

TYGODNIK LITERACKI

Nr 4 • Rok I • 8 LIPCA 1990

Nr indeksu 379689 • Cena 1500 zł

w numerze: **HERLING-GRUDZIŃSKI □ DICKINSON □ STRYJKOWSKI**

oraz: **BIENKOWSKI, CHODAKOWSKI, ŁUKASIEWICZ, MUSIAŁ, PAŹNIEWSKI, PRUS, SŁAWIŃSKI, ZADURA**

Ze wszystkich postaci czasu najjaśniejsza jest przyszłość, a najmniej pewna teraźniejszość. Niedostatek teraźniejszości wynika z tego, że karmi się ona lichą strawą: historią, a ta, jak wiadomo, jest wiecznym niespełnieniem, niepamięcią, mrokiem. Teraźniejszość jest zawsze zielona, przeszłość brunatna lub czerwona (połączenie różu i brunat-

Rajmund Kalicki

Mój Czapski

nego daje tajemniczy, posępny kolor, który malarze nazywają z łacińska caput mortuum). Tylko przyszłość ma barwę niebieską (dlatego Stachura wołał arriba azules!). Powiedziałbym, że nawet w historii najciekawszy jest jej zamysł, jej animus, powiew ku..., mówiąc ogólnie, jej przyszłość, a więc to, co trwa ponad dniem dzisiejszym.

Sztukę Czapskiego można zobaczyć w pełni dopiero z tej właśnie perspektywy bez historii i jej uroję, bez polityków i ich matactw, bez mas. Historia chciała skrzywdzić Czapskiego, chciała go uczynić swym świadkiem (świadek to greckie martyś), a wszyscy ci, którzy dzisiaj widzą jego wielkość w tych mrocznych rejonach, raz jeszcze krzywdzą artystę. Wydarzenia są zawsze poza nami, nawet jeśli dopadają nas jak zwierzęta i mocno ranią. Polityka i jej wir są czymś zewnętrznym, bo są teraźniejszością, a więc dzieją się w tym miejscu, które dla sztuki zawsze jest najgorsze.

Tłumaczę teraz szkice Ortegi y Gasset o Velázquezie i Goyi. Co mówi największy hiszpański filozof o dwu największych hiszpańskich malarzach? Wśród wielu zaskakujących sądów jest też jeden, który dotyczy wszystkich twórców i wszystkich myślących o sztuce. Człowiek twórczy, w ujęciu Ortegi, to ktoś kto



JOZEF CZAPSKI, Autoportret z 1953

zawsze jest jednym krokiem w przyszłości i stamtąd dopiero popatruje na teraźniejszość. Dlatego dojrzały Goya maluje ludzkie twarze jak coś, co oglądamy tylko przez mgnienie, niezbyt dokładnie, nie do końca. Ludzie wychylają się na chwilę z nieistnienia, pokazują się nam w przełyku czasu. Wszystko jest tu migotliwym płomykiem, trwa i nie trwa zarazem. Tylko rzeczywistość wyzuta ze swego skłębionego wnętrza staje się wyraźna i nieruchoma, martwa. Sztuka nie żyje czasem teraźniejszym, tworzy czas nowy, jest czymś, co zawsze trwa przed nami i ponad nami. Czy można to przyjąć za budujący pewnik?

Trzy lata temu Józef Czapski ogłosił w „Tygodniku Powszechnym” wypowiedź „Dotrzeć do malarstwa czystego”, coś w rodzaju artystycznej spowiedzi a jednocześnie listu do młodych polskich malarzy. Zamyka ten tekst surowe wyznanie: „Moją życiową jednak porażką jest (...), że nie potrafiłem, jak to zrobił Goya, jak to zrobił Soutine i tylu innych na świecie malarzy wyrazić najciemniejszą stronę istnienia: nieustanne i powszechne cierpienie. Nawet moi bliscy przyjaciele uważają, że ta dziedzina powinna być w sztuce wyciszona a nie podkreślana, gdy mnie się zdaje, że ma prawo być podniesiona nawet do krzyku. W tej

właśnie dziedzinie, którą w młodości tak pragnąłem wyrazić malarstwem, przeżyłem porażkę”.

W swoim niezwykle dzienniku Cybis raz po raz waha się w ocenie tego co robi, do końca nie jest pewny. A Jerzy Nowosielski w szkicu o swej sztuce, ukaże się on wkrótce w „Twórczości” tak przecież bliskiej wielkiej tajemnicy, powiada bezradnie: „Nie wiem”. Czytając to i patrząc potem na ich obrazy, wiem, że w tej kwestii jednak się mylą. Myli się też (chyba) Czapski w swym gorzkim rachunku sumienia. Dziewięćdziesięcioletnia

dokończenie, na s. 8

Jarosław Marek Rymkiewicz

Dla Artura Nachta Samborskiego

*Musialem iść.
A.*

Nie ma nazwy jest esencją jeśli są
Gdzieś esencje może w państwie duchów czystych
Nie ma nazwy co nie znaczy że jest mgłą
Ja też chciałbym być konkretny a nie mglisty

Nie ma nazwy fioletowe białe szare
Trochę pleśni która z białej twarzy spływa
Jest esencją lub esencji białą marą
Ktoś to kiedyś może wszystko ponazywa

Nie ma nazwy Trochę pleśni Muszę iść
Zostaw tutaj choćby jedno takie zdanie
Profil w prawo albo w lewo Zwiędły liść
Twoje tutaj z tą esencją pożegnanie

Jak anielski albo może ptasi gwizd
Z tamtej strony spoza pleśni spoza liści
Jak esencja która pisze do nas list
Chociaż nie wie czy jesteśmy oczywiście

Trochę pleśni ale musisz no to idź
W to spleśniałe fioletowe nieme głuche
Spróbuj Może jakoś da się wiecznie żyć
O zlitujcie się nad nami dobre duchy

twarz tygodnia

Byla wykrzywiona grymasem niesmaku. Taki wyraz zwykła przybierać, gdy przychodzi do rozmyślań o dzisiejszych obyczajach. Bo przecie na prawo od winiety „Polityki” pojawiła się w charakterystycznej czarnej ramce reklama. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby jeszcze parę numerów wstecz nie widniał na tym miejscu rysunek Szymona Kobylińskiego. W takich samych ramach tkwił autopoportret Mistrza Piórka z transparentem: „Do niedawna w tym miejscu trwał jeszcze moje VOTUM SEPARATUM — ostatnio jednak konteksty zmuszają mnie po 33 latach do rezygnacji z sąsiedztwa i dalszej tu obecności. SK maj '90”. Mój Boże przecież to była cała instytucja! W latach siedemdziesiątych mówiło się, że to cotygodniowe rozmowy z Gierkiem. Teraz nam tego zabrakło. Gorzej, zastąpiono to reklamą. Mój znajomy beceremonialnie uderzył mnie w ramię mówiąc z widocznym zainteresowaniem — „Pokaż, pokaż kto to rysował”. Umieszczenie w tym miejscu reklamy było chyba nadużyciem. Autor oczywiście nie może sobie rościć praw do pustego miejsca, które po nim zostaje. Ale właśnie tam gdzie nie działa prawo, powinny działać dobre obyczaje.

W dziedzinie obyczajów obserwujemy regres. Europejczyk roku — jak się okazało zeszłego — wyrzucił się o swoich politycznych przeciwnikach per świnie. Azja — fantazja. Onze odmówił przyjęcia przyznanej mu przez SDP nagrody imienia Antoniego Słonimskiego. Swoje „nie” motywował przyznaniem jej także Januszowi Korwin-Mikke, z którego sposobem myślenia i patrzenia na świat głęboko się nie zgadza. To oczywiście wolno. Natomiast niesmaczne jest chyba powoływanie się na pamięć Pana Antoniego w momencie, gdy przeczy się komuś prawo do własnych — niech będą najbardziej niesłuszne — poglądów. Wielki Felietonista nigdy by tego nie uczynił.

Zwróciłby natomiast uwagę na co innego. Mianowicie na fakt, że nagroda została przyznana przez pracowników redakcyjnych przez pana Adama Michnika gazetę. Jeżeli subalterni dają nagrodę szefowi, to nie ma ona charakteru wyróżnienia — ma charakter pochlebstwa. Mawiał Pan Antoni — oo i naczelny „Gazety Wyborczej” — zwykły cytować: „Jeśli nie wiesz jak się zachować, na wszelki wypadek zachowaj się przyzwoicie”.

W tym duchu należy rozumieć list zamieszczony przez Annę Bikont w organie wyżej wspomnianego Europejczyka. Traktuje on o dobrych dziennikarskich obyczajach. Należy przestać traktować ludzi prasy jako komunistycznych krętarzy, jako pracowników resortu bynajmniej nie Kultury i Sztuki. Pani Bikont pisze: „W cywilizowanym świecie dziennikarz prasowy wie, że jak będzie przekręcał wypowiedzi, to szybko stoczy się z poważnej prasy do brukowej, a telewizyjnej, że straci intratną i prestiżową posadę”.

Osoba publiczna z kolei wie, że jest osobą publiczną i odpowiada za to co publicznie (a więc też w rozmowie z dziennikarzem) wypowie.

To o wywiadach i ich autoryzowaniu. Wiem coś o tym. Popiełem ostatnio wywiad z Pomarańczowym „Majorom”. Aby go autoryzować musiałem udać się do Twierdzy Wrocław i przedstawić tekst najpierw wartownikowi, później rozprawiającemu, następnie dowódcy warty, dalej dyżurnemu sztabkapitanowi, z kolei figieladutantowi, na koniec zaś samemu Fydrychowi. I każdy zmieniał tak brzmienia, jak i sensy.

A w Zamczku Ujazdowskim wystawy. Sam budynek jest godny osobnej rozprawy. Został rozebrany już po wyzwoleniu na osobisty rozkaz marszałka Rokossowskiego. Miał na jego miejscu powstać na grecką miarę krojony amfiteatr dla potrzeb wojska. Dziś portret konny marszałka można oglądać tamże na wystawie „Raj utracony”. Odkrywamy coraz to inne raje.

Od strony zachodniej Zamczku można zobaczyć wystawę „sztuka szablono”. Działalność — proszę mieć względną dla słowa — ubikacyjna trafia pod muzealne stropy. Najwyższy czas, aby rozpoczął się też ruch w odwrotnym kierunku. Na co liczy

FIZJONOMISTA

□ 1. lipca nocnym pokazem *Korczaka* Andrzeja Wajdy zakończyło się XX Lubuskie Lato Filmowe. W ciągu tygodnia goście i uczestnicy lagowskiego festiwalu mieli możliwość obejrzenia praktycznie całej ubiegłorocznej krajowej produkcji. Złotymi Gronami nagrodzono *Jemiołę* Wandy Różyckiej — Zborowskiej i *Marcowe mi-gdały* Radosława Piwowarskiego. Nagrodę Federacji DKF — „Don Kichota” otrzymała *Lawa* Tadeusza Konwickiego. □ *Z Archipelagu Gulag, Proces, Las Katyński, Ekshumacja* — to część tytułów prezentowanych w Lagowie filmów dokumentalnych. Inne tytuły: *Lider, Danka, Balcerowicz*. Ponieważ formuła festiwalu w Lagowie ewoluje w kierunku międzynarodowego festiwalu zaproszono też kinematografie z Węgier, Czechosłowacji, ZSRR. Odbyło się też III forum Dyskusyjnych Klubów Filmowych oraz seminarium Stowarzyszenia Filmowców Polskich pt. „Kinematografia Europy środkowej i wschodniej — punkt zero”. W debacie nad przyszłością kina naszego regionu przeważały wizje pesymistyczne, katastroficzne zgola. Jedynie Juliusz Burski (prywatnie minister kinematografii) widzi przyszłość kina polskiego i regionalnego w jaśniejszych barwach. Sądząc po poziomie XX Lubuskiego Lata optymizm ministra jest uzasadniony. □ Nowo otwarta Galeria Sztuki Współczesnej WYSPA (Gdańsk ul. Chlebicka 13/16) zaprasza w lipcu na wystawę prac młodych artystów gdańskich. WYSPA kontynuuje działalność Galerii na Wyspie Spichrzów. □ Od 24. czerwca w Warszawie (ul. Próchnika 8, dawny Teatr Komedia) działa Północne Centrum Sztuki, którego dyrektorem został Marek Grzesiński. W skład Centrum wchodzi m.in. założona przez Urszulę Monetti Fundacja Sztuki Współczesnej, której celem jest niesienie pomocy artystom plastynom oraz promocja współczesnej sztuki polskiej w kraju i za granicą. W ramach Fundacji działa Agencja Reklamowa, Kawiarnia Artystyczna i Galeria Sztuki Współczesnej. Podczas pierwszej ekspozycji zatytułowanej „Raj” możemy obejrzeć: m.in. obrazy Wojciecha Cwirniewicza, Mariana Czapl, Jerzego Dudy-Gracza, Edwarda Dwurnika, Władysława Jackiewicza, Benona Liberskiego, Franciszka Maśluszczaka, Kazimierza Mikulskiego, Leszka Sobockiego i Jerzego Skarżyńskiego. □ W warszawskiej galerii „Test” interesująca prezentacja malarstwa Katarzyny Myśliwskiej-Sienkowskiej zatytułowana *Patos*. Wystawa czynna jest do 15. lipca; prezentowane obrazy pochodzą z lat 1988-1989. □ Od 16. lipca do 16. września

przegląd kulturalny

w Muzeum Narodowym w Warszawie czynna będzie wystawa monograficzna galerii „Krzywego Koła” działającej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Polecamy. □ Jeszcze do 30.07. w Oranżerii w Wilanowie można będzie obejrzeć wystawę rzeźby lwowskiej przygotowaną przez naukowców ze Lwowa, a zatytułowaną *Mistrz Pinzel — legenda i rzeczywistość*. □ Do 31. lipca w Zamku Królewskim w Warszawie jest czynna wystawa dzieł z kolekcji Barbary Piaseckiej-Johnson zatytułowana *Opus sacrum*. Możemy na niej obejrzeć m.in. obrazy Caravaggia, Tycjana i Belliniego, Mantegna, Leonardo da Vinci w pięknej i gustownej oprawie scenograficznej Franco Zeffirellego. Gorąco ją polecamy (recenzja w numerze). □ „Celem naszym jest książka, w której obraz i słowo tworzą całość — przedmiot sztuki. Cel ten jest realizowany przez kreację plastyczną wokół tekstu lub przez współtworzenie tekstu i obrazu, gdy autorem obydwu jest ten sam artysta” — piszą Jadwiga i Janusz Paweł Tryzno, właściciele prywatnej oficyny wydawniczej książek artystycznych „Correspondance Des Arts”. Ostatnio wydana przez tę oficynę książka Cozette de Charmoy *L'Ange des Poetes* możemy oglądać na wystawie zorganizowanej przez Centrum Sztuki Współczesnej w Gabinetie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Będzie ona czynna do 16. lipca. □ Od 24. do 30. czerwca w Łucznicy, Łodzi, Krakowie i Warszawie odbywał się Międzynarodowy Festiwal Interwencji — Interscop. W Warszawie przedstawienia miały miejsce w Galerii „Stodoła” i w Zamku Ujazdowskim. Można było zobaczyć performance m.in. Richarda Martela, Alaina-Martina Richarda, Pierre Andre Arcanda, Giovanniego Fontane, Esther Ferrier, Ryszarda Ługowskiego, Przemysława Kwieka, Aliny Anki Kowalskiej i Jerzego Truskowskiego. □ W Teatrze Współczesnym w Warszawie czynna jest wystawa prezentująca czterdziestoletni dorobek sceny przy Mokotowskiej. Krótka historia teatru w liczbach: 2. dyrektorów (Erwin Axer i Maciej Englert), 131 premier, 13038 spektakli, 42. reżyserów (m.in. Lindsay Anderson, Erwin Axer, Wilam Horzycy, Zygmunt Hübner, Giovanni Pampiglione, Maciej Prus, Konrad Swinarski, Aleksander Towstogonow, Georgij To-

wstogonow, Andrzej Wajda), 59. scenografów (m.in. Otto Axer, Władysław Daszewski, Jan Hawrylikiewicz, Jocelyn Herbert, Piotr Potworowski, Olga Siemaszkowa, Franciszek Starowiejski, Konrad Swinarski, Wacław Ujejski, Andrzej Wajda, Krystyna Zachwatowicz). □ 29. czerwca w Kościele Najświętszego Zbawiciela w Warszawie miał miejsce koncert muzyki chóralnej „R-H Singers” z USA. Dyrygował Paul Cimicata. □ W Zakopanem od 3. do 8. lipca trwają Dni Muzyki Karola Szymanowskiego, których organizatorem jest Towarzystwo Muzyczne imienia Karola Szymanowskiego. Wśród uczestników m.in. Krzysztof Bąkowski (recital skrzypcowy), Maria Rydzewska, Mieczysław Tomaszewski, Elżbieta Towarnicka (recital wokalny), Sylwia Konopka (recital skrzypcowy), Teresa Chylińska (odczyt — *Czy Karol Szymanowski interesował się polityką?*), Karol Berger (odczyt — *Szymanowski a Chopin*), Krzysztof Suchodolski, Józef Patkowski (wieczór muzyki elektronicznej), Andrzej Stefański (recital fortepianowy), Elżbieta Stefańska, Kazimierz Moszyński (koncert kameralny). □ W Kazimierzu Dolnym od 1. do 15. września odbędą się X Wakacyjne Kursy dla Młodych Kompozytorów organizowane przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej. W programie: wykłady (Krzysztofa Knittla, Witolda Lutosławskiego, Louisa Andriessena, Jonathana Kramera, Mieczysława Porębskiego, Bogusława Schaeffera), dyskusje, warsztaty (prowadzone przez: Elżbietę Chojnacką — klawesyn, Jane Manning — głos, Zbigniewa Koźlika — akordeon) i oczywiście koncerty. „Na kursy mogą być przyjęci młodzi kompozytorzy, absolwenci wyższych uczelni muzycznych lub studenci mający ukończone 3 lata studiów kompozycji. Wyjątkowo i w miarę wolnych miejsc mogą być przyjmowani młodzi teoretycy, muzykolodzy lub instrumentalści, szczególnie zainteresowani problemami nowej muzyki”. □ Tegoroczne Światowe Dni Muzyki organizowane są w Oslo w dniach od 22. do 30. września. □ Najlepiej sprzedającymi się książkami w ubiegłym tygodniu w Warszawie były: *Diabelska alternatywa* Fredericka Forsyth’a (przełożył Witold Kalinowski, Amber, Poznań 1990); *Czwarty protokół* Fredericka Forsyth’a (przełożył Robert Kruszyński, Amber, Poznań 1990); *Goodbye Kalifornio* Alistaira Mac Lean’a (przełożył z angielskiego Tadeusz Markowski, Orbita, Warszawa 1990); *Tożsamość Bourne’a* Roberta Ludluma, Amber, Poznań 1990.

M.D.

Okudżawa

Zdarzyło się to podczas egzaminów wstępnych na polonistykę. Pytanie dotyczyło Słowackiego, który — na co dowodnie wskazywało milczenie kandydatki — stanowił dla niej ciało obce. Komisja postanowiła uprościć zadanie, prosząc o wymienienie trzech utworów napisanych przez drugiego wieszczka. Cisza została przerwana okrzykiem: *Balladyna!* Rytm był synkopowany: *Kordian!* I wreszcie po długiej przerwie: „Gruba memnona!”

To dobrze brzmi. Postanowiłem tę innowację językową wykorzystać i — zgodnie z duchem języka — używać (znieszczałconego, w tym przypadku) imienia własnego jako nazwy gatunkowej. A stosuję ją do określania czegoś, co Jacques Lacan, kojarząc „poubelle” (kosz na śmieci) z „publication”, nazywa „poubellication”, a co Wacenty Grajewski zgrabnie oddał przez „bublikację”.

„Książka i Wiedza” leży dziś w grobie (niewątpliwie nie Agamemnona), grubych memnon zatem na rynku niewiele. Co prawda mała to pociecha, bo rynek księgarski praktycznie nie istnieje, a w miejsce tradycyjnie zajmowane przez literaturę woiska się wymiana korespondencji, wobec której błędna wszystkie niebezpieczne związki opisywane w dawniejszych romansach epistolarnych.

Upadek „Książki i Wiedzy” spowodował pewnie, że dr Teresa Kiszczak musiała wyznawać miłość swemu mężowi na łamach paryskiej „Kultury”. Choć może jest to zwykła babka przebiegłość: drukując w paryskiej „Kulturze” miała pewność, że oświadczy zostanie przez resort zauważone. I zostały. Nie tylko zauważone, ale i publicznie przyjęte przez Czesława Kiszczaka, bo stara miłość nie rdzewieje tak jak nasz potencjał obronny. Na łamach „Polityki” (wnioskuję stąd, że dr Teresa Kiszczak czytuje „Politykę”) szef resortu

artykuł polityczny

— najprzystojniejszy jej zdaniem i najbardziej szarmancki moim zdaniem minister — powiedział: trudno, nie upilnowałem żony, bo inne rzeczy miałem na głowie, innych musiałem pilnować, ale, biedactwo, chciała dobrze, a że głupia i nie wie dokładnie, czym się zajmuje mąż, nie szkodzi, grunt, że kocha. O ileż to sympatyczniej niż wymiana listów między Wałęsą a Michnikiem i Wujcem: „Przywraca wiarę w człowieka. Będę odtąd mówił, traktując imię własne jako nazwę gatunkową: „kocha jak kiszczak”.

Zdaniem niektórych językoznawców to, co traktujemy jako „rzeczownik pospolity” bądź nazwę gatunkową, było dawno temu imieniem własnym. Zgodnie z ową teorią różnica między Filipem i konopiami, śliwką i kompotem oraz — powiedzmy — Zabłockim i mydłem a Zdzisławem Najderem i Komitetem Obywatelskim bierze się wyłącznie z braku dystansu czasowego, który nie pozwala nam jednoznacznie osądzić, czy wyrwał się, czy wpadł, czy może wyjdzie.

Osoby przyjeżdżające i powracające z Zachodu dzielą się zasadniczo na dwie grupy. Grupa pierwsza składa się z doradców. To osobliwa kategoria ludzi: im samym nie udało się dokonać tego, co doradzają innym, a na dodatek wierzą w sensowność przedsięwzięcia! Przypominają trochę teściowe, które na zakręcie na widok nadjeżdżającej ciężarówki chwytają za kierownicę i wrzeszczą „skręć w prawo!”, żeby potem — o ile to w ogóle będzie możliwe — powiedzieć „a nie mówię ci?” Grupa druga — to świeża emigracja, przyjeżdżająca teraz do kraju, żeby odetchnąć czystym ethosem „Solidarności”. Kiedy już się naoddychają, przy kolejnym kieliszku zaczynają śpiewać Okudżawę.

Zdzisławowi Najderowi udało się połączyć w sobie cechy obu grup. Ale dokonana przez

niego akceleracja może spowodować, że niebawem będzie musiała przyjeżdżać trzecia kategoria osób. Będą to specjaliści od zdejmowania kota. Bowiem kot ma to do siebie, że umie wdrapać się na najwyższe drzewo, ale nie potrafi z niego zejść. Trzeba wzywać na pomoc sąsiadów, Matkę Boską i straż pożarną z drabiną.

24 czerwca Lech Wałęsa powiedział: „Najpiękniejsze przemówienie wygłoszone w piwnicy do myszek nie ma znaczenia”. Zaproszenia zostały już wysłane: Zgadnij kotku, kto przyjedzie: Brzeziński? Kotakowski? Havel? Mrozek? Król Ubu?

Kompletna okudżawa.

Tadeusz Komendant

KRÓTKIE OŚWIADCZENIE

Po opublikowaniu w numerze 1. artykułu politycznego moja najzdolniejsza studentka Marta Bratkowska wspominała mi, że zachowałem się jak Rousseau oddający dzieci do przytulku, bowiem „Lech, Czech i Rus” jest tytułem jej nie napisanej pracy semestralnej sprzed dwóch lat. Przyznałem jej rację. Po czym ze zdziwieniem dostrzeżliśmy oboje, że w numerze 2. artykuł polityczny napisał Krzysztof Skiba.

W związku z powyższym pragnę oświadczyć co następuje. Krzysztof Skiba nie jest naszym dzieckiem. „Artykuł polityczny” to moja autorska nazwa cyklu felietonów, w których — o ile będą kontynuowane — zamierzam wykorzystywać również pomysły moich najzdolniejszych studentek, moich zdolnych studentów oraz mojej największej przyjaciółki Małgorzaty W., albowiem to ona, wysłuchawszy mrozącej: kraw w żyłach autentycznej opowieści o zdejmowaniu kota, wyceptała ze zgroza: „jak Lechu...”

Warszawa – Londyn – Warszawa

rozmowa z Janem Chodakowskim

WALDEMAR GASPER: Czy czuje się Pan emigrantem politycznym?

JAN CHODAKOWSKI: Nie urodziłem się w Polsce i nigdy z Polski nie wyjeżdżałem na stałe, toteż w tym sensie emigrantem politycznym czuć się nie mogę. Czuję się nim natomiast jako ktoś, kto z wyboru związał się z powojenną emigracją niepodległościową, do której należała moja rodzina.

— Urodził się Pan na Dalekim Wschodzie. Pierwsze lata dzieciństwa spędził Pan na Malajach....

— Zgadza się, ale miejsce to jest poniekąd przypadkowe. Moi rodzice, opuściwszy Polskę w 1939 roku, oboje trafili — różnymi co prawda drogami — do Anglii i tu się poznali. Natomiast fakt, że urodziłem się — w 1952 roku — akurat w Kuala Lumpur, wynika stąd, iż mój ojciec, który w czasie wojny był lotnikiem, zaciągnął się później do brytyjskiej służby kolonialnej i został oddelegowany właśnie na Półwysep Malezyjski.

— Co w takim razie kształtowało Pana poczucie przynależności do kultury polskiej?

— Raczej kto, niż co, ponieważ w zasadniczej mierze była to moja babka. Po powrocie z Dalekiego Wschodu zamieszkaliśmy w Londynie właśnie u niej, a była to osoba, która rodzinnemu i domowemu życiu nadawała ton i smak. Bez wątpienia dzięki niej opanowałem język polski. Poza tym babka zaszczepiła we mnie zainteresowanie historią i literaturą polską i w ogóle polskimi sprawami. Trzeba dodać w tym miejscu, że Londyn był w owym czasie jednym z najprężniejszych ośrodków emigracyjnych na świecie. Ludziom mieszkającym od urodzenia w kraju wyda się to może dziwne, ale dla mnie Londyn, jak sięgam pamięcią, zawsze był miastem swojskim, to znaczy miał bardzo wyraźny polski przekrój. Poza tym żyło tam wiele znanych, wybitnych osobistości polskiego życia politycznego i kulturalnego, postaci poniekąd historycznych, które swoją obecnością niewątpliwie dodatkowo ożywiały zainteresowania czerpane z lektur i rozmów domowych.

— Czy mógłby Pan coś jeszcze powiedzieć o środowisku londyńskim tamtych lat?

