

TYGODNIK LITERACKI

Nr 2 ■ Rok I ■ 24 CZERWCA 1990

nr indeksu 379689 ■ Cena 1500 zł

w numerze: WHITMAN □ HARTWIG □ CANETTI □ PAZ

oraz: BŁOŃSKI, CISŁO, DYBCIAK, JARECKA, KRZYWICKA, MIĘDZYRZECKI, MUSIAŁ, MYSKOWSKI, TCHÓRZEWSKI

Janusz Sławiński

Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980

Nie tracąc czasu na gry wstępne, wysuwam od razu tezę historycznoliteracką, do której słuszniej zapewne byłoby zbliżyć się ostrożnie i zwolna, obwarowując ją po drodze rozmaitymi zastrzeżeniami. Wystawiona na światło dnia bez żadnych osłonek i zabezpieczeń może się bowiem niejednemu wydać naciągana czy wręcz bezzasadna. Głosi ona, że na drugą połowę lat sześćdziesiątych przypada wyraźna cezura przełamująca ćwierćwiecze polskiej poezji krajowej 1956-1980 na dwa całkiem odmienne w swoim charakterze okresy. Cezura — tak twierdzą — równie dobitna jak ta na przykład, która w poezji między-

wojennej oddzielała lata dwudzieste od lat trzydziestych, choć skądinąd całkiem do tamtej nie podobna. Nie będę się obecnie troszczył o wzmocnioną wersję owej tezy, pytając, czy nie daje się ona przypadkiem zastosować do wszystkich rodzajów pisarstwa tego czasu. Wystarczy mi w zupełności jej wersja słabsza — ograniczona wyłącznie do dzieł poezji.

Cel tej próby rysuje się więc wyraźnie: usiłuję w niej zwięźle przedstawić rysy znamienne każdego z dwóch okresów — po to, by stało się jasne, na czym polega istotna między nimi opozycja.

ciąg dalszy na s. 6



SLAWINSKI

rys. JACEK GAWŁOWSKI

Ostatnie dziesięciolecie polskiego teatru wydaje się okresem bez precedensu nie tylko w jego powojennych dziejach. Nigdy chyba nie dała o sobie znać tak wyraźnie rozbieżność między legendą i rangą, jaką zdobył dzięki publicznym zachowaniom swych przedstawicieli, a kryzysem, który przeżywał jako sztuka. Boykot aktorski, poprzedzony gorączkową potrzebą posierpniowego moralnego odrodzenia, miał rezonans o wiele większy niż inne, liczne przecież w naszej porzbirowej historii manifestacje patriotyczne ludzkiej sceny. Zarazem wszystko, czego w latach 1980-89 dokonano w teatrze, miało wartość dość względną i tak też było odbierane. Nie brakło spektakli interesujących: tworzyli je i sześćdziesięciolatkowie, i czterdziestolatkowie, i ludzie naprawdę młodzi. Niewiele z nich okazało się godnymi trwalszej pamięci, te zaś, które cieszyły się największym rozgłosem, miały podtekst polityczny. Jak bardzo *kruche* były to podstawy sukcesu, świadczą oglądane z dzisiejszej perspektywy *Antygona* Sofoklesa i *Wieczernik* Brylla, spektakle wyreżyserowane przez Wajdę.

Kruche lecz mające swe motywacje: dziesięciolecie 1980-89 zależne było od polityki w nie mniejszym stopniu niż lata 1945-55, choć w innym nieco sensie. W obu przypadkach poszczególne etapy tych dziesięcioleci znaczone były wydarzeniami pozaartystycznymi. O ile jednak towarzyszący faktom historycznym i podporządkowany im teatr pierwszych lat władzy komunis-

Marta Fik

Dekada etyka i rzemiosło

tycznej, teatr socrealizmu i odwilży zmieniał (z konieczności bądź chęci) swoje oblicze, o tyle model zawodowego teatru posierpniowego, czasu stanu wojennego i ostatnich miesięcy PRL pozostał właściwie niezmienny. Rzeczy najważniejsze rozgrywały się w starym i nowym ZASPie, w teatrze telewizji, kościołach i w domu. „Normalny” teatr, tworzony przez ludzi tak bardzo nieraz zaangażowanych w zmieniającą się rzeczywistość, nie doznał właściwie żadnego wstrząsu ani w zakresie formy, ani treści. Jeśli odwoływał się do tego, co rozgrywało się poza nim, to na zasadzie starej, oswojonej aluzji. W momentach, gdy zrywał z nią — bo było to, jak

po Sierpniu, dozwolone — rezygnował ze swych teatralnych możliwości na rzecz publicystycznej ascezy.

Zresztą i na obszarze tak cenzorsko neutralnym i pobudzającym inscenizatorską wyobraźnię, jak teren kościoła, demonstrowano w większości dzieła przystosowane raczej do warunków pudełkowej sceny lub patetycznych, okolicznościowych akademii. Jedynie *Mord* w katedrze Eliota, zrealizowany przez Jerzego Jarockiego jeszcze w miesiącach, gdy obowiązywała godzina policyjna, wykorzystywał nie tylko dramat czasu, ale i miejsca. Teatr domowy wykształcił wprawdzie własną specyfikę prezentacji — na poły prywatnej już poprzez scenerię, rekwizyty, rodzaj gry bliskiej „zwyczajnym” zachowaniom, wybór tekstów przywołujących niejednokrotnie sytuacje znane widzom i wykonawcom z autopsji. Ale kształt tym prezentacjom narzuciły przede wszystkim obiektywne warunki: ciasnota, brak sceny, bezpośredni kontakt z widzami usadzonymi nie w fotelach, lecz u stóp grających, na podłodze; ową fizyczną bliskość ludzi znajdujących się po obu stronach rampy, potęgowało jeszcze poczucie konspiracji, swoistej wspólnoty, owego „my” w miejsce „ja”, „my”, które już przez samo swe istnienie było wyzwaniem rzuconym „onym”.

Teatr w kościele i teatr domowy były to wszak formy, zrodzone z potrzeb serca, a nie z ambicji eksperymen-

dokończenie na s. 8

twarz tygodnia

Byla dość ciepła i zadowolona z siebie. Miała wyraz jak zwykła przybierająca przy szczególnie dostojnych i celebrowanych okazjach. Zazwyczaj są to jubileusze. Więc naprzód Mrozkowy. Kiedy **Mistrz w Okularach** redagował „Postępowca” był niemal wyjątkiem; gdy pisał pierwsze opowiadania brakło mu naśladowców; gdy pisał w sprawie Czechosłowacji był dość osamotniony. Dziś, gdy jego nazwisko jest tak popularne w świecie, postanowiliśmy niedopatrznie naprawić. Odpracować, odkupić, a nawet — gdy zajdzie potrzeba — odsiedzieć.

W każdym razie dumnie, w każdym razie szumnie. 15 czerwca odbyła się inauguracja, zaś jubileusz potrwa dwa tygodnie. Już dnia pierwszego autor **Ambasadora** został **Honorowym Obywatelem Królewskiego Stołecznego Miasta Krakowa**. Zaraz też w szacownych pomieszczeniach Collegium Novum rozpoczęła się naukowa sesja. Ach, ten K. und K. Schnitt, ten c-k szarm! Mimo wszelkie wysiłki naukowców, organizatorów i komisarzy wystaw, specjalistów od filmu a nawet kabaretowych artystów i „performerów”, prawdziwie orgiastyczny charakter będzie miał ten festiwal w wymiarze teatralnym. Orgie bywają podniecające, lecz przeciągnięte ponad miarę nużą. Miejmy nadzieję, że ani Dostojny Jubilat, ani jego uroczą małżonka nie będą musieli tego wszystkiego oglądać. Zły to naród, co własne zanudza proroki...

Inny jubileusz nie jest tak dostojny. Dotyczy instytucji, nie człowieka, w dodatku instytucji młodszej o dwadzieścia lat od autora **Tanga**. Niemniej właśnie na tych deskach (chodzi tu bowiem o czterdziestolecie Teatru Współczesnego w Warszawie) można było oglądać premierę owego dramatu. Uświetniać też okrągłą rocznicę będą zapewne okolicznościowe mowy i artykuły. Dla teatru najważniejsze są jednak spektakle. Ten zaś — **Komediant** Thomasa Bernharda — jest dziełem szczególnym. Po pierwsze reżyserował go człowiek chyba najmocniej z tą sceną związany — Erwin Axer. Po drugie zaś odtworzył głównej roli jest artysta, który wiele znakomitych kreacji pokazał w tym właśnie miejscu — Tadeusz Łomnicki. Po trzecie, a przecież najważniejsze, tak reżyser jak i aktor zaprezentowali znakomity spektakl.

Tak oto pisała o nim Wanda Zwinogrodzka: „Bruscon mówi i mówi, to istny słowotok aktora przerażonego, że z ustaniem słów ustanie jego rola, ustanie egzystencja. Jest w tym mówieniu śmieszny i groźny, odradzający i godzien współczucia, komicznie rozdarty między Spinozą a troską o posilny rosół z makaronem. Bo Bruscon jest przede wszystkim aktorem. Solą teatru. A teatr jest kłamstwem.” Słodki to grzech...

Nie tylko takimi spektaklami fascynowaliśmy się w tym tygodniu. Corocznie mianowicie (od 1263 roku gdy Urban IV ustanowił **Festum Corporis Domini**) obserwujemy **największy parateatralny spektakl świata**. W XX wieku próbowało konkurować z tym performance inne, odbywające się 1 maja w dzień św. Józefa Ciesli, patrona ludzi pracy. NB o tym patronie często zapomniano — byli przecież inni, ważniejsi... Ow rodząj teatru ulicznego był szczególnie popularny na wschodnich obszarach Europy i centralnych Azji. Dziś obserwujemy spadek intensywności działań ulicznych w maju i renesans tych tradycyjnych przypadających w pierwszy czwartek po oktawie Zesłania Ducha Św.

W tym jednak roku procesje Bożego Ciała (mimo, że miały bogatą oprawę inscenizacyjną) rozczarowały mnie politycznie. Celebrycy tej uroczystości Jego Eminencja Arcybiskup Warszawsko-Gnieźnieński ks. Kardynał nie znalazł tym razem oparcia w dominujących siłach politycznych tego kraju. A mnie marzy się taka procesja: Ks. Prymas podtrzymywany przez co najmniej general-ministrów Kiszczaka i Siwickiego. Feretrony rozciągaliby na boki członkowie Porozumienia „Centrum”. Na wstęgu napis: *zgoda buduje, niezgoda rujnuje*. Na przedzie przybrane w biel dziennikarki „Gazety Wyborczej” sypią płatki róż. (Nie czas ich żałować!). Kluby Obywatelskie w strojach cechowych. Ruchem kierowali by reprezentanci Sd RP i Unii Polityki Realnej (po jednym z każdego ugrupowania na skrzyżowanie) tak aby i w lewo i w prawo można było wskazać właściwie upelnomocniony kierunek. Tyle marzenia.

A rzeczywistość szara. Tyle, że odświętnie ubrana. Tylko czasem jakaś dama ekscentrycznym makijażem zdradzi nam, że jest zamężna ze stróżem. Właściwie to dobrze ubrany był tylko Przewodniczący. Miał wpiętą w kłapę plakietkę z Najświętszą Panią. A i tak go pod Mławą włóścianie zatrzymali. Trzeba było wysłać policję. To w czerwcu też sprawa tradycyjna.

FIZJONOMISTA

□ 13. czerwca odbyło się w warszawskim PEN Clubie spotkanie z Tomaszem Venclową. Słowo wstępne wygłosił Artur Miedzyrzeczki. Venclowa „w kilku słowach” opowiedział historię literatury litewskiej, a Zbigniew Zapasiewicz odczytał cztery jego wiersze w przekładach Miłosza, Barańczaka i Woroszyńskiego. Potem sam poeta wyrecytował w litewsku „Campo di Fiori” Miłosza, „Bema pamięci żałobny rapsod” Norwida oraz „Hymn wieczorny” Barańczaka we własnych przekładach, a także kilka własnych wierszy. □ Nagrodę „Wiadomości” imienia Mieczysława Grydzewskiego za rok 1989 zdobył wybór pism Leopolda Łabędzia *Bez złudzeń* (Polonia, Londyn 1990). □ Jury nagrody literackiej im. Jarosława Iwaszkiewicza, przyznawanej corocznie przez wydawnictwo „Czytelnik” za najlepsze dzieło współczesnej literatury polskiej w roku 1989 uznało powieść *Cierń i laur* Władysława Terleckiego wydaną nakładem Wydawnictwa Literackiego z Krakowa. Wreczenie nagrody odbyło się 11 czerwca w muzeum Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawiskach. □ W warszawskiej Kordęgardzie 22.06. odbędzie się otwarcie wystawy malarstwa i rysunku Józefa Czapskiego. Wszystkie prezentowane prace pochodzą ze zbiorów polskich. Podczas wystawy można będzie obejrzeć także książki z ilustracjami Czapskiego oraz zakupić wydany właśnie przez „Znak” wybór jego pism pt. *Czytając*. Odbędzie się też pokaz filmu paryskiego „Video — Kontakt” nakręconego podczas uroczystości obchodów jubileuszu dziesięciolecia oo. Pallotyńów w Paryżu z ciekawą rozmową z Czapskim. Wystawa będzie trwała do końca lipca. □ Do 30.06. będzie czynna w warszawskim Muzeum Narodowym wystawa *Ekspresje i ekspresjonizmy* przygotowana przez Dorotę Folę-Januszewską. Niestety rysunki i obrazy współczesnych artystów polskich i europejskich, niektóre wysokiej klasy dorane i ułożone zostały według trudnego do rozszyfrowania klucza. □ Od 9. do 13. czerwca w salach stołecznej ASP można było obejrzeć prace studentów akademii i tegorocznych dyplomatów. W większości prace te były na średnim, akademickim poziomie. Na uwagę zasługiwała jedynie propozycja Bogny Gniazdowskiej z pracowni Stefana Gierowskiego. □ Od 18. do 22. czerwca w Galerii SARP w Warszawie czynna jest wystawa prac Astrid Bałńskiej. Jest to pierwsza w Polsce prezentacja dorobku tej urodzonej w Warszawie, a od lat już mieszkającej w Hiszpanii rzeźbiarki. □ Od 15. czerwca trwa Zamojskie Lato Teatralne. W ciągu miesiąca będzie można obejrzeć m.in. *Uciechy staropolskie* Teatru Łalki i Aktora z Lublina, *Republikę marzeń* Teatru Śnów przy Ośrodku Kultury w Gdańsku, *Letycję i Lubczyka* Teatru Współczesnego z Warszawy, *Pchłę* Teatru imienia Horzycy z Torunia, *Pana Twardowskiego* Teatru Stu z Krakowa i monodram Jana Młodawskiego *Pociągi pod specjalnym nadzorem*. □ W czasie gościnnych występów Wileńskiego Teat-

przegląd kulturalny

ru Dramatycznego w dniach od 25. do 30. czerwca w warszawskim Teatrze Wielkim odbędzie się jedyny w trakcie tournée spektakl *Dziadów* Adama Mickiewicza w reżyserii Jonasa Vaitkusa w przekładzie na język litewski Justina Marcinkevičia. Wileński Teatr Dramatyczny przyjeżdża na zaproszenie Teatru imienia Wława Horzycy z Torunia. Na tamtejszej scenie wystawią będą *Lekcje literatury*, *Przebudzenie*, *Antosię i szpaka* — wszystkie w reżyserii Jonasa Vaitkusa. Występem będą towarzyszyć projekcje filmów również w jego reżyserii: *M.K.C. Zodiak* i *Don Juan*, które będzie można obejrzeć w Warszawie w kinie „Słask” 25. i 27. czerwca oraz w Toruniu w kinie „Kopernik” 29. i 30. czerwca. Na zaproszenie polskiego ministra kultury przyjeżdża z teatrem minister kultury rządu litewskiego. □ Pierwsze wykonanie w Polsce jednego z najważniejszych i najwcześniejszych utworów późnobarokowych opery *Dafne* do libretta Ottavio Rinucciniego, z muzyką Marco da Gagliano w reżyserii Hanny Chojnaackiej miało miejsce 17. czerwca na Scenie Kameralnej im. Młynarskiego w Teatrze Wielkim w Warszawie. Występował zespół solistów polskich oraz muzycy polscy i zagraniczni pod kierownictwem Marcina Borysa Szczecińskiego. Była to próba połączenia walorów rekonstrukcji brzmienia muzycznego opery z walorami dwudziestowiecznego spektaklu teatralnego. Przedstawienie będzie można oglądać do 20. czerwca. □ Lubelskie „Provisorium” wystawilo w dniach od 11. do 13. czerwca trzy spektakle pod wspólnym tytułem *Ogrody* w reżyserii Janusza Opryńskiego i Andrzeja Mathiasza. □ Nowym redaktorem naczelnym „Teatru” (od 4. numeru) został Andrzej Wanat, a „Kina” (od numeru 5.) Tadeusz Sobolewski. Oba pisma zmieniły też szatę graficzną, jakość prezentowanych tekstów i cenę. Jak na razie (oprócz tej ostatniej) na lepsze. Gratulujemy. □ 6.06. zakończył się w South Bank Centre Series w Londynie festiwal pt. *Ostatni polski romantyk, czyli inspiracja Karola Szymanowskiego*. □ Od 8.06 w Aldeburgh (Anglia) trwa 43 Festiwal Muzyki i Sztuki. Polskim akcentem tego festiwalu był recital fortepianowy dziewięćdziesięcioletniego Mieczysława Horszowskiego, uznanego przez „The Times” za „jednego z największych wykonawców muzyki naszego stulecia”. □ Koncertem *Stworzenie świata* Josepha Haydna w wykonaniu chóru i orkiestry warszawskiej Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Kazimierza Korda 8. i 9.06. Filharmonia Narodowa uroczystie zakończyła sezon 1989/90. □ 11., 13. i 15. czerwca w Piwnicy Wandy Warskiej i Andrzeja Kuryłowicza mieszczącej się przy Rynku Starego Miasta 19. w cyklu „portrety kom-

pozytorów” prezentowane były utwory Bogusława Schaeffera, Pawła Szymańskiego i Andrzeja Krzanowskiego. Współorganizatorem cyklu koncertów był Zarząd Główny Związku Kompozytorów Polskich. □ 14.06. rozpoczął się w Londynie Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej i Performance — „X Almeida”. Wśród wykonawców: Gidon Kremer (skrzypce), kwartet smyczkowy Arditto, Yvar Mikhahoff (fortepian), Nash Ensemble, Trio Le Cercle. Festiwal będzie trwał do 14. lipca. □ W pierwszą rocznicę tragicznych wydarzeń w Chinach Centrum Sztuki Współczesnej prezentuje przy Placu na Rozdrożu plenerową wystawę fotograficzną pt. „CHINY 89 — Tien An Men”, na którą składają się zdjęcia siedmiu chińskich fotografów, będących bezpośrednimi świadkami dramatycznych wydarzeń. Została ona przygotowana przez zespół Muzeum Elizejskiego w Lozannie w Szwajcarii przy współudziale francuskiej agencji fotograficznej „UU”, a także przez wiele osób anonimowych, które entuzjastycznie wsparły swoją pomocą całą inicjatywę. Wystawa trwać będzie do 30. czerwca. □ W „Laboratorium”, siedzibie Centrum Sztuki Współczesnej mieszczącej się w Zamku Ujazdowskim 6.06. odbyła się ostatnia impreza z cyklu „Cisza i Dźwięk”. Złożyły się na nią: projekcja filmu *Alejandro Iglesias Rossi*, koncert *Muzyka Zapomnianych Kultur* (premiera) oraz spektakl przygotowany w oparciu o teksty Nicolasa Guilliena i Marcina Kupienorskiego. Cyklem „Cisza i Dźwięk” CSW zainaugurowało (9. kwietnia b.r.) współpracę z Polskim Towarzystwem Muzyki Współczesnej. Będzie ona najprawdopodobniej kontynuowana także w roku przyszłym. Celem działalności ma być organizacja imprez wykraczających poza medium muzyczne. Stąd pomysł prezentacji filmów, improwizacji muzycznych i koncertów w formie spektaklu dźwiękowego. W planach — wydanie dwujęzycznej (polsko-angielskiej) wersji mezosztachów Johna Cage’a, będących jego komentarzami do każdego z odcinków serii „Cisza i Dźwięk”. Mezosztachy na polski przełożył Maciej Słomczyński. □ 18. czerwca rozpoczyna stałą działalność Radio „Solidarność”. Audycje emitowane będą na falach 73.2 na UKF w województwie stołecznym. □ Najlepiej sprzedającymi się książkami w Warszawie w ubiegłym tygodniu były: *Życie towarzyskie i uczuciowe*, Leopolda Tyrmanda (wydanie pirackie); przedruk za: IL Paryż 1967 r.; *Zaproszenie na egzekucję* Vladimira Nabokowa. Czytelnik, Warszawa 1990; *Cesarz Ryszarda Kapuścińskiego*, Czytelnik, Warszawa 1990; *Piasiek* Williama Wharona, Czytelnik, Warszawa 1990; *Historia świata* Paula Johnsona, Wr. 1990; *Wina i wina* Jacka Kuronia, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990; *Hanba domowa* Jacka Trznadła, Wydawnictwo „Test”, Lublin 1990; *Białorusini, Litwini, Ukraińcy* Kazimierza Podlaskiego, Versus, Białystok 1990; *Narodziny systemu władzy. Polska 1943-1948*, Krystyna Kersten SAWW, Poznań 1990. M.D.

Polskie piekło w wersji absurdalnej

Postronny obserwator Pomarańczowa Alternatywa widuje się niezwykle ciekawym zjawiskiem, samonapędzającym się skandalem artystyczno-politycznym, świetnym antidotum na otaczającą nas paranoję. Wielu uważa, iż jest to ruch pozytywnych wibracji, wolny od idiotyzmów i różnych, typowych dla Polski chorych układów.

Nic z tych rzeczy. Pomarańczowa Alternatywa przedrzeźniając rzeczywistość, dokonana na sobie, w procesie walki i męczeństwa ironicznej samozagłady. Oto kilka przykładów.

PA nie jest ruchem jednolitym. Podziały, frakcje, rozgrywki personalne występują tu z taką samą siłą jak w „Solidarności”, harcerskie czy ruchu ludowym. Komendant twierdzy Wrocław Waldemar Fydrych („Major”) uważany za duchowego przywódcę całej Pomarańczowej Rewolucji jest happeningowym odpowiednikiem Lecha Wałęsy. Na skutek swoich nie znoszących sprzeciwu decyzji znalazł się w ostrym konflikcie, głównie z drużyną wrocławską. Wrocław to dawna stolica happeningu, kolebka Pomarańczowej Rewolucji. Ośrodek ten obecnie stracił na znaczeniu, z czym wielu zasłużonych działaczy nie może się pogodzić. Kombatanci wrocławscy zarzucają „Majorowi”, niczym Andrzej Gwiazdza Wałęsie, kojarzenie całego ruchu z własną osobą. Ponadto w środowiskach tych wysuwane są postulaty placowe (stawka za jeden happening jest śmiesznie niska i plasuje nas pod tym względem na 45 miejscu w świecie).

Oponenci rozpoczęli walkę z „kultem Majora” w Pomarańczowej Alternatywie, ogłaszając, iż „Major” jest obecnie oficerem w stanie spoczynku. Kult „Majora” wyrażał się według nich w podporządkowaniu jego osobie szeregu ostatnich akcji (tak zwana kampania prezydencka).

Waldemar Fydrych nie pozostał wobec tej sytuacji bierny. Cofnął dotację dla jednego z pism PA, które opanowane było przez rebeliantów, w Warszawie zorganizował kilka nowych oddziałów funkcjonujących poza stary-

mi strukturami PA, w Łodzi w dniu 9 maja odebrał defiladę aktywistów ruchu gdzie na trybunie honorowej pojawili się wokół niego prawie wyłącznie działacze okręgu łódzkiego i warszawskiego, co większość dziennikarzy skomentowała jako formalne usankcjonowanie przenosin centrum ruchu poza Wrocław. Działalność w ośrodkach warszawskim i łódzkim też nie jest wolna od konfliktów.

Wojciech Sobolewski, warszawski aktywista PA o lewicowych poglądach, zorganizował we wrześniu 1989 happening pt. „Pogrzeb Pomarańczowej Alternatywy”. Całe zdarzenie miało charakter przewrotów wojskowych w Ameryce Południowej czy państwach afrykańskich, gdzie podczas nieobecności tyra (Major) bawil służbowo w Paryżu) dokonuje się „nieoczekiwanej zamiany miejsc”.

Pomimo kiepskich rezultatów tej akcji, Sobolewski zachował się bardzo konsekwentnie, wraz z grupą wiernych sobie oddziałów założył happeningowy twór — Polską Partię Polityczną, która w późniejszym czasie wślawiła się kilkoma udanymi prowokacjami natury polityczno-artystycznej, jak chociażby okupacja siedziby KPN oraz akcja „Havel na prezydenta!”. O ile we Wrocławiu Pomarańczową Alternatywę rozdzielał konflikt personalny, to w wypadku Warszawy mamy do czynienia z typowym konfliktem politycznym typu lewica — prawica. „Major” dokonał zwrotu w prawo o czym świadczy fakt, iż nowym warszawskim doradcą Waldemara Fydrycha jest mistrz happeningu z kręgów prawicy — Janusz Korwin Mikke. Prawicową drogę „Majora” potwierdzają jego próby sięgania po prezydenturę oraz składane przy tej okazji oświadczenia: „W kraju zrobił się chaos, zbyt wielu ludzi chce być prezydentem, czas z tym skończyć.” itd.

Swe prawicowe ciągotki „Major” ujawnił już ponad rok temu, kiedy to w jednym z wywiadów oświadczył, iż PPS ze swoim dziewiętnastowiecznym programem jest śmieśzna, a jego osobie fascynują jedynie projekty Polski od Morza Czarnego po Atlantyk.

W Łodzi konflikt jest chyba najmniej ostry i co ciekawe nie jest związany z osobą Fydrycha.

Konfliktem, dotyczącym wszystkich ośrodków Pomarańczowej Alternatywy (wrocławski, warszawski i łódzki są największe), jest sprawa kamery. W 1988 roku Andrzej Wajda ustanowił swoją prywatną Nagrodę im. Popiołu i Diamentu. Jako pierwsza otrzymała ją PA. Kamera odgrywa w Pomarańczowej rolę insygnium królewskich. Zdarzyło się kiedyś, iż została pożyczona do Warszawy na jeden z happeningów. Spowodowało to natychmiastową reakcję działaczy we Wrocławiu, którzy podejrzywali, iż „Warszawa chce przechwycić kamerę”. Oliwy do ognia dołał sam „Major” twierdząc, iż nie jest to wcale nagroda dla ruchu, tylko dla niego osobiste jako organizatora większości wrocławskich akcji. Wówczas to po raz pierwszy pojawiły się na Świdnickiej napisy typu „Precz z Majorem dyktatorem!”

Inna bomba, związana z kamerą, wybuchła, gdy rozeszła się wiadomość, iż osoby „opiekujące” się z ramienia PA kamerą, pragną po cichu sprzedać to japońskie cacko i za uzyskane fundusze wyjechać do Francji na jakiś festiwal artystyczny. Na szczęście okazało się to jedynie plotką psującą wiele krwi (telegramy, listy otwarte, oświadczenia, a nawet strajki).

Niezależnie od tych wszystkich paranoi ruch PA jako całość ulga daleko idącej komercjalizacji, a co za tym idzie profesjonalizacji (rośnie liczba etatów!). Wydaje się to dziwne, zważywszy fakt, iż po rozwiązaniu ORM, ZOMO, SB mówiło się, że pomarańczowi zasilą szeregi bezrobotnych. W środowiskach happeningów konsultowano nawet projekt zwrotienia się do Kuronia po emeryturę dla aktywistów PA, którzy było nie było, też są kombatantami. Być może to, iż kapitalizm (komercjalizacja) wchłonął tak zwaniowany ruch, jak PA — nie jest takie złe. Ostatnio „Major” podpisał kontrakt z polsko-szwajcarską firmą „GATEX”, która wykupiła prawa do nazwy. Niebawem w Szwajcarii mają pojawić się damskie majtki „Pomarańczowa Alternatywa”. Każdy chyba przyzna, że brzmi to obiecująco.

Krzysztof Skiba

2 TYGODNIK LITERACKI

Porównuje się poezję do mistyki i erotyki. Podobieństwa są niewątpliwie, ale nie mniejsze są też różnice. Pierwszą i najistotniejszą jest tu znaczenie albo lepiej przedmiot, a więc to, co poeta nazywa. Doświadczenie mistyczne — nie wyłączając sekt świeckich, takich jak pierwotny buddyzm lub dżainizm — zakłada pojęcie dobra transcendentalnego; twórczość poetycka ma za swój przedmiot głównie języki; bez względu na swe wierzenia i przekonania poeta bardziej wskazuje na słowa niż na przedmioty nimi oznaczone. Nie chcę przez to powiedzieć, że świat poetycki jest pozbawiony znaczenia lub istnieje na rubieżach sensu; twierzę, że w poezji sens jest nierozdzielny od słowa, jest **słowem**, podczas gdy w mowie

wiersze Donne'a kryją w sobie paradoks cielesny, intelektualny i religijny. U obu poetów odniesienia znajdują się poza wierszem: w przyrodzie, społeczeństwie, sztuce, mitologii lub teologii. Poeta mówi o czymś, co jest poza wierszem: o oku Polifema, białoci Galatei, grozie śmierci, obecności dziewczyny. Postawa Rimbauda, w jego tekstach zasadniczych, jest całkowicie odmienna. Z jednej strony jego twórczość jest krytyką rzeczywistości oraz „wartości”, jakie je tworzą lub usprawiedliwiają: chrześcijaństwa, moralności, piękna; z drugiej zaś są próbą ustanowienia nowej rzeczywistości: owego braterstwa, nowej erotyki, nowego człowieka. Wszystko to będzie przedmiotem poezji, „alchemii słowa”. Mallarmé jest jeszcze bardziej suro-

Octavio Paz

Na co wskazuje poezja?

potocznej (a także mistycznej) sensem jest to wszystko, do czego słowa się odnoszą a co istnieje poza językiem. Doświadczenie poetyckie jest przede wszystkim słowne lub — jeśli kto woli — każde doświadczenie w poezji natychmiast nabiera charakteru werbalnego. Jest to wspólne wszystkim poetom wszystkich epok, a od romantyzmu nosi miano poetyckiej świadomości, tradycja wcześniejsza nie zna tego. Poeci starożytni byli nie mniej wrażliwi na wagę słowa niż współcześni, ale całkowicie obojętni na owo oznaczenie. Hermetyzm Góngory nie pociąga za sobą krytyki znaczenia, podczas gdy u Mallarmégo i Joyce'a mamy przede wszystkim tę właśnie krytykę a niekiedy wręcz unieważnienie sensu. Poezja nowoczesna jest nierozłączna od krytyki języka, co ze swej strony stanowi też najdosadniejszą i najbardziej gwałtowną formę krytyki rzeczywistości. Miejsce bogów, czy też innego

wy. Jego dzieło — jeśli można tak nazwać zbiór znaków na zbiorze stronic; ów ślad podróży i katastrofy nie mającej sobie równych — jest czymś więcej niż krytyką i negacją rzeczywistości: to odwrotna strona bytu. Słowo jako rewers rzeczywistości: nie nicosć, ale idea, czysty znak, który nic nie znaczy i nie jest ani bytem ani niebytem. „Teatr duchowy” — Dzieło lub Słowo — nie jest więc sobowtorem świata: jest prawdziwą rzeczywistością. U Rimbauda i Mallarmégo język zanurza się w sobie, przestaje znaczyć i nie jest już ani symbolem, ani przywołaniem rzeczywistości zewnętrznych, już to fizycznych, już to nadzmysłowych. Dla Góngory stół to „kwadrat sosny”, a dla Donne'a Trójca Święta to bones of philosophy but milk to faith (kości dla filozofii, lecz mleko dla wiary). Współczesny poeta nie mówi do świata, ale do Słowa, na którym świat spoczywa:

*Elle est retrouvée!
Quoi? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.*



JERZY STAJUDA

bytu lub rzeczywistości zewnętrznej, zajęło teraz słowo. Wiersz nie ma przedmiotu ani zewnętrznego odniesienia; słowo powołuje się na inne słowo. I tak cała ta kwestia znaczenia poezji staje się jasna, gdy tylko uzmysłowimy sobie, że jej sens tkwi w wierszu, a nie poza nim: nie w tym, co słowa mówią, ale w tym, co mówią między sobą.

Nie można w ten sam sposób czytać Góngorę i Mallarmégo, Donne'a i Rimbauda. Trudności Góngory są zewnętrzne: gramatyczne, lingwistyczne, mitologiczne. Góngora nie jest mroczny: jest zawiliły. Jego składnia jest niezwykła, niejasne są aluzje mitologiczne i historyczne, dwuznaczny sens każdej frazy a nawet każdego słowa; po pokonaniu tych pułapek i zawiloci sens staje się jasny. Nie inaczej ma się sprawa z Donne'em, poetą równie trudnym co Góngora, ale bardziej zwartym. Trudności Donne'a są natury lingwistycznej a zarazem intelektualnej i teologicznej. Gdy znajdziemy klucz do nich, wiersz otwiera się niczym tabernaculum. To porównanie nie jest przypadkowe: najlepsze

Trudność współczesnej poezji nie bierze się z jej złożoności — Rimbaud jest o wiele bardziej prosty niż Góngora lub Donne — lecz z tego, że wymaga ona, jak mistyka, jak miłość, oddania się pełnego (i równie pełnej czujności). Gdyby słowo nie było zwoźnicze, rzekłbym, że trudność ta nie jest natury intelektualnej, ale moralnej. Chodzi tu o doznanie, którego podstawą jest negacja — nawet częściowa, jak w medytacji filozoficznej — świata zewnętrznego. Mówiąc krótko: nowoczesna poezja jest próbą obalenia wszystkich znaczeń gdyż sama jawi się jako znaczenie ostatnie w życiu człowieka. Dlatego jednocześnie burzy i tworzy język. Burzy słowa i sensy, wdzierając się do krainy ciszy, ale jednocześnie jest słowem, które szuka Słowa. Nie brak takich, którzy wzruszą ramionami na to „szaleństwo”. A jednak od przeszło wieku niektóre samotne dusze, najwznioślejsze i szczególnie obdarzone talentami, bez wahania poświęcają swe życie temu niedorzecznemu zajęciu.

przełożył **Rajmund Kalicki**
OCTAVIO PAZ, *Corriente alterna*, Mexico 1977

Julia Hartwig

Wątpliwości

Marzą mu się tysiące życiorysów
odmienny w każdym nowym mieście i z każdym nowym rozmówcą
podróżuje przymierza się do nowych zawodów
wciela się we wciąż nowych bohaterów
chciałby być samotnikiem i bawidamkiem na przemian
zwyczajcą albo męczennikiem kiedy indziej milionerem na Florydzie
raz buja na skrzydłach fantazji to znów zastanawia się całkiem rzeczowo
czy wybrał dobry zawód czy poszedł za właściwymi skłonnościami
może mógłby mieć inną rodzinę lub inne miejsce na ziemi
a może powinien teraz łowić pstrągi w kanadyjskich rzekach
albo praktykować u hinduskiego guru
leczyć trędowatych lub nawracać murzynów w buszu
grać w teatrzyku prowincjonalnym
napadać na banki drukować fałszywe banknoty
odkrywać zaginione miasta nad Amazonką
objechać dokoła świata
słowem: jaki mógłby być gdyby
Mniej ambitni pocieszają go że będąc tym czym jest
jest właśnie sobą ale on jest pełen wątpliwości
Kiedy inni są niezadowoleni czując że mogliby dać z siebie więcej
albo dlatego że samozadowolenie wydaje im się stanem właśnie
najmniej zadawalającym
jego wątpliwości są zgoła odmiennej natury
dotyczą innego wcielenia

Na wyżynach

Powiedział kiedyś ktoś czytając moje wiersze:
Ach, jak bardzo zazdroszczę pani przebywania w takim świecie!
Więc nad ogonkami po mięso nad kurczącym bładym
polatam, ach, polatam.
Nad szpitalem i dziennikiem telewizyjnym
polatam, ach, polatam.
Nad zwyrodniałstwem i gruboskórnością
polatam, ach, polatam.
Nad przyjaciółmi w więzieniu i nad głodówką w kościele
polatam, ach, polatam.
Nad mordowanymi skrycie i pobitymi do kalectwa
polatam, ach, polatam.
Nad kłamstwem zadawanym prosto w oczy
polatam, ach, polatam.
Nad własnym swoim życiem na kulawym skrzydle
polatam, ach, polatam.

1984

Letni poranek

O jaki cudownie czysty odnowiony dzień!
Słońce patrzy wprost na nas nie przesłonięte zasłoną,
drzewa w perfekcji zieleni, wiatr w umiarze swobodny,
szum liści nastrojony pod szum odległego morza.
Ale ci chłopcy nie domyślają się nawet,
że ich radość jest tak szalona, bo dzień jest po prostu królewski.
Przeskakują przez rabaty kwiatów, ścigają się w labiryntach bukszpanu
i zmagają się z sobą wśród bojowych okrzyków,
półnaczy, w igraszkach swoich tacy dziś podobni
do swoich młodych przodków, do swoich rówieśnych
znad morza Egejskiego, ćwiczących w drużynie,
gdy słońce helmy złote wkłada im na głowy,
na lśniące w puklach, jasne, wilgotne jeszcze włosy.
O dzielni Achajowie łowickiej krainy!
W jaskrawym słupie blasku, w alei wiązowej,
śledzi wasze igraszki milcząca bogini:
twarz ma nieporuszoną, wzrok ostry jak włócznia,
waha się, kogo wybrać — szuka bohatera.

1990

Oko i oddech

Mój stosunek do Hermanna Brocha określiło, w większym stopniu niż to się zwykle dzieje, nasze pierwsze spotkanie. Miałem przeczytać swój dramat *Wesele* u Marii Lazar, wiedeńskiej pisarki, którą obaj znaleźliśmy niezależnie od siebie. Zaproszono kilkoro gości. Był między nimi Ernst Fischer z żoną Ruth, nie pamiętam już, kim byli inni goście. Obiecał przyjść Broch, czekano na niego, gdyż się spóźniał. Chciałem już zacząć czytanie, gdy zjawił się w ostatniej chwili wraz z Brodym, swoim wydawcą. Wystarczyło nam czasu tylko na krótką prezentację: jeszcze zanim się do siebie odezwaliliśmy, zacząłem czytać *Wesele*.

Maria Lazar opowiedziała Brochowi, jak bardzo podziwiałem *Lunatyków*, których przeczytałem w lecie 1932 roku. Broch nie znał nic mojego, nie mógł znać, ponieważ nic nie ukazało się dotąd w druku. Od czasu lektury *Lunatyków*, a szczególnie „Huguenau”, stał się dla mnie wielkim pisarzem, ja zaś byłem dla niego młodym, początkującym literatem, który go podziwiał. Była wówczas może połowa października, przed siedmioma lub ośmioma miesiącami ukończyłem *Wesele*. Dotychczas przeczytałem tę sztukę tylko kilku przyjaciołom, ludziom, którzy się czegoś po mnie spodziewali; nigdy jeszcze nie czytałem przed większym zgromadzeniem.

Ale Broch, co chcę tu szczególnie podkreślić, usłyszał całą sztukę od razu, wygłoszoną z pełnym impetem, zanim jeszcze zdążył się czegośkolwiek o mnie dowiedzieć. Czytałem sztukę z pasją, postaci dzięki swym akustycznym maskom wyraźnie odcinały się od siebie, przez te dziesiątki lat nic się zresztą nie zmieniło. Trwało to ponad dwie godziny; czytałem jednym tchem. Panowała gęsta atmosfera, oprócz mnie i Vezy w sali znajdowało się może dwanaście osób, ale ich obecność była tak intensywna, że odczuwało się ją w sposób zwielokrotniony.

Broch siedział przede mną, widziałem go dobrze. Sposób, w jaki siedział, robił na mnie wrażenie. Swoją głowę chował nieco w ramiona. Podczas sceny z Dozorczą, ostatniej w prologu, która była mi najbliższa z całej sztuki, zauważyłem jego oczy. Kwestia umierającej Kokosch: „Muszę ci coś powiedzieć, człowieku”, którą zaczyna wciąż od nowa i nie może dokończyć, jest dla mnie chwilą spotkania z oczyma Brocha. Gdyby oczy mogły oddychać, wstrzymałyby wówczas oddech. Czekają na zakończenie kwestii; ów moment zatrzymania i oczekiwania był wypełniony słowami Dozorcy, czytany z Biblii. Czytałem jakby podwójnie i do głośnego dialogu — który wcale dialogiem nie był, gdyż Dozorca nie słuchał słów umierającej — doszedł dialog podziemny, między oczyma Brocha, które zajęły się umierającą, a mną, powracającym wciąż do jej słów, przerywanych biblijnymi zwrotami męża.

