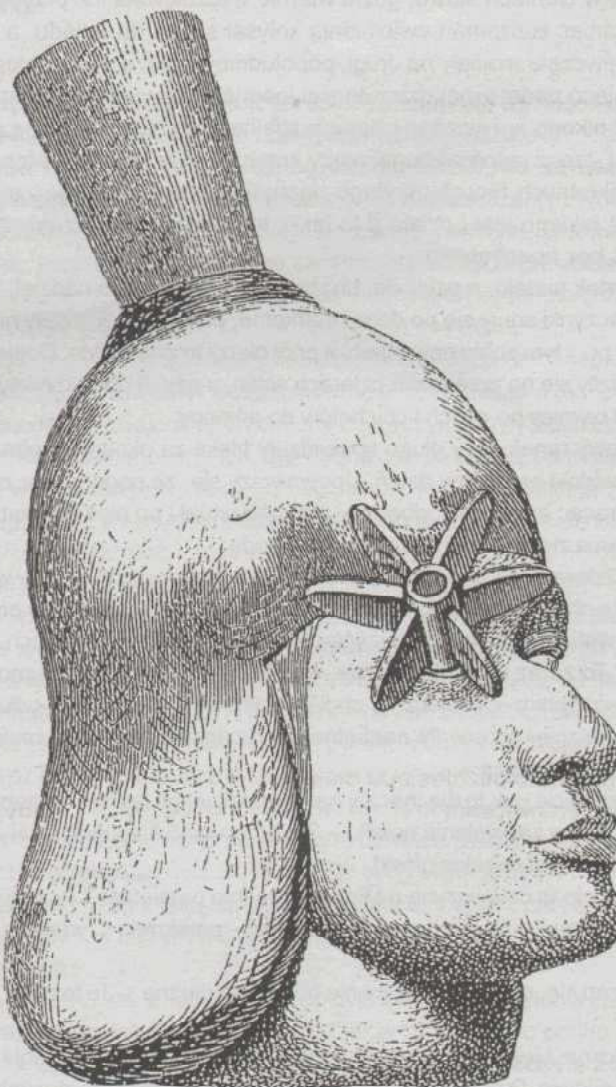
Nie zniżaj się ku ziemi
Leć wyżej, coraz wyżej, aż do kresu światów,
które się mnożą w wiekuistym wrzeniu. Dosiażdż oklep
ich grzbietów, człeczce, boże chwały
Wszak Boga, co się zrodził, aby potem zgładzić,
tyś także zgładzić zdołał, mój bliźni i bracie
I już nie umrzesz!

I dżet krąży nad ziemią, popychany tchnieniem
bogów, którzy istnieli pomiędzy początkiem
a kresem – tym którego nikt z nas nie określi

Przełożył z keczua Andrzej Nowak

*Inkarr (hiszp. – keczua) – postać z posthiszpańskich legend andyjskich. Król – Inka, którego powrót ma przywrócić dawną świetność Imperium i położyć kres władzy najeźdźców (przyp. tłum.)

Rysunek Aleksander Pieniek



Uwaga, skaczemy! Raz, dwa i trzy, i hooop! – gibkie ciała odbiły się od urwistego brzegu i łukiem pofrunęły ku tafli stawu. Perlista fontanna wzbijała się w powietrze wśród pluskania i radosnych popiskiwania. Trójka smukłych dziewcząt baraszkowała w zielonkawej wodzie beztrząsco, jak gdyby nic wokół nie zaczynało się i nie kończyło. Nad okolicą lekko unosił się świetlisty namiot, wypełniony rozgrzanym powietrzem. Drzewa stojące w pobliskim lesie, nadbrzeżne zarośla tataraku, trawy i zboża na okolicznych polach wyglądały na bezpieczne. Uczucie powszechnej łagodności oczywiście udzielało się pogrążonym w wodnej zabawie panienkom. Raz po raz któraś nurkowała na długie minuty, po czym w nieoczekiwanym miejscu wyskakiwała na powierzchnię ociekająca wodą, roześmiana główka.

Widok był tak piękny i rozkoszny, że postronnemu obserwatorowi mógłby się wydać planem filmowym, na który zaraz wkroczy tęgawy reżyser i, klaszcząc w dłonie, zakrzyknie „dobra, koniec ujęcia!”. Odruchowe niedowierzanie, że tak perfekcyjna kompozycja może być rzeczywista, zapewne towarzyszyłoby każdemu zewnętrznemu widzowi, było jednak obce dziewczętom. Dla nich bowiem w ten wakacyjny czas ufnosć bez pytań była stanem naturalnym, poza który nic nie wystawało, i nic dziwnego, że wszędybyskie ryzyko odczuwały po prostu jako odmianę łaskotania. Śmiech, czający się w każdym oddechu, śmiech we wszystkich rejestrach i *timbre'ach*, zdawał się uniwersalną formą komunikacji z otaczającym światem.

Po drugiej stronie stawu zarośla przerzedzały się nieco, odsłaniając gdzieś tam perspektywę pszenicznych łąk, wyściełających równinę aż po horyzont. Nie sposób było się domyślić, ani tym bardziej dojrzeć, że wśród łądy i listków skrywa się dwoje skupionych, błękitnych oczu. Ich szczęśliwy posiadacz, chłopiec może czternastoletni, osłaniany bezinteresownie przez łożynę i okoliczne chwasty, od kilku już dni uprawiał odwieczny, zawsze podejrzany proceder. Z precyzją i oddaniem śledził każdy ruch niczego nieświadomych Olgi i Mariny oraz tej trzeciej, której imienia nie znał, choć właśnie ona najbardziej bezwzględnie obchodziła się z jego uwagą. Słowo „śledził” jest tu trochę nie na miejscu, dopuszczalne jedynie na prawach białej metafory, bowiem w zachowaniu chłopca nie było bezdusznej chęci wykorzystania dziewczęcych widoków czy wdzięków, nie drzemiała w nim żadna przemoc ani brutalna łapczywość. Chłopiec nie znał zresztą jeszcze słowa „pożądanie”, dopiero co zaczął przeczuwać pod językiem jego smak, zwłaszcza gdy zajaśniała słodka kłapsa z ogrodu dziadka, a ciepły sok spływał mu kleistą strużką po ręce aż do łokcia.

Jeśli skrywał się skwapliwie, w wytrwałym bezruchu, często nawet wstrzymując oddech, to czynił tak raczej z nabożnego szacunku, z delikatności, z obawy, aby nie spłoszyć tych zgoła nieziemskich stworzeń, a nade wszystko z podziwu, najczystszej, pokornej podziwu dla istot niewypowiedzianie doskonałych. Można nawet przypuszczać, że same dziewczęta z upodobaniem przyjęłyby obecność chłopca, gdyby tylko dane im było pojąć bezmiar jego zachwyty. Trudno uwierzyć jednak, aby ujawnienie adoratora pozwoliło zachować nieskazoloną naturalność sytuacji (w końcu tylko przyroda potrafi zachować wyniosłą obojętność wobec estetycznych uniesień turysty albo pielgrzyma).

Dwubiegunowa kompozycja ufnosci i podziwu, naiwności i pasji, odsłonięcia i skrycia, świętującego ruchu i ostrożnego przyczajenia była tak zupełna, że bez ingerencji obcych sił mogłaby zapewne trwać i trwać. Spektakl toczył się na dobrą sprawę bez udziału woli, nikt nikogo nie wybierał ani o niczym nie decydował, ulegle spełniając zagadkową powinność.

Harmonia dotrwała do końca lipca. Niewątpliwie sprzyjała temu łaskawa aura, która, poza kilkoma majestatycznymi burzami, w niczym nie przeszkadzała celebrować wakacyjnej beztrząsco. Prosto po śniadaniu dziewczynki niemal w pośpiechu pakowały koce i ręczniki i, nie czekając aż wybrzmia ostatnie przestrogi ciotki, wybiegały na polną drogę, schowaną za ogrodem, z tyłu domu. Wypełniając okoliczne sady chichotem, zbliżały się do drzemającego jeszcze w cieniach stawu, gdzie wiernie wyczekiwała ich przybycia skulona postać. Kosmiczny taniec kuszenia i uwielbienia kołysał się aż do obiadu, a niekiedy po obfitym antrakcie dziewczęta wracały na drugi, popołudniowy akt, w czym chłopiec skłonny był dopatrywać się nieco nadmiernej rozrzutności losu, a może nawet podstęp. Fakt, że nie umiałby wskazać nikogo ani niczego odpowiedzialnego za tę ewentualną pułapkę, tylko wzmacniał niepokój, rzecz jasna wzbogacający smak całej przygody. Chłopiec nie tylko nie zaznał jeszcze okrutnych facecji ukrytego porządku, zwanego losem, ale nawet nie przypuszczał, że coś takiego jest i działa (i to jak!), trudno się więc dziwić, że brnął w tę tymczasową błogość bez opamiętania.

We środę i w czwartek padało, a ocieźniałe, brudne niebo nie dawało nadziei, że nazajutrz coś się zmieni. Dziewczynki snuły się po domu markotne, przetaczając zwalony nudy z pokoju do pokoju, dokuczały przy tym sobie nawzajem, a przy okazji trochę ciotce. Dopiero o zmierzchu z rezygnacją godziły się na przestrzeń czterech ścian, a nawet odnajdywały urok domowych psot, gonitw od piwnicy po strych i chichotów do północy.

Obudzone w piątkowy rano oczy długo sprawdzały błękit za oknem, zanim uwierzyły w oślepiające światło i widoki na upalny dzień. Upewniwszy się, że pogoda jest znowu życzliwa, dziewczęta, nie tracąc ani chwili, odbębniły poranny rytuał i po niecałej godzinie rozpryskiwały bez opamiętania zieloną, cierpko pachnącą wodę.

– O jejku! Co to?! Dziewczyny, chodźcie tu, szybko, zobaczcie, co to jest? – wykrzykiwała Olga wysokim, troszkę chyba przestraszonym głosem. Stała na płyciźnie przy przeciwległym brzegu, po kolana w wodzie, i pochylona przyglądała się czemuś w szuwarach.

– Idziecie czy nie? To zaraz ucieknie. Ludzie, wygląda jak helikopter. Niesamowity kolor, jeszcze takiego nie widziałam – koniecznie chciała zainteresować swoim odkryciem koleżanki, które uległy wreszcie, przerwały namiętne obrzucanie się mokrym mulem i ruszyły wpław, na wyścigi, która pierwsza.

– Eee, to ważka, czekajcie, jak to się inaczej nazywa, tak jakoś ładnie – Marina zapatrzyła się w zarośla, marszcząc w zamyśleniu nos. – Świtezianka! Świtezianka, słicznie, no nie? – z upodobaniem wymawiała miękkie głoski.

– Głupia, świtezianka to ta dziewczyna u Mickiewicza, nie pamiętasz? – zaprotestowała ta trzecia, na razie bezimienna. – Sama jesteś świtezianka – parsknęła szyderczo – „Mariniana-Świtezianka”!

– „Iza-waliza”, odczep się, dobra? – Marina nie pozostała dłużna. – To też jest świtezianka, zakładasz się?

Połykający metalicznie błękitny stwór podfrunął nagle w górę, potem w dół i znowu usiadł na strzelistej łądze sitowia. Dziewczynki ucichły i jak zauroczone przypatrywały się owadowi, który od czasu do czasu zalotnie kręcił smukłym odwłokiem.

– Piękna jest – wyszeptala Iza.

„Ty jesteś piękna” – pomyślał chłopiec przyczajony kilka kroków dalej za parawanem tataraku. Pieszczotliwie powtarzał w myślach właśnie poznane imię: „Iza, Izabella, Iza-bella,

Emil Iwańczuk

bella-Iza”. Usiłował bezwiednie wchłonąć to smagłe ciało, te jasne włosy, opadające mokrymi kosmykami na ramiona i plecy, ten niebawomy, zwierzęco gibki sposób stawiania kroków. Nawet dziewczęcy zachwyt nad ważką jakimś fantastycznym kanałem przepływał ku chłopcu, a przestrzeń wokół z wolna zaczęła wypełniać gęstniejący obłok wspólnego podziwu. Zdolny do ruchu kształt, żywa forma o niezachwianych proporcjach, konieczna kompozycja części złączonych w całość bez najmniejszego uszczerbku – cały ten pospolity, lecz zawsze nie spodziewany rytuał wspaniałości dopełniał się raz jeszcze.

Olga i Marina po chwili znudziły się obserwowaniem owadzych płaśów, odwróciły się na pięcie i bez namysłu jednocześnie dały nura w wodę. Dwa bliźniacze chlupnięcia rozkołysały tafel wody, która wspięła się do bioder Izabelli, później do ud, do kolan, i znowu wyżej, wzbudzając pierwszą niezrozumiałą zazdrość chłopca. Iza nie zwracała zupełnie uwagi na pływakie wyczyny koleżanek, wciąż zapatrzona w srebrzystobłękitną ważkę, coraz mocniej przekonując się, że to olśniewające stworzenie zasługuje na imię Świtezianka.

Kropie wody spływały po gładkiej skórze, a te, które nie zdążyły, wysychały w promieniach słońca. Olga przysłaniała oczy ręką i wyszukiwała w obłokach ziemskie kształty. Marina, leżąc na brzuchu, zabawiła się świetlistymi plamami, które z niczego rodziły się pod powieką, a Izabella klęczała i błędziła wzrokiem po kracie koca, jakby próbowała znaleźć odpowiedź.

– Wiecie, jak się patrzy na taką ważkę, ale tak naprawdę, tak że wszystko obok się zaciera, to można uwierzyć... To znaczy, robi się tak dziwnie, bo przez moment wydawało mi się, że to ja jestem taka ważka. Przecież mogłabym być świtezianką, no nie? – zakończyła nutką kokieterii, trochę na wszelki wypadek. Dziewczynki milczały zgodnie i chyba kryła się w tym akceptacja.

– No bo kiedy patrzę na tę ważkę-świteziankę i na nic więcej, rozumiecie, na nic innego nie zwracam uwagi, w ogóle, to przecież to, co widzę, tak jakby mnie wypełnia. Zresztą nie wiem, nieważne. Coś pokręciłam, no nie? Dobra, idziecie się kapać? – Izabella wycofała się w bezpieczne rejony, niepewna powagi swoich słów i przeżyć. Ryzykowne było to zwierzenie. W tym dziewczęńskim, rozchichotanym świecie śmieszność była w końcu jedną z najwyższych kar.

– Wiem, o co ci chodzi – wymamrotała, nie otwierając oczu, Marina, wciąż wyciągnięta na

Marzena Balewska, Z Cyklu: Zuzanna w kąpiele, 1999, olej na płótnie, 70 x 90 cm.



Wodne dziewczęta

brzuchu. — Jak nurkuje, to mam coś takiego z rybą. Przyglądam się jej, przyglądam i momentami mam wrażenie, że od tego gapienia się sama robię się jak ryba.

— Albo jak ptak — dorzuciła Olga. — Miałam parę razy coś takiego z ptakiem — mówiła powoli, rozciągając sylaby ponad miarę.

W jednym ułamku sekundy wszystkie trzy odczuły lęk. Ich osobne tajemnice, pilnie dotąd strzeżone, najbardziej własne, oswojone codzienną pielęgnacją, nagle wymknęły im się i jednym susem wskoczyły we wspólną realność. Bezpieczne ciepło sekretu przeobraziło się w pełną obaw mroczność niewytłumaczalnego. To, co zdawało się swojskie, pokazało nieobliczalną twarz.

Dla każdej z nich bycie Olgą, Mariną i Izabellą miało niekiedy nużące albo przykre strony, zawsze jednak utrzymywało się na powierzchni wygodnej oczywistości, nie zagrożonej żadną archaiczną wątpliwością i niebezpieczeństwem osunięcia się w zupełną inność. A tu niespodziewanie ukryte przejście od „ja” do „to”, od tożsamości do roztopienia, od oddzielności do zjednoczenia ujawniło się na nadbrzeżnej skarpie i sam pomysł, że coś takiego może zdarzyć się naprawdę, przeraził dziewczynki nie na żarty. Straszno było spojrzeć w tę przepaść, gdzie nikną granice, gdzie nie ma wewnątrz i zewnątrz, gdzie żadnej możliwości nie przykrywa już dopuszczalne. Wypad poza siebie, owszem, kusił, nęcił, nie pachniał jednak przygodą.

— To lepiej chodźmy ścigać żaby, co? Tam, z prawej, pod tą starą wierzbą, chyba jest najwięcej — Olga poderwała się na równe nogi i nie oglądając się na koleżanki, runęła w wodę. Dwa kolejne chlupnięcia potwierdziły słuszność tej decyzji.

Tego się nie spodziewał. Jak co dzień liczył na to, że dziewczęta pojawią się na przeciwnym brzegu także po obiedzie, ani przez moment nie marzył jednak, aby ujrzeć Izabellę, Izuś, Izunię — samą, uwolnioną od koniecznego, wydawałoby się, towarzystwa przyjaciółek. Kiedy ukazała się na tle zawilej zieleni krzaków i wysokich traw, odruchowo wyczekiwał nadejścia Olgi i Mariny, i przez dłuższą chwilę nie potrafił pojąć, że oto są tylko oni dwoje, ona i on, sami. Nie słyszał śmiechów ani głośnych rozmów. Cisza. Nikt więcej nie nadchodzi.

Dziewczynka zrzuciła sukienkę i nago stanęła na ciemnym piasku maleńkiej zatoczki. Wolno,

Fotografia Autorki



jakby celebrując każdy krok, wchodziła w nieruchomą wodę, coraz głębiej i głębiej. Zanurzyła się po szyję i cichutko prychając płynęła w poprzek stawu, wprost na kryjówkę chłopca, który właśnie zamieniał się bez reszty w łomot rozgrzanej krwi, rwącej wszystkimi arteriami jak zdziczała górską rzeka. Izabella stanęła na mieliźnie i z powagą rozglądała się. Dojrzała w sitowiu łśniącą, skrzydlatą wibrację, podeszła bliżej i ukłękła w wodzie.

Ukryty za kotarą zieleni wielbiciel był tak porażony połyskującą w ukośnym świetle popołudnia nagością, że przeoczył trudną do określenia, ale jednak wyraźną odmienną w zachowaniu dziewczynki. Ktoś bardziej obojętny albo odporny zapewne zauważyłby, że Izabella nie „spędza czasu” tym razem, nie bawi się i nie odpoczywa, ale działa z zamysłem, w niezrozumiałym, lecz określonym celu. Zmierza dokąś i sama zdaje sobie z tego sprawę.

Warto pamiętać, że wtedy właśnie położoną nieopodal szosą przejechała ciężarówka, a szofer gwizdał sobie coś pod nosem. Z olchy opadł na pobocze liść. Stado wróbi sfrunęło z korony drzewa na zjeżone ściernisko. Oddychała ziemia.

Nie ma takiego zegara, który określiłby, jak długo Izabella klęczała, ze wzrokiem utkwionym w świteziance, bo klęczała wśród wymiarów nie znających osi czasu. Jeśli działa się tu zmiany, to z pewnością nie były to zmiany stanu żadnego układu. Jeśli coś się jej przydarzało, to nie przedtem i nie potem.

Ważka oderwała się od łodygi i szemrzącym lotem sunęła ku czujnym oczom Izabelli, a w dziewczynce coś ruszyło w stronę owada. Odległość kurczyła się w nieopisany sposób, bowiem kurcząc się, nie malała — była niezmienna, choć jej ubywało. Bliżej i bliżej, wędrowały na spotkanie ze sobą, ostateczne chyba, panna i świtezianka, nie mogąc oprzeć się siłę, która zezwala na wzajemność bez różnicy.

Trzynastoletnia, klęcząca moją otworzyła się na oścież i przyjęła ulotne owadzie trwanie, a zarazem ono pomieściło w sobie całą dziewczęcość. Jedno tonęło w drugim bez opamiętania, pokorne i oddane, choć zapewne nieco zawstyżone. Aż tryumfalnym lotem zakotowała nad stawem Izabella—świtezianka.

Chłopiec drżał. Było to drżenie niedostępne telewizjom, melomanom, ani nawet amatorom corridy. Na jego oczach dokonała się niewiarygodna, choć bez wątpienia rzeczywista metamorfoza. Bardziej niż zwariowana realność przerażała go jednak perspektywa utraty. Chłopięcy obraz świata wciąż jeszcze dopuszczał najbardziej dziwaczne wybryki natury, nawet owadzio-ludzką komunię, nie zawierał jednak przyzwolenia na znikanie rzeczy i osób podziwianych. Zachwyt był tu o niebo istotniejszy od prawdopodobieństwa. Patrzył na bzyczące ruchy uwielbionej świtezianki i czuł, jak ekstaza przepoczwarza się w rozpacz. Chcąc lepiej widzieć to okrutne przedstawienie, uniósł się nieco. I wtedy — patyczek chrupnął.

Rażona obcym dźwiękiem świtezianka lotem koszącym zaczęła spadać w wodę czeluść. Kiedy błonka skrzydła musnęła lustro wody, rozległ się niewspółmierny chlupot, jakieś szamotanie z wodnym żywiołem, po czym na chwilę wszystko przycichło, tylko fale kołysały stawem. Chłopiec odruchowo chciał skoczyć na ratunek, lecz podświadomy rozsadek wzbraniał mu rzucać się z pomocą owadowi, do tego w ubraniu. Zanim zdążył wykonać najmniejszy gest, z topieli wychynęła mokra główka i ocalone drobne usta z poświsem nabrały zbawienno powietrza.

Wątle ramiona zaczęły wiosłować miarowo, z zadziwiającą precyzją, i Izabella popłynęła do przeciwnego brzegu. Wyszła na piaszczystą łachę, otrzepała się z wdziękiem i lekko dysząc, włożyła sukienkę. Oswojona, dobrze znana oddzielność, znów zajęła należne jej miejsce.

Wyglądało to tak, jakby dziewczynka miała za sobą kolejną zabawę kanikuły, ot, gimnastyczne ćwiczenie dla zdrowia i odprężenia, a nie tajemne misterium przeistoczenia. Zwinnie wdrapała się na skarpę i rączym truchtem, nucąc pod nosem jakąś modną melodyjkę, ruszyła w drogę powrotną. Pa-ra-ra-ra-ri-ram. Ukryty obserwator zamierał pod ciśnieniem najpierwotniejszej trwogi.

To, co działało przez kilka kolejnych dni, tak dalece przerastało chłopięce wyobrażenia o możliwym i niemożliwym, o dostępnym i zakazanym, o tym, co dzieli i co łączy, że nasz wierny widz musiał zgasić w sobie nachalną potrzebę rozumienia i nazywania, a nade wszystko stłamsić chęć potwierdzania zgody pomiędzy wierzoną a doświadczaną. Poczynania dziewczynki z impetem zaatakowały poczucie przyzwoitości, bynajmniej nie erotycznej, ale, by tak rzec, poznawczej, przyzwoitości leżącej na samym spodzie bycia prawdziwym. Wydawało się, że każda — nie tylko szczenięciu naiwna — próba modelującej interpretacji zawiedzie prosto do szaleństwa.

Jakaż to harda świadomość zdołałaby bez uszczerbku objąć i zaakceptować w całej krasie realności rozpuszczenie Izabelli w wańce, miłosną anihilację Olgi w jemiółuszcze albo Mariny w sielawie (i na odwrót)? Bajeczne przemiany dziewczynki były absolutnie nie na miejscu, nie tylko wobec zapatrzonego chłopca, ale wobec całej urokliwej przecież okolicy, pól rozłożonych leniwie wokół starej wsi, ścieżek, zagajników, krów i wszelkiego istnienia. Ustronny staw, z jego wilgotną, bierną łagodnością, stał się oto siedliskiem nieznośnego skandalu, w którym zamazywały się kształt i znaczenie powszedniej, znajomej, odrębnej tożsamości, a całość w niemal wyuzdany sposób drwiła z różnicy.

Niebawem po pierwszych ostrożnościach i zalekniach nie zostało śladu. Zrazu niepewne, dziewczęta rychło zaczęły przyjmować rozmycie swoich granic tak, jak się przyjmuje odwiedzin dalekiego krewnego, którego wcześniej nie widziało się na oczy — z zaciekawionym skrępowaniem i swoistą odmianą nastoletniego zawstyżenia (która zazwyczaj owocuje przesadną śmiałością). Dobrowolnie tonęły, by tak rzec, w nadwodnych zwierzętach, nie mając na widoku korzyści ani straty, rozrzuć szafowały obecnością, raczej dlatego, że nadarzała się szansa na taką przygodę, aniżeli po to, aby spełnić się jakiś zamiar.