— W moich wspomnieniach przetrwał obraz stosunkowo zamkniętej społeczności, która pieczołowicie pielęgnuje w pamięci swoje „wczoraj”, to znaczy zarówno dzieje Polski przedwrześniowej, jak i to wszystko, co składało się na polski wysiłek wojenny w kraju i za granicą. Ten kult przeszłości był przedmiotem licznych szyderstw jako jeden z narowów polskiego Londynu, mnie jednak owa atmosfera nie raziła, przeciwnie była mi bliska, wielbiłem różne rozmówki osób, które odgrywały istotną rolę w historii. Tak więc, w warsztacie introligatorskim prowadzonym przez mego dziadka, który był zawodowym oficerem przedwojennym i wykładowcą w Wyższej Szkole Wojennej w Szkocji podczas wojny, zbierało się często grono wyższych oficerów (o ile pamiętam, na „giloty nie” w tymże zakładzie pracował generał Fabrycy) i z wielką wnikliwością badało przebieg różnych kampanii wojennych. W przeciwieństwie do różnych kombatanckich wspominek, rozmowy te zapamiętałem jako szalenie uczone i drażące to, co kiedyś się nazywało sztuką wojenną. Do warsztatu mego dziadka zaglądał w tamtych latach m.in. Ryszard Dembiński — dzisiejszy dyrektor Instytutu Polskiego i Muzeum imienia Generała Sikorskiego w Londynie — który wraz z przyjaciółmi zapewnił był tej placówce przyszłość, także finansową, co jest nie byle osiągnięciem na warunki emigracyjne. Ale polski Londyn to oczywiście nie tylko byli-wojskowi, to przede wszystkim świat bardzo określony przez swoją polityczność. W społeczności polskiej ogniskowały się spo-



III. MARITENA POGÓRZALY

ry, ważne, istotne, ale też czasem blache i płynące z różorakich osobistych ambicji i takich lub owych zaszłości politycznych. Pamiętam, jak babka moja zwróciła mi uwagę, kiedy na pewnej akademii wstałem wraz z całą salą, gdy zagrano „Pierwszą Brygadę”; „wstaje się tylko przy hymnie narodowym” — powiedziała. Ostrze tej uwagi nie było wymierzone bezpośrednio w marszałka Piłsudskiego, lecz w przesadnie nabożny szacunek, jakim otaczano jego osobę w niektórych emigracyjnych kręgach.

Polski Londyn — nawiasem mówiąc, w rozmowach z rówieśnikami nazywaliśmy go uszczypliwie „niby-landem” — miał dla mnie wśród licznych zalet również pewną wadę, która mnie szczególnie drażniła. Myślę o jego sposobie obcowania z krajem. Wyjąwszy poszczególne środowiska i jednostki, zainteresowanie codziennością krajową wydawało mi się nad wyraz powierzchowne. Być może, to tak wielka odraza do komunizmu spowodowała, że niewielu osobom chciało się wnikliwie badać współczesność peerelowską. Badała ją jednakże, i to programowo, środowisko skupione wokół Instytutu Literackiego pod Paryżem. „Kultura” — w Londynie zresztą nie rozrywana — stała się dla mnie przykładem, wzorcem bytowania emigracyj-

nego, i przypuszczam, że nie umiałbym się poświęcić działalności wydawniczej w latach osiemdziesiątych, gdyby nie wcześniej napotkany drogowskaz w postaci tegoż miesięcznika. Polskiej teraźniejszości uczyłem się głównie z lektur wydawnictw Jerzego Giedroycia, który zresztą nie oszczędzał polskiego Londynu na łamach swego pisma. Czasami, niestety, niesprawiedliwie.

— Kiedy po raz pierwszy przyjechał Pan do Polski?

— Pierwszy raz w Polsce byłem w 1971 roku. Studiowałem wówczas architekturę i do kraju pojechałem jako komisarz brytyjskiej wystawy architektonicznej. Było to oczywiście szalone przeżycie, poczynając od pierwszych słów usłyszanych na ziemi polskiej. Ścisłej mówiąc, na przejściu granicznym w Kudowie-Zdroju, gdzie oficer paszportowy lustrujący moje dokumenty, ze zdziwieniem wykrzyknął: „Gdzie się, k..., nie rodzą ci Polacy?!” Wybaczy pan słówko, ale to cytuję, i proszę mi wierzyć, że relacjonuję tę scenę bez upodobania.

Powtórnie pojechałem w roku 1976 i była to wizyta daleko istotniejsza z punktu widzenia moich późniejszych zainteresowań. Trafiłem bowiem wtedy do środowisk opozycyjnych, także do osób, które założyły i prowadziły łódzki „Puls”.

— Dlaczego związał się Pan z tym pismem?

— Zostałem poproszony przez Jacka Bie-rezina i Witolda Sułkowskiego o zajęcie się zagranicznymi interesami tej inicjatywy. „Puls” — jedyne wówczas, obok „Zapisu”, pismo literackie wychodzące poza zasięgiem cenzury — odpowiadał mi, gdyż jego formuła wydawnicza była bardziej otwarta, nawet już wtedy mniej uwarunkowana różnymi względami towarzysko-politycznymi, niewątpliwie realizowana z większą redakcyjną dezynwol-turą niż, powiedzmy, „Zapis”. Wielu osobom nie przypadła do gustu ta po trosze nieuczesana formuła, mnie zaś bardzo. Podo-bała mi się idea pisma, w której nie tylko skłania się czytelnika do refleksji, ale również próbuje się go choć trochę rozerwać w świecie zawładniętym paraliżującą nudą, co było

jednym z oczywistych atrybutów komunizmu, dotkliwie bardzo odczuwanym przez ludzi, zwłaszcza młodych.

— Był Pan więc przedstawicielem zagranicznym „Pulsu”. Kiedy jednak został Pan wydawcą emigracyjnym?

— Tak naprawdę, dopiero po wprowadzeniu stanu wojennego.

— W jakich okolicznościach i dlaczego?

— Stan wojenny był dla mnie niepospolitym ciosem w wyobraźnię i niezwykle mocno czulem potrzebę sprzeciwu. Trudno wprost opisać, jaką odrazę i złość wzbudziło we mnie to zgniecenie swobód sierpniowych. Jak wszyscy wiemy, w Polsce przez szesnaście miesięcy działały się rzeczy niezwykle, dające wielką nadzieję. Wraz ze stanem wojennym przyszła nowa nędza i bezwład i nowe okaleczenie polskiej psychiki, czego skutki i dziś w przeobrażonej już sytuacji można prześledzić. Postanowiłem więc poprowadzić „Puls” wraz z przyjaciółmi jako pismo emigracyjne. Chciałem przechować tę inicjatywę do chwili, kiedy krajowi redaktorzy wyjdą z aresztu. W tym samym czasie przyjąłem propozycję objęcia istniejącego od 1959 roku Wydawnictwa Polonia (założył je niezjący już dziś Andrzej Stypułkowski) i tym samym przekształciłem się w wydawcę, rezygnując ze swego zawodu. Pozwoliło mi to całkowicie skupić się na działalności edytorskiej. Tak więc poza redagowaniem „Pulsu” realizowałem od tej pory również program wydawniczy Polonii oraz Biblioteki „Pulsu”, która szybko przekształciła się w coś znacznie większego niż swoisty suplement do kwartalnika przybierając postać zupełnie odrębnej i samodzielnej oficyny: Puls Publications.

— Od stanu wojennego wydał Pan ponad sto książek: blisko siedemdziesiąt w Polsce i przeszło czterdzieści w „Pulsie”; do tego dochodzi jeszcze trzydzieści numerów kwartalnika. To znaczy wysiłek fizyczny i czasowy. Nie mówię już o finansowym. Jak Pan temu sprostał?

— Proszę pana, dziś kiedy myślę o tym, aby pracować już raczej mniej niż więcej, sam z trudem wystawiam sobie ten „ostry dyżur”, który urządziłem sobie i swoim współpracownikom. Ale był to właśnie ostry dyżur, wynikający — jak sądzę — ze świadomości, że w Polsce jest straszliwie źle i że gdy trwa tam czas wyjątkowego upośledzenia, nakłada to dodatkowe, niecodzienne obowiązki na Polaków przebywających poza Polską. Tyle jeśli chodzi o wewnętrzny odruch. Co do praktyki, niewątpliwie sprzyjała mi idea zanurzenia się w świat polskich lektur intensywnie-

dokończenie na s. 8

Bohdan Zadura

Skradzione i подарowane

Ktoś chce ci dać coś pięknego a ty nie umiesz wziąć a jednak słyszysz srebrne dzwoneczki i brązowy nieboskłon żrenic zapala się miodowym światłem iskerek błyskających się na pogodę

Czasem się widzi nie będąc widzianym więc to był wieczór cudów Nawet jeśli autobus odjeżdża minutę przed czasem a oni wbiegają o tę minutę za późno by cię pożegnać lub zatrzymać

to w samą porę by to już pozostało niejasne Nie tak dawno myślałeś Ach zobaczyć minę tego nieznajomego faceta

Kiedy wraca do domu i znajduje w koszyku różę którą niepostrzeżenie wrzuciłaś mu na ulicy

Ile różnych powieści mogłoby się rozpocząć od tego wypakowywania zakupów Jakie retrospekcje Jakie dialogi Ile postaci wplątanych w domysły Wszystko przepadło Choć czy nie jesteś kimś takim jak on?

Świat się zmienił a jednak wiesz o nim odrobinę więcej nawet jeśli mówisz bardziej z przyzwyczajenia bo przez pół życia słowa nabierają znaczeń a przez drugie pół je tracą

Po tym możesz poznać gdzie jesteś

Wypadek

W sobotę piątego maja kiedy ostrzyłem kosę w ogrodzie dwieście metrów od skrzyżowania Głębokiej i Zielonej

motocyklista zderzył się z dużym fiatem Jego zabralo pogotowie a samochód

wbił się w ścianę drewnianej narożnej willi „Cienista” w której tuż po wojnie mieszkał malarz a teraz mieszkają Cyganie Brzęk łoskot cisza Pieśń nie wybiera ucha

Na zawsze i nigdy pozornie są podobne na zawsze znaczy tylko do pewnego momentu a nigdy od tej chwili już wszystko

I zawsze można powiedzieć: Bóg tak chciał przez łzy ale lekko jak się mówi o czymś o czym się nie ma pojęcia

Wspomniałem przed chwilą o krystalizacjach poetyckich wychodzących poza ramy rezerwatowych przymusów i uległości. Oczywiście znaczenie takich wyjątkowych zjawisk polega między innymi i na tym, że pozwalają nam lepiej zdać sobie sprawę z natury owych przymusów i uległości, które stają się naprawdę zauważalne dopiero wtedy, gdy oświecili je wysiłek kogoś, kto potrafi się od nich uniezależnić. Spróbuję scharakteryzować w niewielu zdaniach cztery pozarezerwatowe usytuowania mowy poetyckiej, układające się — jak sądzę — w znaczącą konfigurację. W czterech bowiem wypadkach (innych nie potrafię wskazać) udało się poetom odnaleźć takie miejsca, z których możliwe okazało się niezależne, to znaczy nie upośrednione przez instytucję mowy marginesowej, mówienie trafiające w treści istotne dla stanu ducha i świadomości moralnej polskiej inteligencji. Mam na uwadze: jeden z nurtów w liryce Ernesta Brylla; twórczość Mirona Białoszewskiego; poe-

jednak powie się o uzasadnieniach negatywnych opinii, trzeba zauważyć, że nie doceniono należycie znaczenia perspektywy poznawczej, którą odkrył i wprowadził do ówczesnej poezji. W tekstach Brylla mówi do nas homo sovieticus w swoistej odmianie mazowiecko-nadwiślańskiej. Jego głos dobywa się z wnętrza świata społecznego totalnie niewydarzonego, z gruntu spaпанego, bublowatego, który wszakże jawi mu się jako rzeczywistość bezalternatywna: nie potrafi już sięgnąć wyobraźnią czy wrażliwością moralną poza jej nieubłagany horyzont. Słyszymy głos kogoś, kto biedząc się nad marnością życia zbiorowego, na które czuje się skazany, sam tę marność na każdym kroku wspomaga — wypełniony nią po brzegi i do cna przeżarty.

2. Białoszewski, czyli suwerenna prywatność

Miejsce, z którego mówi Białoszewski nieodmiennie znajduje się z dala od zdarzeń i spraw składających się na życie publiczne. Całą tę strefę traktował on jako realność

Emily Dickinson (1830-1886)



Emily Elizabeth Dickinson urodziła się 10 grudnia 1830 w purytańskiej Nowej Anglii, w Amherst (stan Massachusetts). Pochodziła ze starej tamtejszej rodziny, jej ojciec był znanym prawnikiem, członkiem Kongresu Stanów Zjednoczonych, współpracownikiem federalnych i stanowych komisji prawnych, skarbnikiem uczelni w Amherst. Ona sama, po niedokończonych studiach w Amherst Academy, osiadła na zawsze w domu rodzicielskim, nigdy go już nie opuszczając. W młodości odwiedziła Waszyngton i — dwukrotnie — Boston i Cambridge, i były to jedyne podróże w jej życiu. Od połowy lat siedemdziesiątych nie odstępowała sparaliżowanej matki. Nigdy nie wyszła za mąż. Nigdy nie udzielała się towarzysko, nie składała i nie przyjmowała wizyt. Jej świat realny był raz na zawsze zakreślony, wyznaczały go granice rodzinnego domu, wypełniały surowe obyczaje rodziców, gderliwość siostry i piękny ogród za oknami. Reszta — jak ktoś powiedział — była czystą wyobraźnią. Cierpiąca na ból oczu, błąda, o marnym zdrowiu, stała się z własnego wyboru osobą żyjącą w odosobnieniu i pisującą w swoim pokoju na piętrze „listy do dalekich przyjaciół i prawie nigdy nie widzianych krewnych. Wiersze notuje na starych kopertach, skrawkach papieru, byle gdzie. Tworzy na własny użytek osobliwy leksykon i fantastyczną składnię”.

Niektórzy biografowie sądzą, że młody prawnik-aplikant z kancelarii jej ojca, Benjamin Newton, był zarówno inspiratorem jak i adresatem jej pierwszych utworów. Pod koniec lat pięćdziesiątych zaczęła układać swoje wiersze w cykle i tomy, poddając je zarazem korekturą i tworząc często kolejne ich wersje. W 1860 poznała Charlesa Wadswortha i platonicznie pokochała tego pastora, który otwierał przed nią ponadmysłowe tajemnice. W 1862 przesłała cztery swoje wiersze T.W. Higginsowi, redaktorowi „Atlantic Monthly”, który uznał utwory za obiecujące — i nie przeznaczył ich do druku. Pozostawali jednak w kontakcie listownym, Higgins sprawował obowiązki okolicznościowego doradcy. Emily Dickinson pisała w tym okresie coraz dojrzalej, „jej styl cechowała zwięzłość — zauważa krytyk — jej wiersze były coraz bardziej eliptyczne”.

Jeśli nie liczyć publikacji kilku wierszy — i to wydrukowanych bez wiedzy autorki — całe dzieło poetyckie Emily Dickinson ukazało się dopiero po jej śmierci. Pozostawiła około tysiąca pięciuset tekstów i pierwszy jej tom — *Poems of Emily Dickinson*, ogłoszono pośmiertnie w 1890. Ten zbiór wierszy i zbiory następne — z lat 1891, 1896, 1914, 1929, 1936, 1945 — zapewniły autorce pierwszoplanowe miejsce w dziejach poezji amerykańskiej. Zwrócono uwagę na jej śmiałość i najgłębiej osobistą lirykę, jej prekursorską wersyfikację i charakterystyczną dla niej „sferę pośrednią”, między miłością a śmiercią, tonacją tragiczną a ironią, realiami teraźniejszości a religijnym wzruszeniem wiecznej osoby ludzkiej.

Podobnie jak twórczość Walta Whitmana, dzieło Emily Dickinson stało się dla historyków literatury punktem odniesienia. Między tymi dwoma begunami — duchową energią i demokratycznym apostołatem miłosnym Whitmana a zastrzeżoną prywatnością Emily Dickinson — kształtowały się współczesne dzieje amerykańskiej poezji.

Wiersze Emily Dickinson tłumaczyli w Polsce Stanisław Barańczak, Kazimiera Iłakowiczówna i Artur Międzyrzeczki. Poezje Emily Dickinson w przekładzie Kazimiera Iłakowiczówny i ze słowem wstępnym Juliusza Żuławskiego ukazały się w Warszawie w 1965.

JH i AM

Janusz Sławiński

(3)

Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980

zję Zbigniewa Herberta; wreszcie dorobek Nowej Fali, a ściślej jej poznańskich reprezentantów — Stanisława Barańczaka i Ryszarda Krynickiego. Wyliczenie tych zjawisk w takiej właśnie kolejności nie ma nic wspólnego z chronologią ich pojawiania się; nie ma też świadczyć o moim zamiarze ustanawiania jakiegś hierarchii ich ważności. Interesują mnie tu one wyłącznie jako elementy porządku typologicznego.

1. Bryll, czyli głos z głębi świata znikczemniatego

Pisze gdzieś Aleksander Zinowiew:

„Zejdą się na przykład ludzie (...) w brudnej i cuchnącej knajpce albo w ciasnym mieszkanku, napiją się młdącej wódki, zakaszą jakimś niewyobrażalnym świństwem, popatrzą na siebie z całkowitym wzajemnym zrozumieniem i z takim podlutkim śmieszkiem stwierdzą: „Ale żyjemy, braciszku, gorzej niż świnię”...”

Nie potrafiłbym znaleźć właściwszych słów dla opisanie modelowej sytuacji lirycznej powracającej w licznych wierszach Brylla — zwłaszcza od połowy lat siedemdziesiątych, ale także i w nieco wcześniejszych. W wierszach niby-wyznaniach, niby-pouczeniach, niby-złożeńiach, niby-przestroogach, czasami jakby przypowieściach... Dawały one wyraz — upośredniony co prawda przez stylizację sarmacko-barokową — uczuciom kogoś nieodwołalnie skazanego na świat pod każdym względem odrażający: żyjącego w zdewastowanym i zapłutym krajobrazie, w otoczeniu złażonych koleżków, z którymi wiąże go moralnie podejrzanе wspólnotwo, w scenerii sponiewieranych i wymiętoszonych wartości, wśród zniszczonych symboli tradycji — narodowej, religijnej, kulturalnej. Kołaczą się w tym człowieku resztki jakichś przywiązań, niejasne poczucie więzi z historią zbiorowości, do której niby należy, jakaś szczątkowa wola komunikowania się z duchami zmarłych — dowiedzenia się od nich czegoś o swoim własnym losie, mglista półświadomość codziennego sprzeniewierzenia się temu, co ważne. Wszystko to pozostaje w nim niespójne; nie dostarcza podstaw jakimkolwiek programowi godnego i odpowiedzialnego życia. Jest osobnikiem pozbawionym systemu orientacyjnego, miary i busoli, pokretnym relatywistą równie definitywnym w swoich dążeniach co galaręta, konformistą dryfującym w szlamie, „taplającym się — jak powiada gdzieś poeta — w skurwionym błocie”. Czasami zdaje się żywić wątłą nadzieję, że tak zanurzonemu uda mu się przecześć do lepszych czasów. Ale to tylko chwilowe mrzonki, gdyż w rzeczywistości uznał już życie upodłone za własną niszę ekologiczną i stara się w niej na trwałe i pomyślnie zdomować. Pozostaje posłuszny jej prawom, choć zarazem skrycie jej nienawidzi. Nie potrafi wypowiedzieć wyraźnego „tak” czy wyraźnego „nie”, stęka coś pośredniego, co ma u podstaw unieważnić samo przeciwstawienie akceptacji i odmowy. Chce siebie i innych przekonać, że wszystko jest zarazem dwuznacznością: czym w końcu różni się człowiek zeświniony od upadłego anioła?

Jak wiadomo, Bryll w późnych latach sześćdziesiątych, a następnie w dekadzie Gierkowskiej, nie był lubiany przez światlejszą część krytyki. Wiele mu miano za złe, czemu nie ma powodu się dziwić. Cokolwiek

z natury nieprzyjazną człowiekowi, wciągającą w gry i szarpaniny, które ustawicznie zmuszają do sprzeniewierzenia się własnym skłonnościom, intuicjom i opiniom, do samozuboznania się i samookałeczeń. Nie interesowało go jej ulepszanie — w nadziei, że stanie się bardziej przychylna jednostce, gdyż nie miałaby sensu: jak bowiem można zmierzać do czyszczenia z wad czegoś, czego istota sprowadza się właśnie do nieuleczalnej wadliwości? Z drugiej strony z gruntu obca mu była postawa buntownicza i skłonność do wklania się w walkę z tym, czego nie uznawał lub nie lubił. Cała twórczość Białoszewskiego — co już gdzie indziej miałem sposobność napisać — jest ekspresją doświadczeń kogoś, kto jedyną szansę dla osobowej niezależności upatruje w konsekwentnym wycofywaniu się z takich miejsc i sytuacji, gdzie trzeba odgrywać jakieś określone role społeczne, wchodzić w systematyczne relacje z instytucjami, dążyć do bycia kimś, współzawodniczyć i ubiegać się o dobra uznawane powszechnie za wartościowe. Jest to wycofanie się na taki poziom egzystencji, gdzie konieczności tego rodzaju nie działają, a przynajmniej ulegają osłabieniu — w rejonu spraw znajdujących się poniżej standardów doniosłości; w dziedzinie aspiracji i zadań przyziemnych i małego zasięgu, nie konkurencyjnych wobec tego, co zaprzęta ludzi na scenie centralnej. Tak można sobie zapewnić wolność od cudzych roszczeń i oczekiwań, ochronić własną prywatność przed zagrażającym jej zamętem zbiorowych usiłowań, a siebie samego przed koniecznością podejmowania zobowiązań, które wymagają stosownych póż, min i przebieganiek. Białoszewski osiedlał się swoim pisaniem tam, gdzie nie musiał wysłuchiwać nagabywań o „udział w życiu” i mógł bezkarnie „być sobie jednym” — bez konieczności toczenia o tę jedyną walkę zaczepno-obronnych. Autonomia, a więc szczęśliwe znalezienie się poza kontrolującym zainteresowaniem innych, była dla niego tożsama z wyborem bytowania marginalnego i z niedorastaniem do normatywnych wymogów zbiorowego współżycia. Podstawowy warunek pozostawania sobą to zadowalanie się taką marginalnością i niechęć do jakiegokolwiek ekspansji poza granice zadowolnionej „mojowości”. Przedmiotem najintensywniejszego przeżywania staje się to, co w tej „mojowości” elementarne, zwykłe i przyjazne: mieszkanie, powszednie sprzęty, znajome okolice i — przede wszystkim — bliscy ludzie. Białoszewski kształtował swoją twórczością jeden z możliwych wzorów człowieka pozaustrojowego, który w suwerennej prywatności odkrywa świat alternatywny wobec form codziennego życia w najwyższym stopniu „ustrojowego”: totalnie upaństwowionego i podległego zinstytucjonalizowanej nudzie.

3. Herbert, czyli mowa „zawieszona pomiędzy begunami doświadczenia”

Określenie to biorę z wydanego niedawno studium Stanisława Barańczaka, *Uciekinier z Utopii*, przynoszącego najpełniejsze i — jak sądzę — najbardziej konsekwentne z dotychczasowych odczytań poezji Herberta. Cóż owo określenie ma znaczyć? W koncepcji autora

ciąg dalszy na s. 5

Julia Hartwig
Artur Międzyrzecki

Nasza antologia poezji amerykańskiej (2)

Emily Dickinson

Ja jestem nikt

Ja jestem nikt! Kto jesteś ty?
Czyś także nikt? Co za spotkanie!
Jest więc nas dwoje, ale milcz:
Skazanoby nas na wygnanie!

Jakie to smutne: zostać kimś!
Wciąż na widoku: żaba śliska,
Co swoje imię cały dzień
Skrzeczy by znały ją bagniska!

przełożył Artur Międzyrzecki

Trawa tak mało miewa zajęć

Trawa tak mało miewa zajęć,
Zwyczajna kępa zieloności,
Motyle tylko ma hodować
I pszczoły ma zapraszać w gości.

Rusza się w takt melodii ślicznych,
Które przynosi bryza z sobą;
Kołysze słońce na swym łonie,
Kłania się rzeczom i osobom.

Nocą przywdziewa perły rosy
I tak promiennym blaskiem świeci,
Że i księżniczki powszednieją
Przy tak wspaniałej toalecie

Nawet gdy umrze, ta zawrotnie
W boski aromat się przemienia,
Że idą spać zapachy sosny,
Wonnych korzeni słabną tchnienia.

W stodole mając dom udzielny
Śni wówczas od samego rana —
Trawa tak mało miewa zajęć!
Chciałabym zostać wiązką siana!

przełożył Artur Międzyrzecki

Nie widziałam nigdy wrzosowiska

Nie widziałam nigdy Wrzosowiska —
Nie widziałam nigdy Oceanu —
A wiem, jak Wrzos wygląda — z bliska —
I czym jest Grzmot Bałwanów.

Nie rozmawiałam z Bogiem —
Nie bywałam w Zaświatach —
A przecież znam do Nieba drogę,
Jakby istniała Mapa —

przełożył Stanisław Barańczak

Serce żąda rozkoszy...

Serce żąda Rozkoszy — najpierw —
Potem — Zwolnienia od Bólu —
Potem — tych krótkich Narkoz,
Które cierpienie znieczula —

Potem — chce Snu — a potem —
Jeśli tego nie wzbrania
Inkwizytor — chce tylko
Przywileju Skonania —

przełożył Stanisław Barańczak

Ukryłam to przed ogrodem

Ukryłam to przed ogrodem,
Nie chciałam by na mnie wpłynął;
Nie czuję się wciąż na siłach
By z pszczolą się dzielić nowiną.

Nie powiem o tym ulicy,
Bo sklepy by się zdumiały,
Że umrzeć ktoś ma odwagę
Tak naiwny i tak nieśmiały.

Nie trzeba wzgórz powiadamiać,
Łaskawych mojej włóczędze,
I słodkim wspominać lasom
O dniu, który bez nich już spędzę,

I szeptać o tym przy stole,
I napomykać ukradkiem,
Że dziś właśnie ktoś odejdzie,
By wielką przeniknąć zagadkę.

przełożył Artur Międzyrzecki

Słowo umiera

Słowo umiera —
(Głosi opinią) —
Ledwie z ust ujdzie.

Skądże — dopiero
Wtedy zaczyna
Żyć — w tej sekundzie.

przełożył Stanisław Barańczak

Jest samotność przestrzeni

Jest samotność przestrzeni,
Samotność oceanu,
Samotność śmierci — lecz wszystkie
Igraszką są w porównaniu
Z tym innym odosobnieniem,
Polarnym tchnieniem głuszy:
Skończoną nieskończonością
Zamkniętej w sobie duszy.

przełożył Artur Międzyrzecki

Niepostrzeżenie jak żal

Niepostrzeżenie jak Żal
Lato się ulotniło —
Zbyt nieuchwytnie, by można
Odczuć to jako Złośliwość —
Destylat Ciszy gęstniał
Jak Zmrok rozpuszczony w powietrzu
Lub Natura, w odosobnieniu
Sama z sobą spędzająca wieczór —
Zmierzch pojawiał się wcześniej —
Obco jaśniał Poranek —
Łaska uprzejma, lecz męcząca
Jak Gość tuż przed pożegnaniem —
I tak, choć nie obdarzone
Skrzydłami ani Stępką,
Lato leciutkim lotem
Odplynęło wprost w Piękno.

przełożył Stanisław Barańczak

Rzut oka...

ciąg dalszy z s. 4

studium „ja” liryczne poezji Herberta, jej podmiot mówiący, a więc w latach siedemdziesiątych przede wszystkim persona Pana Cogito, to postać o dwóch jakby obliczach zwróconych w przeciwne strony. Jedno, powiada krytyk, kieruje się ku obszarowi „dziedzictwa” ku wartościom cywilizacji zachodniej, tradycji i mitu, drugie tu obszarowi „wydziedziczenia” — ku doświadczeniom — ludzi żyjących współcześnie w przyniatającej rzeczywistości wschodnioeuropejskiego komunizmu. Obszar pierwszy to dorobek kulturowy, z którego nie wolno im dać się wywłaszczyć, gdyż byłoby to równoznaczne z poddaniem się duchowemu uśmierceniu; w drugim natomiast, który im został narzucony wbrew ich woli, muszą pędzić codzienne życie — naznaczone bezkształtem, brzydotą i moralną nieokreślonością. Komunikacja między tymi obszarami jest w istocie niemożliwa, ale próby jej nawiązywania są mimo to konieczne. Pan Cogito, mieszkaniec krainy wydziedziczenia i zarazem podmiot pamięci o wartościach dziedzictwa, wyrasta jako postać poetycka — z tej niemożliwości-konieczności. Barańczak mocno podkreśla wewnętrzne rozdwojenie Pana Cogito: jako łącznik między światami nieprzewidywalnie wzajem obcymi pozostaje on osobą dramatycznie rozdartą, zaś próbą nie tyle złagodzenia tego rozdarcia, co przeniesienia go w rejestr interperującego uświadomienia miałyby być ironia, z jaką poeta traktuje swego bohatera (i odpowiednio: tegoż autoironia).