Tak wyglądała sytuacja w pierwszych trzydziestu minutach czytania. Potem przyszło właściwe *Wesele*, a rozpoczęło się wielkim bezwstydem, czego wówczas wcale się nie wstydzilem, gdyż moja nienawiść była silniejsza. Może nie całkowicie zdawałem sobie sprawę z naturalizmu tych odrażających scen. Jednym ze źródeł był Karl Kraus, ale doszło też inne: George Grosz, którego tekę rysunków podziwiałem i odrzucałem z obrzydzeniem. Większość tych zdarzeń znałem ze słyszenia.

Przy czytaniu rozpasanej, środkowej części *Wesela* nigdy nie zwracałem uwagi na otoczenie. Był to jakby rodzaj opętania; człowiek szybuje w powietrzu na straszliwych, podłych zdaniach, które nie mają z nim nic, ale to zupełnie nie wspólnego i które nadymają go coraz bardziej, aż wznosi się na nich w górę, może podobnie jak szaman, choć wówczas o tym nie wiedziałem.

Ale tego wieczoru było inaczej. Podczas czytania całej środkowej części czułem obecność Brocha. Jego milczenie było bardziej intensywne, niż milczenie pozostałych. Skupił się cały w sobie, tak jak wstrzymuje się oddech, nie wiedziałem dokładnie, na czym to polegało, ale czułem, że ma to związek z oddechem i myślę, że byłem świadomy, iż Broch oddycha inaczej, niż pozostali. Jego cisza opierała się straszliwemu hałasowi, jaki wzniewały moje postaci. Miała ona w sobie coś cielesnego, sam ją wywołał, była to cisza wyprodukowana; dziś wiem, że wiązała się ze sposobem, w jaki oddychał.

Podczas czytania trzeciej części sztuki, gdzie następuje właściwa katastrofa i taniec upiorów, nie czułem już nic wokół siebie. Czytałem z ogromnym wysiłkiem, tak bardzo wpadłem w rytm, który jest tu decydujący, że nie umiałbym powiedzieć, co działo się z tym lub owym słuchaczem, a gdy skończyłem, nie pamiętałem nawet, że Broch jest w pokoju. Coś się stało z CZASEM i być może znowu znalazłem się w punkcie, gdy oczekiwano na przyjście Brocha. Ale Broch zabrał głos i powiedział: „Gdybym to znał, nie napisałbym swojej sztuki”. (Pracował chyba wtedy właśnie nad utworem, który grano potem w Zurychu.)

Później powiedział coś, czego nie zdołałem tu odtworzyć, choć zdradzało głęboki wgląd w genezę sztuki. Nie znając go, wiedziałem, że jest wstrząśnięty, że *Wesele* go rzeczywiście porwało. Jego wydawca Brody reagował na wszystko uprzejmym uśmiechem, co bardzo mi się nie podobało. Jemu nic się nie przydarzyło, być może zirytował go wściekły atak na mieszczaństwo, nie chciał tego okazać i krył się za uprzejmością. Może jednak zawsze był taki, może w ogóle nie można było nim wstrząsnąć — nie potrafię powiedzieć, co rzeczywiście łączyło go z Brochem, gdyż bez wątpliwości był z nim zaprzyjaźniony.

Obaj nie pozostali długo, już ich gdzieś oczekiwano. Choć Broch wystąpił razem ze swoim wydawcą, co robiło wrażenie pewności siebie, przy końcu sztuki wydał mi się kruchy. Była to kruchość bardzo piękna, mianowicie zależna od wydarzeń, powiązana i zmian między ludźmi, oparta na wrażliwości. Większości ludzi wydawała się ona słabością, ja natomiast mogę ją tak nazwać, ponieważ słabość przy tym stopniu świadomości odbieram jako zaletę, ba, jako cnotę. Gdy ludzie z *komercyjnego* świata, w którym żył, albo dzisiejsi podobni używają w związku z nim określenia „słabość”, chętnie dałbym im w twarz.

Zajmuję się Brochem z nielekkim sercem, gdyż nie wiem, jak mam mu oddać sprawiedliwość. Wówczas wiele od niego oczekiwałem, od początku zbliżyłem się doń z burzliwą natarczywością, przed którą próbował się bronić; wskutek tego zaślepienia widziałem w nim tylko to, co dobre, piękno jego oczu, w których nie dostrzegłem śladu wyrachowania, wszystko było w nim dla mnie wzniosłe; dałem się porwać żywiołowemu opętaniu z ogromną naiwnością, nie kryjąc swej niezmiernie ignorancji. Gdyż choć byłem rzeczywiście otwarty i żądny wiedzy, to żądza ta nie wydała jeszcze owoców. Oceniając to dziś, sądzę, że mało jeszcze wówczas wiedziałem, w każdym razie z tej dziedziny, która była jego szczególną domeną: współczesnej filozofii. Jego biblioteka zawierała przede wszystkim dzieła filozoficzne, w przeciwieństwie do mnie nie stronił od świata pojęć, oddawał się im jak inni chodzeniu do nocnych lokali.

Był to pierwszy „słaby człowiek”, którego spotkałem, nie zależało mu na zwycięstwach, przewyciężaniu siebie, a już na pewno nie miał nic wspólnego z pychą. Głoszenie wielkich zamiarów budziło w nim najgłębsze obrzydzenie, podczas gdy ja co drugie zdanie powtarzałem: — Napiszę o tym książkę. Teraz jednak nie było to już tylko puste samochwalstwo, gdyż napisałem dużą powieść *Kant płonie**, istniała ona w rękopisie, choć niewiele osób o tym wiedziało, a druga, która wydawała mi się o wiele ważniejsza, o masie, obrałem sobie za dzieło życia. Dysponowałem tu prawie wyłącznie przeżyciami, które jednak sięgały bardzo głęboko, i obszerną, namiętną lekturą, o której sądziłem, że wiąże się z masą, tymczasem odnosiła się równie dobrze do „wszystkiego”. Moje życie było wówczas nastawione na wielkie dzieło, traktowałem je tak poważnie, że potrafiłem powiedzieć bez wahania: — Będzie to trwało dziesiątki lat. To, że w swoje zamiary i plany chciałem włączyć wszystko, tę obszerność i niewyczerpanie, musiał odbierać jako autentyczną namiętność. Odstępowało go okrucieństwo fanatycznej wiary w poprawianie ludzi przy pomocy chłosty, której wykonawcą sam się mianowałem. Przejąłem to od Karla Krausa, którego nigdy nie ośmieliłbym się naśladować świadomie, z którego nauk jednak nieskończenie wiele we mnie wniknęło, a w okresie, gdy pisałem *Wesele*, w zimie 1931-1932, szczególnie jego furia.

Z tą samą furją, która podczas pisania *Wesela* stała się moją własną, zaprezentowałem się Brochowi przy czytaniu sztuki. Uległ jej, ale była to jedyna rzecz z mojej



GEORG GROSZ, *Morderstwo* (ok. 1915)

strony, której kiedykolwiek uległ; przejście innych rzeczy, jak się później okazało, nastąpiło w sposób, który pojąłem o wiele później, właściwie dopiero po jego śmierci: było to przyswojenie sobie obcych impulsów woli, przed którymi nie mógł się inaczej obronić.

Broch zawsze ustępował, przyswajał tylko ustępując. Nie był to żaden skomplikowany proces, lecz należało to do jego natury i myślę, że słusznie zauważyłem, iż wiązało się to z jego sposobem oddychania. Lecz wśród niezliczonych rzeczy, które wchłaniał, trafiały się niekiedy zbyt brutalne, by móc je spokojnie przechowywać. Takie przeszkody, które traktował jak przykre ciosy i moralnie potępiał, wcześniej czy później stawały się jego własnymi przedsięwzięciami. Gdy był potem na emigracji w Ameryce i zdecydował się na zajęcie psychologią mas, z pewnością pamiętał nasze rozmowy na ten temat. Ale treść tego, co wówczas mówiłem, właściwa substancja naszych rozmów w żaden sposób go nie poruszyła. Niewiedza mówiącego, którego słów nie zabarwiła żadna z aktualnych filozoficznych terminologii, kazała mu przejść całkowicie do porządku nad treścią tego, co mówiłem, nawet jeśli miało to pewną oryginalność. Uderzyła go siła moich zamiarów, ambicja stworzenia nowej nauki, która kiedyś miała powstać, a choć na razie — oprócz mizernych początków — wcale jeszcze nie istniała, odbierał ten zamiar jako rozkaz i pozwalał, by nań oddziaływał, jakby był do niego skierowany. Gdy w jego obecności zaczynałem mówić o swoich zamiarach, on rozumiał to jako wezwanie: — Zrób to, ale nie zdawał sobie sprawy

* Tytuł pierwotnej wersji niemieckiej *Kant fängt Feuer*, tytuł ostatecznej wersji niemieckiej *Die Blendung*, tytuł przekładu polskiego *Auto da fe*.

z siły tego wezwania i opłuszczał mnie z ziarnem nowego przedsięwzięcia, które potem rozkwitało w odmiennym środowisku, nie wydając jednak owoców.

Uprzedzam tu znacznie bieg wydarzeń i w ten sposób zaciemniam jasną linię naszych stosunków, ale teraz, po tych wszystkich dziesięcioleciach, konieczne jest, bym wyraźnie zobaczył, co rzeczywiście działo się między nami już na początku, a o czym żaden z nas nie wiedział.

W czasie swych pospiesznych wędrówek Broch nierzadko przychodził do nas na Ferdinandstrasse. Wydawał mi się wielkim, pięknym ptakiem z podciętymi skrzydłami. Zdawał się pamiętać czasy, gdy umiał jeszcze latać. Nigdy nie przeboleł tego, co się z nim stało. Chętnie bym go o to zapytał, ale wówczas nie miałem jeszcze odwagi. Jego zacinanie się przy mówieniu myliło, być może wcale chętnie mówił o sobie, zastanawiał się jednak, zanim przemówił. Płynnych wyznań, jak u większości ludzi, których znałem w Wiedniu, nie należało odeń oczekiwać. Zapewne nie szczędziłby siebie, miał skłonność do samooskarżania, nie było w nim śladu samozadowolenia, robił wrażenie niepewnego, ale była to, jak mi się wydawało, niepewność nabyta. Mój zdecydowany sposób mówienia irytował go, lecz był zbyt przyjazny ludziom, by to okazać. Zauważyłem to jednak i gdy wyszedł, poczułem się zawstydzony. Robiłem sobie wyrzuty, że mnie nie polubił, tak mi się przynajmniej zdawało. Chętnie uczyniłby ze mnie człowieka wątpliwego w sobie, może chciał mnie ostrożnie wychować w tym kierunku, ale wcale mu się to nie udało. Ogromnie go ceniłem, wysoko stawiałem Lunatyków, gdyż potrafił w nich dokonać tego, do czego nie byłbym zdolny. Nigdy nie interesowała mnie atmosfera w literaturze, uważałem to za zadanie malarstwa. Ale pojawiała się ona u Brocha w sposób, który urażliwił na nią czytelnika. Podziwiałem to, gdyż podziwiałem wszystko, co nie zostało mi dane. Nie sprowadzało mnie to z drogi moich własnych zamiarów, ale cudownie było wiedzieć, że istnieją rzeczy zupełnie odmienne, rządzące się własnymi prawami i uwalniające człowieka podczas czytania od niego samego. Takie przemiany przy czytaniu są niezbędne dla pisarza. Tylko wtedy naprawdę potrafi WRÓCIĆ DO SIEBIE, jeśli został bardzo daleko odciągnięty przez innych.

Każdy swój nowy kawałek prozy, który się ukazał, Broch przynosił na Ferdinandstrasse. Szczególnie ważne było dla niego wszystko, co ukazywało się we „Frankfurter” i w „Neue Rundschau”. Nie przychodziło mi do głowy, że mój sąd miał dla niego znaczenie. Jak bardzo potrzebował akceptacji, zrozumiałem dopiero później, gdy w kilka lat po jego śmierci ukazały się jego listy. Choć bardzo irytował go mój oznajmiający sposób mówienia, chętnie czerpał ze zdecydowanych sądów, które go dotyczyły i cytował je nawet w listach do innych.

Miałem wówczas niemal mityczne wytłumaczenie dla pospiesznego chodu Brocha: ów wielki ptak nigdy nie pogodził się z faktem, że podcięto mu skrzydła. Nie mógł już odlecieć ku wolności, w ową jedyną atmosferę ponad wszystkimi ludźmi. Ale zamiast tego zdobywał sobie wśród nich poszczególne przestrzenie oddechowe. Inni pisarze gromadzili ludzi, on zbierał przestrzenie oddechu wokół nich, zawierające powietrze, które przedtem było w ich płucach. Z tego zachowanego powietrza wnioskował o ich naturze, charakteryzował ludzi poprzez przynależne do nich przestrzenie oddechu. Wydawało mi się to czymś zupełnie nowym, czego jeszcze nigdy dotąd nie spotkałem. Wiedziałem, że jednych pisarzy określa akustyka, innych zaś optyka. Fakt, że może istnieć człowiek, dający się określić rodzajem swego oddechu, nigdy przedtem nie przyszedłby mi do głowy.

Broch był bardzo powściągliwy i, jak już mówiłem, robił wrażenie niepewnego. Wszystko, na co padł jego wzrok, wchłaniał w siebie, ale rytmem tego wchłaniania nie był rytm polykania, lecz wdychania. Z niczym się nie zderzał, wszystko pozostawało nie zmienione i zachowywało swoją szczególną powietrzną aurę. Zdawał się wchłaniać najprzeróżniejsze rzeczy po to, by je chronić. Nie ufał gwałtownym przemowom ani, jak zawsze dobroduszy, zamiarom, które się za nimi kryły; wietrzył w nich zło. Nic nie stało dlań poza dobrem i złem; ujmował mnie tym, że natychmiast, od pierwszego zdania zajmował odpowiedzialne stanowisko i nie wstydił się go. Znajdowało ono również wyraz w powściągliwości jego sądów, w tym, co już wcześniej określiłem jako „zacinanie się”.

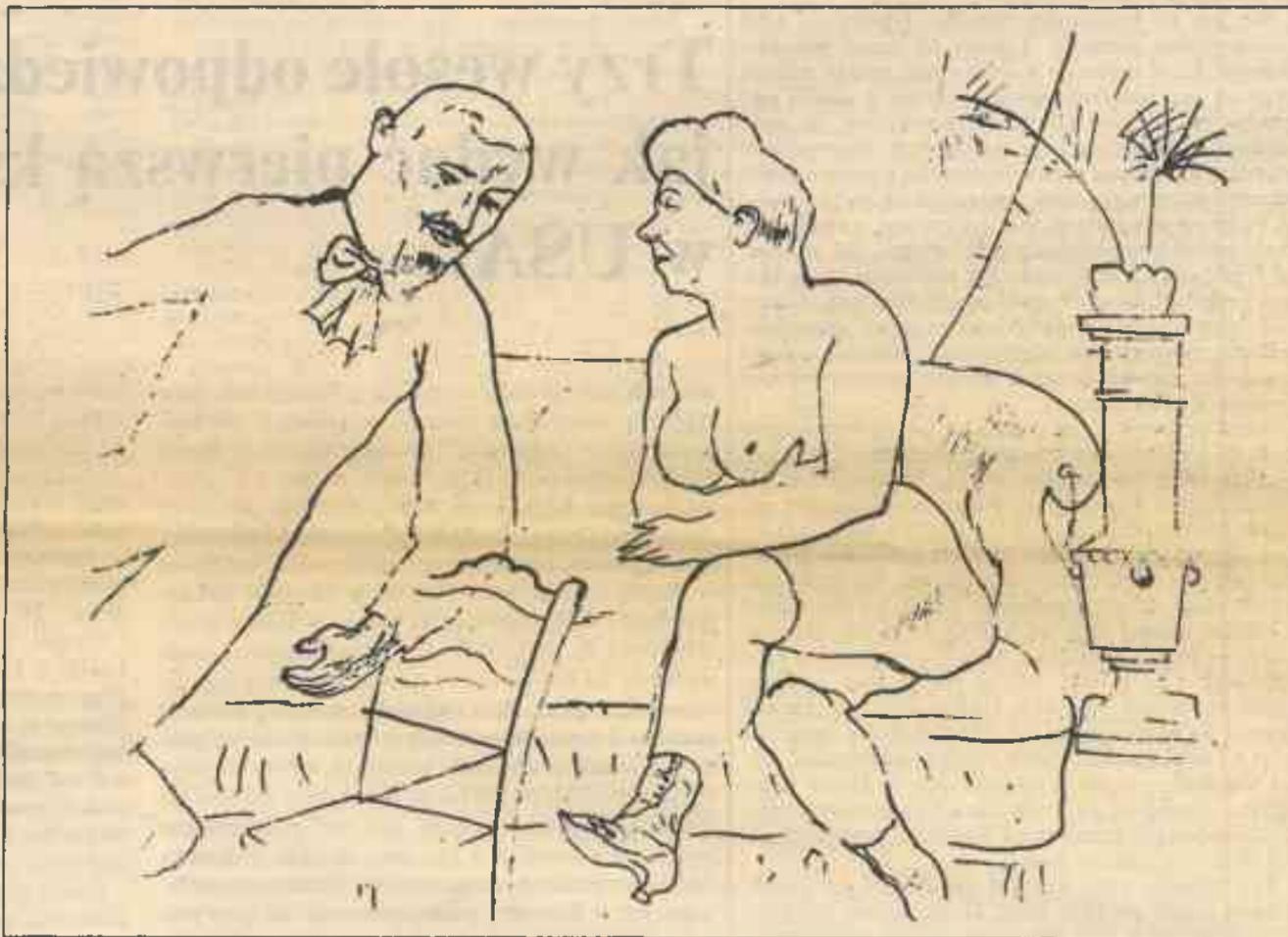
Owo „zacinanie się” — co oznaczało, że długo nic nie mówił, choć można było po nim poznać, ile sobie przy tym myślał — tłumaczyłem tym, że nie chciał nikogo obciążać. Było mu przykro dbać o swoje korzyści. Wiedziałem, że pochodzi z rodziny przemysłowców, jego ojciec miał przedsiębiorstwo w Teesdorf. Broch, który właściwie chciał zostać matematykiem, pracował wbrew własnym chęciom w przedsiębiorstwie. Kiedy umarł jego ojciec, musiał przejąć ją całkowicie, nie ze względu na siebie, lecz dlatego, że trzeba było zapewnić byt matce i innym członkom rodziny. Z pewnego rodzaju przekory wziął się za studia, już w dość późnym wieku studiował filozofię i gdy go poznałem, chodził na seminarium filozoficzne na uniwersytecie wiedeńskim i mówił o tym, jak o czymś bardzo poważnym. Wietrzyłem u niego podobny stosunek do komercyjnego pochodzenia jak u mnie, a mianowicie głęboką niechęć, sięgającą po każdy środek obrony. Ponieważ długo jeszcze jako dorosły, dojrzały człowiek musiał zajmować się ojcowską fabryką, potrzebował szczególnie silnych środków przeciwdziałających. Miał skłonność do nauk ścisłych i nie gardził ich wpływem na siebie w ich akademickiej formie. Wyobrażałem sobie tego człowieka o żywym, bogatym umyśle jako studenta. Jeśli był tak mądry, że aż niepewny, w jaki sposób znajdował pewność na seminariach? Zależało mu na dialogu, ale zachowywał się tak, jakby ciągle się uczył, a ponieważ przypuszczałem, że to przeważnie niemożliwe, gdyż oczywiste było, że wiedział więcej

niż jego partnerzy, sądziłem, że to dobroć serca powstrzymuje go od zawstydzania kogokolwiek. (...)

Jedną z cech Brocha było nieukrywanie własnych trudności. Nie prezentował siebie jako fasady. (...) Dopiero z czasem dowiedziałem się, że Broch uważany był za mecenasa, przemysłowca, dla którego sprawy ducha więcej znaczyły niż jego fabryka i który zawsze lubił artystów. Zachował swoją wytworność, ale wkrótce dało się zauważyć, że nie jest już bogaty. Nie skarżył się na niedostatek, lecz na brak czasu. Każdy, kto go znał, chętnie by go często widywał.

Doprowadzał do tego, że człowiek mówił o sobie, zapalał się i nie mógł przestać. Uważałem to za szczególne zainteresowanie moją osobą, moimi zamiarami, planami i wielkimi projektami. Nie przyznawałem się przed sobą, że jego zainteresowanie obejmowało WSZYSTKICH ludzi, choć można to z łatwością odczytać w Lunatykach. W rzeczywistości łatwo ulegało się jego sposobowi słuchania. Człowiek rozprzestrzenił się w jego ciszy, nie napotykał nigdzie na przeszkody. Można było powiedzieć wszystko, niczego nie odrzucał, nieśmiałość odczuwało się tylko dopóty, dopóki nie wypowiedziało się wszystkiego bez reszty. Podczas, gdy zwykle w takich rozmowach dociera się do miejsca, gdzie trzeba sobie powiedzieć „stop! dotąd i ani kroku dalej!”, gdy otwartość, której pragniesz staje się niebezpieczna — gdyż w jaki sposób można by później znaleźć powrotną drogę do siebie, jak można by znów zostać samemu? — to przy Brochu nie istniało takie miejsce ani moment, nikt nie wołał „stop”, człowiek nigdzie nie natykał się na tablice i znaki ostrzegawcze, chwycenie i coraz prędzej posuwał się naprzód, jak w upojeniu alkoholem. Obezwładniającym przeżyciem jest doświadczenie, ile można powiedzieć o sobie; im dalej się człowiek posuwa i bardziej zatracą tym więcej nowego wypływa, spod ziemi wytryskują gorące źródła, stajesz się krajobrazem pełnym gejzerów.

Wybuchy tego rodzaju były mi już wcześniej znane, doświadczyłem ich u innych, którzy ze mną rozmawiali. Różnica polegała na tym, że na innych zwykle reagowałem; musiałem coś odpowiedzieć, nie potrafiłem milczeć, a w tym, co mówiłem, zajmowałem stanowisko, osądzałem, radziłem, dawałem odczuć moją akceptację lub odrzucenie. Natomiast Broch zachowywał się w takiej sytuacji zupełnie odwrotnie: milczał. Nie było to zimne, pełne wyższości milczenie, znane z psychoanalizy, gdzie



GEORG GROSZ, *Wizyta* (1920)

chodzi o to, żeby człowiek oddał się całkowicie w ręce innego człowieka, który nie może sobie pozwolić na uczucie akceptacji lub odrzucenia. Broch słuchał, od czasu do czasu lekko, ale dosłyszalnie oddychając, co świadczyło o tym, że człowiek jest nie tylko słyszany, lecz PRZYJMOWANY, jakby wraz z każdym wypowiedzianym zdaniem wstępowało się do jakiegoś domostwa i osiedlało tam z wszelką ceremonią. Drobne odgłosy oddechu były honorami, świadczonymi przez gospodarza: „Kimkolwiek jesteś, cokolwiek mówisz, wejdź, jesteś moim gościem, zostań jak długo zechcesz, przyjdź znowu, zostań na zawsze!” Drobne oddechy stanowiły minimum reakcji, pełne słowa i zdania wyrażałyby jakiś osąd i równałyby się zajęciu stanowiska, zanim mówiący wprowadziłby się do gościnnego domu ze wszystkim, co niósł ze sobą. Spojrzenie gospodarza skierowane było stale na gościa, a równocześnie do wnętrza pomieszczenia, do których zapraszał. Choć głowa jego przypominała głowę wielkiego ptaka, to oczy nigdy nie wyrażały zamiaru schwywania czy wykorzystania zdobyczy. Kierował spojrzenie w dal, obejmującą również bliskość partnera, a to, co w patrzącym było najgłębiej ukryte, znajdowało się w tej samej bliskości i dali.

W tajemniczy sposób odbierał innych, co powodowało, że ludzie ulegali mu bez reszty; nie znałem wówczas ani jednego człowieka, który nie pożądałby namiętnie jego towarzystwa. Jego odbieranie ludzi nie miało żadnych „wstępnych znaków”, nie zawierało żadnej oceny, u kobiet przekształcało się w miłość.

przełożyła Maria Przybyłowska

Zamieszczony fragment pochodzi z książki Eliasa Canettiego *Das Augenspiel* opublikowanej w 1985 roku przez Carl Hanser Verlag, München — Wien. W całości ukaże się ona nakładem wydawnictwa „Czytelnik”.

TYGODNIK 5
LITERACKI

Rzut oka...

ciąg dalszy z s. 1

Wypada zacząć od sprawy raczej banalnej. Otóż początek pierwszego okresu nosił wszelkie znamiona przewrotu. Taki jego charakter był żywo odczuwany przez uczestników i świadków rozgrywającego się widowiska przemian, co jeszcze samo w sobie nie byłoby dostatecznie wymowne, gdyż uczestnicy i świadkowie na ogół wyolbrzymiały znaczenie zdarzeń, z którymi mieli do czynienia. Jednakże w tym wypadku ich osąd nie był w latach późniejszych podważany przez niezaangażowanych opiniodawców; wraz z upływem lat bynajmniej nie ulegała dewaluacji pierwotna charakterystyka zaszytych zmian. I dziś przecież, gdy spoglądamy — już w perspektywie historycznoliterackiej — na to, co wydarzyło się w polskiej poezji w okolicach 1956 roku, nie mamy wątpliwości, że istotnie nastąpił w niej wtedy prawdziwy przewrót. Jakże inaczej nazwać to powszechne i definitywne zerwanie z poetycką monokulturą lat stalinowskich, które się wówczas dokonało? W krótkim czasie została ona po prostu zepchnięta w niebyt, porzucona i zapomniana przez wszystkich, którzy ją dotąd usilnie współtworzyli lub innych do tego skłaniał. Nikt właściwie nie pragnął jej kontynuować; nikt nie czuł się za nią odpowiedzialny. Nie miała nawet takich przedłużań, jakie zwykle w czasach przełomów literackich zapewniają stylom zużytem i przestarzałym parodystyczne przewartościowania. Wczorajszy socrealizm okazywał się tak dalece martwy, że i parodii nie mógł już dostarczyć pożywienia.

Nie jest to bynajmniej zjawisko typowe — taki konsekwentny przewrót. Typowe są raczej początki okresów, które zawierają w sobie różne rodzaje reakcji na okres poprzedzający. Gwałtownikom w całości odrzucającym minione konwencje towarzyszą na ogół reformiści zadowolający się cząstkowymi innowacjami w zastanym systemie mowy, przewrotni kontynuatorzy pozornie przejmujący język poprzedników, po to wszakże, by go od wewnątrz skrycie destruować, a obok nich swoje czynią kontynuatorzy prostoduszni, nie mówiąc już o pospolitych epigonach. Jak wielorakie mogą być formy odnoszenia się do epoki poprzedniej tych, którzy inicjują swoimi przedsięwzięciami następną, dowodnie świadczą pierwsze lata międzywojnia, należące z pewnością do najwyrazistszych otwarć nowego okresu w dziejach polskiej poezji.

Jakoż przewrót drugiej połowy lat pięćdziesiątych może się wydawać otwarciem mocniejszym od tamtego — skamandrycko-awangardowego. Mocniejszym, bo pozbawionym wszelkich powikłań w określeniu się wobec bezpośredniej przeszłości, wolnym od jakiegokolwiek gry oddalenia i zbliżenia, całkiem natomiast jednoznacznie przeszłość tę unieważniającym. We wspólnym czynnie stanowczym zepchnięciu poezji lat stalinizmu w otchłań czarnej jamy spotkali się — co charakterystyczne — twórcy wszystkich właściwie czynnych wtedy generacji: i ci z nich, którzy poezję ową gorliwie współkształtowali, i ci z nich, którym udało się przewetować na jej marginesie, i ci, których głos w ogóle nie mógł w czasach stalinowskich publicznie zabrzmieć, jak i ci wreszcie — myślę o debiutantach — którzy teraz dopiero zjawiali się na scenie literackiej, wprowadzając do zachodzących przeobrażeń konieczny współczynnik pokoleniowej „zmiany warty”.

Ten wspólny czyn zaważył decydująco na losach polskiej poezji po 1956 roku. Dzięki niemu uzyskała jako *całość* — a więc niezależnie od jej rozszczępień stylowych, ideowych czy generacyjnych — pewien wyjściowy impet ukierunkowujący dążenia. Została zasilona i równomiernie oddzielona *energiją nieprawomyślności*, która pozwalała jej od razu społecznie oddziaływać — nawet w pewnym sensie na kredyt. Tak ową energię nazywając, nie chciałbym ze słowem „nieprawomyślność” wiązać wyłącznie konotacji politycznych. Oczywiście w dokonującym się przewrocie miał swoje ważne miejsce i ten wątek przemian, który Tomasz Burek określił kiedyś jako „odrodzenie liryki politycznej”. Rozlała się wtedy dość szeroką falą poezja rozrachunkowa, współbieżna z dążeniami rewizjonistycznymi, dająca wyraz postawom ludzi przywiązanych do ideałów (i frazesów) komunizmu „z ludzką twarzą”, jak je później i gdzie indziej nazwano, i pragnących wymierzyć sprawiedliwość praktyce politycznej, która owe ideały spawiewiała i wdeptała w ziemię. Jej tematy — jawne i kamuflowane — to zbrodnie stalinizmu, cierpienia ofiar systemu, los jednostki miażdżonej przez maszynę państwa policyjnego, dzieje umysłu zniewolonego przez totalitaryzm. Jednakże liryka polityczna tamtego parolenia, skądinąd wyrazista w swoim tematycznym ukierunkowaniu i moralistycznym patosie, stanowiła tylko jeden z elementów znacznie rozleglejszej nieprawomyślności. Na dodatek element, którego produktywność ograniczała się do bardzo krótkiego czasu: wszak poezja

ciąg dalszy na s. 7

Odpowiedź na pytanie, które już w samolocie zaczyna nurtować poetę lub pisarza lecącego na dłuższy pobyt do USA, jest w istocie prosta. A właściwie: są odpowiedzi trzy. Wesołe. Czwarła, którą się zajmie kiedy indziej, jest ponura, bo nie ma w niej nic poza żmudnym pisaniem, tłumaczeniem, jeszcze żmudniejszym przepisywaniem a potem czekaniem, czekaniem na poranną pocztę i otwieraniem z drżeniem rąk charakterystycznej żółtej koperty z nadrukiem wydawnictwa. Tej odpowiedzi wszak nie radzę sobie brać do serca — jesteśmy przecież dziećmi nie tylko tyrtejskiej manii, ale i apollińskiego chłodu. Nie tylko ambicja Klitajmestry winna nami kierować, ale i sceptycyzm Sokratesa. On to i tylko on każe nam grzecznie spać w walizki i w terminie wypisanym ręką oficera imigracyjnego w naszej wizie do raju, wrócić.

Do siebie.

1. Najkrótsza droga do własnej książki w USA wiedzie przez: zsyłkę na Sybir, sowiecki obóz pracy, więzienie na Łubiance oraz wszelkie inne sytuacje, w których występuje głód, poniewierka, sowiecki szpicel w ciemnych okularach, KGB podsłuchujące amerykański Kongres z Kremla, Barysznikow w roli baletmistrza wykradane-

Grzegorz Musiał

Trzy wesołe odpowiedzi na pytanie: jak wydać pierwszą książkę w USA?

go przez amerykańską ambasadę z Leningradu, Julie Andrews malowniczo okutana w chusty i tańcząca kazaczka w „ciepluszce” do Irkucka, Omar Sharif piszący wiersze przy ogniku lampki naftowej w zamieć ryczącą nad tajgą, i tak dalej... Ostatnio nieźle się sprzedawał Daniel Olbrychski w roli sowieckiego oficera kontrwywiadu inwigilującego mistrzostwa szachowe w Paryżu oraz Silvester Stallone w Moskwie tłukący pięściami radzieckiego mistrza boksu. W środowiskach zbliżonych do intelektualnych, pewne zainteresowanie wywołała też hollywoodzka wersja *Nieznosnej lekkości bytu*, w której (Kundera podpisał scenariusz!) solidarni prażanie zbiorowo manifestują w kawiarni swą wrogość do pracowników ambasady sowieckiej, którzy też przyszli się zabawić (film jest tak zrobiony, żeby widzowi nie sprawiać kłopotu pytaniem, kto jest pracownikiem ambasady sowieckiej a kto nie), a także ordynator oddziału szpitalnego (czyściutki, aluminiowo-szkłanego, jak w Bostonie) głośno martwiący się przy personelu średnim i niższym, czy też najadają nas sowieci, czy nie (szczerowoś na stanowisku kierowniczym, jak wiemy, typowa, szczególnie w bloku wschodnim i szczególnie w obecności salowych, które dzielą niepokój ordynatora — ach, ta solidarność czeska! — i mają przygnębione miny).

Spotkałem w USA pisarzy, którzy rzeczywiście przeszli tę „najkrótszą drogę” i doprawdy, nie ma czego im zazdrościć. Spotkałem też innych, którzy tą drogą tylko się przemknęli. Byli to zazwyczaj ludzie lepiej sytuowani od tych pierwszych, bo jeśli tamtym już się nawet nie chciało wspominać to drugim, których nie obito a ledwie pacnięto, umysł podsuwał wiecznie nowe szczegóły mrozącej krew w żyłach gehenny, jakiej dobre amerykańskie państwo oszczędziło swym obywatelom, zaś sowieckie — nie. Trzeci gatunek to byli pisarze zapobiegliwi, którzy w ogóle niczego nie przeszli, do USA wymknęli się cudem (najczęściej przez Ministerstwo Kultury), za to z jakimś manuskrypcem, który potem z żoną i córeczkami (też „cudem” wyrwanymi z łap Czerwonego Potwora) przerabiali na powieść antyradziecką. Jeden z nich, gdy się upił z okazji wydania tak ozdobionej powieści przez renomowany dom wydawniczy w USA, wyznał mi chichocząc: „a ja ich wsiech prahuje!”.

Excusez le mot.

2. Druga najkrótsza droga do własnej książki w USA wiedzie przez koneksje. Celują w tym pisarze z innych niż ZSRR krajów wschodnioeuropejskich, a więc tacy, którzy choć bardzo by chcieli, niewiele mieli wspólnego z papachami, pepeszami, Barysznikowem i „ciepluszką” jadącą do Irkucka czyli z tym rodzajem dekoracji, wśród których wydawca amerykański pragnący „sprzedać” swojego autora czuje się najlepiej. Do czego się zatem odwołują? Znałem pisarza, który dobrze wyszedł na przekonywaniu wpływowych osób, że nie może wrócić do swego kraju, bo go tam rozstrzelają. Nie była to prawda, albowiem pisarz ten cieszył się u swych władz pełnym zaufaniem — którego drastycznie nadużył wyludając od prostodusznych i czułych na polityczną niedolę Amerykanów „brudne amerykańskie dolary” (jak go potem głupia czerwona propaganda obsmarowywała, istotnie robiąc z niego dysydenta), aż wreszcie urządzając się na Manhattanie z dużym pragmatycznym talentem. Opinia prześladowanego otwarła mu wiele drzwi, zaś talent literacki, który też w pewnej mierze posiadał, pozwolił mu napisać pierwszą książkę, którą też jako „prześladowanemu” prędko opublikowano.

Podłączyć się można również pod inne wpływy środowiska, na przykład środowisko żydowskie. Zna-

łem pisarzy nie dość, że ostentacyjnie filosemickich, to również poprawiających swe papiery rodowe w dokładnie odwrotnym kierunku, niż czyniliby to na przykład na „uchodźstwie” w Niemczech Zachodnich. Filosemityzm, jak wiemy, jest zjawiskiem odrażającym jako kalka negatywna antysemityzmu, gdyż ubrany w maskę liberalną, i on przyjmuje za pewnik owo kołtuńskie przekonanie, że Żydzi są „mafią światową” i „wszystko mogą”. Mój znajomy pisarz jest człowiekiem młodym i również, wypisany z okazji wydania jego pierwszej książki w USA, wyznał z ujmującą szczerością: „tam, gdzie trzeba, jestem Żydem, a gdzie nie potrzeba — nie”. Żerował na ludziach wpływowych i starych, przyjaznych jego wschodnioeuropejskiej ojczyźnie, z której pochodzili oni sami, albo ich przodkowie. Talent, którego też posiada nieco, pozwolił jego pięknej głowie jeszcze przez długie lata produkować wiele szlachetnych zdań i wyszukanych metafor.

Powyższe dwa przykłady nie wyczerpują długiej listy środowisk, grup nacisku itp., do których w USA można się „podłączyć”, przyjechawszy tam na przykład z Chełma Lubelskiego lub z Sofii. W USA istnieje około dwóch tysięcy pism, wydawnictw, almanachów, antologii, konkursów, warsztatów pisarskich i innych ośrodków promocyjnych, w których każdy, od hodowcy jamników począwszy na sodomitach, okultystach i satanistach skończywszy, może znaleźć — przy odrobinie przebiegłości i chłodu — oddanych sponsorów.

3. Trzecia wesoła odpowiedź jest najwesejsza, bo i droga do własnej książki — porównując choćby z tą przez Kazachstan lub Kołymę — jest najwygodniejsza i najkrótsza. Wiedzie linią lotniczą SAS do Sztokholmu, na Källärgränd 4, gdzie mieści się Biblioteka Nobla i Szwedzka Akademia. Sam pan Anders Ryberg przy kawie, którą pamiętam sprzed trzech lat, odradzał jednak tę podróż pełną nie tyle cudów, jak w powieści Selmy Lagerlöf, ile bólu, zawiści i rozczarowań. Nawet tym, którzy znaleźli się u celu, nie zawsze jest pisane zaznać niezaburzonej niczym słodyczy sławy i powszechnej akceptacji — o czym ostatnio mógł przekonać się Josif Brodski, zaatakowany po swoim najnowszym tomie wierszy przez „American Poetry Review” w artykule zatytułowanym: „Czy pan w ogóle umie pisać wiersze?”

A więc i trzecia, najwesejsza odpowiedź wcale nie jest, jak dwie pozostałe, wesoła.

□

Wielkie żarcie

Pół wieku czekaliśmy, po obu stronach kordonu, na powrót emigracji do kraju, na spotkanie obu części podzielonej kultury narodowej. Od roku stało się to możliwe. Odeszli ludzie utrudniający kontakty diaspory z krajem: systematycy i fachowi cenzorzy, celnicy oraz pracownicy „frontu kulturalnego” (wydawcy, redaktorzy, komentatorzy). Zaczął się ważny historycznie proces jednoczenia polskości, zrastania się dwu dotąd odrębnych organizmów kulturowych. A jednak trudno o entuzjazm — Wielkiemu Powrotowi towarzyszy wiele negatywnych zjawisk. Trzeba o nich pisać.

Wraz ze zmierzchem PRLu pojawiła się kolejna klęska urodzaju, tym razem w życiu kulturalnym. Ruszyła lawina informacji i przedruków emigracyjnych. Oficjalne wydawnictwa zapowiedziały na początku ubiegłego roku wydanie możliwie szybko kilkuset tytułów i zaczęły tę groźbę realizować. Przyspieszyły tempo owego wyścigu, powstające jak grzyby po ciepłym deszczu prywatne wydawnictwa. Lada księgarskie, a zwłaszcza uliczne stoliki uginają się pod stosami klasycznych pozycji uchodźczej literatury. A że ceny dla studentów i inteligentów zawrotne — piętrzą się barykady książek. Nie chciały być gorsze masowe środki przekazu: w radio czyta się wspomnienia z łagrów, w dziennikach telewizyjnych obok tubylczego prezydenta można zobaczyć Edwarda Raczyńskiego, obok generałów dowodzących kampanią grudniową, jednego z dowódców kampanii włoskiej (generała Klemensa Rudnickiego)...

Także wśród historyków poruszenie. Ci z nich, którzy dawniej (ale nie tak znowu dawno) gorliwie przeinaczali najnowszą historię, publikują teraz artykuły, a nawet książki o deportacjach w głąb ZSRR, o „procesie szesnastu” i innych „chodliwych” obecnie tematach, nie zauważając, jak są śmieszni i pozbawieni smaku. Usiłował nauczyć ich godności Tomasz Strzembosz, ale widać, że potrzebna nie jedna lekcja, lecz stałe korepetycje. Innymi słowy: szybko padły zasięki dzielące uchodźców od krajowców, ale inwazja emigracyjnej kultury musi napawać troską jej miłośników.

Przez całe dziesięciolecie brakowało nam tej kultury nad Wisłą. Obecnie zrobiono niemal wszystko, aby wydawało się, iż jest jej za dużo. Wydawcy, dziennikarze wszelkich „mediów” reprodukcją dzieła znad Tamizy i Sekwany bez umiaru i umiejętności, wytworzyli szkodliwą obfitość. Dlaczego szkodliwą? Dlatego, że to, co powstawało przez półwiecze ma być przyswojone w ciągu roku, dwu lat. W literaturze istnieje symetria między tworzeniem utworów a ich odbieraniem: pisanie i czytanie są wielkościami dążącymi w normalnych warunkach do stanu równowagi. Na obczyźnie przez pięćdziesiąt lat powstawały liczne teksty i tyle samo trwało ich przyjmowanie: wnikliwe czytanie, rozmawianie o nich, recenzowanie, pisanie szkiców, syntez, biernie naśladowanie i twórcze rozwijanie... A teraz ta ogromna informacja o Polsce, komunizmie i wolnym świecie ma zostać wchłonięta w dwadzieścia razy szybszym tempie!