Zresztą, zawsze kiedy było już po wszystkim, niewiele pamiętały oprócz słodkawego posmaku w ustach i błogiej lekkości uwolnionej od grawitacji ciała. Powroty do własnego, ciepłego wnętrza traktowały z taką samą trzpiotową ufnością, z jaką to wnętrza opuszczały. Niczego nie żałowały i za niczym nie tęskniły, gotowe bez namysłu obrócić całą tę historię w kilka linijek pamiętnika.

Chłopiec mógł tu niewiele. Zapewne stać go było na wysiłek ocalenia zachwytu, nie odczuwał jednak wyraźnie, czy aby na pewno takie rzeczy są zachwytu godne. Nie potrafiłby rozstrzygnąć, czy dokonujący się w tym zwyczajnym miejscu gwałt na potocznej kolei rzeczy jest zły, czy też tylko niezwykły. W końcu dziewczęta zawsze powracały, najpierw do siebie, potem do gościnnego domu wujostwa i właściwie gdyby nie mały podglądacz, po całej historii mogłoby nie być nawet śladu.

Od popłochu i paniki chroniło chłopaka proste, lecz jakże trafne spostrzeżenie, że wszystkim
CIAŁO DALSZY NA STR. 16

Wodne dziewczęta

CIĄG DALSZY ZE STR. 15

ko, co się działo, było – jak dotąd – odwracalne. Za każdym razem kształty odnajdywały swoje kontury. Choć niebywała i ekscentryczna, była to w pewnej mierze tylko wakacyjna przygoda. Intuicyjnie zdawał sobie sprawę, że dopóki w grę wchodziły rzeczy odwracalne, dopóki nie spada na nas ostateczne, można się dziwić, lecz nie trzeba przerażać. Przecież gdy było już po wszystkim, Izabella znów stąpała ścieżką, a to pozwalało wierzyć, że świat wciąż jest taki, jak powinien być.

W sobotę o świcie zmarła babcia chłopca. Choć była to śmierć pięknie wkomponowana w porządek rzeczy (babcia przeżyła cały wiek, a odchodząc, była gotowa i pogodzona, poświęcając to pogodnym uśmiechem na zastygłych ustach), wszyscy – rodzina, sąsiedzi, właściwie cała wieś – ulegli wysokiej fali żalu. Wsłuchiwali się w smutną ciszę, powstrzymując łzy. Każda czynność, wkładanie butów, dojenie krów i zarzynanie prosiaka, grabienie siana, odbywała się jakby nieco wolniej, zawieszona w pustawie przestrzeni, pozbawiona wyraźnego oparcia w pożytku. Gdyby losy i zdarzenia powierzono jedynie woli żywych, niebawem mógłby ustać wszelki ruch, tak bardzo brakowało tu przyczyn, powodów i celów.

Na szczęście przygotowanie pogrzebu i stypy oraz wykopanie dołu na cmentarzu nie było kwestią wyboru i decyzji, ale zwyczajną koniecznością, nad którą nikt od niepamiętnych czasów nie zastanawiał się. Sama śmierć, domagając się ziemskiego oporządzenia, zmusza żywych do z pozoru bezużytecznych prac, przytrzymując ich tym sposobem przez kilka najtrudniejszych dni na tym świecie, a później rana zaczyna się goić i życie może jako-tako płynąć dalej. Nie jedyny to raz, kiedy życie, aby trwać, udaje coś, czym nie jest tak do końca.

Pośmiertne obowiązki przypadły również chłopcu. Musiał ścinać w ogródku kwiaty, które zostały potem ustawione w butelkach po mleku wokół katafalku (dwa stare kozły do cięcia drewna, przykryte grubą kapą w orientalne wzory), pomagał łapać kury, choć wiedział, co je czeka, dźwigał wiadra z pomyjami do chlewika, oddając się tym czynnościom z pokorą, ze względu na przyjaźń, jaka łączyła go z babcią.

W sobotnie przedpołudnie groza nieodwracalnego, która tradycyjnie napierała z nieoczekiwanej strony, nie dotarła jeszcze do niego, niepokoił go natomiast fakt, że przypadnie mu seans nad stawem. Zaraz po obiedzie uspokoiły go gęste chmury i ulewny deszcz, który z godziny na godzinę słabł, nie chciał jednak przestać padać. Załamanie pogody rozwiązało na razie chłopięcy problem, dzięki czemu mógł ze spokojem ducha oddać się funeralnym zajęciom.

Pogrzeb miał się odbyć we wtorek, tak wypadło, że w dzień błogosławionej Zuzanny, osobistej patronki babci, która imię to godnie nosiła przez całe swoje pracowite życie. Ciotka dziękowała niebiosom za deszcz i niepogodę, dzięki ochłodzeniu bowiem ciało zachowywało świeżość, a dom zamiast upiorną wonią rozkładu, wypełniał się dostojnym zapachem męczek, lilii i palonego wosku. Nieboszczka Zuza (jak ją z szacunkiem nazywano w okolicy) cierpliwie oczekiwała na swoją ostatnią rolę ze szczęką podwiązaną kraciastą chustką wuja.

Chłopiec od czasu do czasu ukradkiem zakradał się do pokoju zmarłej i z lęklwym zdumieniem doświadczał przedziwnej niedostępności babci: nie była już osobą, z którą mógłby przełamać się jak niegdyś, lecz zarazem nie chciała do końca przeobrazić się w przedmiot, który można bezkarnie dotykać i przestawiać. Martwe członki utraciły co prawda zdolność wyzwalania czułości, w zamian jednak budziły szacunek i respekt, wywyższone do sfery niedostępnej ani ludziom, ani rzeczom.

W niedzielę po porannej mszy zaczęli schodzić się żałobnicy. Byli wśród nich przyjaciele rodziny, bliźni i dalsi znajomi, może nawet wrogowie, byli i ludzie obcy, którzy zgodnie z obyczajem pragnęli odwiedzić dom zmarłej, zaspokajając przy tym pospolitą ciekawość i zapewniając sobie temat do pogawędek. Ciotka i wuj witali wytrwale gości, ze szczerem, choć trochę teatralnym smutkiem, co nikogo jednak nie raziło – jak wiadomo, wobec śmierci wszystko ponad zniecierpliwienie rozpacz jest przedstawieniem i nie ma na to rady.

W sieni i w pokoju z trumną kłębił się tłumek, któremu z rosnącą irytacją przypatrywał się stojący za katafalkiem chłopiec. Nie miał im za złe, że są w większości wścibsko zaintrygowani, drażnił go tylko brak powagi, wsunięty za zasłonę minorowych min. Nieświadomie wy-czuwał, że powaga, choćby nawet bezrefleksyjna i pełna dystansu, jest tu jedynym właściwym stanem.

Miał już zamiar wyjść, kiedy na progu stanęły trzy dziewczynki. Tłumiły jeszcze resztki śmiechu, jednak zbliżając się do katafalku, zgodnie poważniały. Stały przy trumnie, jedna obok drugiej, z oczyma utkwionymi w twarz babci Zuzy. Nikt nie umiałby odgadnąć, co czują, co myślą, nawet one same. Ich zachowanie, owszem, grzeczne i nie pozbawione szacunku, choć przy tym surowe i bezbarwne, nie wyrażało żadnych uczuć. Nie była to jednak chyba bezduszna obojętność, lecz raczej szczerzy przejaw bezradności. Wszystko, co potrafiły zrobić, sprowadzało się do usilnego wpatrywania się w zastygłe w nieczytelny grymasie rysy.

Chłopiec bardzo, bardzo chciałby zachować się wobec dziewcząt z podobnym układnym chłodem. Udując zupełny brak zainteresowania, zaczął przepychać się między żałobnikami w stronę drzwi. Robił to jednak dziwnie niezdarne i z ociąganiem. Deptał po wypolerowanych trzewikach, zaczepiał się o poły marynarek, zsuwał – niechcący – chustki z pochylonych w modlitwie głów. W efekcie nie tylko wywołał lekkie zamieszanie, ale też nie dotarł do wyjścia.

Błądząc tak między gośćmi, obszedł trumnę dokoła i stanął obok Izabelli. Po chwili dziewczynka odwróciła głowę i spojrzała chłopcu w oczy. Zatrzymała wzrok odrobinę dłużej, niż pozwala na to przelotne, nic nie znaczące spojrzenie. Czy to wystarczyło? Wydawało się, że oboje uśmiechnęli się do siebie, jakby wzajemnie przebacząc sobie niestosowność uczuć.

Izabella uniosła dłoń i oparła ją na brzegu trumny, przyozdobionym srebrzonym ornamentem z papier maché. Chłopiec wykonał lustrzany ruch i trudno było odgadnąć, czy ich łokcie zetknęły się przypadkowo (zmiotczało serce w stuletniej piersi wbrew wszelkiemu prawu wyprężyło się w zwycięskim skurczu). Płomyki świec drgnęły raz i drugi, a zebrani w izbie mieli wrażenie, że podłoga się zakolysała. Wszystko ucichło. Słychać było jedynie palące się świece. Z niewiadomego punktu wystrzelił świetlisty słup, bezszelestnie przebił powałę i dach domu, korony zmoczonych drzew, gęste zwały chmur, i wijąc się w fantastycznych serpentynach, ekstatycznie mknął w otwartą przestrzeń, porywając ze sobą tych dwoje.

Emil Iwańczuk

Urszula Majka

Wreszcie wróciłam do Krakowa na dobre.
Dotychczas brakowało mi tylko
motywu jazdy autobusem przez most
ponad szarą rzeką,
(zawsze jedzie się przez most)
kiedy się wraca do Krakowa.

Wreszcie wróciłam do Krakowa na dobre.
Bo przedwczoraj brakowało mi tylko
gęstego, twardego powietrza,
które napotyka się jak mur,
(dlatego wjazd do miasta trwa tak długo)
kiedy się wraca do Krakowa.

Leżę na łóżku, myśli zagłuszają las i niebo.
Mam już wszystko, co potrzeba, tylko
sypiam bardzo źle,
(zawsze są problemy ze snem)
kiedy tak wracam do Krakowa na noc.

Chciałabym móc żyć z tobą
czarno lśniący szczurze
Móc rozmawiać z tobą i podziwiać
twoje futerko, ogon, błyskotliwość,
– iskry ruchliwych wąsów –
godzinami
móc trzymać cię na rękach,
śledzić twój tok myślenia, spacer
po półkach, stole, ramieniu,
bylibyśmy naprawdę dobraną parą, szczurze.
Oboje Wiemy, ale
Oto co dzień na mnie czeka za drzwiami,
co noc kotłuje się w mózgu,
(nawet suszenie włosów nie zagłuszy jej szmeru
zza ścian, nawet mycie zębów)
co dzień porywa mnie
i obżera do kości
szara, tłusta fala
ludzi.

Życie po (spo)życiu

Wieczorem robię rachunek sumienia:
liczę orzeszki ziemne, cukierki, owoce
i większe posiłki, które zdradliwie
pochowały się w komórkach mojego
ciała; wydobywam je z tych sarkofagów
i rozpędzam na stronę lewą i prawą.
Jak je rozpoznać? Po owocach
ich, oczywiście: osądzam
fałdki, zmarszczki, skazy na skórze,
profil, sylwetkę, gibkość i ciężar.
Jestem bezwzględna.
Marzę o doskonałości
mażę niedoskonałości
modlę się o doskonałości
mdli mnie niedoskonałości.
Dążę do doskonałości
drażnę niedoskonałości
- w dniu, gdy osiągnę właściwą
wagę, zostanę wniebowzięta.

Droga redakcjo.
Jeśli powstanie nowy język poetycki niech
stanie się to na tyle późno, żebym mogła
pokiwać, spokojna, siwą głową „ładnie
się, dzieci, bawicie”, albo niech stanie się to
jutro – a niech mi tam – choćby nawet
i wczoraj
ale błagam,
błagam, niech nie będzie to nikt
z mojego rocznika.

URSZULA MAJKA, ur. 1980 r. w Krakowie. Studiuje polonistykę na UJ i sztuki piękne (prywatnie).

Michał Nawrocki **Martwa natura z Toporem**

Pomyłony mężczyzna plukał kiść białych winogron w fontannie, z której biła czerwona woda. Hrabina Sforza biegła z rozplatanym brzuchem, z wnętrznościami na wierzchu, poprzez labirynty wielkiej rzeźni w Chicago. Przechylony przez burzę statku chiński kucharz za pomocą elektrycznej piły odcinał głowę syrenie. Z lepkiej od krwi książki wysunęło się, jeden po drugim, siedem czarnych węgorzy. Rozgrzany do białości kret pograżał się, sycząc w brzuchu prostytutki. Szkłane oko — chlup! — wpadło do basenu. Żarłoczny olbrzym opychał się hot-dogami z długimi palcami wirtuozów zamiast parówek. Elegancka polerowała swoją kość ogonową. Chmara much wywlekała z areny martwego byka...

Roland Topor, *Magari* (być może)

1. Wyobraźmy sobie taką oto scenę: człowiek chce się powiesić. Na drzewie znajdującym się w ustronnym miejscu, w lesie na polanie. Ma ze sobą sznur, wybrał już gałąź. Nagle pojawia się mały chłopiec: zaczynają rozmawiać. Mężczyzna jest zdecydowany skończyć ze sobą, chłopiec wydaje się to rozumieć; ponieważ gałąź znajduje się dość wysoko, chłopiec pomaga mu umocować sznur. Na końcu mężczyzna w przypływie serdeczności daje chłopcu wszystko, co ma przy sobie, a co nie będzie mu już potrzebne: trochę pieniędzy, papierosy. Jakies drobniaki. Później się wiesz.

Jest to streszczenie opowiadania *Dobre miejsce* Rolanda Topora. Opowiadanie to kończy się tak:

Kiedy już było po wszystkim, dziecko oddaliło się powolnym krokiem robotnika wychodzącego z fabryki. Praca nie była wesoła i nie zawsze trafiało się na milionerów.

Będzie jednak wracał na tę polanę. Drzewo jest rentowne. Już sześciu wisielców w tym miesiącu, a dziś dopiero siedemnasty!

2. Jak zwykle w przypadku postaci dużego formatu, więcej jest wątpliwości niż pewników. Jednoznaczne sklasyfikowanie Topora wydaje się nieprawdopodobieństwem. Roland Topor — to właściwie kto? *Franchman*, Paryżanin, polski Żyd. Prozaik, dramaturg, grafik. Prowokator, cynik, nihilista... Aktor, po trosze błazen, kpiarz. Jakies egzotyczne skrzyżowanie egzystencjalisty z surrealistą. Intelktualny sadysta. Dla wielbicieli twórca kultowy, dla przeciwników hochsztapler i nihilista. Dla jednych kabotyn i świntuch. Dla innych wyrafinowany intelektualista... Choć w tym wypadku zaprotestować mógłby sam Topor słowami jednego ze swych bohaterów *Dziennika panicznego*:

Och, nie, proszę pana, nie jestem żadnym intelektualistą, musiałbym nawet sprawdzić w słowniku, jak to się pisze. Zresztą, każdy skretyniały krytyk sztuki to potwierdzi. Le Gac jest intelektualistą. Adami jest intelektualistą. Arakawa jest intelektualistą, ale nie ja. Ja jestem wesołek.

Roland Topor. Koneser śmierci i wytrawny smakosz życia. Człowiek, który aksamitną wstęgę z napisem „Granica dobrego smaku” wykorzystał jako elegancki papier toaletowy.

3. Gdyby zaryzykować próbę najogólniejszego choćby opisu sztuki poetyckiej Topora, można by stwierdzić, iż — w największym uproszczeniu — istnieją trzy cechy dystyngtywne jego prozy, cechy dla całej jego poetyki niezwykle charakterystyczne: skrótość, momentalność i paniczność. Są to wyznaczniki formalne, które jednak, jak się okaże, z treścią solidnie się uzupełniają.

Zacznijmy od skrótości. Już podczas pobieżnej lektury tekstów autora *Najpiękniejszej pary piersi na świecie* nie trudno zauważyć, że nie lubi on rozwlekłości. Topor to autor dramatów, powieści, nowel, jednak formą najbardziej charakterystyczną i najczęściej przezeń eksploatowaną jest krótka proza. Proza ta często ma charakter fabularny, niekiedy sprowadzona zostaje do samego opisu, zwykle zaś kończy się wyrazistą, ostrą puentą. Topor dąży do maksymalnej kondensacji. Sytuacja dramatyczna zostaje zaledwie naszkicowana, opis to zazwyczaj kilka wyrazów. Topora interesuje raczej swoiste „rozpedzenie tekstu” i możliwe szybkie doprowadzenie go do puenty — czasem „na skróty”, gdy porządek przyczynowo-skutkowy zastępuje asocjacyjnym. Puenty absurdałnej, groteskowej, śmiesznej... i boleśnie oczywistej.

Często jego proza wydaje się niedopracowana, nieprze-myślana, tworzona jak gdyby w wielkim pośpiechu. Zjawisko to jest niezwykle charakterystyczne dla Toporowego pisania, mające też swoje konsekwencje dla wizji rzeczywistości, wizji świata. W świecie, który Topor widzi, który przedstawia, innej literatury być nie może: pisać skróto, nie-

mal spazmatycznie; pisać nie marnując czasu na rozwlekłe okresy zdaniowe i długie akapity... Wszystko jest możliwe, nic oprócz śmierci nie jest pewne, i nie wiadomo, czy za pół godziny nie nastąpi koniec świata. Stąd wynika momentalność prozy Topora: pisać tu i teraz, pisać bardzo szybko, najszybciej jak potrafię, nawet nie tyle pisać, co sygnalizuję jakiś moment, może „ten” jeden moment. „Tę” chwilę. Czynie to z prostego względu. Następnej chwili może już nie być. Nic mi nie gwarantuje realności, niezmienności i trwałości świata (podobnie rzecz ma się z człowiekiem, nie wyłączając mnie — podmiotu, który owej niepewności świata doświadcza). Nic mi nie gwarantuje tego, że będę — tak samo, jak nic mi nie gwarantuje tego, że jestem. Muszę się spieszyć.

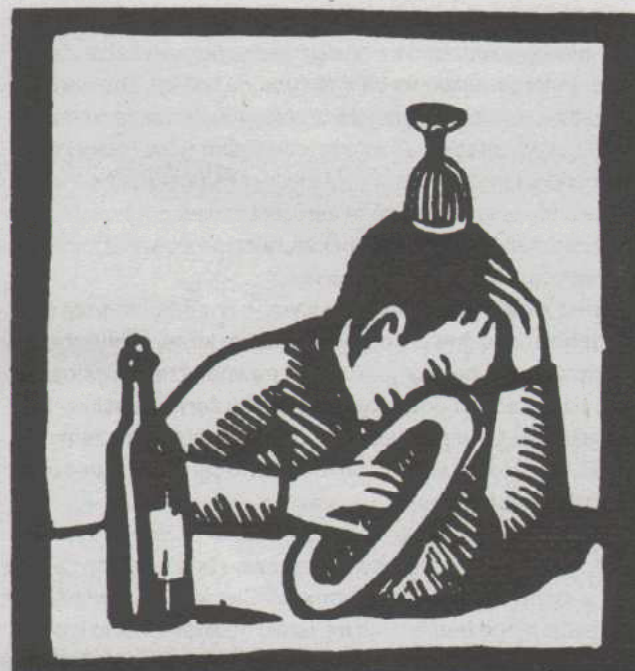
Paniczność jest konsekwencją — a także częściowym przynajmniej dopełnieniem — momentalności. (Słowo to pojawia się jeszcze w niniejszym szkicu, jako próba określenia pewnego typu bohatera literackiego, charakterystycznego dla świata wyobraźni Topora, jednak w tym momencie mowa o pewnej cesze poetyki, cesze formalnej.) Momentałość wynikała z pewnych dyspozycji intelektualnych, *paniczność* — to jej emocjonalne dopełnienie. Panika — oprócz pewnego stanu emocjonalnego, zarówno czytelnika jak i narratora — będzie wiązała się z pewną organizacją tekstu: jego dynamiką i rwanym, gorączkowym, spazmatycznym rytmem.

4. Czarny humor, makabra i prowokacja, to — jeżeli chodzi o treść — najbardziej chyba charakterystyczne cechy twórczości Rolanda Topora. Ta twórczość ocieka krwią, cuchnie wyprutymi wnętrznościami, fekaliami. Trup ściele się gęsto, wręcz niefrasobliwie. Dystygnowane towarzystwo prowadzi wytworną i kulturalną rozmowę podczas zbiorowej kopulacji. Święty Mikołaj, który wlaź przez komin, brzydko się zabawia z małym chłopczykiem, a jego tatusia gwałci. Pan Laurent przybija swojego dziadziusia do drzwi wejściowych i znęca się nad nim, ile wlezie, w obecności sąsiadów, przypadkowych przechodniów (Panna Francoise: — *Spójrz mamo, do drzwi pana Laurenta przybiły jest dziadzius. — W takim razie — odpowiada pani Francoise — nie pukaj, kochanie. Stosowniej będzie zadzwonić.*), oraz antycznego chóru, który komentuje jego poczynania tak: *Ślini się z rozkoszy/ Diabelska pokraka/ Gdy w tłuszczy obsmaża/ kawałek dzieciaka*. Natomiast — jak wiadomo z prozy zatytułowanej *Kolonia Pingwinów, czyli Stowarzyszenie Bezrękich — Faceci bez ramion podróżujący autostopem są często aresztowani za ekshibicjonizm*.

Wydaje mi się jednak, że sprowadzenie twórczości Topora jedynie do prowokacji, do archaicznej już nieco chęci epatowania *bourgeois* brzydota, wreszcie do czerpania przyjemności z makabrycznych dowcipów, to — mówiąc delikatnie — duże uproszczenie. Ta twórczość jest o wiele bardziej złożona. Świat wyobraźni Rolanda Topora to miejsce przedziwne, jego zaś bohaterowie to stwory równie dziwaczne jak sceneria, w której występują.

W centrum zainteresowania Topora znajduje się zwykły człowiek, często anonimowy, niedookreślony (bohaterowie Topora to nierzadko czyste imiona). Indywidualizm wyobcowane, pogubione, śmiertelnie przerażone, indywiduum zakompleksione, pełne obaw, chorobliwe, nieśmiałe, brzydkie i smutne... Bohater Topora to człowiek przerażony istnieniem: człowiek uwikłany w najdzielsze konflikty, ofiara uwarunkowań społecznych, ofiara cywilizacji, własnych popędów i lęków, wreszcie — regularny wariat. To człowiek, któremu jawa miesza się ze snem, ale to nie jest najgorsze, bo okazuje się, że to nie jemu się miesza, tylko wszystkim innym (oniryczność to kolejna cecha twórczości Topora)... To człowiek, którego samochód został zarażony wirusem aids (najpewniej zaraził się od innego samochodu, który stał za nim albo przed nim). To człowiek, który obudził się pewnego ranka i skonstatował, że wszyscy oprócz niego oszaleli, zaś na oceanie obłądu, ostał się on jeden — rozbitek na malutkiej piaszczystej wysepce, na której niebawem skona w męczarniach z głodu (może próbując wcześniej konsumować siebie samego... na przykład jak egoistyczny bohater *Sznychla górskiego*, który pożarł własną nogę nie dzieląc się z kolegami).

Co więcej, bohater Topora to szczególny przypadek człowieka bez właściwości... albo inaczej — to człowiek, który niezwykle łatwo się swych właściwości wyzbywa. Wrzucony w czyhający nań świat człowiek ów zamienia się w kogoś, albo co gorsza, w *coś innego*... Patronem tych wszystkich istot jest może Gregor Samsa, lęk zaś przed utratą siebie można bez wielkiej przesady nazwać lękiem uniwersalnym, lękiem



Roland Topor, *Pod kielichem*, 1981, linoryt.