Nie byłbym skłonny dramatyzować ponad potrzebę owej dramatyczności. W Panu Cogito nie zmagają się wszak jakieś równoważne siły, wywołujące stan niezdeterminowania i rozterki; nie walczą w nim dwie dusze (gdyż nie jest średniakiem...), które w jednakowym stopniu odczuwałby jako własne. Jest on postacią całkiem jednoznaczną. Swoje zadania widzi wystarczająco jasno i wie, w jakim zdąża kierunku. Zdaje sobie sprawę z powagi podejmowanych zadań, ale i z tego również, że łatwo mogą one podpadać pod wzniosłe kategoryzacje — jako Misja, Nauczanie czy Służba — a więc tracić uchwytyny związek z doświadczeniami potocznymi. Zarówno ironia (Herberta), jak autoironia (Pan Cogito) mają wyprzedzająco minimalizować spodziewany efekt podniosłości, neutralizować możliwość patosu.

A przecież w rzeczy samej chodzi w tej poezji o służbę wielkiej sprawie. Swoim ziomkom z krainy wydziedziczenia Pan Cogito (Herbert) przypomina o istnieniu wzorów życia i powinności zepchniętych tu w otchłań niepamięci. Ludziom sponiewieranym mówi o godności, padającym na kolana o wartościach „postawy wyprostowanej”, relatywistom o potrzebie wierności etycznym uniwersaliom, sparaliżowanym przez strach o odwadze cywilnej, zniewolonym — o warunkach wolności... Przywołuje horyzont normatywny, wobec którego — jak mniema — muszą orientować swoje zachowania i dążenia ci wszyscy z żyjących „na kamiennym łonie ojczyzny”, co nie utracili potrzeby zwierzechnego sensu, zdolnego oświecić ich powszednie bytowanie. Dopóki nie ulega w nas unicestwieniu wrażliwość aksjologiczna odsyłająca do wartości uznawanych w kręgu cywilizacyjnym, z którego nas wyrwano, dopóty nasze wydziedziczenie nie jest ostateczne. To właśnie ta wrażliwość — utrzymuje Herbert wraz z Panem Cogito — umiejętnie pobudzana i kultywowana pozwala nam, niejako na przekór losowi, zachować niepodległość wobec diabelskich determinacji Mordoru.

4. Poeci Nowej Fali, czyli organizowanie lingwistycznej samoobrony

Zgadza się z Tomaszem Burkiem, który myśl tę pierwszy wyśłowił, że jednym z najważniejszych źródeł Nowej Fali było odkrycie przez młodych poetów u schyłku lat gomułkowskich — destrukcyjnych społecznie i moralnie mocy komunistycznej nowomowy. Odkrycie, że język oficjalnej propagandy stawiać się może w użytkowaniu tych, co nim dysponują narzędziem niepomówianej agresji i przemocy skierowanej na ludzi złe widzianych; że może być stosowany jako jeden z instrumentów represji wobec jednostek i środowisk społecznych; że wreszcie — co najbardziej poruszające — ofiary językowej przemocy okazują się wobec niej całkowicie bezbronne. Kampanie propagandowe i pełne zajadłej nienawiści nagonki w środkach masowego przekazu, jakie po Marcu '68 dotknęły „syjonistów”, „rewizjonistów” i ogólnie biorąc inteligencję humanistyczną, stały się dla wielu — a zwłaszcza dla tych, którzy byli zbyt młodzi, by pamiętać językową praktykę stalinizmu — wstrząsającym moralnie widowiskiem lingwis-

ciąg dalszy na s. 6

TYGODNIK
LITERACKI 5

tycznym. Głębokie przeżycie tego ponurego widowiska wielorako potem — po pierwszym szoku — zaowocowało w naszym życiu umysłowym, między innymi i w taki sposób że rozbudziło zainteresowanie językową aparaturą służącą obezwładnianiu opinii publicznej — wolę jej analizy, krytycznego rozpatrzenia i objaśnienia.

Zarówno Stanisław Barańczak, jak Ryszard Krynicki byli do takich poczynąń poniekąd przygotowani, jak niewielu w ich pokoleniu, ponieważ terminowali przedtem pilnie w szkole „poezji lingwistycznej” (u Tymoteusza Karpowicza, Edwarda Balcerzana). Od dzieciństwa zatem wiedzieli, że poeta powinien odnosić się do języka „nieufnie” i „podejrzliwie”; do języka w ogólności: do jego zdolności poznawczych, pułapek znaczeniowych, polisemii, paradoksów ekonomii „wydatku słownego” — i tak dalej. Teraz wszakże ta uciążliwa wyobraźnia wiedza uległa konfrontacji z doświadczeniem mowy wysoce wyspecjalizowanej i zrutyinizowanej w swoich zadaniach: pozostającej na służbie metodycznego kłamstwa i dezinformacji, manipulatorskiej, obrażającej bezkarnie poczucie zdrowego rozsądku, insynuacyjnej, oglupiającej. W jaki sposób można — a to stało się ich celem — odsłonić i pokazać działanie jej mechanizmu? Co do tego nie mieli wątpliwości. Należało mowę tę uczynić tworzywem poetyckiej obróbki, uprzedmiotowić ją w obrębie mowy własnej (lirycznej) i niejako wtórnie zutilizować — w obcym jej kontekście. Podawana warunkom lingwistycznego eksperymentu, rozbierana na czynniki pierwsze, włączana w nowe porządkowania, podlegała systematycznej dekonstrukcji, co było równoznaczne z demaskacją jej zasad i roszczeń, a więc z semantycznym i pragmatycznym rozbrojeniem. Tak właśnie nad podziw jasno zadanie swe widzieli młodzi poeci poznawscy, których usiłowania stanowiły próbę skutecznej samoobrony przed językową agresją komunistycznych mass mediów.

W znanym wierszu-liście do Krynickiego Zbigniew Herbert retorycznie zapytywał:

„czy warto (...) zniżyć świętą mowę
do belkotu z trybuny do czarnej piany gazet”

— dając tymi słowami wyraz przekonaniu, że kontakt poezji z brudnym i nietrwałym żywiołem językowym kłóci się z jej wysokimi i trwałymi przeznaczeniami. Kwestia tak postawiona wymagałaby rozważenia, choć zapewne trzeba się pogodzić, że jest nierozstrzygalna. Dla potrzeb mojego wywodu jej podjęcie nie wydaje się niezbędne. Mniej mi tu bowiem idzie o potencję poezji jako „świętej mowy” przeznaczoną do szczęśliwego długiego trwania w historii, bardziej zaś o to, jak radzi sobie ona z wyzwaniem koniunktur historycznych. Z takiego punktu widzenia waga przedsięwzięcia Barańczaka i Krynickiego nie ulega wątpliwości: oznaczały one mianowicie przenikanie poezji w rejony mowy publicznej pozostające w monopolistycznym władaniu partyjnych ośrodków decyzji. Było to samowolne wtargnięcie w starannie strzeżone mechanizmy dyskursu władzy — co w rodzaju działania sabotażowo-dywersyjnego. Poetycką krytyką języka propagandy, jego semantyki i pragmatyki, raz rozpoczęta, musiała potem nieuchronnie przerodzić się w pojęcie polityczną skierowaną przeciw moralnym i ideologicznym uprawomocnieniom systemu władzy, którego ów język był narzędziem. I tak Nowa Fala popłynęła — jako pierwsza w powojennej literaturze krajowej — ku twórczości nie tylko z założenia niecenzuralnej, ale też i faktycznie nie cenzurowanej...

Powiedziałem przedtem, że te cztery pozarezerwatowe umiejscowienia układają się w znaczącą konfigurację. Co przez to rozumiem?

Otóż wymienione przypadki poezji dają się zasadnie potraktować jako różne odpowiedzi na to samo pytanie, tyleż proste, co podstawowe: czy i jak można żyć w rzeczywistości społecznej, która budzi w nas odręź i nieustające poczucie zagrożenia? Odpowiedź Brylla: gdy się musi, to i można. Odpowiedź Białoszewskiego: „odczepić się” i schronić w przyjaznej prywatności. Odpowiedź Herberta: było się kiedyś Europą, i to zobowiązuje. Odpowiedź Nowej Fali: trzeba pomyśleć o zorganizowaniu samoobrony. Czyż nie takie były cztery strony świata duchowego polskiego inteligenta lat siedemdziesiątych?

w listopadzie 1984

Janusz Sławiński

Tekst ten był przedstawiony w Instytucie Badań Literackich — na konferencji poświęconej poezji polskiej lat 1956-1981, w grudniu 1984 roku. Jeśli pominąć niewielkie zmiany językowe, związane z przekształceniem wypowiedzi mówionej w pisaną, w niczym nie odbiega on od pierwotnej postaci odczytowej. (js)

* Tę myśl zawdzięczam inspirującej rozmowie z Romanem Zimandem.

Artykułowi Janusza Sławińskiego nie można odmówić wewnętrznej logiki i sugestynowości. Ma rację, żyliśmy w „rezerwacie” stworzonym przez Belzebuba, który lubił awangardową sztukę: abstrakcyjne malarstwo, konceptualizm, teatr otwarty i lingwistyczną poezję. Ma pewnie rację, że przełom w poezji nastąpił gdzieś około roku 1965 (taką datę przyjął również w swych książkach Balcerzan). Ma rację, że byli poeci, którzy wystąpili w różny sposób przeciw „rezerwatowi”. Tekst jest sugestynowy, ale budzi we mnie opory. Chciałoby się powiedzieć: masz rację, a jednak... a jednak gdzieś w założeniach są miejsca wątpliwe. Jakże? Tego chciałbym dociec.

Po pierwsze — brudzi ukryte założenie perspektywy pokoleniowej. Zaważyło ono, myślę, na ocenie i charakterystyce przełomu jaki dokonał się w literaturze w roku 1956.

Po drugie — Belzebub nie był w tym królestwie władcą absolutnym. Polityka nie determinuje literatury całkowicie, lecz stwarza dla niej warunki — w latach sześćdziesiątych tylko część warunków.

Po trzecie — przy przyjęciu takiej perspektywy oglądu i interpretacji, jak w artykule Sławińskiego, wydzielanie akurat enklawy poetyckiego dyskursu wydaje się ryzykowne.

Wiem, można odpowiedzieć, iż jest to ujęcie modelowe, że zastrzeżenia dotyczące wystrząsających uproszczeń zostały wyłożone na wstępie artykułu i polemista

Gorący popiół Jastruna, to nie był powrót do *Dziejów nieostyglych*; nowe wiersze Ważyka (po funkcjonalnie socrealistycznym „Poemacie dla dorosłych”) nie były powrotem do dawnego kubizmu, a Przyboś (jak zauważył Sławiński i co opisał w swojej książce Jerzy Kwiatkowski) nie był już przedwojennym Przybosiem, ale zdążył w stronę metafizyki.

A pokolenie wojenne? Ono wracało do swojego podstawowego przeżycia, jakim były klęska wrześniowa, a potem głęboka trauma Powstania Warszawskiego. Dla zaangażowanych w socrealizm był on błędnym rozwiązaniem problematyki wyniesionej z wojny. Fałszywym krokiem, który mógł okazać się zgubny. Jak dalece fałszywym — przekonał ich los Borowskiego. Wrócili do wcześniejszych pytań postawionych im przez wojnę, przez rok 1944, rok 1945, do własnych odpowiedzi na owe pytania, przeformułowywanych teraz z trudem.

Po „epizodzie socrealizmu” dawny pejzaż nie mógł odsłonić się z trzech przyczyn. Po pierwsze, gdyż został zniszczony przez wojnę. Ona była zasadniczym progiem. Nawet jeśli podejmowano dawne style, to w nowych duchowych kontekstach znaczyły one zgoła coś innego. Dwa tak silnych progów w życiu jednego pisarza i jednego literackiego pokolenia (tu paru pokoleń) nie ma i chyba być nie może.

Ale także nie odsłonił się pejzaż z drugiej połowy lat czterdziestych, kiedy to tak wiele w kulturze przypominało

Jacek Łukasiewicz

Dyskretny urok rezerwatu

winiem je respektować. Dlatego chciałbym jedynie nieco inaczej spojrzeć na lata sześćdziesiąte. Piękne lata sześćdziesiąte. Obrzydliwe lata sześćdziesiąte. „Rezerwatowe” lata sześćdziesiąte. I przede wszystkim dawne, jakże dawne lata sześćdziesiąte.

Na czym polegał przełom 1956 roku w literaturze? Aby na to pytanie odpowiedzieć, trzeba pamiętać, czym był socrealizm. Na pewno nie można go porównywać z Młodą Polską, tak jak nie można porównywać walki ze stylem socrealistycznym z toczoną w latach dwudziestych walką z „młodopolszczyzną”. „Młodopolszczyzna” u swych źródeł związana była z dekadencją estetyzmem, symbolizmem, buntiem przeciw społecznym i politycznym powinnościom literatury. Bunt przeciw „młodopolszczyźnie” niekoniecznie wypływał z przełomu jakim było odzyskanie niepodległości: był (lub mógł być) od niego niezależny. W socrealizmie natomiast cały styl wynikał (zgodnie ze sformułowanymi intencjami) z założeń politycznych. Był wobec nich w pełni słuszny, nie do oddzielenia. Bunt „antysocrealistyczny” miał więc charakter polityczny i moralny, a nie estetyczny. Nie prowadził się — jak niegdyś — wyłącznie do walki z „poprzednią epoką” literacką. Zresztą, cóż to była za epoka! Mogła nią być dla Janusza Sławińskiego i moich rówieśników wchodzących wtedy, w latach pięćdziesiątych w życie, także literackie. W tym wieku rok czy nawet kwartał może stać się epoką w wewnętrznym rozwoju. Natomiast dla wszystkich starszych nie była i nie mogła to być epoka. Trwała trzy, pięć albo sześć lat, zależy jak liczyć. Nieraz jest to czas jednej, kolejnej książki; jednego, kolejnego tomu wierszy. I w 1956 roku bardzo cieszyli się, że nie była to epoka, choć wielu z nich w trakcie socrealizmu sądziło, że właśnie nią jest i że długo jeszcze potrwa.

Dla większości socrealistycznych wówczas pisarzy był to, z perspektywy lat, „socrealistyczny epizod”, niewątpliwie dla wielu ważny, ale jednak tylko epizod, o którym można zapomnieć. Przełom, którego po wojnie szczerze pragnęli (pisze o tym przenikliwie Andrzej Kijowski), w który potem uwierzyli, okazał się dla kultury przełomem pozornym. Zabrakło na szczęście czasu, aby się utrwalił. W indywidualnej twórczości nie był — jak się potem okazało, przełomem, co najwyżej zboczeniem ze ścieżki, chwilową dewiacją, aberracją umysłu, uczucia i woli. Tak więc, do czego mieli wracać, jak nie do swojej wcześniejszej poezji?

I wydawało się, że powrócili, że niby nic się takiego nie stało... Katastrofiści nadal są katastrofistami, awangardziści awangardzistami, Słonimski prawdziwym Skamandrytą, a Anatol Stern wytrwałym futurystą. I tak się wydawało, tak się wydaje, ale to tylko pozór. Nie,

nało czasy przedwojenne. Stało się tak zapewne dlatego, że totalitarny ustrój polityczny ukonstytuowany i zalegalizowany z końcem roku 1948 nadal trwał, ulegając jedynie wewnętrznym modyfikacjom. Jak również i dlatego, że pod koniec lat pięćdziesiątych nastąpiło nowe rozwarstwienie społeczeństwa. Powstały nowe podziały, dawne zaś, rzeczywiste (bynajmniej nie wymyślone przez marksistów) — szczególnie w zakresie obyczajów i samoidentyfikacji — zanikały, by w połowie lat sześćdziesiątych przemienić się w nowy układ społeczny. Wiele restytuowanych instytucji kulturalnych było pozornie takimi samymi, co przedtem. Dawne życie literackie, ani to przedwojenne, ani to z lat 1945-48 nie było możliwe.

Nasze lata sześćdziesiąte — przyjmijmy roboczo — rozpoczęły się w maju 1957 roku po plenum, na którym wyklęto rewizjonistów. Jeszcze się nie orientowano, że już nadeszły, jeszcze myślano, że malując abstrakcyjne obrazy i pisząc nadrealistyczne wiersze manifestuje się swój opór przeciw totalitaryzmowi, stalinizmowi... One już jednak były. Strategia polityki kulturalnej, w tak wcześnie rozpoczętych latach sześćdziesiątych, miała dwie strony. Pierwszą była niejawność. Działania miały być skryte, artyści w piekle mieli czuć się swobodnie i radośnie, a nawet jeśli podejrzewali, że coś jest nie tak, to dla własnego piekielnego dobra, dla racji własnego błogostanu mieli o tym milczeć. Drugą, jakby przeciwstawną dyrektywą tej samej strategii polityki kulturalnej, było utrwalenie przekonania, że polityka partii oraz wynikająca z jej pryncypów, z charakterystycznej mądrości polityka kulturalna i, będące funkcją tej polityki, życie literackie — są najważniejsze dla każdego artysty, dla każdego pisarza, gdyż determinują zarówno los twórcy, jak i jego dzieła.

Obie strony tej strategii były ważne. Każda z nich wymagała innego odporu. Przeciw utajonemu działaniu (między innymi cenzurą) odporem było już samo głośne mówienie. Skandal, jakim stał się List '34 wywołany został nie tyle wyrażoną w ogólnych słowach troską o stan kultury polskiej, co naruszeniem obowiązującego tabu. Powiedzenie, że król jest nagi, wystarczyło, by przerwać misternie utkaną sieć, w której samemu się siedzi. Później nastąpiły dalsze działania, aż po niezależne wydawnictwa i niezależną prasę powstałą w roku 1976.

Jaki jednak był, czy jaki mógł być najskuteczniejszy opór przeciw drugiej stronie tej strategii. Czy nie było nim normalne funkcjonowanie literatury? Pisanie książek układających się w dzieła, realizowanie rozległych planów? Cóż bowiem znaczy „normalne”? Może to być bogactwo prądów, szkół, poetyk, właściwe dla „rezer-

watu". Radosne życie w złotej klatce. Ale „klatka” jest tu tylko interpretującą metaforą. Dotyczy szeroko rozumianego życia literackiego. Normalne ono nie było, ale normalna była literatura. Normalna, składająca się z książek, twórczość Iksa, Igreka, Zeta.

Właśnie lata sześćdziesiąte, między rokiem 1957 a 1968 (bo wtedy się skończyły) obfitowały w wielkie, szczególne dokonania literackie. Wtedy powstały najlepsze rzeczy Andrzejewskiego — *Trzy opowieści*. Wtedy rozwija swoje cykle Parnicki. Ukonstytuował swój własny świat Konwicki. Pisali Kuśniewicz, Buczkowski, powstała wielka powieść Piotrowskiego *Złoty robak*, najlepsze książki Małewskiej. Wtedy wyrosło, jako osobne zjawisko, pisarstwo Marka Nowakowskiego, Władysława Terleckiego, Piotra Wojciechowskiego. Również wtedy stworzył swoje zasadnicze dzieło Lem, uformował się późny Iwaszkiewicz. A w poezji... to, co zrobił Jastrun, Ważyk — ich nowe wcielenia, duże poetyckie kreacje, wymagające skupienia i wysiłku — to właśnie owe lata sześćdziesiąte. A kiedy rozwinął i utrwalił swój styl Białoszewski jako poeta (po *Obrotach rzeczy*) i oczywiście — jako prozaik? A Herbert? Przecież debiutanka *Struna światła* to był tylko początek, który mógł rozmaicie się rozwinąć. A Szyborska, Kozioł, Grochowiak? A Harasymowicz (mimo wszystko)? O Bryllu Sławiński pisał... A cały Wojacek!? Wtedy przecież powstała i nabrała międzynarodowego znaczenia twórczość dwóch dramaturgów: Różewicza i Mrożka. Czy trzeba dosyć? Czy trzeba jeszcze wyliczać? Nie wchodzę na pola sąsiednie, ale wspomnijmy dla przykładu, że właśnie w latach sześćdziesiątych zamyka się cały teatr Grotowskiego.

Krytyka literacka uwiędla, ale inaczej i gdzie indziej rozwijała się myśl o literaturze. Czymże był cały strukturalizm lat sześćdziesiątych, szkoła warszawska z jej koryfeuszem Januszem Sławińskim! Mielśmy więc pozorze, coraz paskudniejsze życie literackie. Mielśmy polityczną walkę z pozornością życia literackiego, prowadzoną w ramach życia literackiego, bo trudno było inaczej. Walkę bardzo ważną, nie ma wątpliwości. I mieliśmy literaturę. Poziom duchowy wyznaczało nie życie literackie (na szczęście!), ale literatura. Własna, a także obca, obficie i bardzo dobrze tłumaczona.

Było to chore? Oczywiście. Na dłuższą metę literatura przeciwstawiana „życiu literackiemu” nie jest możliwa. Ale tak właśnie było... I trzeba to dostrzegać; inaczej horyzont zaczynają przesłaniać „Orientacja”, Leszin, festiwale, zjazdy pisarzy różnych ziem, *Złote Różgi*, *Kłódkie Róże*, *Stalowe Pióra*, *Raporty z Monachium*, a także piękne i słuszne protesty, listy, procesy starych pisarzy... Nie, nie stawiam tego wszystkiego na jednej płaszczyźnie, ale o tym wszystkim trzeba mówić — o co zresztą nie ma tu sporu — inaczej niż o literaturze.

Wystąpienia poetów Nowej Fali, jej programowa publicystyka i krytyka były skierowane przeciw systemowi, przeciw regułom generującym życie publiczne, w tym i życie literackie. Szukano przeciwników, znajdowano wprawdzie „Orientację”, potem trochę dalej „Współczesność”. Poziom jednak, jakie owo wystąpienie Nowej Fali miało, był w dużej mierze wynikiem poziomu życia duchowego stwarzanego przez literaturę lat sześćdziesiątych: przez ówczesnych pisarzy i przez ówczesnych tłumaczy. I Nowa Fala, zamykająca lata sześćdziesiąte, sprostowała swojemu zadaniu; między innymi dzięki literaturze owego okresu.

Mieliśmy „rezerwat”. Politykom chodziło o to, by nie dostrzegać „rezerwatowości rezerwatu” ani w Polsce, ani z zagranicy (bo odprężenie; współistnienie, konwergencja). Bardziej jednak może szło im o to, że jeśli się go już dostrzeże, to należy go ocenić; uznać znaczenie polityków: Kliszki, Kraski, Olszowskiego.

Myślę, że trzeba pilnować właściwego zakresu stosowności pojęcia „rezerwat”, a jeszcze bardziej trzeba dbać o to, by nie nadużywać wymyślonego przez Głowińskiego terminu „soparnasizm”. Dotyczy on jedynie funkcji polityki manipulującej literaturą i nie może służyć do klasyfikacji (a tym bardziej do wartościowania) samej literatury. „Parnasizm” był stylem literackim, „soparnasizm” jest użyciem, jaki z różnych stylów i typów literatury robią politycy. Przecież nonsensem byłoby przypuszczenie, że gdyby były inne władze, to inaczej wyglądałaby Nowa baśń albo Muza dalekiej podróży, że zasadniczo inaczej przedstawiałyby się dramaty Różewicza, teatr Grotowskiego, że Buczkowski odmiennie pisałby *Pierwszą światłość* i *Kapiele* w Lucce, Wojciechowski *Czaszkę w czasie*, że *Złoty robak* byłby śmiały politycznie i mniej oniryczny, że Lem inaczej napisałby na przykład *Solaris*. Nasze szczęście, że to wszystko mamy.

W „rezerwacie” — przyznaje Janusz Sławiński — powstawały piękne wiersze. Także świetne powieści, dramaty. Ale w tym „rezerwacie” rozwijały się dzieła przekraczające ramy jednej książki, duże, szczególnie ambitne i konsekwentnie realizowane przedsięwzięcia. Jakże były przyczyny nagromadzenia tak rozumianych

dzieł właśnie w tych smętnych latach sześćdziesiątych?

Odpowiedzi mogą być różne. Nasuwa się jedna, dość prosta. Pisarze pod koniec lat sześćdziesiątych mieli dosyć tego, czym żyli dotychczas. A żyli w niepokoju, pisali zrywami, zawsze w jakiejś trwodze, bez perspektyw lub z perspektywami fatalnymi. Trwało to dwadzieścia lat; w tym czasie była druga wojna światowa, wcale nie tak sielankowe pierwsze lata powojenne, stalinowsko-żdanowowski socrealizm, odwilż i okres poodwilżowy, skłaniający moralnie do podejmowania spraw doraźnych, czynienia szybkich obrachunków. Mieli tego dosyć: w głębi duszy pragnęli czegoś innego. Gomulkowski okres zastoju i „małej stabilizacji”, oraz lekkiego, lecz dość równomiernego przymrozku, okres, w którym normalnie działały wydawnictwa (choć nie prasa), państwo zaś dawało materialne zabezpieczenie — stał się dla wielu wytychnieniem po uciążliwościach poprzednich lat. Dawał możliwość napisania czegoś dużego, wymagającego oddechu, odnalezienia siebie dojrzałego w kreowaniu swego stylu, pojemnej fikcji. Poza całą małością życia literackiego, która stawała się nieistotna. Pracowano we względnie spokojnym mając możliwość sprawdzenia się w publikacji.

Polityczni decydenci przyjęli inny punkt widzenia. Cieszyli się z „soparnasizmu”. To oni w 1968 roku kazali nawoływać krnąbrnych — „Literaci do pióra!”. Brzmiało to jak obelga i było obelgą. Czyż jednak — przeciwstawnie wartościując — musimy patrzeć tak jak patrzyli decydenci?

Propozycja zawarta w artykule Sławińskiego dotyczy poezji „krajowej”. W stosunku do poezji pisanej na emigracji traci całkowicie sens. Czyż jednak podział na literaturę krajową i emigracyjną da się utrzymać w praktyce historii literatury. Weźmy tylko lata sześćdziesiąte. Emigracyjny Hłasko publikujący utwory po części pisane w Polsce, po części żywiący się krajowymi wspomnieniami. Odojewski, który pod koniec okresu wyemigrował, a na emigracji kontynuował to co rozpoczął w kraju. A twórczość Aleksandra Wata? Jego *Wiersze* wydane w Warszawie wpłynęły na późniejszą twórczość wielu debiutantów z roku 1956 bardziej niż by się wydawało. W Warszawie też wyszedł jeden z najznakomitszych poematów w polskiej poezji *Wiersze śródziemnomorskie* (1962). A Miłosz, stale żywiący się także krajową problematyką, mający na poetów nie mniejszy wpływ niż Przyboś. Trzech z wymienionych przez Sławińskiego „opierających” się poetów (Herberta, Brylla, Barańczaka) chyba nie istotnego z Przybośiem nie łączyło, za to można znaleźć pokrewieństwo z Miłoszem.