Niestety, pierwszy rok „wielkiego żarcia” plodów emigracyjnego ducha potwierdza obawy. Zapoznaliśmy się z dziełami — nawet bardzo wybitnymi — pośpiesznie, bez głębszego zastanowienia, w zgiełku powierzchownych a często mylnych informacji, bez dyskusji w prasie literackiej i bez prawdziwych recenzji. W tym hałasie wybitne książki przechodzą niezauważone albo wzajemnie się przekrzykują, neutralizując oddziaływanie. A przecież publiczność literacka w kraju powinna szczególnie starannie witać teksty uchodźcze. Nawet aktualnie powstająca w kraju literatura poddawana wielu subtelnym i rozbudowanym działaniom odbiorczym, wywołuje nieraz rozliczne nieporozumienia, a tym samym bywa często przyswajana z oporami. Cóż dopiero powiedzieć o dziełach powstałych kilkadziesiąt lat temu w innych przestrzeniach kulturalno-geograficznych?

Wspomniane uwspółcześnienie emigracyjnej literatury ma też ważniejszy wymiar, nie tylko partactwo „popularyzatorów”. Ma ona wypełnić lukę w kulturze rodzącej się niepodległej Polsce. Zauważmy bowiem, iż mimo przelomu historycznego — chyba głębszego niż w 1918 roku (gdy odzyskiwanie niepodległości połączone jest ze zmianą ustroju) — w literaturze nie widać zjawisk podobnych do tych z początków II Rzeczypospolitej. Nie ma znakomitej plejady debiutantów wyrażających świadomość młodego pokolenia (jak wtedy Skamandryci), ani ruchów awangardowych zmieniających podstawy estetyki i filozofii. Obserwujemy więc rzecz paradoksalną: najbardziej

czytaną i wartościową literaturą rodzącej się III Rzeczypospolitej stała się literatura emigracyjna i pozacenzuralna z dawnych (jednak) lat.

Dzieje się to niestety w czasie, kiedy nowatorstwo tej literatury — oceniane wedle uniwersalnych miar — osłabło. Bo twórczość ukazująca prawdę o totalitaryzmie, tak szokująco oryginalna na tle zaślepienia intelektualistów naszej epoki, dzisiaj się zbanalizowała; o potwornościach komunizmu obecnie rozprawiają swobodnie niedawni członkowie Komitetów Centralnych.

Inny wymiar fali rewindykacyjnej w literaturze i historiografii, to tłumienie bieżącej twórczości, a już na pewno wyciszenie jej społecznego rezonansu. Wspomnę tylko o tym, że krajowi autorzy, latami czekający na wydrukowanie książek, muszą dodatkowo ustępować miejsca gwiazdom z obczyzny. To nieszczęście jest zawinione przez niedorozwój techniczny, niech się nim więc zajmują ekonomiści i inżynierowie. Literacki charakter ma natomiast inny problem — nowe utwory — zwłaszcza młodych autorów, już po ukazaniu się, zostają zepchnięte na drugi plan. Jest to sytuacja szczególnie niekorzystna dla debiutantów — nawet tych utalentowanych — bo iluż czytelników zechciało czytać Pawła Huelle, gdy kusily dzieła (niby) zebrane Gombrowicza, kto sięgał po książkę Piotra Szewca, kiedy konkurował z nim Józef Mackiewicz?

Nie ludźmy się, że przybór żywiołowej fali emigracyjnej powstrzymają ostrzeżenia krytyków literackich czy socjologów. Trochę ją zmniejszą trudności finansowe i techniczne wydawców, ale cóż to jest w porównaniu z radiem i telewizją, a pewnie i film zabierze się do eksploatacji surowca nadającego się na scenariusze. W życiu literackim potrzebne są działania wykorzystujące tę koniunkturę, ale powinny być one przemyślane, wprowadzające przynajmniej znamiona ładu w chaos obfitości, ustanawiające hierarchie, porządkujące gąszcz nieznanych faktów.

Jak dotąd zrobiono w tej dziedzinie mało, w dodatku często źle. Nie wspominając o paplaninie dziennikarskiej, przyjęcie jakie książki emigracyjnej zgotowała krytyka literacka świadczy o braku naszej życzliwości dla rodaków z diaspory. Pierwsze oficjalnie wydane książki o piśmiennictwie na obczyźnie (pominąwszy tomy zbiorowe) wyszły spod piór osób mających dużą siłę przebicia, ale bezsilnych intelektualnie. Trzeba będzie się bliżej zająć tomami Stępnia i Lichniaka, na razie ostrzegam czytelników przed tymi szkodliwymi nudziarstwami. Ale i w drugim obiegu drukowano w ostatnich latach rzeczy robione pośpiesznie i aż w zabawny sposób, koteryjne. Skończył się czas ochronny, więc i o nich należy pisać szczerze.

Osobna sprawa, to produkcja wydawnicza dużych zespołów badawczych (całych instytutów) zajmujących się tak zwaną problematyką polonijną. Poddane szczególnej kontroli partyjnych ideologów i cenzorów, zajmowały się sprawami drobnymi, a nawet drobiazgowymi, jak najdalszymi od dorobku wielkiej twórczości polskich skupisk poza krajem. Powstawały więc rozprawy o amatorskich zespołach tanecznych i szkółkach parafialnych, ale nie o czołowych instytucjach kulturalnych emigracji. Mnożono jałowe na ogół zestawienia danych statystycznych, aby nie powiedzieć o antytotalitarnej istocie działalności Polaków i ludzi polskiego pochodzenia w wolnych krajach Zachodu (tak samo nic o rodakach w zniewolonym świecie).

Dam tylko jeden przykład, do jak rażących dysproporcji dochodziło. Aby nie był to najłatwiejszy do polemiki produkt, zajmę się bodaj najlepszym dziełem krajowych naukowców od Polonii i emigracji. Ponad rok temu ukazała się imponująca rozmiarami, aparaturą naukową, metodologicznym odczytaniem autorów zbiorowa synteza *Polonia amerykańska. Przeszłość i współczesność*. W dziele liczącym ponad 1500 stron maszynopisu o najlepszym piśmie literackim „Tygodniku Polskim” wspomina się w jednym przypisie, o Radiu Wolna Europa i Głosie Ameryki w jednym zdaniu i ani słowem o kwartalniku „Tematy”. Przejrzenie indeksu osobowego przyprowadza o zawroty głowy. W tomie, nad którym pracowano dziesięć lat, nie pojawiają się w ogóle Haupt, Nowak-Jeziorański, Solski, Terlecki, Wittlin, tylko raz wymieniono Lechonia i Miłosza, dwa razy Wierzyńskiego i Wierzbiańskiego. Jakimiż tytanami twórczości muszą być marksistowsy socjologowie, skoro nazwisko Jerzego J. Wiatra pojawia się osiem razy, a redaktora tomu Hieronima Kubiaka aż pięćdziesiąt trzy razy!

Pora kończyć ten w sumie niewesoły tekst. Niestety, łatwo zmieniać nazwy i symbole, trudniej rzeczywistość. Można błyskawicznie zmienić nazwę państwa, powoli jednak zmieniają się stosunki międzyludzkie, struktury rządzenia, gospodarcze mechanizmy, mentalność jednostek. Komunizm wyrządził wiele strat nie do odrobienia. Również w sferze życia duchowego uruchoił szkodliwe mechanizmy, zatruł wiele osobowości. Stary system zwalczał emigrację zaciekle, a teraz widać, że przygotował (raczej nieświadomie) coś w rodzaju bomby z opóźnionym zapłonem. Ponad czterdzieści lat nie dopuszczał emigracji do kraju i spowodował chaotyczne spiętrzenie a może i przesył.

Tak chciałem, a było to marzenie wielu, aby powrót uchodźczej kultury był wydarzeniem nie tylko wielkim, ale i pięknym. O ile trudniej to osiągnąć niż dawne piękne i małe spotkania. □

Rzut oka...

ciąg dalej ze s. 6

rozrachunkowa podzieliła los języka rewizjonistów, którego była literacką proteżą, znikając wraz z nim z obszaru mowy publicznej już we wczesnych latach gomułkowskich...

Tej szerszej nieprawomyślności, o którą tu chodzi, nie sposób scharakteryzować poprzez proste wyliczenie jej rozmaitych manifestacji, ponieważ w istocie każde zdecydowane wyjście poza to, co nie-do-powiedzenia i nie-do-pomyślenia w poezji, której horyzont poznawczy, aksjologiczny i estetyczny wyznaczała nowomowa — miało w sobie coś z wykroczenia, już wprawdzie bezkarnego, ale wciąż jeszcze odczuwanego jako postępek zuchwały. Dlatego cecha nieprawomyślności mogła przysługiwać i tematyce nie dawno niedopuszczalnej, i sposobom obrazowania poetyckiego ganionym uprzednio za formalizm, i słowom przedtem z poezji wypędzonym, a nawet takim technikom wierszowania, które przez stróża socrealistycznego kodeksu piętnowane były jako klasowo obce.

Rzecz jednak ciekawa: cała ta energia ożywiająca zarówno poezję tamtego czasu, jak i w nie mniejszym stopniu jej czytelników, pozostawała w poważnej części na usługach — jeśli tak wolno powiedzieć — rewolucji retrospektywnej. Ruch porzucania socrealistycznej przeszłości był bowiem zarazem ruchem ku literackim przeszłościom wyklętym w latach stalinowskich, ku doświadczeniom pisarskim przekreślonym wtedy, zaguszonym, uznany za niebyłe lub wrogie; był *ruchem nawiązywania do poetyk*, stylów i epok z którymi więzi zostały brutalnie potargane. Przywrócić czasowi teraźniejszemu przeszłość utraconą — to wydawało się zadaniem naczelnym tak poetom, jak krytykom poezji. Przeżywali oni uczucia podobne tym, jakich doznawali ludzie spragnieni kontaktów ze światem pozostającym dotąd za żelazną kurtyną — gdy granice się otworzyły i wyprawa do krajów jeszcze wczoraj niedostępnych stawała się szansą realną. Przede wszystkim więc sami aktorzy dokonującego się przewrotu podjęli podróże do minionych — i zepchniętych w niepamięć — faz własnych biografii pisarskich. Do tych faz, których jakże niedawno bezpieczniej im było nie przywoływać. Dzieje poezji powojennej rozpoczynały się jakby ponownie — w punkcie (choć, rzecz prosta nie dokładnie w nim), w którym uprzednio uległy przerwaniu. Julian Przyboś raz jeszcze — w całkowicie odmienionej scenerii — odegrać miał rolę strażnika awangardowych miar i prawideł poezji. Adamowi Ważykowi wypadło nie tylko zrekonstruować, ale na dodatek skomentować poetykę swojej młodości: tę poetykę, chętnie przez niego nazywaną kubistyczną, której w okresie międzywojennym nie udało się współzawodnictwo z mocniejszymi wtedy od niej poetykami awangardy — Przybosiowską i Czechowiczowską. Popaździernikowe wiersze Mieczysława Jastruna nie pozostawiały żadnych wątpliwości co do tego, że mroczna historiozofia *Dziejów nieostyglých* stanowi nadal w jego liryce żywioł podstawowy, chwilowo tylko przesłonięty pseudoklasycystyczną — słusznie by ją nazwać emdeemowską — manierą, w której pisał swoje ody i panegiriki w dobie bierutowskiej. Ba! Nawet niezżyjący Gałczyński zdołał powrócić do siebie — przedstalinowskiego; co prawda powrót nastąpił w wierszach jednego z ówczesnych debiutantów, Jerzego Harysymowicza, ale przecież przeszkolonego strukturalistycznie historyka literatury taka wymiennosc podmiotu nie powinna nadmiernie peszyć.

Krótsze podróże we własną przeszłość odbywali poeci młodszej — wojennej — generacji, jeśli w ogóle mieli dokąd wracać. Przede wszystkim Tadeusz Różewicz: po paru latach służby zasadniczej, odbywanej w mundurze kiepsko dopasowanym do jego figury i w postawie przykucniętej, mógł oto zwolniony — choć już trwale obolały — urządzić się na nowo w świecie poetyckim, który zbudował swoimi pierwszymi — tuż powojennymi — książkami. — To powtórne odnalezienie się autora *Niepokoju* w poetyce będącej jego odkryciem i własnością, należało do zjawisk, które decydująco oddziaływały na stan poezji polskiej przelomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Żaden z poetów tego czasu nie znalazł bowiem tylu naśladowców, co właśnie Różewicz-redivivus. „Szkoła Różewicza”, jak ją później nazwano, stanowiła jedną z najwyrazistszych krystalizacji stylowych w poezji tamtych lat, chociaż stosunkowo krótkotrwałą. Pasożytowanie na wynalazkach Różewicza musiało oczywiście prowadzić do ich szybkiego zużywania się i banalizacji. Jego oryginalna i wewnętrznie spójna poetyka przeobraziła się w naśladowczych użyciach w repertuar ogólnie dostępnych „chwytów”, którymi posługiwano się tak, jak gdyby pochodziły z zasobów niczych. Triumf Różewicza jako wzorodawcy okazał się poniekąd — na dalszą metę — zębny dla jego dzieła

ciąg dalej na s. 6

Rzut oka...

ciąg dalszy ze s. 7

poetyckiego, ponieważ był równoznaczny z epidemicznym rozprzestrzenianiem się manieri stopniowo coraz łatwiejszej do podrobienia, która — zwrótnie niejako — zacierała niepowtarzalną wyrazistość tego dzieła. Sam zaś poeta znalazł się w potrzasku — skazany od pewnego momentu na mówieniu językiem swoich epigonów. Nie był to z pewnością los godny pozazdrożenia. I chociaż nie od razu się spełnił, to przecież ex post widać doskonale, że jego zapowiedzi tkwiły już nieubłagane w pomysłnych początkach.

Jakkolwiek oddziaływanie Różewicza na lirykę lat popaździernikowych może się wydać nieporównywalnie silne, trudno nie spostrzec, że równoległe — choć nie tak zauważalnie — wniknęły wtedy w krwiobieg mowy poetyckiej również inne poetyki wyrosłe z tych samych doświadczeń generacyjnych, którymi dawała wyraz jego poetyka. Wszak w owych latach rozpoczyna się żywa recepcja twórczości dwóch wybitnych poetów „już na wieki dwudziestowiecznych” (żeby sparafrazować Miłosza) — Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Zauważmy przy tym, że choć liczebność krytycznoliterackich dokumentów odbioru skłaniałaby do opinii, że pierwszy z ich więcej wówczas znaczył niż drugi, to przecież można z poezji ówczesnych debiutantów wydobyć długi szereg świadectw mówiących coś całkiem innego: że przynajmniej niektórzy z nich właśnie w Gajcym odkrywali jedno z głównych dla siebie źródeł inspiracji. Wnikanie dorobku obu pisarzy w poetycką współczesność pociągało za sobą aktualizację tradycji, do których ci nawiązywali, przede wszystkim zaś wzorców wizjonersko-katastroficznego liryki lat trzydziestych, a ujmując rzecz szerzej — stylów i retoryk drugiej awangardy.

Ale wojenna generacja ujawniła też swoje nie znane dotąd rezerwy. Oto bowiem w 1956 roku pojawili się pierwszymi — spóźnionymi — książkami poeci należący do tej generacji, którzy nie musieli dokądkolwiek powracać, ponieważ cały czas pozostawali na swoim miejscu. Jakby w ogóle nie dotknięci chorobami lat stalinowskich — dojrzewający na uboczu, poza instytucjami zsovietyzowanego życia literackiego, poza przymusami socrealizmu, ale też poza szansami upublicznienia w owych latach swojej twórczości. Wchodzili teraz w obieg czytelnicy jako autorzy całkiem już uformowani, znajdujący się od razu tam, gdzie się znajdować powinni, prezentujący osiągnięcia a nie próby czy poszukiwania.

Dziś, gdy zdajemy sobie aż nadto dobrze sprawę z późniejszego znaczenia dorobku tych twórców, łatwo zgodzimy się z oceną, że *Obroty zimy* Mirona Białoszewskiego i *Struna światła* Zbigniewa Herberta były najważniejszymi książkami poetyckimi wśród tych, które się ukazały w 1956 roku. A przecież wysypało się wtedy zastanawiająco dużo rzeczy wartościowych. I Białoszewski, i Herbert — każdy inaczej — wprowadzali do dziejów powojennej poezji nie przeczuwane dotąd potencje duchowe pokolenia, któremu historia już na starcie zgotowała dwie kolejne klęski: zdziesiątkowane w latach wojny i okupacji, doświadczyło następnie dotkliwiej niż inne pokolenia moralnych i estetycznych spustoszeń stalinowskiego komunizmu. Fakt, że mogli się w nim schować twórcy, którzy z klęsk tych wyszli obronną ręką, był niezmiernie trudny do pojęcia — gdy ukazały się ich pierwsze książki. I Białoszewski, i Herbert wydawali się przybyszami znikąd, pozbawionymi zrozumiałej dla obserwatora prehistorii: pojawiali się równie nieoczekiwanie jak poeci znacznie od nich młodszy, którzy wtedy właśnie debiutowali. Trudno się więc dziwić, że w sposób niejako naturalny zostali umiejscowieni wśród tych młodszych — dwudziesto- lub dwudziestoparolatków. W recepcji wczesnej, a jeszcze i w latach późniejszych utwory ich płynęły na tej samej fali pokoleniowej, co utwory Stanisława Grochowiaka, Andrzeja Bursy, Tadeusza Nowaka, Jarosława Marka Rymkiewicza czy Ernesta Brylla...

Ruch odzyskiwania przedstalinowskich przeszłości stał się głównym bodaj czynnikiem porządkującym dążenia okresu, który się rozpoczynał. Odżyły wtedy dawniejsze, sprawdzone już niejako, rozdrobnienia, podziały i konflikty. Modelem, do którego najczęściej odwoływały się krytyczno-literackie kategoryzacje nowych zjawisk, a i w nie mniejszym stopniu samookreślenie poetów, okazało się — co zrozumiałe — dwudziestolecie międzywojenne. Być może wtedy dopiero naprawdę domknęło się ono jako pewna historyczna narracja literatury i myśli literackiej? Jeśli tak, byłby to doprawdy finał uniwersalny: w pełnej apoteozie — pośród głośnego uznania następców i nieprzeliczonych dowodów na to, że odchodząca epoka jest im nadal potrzebna. Przede wszystkim jako swego rodzaju system

ciąg dalszy na s. 9

dokończenie ze s. 1

tatorskich, towarzyszących w latach siedemdziesiątych rozlicznym próbom „rozbijanie pudełka”, przełamywania tradycyjnych układów scena — widownia, etc. O ich zaistnieniu decydowała nie pomysłowość reżyserska lecz pobudki, które legły wcześniej u podstaw bojkotu: przebudzone latem 1980 roku sumienia, które kierowały myślą i uczuciami raczej ku sprawom etyki niż rzemiosła.

Trzeba przyznać, że i etyka i rzemiosło znajdowały się u schyłku lat siedemdziesiątych w znacznym — gdy idzie o środowisko teatralne — zaniedbaniu. W trakcie euforycznych szesnastu miesięcy etyka musiała uzyskać przed rzemiosłem pierwszeństwo. Na zwołanym jesienią 1980 roku zjeździe aktorów, mówiono się głównie o moralnym odrodzeniu, w jego imię, z niezwykłym poświęceniem, przekształcono SPATiF w ZASP. Ze górnolotnie i — jak się wkrótce okazało — nazbyt optymistyczne przesłania nie były wyłącznie popisami aktorów, przekonał stan wojenny. W noc z dwunastego na trzynastego grudnia teatr wchodził wprawdzie z niewielkim dorobkiem artystycznym (w porównaniu z tym, co się działo w sezonie 1955/56 był to dorobek wręcz zawstydzający), ale oczyszczony w ogromnym stopniu ze swych „dworskich” funkcji oraz owej stosowanej od lat praktyki izolacji od wszystkiego, co wykraczało poza własne interesy. „Wystarczy, żeby zechcieli nie wiedzieć (...). Muszą jednak milczeć, bo ich najmniejszy protest jest nad wyraz spektakularny” — pisała w swym dzienniku w roku 1976 Halina Mikołajska, wówczas jeszcze samotna (a nawet nie zrozumiana) w swej niezgodzie na niewiedzę. W pięć lat później ostatnia część cytowanego zdania potwierdziła się nad wyraz efektywnie. Żadna z negatywnych, nieraz bardziej radykalnych reakcji na stan wojenny nie doprowadziła władz do takiej furii, co aktorska odmowa występów w telewizji. Przywoływano cały najświetniejszy zestaw epitetów i pomówień tak przydatnych w kampanii marcowej. Rzecz znamienita, iż najczęściej formułowany zarzut, oskarżający aktorów o pobieranie „za nic” pieniędzy z państwowej kasy, przechodził do porządku nad faktem, iż omijający ulicę Woronicza artyści bądź co bądź teatralni, wykonywali sumiennie zobowiązania wobec własnych scen.

Czytelnik oficjalnej prasy mógł więc wówczas odnieść wrażenie, iż zamarł w ogóle teatr, a tworzący go dotąd ludzie przebywają na wysoko płatnych urlopach. Tak też rzecz przedstawił w Sejmie w grudniu 1982 minister Żygułski, gdy uzasadniał świeżą decyzję rozwiązania ZASPu naciskiem ze strony robotników, nie mogących „zrozumieć, dlaczego rząd cały rok pertraktuje z ludźmi, którzy brali z kasy pieniądze państwowe i byli zobowiązani do służby państwowej”.

W rzeczywistości teatr nie tylko istniał, a'z nawet nie uległ — jak już napisano — żadnej prawdziwej przemianie. Najistotniejsze zmiany organizacyjne i repertuarowe sprowokowane zostały przez władze i prawie wszystkie miały — podobnie jak internowania dotyczące ludzi teatru — wyłącznie charakter odwetu.

Pierwsze restrykcje stanu wojennego pod adresem teatru zawodowego dotyczyły wyłącznie repertuaru i to w dość ograniczonym, choć charakterystycznym wymiarze. Zniknęły po prostu z afisza główne spektakle poprzedniego sezonu: *Relacje* Hanny Krall w warszawskim Teatrze Małym, *Wszystkie spektakle zarezerwowane* i jednoaktówki Havla w Teatrze Powszechnym, poznański *Oskarżony: Czerwiec pięćdziesiąt sześć*. Nie doszło do szeregu przygotowywanych wcześniej premier, między innymi tak popularnych parę lat później sztuk Erdmanna. Liczne zmiany na stanowiskach dyrektorskich nie nosiły jednak znamion działania politycznego: dotyczyły ludzi, pod tym względem władzy obojętnych. Zmiany te dawały często rezultaty zdecydowanie korzystne. Przykłady można by mnożyć: Teatr Studio objął Jerzy Grzegorzewski (m.in. *Parawany*, *Opera za 3 grosze*, *Powolne ciemnienie malowideł*, *Usta milczą...*), Teatr im. Słowackiego w Krakowie — którego dyrekcji zrzekł się trzy miesiące wcześniej Andrzej Kijowski na znak protestu przeciw internowaniom — Mikołaj Grabowski (m.in. *Trans-Atlantyk*, *Listopad* Rzewuskiego, *Kwartet* Schaffera), w Kielcach dyrektorem został Bogdan Augustyniak (m.in. *Kartoteka*, *Rewizor*, *Ślub*), w Toruniu Krystyna Meissner (m.in. *Kobieta z wysp*, *Balladyna*, *Zmierzch*). W nominacjach nie przeszkodził w tym wypadku fakt, iż wszyscy wymienieni artyści podporządkowali się prawom bojkotu.

Najbardziej spektakularne i jednoznaczne działania wymierzone w teatr podjęto wraz z zawieszeniem stanu wojennego. ZASP został rozwiązany pierwszego grudnia 1982 roku w trakcie rozmów, podjętych z jego zarządzeniem na temat powrotu aktorów na ekrany i po — niezbyt wprawdzie fortunnym — apelu prymasa Głępa. Na początku roku 1983 powołano i osadzono w salach Teatru Dramatycznego (wbrew opinii nawet partyjnych kityków i artystów) Teatr Rzeczypospolitej; zlikwidowano Warszawskie Spotkania Teatralne.

W roku 1983 odwołano ze stanowisk dyrektorskich

w Warszawie Holoubka, Hanuszkiewicz, Dmochowski, Jarecki; w 1984 we Wrocławiu, Kazimierza Brauna. Nie szło o profil prowadzonych przez nich scen, tym bardziej zaś nie o ich poziom. Nie szło o najbardziej choćby absurdalnie pojętą „rację stanu”, lecz o zapokojenie małostkowej mściwości. Opuszczone stanowiska obsadzano ludźmi, którzy wcześniej weszli w konflikt z „Solidarnością” (Gawlik w Teatrze Dramatycznym i Rzeczypospolitej, Krasowscy w Teatrze Narodowym) nie bacząc, iż prowadziło to do rozbicia zespołów; z Dramatycznego odeszli wówczas między innymi: Holoubek, Fronczewski, Łapicki, Zapasiewicz, z Teatru Współczesnego we Wrocławiu: Bogusław Kierc, Falkiewicz. Teatr Narodowy stał się schronieniem członków nowego ZASPu. W roku 1984, szykanowany również przed Sierpniem, Teatr Ósmego Dnia z Poznania został pozbawiony materialnych podstaw bytu. Większość zachowań ludzi teatru została więc sprowokowana i to nie tylko przez dzień trzynasty grudnia.

Teatr zawodowy reagował zresztą na wydarzenia polityczne dość niemrawo, w sposób wielokrotnie w dziejach PRLu sprawdzony. Tylko w teatrach domowych można było mówić o rzeczywistości wprost. Twórcy — zdawałoby się znuzeni już klasyką i historią przywoływaną dla stawiania diagnoz dotyczących kondycji współczesnego społeczeństwa — znów sięgnęli po tę broń. Głośny w roku 1984 *Maestro* Abramowa i parę — pozostających wówczas na papierze — pomniejszych sztuk, które odwoływały się do bieżących realiów, nie

Dekada etyka i rzemiosło

stanowiły w tej mierze żadnej przeciwwagi dla takich przedstawień jak *Mord w katedrze* Jarockiego, pokazywany u św. Jana i na Wawelu (1982 i 1983) oraz — świetne zresztą — *Życie snem* w bardzo polskiej „trawestacji” Jarosława Marka Rymkiewicza (1983), *Książka Marek* w reżyserii Zaleskiego (1983), *Wyzwolenie* Dejmka (1982), *Listopad* Rzewuskiego w reżyserii Grabowskiego (1982), *Antyгона* i *Wieczernik* Wajdy (1984), *Dwie głowy ptaka* Władysława Terleckiego w reżyserii Nowikowa (1982), *Termopile polskie* w reżyserii Babickiego, *Wiosna narodów w cichym zakątku* w reżyserii Bradeckiego (1987).

Fakt, iż znaczna część wymienionych przedstawień (Dejmka, Wajdy, Babickiego) nie prezentowała ani pod względem artystycznym, ani myślowym zbyt wysokiego poziomu, nie miał żadnego znaczenia, szczególnie dla publiczności manifestującej nieodmiennie swe solidarnościowo-patriotyczne sentymenty, czasem nawet wbrew intencjom reżyserów. Nasila się przy tym — co zrozumiałe — łatwa skłonność do widzenia świata w dwu tylko tonacjach — owej bieli i czerni, które przed laty postulował socrealizm. Fakt, iż kolory te oznaczają w latach osiemdziesiątych inny zupełnie zakres zjawisk, nie zmniejsza płynącego zeń niebezpieczeństwa. Być może staje się ono nawet większe, gdyż wspomniana łatwość klasyfikacji stanowi teraz wyraz autentycznych odczuć, nie jest już rezultatem obowiązującego wprawdzie, lecz nie zaakceptowanego wewnętrznie nakazu, jak w czasach socrealizmu.

Wszystkie wymienione przed chwilą realizacje powstały w Warszawie i Krakowie. To w dużych miastach wręczano bojkotującym aktorom kwiaty. Na prowincji emocje objawiały się przede wszystkim w kościołach. Rozpoczął się nowy etap „teatru wędrownego”, przypominający nieco wizyty artystów na kresach na przełomie wieków. Przyjeżdżali aktorzy wybitni (choćby Halina Mikołajska) lub bodaj rzetelni, pokazano szereg świetnych monodramów i „teatrów faktu” (między innymi *Wyrok na Sierpień* małżeństwa Falkiewiczów o procesie Frasyniuka), jeździli też aktorzy mierni, prezentujący całe cykle bezmyślnych „bogoojczyźnianych” programów. Jedni i drudzy liczyć mogli na masową i przejętą widownię. W teatrze zawodowym jej sentymenty objawiły się w sezonie 1982/83 na przykład powodzeniem *Pana Tadeusza*, który doczekawszy trzech adaptacji, znalazł się pośród przedstawień o największej frekwencji, zresztą obok *Madame Sans-Gene* i *Ani z Zielonego Wzgórza*.

Repertuar scen zawodowych, także ten ambitny, nie uległ — wbrew wyrażanym nieraz opiniom — zbyt radykalnej przemianie. Nie spadła, utrzymująca się już od połowy lat siedemdziesiątych popularność Mrożka i Gombrowicza. Pojawiały się nadal w repertuarze

montaże wierszy Miłosa (na scenę Teatru imienia Słowackiego w Krakowie weszła też *Księga Hioba* w jego przekładzie, w reżyserii Babickiego, 1983) i prozy Hłaski. Pokazany przez Zapasiewicza w Teatrze Powszechnym *Pan Cogito* (1984) zszedł wprawdzie okresowo z afisza, jednak z woli autora nie zaś cenzury. Dokonano kilku adaptacji Bułhakowa, między innymi już od sezonu 1982/83 *Mistrza i Malgorzaty*, a nawet zaprezentowano zamaskowany spektakl *Moskwy — Pietuszki* (Zielona Góra, reżyseria Jacek Zembrzusi, 1983). Nie wynikało jednak z tego zbyt wiele. Wprawdzie nie było sezonu bez głośniejszego spektaklu, efektem ich sumowania były jednak z reguły tylko liczby.

Nie zostało, w każdym razie, powstrzymane niebezpieczne, a widoczne już od połowy lat siedemdziesiątych zjawisko: brak decydujących o znaczeniu każdej sztuki indywidualności. Wajda oprócz *Antygony i Wieczernika* zrealizował wprawdzie wartą uwagi *Zbrodnię i karę*, Dejmek obok *Wyzwolenia i Wesela — Uciechy staropolskie*, zdecydowanie dobry okres przeżywał Jarocki, ale żaden z nich, podobnie jak żaden z ich rówieśników, nie stworzył niczego, co dorównywałoby rangą onegdajszym dziełom. Ani jeden debiut nie wydawał się znaczący naprawdę pokoleniowego przełomu: nawet najbardziej kontrowersyjne spektakle Janusza Wiśniewskiego wywodzone wszak z Kantora. Młodzi, których starano się formować w grupę nowych „zdolnych”, istotnie okazywali zdolności, byli reżyserami wielu przedstawień wyraźających ponad przeciętność, często występowali także



rys. JACEK GAWŁOWSKI

w charakterze autorów (*Wzorzec dowodów metafizycznych* Bradeckiego), ale reprezentowali gusta i zainteresowania zbyt różnorodne, aby można ich nazwać współtwórcami jakiegoś określonego modelu sceny*.

Jedynym teatrem „pokoleniowym”, adresowanym w dodatku do rówieśnej twórczości widowni, okazał się Teatr imienia Witkacego w Zakopanem, nawiązujący do idei zespołów złączonych wspólnymi poglądami i przyjaźnią. Jedyną inicjatywą pozateatralną, naprawdę nową i trafiającą w dziesiątkę była Pomarańczowa Alternatywa.

Jeśli patrzyć z dzisiejszej perspektywy na twórczość scen oficjalnych, mniej wyraźnie rysują się osobowości, bardziej natomiast pewne mody. Po posierpniowej modzie na reportaże, składanki wierszy pokolenia '68, Miłosa, Herberta oraz zbliżoną do „życia” prozę, najchętniej Hłaski, po pogrudniowym współczesnianiu — czasem aż do granic kiczu i demagogii — tematów historycznych, przyszła nagle moda na poezję śpiewaną i muzykę. W owym, rozpisany na różnych autorów i sceny, koncercie, który swe apogeum osiągnął w latach 1984-85 zdarzały się spektakle świetne (*Brel* w przekładzie Młynarskiego, reżyseria Kamińskiego w Ateum; *Muzyka Radwan* w reżyserii Hübnera w Powszechnym i w zasłużony sposób popularne (między innymi *Złe zachowanie* w reżyserii Strzeleckiego w Ateum, *Niech no tylko zakwitną jabłonie* we Współczesnym). Zawsze gwarantowały sukces, który niekoniecznie wiązał się z lenistwem myślowym, ale często mu sprzyjał. Zrealizowany przez Jerzego Gruzę w Teatrze Muzycznym w Gdyni *Skrzypki na dachu*, uznany został za szczytowe osiągnięcie owego nurtu. W istocie, ów spektakl wprawiający (podczas występów w Teatrze Rzeczypospolitej) w euforię widowieńską stołeczną, oceniony został moim zdaniem, o wiele powyżej swych zalet. Był natomiast z pewnością spektaklem w pewnym sensie granicznym. Moda na śpiewane widowiska i składanki

śląbia, zaczynała się moda na adaptacje literatury żydowskiej. Często teatralnie efektowne (jak *Sztukmistrz z Lublina* w reżyserii Szurmiejki we Wrocławiu czy *Dybuk* w reżyserii Wajdy w Krakowie) lecz wewnętrznie puste, wykorzystujące to, co zawarte w fabule, z lekceważeniem warstw głębszych. Bolesniejsze porażki spotykały zresztą dzieła podejmujące tematykę bardziej współczesną, choć ich skala była dość różna: od żenującej *Gwiazdy za murem* Burasa w Dramatycznym, po... przyzwoite w sensie rzemiosła *Sluchaj Izraelu* Jerzego S. Sito w reżyserii Jarockiego w Starym.

Wraz z liberalizacją cenzury przyszła moda na rozrachunki z socrealizmem (bardzo złe *Cmentarze* Hłaski w reżyserii Cywińskiej w Poznaniu, *Sztuka konwersacji* Brandysa w Kameralnym, realizacja *Portretu Mroźka* — pośród nich doskonała — Jarockiego). Ów problematyczny — bo powierzchowny i spóźniony nie tylko w stosunku do publicystyki, ale i kina — udział teatru w zapisywaniu „białych plam”, osiągnął swe apogeum w ciągu dwu ostatnich sezonów. Żadna z mód nie okazała się tak nagminna i tak jałowa jak ostatnia: istny zalew adaptacji zakazanych do niedawna dzieł. Niezbyt już potrzebne schronienie znaleźli na scenie: grany nadal Bułhakow, i nie zamaskowany już Jerofiejew, i Pasternak z *Doktorem Żiwago*, i *Życie Iwana Czonkina* Wojnowicza, i *Mala Apokalipsa* Konwickiego i inne, nie oszczędzono nawet *Mojego wieku* Wata. Nie mówiąc już o premierowych wyścigach związanych ze sztukami Hwła.

Przemawiający ze sceny nareszcie pełnym głosem — choć często z fatalną dykcją — dysydenci, nie budzą już onegdajszego dreszczu, zaś prezentujący ich twórczość reżyserzy nie zawsze zdają się rozumieć dobrze swych protegowanych. Moda jednak trwa i nie widać dlań przeciwwagi, a jeśli już, to w — ilustrowanych portretami wodzów komunizmu — bajkach Brzechwy (niezwykle sukces Teatru Rampa) lub w coraz sprawniej i kunsztowniejszym Fredrze, który po raz pierwszy w dziejach całego polskiego dwudziestowiecznego teatru wysunął się na czoło pisarzy romantycznych, odnosząc po setkach lat zwycięstwo nad *Dziadami*, *Nie-Boską*, *Kordianem*.

Rampa i... Fredro. Wbrew pozorom łączy się to w logiczną całość. Teatr dnia dzisiejszego objawia wyraźne zmęczenie martyrologią; przecież nawet powieści dysydenckie prezentowane są raczej jako literackie obrazy przeszłości, niż wstrząsające świadectwa teraźniejszości. Odręgowywanie *peerelowskiej* historii śmiechem, jak w Rampie, przywołuje onegdajsze *Święto Winkelrida* Dejmka z roku 1956, choć oczywiście klasa tamtego spektaklu była o niebo wyższa. Tę potrzebę zerwania z martyrologią i patosem dawało się zauważyć już w połowie lat osiemdziesiątych. Przejawiała się ona we wspomnianej modzie na musicale, w izolacji od tematyki politycznej Teatru imienia Witkacego i teatru domowego *Kici-Koci* (poza jego pierwszym bodaj przedstawieniem) a także, paradoksalnie, w na politycznych *happeningach* Pomarańczowej Alternatywy.

Można to uznać za odruch naturalny. Nie sposób jednak nie zauważyć, że wszystko to wydaje się raczej wynikiem zmęczenia i przesyty, niż lekarstwem na niewątpliwą kryzys teatru. Teatr ten nadal czeka na to, co określiłoby jego WSPÓŁCZESNOŚĆ, a zarazem domaga się wskrzeszenia tego wszystkiego, co określa się mianem fachowości. Od zjazdu SPATIF-ZASPU na początku roku 1980 do zjazdu ZASPU w kwietniu roku bieżącego minęło prawie dziesięć lat. Przykro stwierdzić, ale wydaje się, iż w świadomości ludzi teatru — jako twórców, a nie obywateli — zbyt wiele się nie zmieniło: najefektowniej prezentuje się marzycielstwo. Jakby nie dostrzegano, iż rozliczne akcje *Artyści — Rzeczypospolitej*, kontynuujące, w zmienionej już rzeczywistości, heroicznego etosu „wojenny”, są dziś mniej istotne niż walka o kondycję teatru. Więcej — można powiedzieć, iż teatr mimo wszystkich wstrząsających doświadczeń początku minionego dziesięciolecia, teatr stojący u progu zabójczego programu urynkowania kultury, zachowuje się jak bezradne i nie znające twardych reguł życia dziecko. Ta dziecięcość, nie licująca z wiekiem, przejawia się i w tym, że wciąż nie jest w stanie wyłonić odpowiedzialnych za jego losy reprezentantów z młodszego niż kombatanckie pokolenia. Na czele ZASPU, szkół teatralnych i większości scen stoją wciąż ci sami — zasłużeni niejednokrotnie — ludzie. W większości przekroczyli oni sześćdziesiątkę. I pomyśleć, że sławny w połowie lat czterdziestych konflikt „młodych” i „starych” toczył się pomiędzy dwudziesto- i trzydziestoparolatkami.

Marta Fik

* Formacji tej przypliywano zarówno reżyserów naprawdę młodych, debiutujących w latach osiemdziesiątych lub u samego schyłku siedemdziesiątych jak Wiśniewski, Babicki, Bradecki, Dangel, jak i znacznie starszych, obecnych w teatrze od lat kilku, jak Grabowski, Lupa, Zaleski, Ryszard Major.

Rzut oka...

ciąg dalszy ze s. 8

orientacyjny, pozwalający znaleźć definicję nowej sytuacji — ideowej, a zwłaszcza estetycznej. Tę trudną do przeniesienia rolę odegrały — raz jeszcze — awangardowe poetyki międzywojnia jako standardy tego, co w mowie poetyckiej pragnie uchodzić za prawdziwie dzisiejsze. I nie w tym rzecz, że rozbrzmiały na nowo, po dwudziestu albo trzydziestu latach, stare spory i kłótnie, że dawni awangardiści znów wyszydzą dawnych passeistów, ci zaś wytykali tamtym oschłość serca i atrofię wyobraźni. Że ex-futuryści domagali się zadośćuczynienia za krzywdę zapomnienia, jaka ich spotkała ze strony innych nurtów awangardowych. I tak dalej. Było to małownicze, ale w sumie niezbyt ważne. Prawdziwie istotne znaczenie miał natomiast fakt, że wszelkie przedsięwzięte wówczas próby opisu krajobrazu poezji popaździernikowej nieodmiennie opierały się na mapach odwzorowujących krajobrazy poetyckie Dwudziestolecia. Gdy na przykład Jerzy Kwiatkowski w 1958 roku za centralne zjawisko współczesnej młodej poezji uznał walkę, jaką ta wydała awangardowemu konstruktivismowi w imię swobód wyobraźni, i gdy w całej walce — jak ją nazwał — „wizji przeciw równaniu” deklarował się jako zwolennik sił imaginacji i fantazjotwórstwa — zarysował sytuację (zarazem wpisując się w nią), która dokładnie odpowiadała głównemu konfliktowi poezji lat trzydziestych, a nadto była przedstawiana i charakteryzowana za pomocą terminów wywodzących się wprost z tamtej epoki. Punkt widzenia Kwiatkowskiego pozostawał bowiem pod wieloma względami równoważny punktowi widzenia programotwórców drugiej awangardy, gdy podejmowali krytyczną rewizję dorobku Peiperowskiej „Zwrotnicy”.