Reprodukcja Album

cywilizacyjnym. Utrata właściwości, utrata tożsamości służą jednak przede wszystkim temu, żeby ukazać, jak bardzo te wartości są iluzoryczne i nietrwałe — bo narzucone. Nie są nasze. Łatwo się ich wyzbyć — nawet jeżeli tego nie chcemy... Albo: zwłaszcza gdy tego nie chcemy. Gorsza sprawa, że te właściwości są doskonale wymienne, gdyby je zaś usunąć, pozostanie zbiór pusty. Jeżeli człowiek jako nosiciel pewnych cech jest naczyniem, które — jak cieczą — jest owymi cechami wypełnione, to samo to naczynie jest tak doskonale przezroczyste, że niewidzialne. A może — i to jest chyba najgorsze — naczynia po prostu nie ma.

Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że Toporowi udało się stworzyć pewien typ bohatera, pewien niezwykle wyrazisty konstrukt. Można by go nazwać właśnie bohaterem *panicznym*. Cechą kondycji ludzkiej jest bowiem panika. Współczesny człowiek to ktoś, kto poddał się panice. Ale oprócz tego, co zwykle przez to pojęcie rozumiemy, jest to panika — by tak rzec — transcendentna. Egzystencjalny lęk, który odczuwa jednostka ludzka u Topora przybiera szczególny charakter. Samo słowo zresztą u niego pojawia się niezwykle często... Są między innymi *Trzy dramaty paniczne*, jest *Teatr Paniczny*, jest *Bar Paniczny*, *Restauracja Panika*. I wiele innych. Paniczny — jak wspomniałem — jest również sposób formułowania myśli, prowadzenia narracji.

Paniczny ów człowiek zostaje więc wrzucony w świat... Świat zaś — bestia drapieżna i zachłanna — tylko na to czeka. Czeką, by nieszczęśnika wchłonąć, połknąć, strawić... a następnie — jakby tu rzec? — uznać za *persona non grata*. Bardzo ostro zostaje zarysowany układ ja-świat; ja-inni. Tym bardziej, że świat w każdym swoim przejawie, cała dostępna i niedostępna rzeczywistość to przestrzeń zagrożenia. A inni — jak skądinąd wiadomo — to piekło. W takim świecie może wydarzyć się wszystko. To właśnie świat pozbawia człowieka jego cech: świat zmienia go, czyni innym... w sposób jak najbardziej dosłowny. Małe dzieło jakim jest *Chimeryczny lokator* — stanowi tego najlepszy dowód: historia młodego człowieka, który wprowadza się do kamienicy, okazującej się przerażającą pułapką, stanowi najdobitniejszy przykład takiego rozumienia rzeczywistości. Inny przykład? Bohater *Najpiękniejszej pary piersi na świecie* zostaje przez pewną dziewczynę zarażony biustem. (Aż chciałoby się zawołać: małe a cieszył!) Zresztą ciągła auto-kompromitacja podmiotu to zjawisko dla wyobraźni Topora niezwykle charakterystyczne.

Panika i pośpiech egzystencji — to bardzo ważne słowa. Warto również zauważyć, i jest to konsekwentną cechą twórczości Topora — scenerią większości jego utworów zwykle, choć nie zawsze — jest miasto. Jego dynamizm, złożoność, pośpiech. Jego brzydota, groza i... urok. Wyobraźnia literacka Topora to wyobraźnia industrialna. Piękno przyrody nie wzrusza jej zbyt, by nie rzec, że nie przepada ona za nim zgola. Sam Topor zresztą przyrody nie znosił, swój stosunek do natury oraz zapotrzebowanie na jej urok określa z właściwym sobie niezobowiązującym wdziękiem w prozie zatytułowanej *Paskudny poranek*:

Zdarza mi się spędzić dwie godziny z głową w sedesie, czekając, aż się zacznie. Zresztą, bardzo to lubię! Te wiejskie klimaty... Szmer wody spływającej nieustannie, odkąd

CIĄG DALSZY NA STR. 18

Martwa natura z Toporem

CIĄG DALSZY ZE STR. 17

zepsuła się spluczka. W Paryżu brakuje nam kontaktu z przyrodą. Dlatego ludzie wydają fortunę na rośliny doniczkowe. A przecież natura to nie tylko chlorofil! To także strumyki, źródła, wodospady... Ja to wszystko mam w sraczyku i to za darmo.

Nie znaczy to wcale, że miasto jest czymś dobrym; Miasto – zwykle Paryż – to po prostu naturalne środowisko zarówno dla Topora, jak i jego bohaterów.

Świat z kolei jest jakby pulsującą, ożywioną magmą: bezkształtną masą, jakąś potworną amebą, której istoty określić niepodobna. Chociaż jedno jest pewne: rzeczywistość to wściekła, niebezpieczna bestia, a jeżeli zerwać zasłony bytu – okaże się, że w pustce, która jest jego istotą, możemy dostrzec tylko jedno: śmierć. Śmierć zaś to centralny punkt twórczości Rolanda Topora.

5 Bo Topor tak naprawdę zawsze – bez względu na to o czym pisze – pisze o śmierci. Cieniem śmierci jest natomiast u niego humor. Jak się łatwo domyślić jest to typ tzw. humoru czarnego, zwanego również wisielczym. Zresztą, gdyby nie ten makabryczny, okrutny, czarny humor, twórczość Topora nie byłaby tym, czym jest; straciłaby swój urok, stając się czymś innym, jakimś placzliwym, pretensjonalnym egzystencjalistycznym bełkotliwym skrzekiem w guście Sartre'a. Słowem: śmierć bez poczucia humoru to jak Roland bez Topora.

„Zbyt poważną sprawą jest życie, by je traktować poważnie” – powiedział kiedyś Oskar Wilde. Wydaje się, że Topor, zastąpiwszy wyraz życie słowem „śmierć” powtarza po nim tę maksymę i stawia ją sobie za podstawowe kryterium pisania o niej. Śmierć, cierpienie, lęk, ból, gniew – zostają przez Topora po prostu wyśmiane... Albo mówiąc metaforycznie – Roland Topor miał egzystencjalne mięso w maszynce humoru (kto zna grafiki Topora wie, że metafora ta jest jak najbardziej na miejscu). Boli cię? Ha ha, zdaje się mówić Topor; boisz się? – Ale dowcip! Umrzesz? – Ryk śmiechu. – Rany! Umrzesz. No, no, no. A to ci heca. Kto by pomyślał. Strasznie śmieszne. Po prostu – makabrycznie śmieszne.

Ile w tym poży, prowokacji i zwyczajnej zgrywy? Zapewne sporo. Topor uwielbia prowokować, oburzać, obrzydzać, irytować. Wszechobecna ironia, permanentna kompromitacja wszystkiego, nabijanie się z konwencji, ośmieszenie burżuazji, zagranie na nosie mieszcuchowi i filistrowi, co udaje artystę, o tak! Jak najbardziej! Topor to kocha i prowokacja to niezaprzeczalna cecha jego działalności. Tyle, że oprócz prowokacji mamy tu do czynienia z czymś poważniejszym: ta – konsekwentna przecież – wizja świata, ta konsekwentna kpina ze wszystkiego, co straszne i ostateczne, śmierci, bólu, lęku, to również, a może przede wszystkim próba oswajania śmierci. Śmiech zabija strach; to, co śmieszne przestaje być przerażające: trudno bać się czegoś, na czego widok pękamy ze śmiechu. Śmierci trzeba się nauczyć, trzeba się jej przestać bać, trzeba ją może trochę ośwoić. A przede wszystkim śmiać się – nawet jeżeli od pewnego momentu będzie to śmiech szaleńca.

Takie widzenie świata ma niewątpliwie funkcje terapeutyczne. Topor nie stwarza żadnej perspektywy, nie daje żadnej nadziei, żadnych złudzeń. Topor się śmieje – i w ten sposób łagodzi trochę ból, lęk i oswaja trochę śmierć. Sytuacja graniczna zostaje tu przedstawiona jako skecz... Poprzez wyszydzenie, strącenie z koturnu, odbiera się jej prawo autentyzacji, a co za tym idzie – osłabia się jej groźba. Oczywiście takie spojrzenie na świat to tylko paliatyw... Ale czy ktoś kiedyś wynalazł remedium?

Ze śmiercią u Topora to jest tak, jak gdyby jakiś łobuz przykleił na plecach dostojnej kostuchy kartkę z napisem „Kopnij mnie”.

6 – No więc, wiadomo już, co to takiego? – pyta baronowa, mierząc wskazującym palcem w poduszkę.

Baron wzrusza ramionami. On też nie wie. Aby się dowiedzieć, sprowadzają z Paryża eksperta. Rzeczoznawca zanurza w tym palec, smakuje. W końcu ogłasza werdykt:

– Bez wątpienia jest to gówno, i to bardzo stare. Chętnie je nabędę.

Baron sprzedalby z ochotą, ale baronowa – w żadnym wypadku!

(V.S.O.P.)

Tym, których gustom powyższa proza nie odpowiada, uprzejmie radzę, żeby dla wygody i spokoju ducha ominęli niniejszy podrozdział.

Oprócz flaków, glutów, wydzielin, wyrafinowanej cywilizacji i kultury, sztuki i religii, oraz innych odrażających substancji, Roland Topor – jak by to rzec? – lubi się babrać w gównie. A że jest to problematyka w jego twórczości istotna, sądzę, że należy jej poświęcić nieco uwagi, więcej: niepiśanie o tym byłoby poważnym uchybieniem.

Jakkolwiek to zabrzmiało, gówno w twórczości Rolanda Topora odgrywa ogromną rolę. Tym bardziej, że bynajmniej nie chodzi tu o tandetną prowokację i szczeniackie wulgaryzowanie, lecz o sprawę naprawdę dużej wagi (tym co się krzywią, przypominam, że o gównie pojmowanym jako problem metafizyczny pisał Milan Kundera).

Gówno to nie tylko salonowa prowokacja na użytek krytycznoliterackich ciotek-dewotek, czy okazyjne *mot de Cambronne*, to problem wagi zasadniczej. Gówno funkcjonuje u Topora na kilku poziomach: egzystencjalnym, estetycznym, aksjologicznym wreszcie. Gówno – by tak rzec – z jednej strony konstytuuje sens bytu, z drugiej jest jego najbardziej powszechnym i charakterystycznym przejawem. Gówno to nierzadko kwintesencja rzeczywistości i – człowieka. Sporo w tym Feurbacha: maksymy, iż „człowiek jest tym, co zje”. Roland Topor parafrazuje ją nieco. Bliższe prawdy jest tu sformułowanie, że człowiek jest tym, co wydalą. Dość to przerażające, w gruncie rzeczy.

Faktem jednak jest, że Topor bynajmniej nie podnosi problematyki gówna do rangi religii czy jedynej słusznej ideologii. Nie rozpacza i nie załamuje rąk: nie woła na puszczy i nie oskarża Demiurga, że ludzką egzystencję skazał na takie nieładne sprawy. Topor pod tym względem jest wyjątkowym racjonalistą i do rzeczy podchodzi z rozsądkiem i umiarem. Z gównem – wydaje się mówić – jest jak z życiem. Jest. I coś z tym trzeba zrobić.

W tym aspekcie jego twórczości jest to jak gdyby bluźniercza trawestacja formuły „non omnis moriar”. Nie wszystek przeminę zdaje się mówić Topor, coś po mnie zostanie. Co jednak zostanie – nietrudno się domyślić. Życie to jak gdyby permanentna, transcendentna defekacja... Cóż, gdyby pociągnąć ten wątek dalej, można by pewnie powiedzieć, że w takim układzie twórczość Topora to literacka sraczka... *Paradon*. Rozwolnienie.

Z kondycją zaś ludzką i człowiekiem jest trochę tak jak z bohaterem *Stypendysty*, osobnikiem o dźwięcznym nazwisku Herve Skwaszona-Gęba, któremu co prawda przyznano tytułowe stypendium, jednak z powodu braku gotówki oraz rocznego zablokowania konta, wypłata nastąpi w kilogramach gówna, oczywiście według aktualnie obowiązującego kursu.

7 Norden, bohater prozy *Zollkontrolle*, budzi się w nocy i widzi stojącego nad nim celnika, który żąda od niego paszportu i pyta, czy nie ma czegoś do oclenia. Norden jest zdezorientowany: mówi, iż nie wiedział, że będzie przechodził przez urząd celny. Tam, gdzie jest granica, jest i urząd celny – słyszy.

To króciutkie opowiadanie kończy się następująco:

– Proszę podnieść poduszkę.

Norden posłuchał. Musiał jeszcze ściągnąć koldrę i przesćierać dło. Celnik obmacał materac, zajrzał pod łóżko, przeszkukał stolik nocny i metalową szafkę. Następnie wszedł do łazienki. Norden usłyszał, jak odslania zasłonę pod prysznicem, podnosi deskę klozetową. W końcu wrócił. Niedbale zasalutował.

– W porządku. Może pan przejść na drugą stronę.

I Norden umarł.

Roland Topor nie umarł w swojej sypialni. Śmierć potraktowała go tak jak on ją – jakąś zwariowaną absurdalną wyrozumiałością. Celnik nie dopadł go w łóżku, podczas snu: nieproszony zjawił się na jakiejś imprezie towarzyskiej, gdzie Topor bawił się w towarzystwie przyjaciół (bo oprócz zażytych związków ze śmiercią, był to równocześnie wielki koneksjer życia, dobrego jedzenia, wina i cygar). Autor *Czterech róż dla Lucienne* stracił przytomność i kilka dni później – może formalności imigracyjne się przeciągnęły? – zmarł.

Norwid powiedział kiedyś o Sokratesie, że – cytuję z pamięci – nie umarł, lecz zakończył filozoficzne dowodzenie. Roland Topor – *toutes proportions gardees* – podsumował swoją twórczość wyrazistą, jak to miał w zwyczaju, puentą. Puentą może niezbyt oryginalną, może trochę kabotyńską, może i wreszcie mało w ogólnym rozrachunku zaskakującą. Ale tak to jest ze śmiercią, tą puentą puent, że zawsze nieodwołalnie zamyka i pieczętuje kicz i grafomanię – życia.

Michał Nawrocki

Anna Potoczek

Śladów polskiej sztuki najnowszej, czy, jak kto woli, śladów sztuki tworzonej przez żyjących polskich artystów, jest w muzeach o światowej renomie, niestety, bardzo mało. Z pewnością nie jest to prosta konsekwencja wartości, jaką ma ta sztuka, cokolwiek się pod tym rozmytym przez ubiegły wiek pojęciem rozumie w chwili obecnej. Wszyscy jesteśmy już świadomi znaczenia, jakie w promocji i ocenie sztuki odgrywają czynniki całkowicie pozaartystyczne – jest to fakt, który wszyscy przyjmują do wiadomości jako coś oczywistego i nikt nie ma już siły nad nim ubolewać. Czasem trafiają się jednak biografie i wydarzenia, które podają w wątpliwość zniechęcający obraz rynku sztuki jako bezdusznej i opartej na finansowej kalkulacji maszynie, wynoszącej tylko tych, za których chwilowa moda gotowa jest płacić. Co prawda zawsze znajdują się wątpliwości, którzy taką właśnie sytuację gotowi będą rozumieć akurat na opak i w rzeczywistym, międzynarodowym sukcesie artysty wyczuć jego podatność na komercję; ale wobec tego rodzaju starannie wyhodowanej goryczy nie można znaleźć argumentów – każdy mógłby być równocześnie przyjęty i odrzucony. Fatalnym kompromisem jest w tej sytuacji rozwiązanie polegające na głuchym, podszytym zawiścią milczeniu. Ale czy to co kompletnie zignorowane, rzeczywiście nie istnieje?

Dobrym przykładem tej dziwnej sytuacji jest ubiegłoroczna, trwająca kilka miesięcy (czerwiec-wrzesień, a niektóre rzeźby są wystawiane nadal, czyli przez okres ponad roku) florencka retrospektywna wystawa rzeźby i rysunku Igora Mitoraja, polskiego rzeźbiarza mieszkającego obecnie stale we Włoszech; wystawa, o której w Polsce do tej pory nie napisano i nie powiedziano ani słowa.

Wystawa zatytułowana „Dei ed Eroi”, odbywała się we Florencji, równocześnie w trzech prestiżowych miejscach: Gallerii Pitti, przed którą ustawiono dwie duże rzeźby, w przylegających do niej Ogrodach Boboli i w Narodowym Muzeum Archeologicznym. Uznana została za artystyczne wydarzenie letniego sezonu miasta-muzeum. Po cieszącej się wyjątkowym powodzeniem wiosennej ekspozycji szczególnego wyboru sztuki egipskiej w Palazzo Strozzi („Arte sublime nell'antico Egitto”), była to kolejna, tym razem współczesna próba odpowiedzi na pytanie rzadko dotąd zadawane – czy rzeźba metafizyczna, tworząca wielką tradycję, a także ta, która do niej bezpośrednio nawiązuje, mogą liczyć na zrozumienie u końca naszego wieku? Odpowiedź na to pytanie jest procesem, który dzieje się na naszych oczach. Nigdy jeszcze chyba w swojej historii dobre muzea i kolekcje sztuki nie przeżywały tak niesłychanego obłąkania. Co prawda na obie florenckie wystawy rzeźby można się było dostać bez spełnienia warunku rezerwacji biletów na kilka miesięcy naprzód; ale i tak, pomimo że nie jest to sztuka łatwa, odwiedzał je tłum. Choć popularność nie jest w kwestii poziomu sztuki właściwym kryterium, to jednak zastanawia nieobecna dotąd w takim nasileniu wewnętrzna potrzeba, która ją umożliwia. Nazwanie jej modą, mimo że ma swoje racje, byłoby uproszczeniem. Ludzie znów chcą znaleźć się w pobliżu sztuki wysokiej. Cokolwiek w niej dla siebie znajdują, ich bezpośrednią motywacją pozostaje zachwyt.

Igor Mitoraj należy do najbardziej znanych na świecie artystów o polskich korzeniach, w Polsce jednak jego twórczość jest nadal znana słabo. Po wielkiej zbiorowej wystawie w warszawskiej Zachęcie („Jesteśmy” 1990), która pokazała prace autorów tworzących poza Polską, można było zobaczyć jego rzeźby właściwie tylko raz, na niewielkiej ekspozycji, która w roku 1993 wędrowała po Polsce, rozpoczynając podróż od Gallerii Kordegarda w Warszawie i Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, poprzez Wrocław, Poznań i Łódź. W polskich zbiorach znajduje się zaledwie sześć jego rzeźb, z których pięć sam ofiarował muzeom i kolekcji UJ. Monumentalną rzeźbę *Ikaria*, pochodzącą z jednego z najbardziej znanych cykli Mitoraja zakupił w roku 1997 warszawski bank BRE i umieścił w swojej siedzibie przy ulicy Senatorskiej. W Krakowie, gdzie artysta mieszkał i studiował, i któremu ofiarował trzy swoje prace, do niedawna można było zobaczyć tylko jedną, wystawioną na wewnętrznym dziedzińcu Collegium Iuridicum przy ulicy Grodzkiej. Dwie pozostałe, z powodów, których nie sposób zrozumieć, wiele lat spędziły zamknięte w magazynach Muzeum Narodowego. Jedna z nich zresztą nadal się tam znajduje. Igor Mitoraj jest u szczytu twórczości i sławy. Czy w kraju, z którego wyszedł, naprawdę powinien pozostać zapomniany?

Urodzony w roku 1944, uczeń Kantora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w wieku 24 lat wyjechał z Polski na zawsze, najpierw do Paryża, potem do Włoch. Wspominał

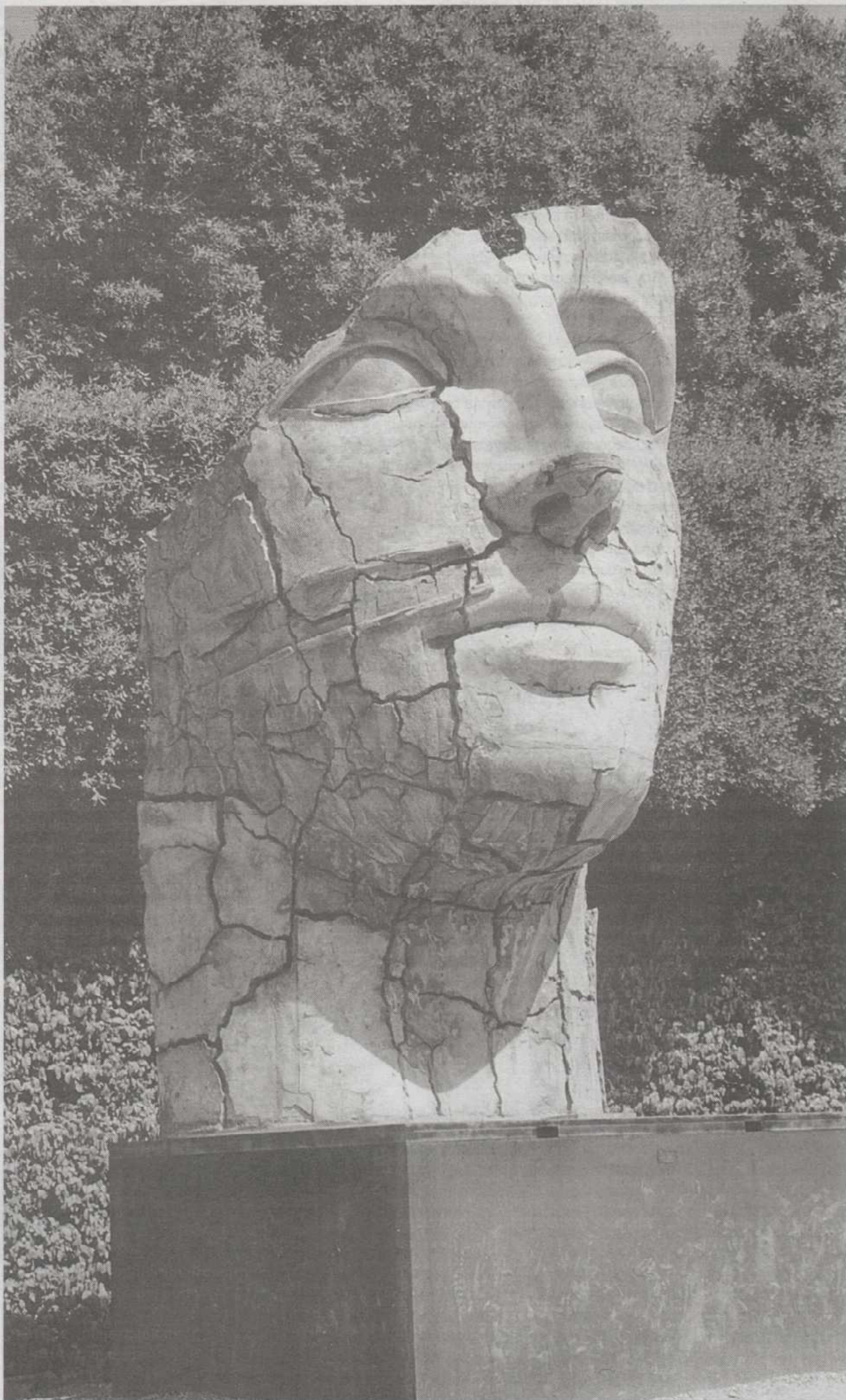
Podróż do Itaki o rzeźbie Igora Mitoraja

potem, że to właśnie Kantor wspierał decyzję, która wkrótce doprowadziła Mitoraja do porzucenia awangardy, powrotu do najstarszej tradycji rzeźby i do skupienia się wyłącznie na człowieku jako jedynym temacie swojej twórczości. W Krakowie zdążył pokazać pierwsze prace, jeszcze nie rzeźby, lecz malarstwo – w Galerii Krzysztofora w roku 1967 i wziąć udział w wystawie Grupy Krakowskiej. Był to debiut znakomity, zważywszy czas i miejsce, ale w Paryżu, studiując sztukę i pracując w najrozmaitszych zawodach, odchodził od pracy na płótnie i od zainteresowania abstrakcją. Wybił się stosunkowo szybko, dzięki małym, niemal jubilerskim rzeźbom, w których od początku zaczęły się pojawiać motywy dla późniejszej jego drogi bardzo charakterystyczne – kształty ludzkiego ciała owiniętego w bandaże i zwoje materiału, czy też, jak sam objaśniał, uwięzionego w materii. Temat tych osobiwych „więzów”, rozbudowany już w pierwszej znaczącej paryskiej wystawie w galerii La Hune w roku 1976, powraca w jego twórczości obsesyjnie aż po wystawę we Florencji, czyli przez następne z górą dwadzieścia lat. Gdzie go znalazł? Czy w Grecji, do której wracał wiele razy i której wpływ na siebie nazwał później „kąpielą w czystej wodzie”? Czy też może, jak przyznawał kiedyś indziej, „w sobie samym”? A jeśli istotnie w sobie samym, to co to dla niego oznacza? W filmie-wywiadzie Piotra Mikuckiego z czerwca 1995 roku powiedział o swojej pracy: *Jestem wykonawcą pewnych rzeczy, o których nie wiem sam skąd powstają, i nawet mnie to nie interesuje, żeby wiedzieć. Narzucają się na mnie. Wychodzą i wchodzą w moje ręce, w moją mentalność, i to musi powstać*”.