Oczywiście, pokrywa się to ściśle z tymi fragmentami eseju Sławińskiego, w których charakteryzuje on „rezerwatową” enklawę mowy nieprzekładalnej na inne typy dyskursu publicznego, a wykorzystywaną przez Belzebuba, rządzącego „rezerwatem”. To w piekle „poezja rodziła się z poezji i zapładniała poezję”. Całe rozumowanie jest tu znakomite, interpretacja zjawiska trafna. Tyle, że znów ograniczamy się do krajowego piekła lat sześćdziesiątych, jakby nie był to problem znacznie szerszy, z którego poezja żdawała sobie po wojnie dobrze sprawę i to zarówno w autorefleksji poetów, jak i w pamfletach nie-poetów. To problem Miłosza i jego „pojemnej mowy”, i problem Różewicza, autora wierszy o śmierci poezji i *Głosu anonima*. Wata w *Moim wieku* i Jastruna chcącego zerwać z izolującą poezją „eufonią”, ale problem także Brzękowskiego i jego „antywalorów”, poetów z „Kontynentów”. I, oczywiście, jeden z głównych tematów Gombrowicza. Tyle tych odnóg, tyle rozwiązań współwystępujących, formułowanych przecież w większości właśnie wtedy, w latach sześćdziesiątych. Czyż nie skłania to projektodawcy „syntezy” do zmiany kąta patrzenia? Zwłaszcza, że w „rezerwacie” miano taki sam stosunek do poezji prozy „eksperymentalnej” (strumienia świadomości awangardowego teatru).

Stoimy dziś, także w literaturze, na progu jakiejś nowej normalności. Ta normalność nie jest czymś absolutnym, zawsze określa się ją w relacji do czegoś, co uważamy za nienormalne. Obraz nienormalności konstytuują krytycy.

Po co zresztą normalna literatura? Ma być niezwykła, odkrywczą, zaskakującą, burzącą normy. Wspaniała, podająca w wątpliwość i zarazem ogarniająca całość. Chcę od niej, by przesuwiała mój horyzont tak daleko, że nie przypuściłbym nigdy, aby to było możliwe. Chcemy nienormalnej literatury i chcemy bogatego życia literackiego. Normalnego zarówno w porównaniu z latami sześćdziesiątymi, jak siedemdziesiątymi i osiemdziesiątymi. Normalnego, choć nie wiemy, co to znaczy i jakie życie literackie teraz się wyłoni.

Dłatego toczone spory o układy wartości i normy sprzed lat, historyczne, bo panujące przed urodzeniem się dzisiejszych debiutantów.

Jarosław Marek Rymkiewicz

Jeżeli patrzy

Bóg jest, jeżeli patrzy. Jeżeli nie patrzy,
Nie jest potrzebny, nawet niższym duchom,
Nawet warzywom, nawet marchwi i cebuli.
Opiszmę śmierć korzenia marchwi. Bóg,
jeżeli patrzył,

Musiał to dostrzec: korzeń marchwi żył
Wyrwany z ziemi (jakby z przepaści istnienia),
Żył w kopcu i żył w worku i żył na straganie
Puszczając blade pędy (co w naszym języku
Nazywamy miłością), żył gdy go odcięto
Od zielonego pióropusza życia
I żył gdy go krojono. Gdy się ulałniała
(Albo nie ulałniała) przeczystą esencją
W kolorze pióropusza lub w kolorze marchwi
Lub w kolorze esencji. Niejasna, nie w naszym
Języku ją opisać, śmierć tego korzenia.
Kiedy umiera, nie wiemy. I pod jakim nożem
I w jakiej chwili, chyba wiecznej? I co z esencjami
W kolorze marchwi? Tylko Bóg to wie,
Jeśli patrzy, wyrwany z przepaści istnienia,
Odcięty od zielonych pióropuszy życia,
Nad niższymi duchami, esencjami. I ostatkiem sił,
Cytuję Konińskiego, trzymamy się wiary
W takiego Boga, co ma moc, nie tylko
Moc nad myślami, ale także moc
Nad energiami. Który patrzy i
Lituje się nad nożem, chwilą i korzeniem
Oraz esencją w kolorze korzenia.



TOPOR

Rozmowa z czaszką

Jeszcze zęby szczękają kiedy wiatr w nich świszczce
Ten co się popsuł jeszcze mi się psuje piszczel

Jeszcze oddycha płuco choć już nie ma płuca
Usta są prochem ale z prochu krew się rzuca

Wyłupione jest oko ale jeszcze widzi
Smakuje język w gnoju wcale się nie brzydzi

Krwawymi łzami płaczą puste oczodoły
W otwartej trumnie stoi Łazarz bosy goły

Stoją kości w ordynku jako niegdyś stały
Czymże ty się pożywisz zębem mój spróchniały

Pokruszona jest szczęką a co jeszcze żujesz
Mów moja trupia czaszko w co ty się wpatrujesz

— Nie widzę co jest we mnie ani co jest wokół
To oko co go nie mam nicość ma na oku

Ten ząb co mi już wypadł coś w nicości żuje
Ucho co już nie słyszy w nicość się wsłuchuje

Językiem co zeszytniał teraz nicość gada
Może on się tam komu jeszcze na coś nuda

TYGODNIK
LITERACKI 7

Poprzednio zająłem się trzema wesołymi odpowiedziami na to pytanie. Czas na czwartą, a to jest smutna opowieść o sukcesie, o którym, ma się rozumieć, nigdy nie myślałem. I zaprzęsz się, i oburzysz, a to nieprawda. Myślałem, mój drogi, myślisz nadal, szczególnie w tej chwili, kiedy koła samolotu odrywają się od wybojów pasa startowego w Warszawie i manuskrypt twej powieści (o której jeszcze wczoraj, na pożegnaniu przyjęciu, entuzjastycznie tokowała znajoma pani krytyk) tucze się tam, pod tobą, w bagażowym luku między tubami pasty do zębów „Pollena” i kartonem papierosów „Wiarus” (z których zaraz, zapewniam, przeczucisz się na „Marlboro Lights”; w tym przypadku też radzę ci, abys nie miał złudzeń).

Jeżeli więc samolot słynnej, gubiącej bagaże we Frankfurcie nad Menem linii PanAm oszczędził tym razem twoje wiekopomne dzieło, cóż czynisz, wędrowcze, stanowiący wolną stopą na ziemi Wolnego świata? Kraju Sukcesu. Kraju Oszalałającej Kariery, w którą wierzysz, mój drogi, jak wierzy trzydziestu lądujących co dzień na lotniskach Ameryki pisarzy, wiozących amerykańskim wydawcom tajską Zbrodnię i karę, czeskie *W poszukiwaniu straconego czasu* albo zambijski *Komu bije dzwon*.

Po pierwsze: znajdź tłumacza. Najprostszy sposób to się ożenić z tłumaczem. Pisarze stanu wolnego mają ułatwione zadanie, zwłaszcza że Nowy Jork roi się od starszych pań dopijających nad ranem swoje setki czystej z plasterkiem cytryny. Panie te niewątpliwie uwierzą, że jesteś polskim Proustem i przez długie wieczory spędzone nad twym tekstem w jednym z tych maleńkich mieszkank na czwartym piętrze w East Village, będą w milczeniu mordować siebie niejasną polską składnią, łagodnie dopytywać, czy naprawdę w każdym zdaniu muszą być co najmniej dwa przymiotniki i bezskutecznie, bo z mizerną twoją pomocą, jak cierpliwy chirurg poszukiwać w pierwszym czasowniku — tego kręgosłupa, na którym zdanie stoi, choćbyś swoim tekstem dowodził, że w Polsce jest inaczej.

Pisarze, którzy nie są wolnego stanu, mogą trafić na tłumacza-kochankę. Albo na kochankę, jeśli w tym celu wolą przeszukać okoliczny *gay bar*. Muszą jednak pamiętać, że polski szarm i polska bezpretensjonalność to truciz-

ny, które krótko działają, więc po szalonym miesiącu złudzeń nad twym ciałem i literaturą, na pewno wreszcie padnie pytanie, kto płaci rachunek za telefon.

Książka przetłumaczona. Co dalej? Znajdujesz agenta. W Ameryce szanujący się wydawca nie traci czasu na rozmowy z pisarzem. Nikt pisarzowi nie poda płaszcza u drzwi, żadna pani Zosia nie sparzy pisarzowi kawy. Przyjmą cię uprzejmie, owszem, i nawet popatrzą z zainteresowaniem na troglodytę z nieamerykańskiej nierealności, który do tego jeszcze nie ma Nobla. Drugi raz tam nie

rowadzić z tobą wywiad. Którego przecież w myślach — bezsennie obracając się z boku na bok nad śmieciarką hałasującą od świtu i pusząc się nieco swymi mądrościami — już udzielasz.

Więc co — jeśli co?

Nic. Drukuj w czasopiśmie. Najwięcej, ale nie gdzie bądź. Ameryka to kraj skomputeryzowany, więc pisma też mają swoje zimne hierarchie w poziomie i pionie, jak klawisze w maszynie do pisania. Próbowaj w „Anteuszu”, w „The Atlantic”, w „Harper’s”, „New Yorkerze”... lista mogłaby się wydłużyć do szóst-

masz, te, pisarz!” — ksywa, która przylgnęła do ciebie, odkąd w polonijnej firmie wydrukowali ci sennik, albo przewodnik po Nowym Jorku dla przyjeźdźców z Łap i Mławy, albo jakąś porno opowieść. A jednak — ufasz. Czekasz. Głównie na przekazy pocztowe z wielkimi sumami, jakie przysyła od czasu do czasu (coraz rzadziej, odkąd przestałeś być atrakcyjnym uchodźcą) „Nowy Dziennik”, albo „Relaks”, albo „Gwiazda Zaranna”... I wreszcie... wreszcie... jedna z kopert zawiera wprawdzie, jak zwykle, twój manuskrypt z uprzejmym liścikiem, ale tym razem... tym razem... ach. Pędzisz, fruniesz, biegniesz, zamiast wiać, pokonujesz po czterech stopniach na raz na dwadzieste piętro jednego z tych wieżowców, w którym obok przedstawicielstwa firmy produkującej łóżka wodne, podrzędną kancelarią adwokacką i pośrednictwem pracy dla Portorikanów, gnieździ się wydawnictwo o nazwie „Pterodactyl Press”, „Pudding House Publications” albo „Sensation”. Milutka panna Cindy, Ciggy, Melody albo jakiś Chad przez dłuższy czas przekonują cię (skoro siebie, to oczywiście, już dawno przekonali) jak świetne jest twoje dzieło. Choć ile, pardon, powinienś w nim jeszcze, hm, zmienić. Jakiś wątek romansowy. Może trochę gay? A najlepiej, żeby coś było w więzieniu. Komunistycznym, ma się rozumieć. Bohatera pokocha córka klawiszka. Która mu, na przykład, przynosi śniadanie. W koszyku: bułeczki wiedeńskie i kawior, tak po wschodnioeuropejsku. I potem on dzięki niej ucieka. A ona jest agentką Stasi albo KGB. Druga część toczy się w Ameryce. Macki KGB sięgają po Manhattan. Wie pan, dreszczyk. On ginie, ale na ostatniej stronie ożyje. Tymczasem mur runął, ona ucieka z łap Stasi, oni ją szantażowali, bo jest ostatnią Romanową. W Ameryce odzyskuje majątek. Pogoń. Miesiąc miodowy we Wschodnim Berlinie: wolni Niemcy nareszcie jedzą pizzę i chodzą w adidasach. Wolnych. Widzi pan? Tu i tam zmienić. Wydamy...

...wszystkie pieniądze. Wrócimy? Nie. „Jeszcze tylko trochę...” Już nie wypada. Co powie pani krytyk. Lepiej pozmienić. Tu i tam. W tekście. I w duszy. Nikt się nie dowie. Nikt nie spostrzeże. Gdy po iluś tam latach zasiądziesz przed kamerami TV w ojczystym kraju, i słuchać cię będą z zazdrością, w milczeniu. Oni już też — myślą. Już się szykują.

Już cień chłodu musnął ich skroń.

Grzegorz Musiał

Czwarta odpowiedź na pytanie: jak wydać pierwszą książkę w USA?

przychodzi. Wydawcy z „Grove Press”, z „New Directions”, z „Random House”, ze „Scribnera” — nie będzie. Ciebie dla nich też. Od początku. Nie było.

Więc jest agent. I wprawdzie każe sobie zapłacić. Szczególnie, jeśli książki jeszcze nie widział na oczy. To jego zawód: to sprzedawanie powieści, nie czytanie. Są agenci, którzy ledwie wejdą do wydawnictwa — już sprzedali książkę, choćby jej jeszcze nie mieli. Choćby nie była jeszcze napisana. Choćby autor nawet jeszcze nie wsiadł w samolot do Ameryki.

Albo twoja kochanka jest biedna, twoja żona coraz więcej pije, twój kochanek odszedł z innym i kończy się stypendium Departamentu Stanu. Nawet już przeprosiłeś się z „Wiarusami” — to poważna chwila. Zbieraj, mówię ci szeptem na ucho, ocalale fundusze i wracaj do kraju. Przecież tam czeka znajoma pani krytyk, która tymczasem wysmażyła artykuł o twych oszalałających sukcesach w USA. I zaprzyjaźnione redakcje czekają, by przep-

dziesięciu tytułów. Nie łudź się: wydawca dokładnie ją przejrzy zanim otworzy rękopis. I jeśli uzna, że trzymałeś się pierwszej ligi, jego dłoń obróci pierwszą stronę dzieła. Jeśli nie, to zamiast tego sięgnie po dużą żółtą kopertę i wepchnie do niej sto trzydzieści stron, które miały zrewolucjonizować twoje życie osobiste oraz amerykańską literaturę. A na wierzchu zatknie uprzejmy liścik dziękujący za współpracę — pierwszy z wydrukowanego stosu, który biegle po lewej stronie wydawniczego biurka.

Nareszcie! Pokonałeś przeszkodę! Minęło już wprawdzie kilkanaście lat, odkąd wzruszony patrzyłeś z okienka samolotu w dół, na Statuę Wolności. Posiwiłeś, twoja żona rozpiła się doszczętnie, albo umarła, albo poszła w świat, zamieniałaś jej mieszkanko na coraz mniejsze i już dawno, odkąd skończyły się „Wiarusy”, rzuciłeś palenie. Patrząc nie możesz na koleżków z Greenpoint, gdzie mieszka tyłu Polaków i każdy wita cię słowami: „jak się

Mój Czapski

dokończenie ze s. 1

teraźniejszość artysty była mu zawsze największym wrogiem. Gdyby napisał tylko swoje teksty historyczne, byłby jednym z wielu *martyroł*, zostawiłby świadectwo bezkresnego cierpienia. Mocno uproszczając powiem, że przesłanie historii jest właściwie banalne: to widmo w trupięgach i gieźle. Ortega ma rację — wielcy artyści żyją w osobliwej krainie wychylonej ku bezkresowi.

Mój Czapski nie jest oficerem w zielonym mundurze, człowiekiem rzuconym w *malum rubrum* historii, ale zamyślonym starszym panem przy sztalugach, który podnosi pędzel i pewnie stawia niebieskie tam, gdzie być powinno. Przed obrazami Czapskiego czuję to, co przy lekturze niektórych książek: zdumienie, że mogłyby nie być, że kiedykolwiek przedtem nie były. Na każdym dobrym płótnie, w każdym dobrym rysunku spełnia się to, co jest w nas tylko przeczuciem. Ma to spełnienie niedobrą nazwę, ale przecież wiemy, czym jest.

Obraz. Mały rysunek. Czułość.

Rajmund Kalicki

po obejrzeniu wystawy Józefa Czapskiego w warszawskiej Kordegardzie, czerwiec 1990

Warszawa-Londyn-Warszawa

dokończenie ze s. 3

niej niż mogłem to czynić wcześniej, sprawienia zmysłu organizacyjnego wyniesionego z działalności architektonicznej, przeniesienie go na coś mi bliskiego, czym było i jest polskie słowo pisane. Dodatkową frajdę sprawiał mi aspekt plastyczny całej przygody, a mianowicie to, że wziąłem na siebie obowiązek projektowania szaty graficznej książek w obu oficynach, tworząc — mam nadzieję — rozpoznawalny „house-style” dla każdego z wydawnictw. Gdy niekiedy wkładała się atmosfera rozprężenia, straszliśmy się nawzajem takim oto pradawnym zaklęciem.

Kto zgusnie w nieczynności, nie wyteży wszystkich chęci, ten się wzgardy niech spodziewa, bo jest dzieckiem Murawiewa.

— Jeśli dobrze pamiętam, objął Pan „Puls” po konfiskacie 13. (krajowego) numeru; 14. i następne aż do bieżącego 44. ukazały się w Londynie. Czy może Pan zdradzić, w jaki sposób zdołał Pan nawiązać współpracę z krajem po wprowadzeniu stanu wojennego?

— Po wyjściu z obozu internowanych zjechał do Londynu Janusz Anderman, członek starej redakcji krajowej, który uwierzył w nasze poczynania londyńskie, i po powrocie do Polski włożył znaczny wysiłek, by osobom piszącym przybliżyć ideę emigracyjnego już „Pulsu”. Niewątpliwie, pobudzał on środowisko pisarskie w Polsce do współpracy z nami. W dalszej kolejności, inicjatywa ta zawdzięcza wiele dwóm moim przyjaciółom

— Antoniemu Liberze oraz Zbigniewowi Mentzlowi, którzy z niecodzienną energią i pomysłowością utworzyli i prowadzili coś w rodzaju nieformalnego krajowego przedstawicielstwa „Pulsu”, orędując za współpracą z Londynem. Obecnie Antoni i Zbigniew powołali do życia firmę o nazwie *LSM*, która między innymi zajmuje się interesami naszego wydawnictwa już całkiem „naziemnie”, czyli oficjalnie.

— „Puls” jest pismem osobliwym. Jakby Pan określił jego formułę?

— Formułę redakcyjną posiadamy otwartą. Wpływ na zawartość poszczególnych numerów miały i nadal mają osoby, których nazwiska nie kładliśmy w stopce. Ja zaś nie miałem aspiracji, by być redaktorem naczelnym, który decyduje o wszystkim; choć dbałem naturalnie o linię i „kolor” pisma, co zresztą na ogół nie nastroczało trudności w zespole, gdyż wszyscy mieliśmy jednoznaczny stosunek do komunizmu, nie pozbawiony przy tym inklinacji kpiarsko-szyderczych. Tworzyło to pewną aurę wokół pisma i znajdowało w nim wyraz. Dbałem również o to, aby „Puls” nie kojarzono z żadnym ugrupowaniem politycznym, aby był pismem niezależnym nawet wewnątrz świata opozycyjnego. Mogli więc w nim się spotkać autorzy o różnych bardzo poglądach — z kraju i z emigracji. Pismo to nie jest ani pokoleniowym, ani czysto politycznym, ani klasycznie literackim. Skupiło wokół siebie autorów

różnych generacji, orientacji i specjalności.

— Czy pismo, które tak bardzo wiązało się ze sprawą antykomunizmu ma przyszłość w obecnej sytuacji?

— Dlaczego nie? Antykomunizm to ważna, ale nie jedyna sprawa w naszym życiu. Jest cały świat problemów, często stanowiących ponure pokłosie komunizmu, którymi należy się zająć. Przeżywamy okres przeobrażeń w kraju, w którym już dotkliwie widać jak bardzo odwykliśmy — jako społeczeństwo — od odruchów społecznych, politycznych i ekonomicznych, stanowiących europejską codzienność. Jest wreszcie kultura polska, która nie przeżywa obecnie okresu świetności, a w zabiedzonym i zmaltretowanym kraju z natury rzeczy braknie zasobów na jej krzewienie. Słowem, naprawdę jest czym się zajmować, co drażnić. Myślę, że właśnie „Puls” ze swoją optyką częściowo zachodnią i częściowo krajową może stać się tu dogodnym wehikułem dla uniesienia dyskusji na te i inne tematy.

— Czy myśli Pan o tym, żeby przenieść swoje wydawnictwo do kraju?

— Nie ma takiej potrzeby. Istotne jest to jedynie, aby Puls i Polonia były obecne na rynku krajowym, co zresztą się już dzieje. Wiele tytułów, zarówno tych najnowszych, jak i dawniejszych, obu oficyn można nabyć za pośrednictwem wspomnianego wcześniej *LSM-u*. Szersza jednak obecność jest całkowicie uzależniona od nowych możliwości edytorskich, które obecnie rozpoznajemy. Niestety, krajowe drukarnie dostarczyć mogą produkt pośledni — przy niepoślednich cenach. Jak na razie, jestem w stanie wydrukować i oprawić książkę lepiej, taniej i bardziej terminowo w Anglii. Zadziwiająca, ale prawdziwa.

rozmawiał **Waldemar Gasper**

**8 TYGODNIK
LITERACKI**

Nr 4 □ 8 LIPCA 1990

Julian Strykowski

Droga

Jakub Semmel stronił od Żydów i narażał się na szykany. Przychodził do mnie, aby pogadać. Dyskutowaliśmy na tematy polityczne, które Żydom zastępują wódkę i narkotyki już od czasów dysput i pilpulistyki talmudycznej. Był to dalszy ciąg kłótni syjonistów z komunistami w Żydowskim Domu akademickim we Lwowie przy ul. św. Teresy. Komuniści przeważali argumentami, mimo że syjonistów było o wiele więcej. Górowali nad syjonistami, bo unosiła się nad nimi aura więzienia. Prześladowania to najpewniejszy atut w dyskusji. Tego atutu było mi teraz brak. Argumenty Semmela przeciw komunizmowi brzmiały dzisiaj, po odkryciach Solżenicyna, jak banały. Ale wtedy, na tle nieodpartej rzeczywistości, były zabójcze. Na zwykłe pytanie, czy nie widzę, co się dzieje, opuszczałem głowę. Nie chciałem się przyznać przed samym sobą do swej bezsilności. Artur we mnie wołał: „Czy nie widzisz, że to wróg?” Tak, ale ja jestem wściekły, że nie mam argumentów dla wroga. „Nie trzeba dla wroga argumentów, wroga się niszczy, wroga się dobija, jak uczy Stalin” — bronił mnie przed upadkiem Artur. Semmel dostrzegł moje miękkie podbrzusze, przeszłość szmrową. Nawracał mnie, jak kiedyś nawracano mnie na komunizm. To trwało długo. Lata całe. Żał mi było hebrajskiej literatury, Bialika, Czernichowskiego. Sam pisałem wiersze po hebrajsku, tłumaczyłem psalmy na polski. Moje opowiadanie *Pocałowanie dłoni*, *Neszikat Jad*, posłałem do Palestyny. Ale miesięcznik hebrajski „Meoznajim” nawet mi nie odpowiedział. Kto wie, może zostałbym pisarzem hebrajskim. Pojechałbym do Palestyny i los mój potoczyłby się normalną koleją. Że tak się nie stało, ponosi winę miesięcznik „Meoznajim”. Za moje rozdarcie odpowiedzialny jest tępy redaktor. Mogę zapewnić, że opowiadania były dobre. Tego zdania był też znakomity hebraista i krytyk literacki Ozjasz Tillman. I ta kropla gorzkości przeważała szalę, przyjąłem długo wiskany mi w rękę czerwony sztandar. Moim ojcem chrzestnym komunizmu był Ukrainiec pod pseudonimem Mosko. Jako Dąbrowszczak zginął w Hiszpanii w walce z generałem Franco.

Wystarczyłyby list od redakcji, że opowiadanie *Pocałunek dłoni* jest jeszcze niedojrzałe, ale wykazuje pewne obiecujące zadatki, i w starciu Polak-Żyd zwyciężyłby Żyd. Toczyłem tę walkę od dzieciństwa. Pierwsze zwycięstwo odniosłem jako chłopiec w drugiej gimnazjalnej państwowego gimnazjum w Stryju. A było to tak:

Jako dziecko mówiące tylko po żydowsku usłyszałem polskie słowo i byłem olśniony.

Dobry Bóg chciał, że pierwsze polskie słowa były to nazwy kwiatów, których mnie uczyła siostra. Wpadłem w dziecięcy zachwyt. Nazwy tych kwiatów pamiętam do dziś. Odstonił mi się rąbek nieznanego świata, Edenu. Opisuję ten raj tajemniczy, obcy i wzywający w *Głosach w ciemności*. Mały żydowski chłopak zagłada przez dziurę w czarnym płocie do księżego sadu.

Wizja jasnej zieleni i tryskającej w górę jakimś cudownym sposobem wody (chłopiec pierwszy raz w życiu zobaczył fontannę), rozpryskującej się w słońcu i rozświetlonej tęczą, rodzi wizję rajskiego „srebrnego miasta”, gdzie się jada „słodki śnieg, rodzyнки i migdały... gdzie jest wieczna sobota”. Święta sobota zmienia smutną powszedniość żydowską. Są to chwile szczęścia i uniesienia, z którego chłopiec zostaje wyrwany brutalnie przez starszego towarzysza zabaw. Do niego przemawia nie piękno innego świata, ale nienawiść uosobiona w czarnym psie, stróżu księżego sadu, rzucającym się na żydowskie dzieci. Urzeczzone dziecko wybuchła płaczem i krzyczy: „Kłamiesz! Kłamiesz!”

Pozwoliłem sobie przywołać wspomnienie z własnego utworu, gdyż przystaje do tematu.

Wróćmy do olśniewającego słowa. Było ono kluczem do nieznanego polskiego domu. Do niego wejść można przez polską szkołę, a nie obskurny cheder. Chłopiec był zdolny wyrzec się nie tylko chederu, ale też bódnicy, domu rodzinnego, aby móc się dostać do Edenu.

Już w pierwszych latach doznawał przykrości od polskich kolegów. Targali go za pejsy. Chłopiec sam je obciął, narażając się na odpowiedź znacznie dotkliwszą od psot kolegów. Na nich wziął sobie odwet piękną polszczyzną. Jego odpowiedzi nauczycielka, Żydówka, przyjmowała z uśmiechem. I tak wśród niechęci jednych,

obojętności drugich prowadziła droga od klasy do klasy. Niechęć i obojętność jest w tym świecie obcym rzeczą prostą, choć dotkliwą. Były próby pewnych przelotnych przyjaźni. Raz nawet został wprowadzony do polskiego domu. Jakież inny i piękny! Ten dywan na ścianie z tarczą i dwiema szablami! Krzyż z Jezusem i piękny obraz Matki Boskiej! W klasie często patrzył na cierpiącą twarz Jezusa na krzyżu.

Koledzy szli na religię. Można by usiąść w ostatniej ławce niezauważonym i słuchać tego, co opowiada ksiądz katecheta. Ale wiedział, że to niemożliwe. I jak na rzecz niemożliwą patrzył z rezygnacją.