Ta rola doświadczeń międzywojennej awangardy poetyckiej jako systemu orientacyjnego byłaby zapewne i mniej odczuwalna, i inaczej ukierunkowana, gdyby nie wiązała się z wysoce stymulującą obecnością w popaździernikowym życiu literackim — Juliana Przybosa. Jakkolwiek usiłowałibyśmy komponować obraz krajowej na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, miejsce Przybosa musiałyby znajdować się w strefie centralnej takiego obrazu. I bynajmniej nie dlatego, że jego twórczość liryczna (podlegająca zresztą, czego nie zauważano, znamiennej i nieoczekiwanej ewolucji w kierunku poezji metafizycznej) kształtowała jakiś grupowo praktykowany styl; choć trudno zaprzeczyć, że wielu się jej odkryciami żywiło. I nie dlatego, że przyznawał sobie — a i inni mu przyznawali — rolę prawodawcy gustu nowoczesnego, która go upoważniała do wystawiania młodym pisarzom zaświadczeń o osiągnięciu przez nich stopnia zbliżania się do wymagań tego gustu. I nawet nie dlatego, że napisał tak wiele ważnych i sugestywnych tekstów o poezji — więcej niż którykolwiek z polskich poetów tegowiecznych — które silnie wpłynęły na nasze myślenie o sztuce poetyckiej. Ponad tym wszystkim, to znaczący ponad jego liryka, ponad jego teorię języka poetyckiego, ponad sporami, które bezustannie prowadził z innymi twórcami — nadbudowywał się Przybós jako *upersonifikowana potrzeba* młodszych pokoleń poetów. Gdyby go nie było, ich zbiorowa wola musiałaby go stworzyć. Okazywał się im niezbędny jako patron awangardyzmu, jako nieubłagany strażnik standardów poetyckich, do których odnosili się w większości z dużą rezerwą, jako normatywny rewolucjonista pragnący podporządkować działania wyrotowe (w sztuce) — ścisłemu regulaminowi. Był tyleż wpływowym sojusznikiem dążeń buntowniczych i nowatorskich, co pożyteczną na ich drodze przeszkodą, wobec której mogły się określać poprzez mniej czy bardziej stanowczą negację. Wszystkie właściwie znamienne dla tamtych czasów nurty poetyckie krystalizowały się w polemicznym odniesieniu do ideałów estetycznych Przybosa.

Ruch ku przeszłości, o jakim mówię, nie zatrzymywał się — rzecz jasna — na dwudziestolecu międzywojennym, chociaż trzeba się zgodzić, że ta właśnie epoka dała relatywnie najwięcej przewrotowi '56. Zaczynała wtedy odzywać — w przychylniej recepcji dzisiejszych poetów — liryka Młodej Polski. Wzbierała nowa fala, trzecia już w naszym stuleciu, miłości do Norwida. Co jednak najciekawsze: odmrożeniu ulegały tradycje przedromantyczne — klasycystyczne, staropolskie, a wśród tych ostatnich zwłaszcza barokowe: barokowo-metafizyczne, barokowo-sarmackie. Wielki w tym udział miała orientacja, która przybrała dość niefortunne imię „klasyccyzm” — nader jednostronnie charakteryzujące jej założenia i zdobycze.

Nawiązania do różnych — przedtem nieczynnych — warstw dziedzictwa poetyckiego zasługiwałyby na detaliczne omówienie, jednakże w tej wypowiedzi ograniczę się jedynie do zagadnienia ogólnego, które nasu-

ciąg dalszy na s. 10

wają. Otóż niesłychany rozruch tak wielu na raz tradycji poetyckich, jaki nastąpił w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i później, stanowił bez wątpienia jedną z reakcji na bezwzględne reglamentowanie przeszłości kulturalnej przez instytucje (szkołę, wiedzę akademicką, krytykę artystyczną) manipulujące obrazami tej przeszłości — stosownie do wymogów partyjnej doktryny. Słuszny „wybór tradycji”, jakiego nieprzerwanie dokonywały, był działaniem trójstopniowym. Najpierw należało z dorobku — literackiego, malarskiego, muzycznego etc. — minionych pokoleń i epok wyodrębnić składniki „postępowe”, „ludowe”, „realistyczne”, „demokratyczne”, antyreligijne, przeciwstawiając je „wstępnym”, „burżuazyjno-obszarniczym”, „klerykalnym”, „formalistycznym”, ewentualnie „naturalistycznym”; wszystko to w zgodzie z dogmatem Lenina o permanentnej walce, jaką toczą ze sobą „dwa nurty” w kulturze. Następnie elementy pozytywnie wartościowane trzeba było poddać odpowiednio homogenizującej interpretacji, aby ujawniła się ich zgodność z aktualnie obowiązującym programem polityki kulturalnej partii komunistycznej i normami socrealizmu. I wreszcie należało je przydzielić jako obowiązkowy pokarm twórcom i publiczności — za pomocą rozmaitych instrumentów perswazji ideologicznej i administracyjnego nacisku: od pseudonaukowych ustaleń oficjalnej historiografii po urzędnicze dyrektywy.

Protest popaździernikowej poezji wobec systemu reglamentowania tradycji miał charakter czynny i wyraził się w zachłannym rewindykowaniu przez nią historycznych doświadczeń, które ów system wykluczał ze współczesnego obiegu. Przeszłość (literacka) stawała się otwartym porządkiem wartości, w którym wszystko pozostaje potencjalnie dostępne dla dzisiejszego poety, i tylko od jego swobodnych decyzji zależy, co z tych wartości ulegnie aktualizacji. Tradycje popadły jakby w równouprawienie — okazywało się, że znajdują się one w *jednakowej odległości* od współczesnego pisarza, który bynajmniej nie musi jednoznacznie między nimi wybierać, lecz może całkiem samowolnie kontaminować je w swojej mowie. Zjawisko to trafnie nazwał Kazimierz Wyka, pisząc o „tradycji synkretycznej” jako układzie odniesienia dla inicjatyw młodych wtedy poetów. Nazwanego nie objaśnił jednak w sposób zadowalający. Rzecz bowiem w tym, że poezja usiłując jak najspieszniej i jak najrozleglej zakorzenić się w wielu naraz złożach tradycji literackiej, czyniła tak powodowana niewylącznie fascynacją odkryciami poprzedników, ale w nie mniejszej mierze ze względu na swoją nieokreśloną sytuację teraźniejszą; zdążyła tą drogą do odbudowania i uprawomocnienia swojego autorytetu jako *mowy swobodnej* w obrębie współczesnego repertuaru odmian mowy publicznej. Cóż bowiem miało jej używać potrzebnej siły — jeśli nie związki z własną przeszłością, możliwie bogatą i urozmaiconą? Odzyskanie swobody w kontaktowaniu się z tradycją pozwalało jej domagać się prawa do niesłużebności względem innych gatunków dyskursu. Im mocniej instalowała się w tradycji, tym usilniej mogła zabiegać o niezależność w uniwersum komunikowania się zbiorowego.

Gdybyśmy teraz to wszystko, co udało się dotąd zasygnalizować zechcieli zredukować do formuły możliwie najprostszej, trzeba by powiedzieć, że poezja krajowa zaczęła w okolicach 56 roku energicznie zmierzzać ku stanowi przypominającemu *normalny* stan literackiego bytowania mowy poetów — w połowie XX wieku — w warunkach społeczno-politycznych nie przeszkadzających pluralizmowi sztuki słowa. Ów normalny stan to koegzystencja wyraźnie różniących się między sobą poetyk, konflikty konwencji stylowych (i rodzajów zuchwałstw wobec tych konwencji), wielonurtowość i współzawodnictwo dążeń, wielość, dopuszczalnych reakcji na wzory poetyckiej przeszłości, różnorodność możliwych odniesień do językowych obszarów nie-poezji, wreszcie — nie podlegające wątpieniu przekonanie, że powinności poezji są czymś najzupełniej swoistym, przez nią samą definiowanym lub tylko przeczuwanym, i że nie ma ona obowiązku słuchania się kogokolwiek, kto by pragnął obciążać ją zadaniami, których sama sobie nie postawiła.

Normalność ta nie była dobrem danym, lecz wymagała upartego zdobywania, niezwykłego w końcu — bo koalicyjnego — wysiłku aż trzech generacji pisarskich. W rezultacie więc okazywała się nieco bardziej wysiłona niż byłaby normalność zupełnie normalna — ofiarowana po prostu przez los; jakby cokolwiek przerysowana w swojej kompletności i wyrazistości. Od początku samoporzadkująca się — jako normalność właśnie; bardziej niż wystarczająco skomplikowana, a zarazem ciągnąca ku ładowi symetrii i komplementarności. Współ-

ciąg dalszy na s. 11

Nasza antologia poezji amerykańskiej

Rozpoczynamy w tym numerze druk fragmentów naszej antologii poezji amerykańskiej, od Whitmana do dzisiejszych autorów. Publikowane tu wiersze są na ogół pierw-

drukami. Noty składają się w sumie na zwięzłą historię poezji amerykańskiej. Antologia powinna ukazać się w przyszłym roku.

Walt Whitman

Wyruszając z Paumanok

1.
Pożegnawszy podłużne jak ryba Paumanok, wyspę gdzie przyszedłem na świat,
Zacnie urodzony, wychowany przez wzorową matkę,
Po zwędrowaniu wielu stron, wielbiciel zatłoczonych bruków,
Mieszkaniec swojego miasta Mannahatty i sawanny Południa,
Żołnierz na biwaku albo maszerujący z tornistrem i karabinem, górnik w Kalifornii,
Nieokrzesany włóczęga z lasów Dakoty żywiący się mięsiwem i pijący ze źródła,
Albo pogrążony w zadumie i medytacji w jakimś zapadłym ustroniu,
Skupiony i szczęśliwy w oddaleniu od zgłębku tłumy,
Przyjrzawszy się rześkiej i rozrzutnej swobodzie wartkiej Missouri, wszechmocnej Niagarze,
Stadom bawolów na równinnych pastwiskach i kosmatym bykom o potężnej piersi,
Ziemi, skałom, znajomym wiatrom majowym, gwiazdom, deszczom i śniegom — mojemu zadziwieniu,
Dobrze obznajmionym z głosem ptaka przedrzeźniacza i lotem górskiego sokoła,
I z niedoścignionym koncertem drozda pustelnika na cedrach mokradła o świcie,
Samotny, śpiewający na Zachodzie, intonuję dla Nowego Świata.

5.
Umarli poeci, filozofowie, kapłani,
Męczennicy, artyści, wynalazcy, zamierzchłe rządy,
Rzeźbiarze mowy na innych brzegach,
Potężne niegdyś narody poniżone teraz, odsunięte i spustoszone,
Nie śmiałybym ciągnąć dalej nie uczciwszy widomego dziedzictwa, które tu po was zostało.
Przyjrzałem mu się, jest wspaniałe, stykałem się z nim jakiś czas,
Myślę, że nic nigdy nie może być świetniejsze i godniejsze podziwu,
Chłonałem je długo nim odszedłem,
By zająć tu swoje miejsce w świetle własnego dnia,
Tutaj, na kobiecych i męskich ziemiach,
Gdzie spadkobiercy i spadkobierczynie świata, ogień materii,
Siła ducha, przenosicielka, jawnie głoszona,
Nie znająca wytchnienia, korona widzialnych form,
Zaspokajająca pragnienia, po długim wyczekiwaniu zamierzonym postępująca naprzód,
Ach, tutaj dusza, pani moja, nadciąga.

11.
Spacerując w Alabamie wczesnym rankiem
Dostrzegłem samice przedrzeźniacza wysiadującą jaja w gnieździe na dzikiej róży.
Zobaczyłem także samca.
Zatrzymałem się jak najbliżej, by posłuchać go nadymającego gardło w radosnym śpiewie.
I uprzytomniłem sobie, że jego śpiew brał się nie tylko stamtąd,
Dotyczył nie tylko jego i jego towarzyszek, nie cały powracał z echem,
I że niepochwytne, tajemnicze i wniebowzięte,
Był przekazany przesłaniem, skrytym darem dla przychodzących na świat.

14.
Kimkolwiek byłbyś, to do ciebie te niekończące się przesłania!
Córko tych krain, czy wyczekiwałaś swojego poety?
Czy wyczekiwałaś kogoś o płynnej wymowie i wskazującej dłoni?
Do mężczyzn i kobiet ze Stanów te wibrujące wzruszeniem słowa,
Słowa opiewające ziemię Demokracji,
Stowarzyszone ziemi urodzaju!
Ziemię węgla i stali! ziemię złota! ziemię bawełny, cukru i ryżu!
Ziemię pszenicy, wołowiny i wjeprzowiny! Ziemię wełny i konopi! Ziemię jabłek i winorośli!
Ziemię równinnych pastwisk, żyznych łąk świata! słodko pachnącą ziemię niekończących się płaskowyżów!
Ziemię trzód, ogrodów, zdrowych domów z suszonej cegły!
Ziemię, na które tchnie północno-zachodnia Columbia i południowo-zachodnie Colorado!
Ziemię nad wschodnią zatoką Chesapeake! ziemię Delaware!

Walt Whitman (1819-1892)

Walter Whitman urodził się 31 maja 1819 roku w West Hills pod Huntingtonem, na Long Island, jako syn farmera trudniącego się okazjonalnie ciesielstwem. Rodzina miała tradycje kwakerskie. Przeniósł się z nią we wczesnym dzieciństwie do Brooklynu, nieregularnie uczęszczał tam do szkoły i jako dwunastoletni uczeń, był chłopcem na posyłki w brooklyńskiej kancelarii adwokackiej, a później w drukarniach brooklyńskich gazet. Zainteresowany się dziennikarstwem próbował sil w tym zakresie publikując opowiadania, sprawozdania z lektur i wiersze. Nie zdradzał jeszcze oznak większego talentu — stwierdza biograf — kiedy w wieku dwudziestu siedmiu lat wstępował do redakcji „Brooklyn Eagle” jako klepiący biedę dziennikarz i publicysta. W 1848 roku objął redakcję „The Crescent” w Nowym Orleanie i po trzech miesiącach powrócił do Brooklynu żeglując przez Misisipi, Wielkie Jeziora i Hudson, by objąć z kolei redakcję nowojorskiego „Freemana” i opuścić ją, kiedy jego kampania na rzecz wolnej ziemi spotkała się z protestem konserwatywnych czytelników. Nie mógł w rezultacie znaleźć pracy dziennikarskiej przez kilka lat, tylko dzięki niezłomnemu charakterowi przetrwał ten ciężki okres — trudnił się wtedy sprzedażą i budową domów mieszkalnych — i w roku 1857 powrócił do redagowania pisma, tym razem brooklyńskiego „Timesa”.

Dwa lata wcześniej opublikował w Nowym Jorku, własnym sumptem, dwanaście poematów, które tworzyły pierwszą edycję *Żdźbel trawy* (*Leaves of Grass*), ze *Śpiewem o sobie* (*Song of Myself*) na czele. Mówi się zwykle z tej okazji o pochwale ze strony Emersona. Ale pierwsze recenzje nie były zachęcające. Dotyczy to również reakcji krytyków na drugie wydanie *Żdźbel* (1856) i na trzecie, opublikowane w Bostonie w 1860. Przyjazne związki z Emersonem i Thoreau były jedynym pozytywnym rezultatem wyniesionym z tych przepraw z niechętną krytyką, oburzoną zwłaszcza cyklami *Dzieci Adama* i *Calamus* za ich „nieobyczajną swobodę”. W latach wojny domowej podjął żywą działalność dziennikarską — od 1859 roku nie redagował już „Timesa” — w Brooklynie i w Nowym Jorku. W 1862 pojechał do Wirginii, by zaopiekować się ciężko rannym bratem i przejęty widokiem żołnierzy w szpitalach wojskowych zaciągnął się ochotniczo do armii Północy jako sanitariusz. Wiersze z tego okresu — wśród nich cykl *Werble i Elegia na śmierć Lincolna* — zamieścił w czwartym wydaniu *Żdźbel trawy* z 1867 roku. Pośmiertnie opublikowano jego listy do matki z tego samego okresu (*The Wound Dresser*, 1898). W piątym wydaniu *Żdźbel* z roku 1871 ogłosił ostatni cykl poetycki, *Passage to India*. W latach 1863-1873 znalazł skromne zajęcie w biurach federalnej administracji. W 1873, tknięty paralizem, wyjechał z Waszyngtonu i osiadł w Camden, gdzie po trzech latach wrócił do jakiejś takiej formy. Wyjeżdżał wtedy z odczytami do Nowego Jorku i Bostonu, coraz bardziej legendarny i coraz



bardziej opuszczony. Żył w nędzy, w 1877 roku sprzedał podobno własne książki na ulicach Camden i Filadelfii. W 1888 dopiero kupił kawałek ziemi, gdzie znajduje się jego grób. Ostateczne wydanie *Żdźbel trawy* ukazało się w 1892. Umarł niedługo po tej publikacji. Mówi się o zainteresowaniu, jakie wzbudzał pod koniec życia w środowiskach literackich, zwłaszcza angielskich. Ale dalekie to było od tej zawrotnej sławy, jaka otoczyła go po śmierci, zarówno w Ameryce jak w Europie.

Jego roli w rozwoju poezji amerykańskiej — i jego wpływu na nowoczesną poezję w Europie — nie sposób przecenić. Jego falujące wersety, przypominające biblijną frazę, wnosiły w przestrzeń poetycką nowe słownictwo, nowe środki wyrazu i żarliwy apostołat — tak rozpoznawalnie Whitmanowski — na rzecz osoby ludzkiej, nowoczesnej demokracji i nieskrępowanej miłości. Echa Emersona, Carlyle'a i Jeffersona łączyły się tu w sposób niepowtarzalny w wielki hymn Boskiej energii i ludzkich swobód. Głębokie tchnienie Whitmanowskiej legendy niewyczerpało stare konwencje wersyfikacyjne, uczyło nowości świata — i nowości poezji. Najślawniejszy poeta Stanów Zjednoczonych, charyzmatyczny Walt Whitman, pozostaje punktem odniesienia również w dzisiejszych dziejach poetyckich. Całe pokolenie określane jako Beat Generation, tak amerykańskie, romantyczne i ostentacyjnie szczere, było w swojej esencji wyraziście Whitmanowskie.

JH i AM

Ziemię nad Ontario, Erie, Huronem, Michigan!
Ziemię Trzynastu Najstarszych! ziemię Massachusetts! ziemię Vermontu i Connecticut!
Ziemię wybrzeży oceanu! ziemię sierras i szczytów!
Ziemię przewoźników i żeglarzy! ziemię rybaków!
Ziemię nie do rozdzielania! w nierozdzielalnym objęciu żarliwe!
Ramię przy ramieniu! jak starsi i młodszy bracia! kość przy kości!
Wielką ziemię kobiet! niewieści! jak doświadczone i niedoświadczone siostry!
Ziemię szerokiego oddechu! W arktycznym tchnieniu! Na meksykańskim wietrze! Różnorodne! Zwarte!
Pensylwania! Virginia! Obydwie Caroliny!
Kocham was razem i z osobna! O moje nieustraszone! Obejmuję was z nieskończoną miłością!
Nie mogę od was odejść! od żadnej z was bez wyjątku!
O śmierci! Właśnie dlatego nie dostrzegasz mnie w tej godzinie nieodpartej miłości,
Kiedy przechodzę przez Nową Anglię, przyjaciel, wędrowiec,
Rozpryskujący bosymi stopami letnie fale przybrzeżne na plażach Paumanok,
Przecinający stopy, zatrzymujący się znowu w Chicago, przystający w każdym mieście,
Oglądający widowiska, narodziny, wynalazki, budowle, dzieła sztuki,
Przysłuchujący się w gmachach publicznych mówcom i mówczyniom,
Z jednego Stanu do drugiego przez całe życie, sąsiad wszystkich mężczyzn i kobiet,
Mieszkańcy Luizjany i Georgii są mi równie bliscy, i ja jestem równie bliski każdemu z nich,
Ci z Arkansas i Missisipi są ze mną i ja z nimi,
Na zachodnich równinach rzeki środkowej i w moim domu z suszonej cegły,
Kiedy powracam na wschód, albo w stanach nad oceanem, albo w Maryland,
Albo pogodnie jak Kanadyjczyk stawiając czoło wiatrom, lodom i śniegom,
Albo jak syn rodzony Maisei czy granitowego stanu New Hampshire, czy stanu nad Zatoką Narragansett,
czy Empire State,
Żeglując do innych brzegów by zdobywać ciągle to samo, pozdrawiając każdego z nowych braci,
Przeznaczając dla nich te kartki od pierwszej chwili, gdy dołączają do starszego rodzeństwa,
Przychodząc by przestawać z nimi jak równy z równym, przychodząc z kolei do ciebie,
Nakładając cię do wspólnych ról, widowisk, współdziałania.

przełożył Artur Międzyrzecki

Rzut oka...

ciąg dalszy ze s. 10

nota antysocrealizmu — to był zasadniczy wymiar owego wypracowanego porządku. Ale w jego ramach ileż rozdrożeń, zróżnicowań i przeciwstawień! Przyboś — i antyprzyboś; wizjonerzy i słowiarze; moralisci i esteci... Zwrot ku językowi kolokwialnemu natychmiast gdzie indziej był kompensowany przez wyrafinowaną retorykę; tonacja ironiczna niezawodnie znajdowała dopełnienie w stylu podniosłym; poetyce amorficznego monologu przeciwstawiały się przywołania konwencjonalnych form gatunkowych; tematyce „niskiej” — tematyka wysoka: kulturowo-historyczna; sprożdzanemu wierszowi wolnemu — nienaganna wersyfikacja regularna. Gdy poeci w słusznym wieku usiłowali wystąpić w rolach młodych burzycieli — wyrastali jak spod ziemi młodzi, którzy brali na siebie role starych tradycjonalistów; gdy głos zabierali nicodpowiedzialni nadrealiści — niebawem w polu widzenia pojawiali się zwolennicy klasycystycznego rygoru i powściągliwości gdy jednych wciągała głębia poetyckiej metafizyki, inni utrzymywali, że najprawdziwsza głębia znajduje się na powierzchni świata widzialnego; gdy ktoś wystąpił z ideą, że poezja dożyła dziś swego końca i że nie ma żadnego sensu dalej jej uprawiać, sam czuł się od razu zobowiązany do napisania długiego szeregu wierszy idei tej poświęconych, odsuwając w ten sposób szczęśliwie moment jej spełnienia.

Było w tym wszystkim coś z planowego zabudowania pewnego obszaru, który miał być zabudowany. Jakby duch czasu podjął się dzieła zorganizowania wzorcowego okresu w dziejach współczesnej poezji i metodycznie zamysł taki realizował, starannie ustalając porządek wewnętrzny okresu i wyposażając go we wszystko, co do życia potrzebne. Oto dlaczego historyk literatury nie powinien mieć właściwie większych kłopotów z opisaniem tego okresu — przejrzyste ułożone, podzielne, a zatem posłuszne typologizacji i systematyzacji.

Zagadkowe może być jedynie to, że się ponad wszelką wątpliwość urzeczywistnił. Cel, ku któremu poezja po 1956 roku usilnie zmierzała, okazał się w pełni osiągalny. Z biegiem lat dobiła się do stanu normalnego — w takim jego rozumieniu, o jakim przed chwilą mówiłem. A przy tym cały czas płynąc pod prąd tego, co się wokół niej działo. Wszak nadzieje, przez wielu dzielone, na pluralizację życia duchowego po wstrząsach Października, bardzo szybko rozwiały się na wietrze. Sfery racjonalnego centralnie pluralizmu w przestrzeni mowy publicznej, wbrew pierwotnym spodziewaniom nie tylko nie rozrastały się, a przeciwnie — kurczyły się i zanikały. Stopniowo jałowiały całe dziedziny piśmiennictwa — otoczone opieką polityki wydawniczej i cenzury. W literaturze żałośnie usychały — eseistyka, krytyka literacka, proza narracyjna. Pejzaż mowy publicznej w czasach „późnego Gomułki” był w najwyższym stopniu przynębiający. I w tym posępnym krajobrazie nagle jakaś dziwna enklawa barwności: poezja! Jakby okno na inną komunikację — wielogłosową, mającą możliwość nieograniczonego różnicowania się, swobodnie określającą swoje standardy, nie podlegającą (tak się mogło wydawać) ani restrykcjom, ani wymaganiom. W warunkach skrajnie nieprzychylnych pluralizmowi, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych — poezja na dobre zadomowiła się w swojej normalności. Stała się normalna wtedy, gdy cały poza nią obszar komunikowania się społecznego osiągnął stan pełnej normalizacji.

Czy jednak są do pogodzenia — normalność poezji ze znormalizowaną komunikacją dookólną? Czy mogą sobie nie przeszkadzać? Tolerować się nawzajem? Czy jedna drugiej nie uniemożliwia? Czy ich kompromis jest w ogóle do pomyślenia? Jeśli zaś tak, to jakie są jego warunki? I czy normalność nadająca się do współzycia z normalizacją — nie wydaje się cokolwiek podejrzana?

Twierdząc, że od momentu, w którym pytania takie musiały zostać postawione, a w ślad za nimi musiały podążyć takie czy inne odpowiedzi — od tego właśnie momentu wylania się następny okres w dziejach powojennej poezji polskiej. To właśnie owe pytania decydowały o jego jednolitości; z kolei odpowiedzi wносиły doń wewnętrzne zróżnicowanie. Zresztą i ten okres na naszych oczach przeminał — wraz z ubezsensownieniem się pytań, które go otwierały. Ubezsensownił je Sierpień, ale to już nie należy do naszej opowieści. Mówiąc o momencie, w którym wyłonił się nowy okres, dopuszczam się rażącego uproszczenia. Nie potrafię bowiem wskazać żadnego datowanego zdarzenia początkowego. W rzeczywistości, jak zawsze, przejście między dwoma okresami było płynne, procesualne a nie natychmiastowe. Niemniej końcowe lata sześćdziesiąte, czas Marcowy i pomarcowy, znajdują się już ponad wszelką wątpliwość po stronie nowego okresu.

Janusz Sławiński

Ciąg dalszy w następnym numerze.

Esaj ten opublikowany został w jedenastym zeszytu podziemnego „Almanachu Humanistycznego”.

TYGODNIK
LITERACKI

Gdzie? I kiedy? Co gdzie? I co kiedy? Nie wiem. Nie pamiętam. Już nie pamiętam. Ostatnim razem pamiętałem więcej. Ostatnim razem. Jakim ostatnim razem? Teraz jest ostatnim razem. Teraz. W mroku. Ale już w innym mroku. Jakby dalszym i głębszym. Pusta przestrzeń. W jedną i w drugą stronę pusta. Widzę ją dokładnie. Pograżoną w mroku. Jeszcze nie tak dawno. W niej. Wirujące. Pyłki światła.

Ile mam czasu? Nie wiem. Zaczyna kropić. Zaledwie zaczyna. Ale to się może nasilić.

Policzę kroki. Od punktu wyjścia. Od ruin barbakanu skąd wylot na ulicę świętej Anny. Stamtąd.

U góry, po obu bokach przymocowane do muru dwie oświetlające latarnie. Stąd.

Do skrzyżowania. Czteryście sześćdziesiąt dziewięć kroków. Moich kroków. Kroków równych i miarowych.

I dalej prosto. Przed siebie. Sto dwadzieścia dziewięć. Do Łaziennej, która zamyka. Odwrócić się. Razem pięćset dziewięćdziesiąt kroków. Kroków równych i miarowych. Ulica świętej Anny. Wrócić do skrzyżowania.

Teraz w lewo. Ulicą Żeglarską. Aż do Bramy Żeglarzy. Sto dziewięćdziesiąt osiem kroków. Przeświet. Zawrócić. Tyle samo w drugą stronę. Do skrzyżowania.

I dalej prosto. Przed siebie. Wzdłuż wschodniej pierzei Starego Rynku. Aż do wylotu. Sto dziewięćdziesiąt. Drugie ramie.

Razem trzysta osiemdziesiąt osiem kroków. Kroków równych i miarowych. Ulica Żeglarska. Jak dwa ramiona.

Zawrócić. I wrócić do skrzyżowania. A stamtąd w dół. Świętej Anny. Aż do ruin barbakanu. Gdzie punkt dojścia. I wyjścia. Odwrócić się.

U góry, po obu bokach przymocowane do muru dwie oświetlające latarnie. W punkcie wyjścia. I dojścia.

To tylko jedno okrążenie. W sumie tysiąc dziewięćset siedemdziesiąt dwa kroków. Kroków równych i miarowych. Moich kroków. Tam. Tak wiele. Tak wiele razy.

O ile dobrze obliczam. O ile czegoś nie poplątałem. I nie pomyliłem się.

Kropi coraz bardziej. I coraz mocniej. Nasiliło się. Nasiliło na dobre.

Wejść do bazyliki.

Z powrotem do skrzyżowania. Otwarta furtka w murze. Otwarta. A właściwie rozchylona. W głębi rozchylone. Odrzwia.

Co teraz pomyślane? Co w głowie? Co w niej, gdy znowu wślizguję się do środka.

Ten sam mroczny przedsięwzięcie. Co wiruje pod sklepieniem czaszki? Co? I jak? I co słyszą uszy? Czy słyszą dobrze? Czy słyszą coś dźwięcznego? Jak to brzmi?

A co widzą oczy? Gdzie cały ten ich świat? Gdzie podział się teraz? Za murem? Czy nie. Gwiazdista jego doskonałość. Jasne znaki. Świetliste. W mroku. Pełna przejrzystość. Odbita w nieprzejrzystości. Jak w krzywym zwierciadle.

Krótki czas. Który dodaje sił. Czy przekraczając próg, przekra-

czam także granice. Widzialnego. I niewidzialnego. (...)

Znowu roją się pytania. Pod gwiazdzistym sklepieniem nawy. Ponad wysokimi filarami. Zdobne konsole. Jak ta. W formie Mojżeszowego popiersia. Zmysłny wspornik. Jest piękny. I podtrzymuje. Świetne proporcje. Wyważone detale. Biel spoin.

Nareszcie

Spojrzenie ku chórowi. Milczący ponad moją głowę.

Krzyżujące się smugi światła świetliste. Naddane przez filtr witraży. Przenikające z zewnątrz. I tak przekształcone. Przemienione. Uwięzione w misternej klatce. Niedotykalne. Zwidne zjawiska. Najrealniejsze. Choć nic tu po realności.

Skrzyżujące moje kroki po kamiennej posadzce tak, jakbym szedł po piasku i miażdżył butami muszle, albo poruszał leżące obok siebie kamienie. Ale nie. Posuwam się gładko po gładkiej posadzce. Jak po zdradzieckiej skale nad skrajem przepaści, albo po żwirze morskiego dna, uciekając przed przyływem, którego, gdy nasilił słuch, słyszysz zbliżający się zwłowieńczy poszum. Teraz mnie nie dosięgnie. Obrazy przesuwające się przed moimi oczami.

Obrazy. A właściwie malowidła. Drzewo Jessego. Sąd Ostateczny. Panorama złych i dobrych uczynków. Targowisko postaci. Cóż za różnorodność. Czeluście nieba i piekła. I czeluście czyścica. W ich oczach. I na ich twarzach. Malujące się.

Święty Jan Ewangelista. I święty Jan Chrzciel. Wielcy. Dominujący na sklepieniu. Siedem grzechów głównych. Rojowisko wyblakłych kolorów. Jak żywe.

Jakbym posuwał się nie obok, ani pod a wśród.

Moje dwie stopy osadzone w butach, z których jeden lekko uwiera, a w obu rozwiązują się sznurowadła. W takich butach ani chwili nierealnego oderwania się od ziemi. I szybowania w przestworzach.

Po to pracuje głowa, abym mógł iść, mówiąc do siebie. Zwiłokrotnij krok. Wystukuj mocniej. Ich rytm.

Wokół. Chłód. Przejmujący. Mimo, że krąży dookoła. Znowu na wprost ołtarza. Drewniany krucyfik. Zawieszony wysoko. Dominujący.

Do mojej lewej nawy. Przejdę z boku. Na chórze ciemno i cicho. Upajające milczenie. Bo przecież nie cisza.

Kaplica Aniołów Stróżów. Nareszcie. Moja nawa. Pusto i przytulnie. Cisza. Do czasu. Kiedy radosny zaśpiew Halleluja, jak ognisty krzyk przetnie przestrzeń. Na Rezurekcję. Rozkołyszą się dzwony. Zabrzmie stary Tuba Dei. Harmonią dźwięków przetnie ciszę. W niskiej molowej tonacji. Nadda ton miastu i światu.

Powirują iskry dźwięków. A na mense ołtarza zadrzą płomienie świec. I poruszy się pył i kurz na nagrobnych płytach i relikwiarzowych hermach. Zakręca się świetlne smugi pod sklepieniem. Zadrży serce. Struchleje moc. Już blisko.

Kaplica Aniołów Stróżów. Jak nisza w przestrzeni czasu. W przestrzeni. I po-

za nią. W niej. Stara dębowa ławka. (...)

Zamknąć oczy. I pograć się w ciszy. W ciszy i w ciemności. Przebić się. Do harmonii dźwięków. I do światła. (...)

Niemal co chwilę ktoś przechodzi obok. Przechodzi. I odchodzi. I nadchodzi inny. Odwiedzają Grób swojego Pana. Milcząca procesja z rozstrzelanymi na boki spojrzeniami. W mroku. Na kilka chwil. Tu i teraz. I idąca dalej.

Obmywają mnie ich cienie. Cienie ich postaci. Czuję to. Czuję to dobrze.

Jest chłodno. Coraz chłodniej. I coraz ciemniej. I to się zagęszcza. Na obrzeżach czerni. Coraz bardziej nieprzeniknionej. I coraz bardziej nieprzejrzystej. Postępuje mrok. (...)

Męka. Śmierć. I Zmartwychwstanie. Słowa. Ich bezpośrednia rzeczywistość. (...)

Po jednym, następuje drugi. Po innych, idą inni. Idą do Grobu Pana. Podchodzą pod Krzyż. Na którym wisi On. Ukrzyżowany.

Jego myśli. I jego miłość. Rozpostarte. Staram się Nim myśleć. I czuć. Nigdy nie za długo. Nieziemskie napięcia. Niezłębiona tajemnica Jego ciała. Tajemnica, którą chroni Krzyż. Tajemnica tajemnic.

Gordyjski węzeł. Który rozwiązuje śmierć.

Ciało to dla mnie już od dłuższego czasu tylko tyle, że coś mnie boli lub nie. Że burczy mi z głodu w brzuchu. Lub nie. Lub że mi coś w nim dokucza.

Bo potrzeby erotyczne całkiem mnie opuściły. Z tym przynajmniej mam spokój. Chociaż ciągle jeszcze żywo zachwycają mnie twarze. I ręce. Tak młode. Jak i stare. Bo również w starych twarzach i rękach potrafię dostrzec poruszające piękno. Lub choćby tylko jego cień.

O zmysłach wolę nie mówić. Jeszcze czuję ich piętno. I myślę o nich, że mnie opuściły. Tak chcę o nich myśleć. Cienki rybi pęcherz. (...)

Co to za zapachy? Na pewno nie są to zapachy zwiastujące jedzenie w pobliżu. To zapachy kadzidel. Mistyczne. Duchowe wyziewy.

Jestem już zmęczony. I senny. Chcę mi się spać. Oprę się na klęczniku i pochylę głowę. Ci, co przechodzą, jeżeli już mnie zauważą, pomyślą, że się modłę modlitwą żarliwą, osobną i skąpioną. W mroku, jaki jest. Głowę schowam w dłoń. Chociaż taka chwila wytchnienia.

No tak. Nie mogę. Wszystko tu takie napięte. I uroczyście. Sen pierzcha, obchodząc z daleka, co najwyżej strzygąc majaki. Za przymkniętymi powiekami. Ani chwili wytchnienia. (...)

Te nie milknące głosy w mojej głowie. Rozsnuwające monolog. Lub toczące. A niekiedy drzące. W hałasie. I w ciszy. Ku kaskadzie dźwięków. Które są jak milczenie. Jego milczenie. Tu, w świętojańskiej bazylice.

Znowu wróciłem. Cień Krzyża na zimnej, kamiennej posadzce. (...)

Ani tiara, ani korona nie na moją głowę. Co najwyżej kapelusz z Dzielnicy Łacińskiej. Jego cierniowa aureola.

Uwita z cierni. Oto. Wbijające się w obolałą, nieludzo udręczoną głowę. Ich krwawe draśnięcia. Piekący ponad wytrzymałość ból. Czy jest to do zrozumienia, gdy stało się już to, co się stało. Gdy wypełniło się. I dokonało. Kres. (...)

Jego tu Grób. Za wysoką ścianą. Pusty, ciemny i zimny. Już niedługo każdy z jeszcze żyjących się w nim znajdzie. Bez świadomości. Całe szczęście. Bo byłoby to nie do wytrzymania. Choćby i przez trzy minuty. Nie mówiąc nawet, że przez trzy dni. Straszne. Aż zimne ciarki przechodzą po kręgosłupie. Jeszcze jeden żalobny orszak. (...)

Kres. I jego granice. I granice, które wydają się kresem. Przekroczone.

To jest jak sen. Jak sen we śnie. Lub tylko sam sen. Bez snów. Który przecież nie jest martwą próżnią.

Podpatruję i utrzymuję dystans. Zbytne zbliżenia są dla mnie niepotrzebne. Są coraz częściej przerażające i wręcz odrażające. Wolę już swoje wirowania wyklute w jednej chwili. I z oddalenia.

Ja w świecie wypatruję obecności Boga. Z bolesnym natężeniem zmysłów i duszy. I niekiedy, ale tylko niekiedy, bardzo rzadko wydaje mi się, że dostrzegam jego cień, część jakiejś jego uzmysłowionej duchowości. I to jest jak silna wibracja. Jak wir. Rąbek Wiekuistego. (...)

Jakże dźwięcznie dźwięczy moja myśl dźwięczna. Wydźwięcza się. I wydźwięcza. Jakże wdzięczna. (...)

Drgania płonące świecy. Smugi światła wirujące fantazyjnie ponad balaskami. Ponad kamiennymi balaskami. Rozchylająca się czerni malowideł. Finezyjne inkrustacje drzewiczek. Z dębowego drewna. To twardość. To miękkość deski do klęczenia. Okruchy czegoś na gładkiej posadzce.

Bolesne we mnie. Dokonywane. I to co pomijam. I co omijam. Jak rafy. Lub jak lodowe góry.

W bocznej nawie. W lewej bocznej nawie. Jak w przedśionku Czyścica. Rozpamiętując, żałując, dziwiąc się. I podziwiając. Coraz dalsze zachwyce. I nadzieja. A także obawy. W pasyjnym rytmie.

Modlitewny ogląd sytuacji. To co jest w każdym. To co. Niekiedy w uspieniu. Czy w drętwocie. Modlitwa.

Obudzić się. I naraz usłyszeć ją w sobie. Tak jak się słyszy śpiew ptaków nad ranem. I słyszy się inaczej. Nareszcie.

Fragmenty powieści *Pasja według świętego Jana*.

Jeszcze jeden szary dzień. Jeszcze jeden. Szary. Mglisty. Pusty? Ziarno do ziarnka. Dosypuje nieustannie. Od niepamiętnych czasów. Ziarno do ziarnka. Aż w końcu zbierze się niewytłumaczalny stos. Trudny do pojęcia. I w jednej chwili wszystko stanie się jasne. W jednej chwili. Jasne i proste. Gdy przysypie się ostatnim. Po co. Znowu mija dzień. Słońce zaszło za modrzewie i chyli się za horyzont. Niebawem zniknie. Na długą i ciemną noc. Nic. Tylko krwawe ciernie zmierzchu.

Słowa jak piasek w klepsydrze. Od niepamiętnych czasów. Przesypuje nieustannie. Ziarno do ziarnka. To w jeden, to w drugi. Stos. Raz w jeden i znowu w drugi, gdy się przesypie. I znowu.

Po co. Skoro on, nawet on. Odszedł. Tak cicho. Jak nikt inny. W zupełnej samotności. W przejrzystości całej utkanej ze światła. Jak wtedy, pamiętnej nocy, na końcu mola, gdy porywisty wiatr i śnieg i światła latarni z nabrzeża. Odszedł. W dniu, w którym mały Jezus po raz pierwszy ujrzał światło i krzyknął, pod ciemnym stropem nieba, na którym jasna gwiazda, skonał.