Musiał zatem powstać rzeźby, których ewolucja dokonywała się przede wszystkim na poziomie warsztatu, podczas gdy treść, niejasna i halucynacyjna, była i pozostaje prawie niezmienną. Nie istnieją w niej nawet elementy pejzażu, martwej natury lub tak częstej w rzeźbie dwudziestowiecznej, czystej abstrakcji. Jest człowiek – i tylko on. W zastanawiającą wielu rzeźbach tym człowiekiem jest sam Mitoraj. I jeśli coś go nadal łączy z umarłym nauczycielem, Kantorem, do którego osoby i wpływu na siebie wiele razy powracał, to jest to właśnie ten zawsze obecny przymus powrotu do własnych doświadczeń i własnych przeżyć. Obaj mogliby powiedzieć za Rilke „nie ma świata, prócz wewnątrz”.

To, co widzialne, jest u Mitoraja zawsze równoznaczne i zrównoważone czymś, co trwa w ukryciu. Często ukryte w samej formie rzeźby, jako głowa i ciało w więzach i bandażach, oblepione kokonem, pokryte patyną, naśladującą działanie czasu. Ten właśnie temat jest w jego twórczości najstarszy, wciąż powracający i chyba podstawowy. Tuż po nim pojawiły się oderwane od twarzy usta, do złudzenia podobne do ust artysty, związane pięści trzymające drzewce i samotna, oderwana od reszty dłoń przywarta do fragmentu kobiecego lub męskiego ciała. Początek lat osiemdziesiątych przyniósł uskrzydloną, bezgłową postać Erosa, któremu wkrótce zaczął towarzyszyć jednoskrzydły chłopiec, Ikar i jego żeńskie odbicie nazwane Ikarą – siostra Ikara? mieszkanka Ikarii? Jeśli wymienić jeszcze trzy inne tematy, Centaura, człowieka-konia, portretowe rzeźby męskie, często podobne do masek, pozbawione bryły, oddające twarz tylko w przestrzennym fragmencie, oraz portretowe rzeźby jednej i tej samej, nigdy się nie starzejącej, pięknej kobiety, tytułowane po prostu *Kobiety* albo *Aleksandra*, mamy właściwie kompletną mapę świata wyobraźni Igora Mitoraja. Świata, którego brak granic określił w ten sposób: *Nie lubię rzeźby, na którą patrząc wszystko się od razu widzi; trzeba odkryć ją samemu i długo dochodzić do sedna. Myślę, że sztuka powinna intrygować widza. Być tajemnicą. Może nawet zachować swój sekret na zawsze*.

Na wystawie we Florencji składał się zbiór czterdziestu pięciu rysunków (wystawionych w Galerii Pitti) oraz osiemdziesiąt cztery rzeźby, w tym kilka ogromnych, dwu, trzy i czterometrowych charakterystycznych fragmentów twarzy, którym artysta lubi nadawać zagadkowe tytuły, *Światła Nary*, *Kurz Orientu*, *Błękitne Benares*, *Chiński Księżyc*, *Herosi Blasku*. Bliźniaczką jednej z nich jest opatrzona takim samym tytułem, wspomniana już krakowska *Luci di Nara*, подарowana przez artystę Uniwersytetowi Jagiellońskiemu. Doprawdy, powinni zobaczyć ją ci, którym nie udało się zwiedzić wystaw florenckich, ponieważ patrząc na nią, bez trudu można zrozumieć dwa najważniejsze osiągnięcia sztuki Mitoraja. To, że udało mu się dotrzeć do treści uniwersalnych za pomocą jasnych i prostych, a przecież niczego nie upraszczających środków wyrazu, i to, że ożywił i wykorzystał w tym celu wielką, choć zdawałoby się, wyschniętą dziś i obumarłą tradycję różnych kultur i epok, zwłaszcza starożytności. Ta karkołomna fuzja dokonuje się w jego rzeź-



Igor Mitoraj, *Tindaro screpocato*, 1998, brąz, wys. ok. 5 m, Ogrody Boboli, Florencja.

Fotografia Grażyna Borowik

bach lekko i pozornie bez wysiłku, w sposób, który sprawia wrażenie naturalnego. Łatwo moglibyśmy sobie wyobrazić, że leżący na lewym policzku brązowy fragment zamyślonej twarzy nazwany przez artystę *Światłami Nary*, powstał w klasycznej Grecji, albo w którymś z buddyjskich klasztorów w Nara, w Japonii około ósmego wieku po Chrystusie, czy też, że jest to portret Antinousa, z rozkazu Hadriana wyrzeźbiony w Antiochii, lub mnisia głowa z Anghor Thom. A równocześnie coś bardziej współczesnego od tej samej twarzy człowieka tuż po doznaniu intensywnej rozkoszy, młodego hippie, ni to chłopca ni dziewczyny, którego wiek i płeć zostały starte ledwie co przeżyta, niespodziewaną ekstazą. O takich twarzach, a także takich chwilach pisała Marguerite Yourcenar, wymyślając pod

koniec dwudziestego wieku pamiętnik-spowiedź rzymskiego cesarza: *Przypominam sobie głowę spuszczoną pod włosami w nocnym nieładzie, oczy, które wydawały się skośne przez wydłużenie powiek, młodą twarz szeroką, jakby leżała. (Pamiętniki Hadriana)* Uczestniczymy, my, widzowie, w tym doświadczeniu. Mniejsza o jego emocjonalną interpretację i mniejsza nawet o to, że nie jesteśmy w stanie do końca go rozumieć. Czujemy jednak wyraźnie, mając do dyspozycji tylko zmysł wzroku, tamtą harmonię i ciszę, oderwanie od świata, wewnętrzne skupienie, takie samo kiedyś, nieważne jak dawno, zawsze i teraz. Nasuwa się tu skojarzenie z jungowskim archetypem, jako śladem pierwszych, pierwotnych emocji i

CIĄG DALSZY NA STR. 20

Podróż do Itaki

CIĄG DALSZY NA STR. 19

wewnętrznych przeżyć, przekazywanych, odkąd istnieje człowiek, w najgłębiej ukrytych warstwach nieświadomego. Jeśli prawdziwie hermetyczna sztuka Igora Mitoraja budzi w publiczności żywy oddźwięk, to nie sposób wyjaśnić tego inaczej, jak poprzez odniesienie jej do tych właśnie źródeł. To one pozwalają znajdować Mitorajowi, a za jego przyczyną także i nam, wspólne i wzajemnie się uzupełniające cechy sztuki różnych okresów i różnych cywilizacji. Nie można jednak zapomnieć, że taki ekumenizm w spojrzeniu na sztukę jest w naszej kulturze zjawiskiem nowym i w swej metodzie cichego, ukrytego cytatu Igor Mitoraj pozostaje artystą bardzo nowoczesnym. Jest taki przede wszystkim wtedy, gdy czerpie z tego, co dawne. Gdy sięga do czegoś podstawowego, często zapomnianego, co jednak nigdy i nigdzie nie uległo całkowicie działaniu czasu.

Jest to dla sztuki Igora Mitoraja sprawa zasadnicza, ponieważ prócz człowieka, właśnie czas wciąż pozostaje jej głównym bohaterem. Można wręcz przypuszczać, że artysta postanowił przedstawić czas w stanie czystym, że jego prawdziwym celem stał się obraz tej szczególnej fazy rzeczywistości, gdy zaledwie kończy się czas przemijania i rozpoczyna czas absolutny, nieśmiertelność. Człowiek wraz ze swym ciałem, pięknym lub brzydkim, kompletnym albo rozbitym na fragmenty, wciąż jeszcze istnieje, ale granica rozpadu, starości i śmierci już została w nim przekroczona, lub nawet anulowana. Człowiek w sztuce Mitoraja znalazł się cały poza wpływem czasu. Prawdę mówi tytuł ostatniej wystawy, bo pokazane na niej rzeź-

by nie przedstawiają ludzi, lecz istoty, które powstają z ludzi, osiagają na naszych oczach wewnętrzny status herosów i bogów. Przemijanie już ich nie dotyczy. Czas, w którym znajdują dla siebie miejsce, nam dane jest odczuć rzadko i na krótko. Umyka, nie pozostawiając po sobie słów, z pomocą których bylibyśmy zdolni do jego opisanie. Z tego powodu bardzo trudno jest oddać własną reakcję na świat, do którego rzeźby Igora Mitoraja z pewnością należą. Jeszcze raz trzeba powtórzyć - dołączają one do osobnej tradycji metafizycznych dzieł różnych kultur, dla których Malraux stworzył ideę Muzeum Imaginacyjnego. Proponował, by w tym muzeum istniejącym tylko w naszej wyobraźni, znalazły miejsce dzieła sztuki, które wiernie przedstawiając rzeczywistość, otwierają się równocześnie na to, co w istnieniu człowieka ponadczasowe i nierzeczywiste. Można różnie rozumieć to kryterium, ale pewne jest, że nie należy ono do porządku materialnego, czyli tego właśnie, które jest do pewnego stopnia przedmiotem sztuki. Papier, płótno, marmur, brąz, terakota, pozostają sobą w ukończonym dziele. To, co je ożywia, pozostaje zagadką, tak dla widza, jak i dla artysty. Być może tym czymś jest w rzeźbach Mitoraja obraz idealnego czasu, czasu, który nie przemija, nie odkształca, nie niszczy do końca.

We Florencji prace Mitoraja przedstawiono publiczności obok zbiorów i pośród otoczenia, które samo w sobie należy do kanonu sztuki europejskiej. Muzeum Archeologiczne nie wahało się zestawiać jego rzeźb z własnymi dziełami antycznymi, co ma podkreślić ich pokrewieństwo z tradycją, ale równocześnie uznaje ich rangę artystyczną, upoważniając do tego sąsiedztwa. Lecz właśnie tam, *à rebours*, o wiele wyraźniej niż gdzie indziej, odsłaniały się również złożone, dwudziestowieczne korzenie tej sztuki. To, co bez wątpienia greckie, etruskie, rzymskie, dalekowschodnie, ujawnia nagle kolejne dno, którym jest nadrealizm z jego oniryczną atmosferą, wiarą w moce

wolnych kojarzeń, w znaczenie symbolu, mitu i decydujące o dostępie do nieświadomości znaczenie snów. I znowu powtarza się ta sama prawidłowość - uśpione głowy i klasycznie piękne ciała stworzone przez Mitoraję, spokojne i czyste w swojej powadze i majestacie, mogłyby równie dobrze powstać w antycznych Delfach albo w etruskich Veji i Cerveteri, sześćset lat przed Chrystusem, jak i w pracowniach Magritte'a albo de Chirico. Czy zatem wolno nazwać Igora Mitoraję postmodernistą? Jeśli tak, to tylko w tym szczególnym sensie, o którym decyduje poszukiwanie przeżyć wewnętrznych, jakie w naszym stuleciu mało kogo interesowały. Sztuka Igora Mitoraję już od samego początku należy do gatunku sztuki metafizycznej, to znaczy takiej, której sens zawiera się w ulotnym i właściwie niewyraźnym osobistym doświadczeniu. Współczesna sztuka, poza nielicznymi wyjątkami, jest na nie całkowicie głucha, usiłując bez większego przekonania sprawiać wrażenie jakoby było inaczej. Czy dlatego Mitoraj, mimo całej prawdziwie światowej sławy i popularności, sprawia wrażenie artysty przybyłego ze świata, który minął, zdanego na towarzysztwo cieni i cytatów? Zestawiany czasem, być może dla kontrastu, z Henry Moore'm albo Botero, nie ma w sobie ani czysto intelektualnego chłodu, ani też gwałtownej, buzującej namiętności. Jest osobny, jest Borgesem rzeźby. To, co w nim najbardziej oryginalne, powstaje z odwołania do innych dzieł, z których część istnieje naprawdę, ale reszta została prawdopodobnie przez niego samego wymyślona. Przychodzi mi do głowy zuchwała myśl, że jest to jedna z jego tajemnic. Że jego powrót do starożytności do pewnego stopnia jest fikcyjny. Że sam zbudował sobie tę starożytność, do której nas zaprasza. Po co to zrobił? Wolno wątpić, czy on sam potrafi odpowiedzieć na takie pytanie. Spekulacje na ten temat nie mają sensu, więc ograniczę się do jednej - być może chciał poczuć się jak tamci, często bezimienni, których dokonania zostały zniszczone i zapomniane, ale którzy mieli nad nami tę wspianą przewagę, że tworzyli sztukę *po raz pierwszy*. Byli na początku. Nie naśladowali prawie nikogo, poza sobą. Przyjęli na siebie rolę Boga i kierowali jedynie własnym geniuszem porządkowali chaos.

Wiemy, jak bardzo fałszywa jest sytuacja, gdy artysta próbuje wyjaśnić, co sądzi o własnej sztuce i czym ona dla niego jest. Zazwyczaj wysiłki takie kończą się katastrofą, więc chwala Bogu, że Igor Mitoraj nigdy do niej nie dopuścił. Jednakże my, widzowie, mamy prawa odmienne i wolno nam, za pomocą wszystkich dostępnych metod, budować hipotezy i snuć przypuszczenia. Podstaw do nich mamy mało, nawet jeśli wziąć pod uwagę obfitość cudownie wydanych, ciężkich albumów z długimi przedmowami, katalogów, recenzji i wywiadów, które jednak o sprawie najważniejszej, czyli o sposobie rozumienia Mitoraję przez Mitoraję, nie mówią nic. Nie jest to, jak się wydaje, człowiek pokroju Dalego, spragniony spowiedzi, ani też dokonujący na swym życiu ciągłej psychoanalizy. Być może zbadanie jego stosunku do siebie jest sprawą beznadziejną.

Istnieje jednak nikła poszlaka, na której nasza ciekawość może się oprzeć. Nic naprawdę znaczącego, zaledwie kilka wierszy, wciąż tych samych, które Igor Mitoraj wybiera i umieszcza w książkach o swojej sztuce. Są to wiersze Keatsa i Kawałisa, które dzieli prawie wszystko; *Oda do greckiej urny*, *Patrzę po raz pierwszy na marmury Elgina*, *Podróż do Itaki*. Ten ostatni, pisany w pierwszej osobie a skierowany do drugiej, jakby przez autora do widza, najczęściej się powtarza.

Jeśli dane ci było wyruszyć do Itaki
miej nadzieję, że droga okaże się długa.

I okazuje się długa. Naprawdę długa droga pomiędzy smutnymi i zmysłowymi ustami, głowami w bandażach, torsami bez rąk, z wydrążonymi na nich kwadratowymi pieczęciami, w głębi których grecki pasterz wyciąga ze stopy cierń a rzymski cesarz odwraca głowę, zapomniawszy z powodu miłości o dobru państwa.

Nie wolno ci nigdy zapomnieć o Itace
dotarcie do niej jest bowiem twoim przeznaczeniem.

I jest przeznaczeniem. Trudno w to wątpić, patrząc na cykl rzeźb, które Igor Mitoraj również zatytułował *Podróż do Itaki*. Przedstawiają dziwne spotkanie jego stałych bohaterów - Ikarą niezdolnego do lotu, bo wyposażonego tylko w jedno skrzydło, subtelną i zamyśloną *Aleksandrę*, w pozie *Wenus wstydlivej*, a między nimi obandażowaną głowę; we Florencji grupa ta jest eksponowana na tle etruskiej rzeźby cmentarnej przedstawiającej matkę z dzieckiem w objęciach.

Itaka dała ci tę piękną podróż,
bez Itaki nie wyruszylibyś w drogę.
Niczego więcej już ci dać nie może.

Czy naprawdę? Et in Itaca ego.

Anna Potoczek

Igor Mitoraj, *Bez tytułu*, 1998, brąz, wys. ok. 5 m, Frankfurt nad Menem.

Fotografia Grażyna Borowik



Łukasz Guzek Jak opisać i ocenić lata dziewięć- dziesiąte w sztuce?

Z perspektywy roku dwutysięcznego lata dziewięćdziesiąte zdają się być okresem zamkniętym i odległym. To „poczucie odległości” wynika stąd, że zmiana daty z lat dziewięćdziesiątych na dwa tysiące daje subiektywnie większe poczucie dystansu, niż na przykład z osiemdziesiątych na dziewięćdziesiąte. Jest to jedna z przyczyn pozwalających ująć ten okres jako całość. Ale są też przyczyny bardziej merytorycznie uzasadnione. Książka składa się z zbioru esejów krytycznych pisanych na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych na temat wystaw: zarówno wielkich światowych wydarzeń jak Documenta w Kassel czy weneckie Biennale, bądź też lokalnych jak Interart w Poznaniu czy Triennale rysunku we Wrocławiu. Stąd w esejach można znaleźć wiele sądów, które z dzisiejszej perspektywy brzmią nieco groteskowo, tak jak ten fragment: „Z dużym zainteresowaniem i niezwykle życzliwym przyjęciem wśród uczestników i gości targów spotkał się pierwszy numer polskiej edycji „Flasch Artu”, pisma, które może stać się rzeczywistym pomostem łączącym polską sztukę z międzynarodową sceną artystyczną. Wydawany przez Wandę Dunkowską „Flasch Art” jest nie tylko pismem redagowanym według zachodnich reguł, ale również – co ważne – pismem włączonym w międzynarodowy obieg artystyczny”. (Interart’90) Dlatego też część zawierająca teksty-dokumenty swojego czasu, została uzupełniona esejami traktującymi te same tematy z punktu widzenia końca lat dziewięćdziesiątych. Struktura książki dopełniająca omówienia wybranych „lektur obowiązkowych” historia sztuki współczesnej w subiektywnym wyborze autora.

Książka ma luźną kompozycję i wydaje się ona zbiorem pozornie nie związanych z sobą esejów, a jednak czytane razem dają dość spójny obraz sztuki lat dziewięćdziesiątych. Jest to obraz, który wylania się „między wierszami” tekstu Grzegorza Działmskiego. Dlatego też sformułowanych jednoznacznie wniosków na temat sztuki lat dziewięćdziesiątych nie można przeczytać w książce. Tym bardziej, że Działmski przestrzega przed mechanicznym podziałem sztuki na dekady, w pewnym sensie przecząc wyłożonemu w tytule zamiarowi tej książki. W eseju komentującym książkę Piotra Piotrowskiego *Dekada* pisze tak: [...] kiedy mówimy o sztuce lat siedemdziesiątych czy też o sztuce jakiegokolwiek dekady, to nie interesuje nas wcale to, co faktycznie się wówczas zdarzyło, lecz pewna wizja minionego czasu, jaką chcemy upowszechnić i narzucić innym. Co więcej, okazuje się, że w takich rozważaniach wcale nie interesuje nas sztuka; sztuka bowiem funkcjonuje w innym świecie, świecie wyobrażonym, potencjalnym, nie ograniczonym realnym czasem i miejscem.” Zatem tekst tej recenzji jest bardzo subiektywnym odczuwaniem książki Działmskiego. Może inni jej czytelnicy złożą swój własny obraz lat dziewięćdziesiątych, napiszą własną historię sztuki tego czasu. Grzegorz Działmski wydaje się zachęcać do wykonania takiej pracy, chociażby po to, by zamknąć przeszłość i przygotować pole sztuki na tak przecież nowe i ekscytujące

tysiąclecie. Oto więc co można wyczytać z esejów Grzegorza Działmskiego.

Po pierwsze – w latach dziewięćdziesiątych uzyskaliśmy pewność co do postmodernizmu. Już w pierwszym zdaniu swojej książki Grzegorz Działmski przywołuje znaną definicję postmodernizmu autorstwa Lyotarda: „Skrajnie upraszczając, za postmodernistyczną uznajemy nieufność wobec metanarracji”. Do lat dziewięćdziesiątych stanowiska i idee, określane niegdyś jako postmodernistyczne stały się podstawowym modelem opisu kultury, także wzorcem i narzędziem interpretacji sztuki. Jednocześnie samo słowo „postmodernizm” utraciło cały swój urok (dla jednych), a demoniczność (dla drugich) i w książce występuje po prostu jako jeden z terminów. Zakorzenie się postmodernistycznych idei wiąże się ściśle z definitywnym końcem modernizmu w sztuce. Koniec modernizmu to także koniec awangard, czyli jednej z jego metanarracji, może najważniejszej dla sztuk wizualnych, bo będącej podstawą organizacji wszelkiej refleksji nad sztuką. „Czas wielkich bohaterów, wielkich niebezpieczeństw, wielkich wypraw i celów należy do przeszłości. Ponowoczesne społeczeństwo domaga się innej konceptualizacji; już nie w modernistycznych kategoriach przywódce, wskazujące cele i wytyczające nowe drogi elity i mas, lecz w kategoriach zróżnicowanych subkultur z ich odmiennymi stylami i sposobami życia. Dzisiejsza awangarda (podkreślenie Ł.G.) prefiguruje ten nowy obraz życia społecznego”. Przytoczony fragment pochodzi z eseju, w którym Grzegorz Działmski streszcza poglądy Diany Crane wyłożone w książce *The Transformation of the Avant-Garde*. Niemniej, zagadnienie awangardy często powraca w rozmaitych kontekstach i ujęciach w esejach składających się na książkę, co świadczy, że w latach dziewięćdziesiątych wciąż istniała potrzeba przepracowania tego tematu w sztuce. Jednak awangardę można pojmować, co najmniej, dwojako: jako par excellence modernistyczny sposób istnienia sztuki oraz jako zespół pojęć etycznych związanych ze sztuką i statusem artysty, podkreślających rolę artysty wobec sztuki, poszukujących „prawdy” dzieła sztuki. O ile jednak koniec modernizmu artystycznego i systemu awangard w latach dziewięćdziesiątych nie podlegał dyskusji, także w tej książce, to wydaje się, że Grzegorz Działmski zdecydował się zachować samo pojęcie awangardy uznając, że jego etyczny sens jest wciąż aktualny. Jak użyteczna może być etyka awangard we współczesnym świecie sztuki, pokazują inne partie książki, do których wrócę za chwilę.