Potem zdał do gimnazjum w sobotę. Był to ciężki grzech, gdyż w sobotę pisać nie wolno. Ale okupiona grzechem radość była wielka. Zbliżył się do „srebrnego domu”. Zamiast migdałów i rodzynek były książki. Czytał z zapalem i zachłanniem. Śnili mu się w nocy Kmicie i Skrzetuski. W dzień szukał dziewczyny podobnej do Heleny i Oleńki. To można było nazwać szczęściem. O tym oczywiście dowiedział się znacznie później.

Shczęście zostało przerwane nie samymi walkami polsko-ukraińskimi w 18. roku na ziemiach wschodniej Galicji, ale tym, co stało się później.

Hallerczycy zdobyli miasto. Na ulicach można było widzieć, jak ścinają starym Żydom brody. Wzbierał pogromowy wrzód. Na szczęście nie pękł. Potem w drugiej klasie gimnazjalnej nastąpiła katastrofa.

W pierwszym dniu zajęć szkolnych, przerwanych przez rok rządów ukraińskich, dyrektor gimnazjum wpadł do klasy i przeprowadził weryfikację uczniów Żydów. Mieli odpowiadać, jakiej są narodowości, polskiej czy żydowskiej. Odpowiedź przerażeni chłopcy odczytali na twarzy dyrektora. I jedna po drugiej biedne ofiary przyznawały się do polskości. Tylko on jeden chciał krzyknąć: „Kłamiesz! Kłamiesz!” Powiedział tylko: „Jestem narodowości żydowskiej”.

Chłopiec został usunięty z gimnazjum. Został wygnany z Edenu. Ale dyrektorowi nie wszystko się udało. Chłopiec znalazł azyl. Przyjęło go słowo.

Chłopiec i słowo pozostali sobie wierni po dziś dzień.

Okolo południa wyszedłem na Czerwony Plac.

Nigdy nie mogłem się doliczyć fantastycznie pięknych kopuł cerkwi św. Bazylego. Każda była innego koloru, kształtu, inaczej zdobna.

Nic mi nie brakowało. Czulem się lekki jak ptaszek, tylko pofrunąć w bezchmurne niebo i zacząć latać. Cieszyłem się piękną sierpniową pogodą. Był sierpień 44. roku.

O powstaniu w Warszawie gazety nie pisały. Ani ja, ani nikt inny w redakcji o niczym nie wiedział. Pisano, że Praga jest wolna. Czerwona Armia stoi nad Wisłą i gotuje się do ataku na Warszawę. Oczekiwaliśmy jej wyzwolenia lada dzień. Przeżywalimy szczęśliwy okres.

Czerwony Plac, zalany słońcem, opustoszał, ani jednego przechodnia, ani jednego samochodu, największy w Moskwie Uniwermag zamknięty. Oddałem maszynistce recenzję pełną zachwytów o *Trzech siostrach* Czechowa. Widziałem wszystkie spektakle w Mchacie, Moskiewskim Teatrze Artystycznym: tę sztukę uważałem za najdoskonalszą. Kreacje Tarasowej, Jelańskiej i Stiepanowej osiągały szczyty aktorstwa. Wciąż jeszcze byłem pogrążony w myślach o recenzji. Nie dziwił mnie ani pusty plac, ani zamknięty magazyn, zawsze pełny kupujących, ani brak długiej kolejki do Mauzoleum Lenina. Zdziwiło mnie to, co się działo na dachu mauzoleum. Pojawili się jakieś postaci. Z odległości dwustu, trzystu metrów nie mogłem ich rozpoznać. Kto śmie w jasny dzień łazić po Mauzoleum Lenina? Tylko Stalin mógłby dotykać stopami dachu narodowej świętości. Tak, to był Stalin!

Szedł wolno. Od Molotowa dzieliła go przepisowa ilość kroków. Reszta Politbiura kroczyła w ustalonym hierarchią porządku i odstępach.

Rzuciłem się biegiem w stronę mauzoleum. Przez pusty plac. Żeby tylko zdążyć, Stalin może nagle zniknąć, jak się nagle zjawił. Muszę zdążyć, muszę go zobaczyć z bliska. To chwila jak całe życie. Całe życie będę opowiadał, że widziałem Stalina twarzą w twarz.

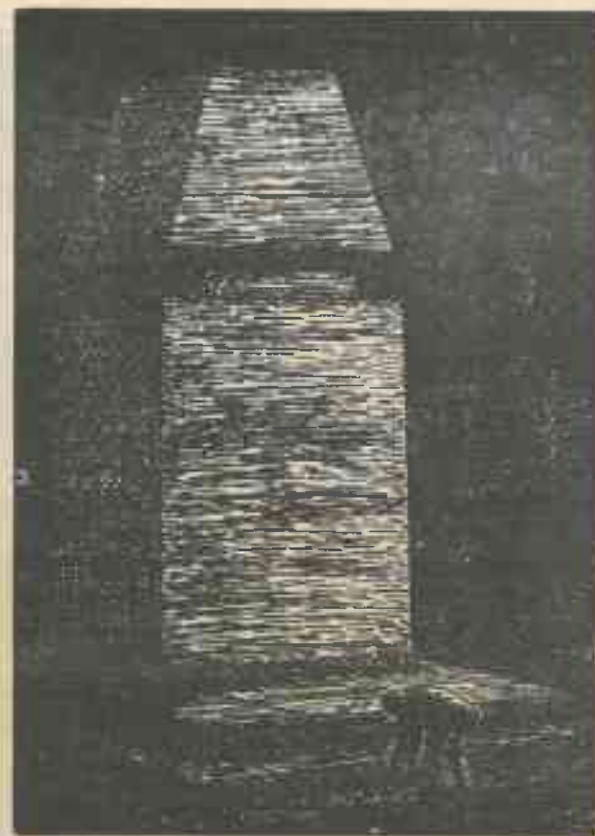
Bieglem i usiłowałem krzyknąć: „Da zdrowstwujet Stalin”. Ale nie mogłem wydobyć gosu, uwiązł mi w gardle zdławiony biciem serca.

Dlaczego nikt więcej nie biegnie? Tylko ja jeden na ogromnym pustym placu! Wyludniona Moskwa! Wyludniony świat!

Dotarłem do mauzoleum.

Stalem. Twarz moja na pewno jaśniała zachwytem.

Wargi poruszały się bezgłośnie skandowanym okrzykiem „da zdrowstwujet Stalin”. Okrzyk tyle razy powtarzały miłony warg, że niemy mógł go odczytać. Stalin na pewno go odczytał. Patrzyłem na Stalina. Stalin patrzył na mnie. Całe Politbiuro patrzyło na mnie.



WŁACZESŁAW SYSOJEW

Stalem się bohaterem jednej chwili. Nie wiem, jak długo to trwało. Dla mnie było to мгновение вечности. Nie wiedziałem, jak ją uwiecznić. Podniosłem ręce i wywijalem nimi jak tancerz. Stalin mógł mnie wziąć za wariata. Ścisnąłem obie dłonie wysoko w powietrzu, jako serdeczny salut.

Nagle stało się coś niesłychanego. Beria wyszedł z uwięzionego szeregu i zasłonił Stalina piersią. Pokazał mi, że gotów za niego umrzeć. Oddać za niego życie. Niech zobaczy, jak mu jest wierny. Osłonił go przede mną! Ja chciałem zastrzelić Stalina?! Beria zhańbił wielką chwilę mego życia. Wiedział, że Stalinowi nic nie grozi. Widział moje puste ręce, moje wyciągnięte w górę dłonie. W pozdrowieniu komunistycznym. Puste ręce!

Nie widziałem, kiedy otoczyli mnie ludzie. Wyrosli jak spod ziemi. Zastrzeliliby mnie, gdybym trzymał ręce w kieszeni.

Wolno opuszczałem plac.

Usłyszałem szum skrzydeł i warkot. Nisko leciała eskadra samolotów.

Wróciłem do redakcji. Przeczytałem napisaną na maszynie recenzję o *Trzech siostrach* Czechowa.

— Co ci jest? — spytała Irena Oskierko. — Ręce ci się trzęsą.

Odpowiedziałem jej, że spacerowałem po Czerwonym Placu. Widziałem eskadrę samolotów.

— Dziś dzień lotnika — powiedziała Irena. — Stalinowski orłów.

□

Fragmety wspomnień Juliana Strykowskiego pochodzące z przygotowywanej przez SW „Czytelnik” książki *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, publikujemy za łaskawą zgodą Autora. Tytuł pochodzi od redakcji.

„Naturalista”, „realista”

Tak go nazywano w zeszłym stuleciu i na początku obecnego. „Nowoczesny naturalizm sensu stricto zaczyna się w sposób bardziej surowy (?) od Caravaggia”, pisał Burckhardt w roku 1855. W roku 1905 Roger Fry mianował go „pierwszym realistą”, the first realist. W literaturze ukuto wcześniej nazwę „realistów” dla Balzaka i Flauberta, w malarstwie nadawano ją często Courbetowi. Fry znalazł zatem praojca gatunku, podobnie jak Burckhardt.

Jeśli Caravaggio ma występować w roli założyciela rodu „naturalistów” i „realistów”, to wolno z czystym sumieniem machnąć ręką na upodobanie do klasyfika-

Prawdopodobnie dużo pił, choć milczą o tym jego życiorysy. Nie stronił od kobiet, bywały niekiedy przyczyną jego bijatyk, ale gustował w modelach chłopców o cechach efebów. Ponieważ do kompletu właściwości poety lub malarza „przekłętego” należał ateizm, podejrzewano go, że „wbrew pozorom” był w „głębi ducha” bezbożnikiem.

W roku 1606 zabił w Rzymie partnera gry w ówczesnego tenisa (pallacorda). Skazano go zaocznie na śmierć. Odtąd, w ciągu czterech ostatnich lat swego życia, uciekał (Neapol, Sycylia, Malta), rojąc o powrocie do Rzymu. W roku 1610 władze stolicy papieskiej pozwoliły mu warunkowo wrócić. W Neapolu aresz-

Peintre maudit, pittore maledetto. Kto wymyślił tę etykietkę dla Caravaggia, miał może przed oczami uciekającego wciąż Rimbauda (choć nie mógł jeszcze wiedzieć, że także poeta maudit zabił człowieka na Cyprze). Istotniejsze było inne powinowactwo między poetą *Illuminacji* i malarzem luce et ombra.

Odcięta głowa

Uderza predylekcja Caravaggia do motywu odciętej głowy: Dawid z głową Goliata, dekapitacja Świętego Jana Chrzciciela, Judyta i Holofernes. Uważa się powszechnie, że odcięta głowa Goliata w lewej ręce Dawida jest autoportretem malarza. Według mnie rysy autoportretu Caravaggia przewijają się również w głowach Jana Chrzciciela i Holofernesa; nie tak jaskrawe oczywiście jak w wypadku Goliata, raczej aluzyjne. Do czego były aluzją? Caravaggio miał wbity za skórę cierni śmierci. Widział samego siebie, lub swoją podobiznę, w twarzach umarłych.

Głowa Goliata, bezsporny autoportret malarza, spełnia w kompozycji dodatkową rolę. Jest wcieleniem Zła w ręce Dawida, ikonograficznego prekursora Chrystusa. Światło owija postać Dawida; w cieniu zwisa głowa

Caravaggio: światło i cień

cyjnego nazewnictwa. Otworzył w historii malarstwa rozdział, który jest przeciwieństwem wszelkiego szufladkowania; rozdział zagadkowy, wieloznaczny i wielorejestrowy, przekraczający uchwytne dla oka kanony zarówno wizji jak i rzemiosła. Cóż z tego, że przypisujemy mu etykietkę „realisty”? Czy da się w ogóle ująć w ramy jakiegokolwiek schematu „rzeczywistość” odmalowaną przez Caravaggia? Identyczne pytanie można postawić w odniesieniu do „rzeczywistości” w powieściach i nowelach „realistycznych” Flauberta. Bzik klasyfikacji uchodzi od biedy, gdy mamy do czynienia z artystami o określonym i wyraźnym profilu filozoficznym. Jest za ciasny, i nawet śmieszny, w stosunku do burzliwych przewrotów rewolucyjnych w sztuce. Caravaggio był rewolucjonistą. Jak wezbrana rzeka, występował z brzegów. Łamał przegrody i tany. W pewnym sensie sam nie panował, także jako malarz, nad utajoną w nim siłą i gwałtownością.

Peintre maudit, pittore maledetto

Odkąd Verlaine wprowadził w roku 1884 do literatury postać poety maudit, mając głównie na myśli siebie i Rimbauda, stopniowo przyjmowała się moda na „przekłętego malarza” Caravaggia. „Przekłętego” w sosie „romantycznym”, co w każdym razie było bliższe prawdy od bałamuctw „naturalizmu” i „realizmu”.

Bliższe prawdy przede wszystkim ze względu na życie lombardzkiego malarza, skoro przymiotnik maudit w rozumieniu Verlaine’a oznaczał coś w rodzaju wysokiego odznaczenia, zdobytego na polu niechwały: egzystencji „dzikiej”, bez hamulców, samoniszczycielskiej, swobody pomieszanej z wczesnym geniuszem, podszytej szaleństwem, biedą, pokusami Zła i pociągami do seksualnej „odmienności”.

Wizerunek Caravaggia odpowiadał takim wymogom. Do pracowni malarskiej w Mediolanie wstąpił, jako terminator, w wieku jedenastu lat. Był sierotą. Stracił dzieckiem rodzinę w mediolańskiej dżumie. W dwudziestym roku życia (albo może nawet wcześniej) był już, po przyjeździe do Rzymu, dojrzałym malarzem. Z natury porywczy gwałtownik, wpadał o byle co w gniew i brał się zaraz do bicia.



OTTAVIO LIONI: Caravaggio

towali go za coś Hiszpanie, pod ich nadzorem pozełował w feluce w stronę Rzymu. Wyrzucili go ze statku na plażę w Porto Ercole, nie oddając kuferka i owiniętego w worek obrazu (nie skończony *Święty Jan Chrzciciel*). Wyobrażam go sobie, jak biegał w obie strony po plaży w kleszczach sierpniowego słońca, jak z pianą na ustach krzychał i złorzeczył w kierunku oddalającej się feluki, jak wygrażał złodziejom swoją nieodłączną szpadą. Aż upadł rażony promieniem słońca. Próbował jeszcze na próżno poderwać się, zarysował palce obu rąk w czarnym piasku. W końcu rozpląszczył się martwy w dziwnej pozycji, jakby głowę odcięła mu od tułowia niska fala przypływu.

Goliata (ze szramą na czole, szramą samego Caravaggia po jednej z bójek). Część światła, jego refleks, rozjaśnia martwe oko Goliata. W tym wspinałym płótnie odciska się najwyraźniej i najprościej może istota malarstwa Caravaggia: światło i cień wyrażają widzialny i niewidzialny świat; Chrystus jest synem światła; malarz w masce Zła trwa w cieniu.

Dwa obrazy

Niezwykła jest mądrość, z jaką Caravaggio operuje światłem i cieniem. Tak niezwykła i konsekwentna, że trudno widzieć w niej jedynie owoc poetyckiego natchnienia. Caravaggio kieruje się pewną zasadą, którą spróbujemy później odkryć. Tymczasem zaś niech działa czysty, nie zaćmiony żadnymi konsyderacjami, zachwyt na widok dwóch obrazów: *Wskrzeszenia Łazarza* w Messynie i *Powołania Świętego Mateusza* w kościele francuskim w Rzymie.

Ławica światła obejmuje wyprężone i sztywne jeszcze ciało Łazarza, oraz figury podtrzymujących go osób; krewnych przywróconego do życia, wyrwanego śmierci. Reszta obecnych porusza się w cieniu. Kontrast wydobyty przez Caravaggia staje się paradoksalny: to oni, owa reszta, zdają się być pogrążeni w mrokach śmierci, a Łazarz choć wciąż jeszcze martwy nigdy nie odpłynął naprawdę od brzegu życia. Caravaggio wywraca konwencjonalność znaczeń, chce powiedzieć (i według mnie mówi), że nasze podziały i rozróżnienia są kruche: Łazarz był żywy i tylko uspiiony w momencie, gdy odgrzebali go umarli. Brzmi to w pierwszej chwili jak niedorzeczność, ale trzeba pamiętać jak bardzo malarstwo Caravaggia jest sztuką zacierania zbyt wyraźnych granic. W centrum obrazu wznosi się ku górze dłoń jednej z rąk Łazarza. Jest połączeniem światła i cienia, zagadkowym znakiem z pogranicza.

W *Powołaniu Świętego Mateusza* w cieniu znajduje się Chrystus, wskazujący (powołujący) oświeconego Mateusza. W tym obrazie rolę dłoni z *Wskrzeszenia Łazarza* spełnia, znowu w centrum, okno; matowe, ani jasne, ani ciemne. Jest także zagadkowym znakiem z pogranicza.

Podtrzymuję moją myśl. Caravaggio był malarzem nieustannego zmagania się

światła z cieniem. Miało ono dla niego taki sam posmak tajemnicy, jak nieuchwytnie mierzenie się, wzajemne przenikanie się, życia ze śmiercią.

Święty i Kardynał

Z ostatnich lat pochodzi interpretacja szczególnej pospolitości, nawet ubóstwa, w figurach Świętych (nie wyłączając Chrystusa i Matki Boskiej) u Caravaggia. Mówi się uczenie o nurcie „pauperyzmu” w Kontrreformacji, który jakoby został malarzowi zaszczipiony przez Karola Borromeusza (późniejszego Świętego) i jego kuzyna, słynnego Kardynała Federico Borromeo z powieści Manzoni *Narzeczni*, autora traktatu *De pictura sacra*. Celem „pauperyzmu” miał być ideał Kościoła „biednego”, tak dalece wyzwolonego z pokus przepychu i triumfalizmu, że umiałby lepiej przemawiać do prostych serc ludu Bożego. Kościół „biedny” musiał więc swoje ubóstwo pokazać i szerzyć w ikonografii. Posłannictwem malarsko-religijnym Borromeusz obarczył mistrza z Lombardii.

Gdyby tak było istotnie, Caravaggio nie natrafiłby na tyle przeszkód w akceptacji obrazów zamawianych u niego przez różne kościoły i zakony. Hipoteza związków malarza z borromejskim „pauperyzmem” jest naciągana, świadczy o słabej znajomości temperamentu Caravaggia. Wystarczy wpatrzeć się długo w zdumiewającą *Morte della Vergine* (kontrowersyjną z domieszką skandalu za pontyfikatu Pawła V, surowszego od swego poprzednika Klemensa VII), by zrozumieć, że Caravaggio nie był malarzem „dyspozycyjnym”, przywykłym do konwencjonalności zamówień. Jest coś febrycznego i niepohamowanego w jego wizjach, chciałoby się o nim powiedzieć: malarski dramaturg religijności głębokiej, bardzo osobistej, w której tylko głupcy mogli weszyc „bezbożnictwo”. Był protegowanym Fryderyka Borromeusza, ale kto wie czy nie więcej go łączyło „w głębi ducha” z heretykiem skazanym na stos.

Giordano Bruno

Podobne były ich losy. Dominikański mnich o heretyckich ciągach, uwikłany w morderstwo w Rzymie, również musiał naprędcie uciekać; i impuls ciągłej ucieczki zdominował jego płodne mimo to życie pisarza i filozofa aż do roku 1592, gdy w Padwie wpadł w sidła Inkwizycji. Przewieziono go do Rzymu, gdzie siedem lat gnił w więziennych lochach. Po długim procesie został spalony za herezję na Campo dei Fiori 17 lutego 1600 roku.

Caravaggio nie mógł nie zetknąć się z jego poglądami i teoriami, choćby w formie urywkowej; i zwłaszcza we wszystkim, co dotyczyło światła i cienia. Bruno zapewniał, że Bóg nie może być „niepojętym światłem absolutnym, lecz jego cieniem, światłem, wszechświatem, naturą, która tkwi w rzeczach”. Bruno także ukuł zasadę, która ze światła czyniła „jedyną substancję, abstrakcyjną i materialną zarazem”; światło — twierdził — nie ogranicza się do „odślaniania figur, lecz określa i wyraża ich cielesność”. Co jednak najważniejsze, zdaniem dominikańskiego mnicha „Bóg jest istotą niepoznawalną, do której człowiek może się zbliżyć tylko tak, jak cień zbliża się do światła”. I raz jeszcze z naciskiem: „Bóg, czyli światło, nie może być w pełni ogarnięty; człowiek może się doń zbliżyć tylko cieniem”.

W sposób mniej lub więcej hermetyczny, posługując się chętniej poetycką metaforą niż językiem filozofii, Bruno umiejscawiał Boga i poszukiwał Go w niezmiernie wąskiej smudze między światłem i cieniem. Caravaggio, jak sądzę, malarsko robił to samo.

Deus absconditus

Bruno prowadzi mnie do Pascala, do jego mądrej i przejmującej myśli, która była przed laty osią mojego opowiadania *Święty Smok* i urzeka mnie, zachwyca z każdym dniem bardziej „Gdyby nie było ciemności, człowiek nie odczuwałby swego skażenia, a gdyby nie było światła, człowiek nie miałby nadziei uleczenia. Stąd jest nie tylko słuszne, lecz użyteczne dla nas, że Bóg jest po części ukryty, a po części odsłonięty, gdyż dla człowieka równie jest niebezpieczne znać Boga nie znając własnej nędzy, jak znać własną nędzę nie znając Boga”.

I Caravaggio i Bruno krążyli uparcie wokół Boga „po części ukrytego, a po części odsłoniętego”. Nie wierzyli i nawet nie pragnęli by odsłonił się całkowicie, kochali po swojemu Boga częściowo ukrytego, blakającego się

między światłem i cieniem, między Boską obietnicą i ludzką nędzą. I moja miłość do „przekłętego” malarza to właśnie oznacza. Myślą Pascala łączę Caravaggia zabitego przez słońce i Bruna spopielonego przez ogień stosu. W ostatniej, przedśmiertnej chwili znali obaj tylko własną nędzę. Bóg ukrył się przed nimi całkowicie.

Morte della Vergine

Obraz wstrząsający, dla mnie jedno z głównych arcydzieł Caravaggia. Trudno jednak dziwić się zańdto, że przez zamawiających został ze zgorszeniem, jeśli nie z oburzeniem, odrzucony. Biada ołtarzowi, który miałby go prezentować wiernym!

Kobieta już niemłoda, bezgranicznie utrudzona życiem, obrzękła, z brzuchem sterczącym jak w ciąży, o ciężkich i grubych nogach robotnicy rolnej. Jej twarz nie wyraża spokoju i majestatu śmierci, raczej ulgę: jak strasznie jest zmęczona; to samo mówi jej zwisająca z barłogu lewa ręka. Cienka, delikatnie zarysowana aureola nad głową wydaje się tu czymś obcym i zarazem naturalnym. Dokoła śmiertelnego łoża płacz, zgromadzeni oplakują odjęty nareszcie ból istnienia, niektórzy zasłaniając rękami twarze. Wyzwolona Matka Boska, niech odpoczywa wiecznie.



CARAVAGGIO: Dawid z głową Goliata

Obrzęk ciała skłania znawców Caravaggia do przypomnienia współczesnej mu historii „świętej nierządnic”. Caterina Vannini, młodociana prostytutka, zapukała skruszona do bramy klasztoru w Sienie. Jako zakonnica zbliżyła się pod koniec życia do świętości, o czym przekonany był Federico Borromeo, inicjując po jej śmierci proces beatyfikacji. Umarła w wieku czterdziestu czterech lat na puchlinę wodną. Do *Morte della Vergine* Caravaggio przemycił puchlinę wodną sienneńskiej Katarzyny.

Morte della Vergine należy oglądać równocześnie z innym płótnem Caravaggia *Maddalena*. Śpiąca na krześle Magdalena, z rozchylonymi ustami i niedomkniętymi oczami, z rękami splecionymi w geście znużenia, jest jakoś spokrewniona z umarłą Najświętszą Dziewicą. Łączy je ów ból istnienia, którego kolec nosił za skórą Caravaggio wraz z cierniem śmierci. Także w tym dochodziła do głosu szczególna religijność malarza.

Campo dei Fiori

17 lutego 1600 roku. Jeśli był to dzień słoneczny i pogodny (a bywają takie zimą w Rzymie), to wyobrażenia poety miała prawo obstać plac „koszami oliwek i cytryn”, jego bruk „spryskać winem”, stoły przekupniów „obsypać różowymi owocami morza, naręczami

winogron, brzoskwiniami”. Lecz jeśli na Rzym obsunął się dzień pochmurny i ołowiany (nie deszczowy, bo stos musiał jednak szybciej czy wolniej płonąć), pito wino w tawernach, a nie na zewnątrz, w bramach domów ustawiono kosze oliwek i cytryn, przeredziły się i zubożały stoły przekupniów. Także dlatego, że dym i swąd z rozpalonego drewna wywoływał kaszel i łzawienie oczu. Co zresztą w niczym nie narusza intencji poety, któremu zależało na pokazaniu, poprzez stos Bruna „samotności ginących” w obliczu obojętnego, krzątającego się koło swoich spraw, czasem rozbawionego ludu.

Ja, zachęcony przekazami historycznymi, opowiadam się za dniem chłodnym i szarym, bezwietrznym i bezsłonecznym, dusznym i przytłaczającym, jednym z tych rzymskich dni, które wilgotnym ziębem przenikają do kości i zwalniają krążenie krwi w żyłach. Ludzie zajęci szczątkami handlu, przystający na obrzeżach placu, pochyleni nad szklanką wina w tawernach, czekali tylko na jedno: na chwilę, gdy płomień, stosu wydobędzie krzyk, rozdzierający krzyk, z palonego heretyka. Ale milczał. Na pewno już dogorywał, świadczył o tym smród palonego mięsa w powietrzu, a przecież żadne ucho nie złowiło owego przedśmiertnego krzyku. I mieli

rację, w trzy wieki później, liberalni ojcowie miasta, wystawiając „w miejscu gdzie płonął stos” pomnik zakapturzonego milczenia.

17 lutego 1600 Caravaggio był z całą pewnością w Rzymie. Ale tylko jeden jego biograf wspomina, że widziano jak przeszedł szybko przez Campo dei Fiori i twarz odwróciwszy od stosu, „przeżegnał się”. Nie przykleknął, przeżegnał się tylko, znakiem Krzyża odpędzającym Siłę Nieczystą.

Nie wierzę w tę wersję. Oczami wyobraźni widzę Caravaggia siedzącego do wieczora w narożnej tawernie, na rogu ulicy która prowadzi do Pałacu Farnese, z twarzą więcej niż gniewną — wściekłą, zwróconą w bezruchu w stronę płonącego stosu. Wieczorem, gdy zrobiło się pustawo na *Campo dei Fiori*, wychylił jednym haustem ostatnią szklankę wina, i chwiejnym krokiem, zataczając się lekko po drodze, przemierzył cały plac, by zatrzymać się przed kupą dymiącego popiołu. Naraz buchnął z niej jasny płomień, jakby teraz dopiero dusza Bruna uleciała ku Niebu. Caravaggio cofnął się, oślepiiony ostatnim światłem dogasającego stosu. Stał w Cieniu i zaciśniętymi dłońmi zakrył twarz, znaną nam z autoportretu w odciętej głowie Goliata.

Marzec 1990

Esej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego drukujemy za łaskawą zgodą Autora. Ukazał się on równolegle w najnowszym numerze paryskiej „Kultury”, (nr 6).

Malując obrazy trudno jest uniknąć świadomości, że jest się człowiekiem absurdalnym — zwłaszcza w moim czasie i moim kraju.

Nowosielski powiedział, że malarz skazany jest na wielkość,

Malarstwo — forma — maska.
Nie wierzę w głębszą treść formy artystycznej.
Nie wierzę w możliwości bezpośredniego wyrażania siebie.
Maluję z pozycji niewiary.
Nie chcę tego traktować poważniej niż potrzeba.