Teraz ja. Trwam. Nieruchomo. Na wirującej galce ziemi. W swojej małej dziurze. W swoim pokoju. Na drewnianym krześle. W zapatrzeniu. I w zasluchaniu. Obserwuję. Życie to tylko postaci i tło. Zatarłe wspomnienia. Weź flet i graj. Graj swoje. Po co. Dla zabicia czasu.

Wpatrując się w mrok. Jak co dzień. Wpatrując się we wschody i zachody słońca, wpatrując się we wschody i zachody księżyca. Ile to już razy tak. Ileż razy. Prawdziwa łaska. I dar. To moje schronienie. Lampa nad stołem rozciąga krąg skupionego światła. Reszta pokoju w ciemności, a właściwie w mroku. I cisza jak makiem zasiał. Mój punkt obserwacyjny. Telefon wyłączony. Zresztą wszystko jedno. I tak i tak nikt się nie odezwie. Chyba, że pomyłka. Więc pewność, że nikt się nie odezwie, że nie zakłóci. Jakiś inny głos. Cisza. I spokój. Niebawem i tego nie będzie. I: jesteś tu taki jak zawsze.

Z tego, co powiedziane, wszystko można łatwo potwierdzić. Stąd wniosek, trzymać się tego. Trzymać się tego z uporem ile i jak się da. Ale czy rzeczywiście. Magiczne słowo rzeczywiście.

No bo gdybym był kimś innym, co mi się kiedyś przydarzało, choć może tylko mocno wydawało, lub gdybym był mniej sobą ja miłośnik mroku, to tak. Być może, że tak. Zresztą nie wiem. Nie wiem. Może. Gdybym. Wtedy. Niewiele pamiętam. Całe to wielkie zamieszanie zwane moim życiem. Nieważne. Teraz już nieważne.

Kiedyś, na ile pamiętam, było inaczej. Telefon rozbrzmiewał często. Było rojno i gwarnie. Ciągłe ktoś wchodził, wychodził, wchodził. Jak ja to wytrzymywałem? Ten wir. Ten ruch. Ciągłe ktoś, ciągle jakieś towarzystwo. Siedzą, mówią, śmieją się, rechocą, przepijają. Zgiekliwi, hałaśliwi, głośni. W konie znowu jakiejś nowej nadziei. W pogoni i w zatraceniu. W pędzie. Wszystkie te aspiracje, pobożne życzenia, oczekiwania na. Całe to wielkie zamieszanie. Te ważne wydarzenia, które dziś ledwo pamiętam. Nie, nie chcę do tego wracać. Po co. Odplynęło, rozwiało, rozsnuło się jak na wietrze dym. Rozsnuło się na dobre. Tak, teraz już nie.

Po co

Dobrze to wiem. Jest czas i pora na wszystko. Na starej galce ziemi. Życie to tylko postaci i tło. Weź lepiej flet i graj. Graj swoje. Po co się układające. Dla zabicia czasu po co. Skoro on, nawet on. Gdybym był mniej sobą jeszcze mniej ja miłośnik ciszy teraz, gdy stałem się czuły na dźwięki, no przynajmniej na niektóre dźwięki, to tak.

Być może. I to skazane jest na przegraną, skazane jest na klęskę. To co. Dobrze. Niech jest. Ja i tak dalej będę trzymać się tego. No bo co nie jest skazane na



rys. JACEK GAWŁOWSKI

przegraną, co nie jest skazane na klęskę? Nic. Tylko dźwięki. I cisza. W ciemności, a właściwie w mroku. Stąd wniosek, trzymać się tego. I tak trwać.

Dzień za dniem. Jak ziarno do ziarnka. Słuchając słów. W napiętej siatce ciszy. Pod niebem, na którym to słońce, to księżyc, lub chmury, lub po prostu nic. Wielki dar. I prawdziwa łaska, która działa jak cud. W przejrzystości całej utkanej ze światła. Gdy po co wykrzykuję, lub szepcę, albo milczę. W rozpiętą ciszę i w ciemność. Po co.

A co? Wziąć nogi za pas. I w diabły stąd. Za morze. I za siedem gór. Po złote runo. Czyż nie wszędzie to samo? Czyż nie wszędzie to brzask, to mrok i ciemność? Te same wschody i zachody słońca. I te same wschody i zachody księżyca. Na starej galce ziemi. W zapatrzeniu. I w zasluchaniu. Bez odwrotu. Gdy w błyskach jasne i proste.

Nic. Tylko ciągle. Ziarno do ziarnka. Jak wschody i zachody. To. I on. I świadomość stosu. Nic więcej. Rytm i roztropność. I wynikający z tego lęk, a właściwie bojaźń. Więcej nic. Więcej dalej trzymać się tego, trzymać się tego z uporem. Ile i jak się da. Bo kropla, aby najlepiej złożyć, musi padać prosto i ciągle w to samo miejsce. Kropla po kropli. Prosto i rytmicznie. Jak ziarno do ziarnka. To moja niezmienna odpowiedź. Niezmienna od pewnego czasu. To cała moja pewność i cała mądrość. Gdy słońce zachodzi za modrzewie i chyli się za horyzont, Tak właśnie przetrwałem do teraz.

I znowu mija dzień. Jeszcze jeden. Szary. Mglisty. I pusty, o ile to słowo dobrze oddaje to, co chcę wyrazić. Dosypuje nieustannie. Od niepamiętnych czasów. Ziarno do ziarnka. Jak, kto, co, gdzie, za pomocą czego, po co. Stare pytania. Jak on. Według nich.

Przesypuje. Słowa. Jak piasek w klepsydrze. W zapatrzeniu. I w zasluchaniu. Życie to tylko postaci i tło. I ziarnka ciszy, z których rodzą się dźwięki. Pamiętaj, że nie ma ich być za wiele.

Krąg skupionego światła. Reszta w ciemności. A właściwie w mroku. Tak jakby makiem zasiał. Ziarno do ziarnka. Jak on nieruchomo. W swoim. Na. I: ciągle nie wiadomo jak długo jeszcze.

Droga. Majaczące w białej poświacie postaci. W białej jak cafun. Lub w krwawej aureoli zmierzchu. Idą, a właściwie wloką się lub pełzną. Lub trwają nieruchomo. W zapatrzeniu. I w zasluchaniu. W wietrze i w pyłe. W tumanach piasku i kurzu. Za nimi idą, a właściwie wloką się lub pełzną inni. Lub trwają nieruchomo. Tak jak ci co przed nimi. W pyłe i w wietrze. W tumanach piasku i kurzu. Tak idą. I tak trwają. Aż w jednej chwili wszystko stanie się jasne. W jednej chwili. Jasne i proste. Tak jak dobre i złe. To Bóg.

□

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI — ur. 19 IX 1952 r. w Toruniu. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Publikował w „Tygodniku Powszechnym”, „Odrze”, „Res Publice” oraz „Akcentie”.

Pasja według świętego Jana jest konsekwentna w swoim założeniu i wykonaniu. Założeniem jest ukazanie wewnętrznej przemiany. Może nawrócenia? Może duchowego uspokojenia, odnalezienia celu czy sensu życia w sztuce? Najpierw zostaje zarysowana sytuacja bohatera, wracającego po dłuższej nieobecności do miasta (jest to wyraźnie Toruń, bardzo dokładnie i przemyślnie opisany), w którym przeżył niewydarzoną miłość. Potem przedstawiony zostaje — w zgoła beckettowskim duchu — ów romans, w którym bohater był raczej stroną bierną i który rozmazał się w apatii i niezrozumieniu. Porzuca wreszcie bohater te wspomnienia i zamiast do dawnej przyjaciółki, trafia na koncert w bazylice św. Jana, gdzie ogarnia go wewnętrzny spokój. Czujemy, że się jakoś w sobie pozbierał. To wszystko.

Temat arcytrudny, tym bardziej, że zmiany zachodzą nagle, niespodziewanie (w czasie kilkunastominutowego spaceru po mieście), ale rozwiązanie odczuwamy jako właściwe, uzasadnione. Jak ten proces został ukazany? Kim jest bohater, co go ukształtowało? Dlaczego jest nim akurat ślamazara, samotnik, dziwadło — nie wiemy i autora najwyraźniej to nie interesuje. Albo też uważa, że przedstawienie przeszłości, przyczyn postępowania bohatera etc. — zajęłoby setki stron, gdyby je ukazać przyczynowo, „psychologicznie”. Więc próbuje opisać tę przemianę niejako od zewnątrz. Tak, od

zewnątrz, bo chociaż całość da się od biedy zinterpretować jako monolog wewnętrzny, w istocie nie jest takim monologiem, nie odsłania się wewnętrzna substancja (doświadczenie, przeszłość) bohatera, to raczej on sam zmienia się niejako w trakcie mówienia. Jego wewnętrzne przekształcenie jest chwytnie in actu. Ale jak właściwie? Autor daje do zrozumienia, że wszystko dzieje się w słowie, ów proces ma się odsonić czy raczej unaocznic w zmianie mówienia o sobie i świecie, w modyfikacji spostrzeżeń, skojarzeń, refleksji, aktualnej treści świadomości... Treści wewnętrznej (co daje pozór monologu) i zewnętrznej, widzialnej. Stąd ogromna rola opisu, jak w *nouveau roman*: stopniowo bohater widzi świat inaczej, to znaczy, co innego widzi i inaczej widzi, chociaż chodzi w kółko po tych samych ulicach. To mówienie jest spojone poetyckimi sposobami; rysuje się cała sieć refrenów, powtórzeń, przesunięć słownych, składniowych. Można by powiedzieć, że nie z powieścią mamy do czynienia, ale z poematem, tyle że mówiącym o nader „prozaicznych” sprawach. Ta sieć układa się stopniowo w inny wzór, jakby w powolnie przesuwającym kalejdoskopie, i ten wzór sugeruje jakoś uspokojenie, przemianę bohatera. Bardzo to jest zmyślnie zrobione, chociaż w lekturze trochę niewdzięczne. Bo autor musi zapewnić całości jednolitość a może to zrobić tylko przez uderzającą (nawet nieco manieryczną) jedność

stylu, wytrzymałą z żelazną konsekwencją od początku do końca. Ale ma też wycucie miary i dlatego powieść (opowieść) jest tak krótka.

Co ważne Myszkowski nie chce widzieć w swoim bohaterze kogoś nadzwyczajnego. Lepi jego gadanie czy myślenie z błędnego, marnego budulca. A jednak czujemy, że coś się stało, coś się zmieniło, innego człowieka poznaliśmy, innego żegnamy.

Inspiracją tej prozy jest oczywiście Beckett (jako prozaik właśnie), co widać najlepiej w zabawno-ponurej historii współzycia bohatera z Marią, gdzie fakty mieszają się z fantasmagorycznymi odczuciami opowiadającego. Ale kierunek przemiany jest pozytywny, czego Beckett nigdy chyba nie próbował. Zastosowanie tej techniki jest zatem oryginalne. Najbardziej przekonuje konsekwencja w prowadzeniu całej historii i wycucie formy narracyjnej, proporcji w sekwencjach, czyli coś bardzo trudnego do scharakteryzowania. Zwykle takie próby były w Polsce niechlujne, gadatliwe. Tutaj zaś czuć rygor, świadomość rzemiosła. Czuć w niej literacką jakość, która, kto wie, zapowiada może autentyczny talent prozatorski, tym bardziej, że autor — chyba debiutant zupełny — celuje od razu wysoko, stawiając sobie bardzo trudne zadanie.

Jan Błoński

TYGODNIK
LITERACKI 13

Nieco liczb

Jeden: byt,
jedyne Bóg.

Drugiego
dnia
stworzył Pan szatana „binariusza”,
Opozycję
(Kąt Prosty, z wieżyczką strażniczą w rogu),
i tego jedyne dnia na zakończenie
nie wypowiedział sakramentalnych słów
„było to dobre”.

Trzy: zjawisko tragiczności,
starcie dwóch ras w obliczu doli zwanej losem.
Kto zdolny,
ten spiera się z przeznaczeniem; niedołęga,
słyszac
Walenie-Losu-do Drzwi,
pociesza się: „to Beethoven. Piąta Symfonia!”
I wpuszcza.

Cztery... Cztery żywioły (ogień —
telewizja ludzi pierwotnych).

Piątek: dzień upadku Adama;
pręc zmysłów.
Lecz wedle Apokalipsy liczbą człowieka jest 666,
numer Bestii.

Dziewięć: „Zatrzymaj swój utwór
do dziewiątego roku w biurku”
radzi pocie Horacy.

Zero: nic,
tajemniczo podobne do okrągłej Całości.
Punkt
i jajo świata.

* * *

TRZYMAJĄ GO POD KLUCZEM W TABERNAKULACH,
zapiekają w hostii,
łowią w złożone dłonie
jak owada.

Lecz Duch
„technie kędy chce”

Po staremu pełno Go w lasach,
w świątym dębach,
w zwierzętach
i w kamieniach.

Bóg jest poganinem!
On wierzy we wszystkie religie...

* * *

Ani

TY JESTEŚ RANĄ — JA STRZAŁĄ
jesteś grotą — ja grotom.

„I tli się lont błyskawicy na najdłuższych rzęsach
Twojego spojrzenia”

...Był kwiecień,
i nocami kwitły krzyżki gwiazd
na bezlistnym jeszcze niebie.

Prosiłem: nie zamykaj oczu,
pozwól mi się kochać ze swą duszą.
(Umierając, trzymać lustro,
tak by można było w nim zobaczyć
koniec)

film

Prostak
intelektualista

Wyliczanka — czyli dwie lub trzy rzeczy,
które wiemy o Peterze Greenaway

Jest mizoginem. Nie ma w tym nic złego. By rzecz prawdę:
myślę, że gdyby nie ludzie niechętni kobietom ciągle jeszcze
chodzilibyśmy na czterech łapach. W najlepszym razie jęczeli-
byśmy pod jarzmem matriarchatu.

Mizoginami byli przecież Szekspir, Racine, Strindberg, liczb
nazwisk na tej liście zmierza do nieskończoności. Mizogini-
zizm objawiający się w filmach Greenaway nie jest jednak ani
histeryczny jak u Strindberga, ani dziecinny jak u Woody
Allena. Greenaway ocenia sytuację jako beznadziejną — z ko-
bietą, nie da się wygrać, ona decyduje, jej wyroki są ostateczne
i nieodwołalne.

Sytuację tę każe jednak swym bohaterom znosić z godnością:
nie da się wygrać z żywiołem przez omyłkę wyposażonym
w pewien typ inteligencji. W jego świecie to kobiety dyktują
warunki. Rola mężczyzny sprowadza się do płodzenia dzieci
i ewentualnie zabijania bądź jak w *Kucharzu, złodzieju, jego
żonie, jej kochanku* piczenia innych mężczyzn. Perfidia kobiet
polega na pozostawieniu mężczyznom złudzeń. „Rysownik”
ma wrażenie, że dyktuje warunki *Kontraktu*. „Złodziej”, że jest
panem świata, Madgettowi z *Wyliczanki* wydaje się, że jako
wspólnik zbrodni nigdy nie stanie się jej ofiarą.

2.
Jest intelektualistą. W jego dziełach znać doskonałą znajom-
ość malarstwa, literatury, mitologii, teatru. Oczywiście, jako
człowiek dojrzały nie nadyma się, nie epatuje widza cytatami
i wysiłonym udawaniem. Po świecie obrazów i idei porusza się

ze swobodą domownika, nie pajaca. Swoboda ta udziela się
widzom, w jego fantastycznym, wykreowanym świecie czujemy
się jak w domu.

Znany obraz wiszący na ścianie, lecz nikt nas nie egzaminuje
z biografii malarza.

3.

Jest prostakiem. Lubuje się w scenach obżarstwa, cudzołóst-
wa i porubstwa. Uwielbia fajerwerki i fontanny. Proste przy-
czyny wywołują proste skutki: Jeśli mąż zdradza lub zaniedbuje
żonę, ta zabija go. Chłopiec na wiadomość o śmierci ukochanej
dziewczyny popełnia samobójstwo. Mąż zabija kochankę żony.
Czy można sobie wyobrazić mniej złożone historie?

4.

Ma poczucie humoru. Jest to dowcip specyficzny. Całkowicie
nieprzetłumaczalny. Spróbujcie rozśmieszyć kogokolwiek spo-
śród „niewtajemniczonych” opowiadając mu dowolną scenę
z *Wyliczanki*. Jest to niemożliwe. Spróbujcie wobec tego
wyjaśnić dlaczego was ten film rozbawił. To także jest niemoż-
liwe. I to jest wszystko co mogę napisać o poczuciu humoru
Greenaway.

5.

Jest dyletantem. Ukończył studia malarskie, jest praktykują-
cym i wystawiającym malarzem. Ukończył studia filmowe
— realizacja filmów stała się jego zawodem. Pisze powieści,
które sam ilustruje... Człowiek, który jest zawodowcem w tak
wielu dziedzinach, staje się szlachetnym, wykształconym dyle-
tantem. Jeśli żyją wśród nas podobni ludzie, to być może, nasze
czasy nie są aż tak podłe, za jakie chcą uchodzić.

6.

Każda pojedyncza klatka jego filmu mogłaby zostać wysoko
wylicytowana, jako nowo odnaleziony obraz dawnego mistrza.
Jego biegłość w konstruowaniu fabuły dorównuje talentowi
komponowania obrazów. Nie obawia się słowa, jego bohaterowie
wygłaszają monologi czy wręcz tyrady. Panuje, jak się
wydaje, całkowicie nad wszystkimi elementami sztuki filmowej
i nad wszystkimi jej wymiarami.

Jeśli ktoś posiada jeszcze kapelusze to może go całkiem
spokojnie zdjąć z głowy. Dlatego że...

7.

Peter Greenaway jest mistrzem.

Wojciech Tomczyk

PETER GREENAWAY: *Kontrakt rysownika*, 1982; *Zet i dwa zera*,
1985; *Brzuch architekta*, 1987; *Wyliczanka*, 1988; *Kucharz, złodziej, jego
żona, jej kochanek*, 1989.

W największym skrócie

...i był tam koń Maks. Galopowałem na nim na oklep
i bez uzdy, mając do kierowania tylko uszy
i dobre słowo (jak Tomcio Paluch z baśni braci Grimmów).
— Wspominam warmińską wieś Jedzbark, z której pochodziła,
i do której zawoziła mnie często moja niania, Agnieszka Wagner.

Idę do szkoły.
Naturalnie ministrem Oświecenia
jest Lucyfer;
, lucis ferre" znaczy nieść światło”.

Zaczynam szukać drugiej połowy siebie
— To znaczy, że w połowie nie było mnie!
Ten, kto kocha, jest gorszy. Jedyne istoty
w pełni samowystarczalne
są doskonałe.

Wyszła z rzeki i położyła się na trawie.
Wypiłem wodę z jej pępka, stulony pączek
sutki zakwitł,
objęty wargami.



rys. MAGDALENA FALENDER

Ankieta: Co się stało w sztuce lat osiemdziesiątych?

Zazwyczaj odpowiada się na podobne pytania wskazaniem określonej wystawy, czy jakiejś innej manifestacji artystycznej, która w poważny sposób zbulwersowała nasze środowisko, albo jakiegoś artysty, który zwrócił na siebie uwagę w tym okresie. Tym razem odstąpię od tych rutynowych odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule by zająć się, z oczywistych względów, tylko niektórymi z nich.

Po pierwsze były to lata „ciemne”. Życie artystyczne toczyło się w półmroku. Informacja o nim i jego oceny (krytyka) były lakoniczne. Sztuka nie była wprawdzie uprawiana w katakumbach, w rzeczywistej konspiracji — taki obraz sztuki w tamtym okresie byłby fałszywy — ale też nie żyła w pełnym świetle, czyli w takich warunkach, jakie są potrzebne, aby była normalnie i wyraźnie obecna. Te „normalne” warunki były dostępne przede wszystkim dla pozornej aktywności artystycznej a autentyczne, niezależne życie artystyczne mogło przetrwać jedynie w takich, które do dnia 13 grudnia 1981 roku uznaloby się za anormalne. Ale czy te warunki, w jakich z konieczności znalazła się sztuka były w pełnym tego słowa znaczeniu anormalne? Na to pytanie trudno odpowiedzieć jednoznacznie — tak lub nie. Były one na pewno nietypowe i niewygodne dla artystów i odbiorców. Gotów jestem mimo wszystko zaryzykować twierdzenie, że w ostatecznym rachunku paradoksalnie mogły one okazać się korzystne dla sztuki. Powtarzam — mogły okazać się, ale czy rzeczywiście były korzystne? Warto się nad tym zastanowić. „Fizycznie” sztuka była od 13 grudnia skrupowana, natomiast jej kondycja duchowa była dobra i to nie tylko z tej racji, że sztuka wykazała w tym okresie rzadko spotykaną determinację i hart ducha, ale również, a może przede wszystkim dlatego, że niesprzyjające okoliczności otworzyły przed nią nowe, nieoczekiwane perspektywy. Może bardziej nieoczekiwane niż nowe, bo od dłuższego czasu zapomniane przez nią i obecne jedynie w podświadomości oraz praktyce nielicznych artystów. Sztuka została przesiedlona przymusowo, a jednocześnie dobrowolnie (tak właśnie było!) z sal wystawowych do kościołów, muzeów kościelnych i prywatnych mieszkań. Podkreślam, przymusowo i dobrowolnie równocześnie. Nie tylko ZOMO zapędziło ją do kościołów. Mogła się równie dobrze wycofać do mieszkań, do pracowni i w ten sposób przetrwać, ale instynkt skierował je przede wszystkim do świątyni. Tam znalazła

najbezpieczniejsze schronienie, najszerszy obszar wolności, a równocześnie najbardziej sprzyjające warunki do autorefleksji, ba nawet konfesyjnej, w którym spowiednikiem mogło być jej własne sumienie, dotychczas zbyt roztargnione z powodu zgiełku życia.

Z racji tej osobliwej przeprowadzki, chcąc nie chcąc, musiała zastanowić się poważnie nad swoją rolą i naturą. Czyniła to zresztą w wieku XX wielokrotnie, częściej chyba niż kiedykolwiek, może nawet za często, ale w zupełnie innych warunkach — z racji gwałtownych rewolucyjnych przeobrażeń, w ferworze walki różnych tendencji, programów, manifestów. I oto w naszym kraju, w wyniku gwałtu, sztuka znalazła okazję, aby odbyć wreszcie „rekolekcje”. Wydaje mi się, że ta kilkuletnia obecność i aktywność sztuki na terenie

Kościół (sztuki w pełnym jej wydaniu to znaczy nie tylko religijnej) była fenomenem bez precedensu. Czy mogło z tego wynikać coś istotnego dla jej rozwoju? Mogło. A czy to nastąpiło? Tak, ale tylko w pewnym stopniu, odpowiedziałbym dzisiaj, zdając sobie sprawę, że jeszcze za wcześnie na ostateczne podsumowanie. A czy Kościół mógł z tej sytuacji wyciągnąć jakże korzystne dla siebie wnioski? Mógł. Chyba zrobił to, ale w niewielkim tylko stopniu.

Na całościową ocenę sygnalizowanych tu zjawisk jest za wcześnie, choćby z tej racji, że na ten osobliwy okres w dziejach naszej sztuki rzucają również światło fakty najnowsze — ot, choćby nagły „skok” sztuki z „Kościół” do „hotelu Marriott”. Zresztą pojęcie „sztuka” należałoby stosować jedynie do tego, co rzeczywiście w nim się mieści, eliminując z tych rozważań wiele poczyniń nie mających prawa do tej nazwy. Dopiero po takiej „operacji” prawidłowa analiza tego okresu byłaby możliwa.

Sztuka w każdej sytuacji i w każdym czasie jest, a przynajmniej powinna być obrazem „stanu posiadania” człowieka w sferze nie materialnej, lecz duchowej. Jedynie ów „stan posiadania” może sam siebie poddać w wątpliwość w sytuacji gdy niewyraźnie się rysuje, jeśli jest mizerny, lub mało komu potrzebny, czy też marnotrawiony. Egzaminując z tego punktu widzenia sztukę XX wieku doszlibyśmy zapewne do wniosku, że przeżywała ona lata tłuste i lata chude. Jakie były lata osiemdziesiąte w naszej sztuce? Mógłbym już obecnie wymienić pewne fakty artystyczne, które odegrały pierwszoplanową rolę, jak choćby wystawy „Znak Krzyża” i „Niebo Nowe Ziemia Nowa” na Żytniej, oraz działalność Muzeum Archidiecezji Warszawskiej. Ale powtarzam: całą tę osobliwą sytuację sztuki w latach osiemdziesiątych w naszym kraju — przesiedlenie jej z obszaru profanum do sacrum — wskazują jako wydarzenie ważne, bardzo ważne, niezwykle i chyba jeszcze otwarte, to znaczy w jakiś (jaki, trudno przewidzieć) sposób przekraczające dziewiątą dekadę naszego wieku.

Jerzy Tchórzewski

W następnym numerze opublikujemy głosy Zbigniewa Makarewicza i Andrzeja Osęki.



EDWARD DWURNIK

Obrazy Łukasza Korolkiewicza powstają według slajdów. Malowane są precyzyjnie i „chłodno”. Mają gładką, lustrzaną powierzchnię, a jeśli pojawia się w nich bogatsza faktura, to drobnoziarnista, bez impastów. Przedstawiają ogrody, ulice, mieszkania pełne kwiatów i luster. Przedmioty i postaci jawią się w nich nieostre, pozbawione ciężaru, przeświecione. Fotograficzny proceder i iluzjonistyczny charakter tego malarstwa sprawiły, że twórczość Korolkiewicza nieraz nazywano „realizmem fotograficznym”. Nię był to jednak nigdy czysty realizm, a zwłaszcza hiperrealizm. Za dużo w nim nawiązań do tradycji polskiego malarstwa modernistycznego. A poza tym, zawsze w kompozycjach i scenach Korolkiewicza było coś „zagranego” — jakiś nieprzypadkowy szczegół lub zdarzenie, coś spoza kadru i spoza rygorystycznie pojętego realizmu. To znamienne, że właśnie taka — niejednorodna — konwencja znakomicie posłużyła do przedstawienia rzeczywistości stanu wojennego i końca lat osiemdziesiątych. W kompozycjach wyobrażających krzyże kwietne, napisy na murach, podwórka ze śmietnikami i świętymi figurkami, symbole były dyskretne, a chłodna, realistyczna stylistyka stwarzała konieczny dystans. W obrazach z lat 1987-90 pokazywanych na wystawie w Muzeum Akademii sztuk Pięknych w Warszawie, jakby zachwiała się równowaga między tym, co dosłowne, a tym co symboliczne. Motywy zaczerpnięte wprost z rzeczywistości, „schwytywane na gorąco” ustąpiły tematowi zainscenizowanym i w sposób oczywisty, sztuczny. Symbole stłoczyły się nad-

miernie i powstała wątpliwość — czy Korolkiewicz ciągle jeszcze używa aparatu fotograficznego?

W ostatnich obrazach występują małe dziewczynki. Przeglądają się w lustrach, chowają w wannach, pochylają nad sadzawkami. Najwięcej scen dzieje się w bujnych, kwitnących zieleni, nasłonecznio-

stylizowane do sztuki tamtej epoki. Dziełczynkę z obrazu *Dziewictwo* mógłby namalować Pankiewicz. Nasłonecznione, dekoracyjne ogrody każą myśleć o Mehoffferze.

Jeśli mowa o ogrodach w polskim malarstwie, trudno nie wyjść poza krąg modernistów i nie wspomnieć o Aleksan-

szość kompozycji Korolkiewicza. Ostra czerwień wzmaga intensywność zieleni, która, jak w akwarium, rozświetla się do seledynu. Jest tak jaskrawa, że zdaje się nierzeczywista.

To, co u Gierymskiego jest kompozycyjnym centrum obrazu, u Korolkiewicza jest tylko kolorystycznym akcentem, potrzebnym do zrównoważenia ogromnych plam zieleni. To, co u Gierymskiego istnieje jako PRZEDMIOT, u Korolkiewicza jest REKWIZYTEM. I jeśli Gierymski jest realistą, to Korolkiewicz jest tylko symbolistą. Dlaczego — tylko? U Gierymskiego cylinder jest naprawdę przypadkowy, takie wtedy noszono, ktoś mógł go zapomnieć, czy zwyczajnie — odłożyć. Ciemna plama w środku obrazu jest tyleż zwykła, co intrygująca; może być odczytana dosłownie ale dopuszcza też odczytanie symboliczne. Nie wyklucza tajemnicy ponieważ jej nie narzuca. W obrazach Korolkiewicza, z założenia tajemniczych, w scenach owianych symboliczną aurą — wszystko jest jasne. Przedmioty są nieprzypadkowe, dobrane do scenarii, jakby ktoś tuż przed robieniem zdjęć (czy też malowaniem obrazu) specjalnie dla artysty porozrzucał je po ogrodzie. Zamiast stawać się istotną treścią obrazów — zamieniają się w ornament. Jest w tych obrazach coś zwodniczego. Jakby urwała się nić łącząca je ze światem. Ich mistrzostwo budzi podziw, jak mistrzostwo tych, którzy w butelkach budują statki. Ogrody to nie ogrody, ale cieplarnie. Rzeczywistość schowała się pod szkłem.

Dorota Jarecka

Czerwony kapelusz

nych ogrodach. A raczej w jednym ogrodzie, który powtarza się w kilku ujęciach. Jest zamknięty wysokim murem i ciasny jak średniowieczny „ortus conclusus”. Dziewczynki ukrywają się w jego zakamarkach, biegają po ścieżkach, bawią się balonikami i lalkami. Pilnuje ich schowany za węglem lub na balkonie krasnal — ceramiczna ogrodowa figurka — który jak brzydki i sprośny faun zaktóca spokój idyllicznych scen. Jest w tych dwuznacznych erotycznie obrazach coś z tajemniczego, surrealistycznego malarstwa Balthusa, a przede wszystkim jest polskie malarstwo końca XIX wieku. Już same tytuły cofają nas w przeszłość. *Uwiązana, Kusiciel, Zjawisko, W sieci, Uśmiech gnoma, Tajemna gra*. Nie powstydziliby się ich ani Weiss ani Wojtkiewicz. I jak u Wojtkiewicza — w scenach dziecięcych zabaw dorosły nie pojawia się ani razu. Ogród jest naprawdę ogrodem zamkniętym. Oprócz czerpanych z tradycji malarstwa symbolicznego tematów, są także wyraźne nawiązania

do sztuki tamtej epoki. Dziełczynkę z obrazu *Dziewictwo* mógłby namalować Pankiewicz. Nasłonecznione, dekoracyjne ogrody każą myśleć o Mehoffferze.

Jeśli mowa o ogrodach w polskim malarstwie, trudno nie wyjść poza krąg modernistów i nie wspomnieć o Aleksan-

drze Gierymskim. Na pierwszy rzut oka to jemu właśnie — skrupulatnie imitującemu naturę — najbliższy jest Korolkiewicz, który, podobnie jak on, maluje ogrody i sceny z miejskiego życia. Zachwycając się urodą świata, uważnie studuje każdy szczegół.

A przecież wystarczy uważnie prześledzić chociażby jeden motyw, by zobaczyć jak daleko Korolkiewicz odszedł od Gierymskiego. Być może nawet trudno o dwie bardziej przeciwstawne poetyki w obrębie tych samych realistycznych środków malarskich. W *Studium do altany* Gierymskiego, przez drewnianą kratę do wnętrza przecieka południowe słońce. W altanie jest pusto. Ktoś tylko na stole zostawił czarny cylinder.

Czerwone kapelusze u Korolkiewicza. Porzucone gdzieś w ogrodzie, lub w mieszkaniu. Oprócz kapeluszy są jeszcze czerwone bluzki, pantofle, baloniki, czerwone rybki, a nawet (w obrazie *Ofiara*) czerwone draperie. Na efektownym kontraście czerwieni i zieleni oparta jest więk-

TYGODNIK 15
LITERACKI 15

Irena Krzywicka

Boy

W róciłam do Warszawy (...) nasycona Paryżem, chęcią pisania i drukowania. Moje wywiady-sylwetki w „Wiadomościach”, mój artykuł „Jazgot nienawiści, albo przerost stylu” (o zlej spuściznie po Żeromskim) narobiły nawet trochę szumu. Byłam bardzo szczęśliwa, kiedy pewnego dnia podszedł do mnie w Ziemiańskiej Słonimski i bardzo miłe powińszował mi mego pisania. Był on dla mnie postacią, na opinii której zależało mi najbardziej. O Boyu jeszcze nawet nie marzyłam — tak go szanowałam za bezkompromisowe „walenie” prawdy, a raczej wielu prawd, zawsze mi bliskich. Wszyscy bali się jadłowitego, niesłychanie ostrego języka Słonimskiego, ja jakoś nie. Ale słowa pochwały z jego ust były mi szczególnie cenne. Mogę powiedzieć śmiało, że od czterdziestu pięciu lat nie przestałam podziwiać Antoniego nie tylko jako świetnego pisarza, ale człowieka obdarzonego niezwykle odwagą cywilną. To był typ odwagi, który najbardziej do mnie przemawiał. Pisał zawsze zgodnie ze swoim przekonaniem i nawet, jeżeli się czasem mylił, to nie dlatego, żeby się komuś przypodobać, ale dlatego, że tak a nie inaczej w danej chwili myślał. Był jednocześnie genialnie dowcipny. Antoni stał się wkrótce moim przyjacielem i pozostał nim przez następne dziesięciolecia.

Dotychczasowe, szare życie poczęło się zmieniać z wolna na lepsze. Jerzy w Prokuratorii zaczął już zarabiać, niezbyt dużo, ale tyle, że zwracał Maminkowi koszt utrzymania i mogliśmy sobie pozwolić na skromne rozrywki, teatr, kino czy kawiarnię. Jeszcze rok mieliśmy mieszkać osobno, ale już zaświtała nadzieja na wspólne życie.(...)

Kiedy byłam w szóstym miesiącu ciąży, zadzwonił do mnie Grydzewski z „Wiadomości” i z właściwą sobie pomysłowością zaproponował bym napisała esej-wywiad, podobny do moich poprzednich, ale z pisarzem polskim, konkretnie z Boyem, „na wynos” czyli do „Pologne Littéraire”. Oszałamiałam na myśl, że zobaczę żywego Boya, ale propozycję Grydzewskiego potraktowałam jako zaszczytną i trudną, z licznych względów. Zagraniczni pisarze nie czytali moich artykułów — Boy miał moje studium o nim przeczytać. Mógł je uznać za głupie, płaskie, niecelne. Osobowość pisarska Boya była dla ówczesnej krytyki i dla ówczesnego czytelnika zupełnie określona (co prawda Boy w 1927 roku nie napisał jeszcze wielu swoich najważniejszych książek) — *Słówka* umieli wszyscy na pamięć, ale nikt ich nie brał „poważnie”, to znaczy ani nie przyznawał im właściwej rangi pisarskiej, ani nie zdawał sobie sprawy, jaki przełom stanowiły one w poezji polskiej. Boy znany był przede wszystkim jako niezwyklej miary tłumacz, jako autor znakomych wstępów do przekładów i kilku tomików zabawnych felietonów. (...) Studium Wacława Borowego o Boyu, jako tłumaczu, nadało mu właściwą rangę w tej dziedzinie, ale nikt by sobie wówczas nie pozwolił postawić Boya w jednym rzędzie na przykład z Żeromskim. W pochwałach, jakimi go raczono, było coś pobłażliwego i nieuchwytnie lekceważącego, przy całym uznaniu. Polacy, naród niezwykle dowcipny, lekceważą i lekceważili dowcip, dość przypomnieć sobie historię Fredry czy stosunek do współczesnych, nieraz bardzo utalentowanych satyryków. Sam Boy to określał tak: „Gdy pisałem o śmierci, to bym nie szanowano, ale ja się wyglupiam, więc jakże mają mnie nie lekcewać?” Z tych samych powodów, ze względu na dowcip, lekkość, „salonowość”, lekceważono długi czas Pawlikowską.

Wracam jednak do naszego pierwszego spotkania, do tego telefonu Grydzewskiego, który mnie prosił o zrobienie wywiadu z Boyem i naszkicowanie jego sylwetki. Wpadłam wówczas w taki szal radości, że obecny przy tym mój stary przyjaciel, Andrzej Stawar, nawymyślał mi od idiotek. Nie cenil on wówczas zbytnio Boya, uważał że w jego twórczości wiele jest błazeństwa, i mój zachwyt wydał mu się mocno przesadny, a i na naszą przyjaźń później patrzył krzywym okiem. Dziwna rzecz, że wiele lat potem on właśnie napisał obszerne i wnikliwe studium o Boyu, przyznając mu właściwą rangę. Z tym studium w wielu miejscach się nie zgadzam, ale trudno nie przyznać, że jest ono pierwszą głęboką i poważną analizą twórczości Boya. W owym czasie Stawar bardzo by się zdziwił, gdyby mu ktoś powiedział, że kiedyś takie studium napisze.

Tak więc szalałam z radości, ale też i z tremy przed tym spotkaniem. Nie znałam Boya nawet z widzenia. Sądziłam, że musi być bardzo stary, był dla mnie raczej mitem,

niż żywym człowiekiem. Czytałam wszystko, co napisał oraz przetłumaczył — kryzys pomógł w kupowaniu książek za grosze. (...)

Ale oto na moment cofnę się jeszcze w dalszą przeszłość. Miałam osiemnaście lat i jechałam w towarzystwie koleżanki uniwersyteckiej z Zakopanego do Warszawy. W pewnej chwili, w pociągu, rozległy się wesołe, młode głosy, jakaś twarz zajrzała do naszego przedziału i weszło trzech kolegów uniwersyteckich, których znałyśmy tylko z widzenia. Dwóch było przystojnych, ale całe moje zainteresowanie skupiło się na najbrzydszym. Był przeraźliwie wysoki, chudy, nosaty, cała łamiący się pod ostrymi kątami, jak wyrobiony z kawałków drzewa pajac. Błady, bezpłciowy, neurasteniczny, bez wieku, wymarzony model dla karykaturzysty. Wiedziałam dobrze, kim był ten młody chłopak: świetny poeta, Jan Lechoń z Pikadora, z tego Pikadora, do którego rwały się serca i umysły ówczesnej młodzieży. Tuwim, Słonimski, Lechoń, Wierzyński — to poeci, o których poznaniu marzyłam, choć nie sądziłam, że to marzenie może się kiedykolwiek spełnić. Lechoń od razu zaczął ze mną rozmowę, napomkując zrećźnie o moim młodocianym utworku, drukowanym w ówczesnym piśmie studenckim „Pro Arte et Studio” (redagowanym przez już wtedy niestrudzonego w wyszukiwaniu talentów, młodzieńckiego Grydzewskiego). (...) Okazało się, że Lechoń jedzie do Krakowa. Gdzie się zatrzyma?

— U Boya — odparł, beztrząsco, jak o najzwyczajszej rzeczy.

Serce mi stanęło. Wiadomo, jak to jest z młodymi. Pisarze, których znają tylko z czytania, są dla nich raczej tworam wyobraźni bez wieku, często należącymi do świata umarłych. „Zatrzymam się u Boya” — brzmiało dla mnie wówczas jak: „Zatrzymam się u Mickiewicza”.

— Czy on jest bardzo stary? — zapytałam bez tchu.

— No, nie tak bardzo — odparł Lechoń.

Boy miał wtedy lat czterdzieści kilka, ale nam, młodzieńcom, wydawało się to już prawie starością. Lechoń zaczął mi opowiadać o Boyu rzeczy miłe i niemiłe, raczej plotkarskie, często celne, czasem zupełnie fałszywe, jak się potem przekonałam. Wszystko bardzo zabawne i efektowne. Z jego relacji, w skrócie, sylwetka Boya wypadła następująco: melancholik (to mnie zdumiało), erotoman, po trosze pijak i karciarz, w sumie najbardziej czarujący i najinteligentniejszy człowiek na świecie. Słuchałam zresztą piątę przez dziesiątę, opanowana jedną myślą: a może przerwać podróż i wysiąść w Krakowie. Może poprosić, aby mnie przedstawił Boyowi. Powiedzieć, jak dalece go wielbię. Ale zaraz potem refleksja: „Co go to może obchodzić. Takich jak ja jest pewno tysiące. Co ja mu mogę ciekawego powiedzieć? I te wszystkie kobiety... Gdybym chociaż była ładna...” Pociąg już wjeżdżał na stację, a ja niemal oburącz trzymałam się ławki, tak bardzo chciałam wysiąść. Już mi cisnęła się na usta prośba do Lechonia, prośba, której na pewno by nie spełnił, bo i co za pomysł byłby sprowadzać do Boya dziewczynę, poznaną w pociągu. Toteż w ostatniej chwili rozsądek przeważył, ten rozsądek, który tak często każe nam popełniać największe błędy. Miałam się, w dziesięć lat później, nasłuchać wymówek od Boya, że wtedy nie wysiadłam, że nie posłuchałam swego instynktu i nie poszłam do niego wprost, nawet bez pośrednictwa Lechonia. Bo w owym czasie Boy już od dawna nie pił, nie zgrywał się w karty i był bardzo nieszczęśliwy. Ale skądże mogłam wiedzieć, że właśnie w tym momencie moje pojawienie się byłoby dla niego szczególnie pożądane.