Drugi wniosek – dotyczy sztuki polskiej, której dość klarowny obraz wylania się z książki Grzegorza Działmskiego. Przekrój poprzez całą dekadę pozwala uchwycić proces dokonujący się w sztuce polskiej na przestrzeni lat dziewięćdziesiątych, przeprowadzić syntezę całej rozmaitości faktów artystycznych występujących pod wspólną nazwą „sztuka współczesna” i wyodrębnić z tej masy zjawiska naprawdę zasługujące na to miano. Okazuje się, że w latach dziewięćdziesiątych nastąpiła całkowita zmiana warty na scenie sztuki polskiej. Ukształtowany został nowy kanon sztuki reprezentowany przez nowe nazwiska. Nie jest to zmiana tylko generacyjna, spowodowana „naturalną” wymianą pokoleń. Cenzura oddziela samą sztukę: sztuka współczesna przestała być prostą kontynuacją sztuki wcześniejszej niewiele ma wspólnego ze sztuką generacji poprzednich. Nie ma już ciągłości artystycznej według modelu „mistrzowie i uczniowie”. Spowodowały ten stan rzeczy przemiany w samej sztuce, ale także czynniki pozartystyczne, które wzajemnie się na siebie nałożyły. Głównym impulsem dla kultury

lat dziewięćdziesiątych był upadek muru berlińskiego. Wraz ze zmianami polityczno – gospodarczo – społecznymi nastąpiły zmiany w sztuce. Także Grzegorz Działmski przywołuje to wydarzenie wielokrotnie w opisie sztuki lat dziewięćdziesiątych. Dotyczy to nie tylko sztuki polskiej, ale wszystkich krajów tej części Europy. Sztuce krajów Europy Środkowo-Wschodniej poświęca zresztą Grzegorz Działmski wiele miejsca, wytykając kilkakrotnie krytyce polskiej brak należytego dla niej zainteresowania. Istotnie, polski świat sztuki zawsze kierował się w stronę Zachodu (jak i w innych krajach po tej stronie żelaznej kurtyny, a kontakty artystyczne miały miejsce „poprzez zachód” wtedy, gdy spotkali się artyści o podobnie pro zachodniej orientacji artystycznej). Upadek muru berlińskiego to moment gdy zniknęły bariery i nastąpiła rzeczywista integracja kulturowa na poziomie makro. Ale spowodowała też wspomniane przetasowania w sztuce polskiej lat dziewięćdziesiątych, które w rezultacie usunęły ze sceny dawne postawy związane z etosem awangardy i oporu przeciwko kulturze oficjalnej. Tego otwarcia chcieli wszyscy – nie wszyscy jednak potrafili obliczyć jego konsekwencje. Po interesującym omówieniu sztuki Andreasa Serrano, Grzegorz Działmski, przechodząc do przykładów pokrewnych postaw w Polsce, pisze: „Bardzo szybko podobne postawy dotarły do Polski i wkrótce także i w polskiej sztuce pojawili się „skandaliści” na miarę Serrano czy Hirsta – Katarzyna Kozyra, Robert Ruma, Grzegorz Klaman, Zbigniew Libera, Alicja Żebrowska”. Po tym fragmencie następuje bardzo dobra analiza słynnej *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry, co jest o tyle ważne, że pod względem ilości błędnych interpretacji mogłaby konkurować tylko z Alicją Żebrowską. Zauważmy także, że „skandaliści” zostali ujęci w cudzysłowy, gdyż tak naprawdę skandale są wynikiem nieporozumienia, czy raczej braku zrozumienia dla tej sztuki.

Mam jednak wrażenie, iż przytoczony cytat mówi o mechanizmach artystycznych sprzed upadku muru, że to tak „się napisało” trochę z nawyku intelektualnego. Wtedy, pamiętam te czasy, głównym tematem rozmów artystów było porównywanie własnej sztuki do sztuki zachodniej i ciągłe próby nawiązania, gonienia jej przemian. Otóż ten temat zniknął dziś z rozmów o sztuce. Dla generacji „skandalistów” nie ma problemu „doganiania”. Oni po prostu robią swoje i są naturalnie kompatybilni ze sztuką zachodnią, tkwią w jej dyskursie, nie gubiąc zarazem specyfiki dyskursu w i wokół sztuki polskiej. Jedną z przyczyn jest oczywiście, to paradygmatyczny „upadek muru”. Ale też w tym czasie dokonała się głęboka zmiana w samej sztuce, w sposób znacznie ułatwiający jej adaptację do warunków współczesności kulturowej panujących w dowolnym miejscu na świecie. Myślenie kategoriami „doganiania” osiągnięć innych miało uzasadnienie w sytuacji modernistycznej i wiązało się z myśleniem poprzez awangardę, kiedy to sens i wartość sztuki były określane poprzez inwencję w tworzeniu form, nowatorstwo sposobu traktowania sztuki. Dlatego najważniejsze, a zarazem tak trudne za żelazną kurtyną, było zdobycie informacji o najnowszych rozwiązaniach artystycznych. Koniec modernizmu spowodował zmianę tego stylu myślenia i uprawiania sztuki. Dowodem jest to, że artyści innych kręgów kulturowych używają z powodzeniem standardów sztuki współczesnej dla wystawienia swoich własnych narracji. Dziś realizuje się inny model sztuki – nie poszukiwania formalnego w duchu awangard, ale poszukiwania sensu, treści oraz doboru możliwie adekwatnych form dla jego wyrażania. Dziś sztuka jest o c z y m ś, w rozmaity sposób dotyka problemów realnie istniejących w kulturze i społeczeństwie, zarówno w skali globalnej, jak i w rodzimej, polskiej czy regionalnej odmianie. I to te problemy czynią

CIĄG DALSZY NA STR. 22

Nam June Paik, instalacja XLV Biennale Weneckie, 1993.

Fotografia Grażyna Borowik



CIAŁ DALSZY ZE STR. 21

CIĄG DALSZY ZE STR. 21

tak problematyczną samą sztukę. Inaczej rzecz ujmując, sztuka jest reakcją na świat, powstaje w odpowiedzi światu, i to świat czy otaczająca rzeczywistość są problematyczne, a nie sztuka. Niemniej, bywa że sztuka współczesna ma problemy ze strony administratorów i kuratorów sztuki, wstręty czynią jej różni decydenci polityczni. I tu wracamy do etyki awangardowej. Tak jak dla historycznych awangard modernistycznych tak i dziś wysoka etyka w uprawianiu sztuki, odrzucenie pokus oportunizmu artystycznego, sprawdza jej prawdziwość.

Upadek muru i otwarcie kulturowe krajów Europy Wschodniej nastąpiło w momencie, gdy sztuka światowa zbierała owoce opisanej powyżej przemiany modernizmu w postmodernizm. Ten owoc to właśnie sztuka „skandalistów”. I to ta sztuka weszła bardzo mocną falą na polską scenę integrując i wzmacniając istniejące już tendencje tego typu. Ale musimy pamiętać, że mówimy o procesie, który zajął całą dekadę. Dziś formowanie nowego obrazu (paradygmatu) sztuki wydaje się zakończone i oto on nadaje dynamikę całemu układowi sztuki w Polsce (jak i na świecie). W książce świadectwem tego procesu jest zestaw wybranych do analizy prac artystów polskich i światowych jak i wybór omawianych książek.

Największą manifestacją „skandalistów” w latach dziewięćdziesiątych była wystawa artystów brytyjskich *Sensation* zorganizowana przez galerię Saatchi w Royal Academy w Londynie w 1997 roku, a później pokazywana w Berlinie i Nowym Yorku. (Nie omawiana w książce Grzegorza Dziamskiego, została w niej zaprezentowana sztuka kilku ważnych artystów biorących udział w tej wystawie.) Wystawa wszędzie wzbudzała „skandale”. *Sensation* to kulminacja i podsumowanie sztuki lat dziewięćdziesiątych. Artyści tam zaprezentowani, w większości urodzeni w latach sześćdziesiątych, byli obecni na międzynarodowej scenie sztuki już wcześniej, a po wystawie ich pozycja (a tym samym pewien typ sztuki) uległa dalszemu wzmocnieniu. Ponadto, wystawa miała bardzo szerokie oddziaływanie, stając się ważnym punktem odniesienia dla praktyki i refleksji artystycznej na świecie. Krytyka brytyjska nazwała tę grupę artystów „sensation generation” i to do nich należała ostatnia dekada naszego stulecia. Lata dziewięćdziesiąte to zatem epoka sensation generation.

Łukasz Guzek

Grzegorz Dziamski, *Sztuka lat dziewięćdziesiątych*, Poznań 1999.

Dorota Kozicka Dwa skrzydła rzeczywistości

W dwudziestą rocznicę śmierci Jarosława Iwaszkiewicza ukazało się wznowienie wydanej w 1956 roku *Książki o Sycylii*. Wydawnictwu „Czytelnik” należą się słowa uznania nie tylko za samą książkę, ale też za piękną jej oprawę.

Niewątpliwym urokiem tej książki jest – jak to ujął sam Iwaszkiewicz – jej „warstwowość”, czyli współistnienie opisów, refleksji i wspomnień z różnych okresów – od podróży odbytych w wyobraźni pod wpływem opowiadań Karola Szymanowskiego latem 1918 roku, po dość sztucznie „przykrojone” wrażenia z pobytu na Sycylii w roku 1955. Stąd też zapewne bierze się swoiste napięcie wyczuwalne w tekście: przemieszczanie wyobrażeń i rzeczywistości, przeszłości i teraźniejszości, pro-

stoty i wyszukania, literatury i muzyki, marzeń i uczuć.

Jedynym „zgrzytem” są ostatnie refleksje dołączone – jak się wydaje – na użytek państwowego mecenasa, oczekującego od pisarza społecznego zaangażowania. Są one wyraźnie inne, obce zasadniczej materii tego tekstu – pisarz próbuje nakreślić polityczno-gospodarczą sytuację wyspy z punktu widzenia biednego ludu sycylijskiego, lecz są to zagadnienia na tyle mu obce, że pozostaje przy ogólnikowych frazesach.

Iwaszkiewicz pojechał do Włoch z ugruntowaną wizją tego kraju. Poprzez wcześniejsze opowieści Karola Szymanowskiego stworzył sobie obraz Włoch jako krainy-mitu, w której spełniają się wielkie twórcze aspiracje. I – co nie zdarza się często – zetknięcie tego mitu z rzeczywistością nie przyniosło poecie rozczarowania. Oglądał Sycylię poprzez pryzmat niezapomnianych wieczorów w Elisawetgradzie, kiedy to wokół toczyła się wojna, a młody Karol rozciągał przed nim obraz mitycznego dworu sycylijskiego łączącego w jedno wiele kultur i światopoglądów. Włoskie przeżycia Szymanowskiego były tak silne, że pod ich wpływem stworzył dramat operowy – *Króla Rogera*, a wyobrażenia Iwaszkiewicza tak bogate, że pod wrażeniem tych opowieści napisał do niego libretto – swój pierwszy utwór dotyczący Włoch, których jeszcze nie widział, ale już „znał”. Kiedy dotarł do Italii, poprzez utwory Szymanowskiego przykrawał rzeczywistość do swoich wyobrażeń i oczekiwań: w katedrze w Palermo pojawiają się postaci z *Króla Rogera*, krajobraz w Agrygencie staje się opisywanym przez Szymanowskiego „pejzażem z Odysei”, a ze źródła Aretuzy bije jego muzyka. Jednakże w samej operze nie ma prawdziwej Sycylii, ani nawet muzyki przypominającej sycylijską. Cóż więc włoskiego dostrzeżga w niej Iwaszkiewicz, skoro sam pisze, że „Sycylia *Króla Rogera* to jest jakaś abstrakcyjna Cytera – a właściwie mówiąc jest to teren duszy samego kompozytora, gdzie walczą wpływy różnorodnych systemów filozoficznych”?

Niezatarte piętno na przedwojennych wrażeniach „włoskich” i na ich literackim odzwierciedleniu wywarły także uczucia skierowane do młodego malarza Józefa Rajnfelda, któremu Iwaszkiewicz zadedykował *Książkę o Sycylii*. Nadały one artystycznym przeżyciom pisarza znamiona dramatycznego uniesienia, odmieniły dotychczasowe sposoby poznawania Włoch, które sam autor nazwał banalnymi, oczywistymi i powierzchownymi. Świadectwem tych uniesień są opisy fresków w San Gimignano, wspólne oglądanie *Niewolników* Michała Anioła, a także tajemnicza noc w Agrygencie.

Dzięki tym uczuciowym podtekstom podróż nabiera wieloznaczności, nie jest to już tylko wyprawa edukacyjna i artystyczna, ale też miłosna wędrówka: przeżycia artystyczne mieszają się ze zmysłowymi opisami natury, niepozorne detale olbrzymieją w swoim pięknie. Opowieść pełna jest radości życia, witalności, młodości.

Książka Iwaszkiewicza nie jest jednak luźnym zapisem przeżywanych w podróży wrażeń, lecz utworem skomponowanym z pełną świadomością literacką. Do tytułowej Sycylii narrator prowadzi nas poprzez San Gimignano, Siennę, Arezzo, Florencję, traktowane jako kolejne etapy włoskiego wtajemniczenia – „jak gdyby pielgrzymki wstępne – przed wielką podróżą”.

Począwszy od rozdziału piątego wstępujemy w świat Sycylii – świat mitologii artystycznej, w którym echa *Króla Rogera* mieszają się z historią tej wyspy, z mitologią i z codziennością. Wydaje się, że w ten sposób wychodzi Iwaszkiewicz poza czas, poza teraźniejszość i przechodzi w wymarzoną krainę sztuki. Oglądane zabytki i pamiątki przypominają nieodparcie o przemieszczaniu kul-

tur i cywilizacji, o przemijaniu czasu i o wielkiej historii zamienionej w grobowce. Jednocześnie wiele z tych miejsc wyzwała refleksje na temat duchowej wspólnoty i równości kultur. Autor *Powrotu do Europy* nie przybywa na Południe jako „barbarzyńca” – przyjmuje odmienną od wielu Polaków strategię pisarską. Podziwia włoską kulturę i czerpie z niej pełnymi garściami, ale ma w zamian równie wiele do zaoferowania – chociażby bogactwo zaklęte we wspomnieniach z Ukrainy, czy urodę sandomierskiej katedry. Przy czym na równi traktuje elementy krajo- brazu naturalnego i kulturowego – stąd obok charakterystyki poszczególnych miejsc pojawiają się piękne opisy bujnie rozkwitającej przyrody.

Jarosław Iwaszkiewicz podróżował ciągle: na północ do Danii, na wschód do Rosji, na zachód do Niemiec i Francji, na południe do Włoch oraz... do Polski. Były to wyjazdy zarówno prywatne, jak i służbowe (m.in. w 1925 roku stypendium w Paryżu; w latach 1932-35 funkcja sekretarza poselstwa polskiego w Kopenhadze). Po wojnie autor *Gniazda łabędzi* został sztandarowym reprezentantem polskich pisarzy i uczestniczył w licznych kongresach i konferencjach. W takim charakterze przebywał też w 1948 roku w Ameryce Południowej, gdzie powstały *Listy z podróży...* Jednakże Włochy i Polska to te kraje, które w prozie wspomnieniowej Iwaszkiewicza znalazły najwięcej miejsca.

Owocem rozlicznych wojaży są kolejne tomiki wierszy, opowiadania, ale też właśnie proza niefikcyjna, w której Iwaszkiewicz próbuje prześledzić drogi własnej twórczości, własnej osobowości. W tym kontekście *Książka o Sycylii* wpisuje się w szerszy cykl zakończony *Podróżami do Włoch* i *Podróżami do Polski*.

Są to opisy tradycyjne i na tradycyjne świadomie stylizowane. Autor podróżuje nie tylko do określonych miejsc, ale też poprzez związaną z nimi literaturę, odwołuje się do dawnych relacji podróżniczych, pozostaje też pod niewątpliwym wpływem tradycji romantycznej. W *Książce o Sycylii* mocno akcentuje na przykład romantyczną opozycję Północy i Południa i to zarówno na poziomie refleksji, jak i w warstwie opisowej, gdzie charakteryzując Polskę szarością, zimno, gęstniejącą na niebie chmury ostro kontrastują z włoskim błękitem nieba, słońcem, zielenią i wielobarwnością kwiatów. Wzmianki o Północy, do której pisarz będzie musiał wracać pojawiają się wielokrotnie, a ekspresja tych wypowiedzi (którą można uzasadnić okupacją Polski w czasie, kiedy Iwaszkiewicz spisywał sycylijskie wspomnienia) wskazuje na niewątpliwie wpływy poezji romantycznej. Na podobnych zasadach funkcjonuje tutaj synonimiczne określenie Polski jako „ziemi mogił i krzyżów”. Iwaszkiewicz z uporem szuka też tropów polskich romantyków na Sycylii, mając nadzieję na odnalezienie wspólnoty odczuwania i bliskiej mu romantycznej wyobraźni. Jednak pozostawione przez Zygmunta Krasieńskiego świadectwa pobytu na Sycylii rozczarowują go, a rozziw między poetyckimi wizjami romantycznego twórcy [Trzy myśli Henryka Ligenzy] i jego buchalteryjno-prozajcznymi listami z podróży doprowadza go do irytacji:

Oczywiście jest to tylko irytacja czytelnika, który chciałby z „żurnalu” sycylijskiego pana Zygmunta więcej wiedzieć o jego wrażeniach podróżniczych niż o wspomnieniach pięknej kobiety, którą pozostawił w Neapolu. W ogóle powstaje pytanie, po co jeździł na Sycylię? Aby ją przemierzyć w pośpiechu i obłąkaniu, ledwie spojrzawszy na jej piękności?

Autor *Książki o Sycylii* konsekwentnie uprawiał swój własny sposób podróżowania, tak jakby obok nie było tłumy turystów i wykłękanych przez artystów autokarowych wycieczek, chciał oglądać Włochy jako dzieło sztuki i

dzieło natury i tak właśnie czynił. W swoich relacjach z podróży pokazał, że w dobie masowej turystyki możliwa jest jeszcze podróż rozumiana jako głębokie doświadczenie humanistyczne i artystyczne. Służy temu elegancki dystans i konsekwentny brak zainteresowania dla współczesnych gadżetów. Jednakże Włochy nie są dla pisarza słodką Arkadią, lecz miejscem przełomu duchowego Karola Szymanowskiego, krajem, w którym przeżywa się wszystko ze wzmoczoną intensywnością: zarówno dramaty i konflikty jak i chwile szczęścia. W tym połączeniu kulturowej erudycji ze zmysłową namietnością dostrzec można wyraźne echa włoskiej podróży Goethego. Italia Iwaszkiewicza jest mityczna mimo wszystko, mityczna obrazem ukochanych miejsc i zabytków, przypomnieniem ukochanych osób, mocą twórczej pisarskiej weny, i siłą wspomnień łączących Ukrainę z Sycylią.

Jednocześnie zadziwiająca jest – w wymiarze czysto praktycznym – zwyczajność tych podróży, zaakcentowana gawędowym stylem narracji oraz spokojnym, spacerowym trybem życia z jego prostotą, drobnymi codziennymi sprawami.

Kim jest Iwaszkiewicz – podróżnik? Wydaje się, że przede wszystkim artystą chłonnym z rzeczywistości i sztuki wszystkie jej bogactwa. Pisarzem, który dzięki wędrówce zawsze może wrócić do mitycznej krainy własnej młodości.

Książka o Sycylii jest przede wszystkim książką o Iwaszkiewiczu, o jego postrzeganiu Sycylii, sztuki, życia a kompozycja wspomnienia nadaje tej relacji podróżniczej wymiar egzystencjalny.

O romantycznej wyobraźni autora *Śpiewnika włoskiego* pisała w kontekście mitów powstańców Maria Janion. To zakorzenie w XIX wieku widoczne jest również w prozatorskich relacjach z podróży i to zarówno w ich warstwie stylistycznej, nawiązującej do estetycznej tradycji włoskich podróży Goethego, jak i – a może przede wszystkim – w samym pojmowaniu istoty życia, jako bycia w drodze, zacierania granic między rzeczywistością a wyobraźnią, traktowanie podróży jako sposobu na doznawanie intensywności życia, a w konsekwencji – tworzenia. O tym źródle własnej twórczości pisał Jarosław Iwaszkiewicz wielokrotnie. W eseju o Sycylii znajdujemy również ślady powstawania różnych utworów – przede wszystkim przepojonych polskim krajoobrazem i atmosferą szlacheckiego dworu *Panię z Wilka*, które pisarz tworzył podczas pobytu w Syrakuzach, w ponure wietrzne popołudnia.

I właśnie to, co wydaje się w *Książce o Sycylii* najcenniejsze, to świadectwo przemieszczania sztuki i życia, zadowolenia i obcości, *położenia dłoni na dwóch skrzydłach rzeczywistości*, które uznawał Iwaszkiewicz za największą wartość dalekiej wędrówki.

Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, Czytelnik, Warszawa 2000.

Dorota Siwor Ucieczka z lodowego pałacu

Kontynuacja powieści *Koń Pana Boga* Wilhelma Dichtera przeczy zasadzie, zgodnie z którą wszelkie „dalsze ciągi” muszą być wtórne i mniej ciekawe. *Szkola bezbożników* pociąga i fascynuje równie mocno, jak pierwsza część losów małego Wilhelma.

To opowieść o dorastaniu nastolatka, które przypadło na pierwsze lata powojennej

Polski. Zostało ono obarczone dramatycznym doświadczeniem okupacji sowieckiej i hitlerowskiej. Być może na skutek przeżytego szoku bohater podlega swoistej amnezji – rzecz jasna, jeśli szukać realistycznych uzasadnień. Nie potrafi odnaleźć w pamięci prawie niczego, co wiąże się z przeszłością. Z jednej strony pragnie ujrzeć w wyobraźni twarze bliskich i znajome miejsca, z drugiej jednak unika wspomnień, które mogłyby powrócić na przykład za sprawą jedynej zachowanej fotografii zmarłego ojca. Rozpoczyna więc życie niejako od zera, choć nie jest to oczywiście możliwe do końca, decydujące bowiem obciążenie stanowi żydowskie pochodzenie. Samotność i zagubienie chłopca zostają wyraźnie podkreślone przez sceny ze snu, którego opis rozpoczyna powieść. Pogrzebowy kondukt uznać można za symbol przeszłości, która bezpowrotnie odeszła, wraz ze zmarłymi i żywymi bliskimi. Wilhelm musi bowiem sam dokonać rozpoznania otaczającej go rzeczywistości. Takie określenie sytuacji wyjściowej bohatera skłania do porównań z tak zwaną *prozą inicjacyjną*, jak się okaże, nie są to skojarzenia bezpodstawne.

Opowiadana historia dojrzewania obrazuje w gruncie rzeczy proces „odpominania” – co znajduje wyraz w stopniowym, coraz częstszym powracaniu scen z przeszłości – któremu towarzyszą narodziny autonomicznego systemu etycznego. Młody Wilhelm stoi bowiem nie tylko na granicy pomiędzy dzieciństwem a dojrzałością, granicy pomiędzy polskością a żydowskością, ale i na styku odmiennych systemów światopoglądowych.

Dorastanie wiąże się nierozdzielnie z koniecznością samookreślenia, co w przypadku bohatera i jego skomplikowanej sytuacji rodzinno-społecznej może być szczególnie trudne. Zwłaszcza, że los postawił Wilhelma wobec konieczności podjęcia decyzji przypominającej nieco wybory antycznych bohaterów tragedii. Jeśli opowie się po stronie komunistów, uzyska świadomość – tak bardzo wobec doznanych przeżyć mu potrzebną – bycia po słusznej stronie, tam gdzie większość, po stronie zwycięzców. Z drugiej jednak strony odrzucenie marksizmu będzie dla chłopca równoznaczne z przyznaniem się do tych wszystkich cech, których w sobie nie akceptuje, będzie także przyłączeniem się do groźnej małokontentów, poszukujących wiecznie przeszłości, nie mogących się wyzwolić spod jej wpływu. Jednocześnie poznawana ideologia, choć kusi, budzi także wątpliwości, stoi w sprzeczności z poglądami tych, których kocha bohater (matka, rodzina, przyjaciele).

W dylematach chłopca tkwi sedno – prawda niewypowiedziana wprost, lecz decydująca o wymowie książki. Wierność ideałom komunistycznym to konieczność wyzbycia się elementarnych ludzkich uczuć, prawa do słabości i odrębności. O tym przekonuje bohatera nieco demoniczny mentor, stary ideowiec, pan Rosenthal. Ale przekonuje go także rzeczywistość. Odchodzą przyjaciele: Michał, którego dziadka aresztowano z racji wykonywanego przed wojną zawodu; Sushocki, który nie godzi się z panującymi w „szkole bezbożników” zasadami. Wreszcie wyjeżdżają z kraju kolejni członkowie rodziny. Otaczająca bohatera rzeczywistość skazana jest więc pęknięciem i oglądać ją można co najmniej z dwóch stron.