Jedna z możliwych perspektyw 1986 albo 85 albo 84 roku

ale właściwszym wydaje mi się powiedzenie, że malarz skazany jest na absurd.

Moje rozumienie malarza — to ktoś więcej niż człowiek, którego podstawowym problemem jest zgodność planu czy linii itd.

W Polsce panuje przekonanie, że jeżeli ktoś robi malarstwo, to z góry jest skazany na powagę, na pewien istotny wymiar — i dzieje się tak dlatego, że w przeciwieństwie do artystów z Zachodu droga do sztuki jest tutaj trudniejsza i samo uprawianie sztuki wymaga o wiele większego zachodu.

Chciałbym tego uniknąć. Zawsze podkreślam, że to co możemy zrobić najgorszego to być poważnymi, stać się celebretami sztuki. Jest to nauka jaką wyniosłem od zagorzałego przeciwnika malarstwa Witolda Gombrowicza.

Ale z drugiej strony, nie chcę aby malarstwo było tylko dekoracją. W sprzecznościach kryje się więcej rzeczywistego napięcia niż w tak zwanym logicznym, całościowym budowaniu.

Mówi się, że Polska jest bastionem kultury Zachodniej.

Nie jestem tego pewien; wydaje mi się, że jest to Ziemia Niczyja, ziemia bardziej potencjalna, jeżeli wyzwolić się z uprzedzeń, poczucia wyższości czy niższości, jeżeli stać się naturalnym w swojej pokraczności czy dziwactwie, jeżeli otwarcie obnosić się ze swoją nieporadnością, brzydotą czy innym tam jeszcze.

Trzeba polubić siebie.

To co piszę bardziej wyrasta z uczuć i tego co nieświadome niż ze sfery obrabianej już przez świadomość.

Jedynie walka jest formą prawdziwego istnienia w sztuce. Reszta to dekoracje lub śmiecie. — Włodzimierz Majakowski.

Ryszard Grzyb

Wystawa *OPUS SACRUM* ze zbiorów Barbary Piaseckiej-Johnson jest ważnym wydarzeniem kulturalnym w Polsce.

We wstępie do katalogu Józef Grabski napisał: „dzięki patriotycznie motywowanej, wspaniałomyślniej decyzji Barbary Piaseckiej-Johnson, by wystawić kolekcję po raz pierwszy właśnie na Zamku Królewskim w Warszawie, mimo licznych i prestiżowych zaproszeń wielkich muzeów światowych, Polska może zaferować wydarzenie artystyczne wielkiej rangi”.

Już sama lista nazwisk autorów, których obrazy wiszą w Pokojach Królewskich Zamku wydaje się być fantastyczna: Jacopo di Cione, Gentile da Fabriano, Fra Filippo Lippi, Andrea Mantegna Giovanni i Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Rafael Santi, Bronzino, El Greco, Caravaggio, Domenicino, Peter Paul Rubens, Vermeer van Delft, Paul Gauguin i inni. Aranżacja plastyczna Franco Zeffirellego tworzy dla tego bogactwa delikatną oprawę. Otóż widz zostaje zaproszony do rozmowy o sztuce i jej niezwyklej zdolności pośrednictwa między ograniczonym empirią poznania światem ludzkich doznań i przemyśleniem, a sferą zjawisk nadprzyrodzonych. Artyści od wieków przez system mniej lub bardziej skonwencjonalizowanych znaków próbują przerzucić między nimi pomost.

Głęboko przemyślane zestawienia obrazów wydobywają ideowe i artystyczne przemiany w obrębie takich motywów jak Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Śmierć i Zmartwychwstanie Chrystusa, przedstawienia świętych. Ale to tylko najbardziej oczywiste wątki wystawy.

Zgromadzone w pierwszej sali obrazy ukazują Madonnę z Dzieciątkiem — jedno z najstarszych przedstawień chrześcijańskich, bardzo wolno zmieniające się w ciągu wieków. W malarstwie bizantyjskim absolutna dominacja zagadnień teologicznych i rygoru kompozycyjne wykluczały swobodną pozę postaci, a więc także podkreślenie związków emocjonalnych między Matką i Synem — jakkolwiek pieczętą czy czule spojrzenie. Stopniowo Jezus stawał się w wyglądzie i zachowaniu coraz bardziej podobny do zwykłego, bawiącego się z matką niemowlęcia (obrazy Orazio Gentileschi, Sassoferrato i inni). Winne grono, jeśli w ogóle jest, z symbolu przyszłej ofiary staje się przedmiotem zabawy. Taka ewolucja była możliwa dzięki przemianom w myśli teologicznej i w filozofii na nowo określającej miejsce człowieka w naturze. Zmiana języka form artystycznych, odejście od początkowej hieratyczności, pozwoliła na wprowadzenie do przestrzeni symbolicznej (złote, „abstrakcyjne” tło) osób świeckich a potem pejzaży — najpierw fantastycznych, później coraz bardziej realistycznych.

„Spoglądające na siebie” dwie Madonny pędzla Cranacha Starszego i Giovanniego Bellini są lekcją różnic malarstwa północy

i południa Europy połowy XVI wieku, widać je szczególnie wyraźnie w stosunku do pejzażu.

Nieco z boku, przy wyjściu z sali wisi *Macierzyństwo II* Gauguina. Spokojnie zbudowana scena powtarza klasyczny trójkątny układ kompozycyjny. Jej tematem są dwie kobiety patrzące na matkę karmiącą

OPUS SACRUM w Zamku Królewskim w Warszawie

dziecko. W pierwszej chwili obraz ten wydaje się bardzo odległy od religijnego skupienia wszystkich innych w tej sali, a jednak... Intymny nastrój codziennoci, zwykłej czynności nałożony w czytelny sposób na znany powszechnie z ikonografii chrześcijańskiej schemat, podnosi go do rangi symbolu macierzyństwa.

Jedyna w tej sali rzeźba — *Pieta* nieznanego mistrza z północnej Italii, to także przedstawienie Bogarodzicy z Synem, ale w jakże innym momencie. Boleść matki trzymającej na kolanach umęczone, martwe ciało dorosłego już Jezusa otoczona jest obrazami przypominającymi czasy pogodnych chwil dzieciństwa. W porządku boskim ta śmierć jest nieuniknioną ofiarą dla przyszłego zbawienia świata. W porządku ludzkim jest to tragiczne zburzenie naturalnego porządku życia i śmierci kolejnych pokoleń. Maria płacze, zamiera z rozpacz jak każda matka — tajemnica śmierci jest również dla niej tak samo okrutna i nieprzenikniona. Jakże daleką drogę przebyła myśl teologów i artystów, aby ludzkie reakcje mogły objawić się we łzach świętych postaci.

Niektóre hipotezy naukowe wskazują na Madonnę z Dzieciątkiem na kolanach, jako na źródło późnego w sztuce chrześcijańskiej przedstawienia typu *Pieta*.

Sąsiednia sala, podzielona jest na kilka mniejszych części. W pierwszej, sąsiadują dwa obrazy Jacopo di Cione — *Zdjęcie z krzyża* i *Złożenie do grobu* oraz Andrea Mantegna *Zstąpienie Chrystusa do otchłani*. Kontrast relacji przestrzennych i technik wykonania występujący między tymi obrazami znów kieruje uwagę ku różnicom wschodniego i zachodniego Kościoła. Stopniowo na zachodzie odchodzono od znako-

wości tak bardzo ograniczającej swobodę w wyobraźni artysty. Obowiązkowa w kręgu ikony frontalność ujęcia sąsiaduje tu z niezwykle odważną Mantegni, który pokazał główną postać — Chrystusa — tyłem do widza. A przecież obydwaj artyści mówią o tej samej, trudnej tajemnicy pokonania śmierci.

Obok dwa obrazy Carravaggia — okrutna scena *Ofiarowania Izaaka* i „przyglądający się” jej z przeciwległej ściany św. Franciszek (*Ekstaza św. Franciszka*). Dwa oblicza tej samej religii — niezrozumiałe, rodzące bunt wymaganie posłuszeństwa i święty, którego pokora i wszechogarniająca miłość pozwoliły dostrzec wagę boskiego przebaczenia ludzkich słabości. W sztuce, ten właśnie nurt chrześcijaństwa wytyczył drogę od hieratycznych ujęć Chrystusa królującego na krzyżu, do Chrystusa — człowieka sponiewieranego i upokorzonego.

Duchowość czasów kontrreformacji domagała się odpowiedzi na inne pytania. Artyści poszukiwali nowych sposobów wypowiedzi, zmienił się typ ekspresji. Ożywienie religijne XVII wieku przyczyniło się do silnej reakcji ortodoksyjnego, wiernego papieżowi nurtu chrześcijaństwa. Za najlepszy sposób propagowania swych racji uznano podniesienie wspaniałości ziemskich siedzib Kościoła i obchodów uroczystości religijnych. Teatralizacja i niezwykle wyszukanie form życia objęło wszystkie dziedziny.

Efektom było powstanie imponujących programów artystycznych obejmujących architekturę, dekorację wnętrz, malarstwo, rzeźbę i ceremonial procesji. Programowo, oprócz komentarzy do Nowego Testamentu, rozwijał się nurt hagiograficzny. Wizerunki Świętych Pańskich wypełniły wnętrza kościołów i prywatnych siedzib. Dyskutowane znów teologiczne kwestie na przykład Niepokalanego Poczęcia, Wniebowzięcia Marii, Przemienienia na Górze Tabor) objawiły się w nowych formach sztuki. Echa tych zmian znaleźć można w trzeciej sali omawianej wystawy. Barokowe, plastyczne i emocjonalne kontrasty oraz preferencje tematyczne są tu w pełni reprezentowane. *Ukrzyżowanie* El Greca i *Maria Niepokalana* (Immaculata) Franciesco de Zurbarana

ukazują bardzo różne drogi artystycznych poszukiwań łączności między światem doczesnym i nadprzyrodzonym. A jednak pojemna formuła barokowej ekspresji jest w stanie je objąć.

Można by zaproponować jeszcze wiele sposobów obejrzenia tej wystawy. Ot, choćby pod kątem zmian kompozycji przestrzeni czy poszukiwań najlepszych rozwiązań technicznych (wspaniałe szkice Rafaela i Leonarda da Vinci), ale w ramach recenzji nie jest to ani możliwe, ani sensowne.

Trudności wyboru i ułożenia, jakie niewątpliwie towarzyszyły przygotowaniu ekspozycji oraz szczegóły techniczne (zapewnienie bezpieczeństwa obiektom, odpowiednie zawieszenie i oświetlenie, dobór tła itd.) są niemal niezauważalne. To jakby wystawiennicze „finito” — najlepsze z możliwych rozwiązanie trudnego technicznie i intelektualnie zadania artystycznego, tak, aby po ukończeniu nie było śladów mozolnej pracy.

Szkoda tylko, że rzemiosło artystyczne, za bardzo skupione w jednej sali, nie pozwala widzowi na „szerszy oddech”. Maestria wykonania poszczególnych jubilerskich arcydzieł wiele traci na zagęszczeniu i oddaleniu od widza. Ale przy tak skromnej powierzchni było to chyba nie do uniknięcia.

Cennym przedsięwzięciem wydawniczym jest katalog wystawy. Doskonała jakość techniczna edycji idzie w parze z wysokim poziomem opracowania, na który składa się trud dwudziestu ośmiu autorów tekstów. Efekt współpracy tego międzynarodowego grona historyków sztuki jest imponujący. Po krótkim wprowadzeniu w dzieje kolekcji i jej polskiej ekspozycji następuje omówienie wszystkich prezentowanych obiektów. Każda nota opatrzona jest całościową barwną reprodukcją (wierną kolorystycznie), powiększeniem detali i fotografiami obiektów z innych zbiorów, które są przywoływane dla porównań. Stan badań, atrybucja, datowanie, ikonografia, dotychczasowe i proponowane interpretacje odpowiadają wymogom tekstów naukowych (aparatury przypisów, obszerna bibliografia). Jednak warsztat historyka sztuki nie obciąża zbyt lekko. Nie tylko profesjonalista, ale wszyscy miłośnicy sztuk pięknych sięgną po tę książkę z przyjemnością.

Niewątpliwie ani wystawa, ani katalog nie są przeznaczone dla pospiesznie przebiegających kolejni sale, niezainteresowanych wycieczek. I takich tam nie spotkamy, gdyż bilety sprzedawane są tylko pojedynczo.

Bez względu na stopień znajomości przemian sztuki w ciągu dziejów każdy wyjdzie z tych sal wzbogacony o nowe przeżycia estetyczne.

Dziękując Barbarze Piaseckiej-Johnson, polskiemu i zagranicznemu organizatorowi wystawy cieszymy się na zapowiedziany ciąg dalszy — *OPUS PROFANUM*.

Dorota Kudelska

Lopez Mausere

Ziewają trzaskają.

*Dosyć planów Rapackiego
Jaruzelskiego
Dosyć stref bezatomowych
Głos ma towarzysze Mauzer
Do Paryża polska armia
Wkroczy
Razem ze swą
Siostrą Armią Czerwoną
W Londynie Gorbaczow
W Buckingham palac'ie
Wódkę będzie pił
Kozacy spustoszą
Hiszpańskie, irlandzkie rubieże
I za ocean polecą
Strategiczne niedźwiedzie
Dosyć wstawania rannego
Mają towarzysze Rosji, Ukrainy
I Kazachstanu niech
Niemcy, Angliki i Francuzi
Za nas teraz BAM
Budują i step orają
My jedziemy czołgami
(w pizdu)
Na wakacje winogrona
Zbierać nie na Kaukazie
Tylko w Pirenejach*



Twórzmy niezależne PLEMIONA MIEJSKIE! W nich narodzi się nowa świadomość!

Wizjonerzy nowej koncepcji społeczeństwa wskazują na małe grupy, związane ideowo i przestrzennie. W nich właśnie odwiecznie poszukiwany pierwiastek SZCZĘŚCIA, TOLERANCJI i WOLNOŚCI przejawia się najczęściej.

Panująca u nas przez kilkadziesiąt lat ideologia kazała porzucić myślenie MAŁĄ GRUPĄ na rzecz myślenia NARODEM, PARTIĄ, lub co najlepiej ŚWIATEM. Światem widzianym przez pryzmat „proletariackiego internacjonalizmu”.

Jedyną mniejszą, dopuszczalną perspektywą była RODZINA. Odarto ją jednak z intymności, radości i spokoju... i nazwano PODSTAWOWĄ KOMÓRKĄ SPOŁECZNĄ. Więzy środowiskowe zastąpiono sztucznie spreparowanym kodeksem niewolniczych zależności. Sfera ludzkich dążeń i pragnień została zafałszowana.

WIADOMO, czego dowodzi doświadczenie pokoleń i zwykła intuicja, że CZŁOWIEK, jako niewątpliwie istota społeczna, potrzebuje do swego istnienia „plemienia” — społeczności lokalnej. Czegoś pomiędzy RODZINĄ a NARODEM, grupy związanej bezpośrednio WSPÓLNOTĄ INTERESÓW, PRZESTRZENIĄ i KLIMATEM DUCHOWYM. Grupy na tyle zintegrowanej, a jednocześnie nie za dużej, aby bezpośrednio kontakty umożliwiły wymianę ENERGII między jej uczestnikami.

Jesteśmy za tworzeniem się takich grup oraz tworzeniem mechanizmów ułatwiających ich ROZWÓJ. Tylko w ten sposób rozwiążemy NASZE problemy NASZYMI rękami, stosownie do NASZYCH potrzeb.

Chcemy, by każdy z nas miał swój udział w kształtowaniu NOWEGO SPOŁECZEŃSTWA. Kampania wyborcza ELŻBIETY jest naszym GŁOSEM o NOWĄ RZECZYWISTOŚĆ. ELA JEST EMISARIUSZEM SPRAW NASZEGO PLEMIONA! BĄDŹCIE GOTOWI NA ZMIANĘ!

Musimy uświadomić sobie, iż prawie przez pół wieku społeczeństwo było konsekwentnie trute i degenerowane, co miało zapewnić spokój „władcom”. Wielu z nas zaczęło tę sytuację traktować jak coś normalnego, co nie wymaga zmian. Rozumiemy wagę przemian gospodarczych, które może i dadzą dostatek, lecz komu?! Ludzie na ulicach naszego miasta to widok smutny, coraz więcej młodych osób jest zdeformowanych, łysiejących, otyłych, ociężałych, bez inwencji i energii. Napięcie i nerwowość, kalectwo i choroby zastępują radość i rześkość, poczucie, że się naprawdę żyje. Możemy przewidzieć, iż wielu zaprotestuje przeciw takiej ocenie stanu rzeczy — tym jednak proponujemy wycieczkę krajoznawczą, porównanie innych wielkich miast świata i życzymy powrotu do zdrowia.

Proponowane zmiany wymagają minimalnych nakładów kosztów, są proste w realizacji i niewątpliwie przysporzą wszystkim radości i zdrowia.

Fontanny; coś co może się Wam wydać niezbyt potrzebne ale popatrzmy jakie walory, oprócz niewątpliwie dekoracyjnych, posiadają fontanny stojące w komunikacyjnych centrach miasta. Fontanna wytwarzając wzmożoną cyrkulację powietrza absorbuje z niego pyły, aerozole i spaliny, a przede wszystkim jony dodatnie. Przypominamy jedynie, iż jony dodatnie w ogromnym nadmiarze produkowane przez elektro-spalinową infrastrukturę miasta, wywołują wśród ludzi zmęczenie, apatię, obniżenie sprawności intelektualnej i fizycznej, irracjonalne zachowania oraz agresję.

SWOBODNY WACŁAW

Teksty z kampanii wyborczej ELŻBIETY DYDY — niezależnego kandydata w wyborach samorządowych w okręgu wyborczym nr 5 — Wrocław Krzyki

Pieniędzy, poczta. (projekt; cz. 2)

Rosnące ceny usług pocztowych, kradzieże i kontrola ze strony policji stawiają nas przed koniecznością zorganizowania własnej, alternatywnej poczty. Jej podstawowymi elementami byłyby punkty kontaktowe i kurierzy. Punkty, pełniące obowiązki skrzynek pocztowych, zbierałyby listy, a także informacje i prasę oraz ekspediowałyby je przy pomocy kurierów. Tu również można by je odbierać (w mniejszych ośrodkach istniałaby możliwość dostarczania ich bezpośrednio do adresatów). Najlepszym rozwiązaniem byłoby, gdyby za punkty służyły kluby alternatywne. Kurierzy jeździliby 1-4 razy w miesiącu, zależnie od potrzeb i możliwości. Obsługiwaliby przede wszystkim dwie główne trasy: Gdańsk-Poznań-Wrocław i Gdańsk-Warszawa-Kraków z ewentualnymi liniami dodatkowymi: Szczecin/Poznań-Warszawa/Lublin i Wrocław-Kraków/Rzeszów. Z ośrodków tych byłyby odgałęzienia na kilka innych miast, a wokół nich tworzyłyby się sieci wymiany oparte na stałym kontakcie (byłoby to możliwe dzięki mniejszym odległościom między ośrodkami lokalnymi). Za usługi płacono by się za pomocą znaczków poczty alternatywnej; poza frajdą dla fetyzystów i filatelistów, marki pocztowe znajdują swe uzasadnienie w konieczności wydatkowania funduszy na przejazd kurierów (można naturalnie korzystać z „okazji”, ale „okazja” nie jest regułą i liczyć na nią nie można). Opłaty są konieczne także ze względu na to, że usługi darmowe demoralizują usługobiorców (he, he) przez swą łatwość. Z kolei kasa demoralizuje usługodawców (he, he) i wprowadza ich na drogę komercji. Jedyną możliwością przezwyciężenia tej sprzeczności i osiągnięcia jedni, są papiery jakościowe (janasy), które doceniają wkład pracy nie eliminując z gry najuboższych i nie wywołując pogoni za pierdziećkami (czyli oficjalną walutą). Dotyczy to nie tylko poczty, ale wszelkiej wymiany dzieł i działań, informacji i usług w obiegu alternatywnym. Ba — może być to nawet niezłym zastawem, a nie blokuje kasy dłużnika i wierzyciela na czas długu (chodzi o pożyczanie książek, pism, sprzętu itp.)

Wracając do punktu (kontaktowego): mógłby on pełnić także rolę sobie właściwą, a mianowicie miejsca spotkań ludzi z jednego miasta a różnych firm, robiąc ponadto za czytelną prasę alternatywną. To ostatnie może mieć dwójaki wymiar: można czytać indywidualnie, ale i zbiorowo, jednocześnie dyskutując. Pozwoliłoby to na stworzenie czegoś na kształt kawiarni polityczno-literackich z przełomu wieków, a w dalszej konsekwencji — stworzenie autentycznych środowisk alternatywnych, a nie tylko vegetujących w gettach grup. Z drugiej strony, wolny rynek papieru, to jest podwyżka cen usług poligraficznych, pozbawi grupy alternatywne (nie finansowane z zewnątrz, jak opozycja i nie okradające obywateli, jak rząd) możliwości druku, a przynajmniej w radykalny sposób obniży nakłady pism. W tej sytuacji racjonalnie zorganizowany kolportaż i lektura mogą sprawić, że niewielkie nakłady dotrą do o wiele szerszego grona ludzi, nie mówiąc już o tym, że jest to najlepsza droga do zbudowania sieci wymiany pozytywnej, czyli integracji środowisk w skali całego kraju. Przy okazji czytelnicy mogliby pełnić rolę archiwów dla jakże ulotnych przejawów twórczych, będących udziałem alternatywy (że nie wspomnę o pokryciu janasów w towarze, czego pozbawiony jest złoty-pierdzieć, a co powoduje utratę jakości i galopującą inflację). Totalności wizji dopełniają inne role punktów kontaktowych: kantor wymiany janasów, salon sztuki, klub i ośrodek pracy twórczej. Amen.

1989

Janusz Waluszko

Przypie: „janasy chroniłyby przed inflacją, ponieważ ich jakość stale odpowiadałaby jakości usługi (jeden janas równałby się na przykład jednemu listowi wysłanemu pocztą). Tymczasowo można by wprowadzić żetony na telefon, znaczki na listy czy bilety na kolej bez podania nominału; nazywałoby się je, zależnie od aktualnej ich wartości, przy czym jakość ich byłaby stała (obecnie dochodzi do takich paranoi, jak list kompletnie zalepiony znaczkami o nie nadążającym za inflacją nominałem). Inny pomysł to podawanie ceny według aktualnego kursu dolara, czy w „chlebach”, by nabywca nie przeżywał szoku licząc zera w cenie pisma...

Akcja PIENINY

W dniach 15 — 22 lipca w Czorsztynie planowana jest blokada budowy zapory wodnej. Uruchomienie zapory stworzy duże zagrożenie dla środowiska naturalnego, będzie poważną ingerencją w społeczne życie regionu, zniszczy ślady historii i kultury. Decyzja, wzniesienia zapory w tym miejscu jest decyzją exalefca: — przesaczenie podłoża i zamulenie zapory rozpuszczanymi skałami wapiennymi. Może doprowadzić do katastrofy, a już na pewno uczyni zbiornik wody jednym stojącym szambem. Podwyższenie poziomu wody doprowadzi do zni-

szczenia wielu zabytków oraz parku narodowego z unikalną fauną i florą, odbierze też miejscowym rolnikom pola — ich warstwą pracy. Zdaże się, że to już naprawdę ostatni moment, by zaalarmować opinię społeczną i by wreszcie skłonić władze do przerwania budowy.

Wezwycy, którzy chcą wziąć udział w akcji protestacyjnej spotykają się w knajpie w Czorsztynie (dojazd PKS z Krakowa lub Nowego Sącza) 18. lipca od godziny 12. Federacja Anarchistyczna proponuje, by przy okazji blokady budowy zapory zorganizować kongres ugrupowań alternatywnych: ekologicznych, pacyfistycznych, anarchistycznych, metafizyczno-społecznych etc.



Jak wyjdę z kręgu czarów sztuki?

Zaczyna się niepostrzeżenie i lekko. Muzycy, nastroiwszy w bocznej loży instrumenty, grają kawiarniane wiązanki lekkich, wiedeńskich jakby melodii — przyjemnie czekać na przedstawienie. Przez pustą scenę przechodzą czasem maszyniści, inspicjent przynosi skrypt na reżyżerski stolik, stojący na pomoście wśród widowni. Po chwili zjawia się i Reżyser, sadowi przy stoliku, potem wśród przygotowań do próby wychodzi na scenę. Pod nosem mamroce partie tekstu, w którym można rozpoznać Wielką Improwizację. Wszystko odbywa się mimochodem, w pełni prywatności. Gdy Reżyser wraca do stolika sprawdzić w egzemplarzu zapomniany passus, z boku sceny nadchodzi Konrad.

Uszedł baczności, bo wszyscy patrzą na Reżysera. Trudno powiedzieć, czy to przyszedł autor sztuki, czy postać szukająca autora. Konrad jest młody, brodaty, ma impulsywne, nieogladzone ruchy, pełen jest nie wyrażonych pytań do świata, w którym szuka dla siebie miejsca. Na razie znalazł się w wielkim świecie — nieco onieśmielony, ufny i szczerzy w rozmowie z wytworną Muzą.

Przez całe przedstawienie „Polski współczesnej” pozostaje przy reżyżerskim stoliku i — jeżeli spojrzeć na niego, a nie na scenę — śledzi widowisko z ogromnym skupieniem. Wczuwa się w nie głęboko, próbuje wychwycić jego istotną treść. A to nielato: widowisko jest miłą, bezmyślnie miłą pustą słowami — nudne po prostu. W Konradzie narasta uczucie zawodu, aż wpada na scenę z pełną rozczarowania wściekłością: „Warchoły to wy!” krzyczy aktorem.

Tutaj, gdy kończy się sceniczny „teatr” zaczyna się teatr — rzeczywiście dużej miary. Gdyż do tej pory nie się jeszcze nie wydarzyło: pogodna sześciana pierwszych minut roztopiła się w nudzie „Polski współczesnej”. Od tej chwili przedstawienie będzie wahać się między tym co *rzeczywiste*, *teatralne* i *rzeczywiste w teatrze*, tworząc piętrowy labirynt iluzji i odczarowań.

Rzeczywisty był dotąd Konrad, a teatralnie fałszywi jego awersarze — teraz wytrąceni ze swych ról nagłą agresją. Odpowiadają na nią zgodnie z charakterem przedstawianych przez siebie postaci. Nie wiadomo w końcu, czy to oni znów weszli w rolę — czy raczej Konrad, wciągnięty siebie i widza bezpośrednio w dramat, zmagając się teraz z Maskami. Dramat rozwija się wyraźnym, jednostajnym ruchem, prostując „spiralną” budowę oryginału, w dwu etapach. Wpierw bowiem Konrad zderza się z tymi, co „duszę narodowi kradną” i szamocze z własną myślą, zataczając się między wizjami Kościoła Umarłych i cenzury narodowej, dając się prowadzić na manowce i z uporem z nich zawracając. Aż przebiega się w końcu poza tę narodową sferę, gdyż nie o Polskę już myśli, lecz o tym by „pójść w zaciszny, gęsty bór...” Tu zaczyna się drugi etap: wyzwolenia z „niewoli narodowości”, ze zmurszałych lub fałszywych frazesów; najbardziej osobiste poszukiwanie własnej tożsamości i własnych zadań.