Tak więc upłynęło blisko dziesięć lat do chwili naszego pierwszego spotkania. Nie spałam w nocy. Układałam sobie pytania i ewentualne, błyskotliwe odpowiedzi. Bardzo się bałam skompromitować. Oczywiście, wszystko wypadło w końcu inaczej.

Nazajutrz, z bijącym sercem stałam na podeście pierwszego piętra domu przy ulicy Smolnej 13 i, jak urzeczona, patrzyłam na mosiężną tabliczkę na drzwiach, z magicznym napisem, tak znajomym i serdecznym, jak podpis przyjaciela: „Tadeusz Żeleński” i niżej, mniejszymi literami: „Boy”. Uderzyło mnie wówczas błękitnawe, przejrzyste brzmienie nazwiska Żeleński. „Boy” przeczytałam po raz setny z lekką mgiełką przed oczami i rzuciłam się w nieodwracalne. Zadzwoniłam. (...)

Przedpokój był dość ciasny i ciemnawy, toteż raczej domyśliłam się, niż dojrzałam, przychodząc ze światła dziennego, że otworzył mi sam Boy. To mnie spłoszyło do reszty. Nie potrafię powiedzieć, jak się odbyło powitanie, jakie były pierwsze jego słowa, dość że oprzytomniałam dopiero, siedząc, nie w żadnym salonie, tylko w gabinecie Boya, przy okrągłym, stojącym nieco na uboczu, ale pośrodku pokoju biedermeierowskim stole.

Pokój był duży, dwuokienny, z widokiem na obecne Muzeum Narodowe, które wtedy dopiero zaczynało się budować. (...) Ściany były szczelnie obwieszane obrazami: kilka obrazów Wyspiańskiego między innymi osobliwy, podwójny portret pięknej dziewczyny z profilu, Maryny Raczyńskiej, siostry pani Boyowej, oraz tylekroć przez artystę malowany widok na kopiec Kociuszki. (...)

Był tam również wizerunek wąsatego Boya (autorstwa Wyspiańskiego), absolutnie nie podobnego do oryginału, który miałam przed oczami, portrecik Władysława Żeleńskiego, ojca pisarza, robiony przez Grotgera, fantastyczna arlekinada Wojtkiewicza. Ale w gruncie rzeczy ściany opanował prawie całkowicie Witkacy. Surrealistyczne wykrętasz pokryty je niemal szczelnie i, przy ich rozpasanej barwności i chaosie form, gasły inne obrazy. Ciekawym (ale raczej psychologicznie niż malarzko) zjawiskiem był biegnący tuż pod sufitem rodzaj fryzu portretowego: kilkadziesiąt chyba portretów Boya, jednakowego formatu, namalowanych kredką na różnobarwnych papierach, jak to zwykle czynił Witkacy. Tych parę dziesiątków (a może ich było kilkanaście) twarzy Boya, upotwornionych, udiwnionych, czasem uderzająco podobnych, czasem zupełnie odrealnionych, przykuwało wieloraką ekspresją, zastanawiającym wyrazem i w rezultacie więcej mówiło o modelu, niż wspomniany, dziwnie bezduśzny portret, rysowany przez Wyspiańskiego. (...)

Patrzyłam na oszałamiające mnie obrazy, ale nade wszystko na Boya, który stał na tle boku wysuniętej szafy. Z mitycznej postaci, przeobraził się nagle w moich oczach w niestarego bynajmniej (miał wówczas pięćdziesiąt dwa lata) krzepko zbudowanego mężczyznę, nieco pochylonego w barach do przodu, z czarnymi włosami, zaczesanymi do tyłu, wśród których mało widoczne były nitki siwizny. Były też prawie niewidoczne w krótko strzyżonym, czarnym wąsie (który miał niebawem zgolić). Wspaniałe, olbrzymie oczy, pod nawisłymi brwiami, pełne były ognia gdy mówił, zamglone melancholią gdy milczał. Niespodziewany uśmiech obnażał rząd zdrowych, mocnych, lekko żółtawych zębów. Spośród tych, którzy go znali, jedni uważali, że Boy jest brzydki, inni — że przystojny. Jak we wszystkim, tak i w tym nie było zgody co do jego osoby. W każdym razie miał powierzchowność interesującą i niebanalną. Na karykaturach, których mu nie skąpili współcześni, jest z reguły ohydny. Dziwna złośliwość charakteryzowała nawet tych nielicznych rysowników, którzy byli do niego dobrze usposobieni. Z reguły przedstawiali go jako goryla. Żalił się na to ukradkiem przede mną. „Dlaczego zawsze w karykaturze jestem taki odrażający? Wiem, że nie jestem piękny, ale żeby zaraz robić ze mnie małpę”. W każdym razie podobał się kobietom. Miał ogromne powodzenie i piękne kochanki.

Tak więc rozpoczął się ów wywiad, który miał stanowić ważny etap w moim życiu i w życiu Boya. Prawie rok miał jeszcze upłynąć zanim zacieśniły się nasze stosunki i zanim nastąpiła niebywała eksplozja jego sił twórczych, którą każdy z krytyków ze zdumieniem podkreśla, nie bardzo zdając sobie sprawę z jej przyczyny. Tutaj sprawy prywatne tak bardzo spłotyły się z psychologią twórczości Boya, że nie podobna ich rozdzielić. Do tego osobliwego przełomu, który przypada na rok 1928, jeszcze powrócę. Na razie jednak był rok 1927, widziałam Boya po raz pierwszy z bliska. Siedziałam sztywno, onieśmieszona do utraty tchu, przy okrągłym stole zawalonym książkami, a pisarz krzątał się przy kawie. Sam przyniósł tacę z maszynką, filiżankami, nalewał mi i sobie, podsuwał ciasteczka, sypał cukier. Po czym nie usiadł, ale stanął, oparty znów plecami o ową, wysuniętą na pokój szafę i rozmawiał, trzymając filiżankę z kawą w dłoni i z wolna popijając. Musiałam w nim budzić jakieś nie najgorsze uczucia, był bowiem tego dnia bardzo rozmowny, choć z obcymi, jak się miałam przekonać później, bywał

zawyczaj mrukliwy. Kiedy jednak chciało mu się rozmawiać, stawał się porywający, zabawny, mądry, dowcipny. Właśnie taki był owego pierwszego dnia, toteż zrobienie wywiadu nie nastręczyło żadnych trudności. Niestety, nie mogę sobie przypomnieć o czym wówczas mówiliśmy. Pamiętam tylko moje pytanie (zadawane mu często przez różnych ludzi) którego nie znośli, na które tym razem odpowiedział mi cierpliwie:

— Czy pan już wcale nie pisze wierszy?

— Nie.

— Dlaczego?

— Bo się wstydzę. To nie jest zajęcie dla dorosłego człowieka.

Zwyczaj jednak, gdy ktoś zadawał jakieś pytanie, które Boyowi nie odpowiadało, pochylał jeszcze bardziej do przodu głowę, szeroko otwierał szare, migocące złotawymi błyskami oczy, podnosił brwi z wyrazem najwyższego zdumienia, patrzył chwilę w milczeniu na niefortunnego rozmówcę, po czym wzdychał ciężko i po prostu odchodził, nie odpowiadając ani słowem, z rękami założonymi do tyłu. Boy miał wielką umiejętność nieodpowiadania na zadawane mu pytania. To wcale nie takie łatwe, jakby się zdawało.

Nie miałam wątpliwości co do kalibru pisarza, z którym miałam szczęście oto się poznać, toteż w rozmowie użyłam jak najszczerzej określenia: „taki wielki pisarz, jak pan...”. Boy spojrzał na mnie niechętnie i kwaśno, jakbym popełniła nietakt, ściał mnie cierpko i o mały włos nie zerwała się nić żywego kontaktu, jaka się nawiązała od pierwszej chwili naszego spotkania. Nie znośli pochlebstw, w najmniejszym stopniu nie był próżny.

W przeciwieństwie do większości pisarzy, którzy lubią upajać się kadzidłami, Boy źle znośli komplementy. I kto wie, czy ten nieszczęsny epitet „wielki”, którego nieopatrznie użyłam, nie sprawił, że pierwsza wizyta nie miała dalszego ciągu i że rok upłynął, zanim zobaczyłam Boya znowu.

I oto w najmniej odpowiedniej chwili, jak na złość, po kilkunastu latach niemożności kochania mężczyzny, po małżeństwie zawartym z przyjaciółką, po ogniowej próbie „zdrady małżeńskiej”, kiedy już pewna byłam mego stosunku do Jerzego, kiedy wreszcie zamieszkaliśmy razem, kiedy świadomie i z radością oczekiwaliśmy dziecka — właśnie wtedy dopadła mnie miłość i to taka ostateczna, dożywotnia. Nie od razu zdałam sobie z niej sprawę, sama możliwość tej sytuacji wydawała mi się potworna, ale od czasu tego wywiadu, nie przyznając się do tego przed sobą, czekałam na telefon Boya. Nie zadzwonił. Dowiedziałam się z jego artykułów, że wyjechał na objazd autorski do Francji (z tych artykułów powstała później książka *W Sorbonie i gdzie indziej*).(...)

Niespełna rok upłynął od czasu mego wywiadu z Boyem, kiedy wiosną roku 1928 w moim mieszkaniu zadzwonił telefon. Usłyszałam w nim głos niepiękny, jakby złamany, ale pełen wyrazu, o bogatej modulacji. Boy właśnie wrócił do kraju, po wygłoszeniu odczytów w licznych miastach francuskich i dziękował mi za mój artykuł o sobie (drukowany w „Pologne Littéraire”). Rozmowa telefoniczna zaczęła się przeciągać, toteż, trochę drżąc ze wzruszenia, zaprosiłam go nieśmiało, licząc się z możliwością grzecznej odmowy, na kawę. Obiecał przyjść.

Ale mój nastrój bezgranicznej radości minął szybko, kiedy zaczęłam zastanawiać się, gdzie i jak mam przyjąć takiego gościa. Mieszkaliśmy bardzo skromnie, umeblowanie składało się z kilku gratów, kupionych okazjnie na Bagnie (czyli na polskim, przedwojennym pchlim targu). Stanęły mi w oczach antyki Boyowego mieszkania, dywany, obrazy, jego świetnie skrojony garnitur, piękna zastawa stołowa. Nie znałam jeszcze Boya, nie wiedziałam, że rzeczy nie mają dla niego żadnego znaczenia i że zasmucającej lichoty mego mieszkania w ogóle nie zauważy. To był pierwszy powód do lęku, drugi to, jak rozmawiać z takim gościem, żeby go nie znudzić, żeby się czuł dobrze. Wywiad to jednak co innego. On, który obcował z najwybitniejszymi osobami swego czasu, jakże miał rozmawiać ze mną, skromną, początkującą literatką? Czy kawa, czy herbata? Czy podać tort, czy może ptifurki? Tak, w niepokojach gospodarsko-kulinarno-intelektualnych doczekałam następnego dnia.

I wszystko, oczywiście stało się nie tak jak zamyslałam. Boy nie przyszedł frontowymi schodami, tylko

kuchennymi, które nie błyszczały czystością, ani kusily zapachami. Wpadł do kuchni, gdzie odbywało się pranie, komin dymił, kłęby pary osiadły szarą śnieżką na ścianach, a olbrzymia, tępa Saturnina, z wylewającym się ze stanika biustem, powitała go warkliwym:

— Czego tam? Pani nie ma — bo kazałam jej ratować mnie przed nieproszonymi gośćmi, a nie spodziewałam się, że ważna osoba zawita przede wszystkim do niej.

Tymczasem ważna osoba przedostała się przez stos brudnej bielizny i brnęła, prawie po omacku, przez nieoświetlony, długi korytarz, obok wygodki, a potem przez zupełnie pusty, typowy dla warszawskich kamienic pokój jadalny (nie było pieniędzy na meble) i wyloniła się niespodziewanie, ku mojej wielkiej udręce, w bardziej intelektualnych rejonach, gdzie czekały dwa fotele, kawa, no i ratowały sytuację książki. Siedliśmy, zaczęliśmy rozmawiać.

I tak zaczęły się spotkania niemal codzienne i przyjaciół, którą miała przerwać dopiero wojna.

Po tej pierwszej wizycie, czekałam z niepokojem na dalszy ciąg. Czy kawa była dobra, czy rozmowa ze mną

nowych kapeluszy. Łykaliśmy wiatr, dławiliśmy się wiatrem, ale dzięki temu było jeszcze weselej, jeszcze przyjemniej. Za mostem zesliśmy w dół i brnęliśmy byle gdzie, po śliskiej glinie, bo nie było wówczas jeszcze bulwaru nad Wisłą. Jak długo trwał ten spacer, nie wiem. Wieczność. Minutę.

Taki był pierwszy z naszych niezliczonych później spacerów. Zdeptaliśmy w ciągu dwunastu prawie lat tysiące kilometrów. (...)

Wróć jeszcze na chwilę do owego pierwszego spaceru nad Wisłą. Trzeba było iść z powrotem. Szliśmy uradowani, rozgadani, trochę osłabieni, jak to bywa wczesną wiosną, gdy jest zbyt ciepło, z zaschniętymi od wiosennego wiatru ustami i przejęci, gdyż czuliśmy oboje, że coś nowego zaczyna się w naszym życiu.

— Czy nie chciałaby się pani czegoś napić? — zaproponował Boy — Może pójdziemy do Ziemiańskiej.

W słynnej cukierni Ziemiańskiej na ulicy Mazowieckiej znajdowało się magiczne półpiętro, gdzie stał tylko jeden stolik i gdzie schodzili się poeci Skamandra i różne znane osobistości ze świata artystycznego. Ileż razy marzyłam o tym stoliku poetów. Pisałam i drukowałam już trochę, ale nie miałam tam wstępu. Stolik był ekskluzywny, a straż, niesłychanie surową, pełnił przy nim Lechoń, odpędzając, przy pomocy morderczego dowcipu, wszystkich niepowołanych.

— Idziemy na półpiętro? — zapytał Boy, wchodząc wraz ze mną do cukierni.

Co byście odpowiedzieli, gdyby was zapytano, czy chcecie wygrać los na loterii? (...) Towarzystwo Boya było dla mnie biletem wstępu.

Byliśmy jeszcze na schodach, kiedy Lechoń, który siedział sam przy stoliku, ujrzał nadchodzącego Boya, zerwał się z miejsca, i przyklękając na jedno kolano, zamiótł podłogę imaginacyjnym kapeluszem ze strusim piórem.

Boy skłonił mu się również głęboko i, ku mojemu największemu zdumieniu, powiedział:

— Mam zaszczyt zakomunikować: Irena Krzywicka, Boy-Zeleński chodzą razem!

— Aaaa! — wybuchnął przesadnie Lechoń, chyba nie mniej zdziwiony, niż ja i podprowadził nas ceremonialnie do stolika.

W nieoczekiwanym oświadczeniu Boya była ta sama poetycka przesada i skłonność do żartu, co w kornym powitaniu Lechonia. Nie chodziliśmy (jeszcze) razem, dopierośmy raz wyszli. Potem się okazało, że Boyowi ówczesne warszawskie określenie „chodzić razem” wydawało się badzo zabawne i dlatego, dla kawału, go użył. Ale Lechoń, zrozumiał to inaczej (jak każdy inny na jego miejscu) no i poszła gadka na Warszawę, która przez dłuższy czas jeszcze nie miała odpowiadać prawdzie. Lechoń nie mógł tylko pojąć, jak mu się mogły wymknąć wcześniejsze stadia (których nie było) naszej zażyłości.

Siedziałam więc na — bacznie obserwowanym przez publiczność warszawską — pięterku w Ziemiańskiej (wielu ludzi przychodziło do tej kawiarni, aby na owe półpiętro popatrzeć) i nie wierzyłam sama sobie, że to możliwe. Po chwili przyszedł Słonimski, którego już trochę znałam, i w miły sposób dał mi do zrozumienia, że wcale nie jestem tu intruzem, tylko koleżanką z „Wiadomości”. Potem przyszedł Tuwim, Wierzyński, może Iwaskiewicz, może Jaracz, już nie pamiętam, bo od tego dnia często i ja zaczęłam bywać w Ziemiańskiej, razem z Boyem, lub sama. To półpiętro było właściwie klubem artystów, którzy lubili się tam spotykać co dzień koło południa i wymieniać myśli, pomysły, żarty, omawiać aktualne wydarzenia, książki, czy sztuki teatralne. Jedną z zadziwiających cech tego „klubu” był niezwykle dowcip jego uczestników. Nigdy w życiu nie uśmiechałam się tyle, co wówczas. Ale prócz żartów padały tam powiedzenia mądre, zdania przejmujące, które potem znajdowałam w wierszach, czy artykułach ich autorów. Świetna, intelektualna rozmowa dawała pożywkę do myślenia na długo, a żarty natychmiast poczynały krążyć po Warszawie. Użyłam też sobie tego pierwszego dnia, aż do zawrotu głowy.

Fragmety wspomnień Ireny Krzywickiej przygotowywanych do druku w SW „Czytelnik”. Opracowanie — Agata Tuszyńska. Ciąg dalszy w następnym numerze.



rys. WLADYSŁAW DASZEWSKI, 1928

Na górze w „Ziemiańskiej”. Od lewej Bolesław Wieniawa-Długoszowski, Jan Lechoń, Julian Tuwim, Antoni Słonimski.

dostatecznie interesująca? Zadzwonił znowu, czy nie, zechce się znowu spotkać, czy nie? Upłynęło parę dni, zupełna kłapa. Nie zadzwonił. Nie mogłam już dłużej czekać, zebrałam się na odwagę, zadzwoniłam pierwsza:

— Czy nie zechciałby pan pójść na spacer? Piękna pogoda.

W słuchawce rozległ się radosny głos:

— To pani? A ja od paru dni snuję się przy telefonie i waham się, czy zadzwonić. Co przyjemnego może być dla takiej młodej osóbk, jak pani, w towarzystwie takiego starego piernika, jak ja.

Można sobie wyobrazić moją odpowiedź.

— No to się spotkamy. Ale nie później niż za godzinę. Bo potem może się pani odechcieć. Więc idziemy na spacer? Dokąd? Nad Wisłę? Doskonale.

Szłam podniecona radośnie, był porywający dzień kwietniowy. Tylko, jak się tu pokazać Boyowi w takim zniszczonym palcie? I co robi kobieta, idąca na pierwszą randkę, w epoce, kiedy się nosiło kapelusze? Weszłam po drodze do modystki, kupiłam kapelusz. Drogi. Trudno. I nowy szalik. Potem leciałam klusa, żeby zdążyć. Boy już czekał na mnie, na ulicy. Pierwsze jego słowa były:

— Widzi pani, jakie szaleństwo dla pani robię? Kupiłem sobie kapelusz!

— Jak to, to pan nie miał kapelusza? — zdziwiłam się głupio.

— Mam. Nawet kilka. Ale bywają dni, kiedy konieczne trzeba sobie kupić coś nowego. Dziś jest właśnie taki dzień.

Szliśmy przez Most Poniatowskiego, w stronę Pragi. Dął wiatr jak zwykle nad Wisłą. Z trudem przytrzymałyśmy rękami nowe kapelusze, śmiałyśmy się z tych

Krytyk stanu wojennego



JERZY MALEWSKI, *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982-1987*, seria: Wokół literatury, tom 11, Polonia, Londyn 1989

Instytuty naukowe przestawiają się na przepisywanie gazetki i wierszyków. Czy to jest rzeczywiście forma oporu? Wszyscy przekonują wszystkich o sprawach niewątpliwych — notował ze zgrozą w swoim dzienniku, pod datą 16 lutego 1982 roku Tadeusz Sobolewski. Tak się zabawnie złożyło, że w instytucie jego żony, służącym za podstawę niniejszego zapisu, zatrudniony był — i jest zresztą do dziś — Włodzimierz Bolecki, który pisując pod pseudonimem Jerzy Malewski stał się jednym z najgłośniejszych krytyków literackich stanu wojennego.

Omawiając wydany w ubiegłym roku przez londyńską „Polonię” zbiór jego szkiców z lat 1982-87, można by posłużyć się powyższym fragmentem, przypadkowo rejestrującym narodziny Jerzego Malewskiego, jako punktem wyjścia do polemiki o literaturę świadectwa i sprzeciwu. Wydaje się jednak, że odgrzewanie owego sporu teraz, kiedy opadła groza, stanowiłoby jawny anachronizm. Znacznie ciekawsze od bepośredniej polemiki będzie chyba odtworzenie historycznych już sugestii programowych Malewskiego, publikowanych na łamach „Wezwania”, „Arki” i „Kultury Niezależnej”.

Otwierający książkę tytułowy szkic przynosi zarys literackiego mitu, jaki autor wraz z pokaźną grupą czytelników i krytyków pielęgnować będzie przez kilka pogrudniowych lat. Centrum tego mitu stanowi *Dziadów część III*. Mickiewiczowski dramat, parokrotnie przywoływany przez krytyka, pełni w jego myśleniu o projekcie literatury stanu wojennego wielorakie funkcje. Będąc czytelnym znakiem zgody na snucie historycznych analogii, dowodzić ma możliwości stworzenia wartościowej artystycznie literatury zaangażowanej, wyrastającej z oporu wobec ciemności, podejmującej tematykę współczesną, bez oczekiwania „nim się przedmiot świeży jak figa ucukruje”. *Dziadów część III* to nakaz „wystawiania współczesności świadectwa”, przy czym pod terminem „świadectwo” Malewski rozumie nie tylko dokumentowanie w twórczości wielkich obszarów doświadczenia społecznego, ale także „pasję mówienia prawdy własnej, co-

dziennej i przyziemnej”. Takie spojrzenie na literaturę modeluje też zachowania krytyczne. Autor szkiców nie stroni więc od wplatania w swoje teksty krótkich analiz politycznych, żartów z komunistów i ich poputczyków, prezentowania własnych konceptów i metafor odnoszących się do bieżącej sytuacji, czy wrętów dotyczących momentu pisania: „już mrok zapada, psy się uspiły i zbliża się godzina milicyjna”. Kreuje przy tym wspólnotową perspektywę odbioru: pierwsza osoba liczby mnogiej opowiadająca o doznaniach lekturowych odwołuje się do powszechnych doświadczeń i rozpoznań, „Czujemy fizyczny charakter przemocy” — notuje na marginesie rozważań o poezji Te Jota, „solidarność, którą Związek zostawił nam w swoim testamentie, jest iskierką nadziei każdego z nas” — twierdzi w innym miejscu. Oczywista perswazyjność tego rodzaju chwytów wyrażnia wybór instrumentalnego stylu odbioru, który budować ma społeczną więź.

Dziadów część III to jednak nie tylko sen o literaturze świadectwa, nie tylko zdecydowana akceptacja historycznych analogii, to także marzenie o pokoleniu, które choć urodzone w niewoli, lecz nie zhańbione kolaboracją, wymierza sprawiedliwość widzialnemu światu. Owo marzenie ma w twórczości Malewskiego-Boleckiego dwa punkty dojścia. Po pierwsze dotyczy generacji czytelników, które dopiero nadejdą i w literaturze polskiej, będącej „dla każdego okupanta bombą zegarową z opóźnionym zapłonem”, w twórczości lat osiemdziesiątych, odnajdą zarzewie buntu. „Ciekaw jestem — pisze krytyk w tytułowym szkicu, wybiegając myślami parę lat w przyszłość — jak będzie wówczas wyglądała lekcja polskiego, na której wnuk Bernarda Zygiery z *Szyzofowych prac* zacznie odpowiadać z wiedzy o współczesnej mu literaturze”. I konstatuje: „W kraju, w którym wiersze XIX-wiecznych poetów są nadal iskrą nad beczką z prochem, przyszła literatura współczesna będzie komunistów bardziej przerażać niż NSZZ »Solidarność«, KPN i KOR razem wzięte”. Za właściwego adresata współczesnej literatury krytyk zdaje się więc uznawać odbiorcę z przyszłości. Zabieg ten przypominając hasła pracy i cierpienia dla świetlanego jutra, stanowi dość wątpliwe usprawiedliwienie mizerii bieżącej produkcji artystycznej. Wprowadzając ten obraz, Malewski podstawą wartościowania czyni nie obecną literaturę, lecz domniemaną rewoltę, która wybuchnie za lat parę albo grozę, jaką ta literatura wzbudzi wśród komunistów.

Nawiasem mówiąc, urzeczony snem o pokoleniach, które nadejdą i buncie, który wznieci słowo poety, Malewski-Bolecki — niczym przywołany w *Dzienniku pisanym nocą* potomek Nostrodamusa podpalający miasto, by ziścić przepowiednię — sam kreuje wizję spełnionej wieszczby. Porzuca w tym celu krytykę literacką i występując już pod własnym nazwiskiem, pisze scenariusz filmu *Ostatni dzwonek*, w którym sen o zdrowej antykomunistycznej młodzieży staje się celuloidową jawą w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz.

W szkicach pojawia się też inny wariant marzenia o nieskażonej młodości. Odnależć go można w zarysowaniu generacyjnego sporu, jaki zdaniem Malewskiego gorzej między literatami zbrukanyymi w okresie stalinizmu a czystym

pokoleniem '68 i rocznikami młodszymi. Konflikt naszkicowany przy okazji apoteozy twórców Nowej Fali, u których krytyk podkreśla pasję „przekraczania kordonów milczenia, obnażania kłamstw, cynizmu i propagandowej manipulacji”, znajduje swe apogeum w ataku na Tadeusza Konwickiego za jego stosunek do młodszych pisarzy. W szkicu „Pornografia. (Wokół jednego zdania Tadeusza Konwickiego)” Malewski niezwykle ostro potępia autora *Malej Apokalipsy* za uchylanie się od publicznej spowiedzi z grzechów stalinizmu. Na zawarty we *Wschodach i zachodach księżycy* zarzut, iż pisarzami pytającymi o lata pięćdziesiąte kieruje „żądza gotówki i chuć rządu dusz”, krytyk reaguje z polemiczną furią. Domaga się wręcz od Konwickiego złożenia literackiego holdu młodszej generacji w uznaniu jej zasług w walce z komunizmem. Drobiazgową rekonstrukcją negatywnego obrazu nowej poezji, jaki wylania się z *Rzeki podziemnej* skłania Malewskiego do oskarżenia autora powieści o tworzenie skłamanego wizerunku społeczeństwa „ubabranego w jakieś kłoać”, któremu pisarz „nie daje nawet cienia szansy, nadziei a nawet — czystości intencji”. Tendencje te, dostrzegalne także u Bratnego, Putramenta czy Machejka, krytyk wiąże z niezatarciem do końca stalinowskim piętnem u starszej generacji literatów.

Polemiczny wigor, z jakim Malewski markuje współczesny spór romantyków z klasykami, nie idzie niestety w parze z ostrością spojrzenia na bieżącą twórczość pokolenia '68. Zafascynowany sukcesem tej poezji w latach poprzedzających Sierpień, krytyk zachowuje się, jakby pragnął zatrzymać czas. Chwali więc trącający epigonizmem poemat »Przywracanie porządku«, o którym pisze, że jest to „bez wątpienia jeden ze świetniejszych utworów w dorobku Stanisława Barańczaka”, nie chce natomiast z należytą uwagą wnikać w przyczyny ewolucji poezji Zagajewskiego i Krynickiego, porzucających zwietrzałe formy wyrazu i z trudem szukających nowego głosu. Równie nonszalancko traktuje wiersze Jana Polkowskiego, zadawalając się formułą, iż „sprawiają wrażenie niedopracowanych i kończonych zbyt pospiesznie”.

Przywiązanie Malewskiego do dokonań Nowej Fali z poprzedniej dekady rzutuje także niekorzystnie na polemiczne omówienie *Solidarności i samotności*. Co prawda ukazanie, w jaki sposób u Zagajewskiego eseizacja świata powoduje jego zafalszowanie, czy bezwzględne tropienie sprzeczności w wywodach autora, mają duże znaczenie w dyskusji z dziedziń krytyki postulatycznej, ale ton zawiedzonego kochanka, jaki częstokroć przemiera z wywodów Malewskiego, likwiduje konieczny w takich przypadkach dystans i zaciemnia spór. W ogóle krytyk preferuje walkę w zwarciu i choć w innym szkicu niezwykle wysoko stawia *Rozmowy polskie latem roku 1983*, to postawa zaangażowania w jego artykułach bliższa jest raczej *Ulicy Mandelsztama* Jarosława Marka Rymkiewicza, aniżeli jego pełnym autoironii notatkom znad Wigier. Być może to właśnie zapaf powoduje, iż Malewski nie uruchamia w swych szkicach imponującej wiedzy teoretycznej i historycznoliterackiej Boleckiego.

Czytelnik, rozgrzany sporem z Zagajewskim o zapisywanie tego śladu, jaki walec Historii odciska na losach społeczeństw, z ciekawością przechodzi do następnego artykułu pod intrygującym tytułem „Jak zostać pisarzem politycznym (w PRL)”. Tu czeka go jednak srogi zawód. Szkic ów to kilkunastociprowe omówienie twórczości Kazimierza Orłosa z okazji wydania w Instytucie Literackim jego *Historii „Cudownej meliny”*. Omówienie, w którym — co charakterystyczne — nie pada ani jedno zdanie na temat wartości literackiej tej prozy, roi się natomiast od cytatów i faktów dokumentujących ideologiczną słusność pisarstwa autora *Przechowalni*. Moja znajoma

twierdząc, że ranga przydana twórczości Orłosa przez Malewskiego wynika z rodzinnych koneksji prozaika, który jest siostrzeńcem Józefa Mackiewicza, czyni oczywistą złośliwość, ale rzeczywiście zarówno twórca *Cudownej meliny*, jak i jego wuj, prezentowani są w *Widziałem wolność w Warszawie* jedynie w aspekcie politycznym.

Artykuły dotyczące Mackiewicza zajmują w dorobku Malewskiego znacznie istotniejsze miejsce niżli szkic o Orłosiu. Kampania na rzecz uznania twórczości autora *Drogi donikąd* stanowi w działalności krytycznej, prezentowanej w omawianym zbiorze coś, co określić można modnym ostatnio mianem „ucieczki do przodu”. Nie rewidując swych poglądów na temat literatury zaangażowanej, Malewski przechodzi bowiem od apoteozy martyrologicznej poezji stanu wojennego, ujawniającej jego zdaniem „zdecydowane dążenie do nowego widzenia i nowego przedstawiania rzeczywistości Polski pojaltańskiej”, do poszerzenia refleksji politycznej o sprawy, o których do niedawna w opiniotwórczych elitach kraju i emigracji nie trzeba było głośno mówić. Apologia Mackiewicza mało ma wspólnego ze sporami o artystyczną wartość jego prozy. Głównym wątkiem w promocji pisarza staje się zagadnienie jego współpracy z hitlerowcami, do której doprowadził go konsekwentnie wyznawany antykomunizm. Ciągłe powracanie do problemu kolaboracji z okupantami, z którego Malewski czyni próbiez elastyczności w politycznym myśleniu, odbywa się z oczywistą szkodą dla prezentacji innych aspektów twórczości i powoduje, iż w wyimaginowanej szkole przyszłości na pytanie Bładaczki: „Dlaczego Mackiewicz wzbudza w nas miłość i zachwyty?”, paść może odpowiedź: „Bo z »Gońcem Codziennym« współpracował był”.

Choć polemikę z Surdykowskim, Mandziarą i Huczyńskim, dotyczącą autora *Kontry* uznać można za dopełnienie generacyjnego sporu z Konwickim, ściślej wiąże się ona z trzecią i ostatnią częścią książki Malewskiego, obejmującą publicystykę stricte polityczną. Ów finał *Widziałem wolność w Warszawie* pozwala ostatecznie uchwycić charakter całego zbioru szkiców i spojrzeć na działalność pisarską sygnowaną pseudonimem „Malewski” jako na zmagania o polityczną świadomość Polaków. Zmagania te sprawiają, iż autor porzuca rolę wrażliwego czytelnika poezji, by stać się politycznym komentatorem literatury. Zainspirowany programem nakreślonym przez Barańczaka w *Etyce i poetyce*, nie utrzymuje równowagi właściwej autorowi *Tablicy z Macondo* i bez wahania głosi pochwałę poezji pełniącej w sytuacjach zniewolenia funkcję broni szybkiego reagowania. W tej batalistycznej perspektywie krytyka literacka może służyć jedynie wsparciem ogniowym szturmującym poetom. Wsparcia takiego Malewski nie odmawia.

Z perspektywy lat wyraźnie widać, jakim redukcjom podlegać musiała literatura, by pełnić funkcję oręża w politycznej walce. Ale trudno przecież mieć o to pretensję do Malewskiego. Prędzej już raczej do Breźniewa czy Jaruzelskiego.

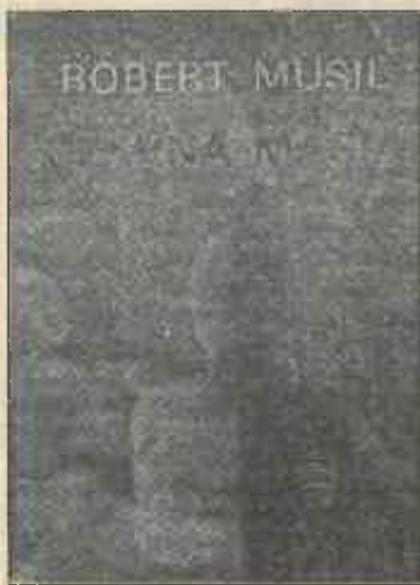
Gra, jaką podjął Bolecki wcielając się w Malewskiego, z góry zakładała poświęcenie sztuki na publicznym ołtarzu. A że dziś marzymy o innej krytyce i innej literaturze? No i dobrze, ale możemy sobie pomarzyć także dlatego, że pisarze i społeczeństwo w ostatniej dekadzie pozostali wierni prościutkiemu przesłaniu z piosenki Jana Krzysztofa Kelusa:

*Nie daj dupy komuniście
Choć podobno dobrze placą*

Wezwanie to brzmiało w ostatnich latach donośnie i skutecznie między innymi dzięki publicystyce Malewskiego. Już choćby to jest sporą zasługą.

Andrzej Horubała

Nauki Roberta Musila



ROBERT MUSIL. *Czarna magia albo Spuścizna za życia*. Przełożył Feliks Przybylak. Wrocław 1989. Wydawnictwo Dolnośląskie.

To, co niejako mimochcąc schodzi z warsztatów prawdziwych pisarzy, nawet jeśli kokieterystycznie bywa przez nich bagatelizowane, najczęściej zachowuje znamiona wielkiego stylu. W rzeczach błahych utrwała sposoby tworzenia rzeczy ważkich. A bywa i tak, że zbiór tak zwanych drobiazgów ujawnia jakość warsztatu: bez natrętnego, minoderyjnego autotematyzmu pozwala ukazać jego znaczenie nie tylko techniczne — również etyczne, estetyczne, treściowe.

W pewnym momencie życia Robert Musil podchwycił szansę jaką dawała mu możliwość zebrania ulotnych, krótkich opowiadań, esejów i medytacji. Z ich zbioru uczynił coś na kształt małego testamentu, który godny jest stanąć obok testamentu wielkiego, obok *Człowieka bez właściwości*. Ten swój mały testament nazwał autoironicznie: *Czarna magia albo Spuścizna za życia*.

Czarna magia ukazała się właśnie w przekładzie Feliksa Przybylaka. Już dawniej, od czasu do czasu, przemyciły przez naszą prasę literacką — w „Odrze”, „Twórczości”, „Nurcie”, „Literaturze na Świecie” — poszczególne jej części w rozmaitych tłumaczeniach. I zawstydzaly polską prozę, której próbkę można było obok przeczytać: miało się przy lekturze drobiazgów Musila poczucie trafnego nowelistycznego, czy esejistycznego kadrowania rzeczywistości, poczucie precyzji składni, celności metafor. Swojska kluhowatość i rozlazłość tym bardziej drażniła. Musil zawstydział aktualną polską kulturę literacką, prozaików i czytającą publiczność; jego lektura ponownie uświadamiała istnienie kilku umiejętności tak elementarnych, że wstyd było przyznać się do ich zapomnienia, wstyd było ćwiczyć je na tych tekstach, które powinny służyć jako bisy po koncercie, a nie do rozgrzewania palców. Po wstydzie przychodziła radozna konstatacja: oto proza jest możliwa!

Jest więc może okazja — choć muszę przyznać, że nieomal każde tłumaczenie dwudziestowiecznej klasyki prozatorskiej bywa taką okazją — żeby zastanowić się, co właściwie zostało przez polską prozę zatracone, jakich to umiejętności wyzbyli się czytelnicy, coż tak zasadniczego przywraca nam lektura Musila?

Sprawę da się przedstawić w kilku naukach:

Nauka IRONII: Ironia Musila nie jest małostkowa, niczego nie ma za złe opisywanym ludziom, nikogo nie podgryza, ani sercem, ani mózgiem! Jest to ironia jakby bezwiednie okrutna, rozciągająca okrucieństwo na uogólnioną, całkowitą bezosobowość swoich czasów: zawieszają ludzi i społeczeństwa w niepewności sensu ich istnienia, w klatce parabol ukazujących prefaszystowskie zbiorowości („Lep na muchy”,

„Malpia wyspa”), żeby po chwili, przy pomocy rzetelnego opisu obyczajów i charakterów, bardzo delikatnie postawić swoje obiekty na ziemi. Świat odrealniony ironią parabol urealniamy się dzięki rzetelności opisów — sama ta rzetelność staje się więc ironiczna, jakby pisarz chciał powiedzieć: „Istniecie jako indywidua tylko dzięki mojej umiejętności indywidualizowania, gdyby nie ona, pożarłaby was anonimowość, ona już was posmakowała w moich parabolach”. Jest w tym i dyskretny dydaktyzm: „Gdybyście umieli sami siebie zobaczyć i nazwać krytycznie, a więc różnicująco, anonimowość by wam nie zagrażała”. Skoro się już raz zaznało zawieszenia w próżni, to stanu tego nie da się wymazać z doświadczenia — w każdej z małych próz Musila, nawet w tych „realistycznych”, pozostaje pamięć albo rodzi się proroctwo zabójczego wyrwania z rzeczywistości, pamięć albo proroctwo ideologizacji.

Czy nie przydałaby się nam proza, która by na zawsze stawiała przed oczy tę naszą nierzeczywistość — niedawną, jeszcze teraźniejszą? Jeśli się taka proza nie pojawia, to być może ze względu na nieszczęsną „przydatność”, która dyryguje rzekomo wolnymi gestami naszych twórców parabol. Bo ironia Musila, czy Kafki stąd bierze swą siłę, że niczemu nie „służy” — ani metafizyce, ani zabawie, ani socjotechnice. Dlatego służy „wszystkości” człowieka, jego antytotalistycznej uniwersalności.

Nauka TAJEMNICY: Ironia jest cechą stylu i charakteru pisarza, o tyle tylko dla nas przeznaczoną, o ile jest cechą jakby samą dla siebie, dla ludzkiej osobowości autora — bo pisarz kreuje się w swojej twórczości jako jeden z nas, do nikogo

innego nie sprowadzalny! Taka osobowość zakłada respekt dla swojej tajemnicy. Tak jak ironia nie da się uzasadnić niczym doraźnym, ani niczym „filozoficznym”, tak i losy ludzi, zawarte w opowiadaniach Musila, są tajemniczo nieuzasadnialne. To znaczy, że sensu tych losów nie da się odszukać poza ich nieodwołalnie takim, a nie innym przebiegiem. Dziwaczne to bywają przebiegi. Ironia jest po prostu formą medytacji nad ich tajemnicą, nad tajemnicą każdego życia, każdego zdarzenia w życiu. Czasami ta forma medytacji ukazuje tajemnice społecznie wstydlive, ale nawet wtedy ukazując, zarazem ukrywa — nigdy w sposób prosty, ale „odslania”.

Nasze polskie zbiorowe tajemnice ogłaszają nas dzisiaj oczywistą, każdemu dostępną jawnością. Przez to nie mógł się jeszcze pojawić szacunek dla głębszych tajemnic. A z niego dopiero wyrasta prawdziwa proza.

Nauka BEZRADNOŚCI: Jest się więc bezradnym wobec tego, co się zdarza. Jest się bezradnym jako bohater zdarzeń i jako pisarz, który te zdarzenia utrwała. Wtedy również i sama czynność utrwalania traci religijną moc uwieczniająca, raczej wyraża daremność. Z bezradności pisarz czyni sobie pewnego rodzaju przykazanie, wykroczenie przeciw niemu jest bolesne: za każdy zniecierpliwiony odruch intelektualnego „poradzenia sobie” z sytuacją bohaterów, za każdą pokusę wszechmocy i wszechwiedzy płaci się poczuciem literackiego zgrzeszenia.