Wątki te zespolone zostają z istic mistrzowskim wycuciem przez odwołanie do motywu z pozoru niewinnego i zupełnie odległego od omawianych problemów. Jest nim powracający obraz woźnicy uwożącego chłopca wśród lodowej pustki, pochodzący z *Baśni Andersena*. Zrazu nie wymienia się w ogóle imienia Kaja, ani nie podaje żadnych innych bliższych szczegółów, jednak popularność baśni pozwala na uzupełnienie jej przez czytelnika. Historia chłopca, który za sprawą odlamka szkła tkwiącego w oku opuścił bliskich i zapomniał

o całym swym wcześniejszym świecie stanowi metaforyczny klucz do opowieści o Wilhelmie i jego czasach. Trudno oczywiście wyliczyć wszelkie możliwe konotacje, charakterystyczny jest jednak już sam fakt zakłócania zdolności postrzegania oraz – w konsekwencji – opuszczenia swych bliskich i zapomnienia o przeszłości. Przez łatwo dostrzegalne podobieństwo losów bohatera baśni i bohatera *Szkoły bezbożników* wzbogacony zostaje sens opowiadanej przez Dichtera historii. Zresztą Wilhelm obawia się bardzo, aby nie spotkał go los baśniowego chłopca. Znamienne, iż pierwsza część powieści nosi tytuł *Mioplia*, co oznacza wadę wzroku, powodującą zakłócenie widzenia i trudności w wyodrębnianiu kolorów. Wada zostaje odkryta właśnie wtedy, gdy rozpoczyna się proces dojrzewania bohatera, przez co wzmocniona zostaje aluzja do relacji chłopca z otaczającą go rzeczywistością. Lęk przez losem Kaja sugerują obrazy i majaki powracające w momentach zagrożenia.

Nie bez znaczenia jest także pozostające w domyśle miejsce, do którego w baśni Andersena uprowadzony zostaje Kaj. Lodowy pałac to wszak metafora świata pozbawionego uczuć i pamięci. Wilhelm w pewnym sensie znajduje się w podobnej sytuacji – „zapomniał” o przeszłości, a rzeczywistość opisywana jest przez niego w sposób chłodny i pełny dystansu. Obojętność wobec losów jednostki zaleca zresztą doktryna komunistyczna. Znaczenia te nakładają się na utrwalone w polskiej tradycji literackiej postrzeganie Rosji jako krainy zimna i lodu, Sybiru utożsamianego ze złem, cierpieniem, wyzbyciem się ludzkich uczuć.

Wilhelm nie tylko czuje się zagrożony, ale i sam ujmuje częstokroć swą sytuację jako stan nieokreślenia, braku ukierunkowania. Mówi na przykład: *Wyobraziłem sobie wtedy, że jestem jak rzucony kamień, i pragnąłem, aby jakaś dłoń pochwyciła mnie w locie*. Ów moment wahania, konieczności dokonania wyboru, tak charakterystyczny dla sytuacji inicjowanego, podkreślają też dwa obrazy, zatytułowane przez bohatera w sposób symboliczny jako „Przeszłość” i „Przyszłość”. Znamienne, iż sympatia chłopca sytuuje się po stronie tego, co dopiero ma nadejść. Wiara w świetlane jutro pełna jest u niego charakterystycznej dla neofitów naiwności.

Rozważania o tym, co ocalało we wspomnieniu, brak oparcia w doświadczeniach przeszłości, które nie dały możliwości poznania właściwego wzorca (wspomnienie dziadka i ojca jest zbyt mgliste) prowadzą do rozpoznania swego stanu jako granicznego. Bohater dzieli otaczających go dorosłych na dwie grupy, a kategorią określającą przynależność staje się stosunek do „nowego porządku”. Przy czym Michał i pan Rosenthal – postaci stojące po stronie komunizmu – przede wszystkim wymagają, w mniejszym zaś stopniu interesują ich odczucia chłopca. On sam zaś nie potrafi zdecydować się opowiedzieć. Wątpliwościom tym towarzyszą rozważania dotyczące natury wszechświata i egzystencji człowieka. Poznawanie tajników astronomii, refleksje wywołane drobiazgami – jak ta o kulach uwięzionych w słoju i możliwym podobieństwie do nich poszczególnych ludzkich istnień – wpływają z wolna na kształtowanie się światopoglądu Wilhelma.

Poznanie naukowe nie powoduje jednak całkowitego zanegowania sfery nadprzyrodzonej i tradycyjnych etycznych wartości. Przed całkowitym zawierzeniem komunistom bohater zostaje uchroniony za sprawą uczuć. Kiedy poznaje swą rówieśniczkę E., zyskuje możliwość skonfrontowania swych przemyśleń. Pod lipą rozmawiają o poczuciu dobra i zła, o niemożności oszukiwania samego siebie, o odpowiedzialności. Podobnie jak w baśni Andersena, okrucieństwo szkła traci swą moc dzięki uczuciom, tak i tu zdejmują one z oczu

bohatera zasłonę. E. reprezentuje jednak nie tylko siłę miłości, podsuwa bowiem Wilhelmowi *Czarodziejską górę* Manna. Obecne dotąd wątki inicjacyjne zostają wymownie wzmocnione, zwłaszcza przez możliwość odniesienia przeżywanych przez chłopca rozterek do tak znaczącego sporu Settembriniego i Naphty. Lektura tej powieści uzupełnia proces kształtowania własnej tożsamości.

Dlatego na pytanie ideowca Władimira o naukowy światopogląd, Wilhelm odpowiada: *... rozum ma swoje granice. (...) Nie wszystko wiemy (...) A świat jest nieskończony*. Taka postawa bohatera jest możliwa dopiero wtedy, gdy proces dojrzewania dobiega końca. Matura, która wieńczy ów czas z formalnego punktu widzenia, stanowi też zakończenie opowieści o Wilhelmie. Jest to już jednak inny człowiek, niż ten, który historię rozpoczynał. Edukacja w „szkole bezbożników” ukształtowała chłopca zupełnie wbrew założeniom, przede wszystkim jako jednostkę samodzielną, zdolną do postrzegania świata przez pryzmat wartości etycznych. Ma to szczególne znaczenie wobec odczuwanych doświadczeń wyniesionych przez bohatera z dzieciństwa.

Metaforyczne obrazy, symboliczne fakty uzupełniają w niezwykle istotny sposób suchą, realistyczną narrację. Wydaje się jednak, iż pojawiają się w powieści nie tylko jako środek artystycznego wyrazu, ich obecność może bowiem sugerować znaczenie tego, co istnieje poza granicami naszego poznania rozumowego, tego, co nie daje się zamknąć w ramach logicznych wyliczeń i najbardziej nawet idealistycznych planów. Sugestią dla takiej interpretacji może być kolejny symbol – statek z pisanego przez chłopca opowiadania. Motyw ten powraca wielokrotnie, by wreszcie pojawić się we śnie kończącym opowieść. Pochód młodych na pokładzie tego dziwnego statku zmierzających gdzieś na przód, ich wzajemne ścieranie się, choćby przy pomocy deklarujących światopogląd polityczny piosenek, stanowi metaforę obejmującą zarówno utwór, jak i rzeczywisty czas historyczny, którego on dotyczy.

Tym samym opowieść zostaje spięta klamrą dwóch snów. Obydwa są obrazem pochodzącego, w którym w jakimś sensie uczestniczy bohater przechodzący na naszych oczach przez proces inicjacji. Na początku musi on odłączyć się od zbiorowości, którą stanowi rodzina i przyjaciele, wyjść z niej, aby móc stać się samodzielnym, dojrzałym człowiekiem. Na końcu zaś Wilhelm wciągnięty w tłum może już bronić się przed naciskami, potrafi oceniać i wybierać – wchodzi w grupę rówieśników, dorosłych, którzy tworzyć będą współczesną mu rzeczywistość. Jego postawę ma określać symboliczne podobieństwo do figury szachowej – konia, skoczka, której cechą charakterystyczną jest umiejętność dopasowania się do sytuacji, radzenia sobie w różnych okolicznościach i unikanie zagrożeń. Pytanie o odpowiedzialność, którą każdy z nas ponosi za otaczającą go rzeczywistość pozostaje więc otwarte. Pewne jednak, iż – między innymi także dzięki uniwersalnej symbolice – książka Dichtera zajmuje istotne miejsce w rozważaniach dotyczących zagadnień etycznych pod koniec XX wieku.

Wilhelm Dichter, *Szkola bezbożników*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999

KSIĄŻKI NADESŁANE

Maria Bujańska: *Ciała astralne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

Ostatni, przygotowany przez krakowską autorkę, tom wierszy. Maria Bujańska (1943-1999) urodziła się w Warszawie. Od wczesnego dzieciństwa przebywała w Krakowie, a od 1981 roku na emigracji w Londynie. Jej życie artystyczne wypełniały dwie pasje: mu-

zyka i literatura. Koncertowała, nagrywała dla radia BBC, prowadziła działalność pedagogiczną. Opublikowała dwa tomy opowiadań: *Pełzając* (1975), *Paprochy* (1978), zbiory wierszy: *Biała plama* (1987), *Muzeum zatrzymanego ruchu* (1991), tom autobiograficznej prozy poetyckiej *Kleszcze* (1998).

Wojciech Pięciak: *Inne twarze pojednania. Reportaże*, Znak, Kraków 2000.

Nowa książka coraz głośniejszego znawcy problematyki niemieckiej, od 1991 roku dziennikarza „Tygodnika Powszechnego”. Jak czytamy w nocie na okładce: „Pojednanie to zdolność rozumienia innych, gotowość wybaczenia w imię wspólnie przeżywanego prawdy o przeszłości. Przełom w Polsce i Europie po roku 1989 pozwolił na otwarte mówienie o różnych ‘białych plamach’ – nie tylko o usunięciu Niemców z Polski i Czechosłowacji, lecz również o niebezpiecznej drodze, jaką w komunistycznej PRL szli ci, którzy chcieli zmienić coś na lepsze między Polakami a Niemcami”.

Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje, Universitas, Kraków 2000.

Cenny zbiór interpretacji wierszy Bolesława Leśmiana zredagowany przez Barbarę Stelmaszczyk i Tomasza Cieślaka. Zebrane w książce analizy i interpretacje wierszy są częściowym plonem dwóch konferencji naukowych zorganizowanych przez Katedrę Literatury Romantyzmu i Literatury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego (grudzień 1998 i kwiecień 1999).

Wiesław Janusz Mikulski: *Opadanie czasu. Modlitwy i przypowieści*, Ostrołęka 2000.

Nowy zbiór liryki poety i nauczyciela religii z Ostrołęki. W 1995 roku Mikulski (rocznik 1959) wydał pod auspicjami Towarzystwa Przyjaciół Ostrołęki swój debiutancki tomik *Ikar*, zawierający utwory osadzone w nurcie metafizycznym. Wydany dwa lata później tom *Dotykanie nieba* był tematyczną i nastrojową kontynuacją książki debiutanckiej, jako że poeta wyraźnie wiąże swe fascynacje twórcze z katechetyczną misją.

Jarosław Iwaszkiewicz *Książka o Sycylii*, Czytelnik, Warszawa 2000, wydanie II (...). „Pisałem tę książkę nie tylko dla czytelników. Pisałem także i dla siebie”.

Dobra literatura oswaja lęk. Iwaszkiewicz nad częścią *Książki o Sycylii* pracował podczas okupacji – jako antidotum na jej grozę. Inne rozdziały powstawały w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, podczas powojennych podróży na wyspę. O niej, oraz kilku najcenniejszych miastach Półwyspu Apenińskiego, opowiada esteta i erudyta. Podróż i sztuka to pretekst do ogólnohumanistycznych rozważań, pytań o rzeczy najważniejsze, także te, które w ogóle są przyczyną twórczości.

Zachwycają detale klasycznie Iwaszkiewiczowskie: Gdy wychodzimy, na dworze jest już zimno i niebo jest z chłodu zielone”. Piękno niezależne od czegokolwiek ujęte w niezliczonych fragmentach prozy.

Z pobieżnego przypomnienia historii Sycylii wiadomo, że była posiadłością grecką, rzymską, bizantyjską, arabską, normandzką, papieską, Hohenstaufów; Andegawenów, Hiszpanii, Francji; w skład Włoch wchodzi dopiero od ich zjednoczenia. Dlatego jest *Książka o Sycylii* także książką o Europie. Od miejsc, imion, życiorysów, prywatnych wzruszeń – sięga Iwaszkiewicz do historii powszechnej, do opowieści o odwiecznej tęsknocie północy za mitycznym południem, opowieści o „sośnie, której śni się palma”.

Świat to także rzecz do słuchania. Doskonale słyszał Iwaszkiewicz ciszę, dźwięki, CIĄG DALSZY NA STR. 24

CIĄG DALSZY ZE STR. 23

muzykę, śpiew. One, w swoich najprawdziwszych enklawach – tak, jak mistrzowska literatura – obłaskawiają nieuchronność, którą lek i przypominają o radości. I radość właśnie, jaką Iwaszkiewicz chciał zatrzymać, radość nie ślepa i nie beztroska – ale przecież radość, jest książką przesłaniem.

Michał Rożek *Przewodnik po zabytkach i kulturze Krakowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 2000, wydanie II

Historie miejsc to odpowiedź na pytanie: a co tu było wcześniej? Kuszą do takich dociekań zwłaszcza plany miast. *Przewodnik po zabytkach i kulturze Krakowa* co prawda nie zamieszcza dawnych map, porównań ze współczesnymi, ale ułatwia znalezienie w mieście rzeczy najcenniejszych.

Wędrówkę można zaplanować dowolnie, bo pomimo ciągłości narracji, książka ma charakter leksykonu. Posługując się mapami lokalizującymi dzielnicę – historyczną i dzisiejszą – oraz bardzo solidnymi indeksami, często znajdujemy to, o czym inni nie wiedzą. Bo kto, nawet z rasowych Krakusów, wie, gdzie były Górne Młyny Królewskie? Gdzie w Krakowie

jest minaret? Co to takiego rumus?

I – z jakiego miejsca Wyspiański rysował Kopiec Kościuszki? Jeśli już, w wędrówce po Starym Kleparzu, dowiemy się, że była to „błękitna pracownia”, indeks osób pozwoli poszukać śladów Wyspiańskiego w całym mieście. Trafimy więc i do domu Towarzystwa Lekarskiego, dla którego projektował balustradę schodów i witraż. Układ przewodnika zasugeruje wtedy przyjrzenie się sąsiedztwu Domu Lekarskiego – niewielki kościół św. Mikołaja jest równie sędziwy, jak słynny Mariacki! Ulica Kopernika (średniowieczna droga na Sandomierz), przy której się znajduje, doprowadzi do pozostałości najstarszej bramy murów obronnych, Bramy Rzeźniczej. Zachowała się do dziś tylko jako ryzalit w murze klasztoru sióstr dominikanek.

W podobny sposób, jak zasklepiona brama, ukryta jest większość najdawniejszego Krakowa: jako fragment muru, w którym można dostrzec masywną, gotycką cegłę lub romański wapień, jako ukośna, średniowieczna przypora kamienicy, po tysiącokroć już przebudowanej, jako układ okien domu – znaną wąziutkiej działki budowlanej Krakowa lokacyjnego, jako kolumna z renesansowego dziedzińca, dawno wtopiona w ścianę

oficyny. Małe, kamienne obramienie okna w fasadzie kamienicy przy Kanoniczej 7, to też jeden z takich śladów. Pochodzi z najstarszego, XIV – wiecznego domu, zaś ceramiczna posadzka w pokoju na pierwszym piętrze pamięta mieszkańców z wieku XV.

A ile lat liczy kamienny detal, rama okna ze śladami osadzenia kraty, widoczna w jednej z wewnętrznych ścian, przy której teraz stoi... komputer? Na takie pytania ogólny z założenia *Przewodnik* już nie odpowie. Naprowadzi jedynie na ślady tego, co było wcześniej – i co czasem znajdujemy tuż obok siebie.

Maria Nowicka *Twarze antyku. Z dziejów portretu w Grecji i Rzymie*, Czytelnik, Warszawa 2000, wydanie I

Czy Kleopatra była piękna? Jak wyglądał Homer?

Każdy portret to konwencja – nawet dzisiejsze, w założeniu najbardziej obiektywne, zdjęcie do paszportu. Czy zawsze się portretowano? Cemu portret służy? O czym ma powiedzieć? Czy utrwalić prawdziwe rysy twarzy, z szacunkiem dla niedoskonałości, czy tylko poinformować, że ktoś w

ogóle żył – a wtedy bez znaczenia jest, pod jaką twarzą wypisano imię. Czy idealizować wedle obowiązującego kanonu, czy – otaczając właściwymi atrybutami – opowiedzieć o zajęciu i pozycji społecznej portretowanego? W różnym celu przedstawiano człowieka. Posagi bywały hołdem dla władców i bohaterów – tak, jak bywa dzisiaj. Rysunki, wizerunki nawet nieudolne, figurki, traktowano zaś czasem jak wota: by przypomnieć o sobie bogom, polecić się ich trosce. Portrety bywały monumentalną rzeźbą w kamieniu, subtelnym posążkiem z brązu, precyzyjną mozaiką na ścianie, małą gemmą czy kameą, odlaną z metalu masy, rysunkiem na drewnie.

Autorka opracowania, profesor w Instytucie Archeologii i Etnologii PAN, przedstawia genezę portretu europejskiego. Omawiane rodzaje wizerunków uzupełnia tłem historycznym. Zamieszcza ilustracje. Jest wśród nich wykonana z terakoty główka dziewczyny z I wieku naszej ery. Uczesana w ogonek, „niestarożytna”, jakby wyrzeźbił ją właśnie, jako najmilszą modelkę, zupełnie dzisiejszy student akademii, przypomina o naszym wciąż niezmiernie bliskim związku ze światem antycznym.

Camera obscura

„Młody Wyka nic, o ile mi wiadomo, nie ogłosił w *Wiadomościach Literackich*” – pisze Czesław Miłosz (*Dekada Literacka* nr 2/3). Uściślijmy: prawie nic. W r. 1933 21-letni Wyka opublikował tu jeden z pierwszych swych artykułów: „Pirożyński sprzed laty trzydziestu” (nr 31). Chodziło o ks. Karola Niedziałkowskiego, autora książki *Czemu dziś w poezji nie mamy słowików?* (hm)

Przedziwną zasadę zastosowali Marek Piechota i Jacek Lyszczyński w swoim udanym skądinąd *Słowniku Mickiewiczowskim*: oto hasłami uczynili imiona, „nazwy najbardziej osobiste, indywidualne, własne – nie rodowe, jakimi są nazwiska”. Trudno zrozumieć, dlaczego „Aleksander” miałby być nazwą bardziej osobistą niż Chodźko, Jełowicki, Mickiewicz czy Puszkina, a jednak wszystkie te cztery osoby umieścili autorzy kolejno w hasłach od tego imienia się zaczynających. Tłumaczą, iż uczynili to „przerażeni tym, że dzieci przynoszą ze szkoły godny napiętnowania obyczaj posługiwanie się wyłącznie nazwiskami, nawet w odniesieniu do swoich kolegów i koleżanek”. Można by odpowiedzieć, że zwyczaj ten daleki jest od upowszechnienia – w telewizji np. coraz częściej prezentrzy i korespondenci mówią sobie po imieniu. (hm)

Paweł Huelle (*Gazeta Wyborcza* z 20 – 21 maja) zaciekawiony postacią filologa klasycznego Bonawentury Graczyńskiego, szperał w jego poszukiwaniu – jak opowiada – po wszystkich bibliografiach i znalazł tylko miniinformację w *Małej Encyklopedii Kultury Antycznej* PWN. Gdyby zajrzał do *Polskiego Słownika Biograficznego*, mógłby tam – bez wszelkich poszukiwań – przeczytać dokładny życiorys Graczyńskiego, szczegółowe informacje o jego twórczości w języku greckim i polskim, a także znalazłby dalszą wcale obszerną o nim literaturę. Inna rzecz, że i tam nie ma wzmianki o dialogu filozofów Pirona i Tymona, na który Huelle natrafił w amsterdamskim antykwariacie. (hm)

„Suplement”, miesięcznik Stowarzyszenia Autorów w Krakowie, od kilku już numerów zamieszcza kronikę *Śród Literackich* odbywających się w okresie międzywojennym w Wilnie. Widocznie ani autorka, ani redakcja, nie wie, że znacznie dokładniejsze opracowanie

Jagody Hernik Spalińskiej *Wileńskie Środy Literackie 1927-1939* ukazało się w wydawnictwie IBL już dwa lata temu! (hm)

Z prawdziwą przykrością znalazł kamerzysta w artykule wybitnego uczonego Henryka Samsonowicza *Manipulacje w badaniach nad polskim milenium* (*Nauka* 2000, nr 1) nazwiska „XIX-wiecznych popularyzatorów – Ludwika Anczyca, Wincentego Pola, Lucjana Tatomira, którzy w różnych *Wieczorach pod lipą* rysowali jednoznaczny wizerunek dawnej Polski”. Po pierwsze – nie było żadnego „Ludwika Anczyca”, lecz Władysław Ludwik Anczyk, po drugie – Pol nie napisał żadnej książki popularnej o historii dawnej Polski, po trzecie – autorem *Wieczorów pod lipą* był akurat niewymieniony w tej trójce Lucjan Siemieński. (hm)

Andrzej Zawada jest na pewno kompetentnym historykiem literatury. Ale czy to pośpiech, czy nadmierne zaufanie do własnej pamięci sprawiają, że nazbyt często popełnia błędy faktograficzne; kamerzysta pisze o tym z przykrością. W „Nowych Książkach” (nr 5) Zawadzie „napisało się”, że Kazimierz Wyka drukował w „Twórczości” *Traktat poetycki* Miłosza. Tymczasem w „Twórczości” ukazał się *Traktat moralny*; zaś *Traktat poetycki* został ogłoszony w paryskiej „Kulturze” w r. 1956-1957. (hm)

Ze zdumieniem znaleźliśmy w „Polonistyce” (nr 5), w artykule profesora Uniwersytetu, i to samego redaktora pisma wyrażenie „animal symbolicus” (kilkakrotnie powtórzone) i przypisane w dodatku Ernestowi Cassirerowi. Uczony ten w grobie by się przewrócił, gdyby to przeczytał – bo „animal” jest rzeczownikiem rodzaju nijakiego, więc możliwa jest tylko forma „symbolicum”. (hm)

W dziele Andrzeja Bańkowskiego *Etymologiczny słownik języka polskiego* (t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN) można wyczytać pod hasłem „cetyna” (igłowie świerkowe), że „twórcą i propagatorem pierwszym tego i tych słów oraz narodu góralskiego z prawem do własnego języka był F. Smaczarsz-Smreczyński-Orkan, płodny literat, dzielny demagog i socjalista nacyjny” (sic!). Pod hasłem „chłop”, że wyraz ten wznowiony został „na przełomie XIX/XX wieku (jako pozytywny kwalifikator wiejskiego sojusznika proletariatu)

tu) przez demagogów marksistowskich, których dzielnym prekursorem (podkreślającym wyzysk chłopów przez despotów w ustroju arystokracji feudalnej) był H. Kołłątaj”; pod hasłem „cudzołóżyć”, że „pierwszą sławną w dziejach Polski i najpobożniejszą cudzołóznica” była Dobrowita-Dobrawa-Dobrochna, która „wdarła się w łóżko władcy pogańskiego kraju między siedem jego żon, by go przez długie lata nawracać na świętą wiarę; nawróciła (wraz z całym jego narodem) i nie weszła w poczet świętych!!!” Pod hasłem „harcówka”, że to m. in. miejsce harcowników partyjnych z harcerkami i innymi „ubeczkami” u beczki piwa, organizowanej przez harcistrzów w roli tancmistrzów”. Pod hasłem „inteligencja”, że to „demagogiczny termin marksistowski tak często używany, że przejęty także przez nie dość inteligentnych przeciwników marksizmu, zatem, dziś ogół ludzi nie dość inteligentnych, by zrezygnować ze swojej przynależności do stada zarażonych „parchem inteligentkim”. Pod hasłem „interpolować” proponuje autor „żądny nowinek językowych dziennikarzom” użycie tego „starobłędne słowa” w całkiem nowym znaczeniu: „polować na przestępców przy pomocy Interpolu”. A kamerzysta proponuje, by dalsze tomy *Słownika* otrzymały nadtytuł „Nowe Ateny czyli Akademia wszelkiej scencji pełna”. (hm)

SPROSTOWANIE

Pohulał sobie tzw. „chochlik drukarski” w „Camerze” w numerze 4/5 „Dekady Literackiej”. Nie dość, że zmienił Bohdana Zaleskiego na Zalewskiego, Trembeckiego na Trębeckiego, ale uczynił z Kamerzysty ignoranta, który nie wie, że Słowacki pojechał do Poznania w czasie Wiosny Ludów – i o taką informację ma pretensje do Romana Pawłowskiego. Tymczasem Pawłowski (*Gazeta Wyborcza* nr 65) napisał, że „Słowacki podczas powstania listopadowego jedzie do Poznania zagrzewać do walki” – i to tę pomyłkę wytknął mu kamerzysta. Wydrukowano też błędnie „ludaeuns” zamiast „ludaeus” w nocie pierwszej; „verite” zamiast „verité”, „wrażenia” zamiast „wyrażenia” i opuszczone słowo „napisała” po „może autorka autorka nieścisłe” w kamerze o *Dzienniku Iwaszkiewiczowej*, nie licząc innych literówek i opuszczeń. (hm)

Redakcja DL gorąco przeprasza PT Kamerzystę za karygodne niechlujstwo spowodowane wakacyjnym zamętem.