Trudno nie patrzeć na tego Konrada jako na reprezentanta pokolenia. Gdy, na początku zjawia się na scenie, wniósł ze sobą wiele z ducha „karnawału” roku osiemdziesiątego. Gwałtownie wydobył się z „wzwięźnienia duchem”, oszołomiony tym pierwszym wyzwoleniem i możliwościami jakie stwarza otwarta, nagle przed nim scena; żywiołowy, świeży, niezwykle chłonny. Po rozpaczliwym rozczarowaniu przechodzi długą noc osaczenia i introspekcji.

Na pomoście, wśród widzów, grający tę rolę Jerzy Świątłoń emanuje teraz skupieniem tak niewiarygodnym, jakiego nie doświadczyło się w teatrze od czasu przedstawień Grotowskiego. Grube krople potu płyną mu po twarzy. Tego skupienia można wręcz dotknąć. Rzeczywiście „przeżywa cudze”, jak je przeżywa jego bohater. Modlitwę wypowiada powoli, najprywatniej, rozważając do głębi każde słowo, wchodząc w to dziesięćdziesięcioletnie dziedzictwo i przekazując je obecnym.

Podobnie wchodzi w dziedzictwo własnej tożsamości jego bohater. Konrad odnajduje się przez dwa pierwsze akty tego przedstawienia jako Konrad właśnie, bohater *Wyzwolenia* i kiedyś *Dziadów*; wchodzi w tę skórę. Co najdziwniejsze — w chwili gdy najprawdziwiej przeżywa wypowiedziane słowa, najpełniej zarazem staje się teatralną postacią.

Do sfer rzeczywistości i teatralnego blichtru, które od początku w przedstawieniu się zderzały, dochodzi trzecia sfera: teatru istotnego. Konrad do niej należy i jej prawami rządzi, gdy przebiegłszy pomostem z *Dziadów* Swinarskiego bierze się za bary z Geniuszem-diabłem, wiodącym prym w przywróconej na scenę Polsce współczesnej. Wyższy od

innych o głowę, ucharakteryzowany demonicznie Geniusz — jest demoniczny tandetnie, operetkowy niemal. Groźny — lecz w swym idiotyzmie. Po zaklęciu „Poezjo precz!” zdycha nagle, jak lalka, której przecięto sznurki.

Następuje trzeci akt, a w nim wszystkie powroty do rzeczywistości. Rozchodzą się aktorzy, pokłóciwszy przedtem (Muza policzkując swego kochanka-Reżysera). Na scenie leży wyczerpany i wysmiany przez nich bohater, ustanowiony chwilę wcześniej jego własną mocą, innego teatru. Jest poza dwoma biegunami, na których mogą przebywać tamci i których rozróżnienie uosobi jeszcze Stary Aktor (Władysław Dewoyno), gdy wspaniałą retoryką, z całym przepychem dawnego kunsztu scenicznego, drżącymi ze wzruszenia wargami wyzna na pomoście swoje poczucie nędzy.

Tożsamość, którą odnalazł ów dojrzewający Konrad lat osiemdziesiątych jest tożsamością tragiczną. Jest nią już u Wyspiańskiego. Czy jego klęska ma tu jeszcze jeden, dodatkowy wymiar: młody człowiek szukający wyzwolenia dał się na koniec „zmieścić w starym kalendarzu”? Stał się bowiem Konradem, czyli niezbędną figurą wskrzeszonej, narodowej dramy? Ale może dzięki temu zyskał „formę nieodwołalną, artystyczną”, której od początku pragnął? Odnalazł, zrozumiał i wyraził Konrada swojego czasu?

Wchłoniął go teatr, „polskiego Edypa”. Tyle, że jesteśmy przeciw cały czas w teatrze. Konrad przechodzi swoją drogę dla nas, na scenie. Pozyskał widzów tym mocniej, im gwałtowniej rozbił przedtem formy teatru fałszywego. Uwiarygodnił swe przeżycie, mierząc się z nim do głębi — i tę wiarygodność rzucił na szalę tworzonego teraz przez siebie teatru.

Gdy rozchodzą się aktorzy, scena, przed chwilą oświetlona tylko neutralnymi, „technicznymi” lampami, znów rozjaśnia się widowskimi rzedem pięknie komponowanych snopów światła. Uwięziony w teatrze Konrad skarzy się w ostatnim monologu, odgrywa scenę z Eryniami, które nakładają mu czarny kaptur na głowę, wreszcie pada na ziemię. Potem zdejmując kaptur, wstaje i wychodzi dyskretnie.

nie tą samą drogą, którą wszedł na początku. Wychodzi tak samo enigmatyczny, jak przyszedł, rozegrawszy do końca i pozostawiając na scenie swą odnalezioną w bólu sceniczną formę. Tym razem rzeczywiście skończył się spektakl.

Wyda się, że Maciej Prus odnalazł w nim swego Konrada lat osiemdziesiątych. W siedemnastu lat po Konradzie Swinarskiego, o którym pamięć tkwi w tym przedstawieniu głęboko. *Wyzwolenie* Prusa trwa niecałe dwie godziny, bez żadnych przerw. Nie ma w nim Starca z Córkami, Ojca, Syna, chóru i Harfiarki.

Nie ma — co zastanawia — robotników. Tych, co siedzą pod ścianami, wspominają siostrę padłą na bagnietach i po których czynach przyjdzie noc. Konrad gromi warcholów narodowej sceny, którzy bez trudu porzucają przybrane ad hoc maski, kłamią frazesem i lekceważą jego najboleśniej zdobytą tożsamość: „cóż to — jeszcze rola?”. Ale nie musi się już spotykać z robotnikami i rozważać, czy noc przyjdzie teraz, czy nie. Tę sferę z przedstawienia wyjął.

Usunięto wszystko, co mogłoby brzmieć martwo lub sztucznie — zwłaszcza antyczne alegorie z Hestią na czele. Tylko Erynie pojawiają się w finałowym coup de theatre. Tekst ożył, stał się zwięzły i ostry. Na pierwszy plan wysunęła się rozprawa z Maskami — wściekły agon postaci ubranych na czarno i białe, wśród snopów światła w rozległej, czarnej przestrzeni.

Nie ma dekoracji. Pozostał sam szkielet tekstu. Przedstawienie ma szybkie tempo, buduje się na czystej grze aktorskiej, gęście, napięciu między postaciami. Jest ubogie, ascetyczne. Esencjonalne tak, że niepotrzebni aktorzy (postacie?) schodzą po prostu ze sceny, by nie obciążać uwagi widzów żadnym drugim planem. Jest drapieżne i trzeba to jasno powiedzieć, wybitne. Dawno nie było na polskich scenach dzieła, które mogłoby tak głęboko, osobiście obejmować patrzącego.

Duża w tym zasługa znakomitej kreacji Jerzego Świątłonia. Wstrząsającej tym bardziej, że jego całkowite oddanie się roli, przeżycie jej do głębi duszy i ciała, odbywa się wobec pustej sali. To jeszcze jedna, nieprzewidziana warstwa teatralności tego przedstawienia-próby: czterdziści osób z rzadka rozsiadanych po parterze i balkonach. Statystów, siedzących pod ścianami wobec spalającego się Konrada i próbujących swe *Wyzwolenie* aktorów — samych na wielkiej, pustej scenie.

Tomasz Kubikowski

Teatr im. Jaracza w Łodzi. STANISŁAW WYSPIAŃSKI: *Wyzwolenie*. Opracowanie tekstu, reżyseria, układ ruchu: Maciej Prus. Kostiumy: Jagna Janicka. Muzyka: Marcin Błażewicz. Kompozycja światła: Krzysztof Sendke. Premiera 24 marca 1990.

Czyje są Dziady?

Jonas Vaitkus pokazał w Teatrze Wielkim bynajmniej nie polskie *Dziady*. Dzieło będące dla nas mitem i świętością narodową, pozbawione zostało specyficznie polskiego kontekstu historycznego. Zobaczyliśmy więc odarte z realiów historycznych *Dziady* — Obrządek, *Dziady* — Misterium, *Dziady* — Mszę. Zabieg ten pozwolił wydobyć nowe warstwy znaczeniowe tego dramatu. Jonas Vaitkus tworzy świat sceniczny, w którym pogański obrządek *Dziadów* przenika się z uświęconym tradycją katolicką Zaduszkami. Jest to opowieść o losach ludzkich, które składają się na jeden — los Konrada ukazany przez reżysera w kategoriach uniwersalnych. Źródło konfliktów i pytań moralnych głównego bohatera wypływa bowiem nie z uwikłania w sytuację historyczno-polityczną Polski, ale z chęci przebycia emocjonalno-intelektualnej drogi w poszukiwaniu oczyszczenia. Jest to droga od miłości do kobiety, ku miłości do ojczyzny, a jej zwieńczeniem jest Wielka Improwizacja przedstawiona przez reżysera jako scena egzorcystów — wypędzenia diabła. Vaitkus zdaje się sugerować swym przedstawieniem, iż te poszczególne etapy jesteśmy w stanie powtórzyć w naszym życiu. Taka jest jego koncepcja. Pytanie tylko na ile te idee są czytelne dla oglądającego tę inscenizację widza.

W spektaklu Vaitkusa zapis sceniczny tworzą luźno ułożone, przeplatające się obrazy. Podstawową oś konstrukcyjną stanowią obrazy związane z losami Konrada. W pierwszej części nie tak wyraźne, ujawniają się dopiero w drugiej — w Wielkiej Improwizacji. W inscenizacji wileńskiej pojawiają się też postacie z II i IV części *Dziadów*: Dzieci, Kruk, Sowa, oraz uczestnicy balu u Senatora i Pani Rollinson z części III.

Odrębną całość konstrukcyjną (druga część spektaklu) stanowi już wspomniana wcześniej Wielka Improwizacja. Scenicznie problem „opętania” rozwiązał Vaitkus przykuwając Konrada do drewnianego koła za pomocą metalowych łańcuchów. Nikt jeszcze w taki sposób nie

przedstawił niemożliwości wyswobodzenia się Konrada z fizycznych i psychicznych ograniczeń.

Spektakl Vaitkusa irytuje. Wiele widzów wychodziło już w trakcie pierwszej części. Podobno nie wytrzymał też Maciej Prus — reżyser jednej z najlepszych wersji *Dziadów* wystawionych w Teatrze Wybrzeża na początku lat osiemdziesiątych. W kulisach teatru można było usłyszeć: „Go on właściwie zrobił?”, „Nic z tego nie rozumiem!”

Spektakl Vaitkusa irytuje długimi i statycznymi monologami aktorów, nie posuwającymi naprzód akcji, scenografią i kostiumami, które mimo oporów reżysera przed umiejscawianiem *Dziadów* w sytuacji politycznej, sugerują miejsce akcji: współczesne łagry. Spektakl drażni wreszcie niekonsekwentną, niejasną dla widza koncepcją głównego bohatera. Postacie Gustawa, Konrada, Guślarza i księdza Piotra nakładają się na siebie. Być może mają być śmiałą koncepcją zderzenia różnych punktów widzenia i losów, ale w tej wizji gubi się gdzieś Konrad z całym bogactwem swoich romantycznych dylematów.

Przyzwyczajaliśmy się, że *Dziady* są „nasze”. Przyzwyczajaliśmy się traktować je jako własność narodową. Okazuje się, że widziane przez pryzmat innej kultury ukazują nam swoje nowe oblicze.

Dziady z Wilna są niewątpliwie odmienne od tych, do których zdążyliśmy przywyknąć. Łamią wiele polskich schematów interpretacyjnych tego dramatu. Są kontrowersyjne i niewątpliwie, warte obejrzenia.

Agnieszka Kawka

Wileński Teatr Dramatyczny, ADAM MICKIEWICZ: *Dziady*, przełożył na język litewski Justinas Marcinkevičius. Reżyseria: Jonas Vaitkus, scenografia: Jonas Arzikauskas, muzyka: Algirdas Martinaitis. Spektakl gościnny, odbył się w Teatrze Wielkim w Warszawie, 26. czerwca 1990 roku.

Na pewno ominę neosocrealizm

rozmowa z Maciejem Prusem

DANUTA DĄBROWSKA: — Dlaczego przyjąłeś dyrekturę artystyczną Teatru Dramatycznego?

MACIEJ PRUS: — Dyrektor Mieczysław Marszycki zapytał mnie, czy pomogę mu zorganizować artystycznie sezon: porozmawiać z reżyserami, zaplanować repertuar. Odpowiedziałem, że tak i postanowiłem utworzyć przyjacielski związek kierowniczy, jaki kiedyś stanowiliśmy z Izą Cywińską i Helmutem Kajzarem w Kaliszu. Rozmawiałem z Mikołajem Grabowskim i Wojciechem Marczewskim, którzy przystali na moją propozycję, ale nie chcieli mieć żadnych funkcji wypisanych na afiszu. Oficjalna nominacja przypadła więc mnie.

— Czy zmieniasz zespół?

— Kilku aktorów odchodzi — są to ci, dla których na pewno nie będę miał żadnych ról w najbliższych sezonach. Zostało dwadzieścia osiem osób. Szczerze powiem, że mój pociąg odjechał trzy miesiące temu i nie mam zamiaru go gonić. Organizowanie zupełnie nowego zespołu nie jest możliwe i nie ma sensu. Zakładam, że aktorzy, z którymi będę pracował są najlepsi na świecie i pełni poświęcenia. Przyjmę niewielu nowych, głównie takich, których tu brakuje: w średnim wieku. Reżyserzy będą angażowali aktorów gościnnie do ról w swoich spektaklach, kiedy w zespole nie znajdą artysty o potrzebnym emporii. Przy okazji będzie to rodzaj przesłuchania w pracy: jeśli zaangażowany aktor sprawdzi się i spodoba w zespole, może zostać na stałe.

— Na przykład...?

— Na przykład Wojciech Marczewski zaprzyjaźnił się podczas pracy nad filmem *Ucieczka z kina „Wolność”* z Januszem Gajosem. Mam nadzieję, że tę artystyczną przyjaźń będą kontynuowali. Przyjaźnie artystyczne powinny być obowiązującym prawem obsadowym, które wszyscy musimy przyjąć, bo mogą przyczynić się do powstawania wybitnych ról i spektakli. Byłoby wspaniale, gdyby stało się tak przy Szekspirze.

— Czy chcesz zacząć od Szekspira?

— Zaczynam od Krasińskiego: „Nie-dokończony poemat z Nie-Boską Komedią”. Ale Szekspir w teatrze musi być obecny stale. To nic nowego. Tak samo mówił jeden z twórców historii Teatru Dramatycznego, Gustaw Holoubek.

— Masz już wybranych obu protagonistów „Nie-Boskiej”?

— Mam, ale nazwisk nie wymienię, tylko zdradzę zasadę myślenia o nich: Pankracy powinien być nie tylko rówieśnikiem hrabiego Henryka, ale reprezentować tę samą klasę społeczną. Jego pierwowzorem był Łubieński, pisze o tym Krasiński w jednym z listów do Sołtana: „był u mnie wczoraj ten arcywzór Pankracego”.

A teraz jeszcze o Szekspirze. Kiedy poznałem przekład Barańczaka, zamarzyłem o *Hamlecie*, którego zresztą miałem realizować dwukrotnie — raz w telewizji, a raz na prośbę Gawlika dokończyć inscenizację Swinarskiego. Myślę, że *Hamleta* może reżyserować albo szalony młodziwiec, albo bardzo dojrzały człowiek.

— Myślę, że jesteś jednym i drugim...

— Wątpię jedynie w swoją dojrzałość.

— Co jeszcze planujesz?

— Mikołaj Grabowski przygotowuje adaptację *Nienasyconia* Witkacego. Może, ale to już na przełomie sezonów, zrobię nową wersję *Operetki* Gombrowicza. Natomiast dla dzieci Janusz Józefowicz wyreżyseruje *Cyrk Tarabumba* Jaromy i Miklaszewskiego z muzyką Igora Strawińskiego i Nino Roty — świetny trening dla aktorów. Chciałbym, żeby jakieś przedstawienie zrobił Krystian Lupa, ale dopiero wtedy, kiedy będę miał repertuar — Lupa potrzebuje dużo czasu do pracy. A teraz Mała Scena: *Na dnie*, ostatnia pozycja dyrektora Zbigniewa Zapasiewicza, zostanie dopełniona *Krzesełami* Ionesco w reżyserii Szczepana Szczytko, *Wiśniowym sadem* Janusza Nyczaka i być może adaptacją *W poszukiwaniu straconego czasu*, którą opracował Waldemar Matuszewski.

— Niemożliwe, oddasz swój ukochany „Wiśniowy sad”? Piętnaście lat temu udzieliłeś futurystycznego wywiadu, opisując swój wymarzony teatr, który zaczynasz od własnej realizacji „Wiśniowego sadu”!

— Jak widzisz, dotrzymuję słowa: początkiem wymarzonego teatru jest *Wiśniowy sad* z krwawiącym sercem oddany Nyczakowi, ale i z nadzieją, że zrobi go mądrze i pięknie. Dalej prosiłby się Beckett. Rytm: Gorki, Ionesco, Czechow, Beckett ma dla mnie głęboki sens. Planuję również Themersona Świętego Franciszka i wilka z Gubbio, a może powtórzenie *Śledztwa*, które w Łodzi grano krótko i bardzo mi żal tego przedstawienia.

— Wydaje mi się, że „Śledztwo” było prelude do Twojego dzisiejszego „Wyzwolenia”.

— Tak, na pewno tak.

— Powiedz, jakich sztuk nie będziesz grał?

— Na pewno ominę neosocrealizm: Havla, Kohouta i sztuki, w których pokazuje się Stalin.

— Inne teatry grają te przedstawienia licząc na frekwencję. Widz przecież odchodzi od teatru, jest leniwy, nie potrafi się skupić. Znasz te opinie?

— Ale ich do siebie nie dopuszczam! Jeżeli widz odchodzi od teatru, to może to wina teatru? Ja w każdym razie winę upatruję zawsze w sobie.

Teatr może stanąć na nogi tylko dzięki aktorowi, który da widzom emocję, gorączkę. Kiedy mówi się o aktorze, trzeba używać wielkich słów. Byłem niedawno we Wrocławiu na sesji organizowanej przez Zbigniewa Osińskiego. W teatrze Wschodu aktor jest kapłanem, podczas gdy europejski aktor jest błaznem. W pokazanym na sesji filmie Petera Brooka *Mahabharata* zobaczyłem, że błazen może przyjąć w siebie część duszy kapłana. To wymaga ogromnej, ciężkiej pracy, która dla widza na scenie nie jest i nie może być widoczna. Aktor, jak tancerz, musi swój pot, wysiłek, zostawiać za kulisami. Myślę, że każdy aktor może

osiągnąć to, co Andrzej Seweryn u Brooka. Nie nazywajmy tego kreacją, tak powinno wyglądać aktorstwo.

— Jak w przypadku Jerzego Światłonia?

— Bardzo mi było miło, kiedy jego koleś z zespołu — zresztą konkurenci do roli Konrada! — przyszedł do mnie po premierze i dziękował za tę rolę. Pracował rzeczywiście wspaniale, a wynik jego pracy zmusił mnie do zrewidowania koncepcji Eryni i przez to, nad tą sceną pracowałem do ostatniej chwili przed premierą. Uważam, że reżyser narzuca aktorowi swoją koncepcję, ale podczas jej realizacji tylko mu służy.

— Czy Twoja praca z aktorami, repertuar, który tu opisałeś, reżyserzy, z którymi będziesz pracował — to gwarancja podźwignięcia Teatru Dramatycznego?

— Nie chcę składać żadnych deklaracji, są niebezpieczne. Picasso powiedział: „Wszystko można zrobić pod warunkiem, że za każdym razem nie będzie się zaczynało od początku”. Nie chcę być początkiem: nade wszystko chcę przywołać dawną świetność tego teatru. Temu będą służyły wystawy: pierwszą poświęcimy Halinie Mikołajskiej, razem z premierą *Krzeseł*, i nazwiemy Małą Scenę imieniem tej niezwykłej kobiety, która dla mnie personifikuje złożoność powołania aktora i człowieka. Chciałbym zorganizować wystawę o twórczości Jana Świńskiego, Jana Kosińskiego, Ludwika Rene. Jesienią planuję wspólną z ośrodkiem wrocławskim sesję o romantyzmie.

Na koniec, chcę przywołać pewną anegdotę, która dla mnie ma głęboki sens. Podsumowując pracę Izy Cywińskiej, Helmuta Kajzara i moją w Kaliszu, Andrzej Falkiewicz napisał: „zaplanowaliśmy robienie najlepszego teatru na świecie i dzięki temu udało nam się zrobić kilka przedstawień liczących się w kraju”.

rozmawiała Danuta Dąbrowska

Niedokończony poemat z *Nie-Boską Komedią* zaczął Maciej Prus trzykrotnie. W Teatrze Dramatycznym za dyrektora Gustawa Holoubka, a później Marka Okopińskiego oraz w Teatrze im. Słowackiego za dyrektora Mikołaja Grabowskiego. Za każdym razem powodem przerwania prób były zmiany dyrektorów. Angażując się do Teatru im. Jaracza w Łodzi, Maciej Prus otrzymał telegram od dyrektora Hussakowskiego: „Możesz u mnie reżyserować wszystko poza *Niedokończonym poematem*. Obawiam się, że *Niedokończony poemat* jest definitywnie nie dokończony”.

film

Biedna Rosja

Warszawski „Iluzjon” Filmoteki Polskiej pokazał, w czerwcu, *Borysa Godunowa* Andrzeja Żuławskiego jako premierę miesiąca. Film zrealizowano w roku ubiegłym, a w styczniu pojawił się już na ekranach kin paryskich. Jest to niewątpliwie ważne wydarzenie.

Szalenie zamyślił przetworzenia opery, bo tak ją — przemieniając strukturę i przetwarzając przestrzeń — filmuje Żuławski, powiódł się. I oto powstał film niezwykły, dojrzały i mistrzowski warsztatowo, który zawiera ów idiom stylu reżysera znany z utworów wcześniejszych, tych zwłaszcza — jak jego debiut *Trzecia część nocy*, przewrotne arcydzieło *Diabeł i Opętanie* osobliwie skrajnych.

Zatem krew i łzy, aria i akt, mnogość wrażeń: poderżnięte gardło Dymitra, Godunow i otwarte trumny w cerkwi, Griszka Otrepiw nago na karczmarce, ona pod nim śpiwająca, Mnischówna w kąpielu, jej szafirowa kaczuszka z plastiku... Żuławski tworzy kino wyobraźni jest ono wizjonerskie, malarskie, prywatne, lecz również drapieżne i dramatyczne. Objawia się tak wyobraźnia barokowa i romantyczna: radykalna i nadrealna, mroczna i bujna, krwawa i dzika, ostro ekspresyjna i morderczo retoryczna, bliska szaleństwa i kiczu, a również rozpacz, bo jest nie tylko marzeniem, lecz i penetracją świata, a on — rozpoznany i przeniknięty — objawi swój obłęd i swą ohydę. W duchu nieco manichejskim pojawi się znamienna teatralizacja marzenia, wymownie właśnie retoryczna. Jest to więc wyobraźnia operowa, bliska operze jako syntezie i sumie sztuk. I jest tu świadomość tragiczna.

Borys Godunow? Zatem opera Modesta Musorgskiego. I dramat Puszkina. I historia Rosji: przełom XVI i XVII stulecia, szczególnie krwawy, niepokojący. Żuławski nie przetwarza formy martwej. Musorgski dał bowiem dzieło dzikie i nie od razu je doceniono. Ta muzyka ostra, wyrazista, chropawa, znamienne pierwiastki i nieledwie chora (niegdyś Rimski-Korsakow chciał ją poprawić i uzdrowić, więc przekształcił instrumenta-

cję...) stanowi tworzywo znakomite, i bezbiednie przez Żuławskiego przyswojone. Ten film *tyje muzyką*, która odsłania swą wewnętrzną moc, napięcie dramatyczne i najczystszy, jak z greckiej tragedii, patos. Podobnie fabuła, owa opowieść historyczna i prawdziwa (dlatego tak porażająca okrucieństwem). Jest tutaj i luźna, epizodyczna konstrukcja fabularna, jak ją budował Musorgski i jak ją ułożył Puszkina w swoim dramacie romantycznym, operującym formą otwartą.

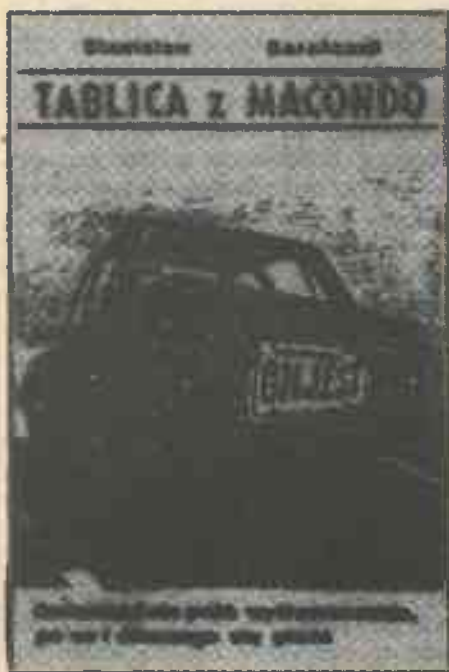
Ma to swoje owoce: oto więc historia polityczna nabiera blasku *fantasmagorii*, jest wizją. Ale Żuławski nie poprzestaje na tym. Pyta o mechanizmy tej historii i o znaczenie wydarzeń. Pyta zatem o Ruś. Unaczniając teatr historii — poprzez rządy Iwana Groźnego, zabójstwo Dymitra, panowanie Borysa, wyprawę Samozwańca — odsłania jego grozę i komizm. Stąd ton szekspirowski filmu i stąd ironia. Oto bowiem temat główny: historia i konwulsje, rosyjskie drgawki, frenezja i Ruś. Wszystko to, co w literaturze polskiej próbuje wyrazić *Agaj-Han*, niedoce-

niona powieść Zygmunta Krasińskiego. Mroczne malowidło Żuławskiego ukazuje to, czego nie chciał dostrzec Musorgski. Borys potężny i tragiczny? Lecz dzieciobójca. Bojary? Rada najwyższa spragniona władzy. Dymitr młody? Chutliwy fantast. Polska wyprawa na Wschód? Błazenada. A lud? Lud jest bezradny i bezwolny, głodny i głupi, straszny i smutny, a bodaj pragnie zniewolenia. Oto drgający potwór historii i jego spazmy: *szalony kicz dramatyczny*.

Przy rozszalałym rytmie splecionych obrazów jest to *film chładowski*: lodowaty i bezlitosny. Jest przeciw Rosji. Śledzi jej rozkład i tropi obcość. To dlatego — obecni tu i ówczas żołnierze sowieccy w dzisiejszych mundurach. Dlatego — krwawa iza w oku Iwana Groźnego. Dlatego Borys (w tej roli świetny także aktorsko bas włoski — Ruggero Raimondi) jest wielki i mały zarazem. Film o władzy i przemocy? O demonizmie władzy (bliski w tym *Iwana Groźnego* Eisensteina)? Tak. Lecz także: film o operze, o *misterium opery*. Ujęty w kłamek spektaklu (jest jakby ponowną premierą, a na widowni widzimy kompozytora, zresztą leciutko pijanego), obnażający plan filmowy i ufający fikcji. Teatr i orkiestra przy świecach, plener, dekoracje, reflektory, kamera: sztuka sztuczna i przenikliwa. A obok ludzkie, intrygi i zło. Biedna Rosja, o której śpiewa jurodiwyj. Jej szaleństwo wyrazi w dantejskiej powieści Gogol, zanim sam nie wpadnie w obłęd. Jej teatr władzy opisać de Custine.