Dobrym przykładem jest najpiękniejsze opowiadanie tomu, „Kos”. Ktoś komuś opowiada trzy najważniejsze zdarzenia ze swojego życia, trzy wspomnienia z pogranicza rzeczywistości i halucynacji, snu i jawy. Są to sceny opisane z dystansem i chłodem, z przejrzyistością i niewzruszonością wielkiej poetyckiej wizji, a zarazem gorące od przebiegających przez nie krwibiegów emocji, które łączą owe poematy prozą z sercem epiki, z intencją godną „powieści wychowawczej”, powieści o formowaniu się osobowości. Poezji nie kalectwo taka intencja. Również wyrazistość bohatera noweli, zmieniającego się od zdarzenia do zdarze-

nia, nie rozmywa się w poetyckości. Epickość i poetyckość noweli są tej klasy, że przenikają się nie czyniąc sobie szkody, wzajemnie stanowią dla siebie uwyrażające tło. Rozwój osobowości bohatera daje się jakoś racjonalnie przedstawić — ale jest to racjonalność „bezradna” wobec tajemnicy obrazów, które dają temu rozwojowi energię. Irrealność obrazów jest „bezradna” wobec przymusu, który kieruje losem bohatera. Wprawdzie treść obrazów wpływa na te losy, ale przecież jest to treść tłumaczona para-logicznie, paranooidalnie, za owo tłumaczenie treść obrazów „nie odpowiada”. Taka „bezradność” czyni utwór pisarza niebywale „zaradnym”, umieszcza go w rzeczywistości i pozwala sprostać wszelkim kontekstom życia.

Czy nasza proza potrafi zdobyć się na podobną suwerenność i czystość obrazu oraz powagę losu?

Nauka CZUŁOŚCI: Tak, to wszystko uczy współczucia. Autor jest równie bezradny wobec tajemnicy swoich bohaterów, jak bohaterowie są bezradni wobec nieznanego autora ich życiowych losów. I trudno pisarzowi wyzbyć się czułości dla stworzonych przez siebie światów, nie jest ona jednak sentymentalna, gdyż akcent pada na wspólnotę odczuwania, a nie na izolację, którą niesie ze sobą czułość. Styl Musila — czasami w jednym zdaniu! — pokonuje i takie bariery, jak nieporównywalność psychiki zwierzęcia i człowieka (Jest w *Czarnej magii* cała seria opowiadań otwierających człowieczeństwo na archetypy świadomości preludzkiej). Takiej Musil chce od nas lektury: żebyśmy, korzystając z mimetycznego dopasowania się jego stylu do wszelkich okoliczności, nie używali tej prozy jako uszczelnionych drzwi, żebyśmy nie zamykali ani światów wewnętrznych, ani świata zewnętrznego.

Nauka STYLU: Nie tylko stylu pisania! Bo czy nie wyłonił się z tych nauk pewien styl bycia? Niechby polska proza skupiła wokół takiego stylu bycia autorów i czytelników... Są precedensy: Kornel Filipowicz, Julian Strykowski.

Piotr Matywiecki



ALEKSANDER TOMOW, *Elegia dla ptaków*. Przełożyła Liliana Bardijewska. PIW, Warszawa 1990

Czy wyobrażalny jest taki literacki paradoks? Czy istnieje gdzieś zjawisko będące wypadkową małego realizmu uprawianego od lat przez Marka Nowakowskiego i uwznioślonego liryzmem chłopskiego mitu z prozy Tadeusza Nowaka? Czy ktoś pokusiłby się o połączenie w jedno realistycznego zapisu lumpenproletariackiej codzienności z nostalgiczną wizją moralnej i duchowej przemiany wieśniaka w obywatela miasta? Odkryciem takiej możliwości stała się dla mnie lektura opowiadań bułgarskiego pisarza, Aleksandra Tomowa. W *Elegii dla ptaków* — pierwszej i jedynej książce tego autora przetłumaczonej na język polski — Tomow zaskakuje właśnie zło-

Między Nowakiem a Nowakowskim

żoną, dwoistą kreacją świata znaną nam z całkiem odmiennych, wręcz rozbieżnych postaw artystycznych. Siła talentu tego pisarza sprawia, że satysfakcji doznają i miłośnicy dosadnej, sensorycznej intrygi, i poszukiwacze egzystencjalnej głębi w literaturze. Na kanwie wyrazistych, kryminalnych przygód swoich bohaterów snuje Tomow rozważania o fenomenie ludzkiej duszy. *Elegia dla ptaków* to książka o przewyżczeniu życiowej alienacji przez magię marzenia, przez funkcjonującą ponad rzeczywistością fantazję. Bohaterami opowiadań Tomowa są mieszkańcy likwidowanego stopniowo przedmieścia, indywidua o wątpliwym statusie społecznym, włóczędzy, złodzieje, prostytutki, podmiejskie cwaniaczki, lub osobnicy nie wyróżniający się niczym szczególnym w peryferyjnym świecie, naznaczeni jednak piętnem jakiegoś fatalistycznego idealizmu. Każdy z bohaterów *Elegii* hołubi wyzwajające energię życiową marzenie, jest wierny nierealnej, bo kolidującej ze skodyfikowaną rzeczywistością zasadzie moralnej, której realizacji poświęca znaczną część życia.

Książka Tomowa będąc literackim studium o samotności, jest jednocześnie wyznaniem wiary w sens ludzkich uczuć. Nie tych egoistycznych, władających zmysłami, rozbudzających ślepe namietności, ale tych czystych, bezinteresownych, wynikających z zaszczepionego człowiekowi przez Stwórcę rygoru dobroci, który stał się funkcją ludzkiej duszy. Oceny Tomowa nie są oczywiście jednoznaczne, prawo pieniądza i pięści rządzące w wy-

kreowanym przez niego świecie nie zawsze oszczędza sprawiedliwych.

Niewątpliwą wartością prozy tego autora jest — obok kreacji migotliwej, wieloznacznej przestrzeni między cywilizacją, tradycją i naturą, między brutalną prawdą życia i ocalającym zmysłem — kompozycja *Elegii dla ptaków*. Losy bohaterów poszczególnych opowiadań wyjaśniają się ostatecznie w końcowym, tytułowym utworze zawierającym syntezę myślową zbioru, podkreślającą przekonanie autora o nieobliczalności ludzkiej natury i niepojętości wyroków przeznaczenia. Tłumacze opowiadań Liliannie Bardijewskiej, udało się zachować swoistość językową tej prozy, na którą składa się peryferyjny żargon narracji i czułościowy niekiedy liryzm opisów. Włożyła więc w język przekładu zarówno romantyczny rozmach jak i pieczołowitą dosadność, odtwarzając z powodzeniem gawędziarski styl oryginału.

Na zakończenie prosciutka sentencja bułgarskiego pisarza:

„Dla człowieka (...) to jest zasadnicza sprawa — móc spokojnie odejść i stać się, powiedzmy, trawą albo trzcina, albo choćby kaczką, albo Bóg wie czym, ale jednak czymś, bo nie może przecież stać się niczym. To bzdura, co gadają, że człowiek, jak zejdzie z tego świata, staje się niczym. Jakże może stać się niczym, skoro był czymś. Każde coś staje się na powrót czymś, a niczym może stać się tylko nic, i tyle”.

Adrianna Szymańska

Czechosłowacja. Co dalej?

Zycie literackie w Czechosłowacji nabiera w ostatnich miesiącach szybkiego tempa. Z zagranicy powracają niektórzy pisarze, powstają nowe stowarzyszenia, do głosu dochodzą świeżo powstałe wydawnictwa. Jednak najbardziej uwagę przyciągają czasopisma drukujące na swych łamach autorów i krytyków do niedawna jeszcze zakazanych. Tylko od początku tego roku ukazało się dwanaście nowych tytułów, a wydawcy już szykują następne!

W takiej sytuacji pojawia się pytanie, jakie cele stawiają przed sobą zespoły redakcyjne? Czy przypadkiem ich ambicje nie kończą się na prezentowaniu dorobku emigracji i podziemia kulturalnego? Nie można bowiem nie zauważyć, iż w chwili obecnej przeważają dążenia do wypełniania „pustych miejsc” w planach edytorskich i prezentowania czytelnikom pełnego obrazu piśmiennictwa narodowego. Podczas uzupełniania luk — zarówno odnoszących się do współczesności jak przeszłości — nowe czasopisma nawiązują do nieśmiały, oficjalnie popieranym inicjatyw z 1989 roku („Kmen” i „Inicjal”), a także do niezależnej

publicystyki kręgów emigracyjnych skupionych wokół periodyków „Listy” (Kolonia), „Obrys” (Monachium), „Svedčtvi” i „Lettre Internationale” (Paryż), „Rozmluvy” (Londyn).

Największą aktywność wykazuje działająca w Pradze oficyna „Lidové noviny”, kierowana przez Dušana Kubalka. Dzięki tej instytucji czytelnicy otrzymują między innymi czeską wersję „Lettre Internationale” redagowaną przez krytyka i tłumacza A.J. Liehna. Wśród publikowanych tam tekstów znaczące miejsce zajmują eseje Milana Kundery ukazujące problematykę „kultury środkowoeuropejskiej” zarówno w jej aspekcie historycznym jak i etycznym. Oficyna „Lidové noviny” wydaje także kwartalnik „Kritický sborník”, do którego piszą przede wszystkim autorzy szczególnie aktywni w latach sześćdziesiątych jak np. estetyk Kvetoslav Chvatik, filozofowie Ivan Svitak i Karel Kosik, historycy literatury Jindřich Chalupský i Jiří Brabec. Współpracują z nim więc twórcy o orientacji fenomenologicznej. Zaslugą wydawnictwa jest również wznowienie tygodnika „Litera-

rni noviny”, wychodzącego teraz jako dodatek do popularnego dziennika niezależnych demokratów „Lidové noviny”. Jego redaktorem jest krytyk Vladimír Karfík, którego wspierają twórcy znani z lat sześćdziesiątych: Sergej Machonin (teatrolog), Milan Jungman (krytyk literacki), Karel Pecka (powieściopisarz), Ludvík Vaculík (felietonista). Wszyscy oni akcentują związki współczesnego życia literackiego z myśleniem generacji „Praskiej Wiosny”.

Nad sensem powrotu większości czasopism do przeszłości zastanawiają się czytelnicy także w związku z publikacjami pisarzy, którzy w styczniu 1990 porzucili skompromitowany Związek i znaleźli możliwości druku w miesięczniku „Literární revue”. Pod kierunkiem Milana Pavka pismo to podobne jest do ongiś wydawanego „Plamena”, przedstawiającego w szerokim przekroju różne nurty literackie. Znamionym rysem są próby zjednoczenia lewicujących autorów, jednocześnie wykazujących tolerancję wobec katolików. Podobną tendencję można dostrzec w tygodniku „Tvar” redagowanym przez Hanę Stepankovą i Jaroslava Holoubka. Natomiast literaci zrzeszeni w „Klubie 89”, powstałym w trakcie „aksamitnej” rewolucji w opozycji do polityki kulturalnej komunistów, utworzyli tygodnik „Atd”. Na jego czele stoi krytyk

Josef Hajný, członkami zespołu redakcyjnego są między innymi tacy pisarze jak Miroslav Ivanov, Jan Dvořák.

Koncentrują się oni przede wszystkim na literaturze faktu. Pod tym względem niewiele różnią się od nich publicyści skupieni wokół tygodnika „Tvorbá”. Obecność w zespole redakcyjnym takich poetów jak Egon Bondy, Miroslav Holub i Daniel Strojňák sprawia, iż literatura rozpatrywana jest jako jeden z motorów nowego myślenia politycznego w Czechach.

Ciekawiej zapowiada się w Brnie na Morawach działalność oficyny „Atlantis”. Pierwsze numery czasopisma „Most”, nawiązującego do dawniejszego „Host do domu”, odważnie krytykują zastane konwencje i poszukują źródeł inspiracji w nadrealizmie (Petr Kral), w odmianach poezji konkretnej (Ludvík Kundera), w ekspresji językowej (Jiří Gruša). Na wyraźny program artystyczny będzie trzeba jednak zaczekać, podobnie jak w przypadku tygodnika „Moravské noviny”, kierowanego przez dramaturga Milana Uhde.

Tak więc, zamiast walki o wypracowanie własnego programu artystycznego większość pism spleca na razie dług wobec przeszłości. Co będzie dalej?

Petr Poslední

Wbrew opiniom rozpowszechnianym od paru lat przez entuzjastów Gorbaczowa i wyznawców tak zwanej pierestrojki, radzieckie czasopisma literackie i społeczno-kulturalne nie są jeszcze najciekawszą prasą świata. Ciągłe nie są „zwierciadłem rzeczywistości” — wciąż istnieją tematy zakazane — a są to tematy najświeższe i najciekawsze. „Glasnost” ma wyraźnie określone granice.

Jakby niezauważona przeszła w Związku Radzieckim śmierć Władimira Jerofiejewa. Tylko „Moskowskie Nowosti” zamieściły nekrolog. Ktoś przybył ostatnio z ZSRR przekonywał mnie, że Jerofiejew znany jest dobrze jedynie elicie czytelników stanowiącej zamknięty klan. Chętniej przyjąłbym inne wyjaśnienie. Biografia Jerofiejewa pełna jest luk i zagadek. Jakiś czas temu rozeszły się pogłoski o jego śmierci, które zdementował sam Jerofiejew wydając kolejną książkę. Dlaczego zatem pisarz z latwością przekraczający granicę życia i śmierci — słynna powieść „Moskwa-Pietuszki” jest przecież pośmiertnym monologiem narratora — nie miałby jeszcze raz zmartwychwstać?

W ostatnich miesiącach wydarzeniem dużej wagi w życiu kulturalnym Rosji był przyjazd do kraju Władimira Maksimowa, emigracyjnego pisarza i wydawcy, od szesnastu lat redaktora naczelnego pisma „Kontynent”, jednego z najważniejszych emigracyjnych pism literackich. W wywiadzie dla „Literaturnoj Gazety” (nr 19) powiedział on

Granice pierestrojki

m.in.: „Nie mam cienia wątpliwości, że wielu tych, którzy w ciągu ostatnich siedemdziesięciu lat parali się twórczością artystyczną mogłoby zostać znakomitymi politykami, menedżerami, kupcami (...) Literatura od dawna w Rosji zastępowała cerkiew, izbę adwokacką i towarzystwo dobroczynności, i gabinet psychiatryczny. Teraz w naszym życiu będzie odgrywać rolę drugorzędą. (...) Na razie jednak (...) w Rosji czyta się książki. Lecz w końcu odpadną ci, którym literatura nie jest potrzebna, pozostaną prawdziwi czytelnicy.” Zdaniem Maksimowa „Kontynent” w dotychczasowej postaci spełnił już swe zadanie. Zaproponowano mu wydawanie „Kontynentu” w kraju, lecz nie wszyscy członkowie redakcji wyrażają na to zgodę. „Niektórzy sądzą, że wszystko, co się tu dzieje jest tylko spektaklem, w którym nie mamy moralnego prawa uczestniczyć” — powiedział Maksimow. Sam twierdzi, „należy dać kredyt zaufania” i ...poczekać.

Ta sama gazeta tydzień wcześniej zamieściła rozmowę z Nikitą Strułem — naczelnym emigracyjnego „Wiestnika Russkogo Christianskogo Dwizienija” i dyrektorem wydawnictwa YMCA-Press: „...literatury zakazanej

praktycznie w Rosji już nie ma” — powiedział. Ciekawie ujął swoją ocenę współczesnej literatury krajowej i powstałej na emigracji: „Jak dotąd na horyzoncie życia literackiego Rosji nie dostrzegam zjawisk dużej miary. Są dobre nazwiska — przede wszystkim »nurt wiejski«, choć i oni dzisiaj karmią się głównie nostalgią. Są obiecujące powieści Bitowa, Kaledina, Tatiany Tołstoj (...) Pisarzem szczególnie mi bliskim jest Wasyl Bykow.” Nader krytycznie wyraża się Struvel o Sokolowie i Limonowie, popularnych piórach emigracji. Jego zdaniem literatura rosyjska zdominowana jest przez dwie indywidualności (genialne) — Solżenicyna i Brodskiego. Kto ośmieli się pisać prozę po Solżenicynie i wiersze po Brodskim? — pyta Struvel. Oficyna YMCA-Press przygotowuje wydanie ineditów Bułgakowa i kontynuację dzieł zebranych Fiedotowa, a proces odzyskiwania przez Rosję dziedzictwa kulturalnego zakazanych dotąd dzieł literackich i filozoficznych potrwa lata, mimo wysiłków podejmowanych w kraju i na emigracji — stwierdza ów znakomity edytor.

Setną rocznicę urodzin Borysa Pasternaka uczczono godnie. Miesięcznik „Znamja”

(nr 2), opublikował wspomnienia Józefiny Pasternak, siostry pisarza a także jego listy (niektóre) do rodziców i siostr. W miesięczniku „Oktjabr” (nr 1) ukazały się „Etiudy o Pasternaku” Borysa Zajcewa i „Spotkania z Pasternakiem” Aleksandra Gładkowa, a w leningradzkiej „Newie” (nr 2) wspomnienia Zinaidy Pasternak — drukowane już i znane poza granicami ZSRR.

Jednakże największe zainteresowanie budzi w Rosji twórczość wielkiego Solżenicyna, pomalutką dostępną dzięki miesięcznikom literackim („Newa”, „Nowyj Mir”). „Nowyj Mir” zamieścił artykuł znanego w Polsce pisarza sowieckiego Sergiusza Żałygina „Rok Solżenicyna”. Jego zdaniem Solżenicyn jest w jednej osobie: artystą, socjologiem i historykiem, a tylko tragizm współczesnej epoki mógł ukształtować tak wszechstronnego twórcę. Śmiałość z jaką Solżenicyn stawia problemy zrównuje go z Dostojewskim — według Żałygina — choć jest to pisarz w tradycji rosyjskiej z nikim nieporównywalny. Charakterystyczne jest zakończenie rozważań Żałygina o Solżenicynie. Stwierdza on, że rok 1985 zamyka epokę „wielkiego kryzysu” trwającą od 1914 roku, a wszyscy wiedzą, kto w 1985 roku doszedł do władzy. Pointa, lepiej — obawiam się — niż cokolwiek innego oddająca ducha tak zwanej pierestrojki: w prasie sowieckiej można już chwalić Solżenicyna, nie zapominając jednak o pochlebstwie dla genseka.

Sławomir Mazurek

Zamilknięcie intelektualistów

Wostatnim numerze monachijskiego, konserwatywnego dwumiesięcznika „Criticon” (118/1990) czytamy kilkunastu tekstów Waltera T. Rixa „O zamknięciu intelektualistów. Utrata i tworzenie języka w obliczu wydarzeń niemieckich”.

Intelektualiści niemieccy oniemieli — wywodzi autor. Kiedy naród przedzierał się przez mur, oni trwali w kręgu milczenia. I nie było to milczenie wtajemniczonych, tylko bezsilnych. Rzeczywiście, w przeciwieństwie do Polski, Węgier, Czechosłowacji, gdzie pisarz sięgnął nawet po godność prezydenta, energiczne powstanie odbyło się bez intelektualistów. Podczas gdy — czytamy dalej — dawni komuniści Harmlin i Heym korzystali z elektronicznych mediów Republiki Federalnej naród wylgający na ulice jednoznacznie odrzucił nie tylko wszechwładzę systemu, lecz także pretensje intelektualistów do duchowego przywództwa. „Kiedy masy przejrzą [i] (...) zdetrzonizują swych intelektualistów, ci tracą mowę.” A wszystkiemu winna Rewolucja Francuska...

Intelektualiści bowiem po obu stronach Łaby trwali przy swych lewicowych projekcjach, bredzili o deformacjach socjalizmu, trzęśli się

ze strachu przed zmianami. Pisarze pomagali trzymać kurs partyjnego flagowca SED-PDS (list przeciw „wyprzedaczy” NRD podpisali m.in. Christa Wolf, Volker Braun, Stefan Heym), a mechanizm tych postaw wykazuje, według autora, pokrewieństwo z motywacjami pokolenia 68. Usiłowali oni definiować myślenie nie jako zmaganie z rzeczywistością doświadczeniem, lecz jako przedłużenie literatury. „Tekst” stał się surogatem rzeczywistości”. A czym dla literaturoznawcy jest tekst — konkluduje Rix — tym dla intelektualisty jest jego utopia. „Zastraszająca jest przy tym sterylna utopia i wysuwany w jej imieniu postulat stagnacji”. Intelektualiści — pisze Rix — od lat mozolili się nad językiem, który utracił swoje znaczenie.

Ale naród wraz z samoświadomością odzyskał też mowę i „odwojował” skompromitowane przez propagandę pojęcie pokoju. Partyjni prowokatorzy usiłowali jeszcze zamknąć ludziom usta wywołując upiora niemieckiej przeszłości: neonazistowskie i antysemickie hasła na murach miały budzić lęk i wątpliwości. Tym razem jednak zdemaskowano mechanizm prowokacji jako „chimerę w służbie utrzymania władzy komunistycznej”.

Co ciekawe, uzasadnień dla swych optymistycznych konkluzji Rix szuka w... poezji. Właśnie literatura piękna wyraża problem „mowy i milczenia”. Odwołuje się do literackich zmagania sprzed listopadowego przełomu: bezradność i agonía, a także ślady nadziei w wierszu Sary Kirsch „Moje słowa nie są mi

posłuszne” i w końcowej scenie opowiadania Christoph'a Heina, gdzie bohater włącza dźwięk telewizora, patrzy na nieme migawki propagandowe i siada do fortepianu, by „głośno i dziko” zagrać Chopina. A dalej Reiner Kunze i wiersz „Grudzień”: „Miasto, rybo bez ruchu, / tkwisz w głębinie // Zamarznięte / niebo nad nami // --- / Przeziwować, z / pyskiem przy dnie”. Rix zdobywa się tutaj na prawdziwie „konserwatywną” interpretację: „Narzucony człowiekowi system wziął go pod obcas i przyprowadził o rybią niemotę. Jednocześnie pysk i dno sugerują dogłębne poszukiwanie tego, co realne i pierwotne, a zarazem bój o adekwatny język. Jest to jedyny kierunek poruszania się, który wprawdzie nie każe zapomnieć o istnieniu nieba, ale też jest przeciwbieżny owym wyłącznie ku górze skierowanym utopijnym marzeniom.”

Po trzynastu latach od utraty obywatelstwa NRD, Kunze może wrócić; bezpieka spaliła jego dossier. Jak stwierdza z satysfakcją Rix, poeta znów zajmuje się „adekwatnym ujmowaniem rzeczywistości” i piętnuje opozycjonistów energicznych, których pochłaniają kwestie ideologiczne.

Na zakończenie eseju padają jeszcze słowa o winie intelektualnej, której poczucie, zdaniem Rixa, pozytywnie odróżnia intelektualistów NRD od ich zachodniemieckich partnerów. To ważne, jeśli się chce osiągnąć nowy język — narzędzie porozumienia w świecie budowanym na gruzach Muru...

Andrzej Kopacki

poezja murów



Warszawa, Plac Na Rozdrożu

KOTBASKOWO

PISMO OSOBNE □ Nr 2 □ 24 CZERWCA □ redaguje ZBIGNIEW SAJNÓG

Maciej Ruciński
radziecka instrukcja

zobaczyłem kartkę, schyliłem się, ale domyśliłem się, że to radziecka instrukcja, usiadłem, zauważyłem, że kartkę, wyciągnąłem rękę, lecz przypomniałem sobie, że to radziecka instrukcja to była radziecka instrukcja czasem myślicie radziecka instrukcja, uważajcie, to jest naprawdę radziecka instrukcja

Z cyklu „Dywagacja”

znak — archetyp podświadomości bytu wyrażający transcendentne jądro wszechrzeczy, ośrodek oscylacji innych form istnienia, zakłętą znak w dwuwymiarowym świecie; litera
słowo — metafizyczna sperma populacji znaków, przedmiot wyrażania wszelkich wytrysków myśli, ewentualny lepki ejakulat zaklejający kanały samodzielnego myślenia społeczeństwa lakże deflorator, indukujący mutacje
Bóg — materia, natura, energia, sumienie, tworzenie, istnienie, wszechwiedza, miłość
Kościół — destrukcja Boga prawdziwego w naszym ego
życie — zdolność do utrzymania własnej odrębności
śmierć — koniec czy początek?

sex — regularny skurcz natchnionych emocji, immanentne przyspieszenie pulsacji lubieżnej rozkoszy, metafizyczna podróz przez wymiar transgresji, uwolnienie endogennych chuci, zaprzeczenie artykulacji preorgazmicznych, ulubiona scena projekcji dewiacji, forma kontaktu z Nim
onanizm — wolna forma współżycia z własnym wnętrzem
choroba psychiczna — najwyższy stan świadomości, bezgraniczna fuzyja osobistego jeststwa z ponadczasowym permanentnym orgazmem duchowym, sedno najdoskonalszej formacji społecznej, najbardziej wysublimowany szczebel ewolucji
Ja — egzystencja własnej jaźni zanurzonej w wymagowanym świecie, świecie wypełnionym iluzorycznymi postaciami, niezwykłość praw własnej kreacji, Ja i Ja a nie Ty i Ja

Grupa poezyjno-prozaiczna
Sopot 89

Kolejny odcinek z cyklu:

SZANUJMY PRZEMÓWIENIA!

(...) Jedynym modelem socjalizmu, który miał szansę na sukces był niewątpliwie socjalizm narodowy, który to z okrzykiem „Goot mit uns!” rzucił się na Chrystusa Europy o smutnej nazwie — Polska. Do imprezy tej dołączył się również rewolucyjny socjalizm ze Wschodu, którego symbolem po wsze czasy stało się miasto Poronin. I tak oto, po raz pierwszy w dziejach ludzkości, jeden tylko kraj stał się socjalistyczny do kwadratu. Jego mieszkańcy zaś zarzucili materializm praktyczny na rzecz dialektycznego, gdyż to właśnie owa dialektyka zaczęła nagle stanowić o ich życiu. Myślę, że gdyby Lenin na chwilę przed zabalsamowaniem uwierzył w Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej i pozwolono by mu (jako drugiemu) zmartwychwstać, to i tak po chwili umarłby na rozterki.

Ponieważ jednak Hitler był epileptykiem, Goebbels był niższy od Mototowa, zaś Him-

mler nie leczonym krótkowidzem, III Rzesza upadła jak w przeszłości imperium tureckie czy Dziewica Orleańska. I zaprawdę powiadam wam, że głupi nie ten, kto krzyczy i daje się złapać, lecz ten, kto milczy i ma puste akta, albowiem ludzie u władzy zmieniają się szybko, a nowy reżim zawsze zaczyna od tych, którzy nie podpadli poprzedniemu, kimkolwiek by oni byli. Polacy jednak niczego się znów nie nauczyli: różną się w imię Boga, zapomnieli o marchewce, żrą mięso i ziemniaki, które miast mózgow wypełniają im wątpia. A dupa, proszę szanownych państwa (podobnie jak serce) — nie sługa i swe obowiązki dobrze zna! (...)

Fragment przemówienia dra Ericha von Kapp na IX Zjeździe Narodowo-Chrześcijańskiej Radykalnej Partii Żydowskiej 29 IX 1989 w Weimarze.

[„KAU GRYZONI NA SERZE” NR 10/1989]

Brzóska

ZŁOTE MYŚLI PSA

Gdy pies nie może to i stróż szczeka (przysłowie).
Gdy koń się śmieje to nie ma żartów (przysłowie).

Europa: dokąd idziemy?

P anujący w kraju kryzys każe nam szukać alternatywnych rozwiązań cywilizacyjnych. Najmłodniejsza jest orientacja prozachodnia, więc często słyszy się o powrocie Polski do Europy. Pominę w tym miejscu rozważania na temat zasadności pojęcia „powrót” (mam bowiem wątpliwości, czy my tam w ogóle byliśmy — to raczej Europa u nas bywała) i skupię się na pytaniu „Europa, ale jaka?” Dla przeciętnego Polaka Europa, czy też Zachód, to przede wszystkim dobrobyt materialny. Chcąc swe marzenia dowartościować ideikami, ten i ów wspomni o chrześcijaństwie i demokracji. Jak na ideał przystało — o problemach się nie mówi, „tam” ich nie ma i nie było. Nie zauważa się, że obecny Zachód to owoc długiej ewolucji przepłatanej okresami wojen, rewolucji... Rewolucji, których u nas nie przeprowadzono. Kiedy my mieliśmy demokratyczną Rzeczpospolitą — tam kształtował się absolutyzm, kiedy zaś pod wpływem zachodnich idek oraz działań naszych sąsiadów Rzeczpospolita upadła — tam zaczęła powstawać burżuazyjna demokracja (nie bez udziału naszych idek, o czym się często nie pamięta). Minęliśmy się z Europą w czasie i — kiedy biliśmy się o niepodległość — przegapiliśmy dość istotny moment. Chodzi o obalenie ustroju etatystycznego, obcego Polsce. I wszystko jedno czy będzie to „oświecony” absolutyzm, czy totalitaryzm — każdy z nich opiera się wszak na armii, urzędnikach i „akademikach” — tak zwanych uczonych i artystach, którzy za licencją na oficjalną, zawodową działalność zajmują się uzasadnianiem systemu i choć czasem pozostają doń w opozycji, to nie negują go w ogóle, lecz jedynie politykę obecnego rządu. Ludzie ci ogarnięci są manią prześladowczą budowania systemu doskonałego, rozwiązań całościowych, mających według uniwersalnego wzoru załatwić wszystkie problemy. Historia naszej części Europy dowodzi, że wcześniej czy później musi się to skończyć katastrofą.

Tymczasem na Zachodzie zwyciężyli nie związani z państwem „Inteligenci” (tam nie ma nawet takiego słowa), lecz „kupy” pracujący dla rynku, dla społeczeństwa, nie dla władzy i nie ma tu większego znaczenia czy sprzedają oni swe ręce, mózgi czy też owoce cudzej pracy. Idzie o pewien typ myślenia, gdzie najważniejszy jest interes (a do interesu trzeba dwóch stron, więc i porozumienia), a nie modelowe rozwiązanie, do którego usiłuje się przykroć rzeczywistość, dos-

konaty system, w który próbuje się wtłoczyć życie społeczne. Droga którą przeszedł Zachód nie jest wcale prosta i na obecny jego kształt złożyło się ponad stulecie konfliktów. Demokracja i dobrobyt nie spadły Zachodowi z nieba, ani nie wyłoniły się z istoty systemu niczym Wenus z piany morskiej. Każde rozszerzenie praw człowieka, objęcie kolejnej grupy społecznej prawem wyborczym czy podwyżką płac i wzrost świadomości społecznych trzeba było wywalczyć strajkami, demonstracjami, bombami i rewoltami krwawo tłumionymi przez rządy. Ale kiedy w Europie Środkowo-wschodniej przechodzono z feudalizmu w świeżoną przyszłość narodowych i socjalistycznych państw — „zdegenerowany Zachód” dopracował się sytuacji, w której ustroj społeczny nie stanowi już podstawowego problemu a polityka jest coraz gorzej widziana. Momentem przełomowym była tu rewolta '68, która pozwoliła wygłaskać większość z tego, co „państwo dobrobytu” miało do zaoferowania ludziom i jednocześnie przestawiała aktywność społeczną na inne tory. Kontrkultura odrzuciła w ogóle cywilizację zachodnią z jej konsumpcjonizmem i rywalizacją wszystkich ze wszystkimi o wszystko i zwróciła uwagę ludzi na takie problemy jak pokój, rozbrojenie, ekologia a wreszcie miejsce człowieka w kosmosie i wpływający z tego nowy model życia.

Kontrkultura chętnie czerpała ze Wschodu, przy czym o ile o Mao szybko zapomniano, gdy skończyła się wojna w Wietnamie a problemy społeczne zeszły na dalszy plan (bo w końcu kapitał pojął, że nie można siłą zmusić robotnika do pracy, ale trzeba mu dobrze zapłacić, by miał kto wykupić wytworzone towary) o tyle Budda czy Lao-zi cieszą się stale rosnącą popularnością. Bowiem Zachód, który tak podziwiamy, przeżył silny kryzys kulturowy i — jak zwykle w takiej sytuacji — przypomina sobie, że „ex oriente lux” — światło (idzie) ze Wschodu. Czy nie jest to tylko przejściowa moda, forma bez treści... Póki Zachód był biedny — myślał o pracy i chlebie — teraz może już sobie powiedzieć, że „nie samym chlebem żyje człowiek”, a po pracy przydałaby się i zabawa. Czy chodzi o szukanie egzotyki przez znużone sobą społeczeństwa dobrobytu, czy też mamy tu do czynienia z głębszym zrozumieniem zagrożenia niesionych przez cywilizację opartą na obecnym modelu widzenia świata, zrozumieniem faktu, że nasze życie zależy od współpracy z innymi, że świat jest jeden i nie można go bezkarnie niszczyć, że dobrobyt czerpany z podsyłania wojen w Trzecim Świecie i eks-

ploatacji jego bogactw naturalnych (na przykład wycinanie dżungli amazońskiej) w końcu obróci się przeciw Zachodowi — wreszcie, że to nie ilość posiadanych rzeczy, lecz jakość życia decyduje o wolności i szczęściu człowieka...? Pewną nieulność w stosunku do odbioru Orientu w Europie rodzi fakt, iż ma ona swe własne — może nie tak rozwinięte, za to bliższe jej mentalności — wzory idek mówiących o jedności człowieka z kosmosem i dążeniu do ubóstwienia się. Idek przez Europę zniszczonych i zapomnianych.

Europa, a nawet Zachód, nie jest jakąś jedną, uniwersalną kulturą („eurochrześcijańską”). Jak wydają się sugerować nasi apologetycy Europy i Zachodu. Tryumf polityczny, a zwłaszcza gospodarczy pewnego modelu cywilizacyjnego nie zmienia faktu, że nigdy nie było jednej Europy. I nie chodzi tu o podział na Wschód i Zachód, Północ i Południe oraz często zapomniany Środek (dawna Rzeczpospolita Polska i monarchia węgierska), ani o fakt, że tryumf Zachodu (i Północy), dziś wraz z USA stanowiących centrum tej cywilizacji, jest stosunkowo niedawny i nie był z góry przesądzony. Idzie mi o wewnętrzne rozdarcie „kultury eurochrześcijańskiej”, na nurt oficjalny i drugi, podskórny, czasem tylko wpływający na wierzch — nazwijmy go umownie nurtem gnostyckim. Gnoza, czyli wiedza tajemna, była środkiem do zbawienia — tu, na ziemi — poprzez iluminację, oświecenie umysłu nie tyle rozumienie, co odczucie jedności świata i człowieka, jako jego obrazu, drogą poznania makrokosmosu poprzez wejście w głąb swej „duszy” — poznanie samego siebie. Według mistrzów Zen i hinduskich guru w nurcie tym mieściła się i nauka Jezusa, zupełnie nie rozumianego przez chrześcijan, a przynajmniej — przez Kościół. W początkach naszej ery w basenie Morza Śródziemnego upowszechniła się kultura hellenistyczna, tak jak dziś pop-kultura anglosaska. Na jej gruncie zaczęły wyrastać gnostycyzm, synkretyczny nurt religijno-kulturowy pokrewny metafizyce Indii czy Chin, będący mieszaniną różnych szkół i prądów między innymi wschodnich misteryj, manicheizmu, wczesnego chrześcijaństwa, platonizmu, pitagoreizmu i filozofii żydowskiej. Stał się on dominującym nurtem hellenizmu, lecz po upaństwowieniu Kościoła i uznaniu katolicyzmu za religię Cesarstwa — został on zniszczony przez Kościół.

Odrodzenie gnozy nastąpiło w wiekach średnich w postaci sekt mistycznych o charakterze manichejskim. Około roku 1000 było to wyznanie dominujące w świecie, a jego wierni żyli od Atlantyku po Chiny. Gdy radykalizm społeczny manichejczyków sprawił, że feudalny Kościół uznał manicheizm za herezję i zniszczył go przy pomocy krucjat i inkwizycji (jak to uczynił również z najbardziej rozwiniętą kulturą ówczesnego Zachodu — Akwitanią katarów), mistyczne prądy przyjęły postać elitarnych praktyk tajemnych. Były one udziałem zakonu

templariuszy, budowniczych katedr, a nawet rycerskiej kultury dworskiej (legenda o Graalu itp.), ale przede wszystkim alchemii, astrologii i kabały. Adeptami nauk hermetycznych u progu nowożytności byli między innymi Marsilio Ficino, którego Akademia Florencka stworzyła podstawy Odrodzenia, Giordano Bruno — główny przedstawiciel renesansowej filozofii przyrody, Paracelsus — twórca jatrochemii i reformator medycyny, Johannes Kepler i największy z nich Mikołaj Kopernik — twórcy współczesnej astronomii (w bliższych nam czasach hermetyzmem zajmowali się między innymi C.G. Jung i Albert Einstein, by poprzestać tylko na najwybitniejszych). Wiele odkryć nauki było „produktem ubocznym” wiedzy tajemnej a Odrodzenie bez hermetyzmu byłoby niemożliwe. Ale jak zwykle — przeciw gnozie wystąpił Kościół, a potem i jego spadkobierca oraz, co można uznać za paradoks, pogromca — racjonalistyczna nauka, która ostatecznie wyrugowała metafizykę z kultury europejskiej. Najpierw uwieczniona w dogmatach Kościoła, a następnie wraz z nim odrzucona — stała się niemożliwa i nikt (poza poetami, farmazonami i różokrzyżowcami z największym z nich — Goethem — na czele) nie zaprzętał nią sobie głowy.

Dopiero w końcu XIX wieku, pod wpływem kryzysu scientyzmu, nastąpił zwrot ku alternatywnej drodze rozwoju myśli europejskiej, pojawiły się ruchy typu teozofii Błatawskiej czy antropozofii Steinera, otwierające drogę dla bardziej wyrobionej myśli Wschodu, która nie omija i najnowocześniejszej nauki (*Tao fizyki* Capry). To, co się obecnie dzieje w najbardziej rozwiniętych krajach może być zapowiedzią całkiem nowej i opartej na zupełnie innych zasadach cywilizacji, o ile świadomość i aktywność społeczeństwa zdoła wyprzedzić skutki błędów popełnionych przez zachłanne korporacje i rządy. Dla nas, głodnych dobrobytu (i demokracji?), wschodnio-środkoeuropejczyków są to problemy często abstrakcyjne i zainteresowanie nimi rzadko wychodzi poza młodzieżową kontrkulturę, a i tam jest częściej modą niż głęboką świadomością kryzysu. A byłoby dobrze, gdybyśmy zaczęli już dziś o tym myśleć, a nie po „powrocie”. Czasem zastanawiam się, czy my przypadkiem nie „wracamy” do Europy z epoki, gdy nam się „film urwał”, do Europy dzikiego, dziewiętnastowiecznego kapitalizmu z domieszką systemu państwowo-mafijnego. Ale taka Europa już nie istnieje (poza wyobraźnią naszych totalnych i jedynie słusznych reformatorów) i to nie ona, a przeciw niej — stworzyła się dzisiejsza Europa, pełna rzeczy, sobobód i... pytań o jutro człowieka i ludzkości.

Janusz P. Waluszko



Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby. Wybrała i opracowała Lidia Storoni Mazzolani. Przetłumaczył i wstępem opatrzył Stanisław Kasprzysiak. „Czytelnik”, Warszawa, 1990 r.

Tyle pustych słów wypowiedziano o naszych związkach z śródziemnomorską kulturą, że kiedy pojawia się — z rzadka — dzieło sięgające korzeni tej kultury, trzeba takie wydarzenie uznać za święto.

„Czytelnik” wydał właśnie *Rzymskie epitafia, zaklęcia i wróżby* w wyborze i opracowaniu Lidii Storoni Mazzolani. Wybór obejmuje także napisy ze ścian domów w Pompei. Opracowanie jest niezwykle staranne — nota edytorska zapoznaje z kanonicznymi zbiorami inskrypcji, podaje wiadomości na temat techniki wykonywania napisów, przypisy są zwięzłe choć nieskąpe, tyleż pouczające, co ciekawe.

Tekst jest dwujęzyczny — łaciński i polski. Przekładu dokonał Stanisław Kasprzysiak.

Miło zauważyć jak powaga przedsięwzięcia wydawniczego wymusza piękną formę książki — nie wątpię, że taki „przymus” był przyjemnością dla Jana Bokiewicza, autora opracowania graficznego: ładna, czytelna czcionka, sporo światła między epigramatami, szlachetnie klasycyzująca obwoluta. A że wykonanie poligraficzne zawiodło — stronicę raz z takiego, raz z siakiego papieru, litery rozmyte? Widocznie „Czytelnik” uważa, że tak już musi być...