LIST DO REDAKCJI

Do redakcji „Dekady Literackiej”
W „Camerze obscurze” w 4/5 numerze „Dekady Literackiej” z 31.V.2000 hm wytyka Januszowi Deglerowi „dziwne wyobrażenie o dyskrekcji” w związku z tym, że w księdze pamiątkowej *Muzy i Hestia*, dedykowanej prof. Ludwice Ślękowej, podaje moje imię i nazwisko w przypisku do informacji, że „w r. 1957 oddanie na przemiał książki zbiorowej Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca” zaproponował w swej superrecenzji wydawniczej krytyk M. znany ze swych ortodoksyjnych marksistowskich poglądów”. Otóż p. Januszowi Deglerowi muszę w tym wypadku zarzucić nie niedyskrekcję, ale pomówienie, ponieważ nie byłem autorem wspomnianej przez niego recenzji i byłbym mu wysoce zobowiązany, gdyby ujawnił, skąd zaczerpnął nieprawdziwą informację o moim autorstwie. Wiedząc o licznych pracach p. Deglera poświęconych St. Ign. Witkiewiczowi mogę tylko wyrazić zdziwienie, że podał tę bałamutną informację bez należytego jej sprawdzenia. Równocześnie chciałbym pro domo sua oświadczyć, że mało która z książek wydanych w krótkim popaździernikowym okresie względnej cenzuralnej swobody ucieszyła mnie tak, jak książka o St. Ign. Witkiewiczu, a to m.in. dlatego, że wydrukowano w niej esej Czesława Miłosza *Granice sztuki*, co było bodaj jedynym wyłomem w obowiązującym od chwili pozostania poety za granicą przypadkiem druku jego tekstu w PRL – aż do czasu ukazania się w r. 1962 antologii *Poezja polska 1914 – 1939*, autorstwa mojego i Seweryna Pollaka. W r. 1957 ukazała się też pewna ilość recenzji o twórczości Miłosza, m. in. moja o jego *Traktacie poetyckim* / „Nowa Kultura” nr 8, 1957/, co świadczy, że tak bardzo ortodoksyjnym marksistowskim krytykiem, jak twierdzi p. Degler, wówczas, w okresie ukazania się książki o Witkiewiczu, już chyba nie byłem. Poza tym, choć trudno zaprzeczyć, że swoisty kult niekompetencji był cechą tamtych czasów, nie umiem sobie wyobrazić, by tak poważne wydawnictwo jak PIW zamówiło u mnie w 1957r. recenzję na temat celowości wydania książki o Witkacym, o którego twórczości niewiele miałem wówczas do powiedzenia.

Łączę wyrazy szacunku
Ryszard Matuszewski

Ireneusz Twardowski

Biedny ja

Nie opowiem żadnej historii, w której wydarzenia następują po sobie i wypełniają czas. Nie umiem tak. Mam silne przeczucie innej rzeczywistości i dlatego nie umiem znaleźć się w czasie. Tam go nie ma.

Jestem zdziwiony przemijaniem. Traktuję je jak zabawę w doświadczenia. Dziś jestem stary, przyglądam się swojej twarzy i mówię sobie: proszę, jak maska zmienia człowieka, a tu trzeba iść do szkoły, odebrać świadectwo i najeść się czereśni do syta. Patrzę i mówię sobie, że w tej zabawie jest coś więcej, niż możliwość ujżenia siebie na linii czasu; początek, środek i koniec – jak w kinie. Tak, lustro jest moim ekranem i to jest dobra zabawa, ale w tym jest coś więcej. I nagle raduje moje serce odkrycie, że jestem widzem, a nie uczestnikiem fabuły. Jak w kinie – skończy się seans, zapalą światła, a ja po chwili wyjdę w słońce. Pójdę do kawiarni albo odwiedzę przyjaciółkę i będę unikał seksu, żeby się nią napawać. Albo pójdę do parku, usiądę na ławce i zatnę w drzewach, których obecność jest świadectwem godności świata. Wejdę wszystką chęcią między te drzewa i, na litość boską, zapragnę tam być. Jak w kinie.

Nie ja przemijam. Tamten chłopiec ze swoją własną torbą czereśni jest wciąż obecny, on jest w tej radości, że nareszcie ma. I ja, stary człowiek przed lustrem też jestem. Patrzę i widzę lata za i lata przed, które będą tymi samymi latami i uśmiecham się moimi wstawionymi zębami i zwiędłą skórą naciągniętą na młodą twarz, bo wiem, że jako widz, powinienem się odnieść do wydarzeń. Więc odnoszę się moim uśmiechem, że dobrze zrobione, rodzi nastroj, dość zgrabna fabuła; jest jakieś dzieciństwo, szkoły, wątki romansowe, bałagan uczuć, sukcesy, porażki, pokłady słabości i heroiczne wzloty, jest budowanie i niszczenie, zachwyty i upokorzenia. Wkrótce będzie finał twego filmu i to niczego nie zmieni. Tyle że lustro będzie wyświetlać inny film. Jeszcze mocniej wyszczerzam moje zęby w przedziwnych kolorach, naciągnięta skóra twarzy jest jak starożytny pergamin, a ja patrzę w te rozbawione oczy i widzę, że tam rzeczywiście czai się widz. Już chcę sobie pogratulować mądrości, kiedy nagle opływa mnie żal. Wciska się w oczy i między zęby, skórze nadaje trupi wygląd, wyciąga z jakiejś skrzyni strach. Czyżbym się bał nie być? Przecież nie. Moje przeczucie prawdziwego świata jest silniejsze niż śmierć. Skąd wobec tego ten strach? Nie wiem, muszę o tym pomyśleć, mam jeszcze czas, spektakl trwa.

Silną strzepuję z siebie strach i żal mi małego chłopca, rzucam karcące spojrzenie na moją starą twarz i każę sobie być dzielny. A potem myślę sobie, że to za dużo i każę sobie być sobą. Bądź wierny, mówię, ufaj sobie. Wtedy w oczach znów pojawia się widz, a ja staję się jakby młodszy. Mówię sobie: przegrywasz, ale umiesz się podnieść. To dobrze.

Oj, biedny ja.

Głodny ja

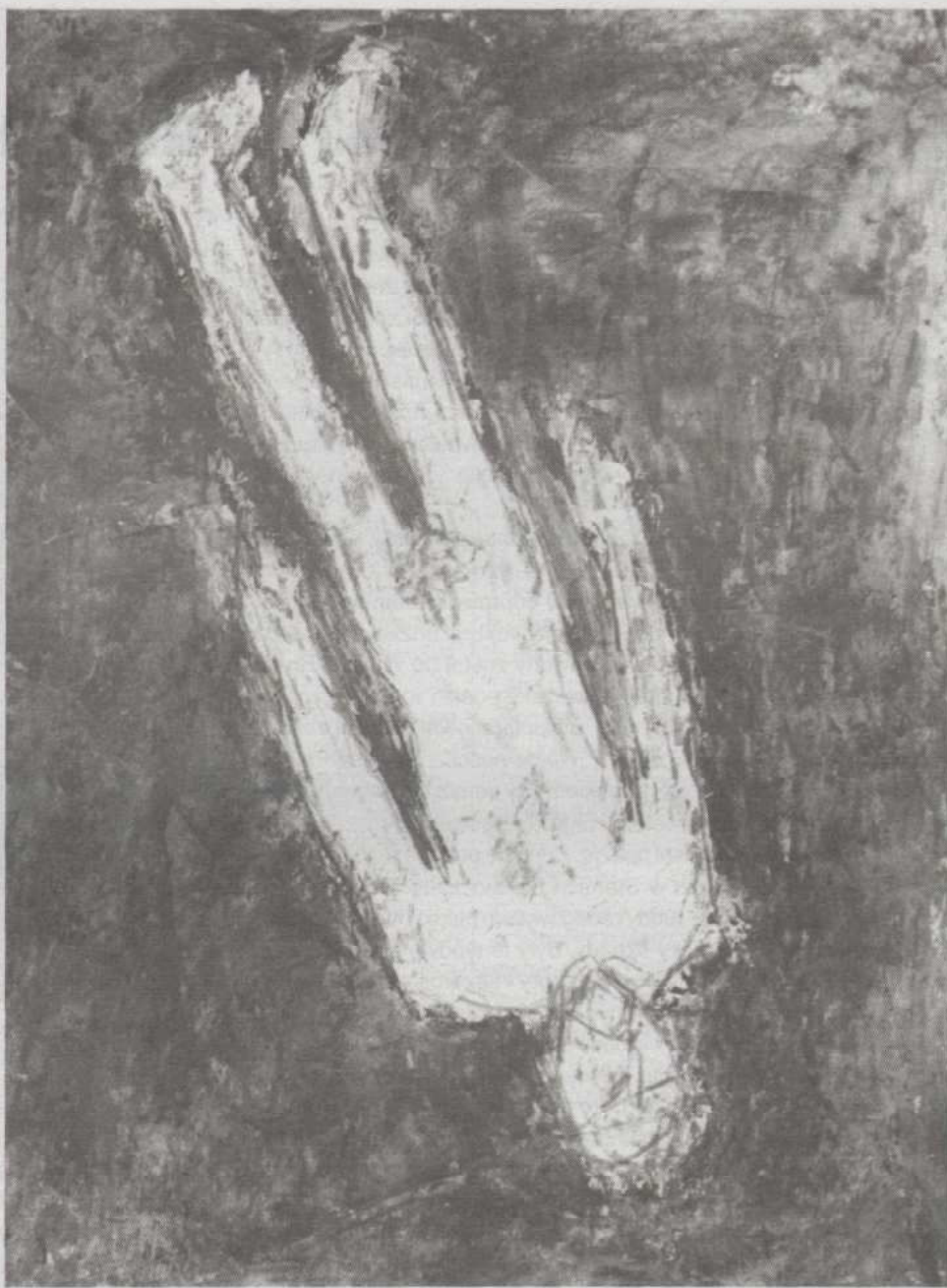
Każda rzeczywistość zawiera w sobie inną rzeczywistość. Musisz o tym pamiętać, mój chłopcze. Na razie przyjmij to na wiarę. Moje siwe włosy niech ci będą gwarantem, że nie staram się przekazywać ci wiedzy, której nie ufam. Kiedy rozglądasz się wokół siebie, wszystko, co widzisz jest sadem w rozkwicie. Kiedyś się zaczęło i kiedyś się skończy, a tymczasem, jak sad, zmienia się w każdej chwili. Dziś są paki kwiatów, a jutro będzie owoc, ale równie dobrze może nie być owocu, ponieważ nocą przyjdzie mróz. Nigdy się tego nie wie. Tak przecież jest od milionów lat, prawda? Przyroda świata wciąż ewoluuje; w miejsce jednych gatunków pojawiają się inne, rodzi się i umiera, coś się odradza, coś już nie wraca i pojawiają się inne – słowem: dzieje się na tej materialnej płaszczyźnie bogato niezmiennie. Atomy układają się w takie cząstki, a cząstki w takie związki, że nasz wirujący świat jest wciąż kolorowy i różnorodny jak pocztówki na święta. To widzimy i to opisujemy, ale pytanie brzmi: czy to jest prawda sama z siebie, czy tylko skutek jakiejś przyczyny?

Rozejrzyj się teraz. Widzisz drzewa i kilka domów, wzgórze tam dalej, przejeżdża samochód, słyszysz szczekanie psa, za plecami masz las, pod stopami gęstą trawę, nad sobą kilka białych chmur i błękitne niebo. Dobrze, a teraz spokojnie zamknij oczy. Przez chwilę będziesz widział cienie i zarysy tego wszystkiego, czemu się przyglądałeś, ale to zaraz minie. Podnieś teraz brwi i unieś twarz do słońca; niech w twoim niewidzeniu będzie więcej światła. Dobrze. Potrój tak i zapamiętaj wrażenie. Kiedy za chwilę otworzysz oczy i rozejrzysz się, spróbuj wyobrazić sobie, że tego wszystkiego nie ma. Jest tylko jasność, jaką teraz widzisz za swoimi powiekami. Dobrze? Pamiętaj, twoja wyobraźnia podpowiada ci, że tu nic nie ma poza światłem. A teraz otwórz oczy. Rozejrzyj się. Tak.

Chodź, pospacerujemy. Nie mów mi o swoich wrażeniach, zostaw je dla siebie. Wiedz jedno: kiedy praktykujesz ten rodzaj postrzegania, dajesz temu swój czas i pasję, przychodzi w końcu taki dzień, w którym znika wszystko to, co powszechnie widać. Nie od razu naturalnie; trzeba lat i wiary, że śnisz i chcesz się obudzić. W końcu otrzymujesz nagrodę i budzisz się w dni, kiedy świat jest przezroczysty, a ty obserwujesz tylko jego kształty; innym znów razem wszystko faluje, jakby zbudowane było z mgły. Są też takie dni, w których widzisz, jak bardzo wszystkiego nie ma, i ciebie też nie ma, i dopiero w tym niebycie wiesz, co znaczy być naprawdę. I masz jeszcze pewność, że za tym niebytem jest inna rzeczywistość, która przybliży cię do Wiedzy.

Zapamiętaj z dzisiejszej rozmowy, mój młody przyjacielu, że nie ma ani ciebie, ani mnie, ani całego tego uroczego świata, który oglądamy. Kiedy oswoisz się z tą myślą, będzie ci łatwiej znieść siebie w smutku i radości. Jest ci czasem źle tylko dlatego, że fałszywie identyfikujesz. Nie ma innej przyczyny. Ten świat jest sumą fałszywych wyobrażeń o nas samych, mój drogi, jest ciemną stroną wolnej woli. Kiedy dokładnie obejrzyś siebie i dowiesz się, że jesteś niczym, wtedy i świat stanie się niczym. Wierz mi – obudzisz się w tę rzeczywistość, w której nic nie będzie w stanie cię skrzywdzić, ponieważ nie będzie krzywdzącego ani krzywdzonego, ani krzywdy.

Patrzę na ciebie i widzę, że bardzo chcesz wierzyć. To dobrze. Zasiałem ziarno, niech wyrasta. Przyjdzie taki dzień, w którym przejrzyś i przejrzą miliony. Chcę tego, to jest mój głód. A propos, czas już, chodźmy coś zjeść.



Rysunek Jan M. Szczurek

Podły ja

Od niedawna jestem salowym. Taka sobie fucha, żeby wywinąć się od wojska. Przynieś, podaj, pozamiataj i niewiele więcej. No, może trochę przesadzam, rzeczywiście jest robota i często czuję się naprawdę zmęczony, ale jak się ma dwadzieścia lat, zmęczenie szybko mija. Na początku miałem kłopoty z zapachami; człowiek jednak straszliwie śmierdzi. Niby taki, no powiedzmy, nieźle poskładany, a śmierdzi jak tyfus. Zwłaszcza starzy. To było z początku najgorsze, ale oswoiłem się dziwnie szybko. Aż byłem zdziwiony. Siostra mi mówi, że nigdy nie byłem obrzydliwy – może to to.

Ludzie starzy właściwie mi nie robią. Leży ich tu do diabła i widać, że niektórzy naprawdę cierpią. Jedni są cisi i tylko czasem łapią więcej powietrza. Inni znów nie mogą sobie znaleźć miejsca, nie godzą się, albo co, bo zachowują się jakby już teraz, natychmiast chcieli wyskoczyć z własnych ciał, albo chociaż ucześcić się kogoś. Wciąż szukają wzrokiem pomocy i bez przerwy nudzą. Jak mówię, starzy mi nie robią. Swoje przeżyli, przyszedł czas. Tak widać już jest, że jeden stary umiera we własnym łóżku śniąc o młodości, inny znów bawiąc się z wnukami w ogródku, a inny gnije w szpitalnym łóżku. A dlaczego akurat tak jest, nawet mi się nie chce myśleć. Chociaż właściwie z początku litowałem się, siadałem często przy ich łóżkach i wysłuchiwałem ich żalów, ale w końcu zabrakło cierpliwości. Ile można słuchać na okrągło tych samych pierdół?

Co innego młody. Na młodych prawdziwie chorych nie mogę patrzeć. To okropne. Niedawno miałem tu dzieciaka z rozpoznaniem raka krtani. Było mi okropnie przykro. Nie zamieniłbym się z nim, ale dałbym naprawdę wiele, żeby nie umierał. Dałbym dziesięć lat swojego życia, gdyby ktoś zagwarantował, że on z tego wyjdzie. Pewnie po pięćdziesiątce bym żałował, ale teraz dałbym.

Leży u nas chłopak dwa lata młodszy ode mnie. Stracił nogi. Był naprany, wysiadł z podmiejskiego elektrycznego, ale tak jakoś niemrawo, że kiedy zamknęły się drzwi i pociąg ruszył, okazało się, że płaszcz chłopaka jest przytrzaśnięty i wciągnął go pod koła. Robili mu u nas reamputację. Podobno kikuty się psuły. Jednej nogi nie ma w ogóle, drugiej zostało kawałek. Czasem z nim rozmawiam. Siedzę na jego łóżku, mam nadspodziewanie dużo miejsca; jego ciało kończy się upiornym urwiskiem, koc spada z niego okropnie długo, a potem leży spokojnie i jest go nienaturalnie dużo.

Patrzę na te jego spłoszone oczy, które jeszcze nie wiedzą, co się stało. Jest w liceum, wkrótce matura, ale on na razie kombinuje jakby tu odebrać sobie życie. Zbierał po cichu prochy, ale go nakryli. Biedny chłopak. Patrzę na niego i chcę wzbudzić w sobie prawdziwą litość, i ta litość jest naturalnie gdzieś we mnie, ale nie jest uczuciem pierwszym. Pierwsza jest jakaś dziwna, smutna radość, że nie mnie przydarzył się ten wypadek. Odbija się od niego ta moja radość, ale ja jej nie chcę, bo wystawia mi nieładne świadectwo. Przychodzi do niego, siadam na wielkim łóżku, chcę być smutny, a jestem... do cholery, okropne to jest, ale jestem dziwnie szczęśliwy. Próbuje tego nie nazywać, ale prawdopodobnie jest we mnie zwierzęce przekonanie, że to on wziął na siebie tę część nieszczęścia, która mogłaby i mnie dotknąć. On ją zagarnął i przez to ja jestem, powiedzmy, bardziej bezpieczny. Coś w tym rozumowaniu jest, ale prawdę mówiąc, przygnębia mnie. Nie chcę tego i jego zaczynam obwiniać o moje pokręte uczucia. Tak, on jest winien temu, że nie jestem taki, jakim chciałbym siebie znać. I nieważne, że to jemu ziemia dosłownie usunęła się spod nóg i ledwie nos mu widać znad powierzchni życia. Ja jestem tylko widzem tego spektaklu, a jednak czuję się dotknięty. Gdzie w tym wszystkim jest prawda? Podły ja.

Rezygnacja z łoży: JAN ROSTWOROWSKI 1919-1975

W Szkoci w roku 1945 wypadło mi pojechać do Edynburga z maszynopisem obozowej jednodniówki. Jako autor większej części okolicznościowych wierszy doskonale pamiętałem, jak jeden z zecerów wojskowej drukarni w pewnej chwili zawołał do kierownika: „Panie poruczniku, ma pan rywal w pisaniu wierszy”. Na to do pokoju wmaszerował przystojny młody oficer, wziął do ręki plik maszynopisów speszzonego starszego strzelca, przerzucił je i wnet wyszedł uspokojony. Takie było moje pierwsze spotkanie z poetą Janem Rostworowskim.

Krakowianin, syn wybitnego dramaturga i poety, Karola Huberta, którego kolegę z wielkim pietyzmem recytował mi Jan Rembieniński w Londynie, kiedy odprowadzałem go z biblioteki British Museum do jego hoteliku, brał udział w kampanii francuskiej, a potem ewakuowany został do Wielkiej Brytanii. W czasie wojny debiutował jako poeta i wydał szereg tomów poezji, fraszek i prozy. Współpracował m.in. z czasopismami „Polska Walcząca”, „Wiadomości”, „Tydzień Polski”, „Oficyna Poetów”. Był członkiem jury dorocznej nagrody „Wiadomości” oraz laureatem Nagrody Kościelskich.

Rostworowski pisał poezję, które się podobały. Na jego wieczorach autorskich w Stanach Zjednoczonych było tłoczno jak na bankietach. Kiedy redagowałem pismo młodych, skrzyżowaliśmy kilka razy szpady. Były to typowe porachunki piszących nie pozbawione przekory i zazdrości. Jedna strona pomawiała o kataryniarstwo i rolę bawidamka, druga wytykała niezrozumiałość i krótkie majtki.

Tak się jakoś złożyło, że przez wiele lat nasze drogi się nie zeszły, ale pewnego razu Rostworowski wracając do siebie z Londynu (mieszkał w północnej Anglii) nałożywszy trochę drogi odwiedził mnie na wsi pod Nottingham. Zajechał swoim nowińskim wozem i zamasyżuje i dziarsko wszedł do salonu. Jego pewność siebie nie była bez wpływu na naszą rozmowę, która się nie kleiła. Na domiar złego udało mu się poprawić mnie parę razy, co było dlań pewnego rodzaju satysfakcją za polemiczne boje. Zaspokoivszy ciekawość wyjechał. Wizyta nie doprowadziła do nawiązania bliższego kontaktu.

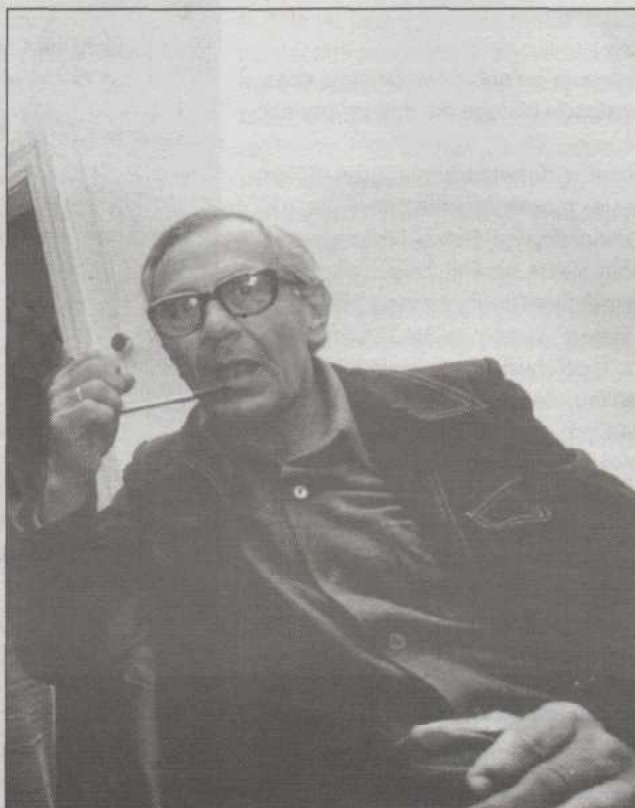
Dopiero kiedy odwiedziłem Kraków, spotkałem go ponownie, gdy na Salwatorze odwiedzał rodzinę. Bardzo do swoich tęsknił. Mocował się z sobą. Wreszcie powziął decyzję powrotu do Polski na stałe. Nie była to dlań decyzja łatwa. Nie jechał z zamkniętymi oczami. Polskę znał nie z lektury, a ból nieobecności w dramacie ojczyzny odczuwał dotkliwie:

*To nie mnie uderzyła pałka w rozruchach w tym mieście
człowiek w niebieskim hełmie to nie jest mój stryj,
na tych barczystych panów w cyklistówkach
zwiezionych autobusami, patrzę jak gdyby z łoży.*

Powrót był rezygnacją z łoży. W liście z 10 września 1968 pisał m.in.:

Sprawy polityczne ostatnich tygodni tak zgryzły, że czuję się tak, jakbym truciznę pił. Oczywiście nie potrzebuję dodawać, że te sprawy „rzutują” na mój los osobisty, bo jakoś nie potrafiłem zneutralizować ich w sobie i to się w pisarstwie moim odbija i to mi może bardzo utrudnić życie. Zazdrość tym ludziom, którzy nie mają żylki do włączania się jakoś w losy zbiorowości i potrafią opisywać „życie na wsi” czy „trzeptanie się ducha ponad wodami”, jak to czyni z powodzeniem świetny i autentyczny poeta Tadeusz Nowak. Albo żeby tak można było utonąć w smakach i drzącach baroku, jak Grochowiak. No ale nie można.

Tymczasem sklep z delikatesami w Lancaster prosperował nieźle. (Sprawy pisarskie i handlowe — ta przeklęta kombinacja, z której się już chyba do końca życia nie wymigam — obsiadły mnie mocno.) W lirycznym pożegnaniu pt. Zamykamy poeta-kupiec zanotował: *Nigdy nam nie szło tak dobrze jak teraz. Co zdaje się jest w normie, jak w miłości przed przeminięciem, czy u kwiatu przed zwiędnięciem. Cały bowiem ten kram, choć prosperował i zapewnił byt rodzinie, był mimo wszystko nieporozumieniem, a najwyżej wyzwaniem. Poeta odejście skwitował słowami: Tylko, że myśmy nigdy przecież nie byli aprowizacją... Myśmy tylko znali słoneczne miejsce dla oliwki, żdźbła pachnącej trawy dla bretońskich ślimaczków i tę chwilę, w której owoc kandyzowany już nie jest tylko owocem i jeszcze nie jest tylko cukrem.*



JAN ROSTWOROWSKI, 1972.

Fotografia Konrad Pollesch

Wrócił w 1968 roku i jego powrotowi towarzyszyły drwiny i insynuacje. A on wracał z tajoną przed ludźmi chorobą. W Krakowie przy ulicy św. Jana stoi kamienica, jego kamienica. Odstąpiono mu dawną stajnię w podwórzu z dostojnymi, starymi sklepionymi. Po ciotce dostały mu się stylowe meble. I tak powstało gniazdo, w którym otoczony przez rodzinę i odwiedzany przez przyjaciół poeta znalazł oparcie.

Kiedy go tam znalazłem, otrzymałem tomik wierszy miłosnych z dedykacją: „W pierwszy krakowski wieczór, aby ich było więcej”. Tak pisał człowiek z wyrokiem śmierci w kieszeni. Nigdy zresztą o raku nie wspominał. Zawiózł mnie jeszcze swoim samochodem do Tyńca, ale już w wierszu z tego okresu powiedział:

*Kilka raz pięknie zaśpiewał ptak
kilka razy pięknie uśmiechnęła mi się kobieta
i przeszło życie.*

Ale na jesieni 1974 roku trwało ono jeszcze i tliła się isierka nadziei, którą usiłował rozdmuchać podróżując do brytyjskich lekarzy.

Raz idąc do niego na ósmą wieczorem przystanąłem obok Sukiennic, by posłuchać hejnału, który o takiej porze brzmiał najwyraźniej. Później Rostworowski odprowadził mnie do samochodu zaparkowanego na Rynku, aby ze mną wysłuchać kolejnego hejnału. Wtedy widzieliśmy się po raz ostatni. Bo kiedy w lecie następnego roku pukałem do drzwi jego mieszkania, zastałem je zamknięte. Odpoczywał w Lanckoronie, a wiersze, które pisał, tchnęły poczuciem zbliżającej się śmierci. Utrzymane w tonie godnym, a równocześnie pełnym pokory mówiły jak to poeta tematami żył zamiast ludźmi, że serce za długo, za starannie chował w sobie myśląc, że pod żebrami jest na swoim miejscu. Porzucił poeta „niebo z papieru”, pisał o moście. Takiego w końcu stał się przedmiotem monologu, gdy leżał skazany:

*A teraz w końcu — powiada Stworzyciel —
mam go już na czworakach.
Orać nim można, bronować
tę ogromną resztówkę nazywaną niebem.*

Potem zaczęły dochodzić złe wieści i ścigać gorsze przecucia. Bałem się pisać, bo donoszono mi, że chudł, że nie przyjmował pokarmu. Umarł w listopadzie. Umarł młodo, ale zdążył znaleźć się tam, gdzie każdy poeta chce przebywać: w swojej ziemi, z sobą i ze światem pogodzony.

Któż z nas ma pewność, że dożyje ostatków pod przychylniejszą gwiazdą?

Florian Śmieja

Justyna Gładys Przeegrany świat?

Od 29 IV do 14 V w teatrze „Bagatela” można było oglądać *Makbeta* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza, z Danutą Stenką i Aleksandrem Domogorowem w rolach głównych. Skąd moda na ten mroczny dramat o sile władzy? Bo stał się on ostatnio inspiracją i pokusą wielu teatralnych twórców. Może płynie ona z przeświadczenia, że właśnie ta sztuka jest w stanie postawić diagnozę współczesnemu światu? Jeśli tak jest, to krakowski spektakl wydał diagnozę niepokojącą, źle rokującą na przyszłość. Oglądając go, wkraczamy w świat surowy, jakby pierwotny, w stanie niedokończenia i nieukonstytuowania. Tworzy tę surowość scenografia — żelazne, obnażone konstrukcje, po których mozolnie przyjdzie się wspinać aktorom. Czy to szkielet dawnej, umarłej budowli czy projekt nowej? Stadium początku czy rozkładu? Surowe są też kostiumy, podkreślające dodatkowo beczasowość czy też pozaczasowość scenicznej akcji. Wystrzępione u dołu, długie, skórzane płaszcze, skórzane spodnie i buty, przypominające umundurowanie współczesnych *skinheadów*, a przy tym miecze i kolczugi wykonane z łusek karabinów maszynowych. To wyraźny sygnał, że mamy do czynienia ze światem, który mógłby zaistnieć zawsze i wszędzie.

Surowa jest także kolorystyka, bo spektakl niemal pozbawiony został barw, wszystko rozgrywa się w różnych odcieniach czerni i szarości, z rzadkimi plamami bieli. Jakby tego było mało, całą scenę zalega błoto. Nie można się nie ubrudzić, chodząc po tej ziemi. Nie uniknie tego nikt — ani król (Sławomir Sośnierz), ani Makbet, ani jego żona, ani Banko (Henryk Talar). Dominuje ponadto mrok, z którego światło wyląduje poszczególnych postaci, sceny, często jedynie niewyraźne kontury, zarys. Światło zachowuje się jak kamera, zwraca uwagę widza na punkt, nie odsłania nigdy całości. To, co wyciemnione, znajdujące się poza okiem światła, oglądający musi sobie wyobrazić, domysleć, stworzyć dla siebie sam.

Taki jest świat *Makbeta* — mroczny, brudny, niedookreślony i jakby pokawałkowany, jak pokawałkowany i skrócony został sam tekst dramatu. Do pewnego stopnia scala ów świat muzyka — paradoksalnie jednolita w dysonansowości i zgryzliwości. Drugim motywem spajającym są Wiedźmy. Dziwaczne stwory — niby mężczyźni, ale z długimi, siwymi włosami, ubrani w spódnice i czarne płaszcze. Nieokreślona jest ich płeć, niejasne samo istnienie, ani jego cel. Są niemal cały czas obecne na scenie, bezustannie towarzysząc bohaterom, ale, wiecznie zajęte sobą, nigdy nie wchodzi z nimi w relacje. Ślepe, nieokreślone, obojętne Przeznaczenie.

W tej surowej, pierwotnej i beczasowej rzeczywistości scenicznej i bohaterowie mają w sobie coś „pierwotnego”. Relacje między nimi wyrażają się w sposób gwałtowny, emocji nie da się pohamować, a słowo jest bezsilne jako narzędzie kontaktu. Lady Makbet i Makbet porozumiewają się przede wszystkim językiem gestów, dotyku, aby dotrzeć do siebie muszą się nawzajem drażnić, bić, muszą krzyczeć. Malcolm (Przemysław Branny) na wieść o śmierci ojca reaguje nieopanowanym histerycznym wrzaskiem. Nawet Dunkan, król-esteta, król-dyplomata nosi w sobie wściekłość i agresję. Gdy nikt nie widzi, wyladowuje je na swoim synu. W świecie *Makbeta* wszyscy są sobie nawzajem obcy i wrocy. Dziwnie sytuuje się w nim sam tytułowy bohater. Po pierwsze można go nazwać *c u d z o z i e m c e m*, biorąc po uwagę wszyst-

kie wymiary znaczeniowe tego słowa. Szkot wśród Anglików, Rosjanin wśród Polaków, Czeczen wśród Rosjan – nieważne są tu konkretne konotacje i skojarzenia. Makbet to po prostu obcy. Właśnie język – z wyraźnym „cudzym” akcentem ma sygnalizować i podkreślać tę obcość i inność – tkwiące nie tylko w pochodzeniu i nacji, ale też odmiennym sposobie funkcjonowania w świecie. Po pierwsze jest on dla wszystkich nieobliczalny i nieprzewidywalny. Nikt, nawet żona, nie jest w stanie przeczuć ani uprzedzić jego reakcji i zachowań. Makbet bowiem niejako wie i doświadcza więcej niż jego otoczenie. Istnieje i działa na pograniczu światów materialnego i metafizycznego. Tylko on widzi na uczcie ducha Banka, tylko on kontaktuje się z szatanem. Tylko jemu zwiduje się tajemniczy sztylet, który zaprowadzi go pod drzwi króla i popchnie do morderstwa. Ta wewnętrzna złożoność postaci i jej niedopasowanie do otaczającego świata wymagają gry w najwyższej temperaturze emocji, skrajnej wyrazistości gestów, postawy ciała, mimiki i ruchów. I tak w relacjach z żoną Makbet bywa albo bardzo czuły i delikatny, albo niepomysłowy i brutalny, jak najemny żołnierz. Przestraszony widokiem ducha Banka zachowuje się jak małe dziecko – wtula się w spódnice żony, kryje za blatem stołu. Wściekłość wyraża krzykiem, niekiedy wręcz bełkotliwym, w którym trudno odróżnić poszczególne słowa. To Makbet niejednoznaczny i niejednołity – chce i nie chce popełnić zbrodni, chce wierzyć w wierność i lojalność, ale zabija najlepszego przyjaciela, boi się śmierci, a zarazem pragnie jej dotknąć, doświadczyć. Jest zwierzęco silny i brutalny, gdy wpada we wściekłość i żałośnie słaby, gdy kłęk przed małym sługą – Seytonem (Tomasz Obara). Jednym słowem to Makbet niepojęty nie tylko dla swego otoczenia, ale nawet dla samego siebie.

Na pozór siła Makbeta jest niczym w po-

równaniu z energią i determinacją Lady Makbet. Jedyna kobieta w świecie mężczyzn, ma w sobie ich brutalność i bezwzględność. Od początku wie, czego chce i robi wszystko, by cel osiągnąć. Drapieżną witalność tej postaci oddaje swego rodzaju „fizjologiczny” sposób gry. Gdy lady Makbet czyta list od męża dotyczący spotkania z Wiedźmami i przepowiedni tronu, niemal dławii, zachłystuje się jego słowami; demoniczna scena następująca zaraz potem – zwoływanie na pomoc „duchów Zła” – to poród. Jeśli Lady Makbet chce sprowokować męża do działania, do podjęcia decyzji, rozdrażni go do utraty panowania nad sobą. Podniecenie oczekiwania, niepewność i lęk pod drzwiami komnaty, do której wszedł właśnie Makbet, aby zabić króla, wyraził miotając się jak zwierzę w klatce: przysiadła, pełza, uderza pięściami w podłogę, wydaje ciche okrzyki i jęki. To zresztą ważna scena, ujawniająca prawdę o Lady Makbet. Pierwszy i jedyny raz przyszła królowa traci tu panowanie nad sobą, a swoją siłę odzyskuje natychmiast po wyjściu męża zza tajemnych drzwi. Wtedy znów dominuje, z zimną krwią, energicznie i precyzyjnie kieruje sytuacją. Choć zatem lady Makbet jest inicjatorką i motorem wszystkich czynów, tak naprawdę nie może istnieć bez swojego męża, jest w stanie działać tylko poprzez niego, związana z nim nierozdzielnie jak pępowina. Bez niego gubi się i ginie. Najlepiej uświadamia tę prawdę końcowa scena I aktu, kiedy Lady Makbet zostaje po raz pierwszy odepchnięta przez męża i zdaje sobie sprawę, że zaczyna się on od niej świadomie oddalać. Słowa skierowane wtedy do niego są jak ostatnia instrukcja, dokładne i spokojne, ale zarazem wypowiedziane mechanicznie, bezwolnie, odklejone od świadomości. Ostatni akord I aktu to obraz lady Makbet kłęczącej samotnie pośrodku sceny, otoczonej ciemnością, z rękami opuszczonymi bez-

władnie na kolana. Nie można mieć wątpliwości, że nadchodzi jej koniec.

Kontrapunktem dla owego zdziśzalonego, rozkrzyczanego świata jest postać Seytona. W tekście Szekspira Seyton to po prostu sługa Makbeta. W przedstawieniu Śmigasiewicza urosł on do rangi szatana, bezwzględnej siły, która z metodycznym spokojem, z ukrycia rządzi światem i kieruje biegiem wydarzeń. Seyton jest powolny i precyzyjny w ruchach, bezlitosny i bezwzględny w działaniu. Jak przystało na szatana, zdarza mu się wybuchać szatańskim, przyciszonym śmiechem. Pojawia się przy Makbecie w chwili, gdy ten podejmuje swoją pierwszą samodzielną decyzję o morderstwie – postanawia wydać rozkaz zabicia Banka – i będzie mu towarzyszył do momentu klęski, do spełnienia przepowiedni o lesie birnamskim. Wówczas Makbet – słaby i pokonany – nie może już być jego narzędziem. Seyton jednak znajduje inne. Gdy władzę obejmuje Malcolm, do tej pory tchórzliwy, zastraszonego chłopiec, i gromkim, a zarazem ostrym, nie znośącym sprzeciwu głosem wydaje rozkaz wytropienia i bezwzględnego wymordowania wszystkich sprzymierzeńców jego poprzednika, z góry znów rozlega się cichy, tryumfujący śmiech Seytona. Jest przy wszystkich, którzy mają władzę.

Realizacja sceniczna każdego dramatu jest zawsze w dużym stopniu wypadkową doświadczeń, wrażliwości, skrzywień i obsesji świata, w którym powstaje. Dlatego, siłą rzeczy, stawia temu światu diagnozę. W mrocznym spektaklu Śmigasiewicza nie ma miejsca na nadzieję. Nad rozbitym, wrogim, obcym światem góruje cichy śmiech malutkiego, niepozornego, flegmatycznego Seytona. Każda epoka ma szatana, na jakiego ją stać.

William Shakespeare, *Makbet*, tłumaczenie S. Barańczak, reż. W. Śmigasiewicz. Teatr „Bagatela”. Premiera 29 IV 2000.

KSIĄŻKI NADESŁANE

Zygmunt Krasiński *Pisma filozoficzne i polityczne*, Czytelnik, Warszawa 1999, wydanie I

Lektura dla osób obeznanych z historią Polski i Europy pierwszej połowy XIX wieku – od Kongresu Wiedeńskiego zamykającego w roku 1815 epokę wojen napoleońskich i otwierającego faktycznie nowe stulecie, prawie do przedednia Powstania Styczniowego. Niezbędna przy lekturze pism Krasińskiego jest też ogólna wiedza o polskim romantyzmie i twórczości trzeciego wieszcza, o idei mesjanistycznej, powstaniowej emigracji politycznej, nadziejach Polaków wiązanych z Francją Napoleonów, czy wpływem papieża na politykę europejską.

Zygmunt Krasiński, skłaniający się ku mesjanizmowi, pokładał wiarę w roli ingerencji opatrznici w dzieje. Zapowiedź triumfu boskiego ładu zamyka przecież „Nie-Boską komedię”. Paweł Herz, który przygotowywał pisma do publikacji, pisze: „(...) to, co w utworach literackich Krasiński wypowiada jak gdyby pośrednio, w formie umownej i przez to dla ówczesnej cenzury dopuszczalnej i strawnej, tu ukazało jego stanowisko wprost i bezpośrednio, jako rzecznika sprawy polskiej i europejskiej (...). Lektura tych pism może być pożyteczna i zajmująca, im bardziej sprzęgniemy ją z wiedzą o czasach, w których powstawały (...)”. Rzeczywiście, bez takiej wiedzy, patetyczność stylu i treści jest dla współczesnego odbiorcy trudna do przyjęcia. Należy jednak strzec się powszechnego błędu w rozumieniu pism historycznych: mierzenia ich miarą wiedzy i mentalności dzisiejszej.

Karol Maliszewski: *Rok w drodze, Wydawnictwo „Ruta”, Wałbrzych 2000.*

Dziesiąta książka w dorobku znakomitego poety, prozaika i krytyka z Nowej Rudy. Ostatnio – w 1999 – opublikował głośną książkę esejistyczną poświęconą najnowszej literaturze polskiej pt. *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*.

Danuta Stenka jako Lady Makbet i Aleksander Domogarow (gościnnie) jako Makbet.

Fotografia Piotr Sawicki





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

Księgarnia internetowa www.pwn.com.pl

linia bezpłatna 0 800 120 145 w godz. 8-18

Księgarnie firmowe Wydawnictwa Naukowego PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10, tel. (022) 635 80 88

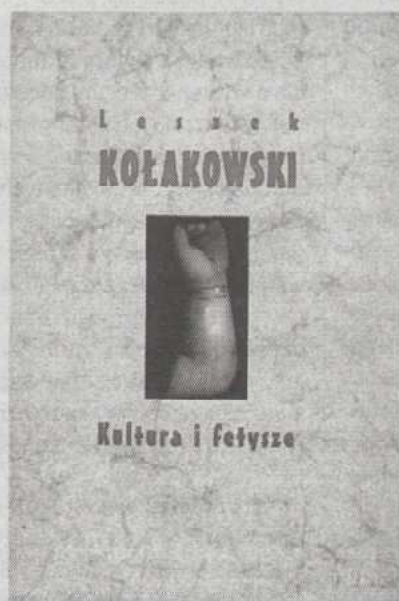
Wrocław, ul. Kuźnicza 56, tel. (071) 343 54 52

Kraków, ul. św. Tomasza 30, tel. (012) 421 75 64

Gdańsk, ul. Korzenna 33/35, tel. (061) 851 74 94

Łódź, ul. Więckowskiego 13, tel. (042) 630 67 69

Poznań, ul. Wodna 8/9, tel. (061) 851 74 94



Leszek Kołakowski KULTURA I FETYSZE. ESEJE

Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, wydanie II

W książkach filozoficznych szuka się – jeśli nie instrukcji obsługi świata – to przynajmniej zrozumienia, jak działa. Eseje Leszka Kołakowskiego, jak zawsze przejrzyste i dostępne, są w tym względzie lekturą zalecaną. Książkę wznowiono po raz pierwszy od 1967 roku, bez żadnych zmian. Treść filozoficzną, jak najbardziej poważną, ilustruje autor przykładami obrazowymi, często pełnymi humoru. Dziewięć zamieszczonych w tomie esejów opowiada m.in. o rozumieniu zdarzeń historycznych, pojmowaniu prawdy, znaczeniu symboli religijnych, czy – pasjonująco – o pojęciu etyki bez kodeksu. Esei kończący książkę, traktujący o kompleksach humanistów, zaczyna się tak oto:

“Zetknięcia świata techniki ze światem humanistyki produkują dwie postawy, w skrajnej postaci wyrażające owo szczególne poczucie niedorzeczności, jakiego każdy z tych światów na widok drugiego doświadcza.

Istnieje, po jednej stronie, postawa tych humanistów, którzy w świecie opartym przez wysiłki techniczne zachowują się jak franciszkanie w Monte Carlo. Istnieje, po drugiej stronie, postawa tych techników, którzy wobec świata humanistów zachowują się jak robotnicy na budowie oglądani z okien przez próżniących panów w smokingach”.

Michał Rożek PRZEWODNIK PO ZABYTKACH I KULTURZE KRAKOWA

Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Kraków 2000, wydanie II

Przewodnik powinien być przejrzysty i poręczny. Taka jest – pomimo pewnej objętości – wznowiona właśnie książka Michała Rożka, specjalisty od dziejów Krakowa. Opracowanie uzupełnił solidnym indeksem nazwisk i indeksem rzeczowym – tu doskonałym pomysłem było zamieszczenie również tego, czego już nie ma: tak więc, przede wszystkim, licznych kościołów, które kiedyś znajdowały się m.in. na placu Wszystkich Świętych i placu Marii Magdaleny, czy w miejscu Teatru Słowackiego. Wzmiankowane są też dawne nazwy topograficzne – bo kto dziś wie gdzie są, powiedzmy, Pagórki św. Stanisława? W indeksie rzeczowym znajdziemy też łatwo *Kurtynę Siemiradzkiego, Rondel, Sadzawkę, a nawet szafot.*

Zaopatrzywszy się w takie kompendium wiedzy można już iść na spacer i przy okazji poszukać – a to bardzo tajemnicza sprawa – najstarszej ławeczki Plant.



nasze książki w internecie:
<http://www.wl.net.pl>

Wydawnictwo Literackie nowości literatury współczesnej

31-147 Kraków, ul. Długa 1, tel./fax: (012) 422-46-44, infolinia: 0 800 421 040, e-mail: handel@wl.net.pl



Krzysztof Fedorowicz

Imiona własne

Bohaterem tej prozy jest Śląsk historyczny. Narrator przyjmuje różne role: etymologa poszukującego genezy nazw, etnografa ocalającego pozostałości dawnych obyczajów i podań, wreszcie – przyrodnika i geografa. Podróż bohatera dokonuje się w przestrzeni, którą przenika legenda i mit.



Daniel Karpinski

Fikcja

Druga, po głośnym debiucie I jak inni, powieść prozaika i architekta z Toronto. Treść książki stanowi znaleziona przez narratora w pokoju hotelowym w Wiedniu powieść, komentowana i wielorako interpretowana. Bohater utworu Karpinskiego i "książki w książce" to emigrant lat osiemdziesiątych, rozważający kwestię motywów opuszczenia kraju.



Janusz Szuber

Okrągłe oko pogody

Nowy tom wierszy przedstawiciela "poezji uważnej", jak powiada o autorze Czesław Miłosz. Umiejętność zmysłowego uchwycenia rzeczywistości i tworzenia metafizycznego dystansu to zasadnicza cecha tej poezji.



Jerzy Żurek

Job

Powieść prozaika i dramaturga jest ekscytującą lekturą z gatunku awanturnych, opowiadająca z przymrużeniem oka o pechowcu w średnim wieku, który usiłuje oswoić dzisiejszą, nową rzeczywistość, ale im bardziej stara się w niej odnaleźć, tym głębiej brnie w niespodziewane przygody i afery.

UNIwersytet JAGIELLOŃSKI

ogłasza rekrutację
na roczne

STUDIUM PRZEKŁADU LITERACKIEGO

Studium naucza przekładu literackiego
(pisemnego)

w grupach językowych:

ANGIELSKI
FRANCUSKI
HISZPAŃSKI
NIEMIECKI
ROSYJSKI

Przyjęcia: na podstawie teczek z przekładami
(ok. 10 stron)

+ rozmowa kwalifikacyjna po polsku
na temat w/w przekładów oraz zainteresowań
literackich kandydata

Nie wymagamy dyplomu
ukończenia studiów

INFORMACJE I ZAPISY:

24 - 31 sierpnia 2000

Kraków, Al. Mickiewicza 9, pok. 906

tel. (012) 633-63-77 w. 2340

e-mail: stlum@vela.filg.uj.edu.pl

<http://www.filg.uj.edu.pl/stlum>

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie
DEKADY LITERACKIEJ