Chcę zwrócić specjalną uwagę na wstęp pióra Stanisława Kasprzysia. Jest on godny każdej antologii polskiego eseju. Kilka zasadniczych kategorii — świętość życia i śmierci, lęk przed śmiercią, męstwo, patos, tragizm, ironia i skromność — kilka wielkich nazwisk — presokratycy, Seneka, Marek Aureliusz, Leopardi, Hölderlin, Nietzsche — a przecież ma się przy lekturze wrażenie, że nie jest to jałowa intelektualna gra, ale że obcujemy z myślą niestereotypową, intymną i zarazem

powszechną. To lakonizm i swobodna prostota epitafrów zobowiązały autora i ma on prawo — uczciwe prawo, bez zażęcia — powiedzieć: „Nie jestem tylko sobą, jestem też każdym z nas. I to, co jeszcze można tutaj dodać, mógłby — i powinien by — w gruncie rzeczy dodać od siebie każdy z nas. Mniejsza też o dziś skoro to Dziś jest zarazem naszym Zawsze”.

Zachęcam do lektury tej książki. Mam też ochotę doradzić, żeby stała się ona lekturą szkolną. Obok mitów greckich, Iliady, Odysei.

P.M.

JÓZEF CZAPSKI, *Na nieludzkiej ziemi*, Czytelnik Warszawa 1990.

Czapski

Jedna z legendarnych książek, znana czytelnikom z wydań podziemnych oraz paryskiej „Kultury”, trafia oficjalnie do naszych rąk. W tomie oprócz *Wspomnień starobielskich* oraz *Na nieludzkiej ziemi* znajduje się po raz pierwszy opublikowany w kraju szkic „Walka” (pierwodruk Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 69). Obejmuje on lata 1942-45 i między innymi dotyczy kampanii włoskiej, bitwy o Monte Cassino, Powstania Warszawskiego. I tu, podobnie jak w dwu pozostałych częściach, zwraca uwagę wspaniały opis, malarskość obrazów, znakomite portrety psychologiczne postaci, których indywidualne losy składają się na historię narodową. Dla Józefa Czapskiego — malarza kapisty, każda rzeczywistość: historyczna, pejzażowa, polityczna, egzystencjalna, posiada wiele warstw znaczeniowych. Na obrazy straszliwego życia w Związku Radzieckim w latach 1939-42, na dzieje polskich jeńców i deportowanych ze wschodnich terenów Polski, nakładają się wspomnienia autora z pobytu w Rosji przedrewolucyjnej, wojny polsko-radzieckiej, wiedza o losach polskich zesłańców poczynając od konfederatów barskich uwięzionych w Orenburgu, w którym — znanym jako miasto Czałow, mieściła się w roku 1942 centrala *Gulagu*. Jest to piarstwo

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Zbigniew Herbert, *ELEGIA NA ODEJŚCIE*, Instytut Literacki, Paryż 1990;

James Merrill, *WYBÓR POEZJI*, przekład i opracowanie Stanisław Barańczak, „Zeszyty Literackie”, Paryż 1990;

Krzysztof Karasek, *LEKcja BIOLOGII I INNE WIERSZE*, PIW, Warszawa 1990;

Wacław Iwaniuk, *POWRÓT*, Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Marek Zieliński, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1989;

Zbigniew Machej, *DWA ZBIORY WIERSZY*, „Puls”, Londyn 1990;

Adam Zagajewski, *PLÓTNO*, „Zeszyty Literackie”, Paryż 1990;

Annie Ernaux, *MIEJSCE*, PIW, Warszawa 1989;

Bohumil Hrabal, *OBSŁUGIWALEM ANIELSKIEGO KRÓLA*, PIW, Warszawa 1990;

Jerzy Niemczuk, *PLAGA*, PIW, Warszawa 1990;

Marian Brandys, *MOJE PRZYGODY Z HISTORIA*, „Iskry”, Warszawa 1990;

Czesław Dziekanowski, *FRUTTI DI MARE*, „Iskry”, Warszawa 1990;

Jerzy Ficowski, *POD BERLEM KRÓLA PIKOWEGO. SEKRETY CYGAŃSKICH WRÓŻB*, „Iskry”, Warszawa 1990;

Leszek Kołakowski, *BAJKI RÓŻNE. OPowieści BIBLIJNE. ROZMOWY Z DIABLEM*, „Iskry”, Warszawa 1990, przedruk za „Aneks”, (wydanie „Iskier” uzupełnione przez autora tekstami: „Wojna u Lemurów” — z „Bajek o identyczności” i „Żona Lota czyli uroki przeszłości”);

Marek Pąciński, *MONADY*, „Iskry”, Warszawa 1989;

Robert Szczerbowski, *KSIĘGA ŻYWOTA. PRZY-POWIEŚĆ*, „Iskry”, Warszawa 1990; wydano nakładem autora;

Miriam Akavia, *MOJA WINNICA. SAGA RODZINNA W TRZECH CZĘŚCIACH*, PIW, Warszawa 1990;

Mirosław Krleża, *SZTANDARY*, PIW, Warszawa 1990 (seria: Współczesna Proza Światowa); Józef Hen, *NIKT NIE WOLA*; WL, Kraków 1990;

Richard Pipes, *ROSJA CARÓW*, Wydawnictwo „Krağ”, Warszawa 1990;

Christian Graf von Krockow, *CZAS KOBIEC*, CDN, Warszawa 1990;

Slobodan Novak, *JUŻ NIE U SIEBIE I OPOWIADAN*, PIW, Warszawa 1990;

Mieczysława Buczkówna *NIE BĘDZIE RAJU*, PIW, Warszawa 1990;

Leopold Buczkowski, Zygmunt Trziszka, *ŻYWE DIALOGI*, „Pomorze” Bydgoszcz 1989;

Kazimierz Wierzyński, *SZKICE I PORTRETY LITERACKIE*, zebrał i posłowiem opatrzył Paweł Kądziela, biblioteka „Więzi”, Warszawa 1990;

Andrzej Mencwel, *ETOS LEWICY. ESEJ O NARODZINACH KULTURALIZMU POLSKIEGO*, PIW, Warszawa 1990;

Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Z CHAOSU KU PORZĄDKOWI. NOWY DIALOG CZŁOWIEKA Z PRZYRODĄ*, PIW, Warszawa 1990;

Basil Bernstein, *ODTWARZANIE KULTURY*, PIW, Warszawa 1990;

Roland Auguet, *KALIGULA CZYLI WŁADZA W RĘKU DWUDZIESTOLATKA*, PIW, Warszawa 1990;

Natan Ejdelman, *PAWEŁ PIERWSZY CZYLI ŚMIERĆ TYRANA*, PIW Warszawa 1990;

Jan Kott, *PRZYCZYNEK DO BIOGRAFII*, „Aneks”, Londyn 1990;

Czesław Bielecki, *Z CELIDO CELI. LISTY DO ŻONY*, „Puls”, Londyn 1990;

Jerzy Boniecki, *OKNO NA ŚWIAT*, „Puls”, Londyn 1990;

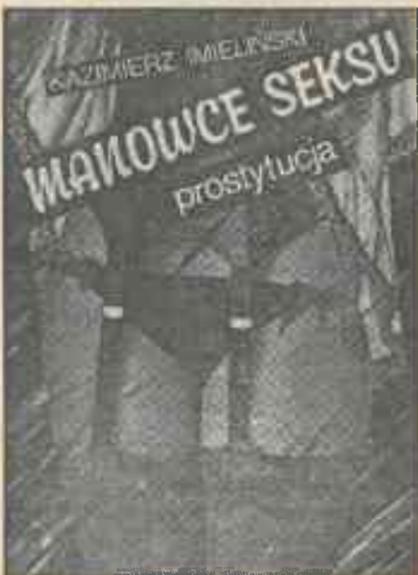
Vladimir Nabokov, *ZAPROSZENIE NA EGZEKUCJĘ*, Czytelnik, Warszawa 1990;

Artur Schopenhauer, *AFORYZMY O MĄDROŚCI ŻYCIA*, Czytelnik, Warszawa 1990;

Gunter Grass, *PSIE LATA*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1990

recenzja tygodnia

NASZA KSIĘGARNIA



Kultura w reformach.

Numer drugi

SKAMANDER nr 2 (lutym 1920):

W *Variach* zapowiadany w zeszycie poprzednim powrót do problemu cenzury: „Było to w roku 1906; wśród literackiej młodzieży krakowskiej rozszalała się nagle wiadomość, że austriacka cenzura zabroniła wystawienia *Kłutwy* w Krakowie. Na skutek protestu, wystosowanego przez stowarzyszenie literacko-artystyczne „Życie”, policja krakowska, spełniająca funkcje cenzuralne, złożyła pełne współczucia wyjaśnienie, że to nie jej wina, lecz że zarządzenie wydał generalny cenzor krakowski p. Krechowicki (ten sam, który skonfiskował *Legenda* Niemcewiczy) i krakowski kardynał biskup Puzyna (ten sam, który sprzeciwił się pochowaniu Słowackiego na Wawelu). A więc kler i austriacki biurokrata o polskim nazwisku. „Dlaczego zakaz ten został utrzymany? Właściwie „tylko dlatego, że pewne sfery klerykalne boją się (i niesłusznie), że wystawienie *Kłutwy* zachwieje moralnym autorytetem kapłaństwa, że pewne sfery wobrażają sobie, iż nikt z żyjących nie wie, że ksiądz w sutannie jest człowiekiem z krwi i kości, który tak cierpi i tak żyje jak każdy inny. (...) Tylko dzikość kultury i fanatyzm inkwizytorski mógł podyktować utrzymanie zakazu...”. Nicco dalej przytoczona zostaje treść „wezwania” nadesłanego przez dział prasowy policji: „Dział Prasowy Policji Państwowej niniejszym przypomina o zwrocie (!) wypełnionego formularza deklaracji z dn. 2 XII r.b. (1919-M.B.) na wydawanie czasopisma „Skamander” po opatrzeniu teje stemplem 4-ro markowym. Nadmieniam, iż obecnie wystarczającym jest złożenie piśmiennego oświadczenia redaktora pod względem (sic!) pełnoletności, prawomysłowości (sic!) i przynależności do Państwa Polskiego, zamiast żądanego w odezwie (!) zaświadczenia komisariatu eo do tych trzech punktów. Podpisał Kierownik Działu Prasowego A. Sygietyński.” Wszystkie podawane w nawiasach wykrzyknienia pochodzą od redakcji „Skamandra”, która pozwała sobie na komentarz do przytoczonego dokumentu: „Takie wezwanie, pisane widocznie przez jakiegoś b. rosyjskiego adjunkta cyrkulowego czy też zgola rewirowego, na co wskazuje wyraźnie ohydna polszczyzna, podpisane, co gorsze, przez polskiego literata pozwala sobie przesłać policji państwowej do redakcji czasopisma literacko-artystycznego!”. Poniżej — kilka inwektyw rzuconych na „naczelnego cenzora Rzeczpospolitej”.

MYŚL NARODOWA nr 2/41 (10 X 1925):

Recenzja z *Antychrysta* K.H. Rostworowskiego, w której czytamy: „tytułowy „Antychryst (...) przybrał postać żyda (Bienenstocka), który w naszych czasach obrał dla swych celów drogę przewrotu bolszewickiego. Autor pokazał na scenie typowe zdarzenie, które mogło się dzieć w Polsce podczas rewolucji 20 lat temu, ale mogło się trafić już teraz w Polsce niepodległej...”. W zakończeniu — przypowieść o niewdzięcznych „sublokatorach” pragnących wyrzucić z domu jego prawowitych właścicieli. □ W *Kronice ogólnej* informacja o pobyty w Warszawie komisarsza ludowego spraw zagranicznych SSSR Jerzego Cziczera. „Na obiedzie, wydanym z tej okazji przez min. Skrzyńskiego, obaj ministrowie wygłosili przemówienia stwierdzające konieczność zgodnej współpracy nad umacnianiem pokoju i zacieśnianiem wzajemnych stosunków gospodarczych.” Cziczera zatrzymał się w Warszawie w drodze do Berlina.

WIADOMOŚCI LITERACKIE nr 2 (13 I 1924):

Na stronie pierwszej szkic Anatola Sterna pt. „Joseph Conrad, Jack London i Stefan Żeromski. Poeci morza i profesorowie energii narodowej”. Jak twierdzi autor, z trzech wymienionych „artystów o najbardziej skomplikowanej psychice jest tu bez wątpienia Żeromski”. □ Stanisław Staliński — autor korespondencji z Moskwy zatytułowanej: „Za czerwoną kurtyną sowiecką” — stwierdza z ulgą, że teatr, teatr Stanisławskiego, Meyerholda, Tairowa „rewolucja nie zabiła”. □ Wilam Horzycy entuzjastycznie recenzuje *Drogę na Wschód* Stojimskiego: „Ostatnia książka Stojimskiego jest rewelacją nie tylko dla czytelnika, ale — i to najważniejsze — dla samego pisarza, który nie przypuszczał zapewne, iż droga na Wschód będzie mu drogą do własnego wnętrza”. **PROSTO Z MOSTU nr 2 (13 I 1935):**

„Rozmowa z Kazimierzem Iłkiewiczówną” (ozdobiona dużą fotografią poetki) i relacja z „przebiegu posiedzenia jury państwowej nagrody lite-

rackiej” zajmują całą trzecią stronę pisma. Na stronie piątej notka informująca o tym, że głównym kontrkandydatem Iłkiewiczówny był Irzykowski. Redakcja przypomina, że oboje drukowali swe teksty w pierwszym numerze „Prosto z mostu”. Na stronie ostatniej (satyrycznej) zamieszczono taki oto wierszyk Janusza Minkiewicza:

Rymy dziecięce
na cześć laureatki nagrody państwowej
Kazimierzy
Iłki-
kiewiczówny

Była sobie Iłka mała,
Co nagrodę otrzymała.

Wolę, że zdobyła Iłka,
A nie Irzykowski — piłka.

Wyrok mądry był na tyłce,
Że przysporzył laurów Iłce.

Zastanówmy się na chwilę:
Po co Iłce forsę tyłce? ...

I dalej w tym rozkosznie „ironicznie” — panegirycznym stylu...

PION nr 2 (sobota 14 października 1933):

Tekstem „Niewola duchowa” Leon Chwistek wypowiada wojnę wrogom prawdziwej sztuki, tym wszystkim „handlarzom towarem duchowym”, „kramikarzom”, reagującym na nową sztukę bezsensownym „frazesem o imporcie nowinek zagranicznych”. „Jest pora, żeby ludzie ci nie mieli prawa moralnego do zabierania głosu w sprawach artystycznych. Jest pora, żeby wyrzucić ich na pysk z świątyni naszej sztuki”.

M.B.

„Kresy” — nieprowincjonalna prowincja

Pojawienie się pierwszego numeru kwartalnika „Kresy” przypomina nam, że geografia życia literackiego w Polsce to nie tylko Kraków i Warszawa. To także Lublin, Zamość, Kielce. Zgadza się z jednym z autorów: „nie ma powodu, (...) by prowincja czuła się ubogą krewną polskich ośrodków centralnych. Peryferie tworzą kulturę tak samo jak centra”. Ba, często tworzą ją lepiej — warto przeto je penetrować, rozpoznawać, opisywać.

„Kresowość — czytamy w artykule redakcyjnym — to nie tylko historia, mocarstwowa przeszłość, wspomnienia i nostalgia. Hasło to wnosi do współczesnego myślenia niezwykle istotne wątki. Kresowość to spotkanie i koegzystencja narodów, religii i kultur, to polifonia wielonarodowości, to współistnienie w wielojęzyczności. Integracja, partnerstwo, równoprawność i dialog kultur, wolność i autonomię jednostki, czyli najważniejsze problemy i zjawiska nurtujące współczesną Europę, Europę wspólnego domu odnaleźć można w tradycji kresów”. Trudno natomiast odnaleźć to wszystko w kwartalniku. Oprócz kilku wierszy, fragmentu rozmowy Szewca ze Strykowski i cytowanych już (niestety bardzo krótkich) rozważań o literaturze prowincji — o kresach w „Kresach” — głuch. Ow bar konsekwencji zdaje się świadczyć o tym, że nie jest to (jeszcze nie jest?) pismo profesjonalne.

Często stosowaną praktyką w polskich kwartalnikach, miesięcznikach oraz czasopiśmiech są przedruki. Wykorzystują ją również redaktorzy „Kresów” zamieszczając w pierwszym numerze fragmenty powieści Bogdana Madeja *Piękne kalanie albo dojrzwienie miłości* i rozmowy Piotra Szewca z Julianem Strykowskim. Osobiście nie jestem zwolennikiem przedruków, nawet z wyda-

wnictw emigracyjnych, dziś już przecież stosunkowo łatwo dostępnych.

Wreszcie, po stronie minusów trzeba odnotować brak w piśmie dobrej eseistyki. Tekst Jadwigi Mizinińskiej „Śmierć Boga a śmierć człowieka” — jako esej właśnie reklamowany przez redaktorów — jest klasycznym szkicem-rozprawką.

Mimo tych zastrzeżeń nie uważam, by „Kresy” były piśmie złym i nieciekawym. Dlaczego? Najpierw jeszcze jeden cytat z artykułu redakcyjnego: „Kresowość to również kraniec pewnego odcinka czasu, można by rzec, kraniec pewnej epoki. To sytuacja kryzysowa, stan wyeksploatowania wielu wzorców kulturowych i literackich. To wreszcie właściwość obszarów, poza którymi na pewno nie rozciąga się próżnia; wprost przeciwnie, stanowią one pomost do innych czasów i do innych, być może nowych wzorców”. Tutaj redaktorzy są już bardziej konsekwentni, dotrzymują słowa. „Kresy” starają się prezentować i opisywać literaturę najnowszą, tę, która właśnie powstaje, która dzieje się na naszych oczach.

Dużą część w piśmie zajmuje poezja młodych autorów. Oczywiście nie wszystkie wiersze są udane, ale z pewnością niektóre utwory Paczuskiego i Sendeckiego zasługują na uwagę. Nowe zjawiska w młodej poezji i prozie ostatnich lat próbuje rozpoznać Andrzej Niewiadomski w swoim szkicu „Czy czeka nas nowa duchowa przygoda przełomu”. Mimo wielu ogólników i znaków zapytania tekst ten jest ciekawym przyczynkiem do historii literatury najnowszej. Pierwszy numer „Kresów” przynosi także dwugłos (artykuły Teresy Pękali i Grzegorza Filipa) o Pomarańczowej Alternatywie. Krytyka literacka w „Kresach” to interesujące szkice Anny Kalinowskiej i Piotra Szewca o poezji Wacława Iwanuśki i Adrianny Szymańskiej. Na koniec warto zwrócić uwagę na bardzo ciekawy dział recenzji (m.in. recenzje z tomików wierszy *Obcowanie* Julii Hartwig i *Zahik* Urszuli Koziół).

Jednoznacznie więc „Kresów” ocenić jeszcze dzisiaj nie można, jednak potrafią one zainteresować na tyle, aby sięgnąć po następny numer.

P.R.

KOŁBASKOWO NEWS

□ HAVEL NA WAWEL. 7. czerwca wróciła do kraju grupa aktywistów Polskiej Partii Politycznej, która w wigilię rocznicy wyborów w PRL zorganizowała w centralnym punkcie Pragi czeskiej (Vaclavské Namesti) demonstrację pod hasłem: „Havel na Wawel”. W ponad godzinnej dyskusji panelowej nad prezydenturą w Polsce wzięło udział około 250 osób. Przepadkowo zgromadzeni tam pracujący w Czechosłowacji Polacy ograniczyli swe wypowiedzi do krótkich, kilkulerowych.

□ „EUROTOUR” — PRAWO DO ODMOWY ZABIJANIA. Do 30. czerwca można zgłosić swój udział w drugim rajdzie rowerowym odmawiających służby wojskowej Paryż — Berlin, który odbędzie się pomiędzy 2. a 31. sierpnia. Adres organizatorów: „Eurotour”, 35 rue Van Elewuy 1050, Bruksela.

□ „EWANGELIĘ NIESIEMY NA PAŁACH”. Jak donoszą nasi informatorzy, gwardziści Narodowego Odrodzenia Polski (skinheads) prowadzą poszukiwania jednego z liderów Pomarańczowej Alternatywy, Waldemara F. Poszukiwany obwiniany jest przez bojówkarczy o sprofanowanie pomnika Stefana kardynała Wyszyńskiego podczas jednego z pomarańczowych happeningów.

□ ZWIERZĘTA MAJĄ DUSZĘ. Pod tym hasłem 18 lipca rozpocznie się w Strasburgu (Francja) „Marsz na Rzym” — a właściwie „Marsz na Watykan” — organizowany przez angielskich i niemieckich obrońców zwierząt.

Adresatem przesłania marszu jest papież Jan Paweł II. □ ZAKĄSKI, PIWO I MUZYKA NA ŻYWO. Doskonale prosperuje pierwszy w Szczecinie pub, „Babluroja” (ballada-blues-rock-jazz). Ostatnio do tańca przygrywała m.in. „Trybuna Brudu”. □ 16. i 17. czerwca odbył się w Tychach zjazd Federacji Anarchistycznej. Uczestniczyli przedstawiciele 21. ośrodków z całego kraju. Powołano nową radę FA, zmieniono skarbnika, przeniesiono Biuro Informacyjne do Katowic (dyżury w piątki 11.00-12.00, ul. Bankowa 12, B-pok., tel. 588211 wewn. 396). □ W sobotę 23. czerwca o 17.00 rozpoczyna się w Sali Kameralnej pińskiego Domu Kultury spotkanie obrońców

zwierząt. Imprezę organizuje klub „Kulturka”. Zabierz śpiwór. □ W Pradze czeskiej trwa wystawa polskiego graffiti zorganizowana przez Marka Krukowskiego, jednego z uczestników wrocławskiego WiPu. □ 21. czerwca rozpoczyna się trasa niemieckiej, hardcore'owej kapeli „Memento Mori”. Wystąpią: 21. w Łodzi, 22. w Ostrowie Wielkopolskim, 23. w Pile i 24. w Gryfinie. Tour organizuje ekipa „Big Cyca”. □ Ukazały się: 3. numer „Fraternite”, piemka warszawskiej Federacji Anarchistycznej oraz druga edycja „Garażu” nr 2 (cena 2500 zł). W kolportażu są jeszcze poznańskie fanzyny „Rdzeń” nr 6 oraz „Greencore” nr 3. Wkrótce ukaze się 2. numer pińskiej „Kulturki”.

Z OSTATNIEJ CHWILI: W Gdańsku trwają przesłuchania w sprawie eksplozji ładunków wybuchowych w różnych punktach Trójmiasta dwa tygodnie temu. O terroryzm, paradoksalnie, podejrzewa się gdański Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, ruch „Wolność i Pokój”, FMW, SW, KPN i Tot-Art. Dziesięciu lat programowej pracy i uporczywej informacji społeczeństwo nie przyjęło do wiadomości.

Z.S.

Papiery

WIDRYŻKA — niezupełnie przetłumaczalny termin związany z dziedziną procesów trawieniowych to tytuł historyczno-patologicznego piemka, którego kolejne, wydawane od grudnia 1988 roku numery są polickim wzmierzonym w opuchniętą, po czterdziestopięcioletniej tradycji propagandowych razów, twarz społeczności ukraińskiej. Tytułem tym redakcja, wywodząca się z kręgów ukraińskiej ćwiercinteligencji, określa swój stosunek do zmartyrologizowanego i zfetyszowanego obrazu kultury ukraińskiej, jak też podobnego gatunku zboczeń toczących umiłowany naród ukraiński. W zamian oferuje spojrzenie na siebie przez krzywe zwierciadło poparte penet-



racją obszarów myśli i działań z kręgów kultury alternatywnej na Ukrainie oraz w Polsce i na Zachodzie.

Redakcja deklaruje przywiązanie do zdrowych tradycji narodowych oraz do języka ukraińskiego, w którym realizuje swoje sztyderyczne projekty. Uzupelnieniem działalności piemka jest przyredakcyjne wydawnictwo kasetowe, propagujące pierwsze przejawy ukraińskiej kontrkultury.

Naczelną dewizą redakcji jest niezależność od wszelkich zorganizowanych form życia społeczności ukraińskiej, ze szczególnym uwzględnieniem strony finansowej.

Ostatni, piąty numer „Widryżki” (maj 1990), zawiera między innymi: historyczną halucynację pt. „Jałta małych narodów” oraz artykuły „Ukramazonia — z prehistorii feminizmu na Ukrainie” i „Ukraińska alternatywa w Polsce”, ponadto rezolucję Ukraińskiej Procej Asocjacji (UPA), której hasłem jest: „Niepodległości stanowcze — NIE!” oraz trochę muzyki, literatury, trochę złego smaku i jak zwykle dobre samopoczucie redakcji.

□

TYGODNIK LITERACKI

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

AREOPAG: Jan Błoński, Gustaw Herling-Grudziński, Artur Międzyrzecki, Ryszard Przybylski, Jan Józef Szczepański. ZESPÓŁ: Marta Bratkowska, Waldemar Choleodowski, Melania Dzeduszycka, Waldemar Gasper (zastępca redaktora naczelnego), Dorota Jarecka, Rajmund Kalicki, Marek Karpiński, Tadeusz Komendant, Jacek Królak, Tomasz Królak (sekretarz redakcji), Jacek Łukasiewicz, Janusz Maciejewski (redaktor naczelny), Łukasz Małachowski (sekretarz redakcji), Piotr Matywiecki, Agnieszka Piwowarska, Paweł Rodak, Zbigniew Sajnog, Iwona Smolka (zastępca redaktora naczelnego), Piotr Sommer, Jan Stachowski, Marian Siala, Robert Tekieli (zastępca redaktora naczelnego), Małgorzata Wierzbicka, Wanda Zwinogrodzka. WSPÓŁPRACOWNICY: Marcin Baran, Bogumiła Berdychowska, Marek Bieńczyk, Grzegorz Filip, Rafał Grupański, Tomasz Jastrun, Krzysztof Koehler, Piotr Mitzner, Agnieszka Pawłowska, Małgorzata Pruszczyńska, Jacek Rujna, Konrad Tatarowski. Redaktor techniczny: Donat Chruściel. Korekta: Krystyna Okoniewska, Wojciech Sempka. Wydawca: Waldemar Gasper. Skład i łamanie: Tygodnik SOLIDARNOŚĆ — Teresa Świądek, Marek Janicki, Igor Majorkiewicz, Andrzej Piątkowski, Grażyna Wosińska. Druk: ZG Dom Słowa Polskiego, Warszawa.

Adres redakcji: 00-538 Warszawa, ul. Wilcza 1/21, tel. 21-12-79.

Trzyście zasad

Scenariusz doskonałego podboju sporządził w V wieku przed narodzeniem Chrystusa, pisarz chiński Sun Tsi. Możemy domyślać się w nim polityka albo filozofa. Według jego zaleceń idealna inwazja powinna odbyć się niepostrzeżenie, każdego dnia, każdej godziny, dlatego przede wszystkim należy uzbroić się w cierpliwość. Sun Tsi żywił nieopisaną pogardę dla wszelkiego typu niecierpliwców, pragnących poganiać historię, by stwarzała fakty na ich korzyść. „Mistrzowie sztuki wojennej — pisał — zwyciężają przeciwnika bez walki. Zdobywają miasta bez szturmów i podbijają kraj bez przewlekłych operacji wojskowych”. Rozsądek nakazuje więc zdobywać tak, aby żadnej z ofiar nie przyszło do głowy nazwanie tego podbojem. Zniewalać niepostrzeżenie, najlepiej przy czynnym udziale tych, których bierze się w niewolę. Zależność starać się maskować umiętnym dawkowaniem swobód. Najlepiej, gdy każdy jest swoim własnym strażnikiem w więzieniu bez murów. A potem, gdy podbój stanie się faktem, nie należy ogłaszać triumfu. Trzeba nauczyć się cieszyć z tego, co zostało osiągnięte, w skrytości ducha.

Może to trochę dziwne, ale najbardziej trwale podboje w dwudziestym wieku odbyły się według trzydziestu chińskich zasad, które sprawdzają się niezależnie od ustroju czy epoki. Oto, co powinien czynić przyszły zdobywca, pragnąc opanować inny kraj: 1. Dyskredytuj dobro i prawdę. 2. Kompromituj prawdziwych przywódców. Zamiast nich poszukaj własnych, uległych tylko tobie. 3. Podrywaj zaufanie pomiędzy ludźmi. Niech każdy z nich będzie sam. 4. Posługuj się nikczemnikami; wiedz, że nie mają oni innego wyjścia, tylko wiernie służyć tobie. 5. Dezorganizuj legalną władzę; bałagan rodzi wobec niej niechęć, którą możesz wykorzystać. 6. Siej niezgodę tam, gdzie jest to możliwe. 7. Buntuj młodych przeciwko starym. 8. Ośmieszaj tradycje, bo są



EDWARD DWURNIK

one twoim największym wrogiem, ponieważ nie pozwalają zapomnieć o historii. 9. Zakłócaj zaopatrzenie w ryż i wodę. 10. Rozpowszechniaj lubieżną muzykę. 11. Szerz rozwydrzenie obyczajów. 12. Oplacaj hojnie swoich popleczników, gdyż wydatki te zwrócą się w dwójnasób. 13. Staraj się wiedzieć o wszystkim, co dzieje się w kraju, który pragniesz podbić.

Włodzimierz Paźniewski

Rzeczpospolita Artystom

W ostatnich dniach kwietnia Sejm odrzucił poprawkę Senatowi, który, wbrew projektowi nowego prawa lokalnego, usiłował utrzymać dotychczasowy status pracowni twórczych i wyodrębnić je z kategorii „lokalni użytkownicy”, czyli pomieszczeń przeznaczonych na produkcję rzeczy na handel. Nie ma co ukrywać: decyzję Sejmu uważam za haniebną. W czasach, kiedy Ministerstwo Kultury i Sztuki przyjęło na siebie rolę egzekutora restrykcyjnej polityki rządu wobec kultury, spodziewałem się, że przynajmniej Sejm ma trochę rozumu, a jeśli nie rozumu, to jakiś instynkt, który każe choćby przez chwilę zastanowić się nad intencjami Senatu, przywracającego fragment ustawy w dawnym brzmieniu. Okazało się jednak, że posłowie skutecznie obronili się przed próbami określenia miejsca kultury i twórczości w życiu społecznym. Uznali po prostu wysiłek mniejszości usiłującej ratować własny interes za bezpłodny i wiodący na manowce. Ta niezłomność — Sejmu, rządu, MKiS — która każe opierać się wielomiesięcznym, dramatycznym apelom całego środowiska artystycznego, marszom protestacyjnym i poufnej dyplomacji jest przerażająca.

Nie wierzę, żeby sprawa była od początku przegrana, ponieważ zyski, jakie płyną ze zniesienia ulg w opłatach za pracownię twórczą, są dla społeczeństwa właściwie żadne, a więc komuś chyba zwyczajnie nie chciało się wytlumaczyć sensu senackiej poprawki. Że ten sens nie był posłom dostępnym niech świadczy fakt, że „lokalami użytkowymi” nie są w myśl nowej ustawy WSZYSTKIE pracownice, ale tylko te, do których prowadzi osobne wejście — o losie wielu twór-

ców decydować więc będzie, za przeproszeniem, dziura w ścianie. Ciekaw jestem, jak zachowaliby się nasi posłowie aktorzy, gdyby w Sejmie montowano ustawę, w której podstawową wykładnią ich zawodu byłoby wystawianie za pieniądze własnego ciała na widok publiczny...

Gorzej jednak, jeżeli szanowni artyści w Sejmie coś tłumaczyć próbowali — ich pozycja jako reprezentantów interesu kultury i środowiska artystycznego jest wówczas śmiechu warta i tyle. Działalność społeczna to umiejętność zdobywania sprzymierzeńców dla własnych argumentów. Jest to zadanie trudne i nie wszyscy mogą mu sprostać. Brak kulturalnego lobby w gronie, które majstruje dzisiaj na szczytach władzy świadczy o tym, że ani w rządzie, ani w Sejmie nie ma dzisiaj ludzi umiających rzeczowo i przekonująco wyrażać racje zagrożonej, kulturalnej mniejszości.

Kilka miesięcy temu zorganizowano z gestem imprezę pod tytułem „Artyści dla Rzeczypospolitej”. Miała to być rozciągnięta na wiele tygodni kwesta dla rządu Tadeusza Mazowieckiego. Choć nie wszystkie pomysły udało się (na szczęście) zrealizować, finał z Prymasem, Premierem, Prezydentem, Polańskim i Barysznikowem wypadł niczłe. Wprawdzie trochę żal, że zabrakło gestu ze strony tych, którym akcję zadedykowano — można było przecież przeznaczyć zebrane pieniądze na ratowanie kultury — ale cóż, brak gestu świadczyć może tylko o roztropności władz.

Artyści plastycy znaleźliby chyba dość powodów, żeby dochody z dzia-

łalności twórczej przeznaczyć na potrzeby własnego środowiska, ale cel taki wydawał się widocznie mało szlachetny i niezbyt atrakcyjny. Ze względów strategicznych zrezygnowano więc z pierwotnego hasła akcji — „Artyści na rzecz funduszu SOS” — ponieważ, jak to trafnie ujął na zebraniu komitetu organizacyjnego pewien znany aktor, z miłosierdzia wyciąga się mniej pieniędzy. Pierwszy znak imprezy, narysowany przez Jana Bokiewicza parasol, zastąpiono szybko błyszczącą złotą złotóweczką.

Udział artystów w „Artyści dla Rzeczypospolitej” generalnie sprowadził się do handlu bibelotami, gdzieś na peryferiach właściwego, aktorsko-koncertowego nurtu przedsięwzięcia. Publiczność natomiast, szeroko komentowała ceny obrazów wystawionych na aukcjach — kwoty osiągnięte podczas licytacji umocniły tylko potoczne i jakże powszechne wyobrażenie o wyjątkowym standardzie majątkowym malarzy.

Podczas gdy inni twórcy kultury w pocie czoła dyrygowali orkiestrami albo deklamowali trudne wiersze, plastycy demonstrowali po prostu, jak dobrze sztuce wiedzie się na targowisku. A więc i Rzeczpospolita postanowiła przyjrzeć się plastynom uważnie. Skoro nie można dostatecznie uzasadnić pożytku, jaki płynie z uprawiania sztuki w warunkach dogodniejszych, niż produkcja grzebieni — artyści, którzy tak ostentacyjnie oznaczyli się złotóweczką, muszą obecnie swoje uciulané złotóweczki oddać.

Okazało się, że lizusostwo jest jeszcze bardziej paskudne niż miłosierdzie. Niestety.

Jacek Królak

smak detalu

Złotym prętem przez łeb

czyli jak będę pisał reportaż o Stanach Zjednoczonych (na podstawie książki Tomasza Jastruna W ZŁOTEJ KLATCE i notki o niej pióra Andrzeja Szczypiorskiego)

Czemu właściwie należałoby opisywać świat zgodnie ze stanem faktycznym? Zwłaszcza w książce reportażowej? Przecież jeśli przedmiotem opisu uczynię kraj obcy, taką Amerykę na przykład, o której w Polsce, jak wiadomo, nikt dotąd nie słyszał, ja, autor, będę mógł powiedzieć wszystko, co mi się podoba i co uznaję za stosowne. Kto to niby sprawdzi?

Pisanie nie powinno sprawić mi kłopotu, jeśli tylko będę pamiętał, że jest to kraj duży, a kolosów nie da się opisać w detalu. Nawet gdyby komuś się naprawdę chciało! Nie będę się więc rozdrabniał: rozległe obszary skłaniają umysł ku refleksji ogólnej. Mam zamiar przejechać autem przez wiele stanów, ale na użytek gazetowego skrótu gotów jestem przedstawić mój projekt na przykładzie samego tylko Nowego Jorku, też zresztą fragmentarycznie.

Najlepiej zrobię, jeśli zacznę opis przed lądowaniem w samych Stanach Zjednoczonych. To będzie dobra próbka, wprowadzenie. Lecę, a „w dole biało”. Znaczą — co? Grenlandia. Dam stosowny komentarz: „Grenlandia. Nie ma naszych problemów, żadnych problemów, właściwie przyjemnie, tylko czy nie zbyt zimno?” I to by było na temat Grenlandii. Tak krótko nie dlatego, żebym miał coś przeciwko Eskimosom, ale dlatego, że nie ma tu śladu Rodaków (to znaczy: pewnie są, tyle że trudno ich dostrzec wśród tej bieli), a Rodacy — wiadomo — wszędzie sercu najbliżsi.

W Nowym Jorku, na przykład, można ich znaleźć na skwerkach — starzy wprawdzie, ale w starości, jak się nad tym zastanowić nie ma przecież nic zdrożnego. Napiszmy zatem bez osłonek, jak to sobie siedzą: „o laskach, o biustach obfitych i brzuchach”. A ja „wśród nich, jak obok starych pochylonych wierzby...” Wątek naszych wierzb będzie mnie nęcił i później. Ale nie! Daję odpór wzbierającej czułości, zagryzam zęby i piszę dalej: „Niewiele nam już zostało. Ale nasza jest bez wątpienia Matka Boska, Papież i Czesław Miłosz. Matka Boska i Papież serdeczni — każdego przytulą”. No i proszę, a jednak nie udało mi się powstrzymać wzruszenia. Ciekawe: zauważyłem, że trudno jest się nie wzruszyć pod wpływem własnych słów.

Sam Nowy Jork poza tym, no cóż, weźmy dzielnicę Brooklyn: „wiele brzydoty, ale są też miejsca ładne”, albo — i tu zaryzykuję jeszcze bardziej: „miasto inne od wszystkich miast USA”. Rozumiem, że nie każdy musi się z takim sądem zgodzić, ale mam chyba prawo do pisarskiego ryzyka, w tym również językowego. Nie każdy by na nie poszedł, ja — tak. Zwłaszcza tutaj (zapiszmy bez nieśmiałości): „na bezlitosnym nowojorskim bruku”. A już szczególnie na sławnym Manhattanie, gdzie dla przykładu parkingi (trzeba to w końcu czytelnikowi polskiemu uzmysłowić) „dostępne są jedynie dla milionerów” i gdzie biedny właściciel domu „żyje w nieustannym lęku przed włamaniem, kłeskami żywiołowymi i napadem na ulicy”. A „drzwi podpięta przemyślną konstrukcją z lodu”. To zdanie zapisuję tym chętniej, że budzi dobre skojarzenie z Ojczyzną, której nigdy dość i w której loniem, inaczej niż w Nowym Jorku, drzwi raczej otwierano.

No cóż, nie jestem nieskromny, ale idzie mi to naprawdę świetnie. Może tylko dałem o Ameryce zbyt wiele nowych informacji i może ciut ten kraj przechwaliłem. Ale powiedzcie chociaż to, co mnie najbardziej boli — muszę się ignorancją, na nasz temat zwłaszcza, która przy naszej wiedzy o innych jest wprost nie do zniesienia. Nikt nawet o Polskę nie pyta, wszyscy — aż wstyd powiedzieć — zajmują się własnym życiem. Nawet na imprezach publicznych, gdy jak zwykle (tak bym to chyba ujął) występuje „u boku tutejszych tuzów”, jakiś nieuk ośmiela się zestawiać Nikaragwę z Polską. Tę jednak postanawiam napiętnować przykładowo po imieniu. I piętnuję: „czarny jak noc obywatel o twarzy szerokiej jak patelnia”. Mam nadzieję, że nazwałem go dowcipnie i barwnie, dając tym samym świadectwo, że świetnie rozumiem, czym są w Ameryce złożone problemy narodowościowe.

A jeśli czegoś — zupełnie przypadkowo — nie rozumiem, chętnie skorzystam z wyjaśnień — naszych, polskich — luminarzy, którzy z natury rzeczy rozumieją Amerykę najlepiej. Jana Kotta: „Tu jest wszystko tak niewyraźne i nudne”, albo Jana Nowaka-Jeziorańskiego: „Wiem, że wam ciężko, ale nam jeszcze ciężiej. Żyjemy tu nie naprawdę, zamknięci w złotej klatce”.

Teraz, kiedy już przejrzałem Amerykę na wylot, wracam do życia naprawdę. W gruncie rzeczy przeczuwałem to wszystko jeszcze przed przyjazdem, a podróż przeczucała jedynie potwierdziła. Dzisiaj wiem na pewno: Ameryka to zwyciężenie. Poproszę jeszcze tylko znajomego pisarza, żeby napisał jakieś słówko o zbiorze mych amerykańskich przemyśleń. Najlepiej na okładce książki, obok mego zdjęcia. Mimo wszystko mnie pisać tego o sobie — samemu nie wypada, dobrze więc, że powie to on: „Przepyszna, świetnie napisana książka o Stanach Zjednoczonych i polskiej emigracji. Wszyscy młodzi, którym marzy się wyjazd za ocean powinni ją obowiązkowo przeczytać...”

Cóż więcej mogę powiedzieć? Zebrane w tej książce rozmyślania o okrutnym świecie spisałem z nieprzemyślanej potrzeby wewnętrznej. Reszta nie należy już do mnie, ale do świata.

Dziękuję państwu za uwagę.

Skalka Lato