Antoni Czyż

TYGODNIK
LITERACKI 15



STANISŁAW BARAŃCZAK: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze.* „Aneks” 1990, s. 254

Zbiór szkiców o poezji. Albo inaczej: zbiór esejów o walce z Nicością. Tego bowiem dotyczą wszystkie analizy pojedynczych utworów. Są one wyzwaniem rzucanym wszelkiemu bezsensowi, jaki zawarty jest w samym bycie.

Tablica z Macondo to kolejna po *Nieufnych i zadufanych* oraz *Etyce i poetyce* książka Stanisława Barańczaka — zawierająca wyraźny program artystyczny. Tym razem jest to program tak szeroki, że wydawałoby się, iż można pójść za nim w każdą stronę — polityki, historii, etyki, metafizyki. Można do tego programu przymierzać każdą niemal twórczość byleby tylko spełniała ona parę podstawowych i jakże trudnych w realizacji artystycznej wymogów.

Zacznę od wyliczenia, jakimi dokonaniem literackimi zajmuje się Stanisław Barańczak. Oto bohaterowie szkiców: Miłosz, Tuwim, Ważyk, Herbert, Norwid, Schulz, Havel, Brodski, Marvell, George Herbert, Donne, Hopkins oraz on sam — autor tych szkiców — Stanisław Barańczak. Poeta, tłumacz angielskich poetów metafizycznych poszukujący porządku w Wieży Babel pomieszanych kultur i języków jest przekonany, że „literatura to władza nazywania rzeczywistości. Czy może dokładniej: pewna szczególna umiejętność zmuszania nas, abyśmy słyszeli i rozumieli wielogłosy gwar rzeczywistości w sposób możliwie dokładny i pełny”.

Czego szuka krytyk w tej różnorodnej twórczości? Jakie zwycięstwa i jakie klęski go interesują? Otóż te właśnie, które wynikają z roli, jaką pełni literatura będąc zarówno pośrednikiem między słowem a rzeczą, partnerem w dialogu ze światem jak i odrębną i samodzielną rzeczywistością. Tylko tyle i aż tyle. Jako pośrednik literatura ma możliwość posługiwania się językiem, myślą, wyobraźnią, zespołem wartości etycznych. Każdy szkic Barańczaka łączy w sobie analizę formalną z rzeczową. Jedną tłumaczy drugą, obydwie są bowiem współzależne. W tej krytyce tak samo zasadne jest liczenie wersów, warstw narracyjnych, systemów wersyfikacyjnych, jak posługiwanie się przy analizie wiedzą historyczną, teorią sztuki, filozofią. Najważniejsza — jak zwykle u Barańczaka — wydaje się jednak analiza języka, sposobu, w jaki poeci posługują się słowem. Dla Barańczaka „poza językiem istnieje zawsze świat, który nie jest z nim całkowicie tożsamy”. Z tych właśnie założeń wywodzi się analiza *Balu* w *Operze* Juliana Tuwima i klęski, jaką poniósł, gdy utożsamiał język z rzeczywistością. Ponieważ celem było unicestwienie rzeczywistości zaczął torturować język.

„Mszcząc się na języku unicestwił nie tyle zniechęconą rzeczywistość, co siebie samego jako poetę”. Tak więc traktowanie słowa nie jako reprezentacji rzeczy lecz jako rzeczy samej stanowi o klęsce poezji. A kiedy w takim razie poezja zwycięża? Wtedy, odpowiada Barańczak analizując wiersz Czesława Miłosza „Świty”, gdy jest walką, buntem

„przeciwko wieczności egzystencji, przeciw jej nie uznającym sprzeciwów ograniczeniom, jej despotycznym rytmom i porządkom”.

Jeśli w tym cytacie pada słowo „ograniczenie” można przejść do najważniejszego problemu, do właściwego tematu tej książki. Co to jest Macondo? — miejscowość ze *Stu lat samotności* Marqueza, gdzie być może przetrwa życie, gdzie wbrew wszystkiemu uda się ocalić pamięć i egzystencję, gdzie być może, w sposób jak zawsze zawodniczy, zostanie pokonana śmierć. Tabliczki z napisami zostały tam przytwierdzone do rzeczy, aby było wiadomo czym one są i do czego służą. Nazwa i rzecz, które do siebie należą, świat ducha i materii. I tak zaczyna się opowieść o własnym Macondo, prywatnej krainie Stanisława Barańczaka.

W Stanach Zjednoczonych tablic rejestracyjnych samochodów mogą się składać z liter. Nie więcej jednak niż sześciu. Sztuka jest zapisać coś sensownego wbrew temu ograniczeniu albo dzięki temu ograniczeniu. To prawdziwe wezwanie dla poety. Stanisław Barańczak wypisuje 6 liter. „On jest”. Napis oznacza nie tylko wyznaczenie wiary ale i deklarację powinności. On — może oznaczać Boga, świat, człowieka. „On jest” — to stwierdzenie afirmatywne. Dla Barańczaka tak życie jak i poezja — a sądzę, że twórca stawia niemal znak równości między tymi dwoma dziedzinami — zmierzają do przekroczenia wszelkich ograniczeń ustanowionych przez prawa natury, historię czy transcendencję. „Poezja to nie tylko środek samoobrony jednostki w zmaganiach z Nicością. Jest również poświadczeniem istnienia trzech zewnętrznych instancji, które to mają ze sobą wspólnego, że w walce z Nicością każda jest sprzymierzeńcem jednostki a zarazem ją przerasta. Te trzy dziedziny odniesienia to Inni, Świat i Transcendencja”.

Poezja jest więc dla Barańczaka sposobem przewycięzania ograniczenia, zawarcia maksimum sensu w najzwięźlejszej wypowiedzi. Stworzyć wiersz — „wielowarstwową cegielkę sensu” — po co? By powiedzieć wreszcie coś ważnego, być usłyszanym przez człowieka, a może przez Boga? A może ta wielowarstwowość sensu ma tylko jedno zadanie — załagodzić bezzwycięsową sytuację człowieka egzystencji, zaprzeczyć choć na chwilę śmierci? Powstrzymać Nicość choćby na krótki czas rozmowy z trzema wielkimi sprzymierzeńcami? Poezja nie może być pustym odbiciem pustki. Musi mówić żywie i sensownie. Zadania, jakie stawia Stanisław Barańczak przed poezją są wręcz karkołomne.

Czym ona ma być? — Obrończynią ludzkiej normy, normalności.

Tu trzeba jeszcze raz przywołać analizę wiersza „Świty”. Jest on przecież opowieścią „zarówno o zbiorowym jak i pojedynczym losie naginającym przez prawa kosmosu i prawa cielesnej biologii do rytmu przemian dnia w noc i młodości w starość, o losie miotającym się pomiędzy obojętnością natury i obojętnością historii (...)”.

Rozszerza się zakres wymagań, stawianych poezji, która będzie psuć zabawę Historii, naruszać jej „dobre samopoczucie”, uodparniać poprzez ironię na jej kataklizmy, a jeszcze musi ona w tej walce przeciwko Nicości, z tym ciągłym zastrzeżeniem, jakie powtarzają twórcy od Norwida po Szymborską, z tym „tak, ale...” i „nie, ale...” psuć szyki Naturze, przekraczać normy języka i jeszcze odnajdywać i utrwalać prawdę ludzkiej twarzy.

Niezwykle wyraźnie objawia się w tej krytyce portret twarzy. Zwrócone na nas oczy Franza Kafki, portret Bruno Schulza. Ten, który wylania się ze zdjęć, z nakreślonych autoportretów i ten wywiedziony przez Barańczaka z czytelnej w dziele autora *Sklepów cynamonowych* postawy twórczego buntu. Otrzymujemy dwa przeciwstawne i tak samo ważne, i tak samo prawdziwe portrety, rysunki twarzy... utrwalonej poprzez słowo i cienką kreskę ołówka. Stanisław Barańczak pragnie, abyśmy zapamiętali twarz Schulza, jaką kreują pisarskie słowa, aby zwyciężył bunt, niezgoda na narzucone przez Naturę prawa. Twórczość musi bronić przed niesprawiedliwością, która oznacza, że musimy umrzeć, że będziemy cierpieć, i że mimo wszystko będziemy kochać życie. Są to zadania, którym często nie umie sprostać nawet jedna egzystencja. Czy można wymagać od poezji więcej niż od życia? Tak, odpowiada Barańczak, gdyż tylko twórczość potrafi się spełniać do końca w walce z Nicością, w tych momentach, w których udaje się jej powstrzymać śmierć.

Czy autor *Tablicy z Macondo* pisze jeszcze o poezji? Być może te filozoficzne eseje posługujące się mistrzowską analizą twórczości różnorodnych pisarzy nie zmierzają do ustalenia norm poetyckich, lecz są przede wszystkim refleksją nad zagadnieniami sensu bytu. Myślę, że ontologia wylania się z tych krytyczno-literackich rozważań, z tego czułego pochylecia się nad tekstem dlatego, że tak naprawdę to ona znalazła się w centrum zainteresowań pisarza.

Iwona Smolka



Dziwny tytuł. Dziwny tytuł jeśli wziąć pod uwagę oblicze ulic i pasje, którym poświęca się codziennie większość Polaków. Wbrew jednak rzeczywistości, wbrew ulicy, wbrew chaosowi który niesie ze sobą każda zmiana, każde „ciekawe czasy” — wreszcie legalnie ukazał się kolejny numer poznańskiego „Czasu Kultury”. Zapytany o genezę nazwy miesięcznika sekretarz redakcji zastanawiał się chwilę i po namyśle wskazał na powiązania z pismem Solidarności Walczącej ukazującym się w Poznaniu zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego — „Czasem”. Gazeta ta zajmowała się głównie czasem polityki — naturalną koleją rzeczy zaistniał niebawem „Czas Kultury”.

Szesnasty numer nosi już wszelkie znamiona legalności i tym samym staje się granicą między bezdebitowym, ubiegłym pięcioleciem, a nową przyszłością.

Miesięcznik powstał jesienią 1985 roku z inicjatywy Rafała Grupińskiego, Dariusza Gościńskiego, Krzysztofa Czyżewskiego i Andrzeja Piątka, który zajął się jego graficzną aranżacją. Skład ten, rzecz oczywista, nie okazał się w pełni stabilny i numery od 5 do 8 wyszły

redagowane przez Annę i Rafała Grupińskich przy współpracy obecnego sekretarza redakcji Romana Starzyńskiego. Z czasem grono to poszerzyło się do dziesięciu osób nie licząc przedstawicieli „Czasu Kultury” w stolicach Kontynentu i za Atlantyką.

Numer szesnasty otwiera redakcyjna nota jasno określająca spojrzenie zespołu na swoją rolę w tworzeniu czasu kultury:

„...być i służyć jako pismo wszystkim, którzy pragną wpływać na kształt polskiego życia intelektualnego, którzy chcą drukować swoje teksty — nie jest dla nas wystarczającą formułą. Życie literackie w Polsce potrzebuje nowych śmiałości myśli i nowego ducha, potrzebuje radykalnych zmian. (...) szczególnie zależy nam na debiutantach, na ludziach młodych (przynajmniej młodych duchem), niecierpliwych i poszukujących. Robiliśmy dotąd i chcemy nadal robić pismo śmiało podejmujące najtrudniejsze i najbardziej kontrowersyjne tematy, pismo tętnące stałym spór z przyzwyczajeniami w myśleniu, ze stereotypami w zachowaniach i utrwalo- nymi gustami estetycznymi. Prowadziliśmy i mamy zamiar nadal prowadzić stały spór ze współczesnością, także w wymiarze polityki, ale będziemy też kontynuować nasz dialog z przeszłością...” „Czas Kultury” zbędnej reklamy nie wymaga i tylko gwoździ informacji podać należy zawartość numeru szesnastego. Charakterystyka ona krąg zainteresowań miesięcznika tworząc poniekąd oblicze numerów poprzednich. Tekstem otwierającym jest impresja Włodzimierza Fenrycha na temat egzotycznej i pewnej siebie dostojności hinduizmu, po niej Rafał Grupiński obnaża i analizuje postawy współczesnego Pina (polskiego intelektualisty) grzeszącego nie tylko zaniechaniem reinterpretacji zastanego tu i teraz ale też grzeszącym nietolerancją i syndromem błazna. Piotr Gumper publikuje trzeci już element swoich „Kapieli” — spojrzeń na problemy teraźniejszości zdominowanych i zobrazowanych miejscem — Ame-

ryką. Wywiad z Cornelusem Castroriadisem przeprowadzony przez „Le Debat” to spacer po rewolucjach — francuskiej, angielskiej, amerykańskiej... przemysłowej i kulturalnej — i odpowiedź na pytanie czy idea rewolucji ma jeszcze sens.

I wiele innych tematów, wiele nazwisk: Amos Oz, Tomasz Grupiński, Bruce Chatwin, Tadeusz Żukowski. Eseistyka, filozofia, kultura, życie. I śmierć. A między jednym a drugim poezja. Utytułowana — wiersze holenderskiej dramatopisarki i poetki Judith Herzberg w tłumaczeniu Ryszarda Krynickiego, Henryk Banasiewicz — i debiuty: Aldony Wiśniewskiej i Ewy Kostrzak.

W aneksie Izolda Kiec prezentuje „Trochę wierszy, trochę fotografii, wspomnienia kilku przyjaciół” — rzecz o Zuzannie Polinie Gincburg-Ginczance „Gwieździe Syjonu” — poecie i przyjaciółce Gombrowicza, Tuwima, Piętaka i Otwinowskich. Prezentacja utworów „Tuwima w spódnicy” zamyka 16. numer „Czasu Kultury”, a jej fotografie zdobią okładki i wnętrza miesięcznika wraz z fotograficznymi collages Grzegorza Nowickiego, grafiką Haliny Głowackiej i ogólnym opracowaniem graficznym Andrzeja Piątka.

Nie sposób nie wspomnieć o niezwykle smakowicie zredagowanym Przeglądzie Krajowym czyli Gabinetie Doktora Caligari bezpretensjonalnie „wykorzystującego” rozwiązanie powszechnie stosowane w polskich, zabiedzonych procedurach myślowych: wskazywać na żdźbła w cudzym oku!”

Redakcja „Czasu Kultury” twierdzi, że „życie literackie w Polsce potrzebuje nowej formuły wymiany myśli i nowego ducha, potrzebuje radykalnych zmian, których narodzić winna sprzyjać tworząca się na naszych oczach przestrzeń politycznej wolności. „Czas Kultury” jest pismem tego właśnie czasu — jest pismem „WIELKIEJ ZMIANY”. Oby — czego wszystkim czytającym i sobie życzy

J. R.

Kiedy kończy się poezja...



ADAM ZAGAJEWSKI, *Plóno*. Paryż ZL 1990

Sztuka, poezja czy inne rzemiosła nie powinny chyba nigdy stawać przed dylematem: wszystko albo nic. Artystyczne „wszystko” bardzo łatwo bowiem przeradza się w „nie” i nie wynika to bynajmniej ze skali talentu czy możliwości technicznych artysty, ale raczej z natury świata, który zawsze przeraża najbardziej nawet sprawne „narzędzia”.

Artysta staje zwykle przed mniej dramatycznym wyborem: część albo nie. Jest to zgodne z naturą człowieka oraz znacznie bliższe istocie narzędzia za pomocą którego twórca ów świat opisuje, wyjaśnia czy poznaje: czy będzie to język, czy — powiedzmy — barwy i światło. Najnowsza książka poetycka Adama Zagajewskiego, *Plóno* jest próbą zmierzenia się z pierwszym z wymienionych dylematów.

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Jan Polkowski, *ELEGIE Z TYMOWSKICH GÓR I INNE WERSZE*. Wybór wierszy z lat 1977—1988. Znak, Kraków 1990;
Sławomir Mrożek, *MAŁE PROZY*, wstęp, wybór oraz układ tekstów i grafik Tadeusz Nyczek, Oficyna Literacka, Kraków 1990;
Józef Czapski, *CZYTAJĄC*, wstęp i opracowanie całości Jan Zieliński, Znak, Kraków 1990;
FERMENTUM MASSAE MUNDI. Księga dedykowana prof. Jackowi Woźniakowskiemu, przygotowali Nawojka Cieślińska i Piotr Rudziński, Wydawnictwo „Agora”, Warszawa 1990;
Stefan Kozak, *UKRAJŃCY SPISKOWCY I MESJANISCI. BRACTWO CYRYLA I METODEGO*, „Pax”, Warszawa 1990;
Peter Schmidt, *ZASADA ŚWIATA I CIEMNOŚCI*, przełożył Wawrzyniec Sawicki, Wydawnictwo „Pomorskie”, Bydgoszcz 1990;
Andrzej Mleczko, *BAJKA RACZEJ DLA DOROSŁYCH*, FoPress, Wrocław 1990;
Kurt Vonnegut, *RECYDYWISTA*, tłumaczyła Jolanta Kozak, Czytelnik, Warszawa 1990;
Claude Simon, *ZAPROSZENIE*, przełożyła Hanna Jgalska—Tygielska, Nowa, Warszawa 1990;
Günter Grass, *NIEMIECKIE ROZLICZENIA. PRZECIWKO TEPEMU NAKAZOWI JEDNOŚCI*, przełożyli Małgorzata Łukasiewicz i Andrzej Kopacki, wiersze w przekładzie Jacka St. Burasa, Nowa, Warszawa 1990;
Borys Pasternak, *DOKTOR ŻYWAGO*, przełożyła Ewa Rojewska-Olejarczuk, PIW, Warszawa 1990;
Wasil Bykow, *PIĄSKOWISKO*, przełożył Eugeniusz Piotr Melech, PIW, Warszawa 1990;
Jezajasz Szpigel, *DRABINA DO NIEBA*, przełożyła Anna Osmólska-Metrak, PIW, Warszawa 1990;
Dick Francis, *PEWNIĄK*, tłumaczyła Ewa Życińska, Iskry, Warszawa 1990;
James Thomas Flexner, *WASHINGTON. CZŁOWIEK NIEZASTĄPIONY*, przełożył Stefan Amsterdamski, posłowie i przypisy Bogdan Grzelosiński, PIW, Warszawa 1990;
WZNOWIENIA:
Jan Kott, *SZEKSPIR WSPÓŁCZESNY*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990;
Zygmunt Krasiński, *WERSZE, POEMATY, DRAMATY*, wybór i posłowie Marian Bizan, PIW, Warszawa 1990;
Jerzy Ciechanowicz, *RZYM. LUDZIE I BUDOWLE*, PIW, Warszawa 1990.

Na dobrą sprawę, aby opisać „wszystko” należałoby najpierw stać się nim, a następnie pisać oddając „mu” pole. Czytelnicy Haiku, Celana czy Zdan i uwag wiedzą dobrze, że można zrobić też coś innego: korzystając z ograniczenia języka, oddać istotę wszystkiego poprzez maksymalny skrót — metaforę. Zagajewski stosuje w *Plónie* bądź jedną bądź drugą metodę i o ile druga — niekiedy przynosi rezultaty, to pierwsza — siłą rzeczy — nigdy. Już w *Jechać do Lwowa* wiele było wierszy, w których zasada enumeratio stanowiła centralny element poetyki. Tam jednak owa zasada poddana była silnej presji celu, dramaturgii — czy, jak kto woli emocjonalnego napięcia — i oddziaływała artystycznie raczej przez ograniczenie, przez zasugerowanie wielości niż przez zupełne oddanie jej głosu. W *Plónie* traci ona swą siłę wyrazu. Wyliczenie zdaje się istnieć dla samego siebie. Tę konstatację wypowiedzieć można też inaczej: mówienie zastąpione zostało gadaniem, deklamacją — mimo ich olbrzymiej pozornie sensualności — stały się „papierowe”, retoryczne. Świat miast się przybliżyć, oddalił się. Gdzie poeta popełnił błąd?

Główną kategorią porządkującą świat jest dla Zagajewskiego — jak się zdaje — wyobraźnia, „która jest sercem dzwonu/ i żyje tylko w rozkołysaniu// uderzając o to, co kocha/ i kochając to, co uderza”. Pozwala ona konstruować rzeczywistość poprzez zestawianie najdalszych rzeczy; ma przenosić się w czasie i przestrzeni, być naraz (jak w wierszu „Anton Bruckner”) na progu wiejskiej chaty czy w stajni, a nawet w stogu siana i jednocześnie, ileś lat potem, w Linzu czy w Wiedniu, albo unosić się nad całym światem od Morskiego Oka, przez zarzewia armat, po ślimaka (jak w wierszu „Dzwony”). Owo pragnienie bycia wszędzie niekiedy po prostu psuje wiersze. Oto przykład: artystyczną formą, w jakiej wyobraźnia Zagajewskiego najpełniej ujawnia swą moc łączenia różnych elementów jest — ze swej natury — metafora. Autor upodobał sobie przede wszystkim porównanie. W wierszu „Obecność”, czytamy:

*Życie gromadzi się w pokoleniach
jak w stawach rybnych i nie znika
całkowicie razem z ich zniknięciem,
tylko staje się suche i lekkie,
przypomina
nieuważną modlitwę, spierzchnięte
wargi
chłopca, który spowiada się po raz
pierwszy
i słyszy jak pod jego kolanami
skrzypi drewno konfesjonału.*

Jest to metafora rzadkiej piękności, ale jednak jest w niej coś, co każe postawić jej kilka fundamentalnych pytań dotyczących konstrukcji. Na pozór wszystko jest w porządku. Porównanie pierwsze jest jasne i precyzyjne, także jego transformację w „nieuważną modlitwę” i „spierzchnięte wargi chłopca” można objąć, jeśli nie myślą, to przynajmniej intuicyjnym wczuciem. Dalej jednak zaczyna się nadmiar. Po trzecim mianowicie spiętrzeniu metafory (życie — stawy rybne — suchość, lekkość — chłopiec), następuje nagła mała narracja, nagle ukonkretnienie. Wydaje się, że poeta jakby zasugerowany pięknym porównaniem „suchości i lekkości” do „spierzchniętych warg”, wprowadził rozsadzające i „przegadują-

ce” metaforę zbliżenie. Współtworzący metaforę „chłopiec” zaczyna się z niej wychylać, wyodrębniać, przez co całość traci na wyrazistości, na równowadze, chwile się i przewraca na bok. Tę dosyć niekiedy irytującą „siłę ciężenia” określić można mianem przesyty, nadmiaru, czy też przewagi dowolności skojarzeń nad rygiem intelektu. Zagajewski w ogóle porównuje łatwo i z ochotą:

*Podmiejski pociąg pędził przez willowe
pustynie
jak sztylet, który spragniony jest tylko
serca.*

lub

*Noc bywa delikatna jak sierść żrebaka
albo jeszcze inaczej*

*Dunaj płynie po płaskich kamieniach,
ćwiczę
dykcję jak nieśmiały Demostenes...*

Nietrudno zauważyć, iż w tej szczególnej skłonności do porównań ujawnia się charakterystyczna cecha autorskiej wyobraźni: jej totalność i wszechwładza; tak jak łatwo pozwalała ona na przenoszenie w czasie i przestrzeni „obserwatora”, tak samo łatwo łączy ona przez porównanie wszystko ze wszystkim. Niekiedy zresztą przynosi to dość — delikatnie mówiąc — wątpliwe efekty, jak na przykład w wierszu „Tego dnia”, gdzie czytamy:

*na ławce spul kot miękki jak marzenie.
Ktoś ćwiczył gamy na fortepianie,
ktoś umierał powoli w długim pokoju.*

Nawet zabiegi fonetyczne nie ratują tej metafory, która ociera się o banal i kiepską poetyzację. Jeśli natomiast idzie o następujące po niej dwa wersy, to ich pustka znaczeniowa (efekt poetyckiego komunatu — ktoś grał, inny umierał) nie pozwala wyzwoić u czytającego zaprogramowaną przez autora refleksję egzystencjalną. Już raczej wywołuje zniechęcenie i odczucie czystej „literackości” sytuacji.

Nie lepiej sprawa wygląda w wierszach, w których króluje wyliczenie. Wrażenie przypadkowości i dowolności pojawiających się obrazów i słów jest tutaj jednak potęgowane nie tyle przez nieoczekiwane przeskoki uwagi poety, ile raczej przez zasadę, według której jedno słowo wywołuje drugie — zupełnie tak, jak w turnieju skojarzeń. W wierszu „Dzwony” pojawiają się na przykład takie oto fragmenty: „nad stawem/ głębokim, nad Morskim Okiem ... nad twoim uważnym spojrzeniem,/ nad czyjąś żrenicą... Ich konstrukcję można by przedstawić tak: jeśli się już powiedziało A, to przecież można też powiedzieć B; skoro jest „staw głęboki”, to przecież może też być „Morskie Oko”, a gdy się powiedziało „spojrzenie”, to nie nie zaszkodzi, żeby obok znalazła się „żrenica” itd.

Pora chyba na wnioski i jedno zastrzeżenie. Zupełnie świadomie skupiłem się na przykładach wybranych z wierszy najstarszych. W *Plónie* jest wiele wierszy pięknych i mądrych. Pominąłem je tylko dlatego, że cieniem na nich położyły się nieudane przedsięwzięcia poety. Widzę tu wielkie niebezpieczeństwo dla Autora. A poza tym mam doń żal, że tak bardzo zawiódł moje zaufanie. Zdaje się, że „wpadki” najlepiej określają miejsce, ku któremu może poeta zmierzać.

Powiem krótko: sensualność wierszy Zagajewskiego wydaje mi się podejrzana. Tak naprawdę świat jest dla niej jedynie instrumentem. Istotna jest bowiem tylko

praca wyobraźni konstruującej rzeczywistość. Przykładem na to chociażby metafora poety — królująca wszechwładnie w szklanej kuli wyobraźni: stąd jej łatwość.

Wbrew pierwszemu wrażeniu, towarzyszącemu powierzchownej lekturze, konkret tak naprawdę w tej poezji nie istnieje, tak samo jak — prawdę powiedziawszy — nie istnieje podmiot doznający, o czym przekonują te wiersze, w których praktycznie nie ma określonego punktu widzenia. To na co natrafiamy, to widzenie kosmiczne, widzenie całości obok spostrzegania najdrobniejszego detalu. Możliwe, że właśnie to „odpodmiotowienie” widzenia każe powątpiewać w konkret tych wierszy. Jakże to — powie ktoś — są przecież i Łąki Burgundii, jest buk jesienny, chiński szczyryk w trawie, jest wreszcie chłopiec — ten a nie inny — zawiązujący krawat przed lustrem. Nie zmienia to jednak faktu, że konkret poetycki jest w *Plónie* hasłem, rzucanym ze sfery wyobraźni poety w stronę czytelnika i świata. Chłopiec (ten a nie inny), szczyryk (koniecznie chiński w tamtej trawie), ślimak wspinający się po pomniku, to równie dobrze powszechniki: jednia, prawda, piękno. Poza sferą wyobraźni autora konkret traci swoją konkretność, dla czytelnika i świata staje się jedynie słowem, znakiem na papierze. Odkąd słowo utraciło podstawę ontycznego zakorzenienia: wyopowiadającego je człowieka, którego w świecie określa jasny i wyraźny punkt obserwacji — przestaliśmy mu ufać.

Kiedyś poeci Nowej Fali atakowali poprzedników za używanie pojęć ogólnych: „drzewo”, „ptak”, „rzeka”. Młodzi byli za „bukiem”, „wróblem” i „Białką”. Koło się jednak zamknęło. Używane przez Zagajewskiego nazwy jednostkowe to znów tylko puste znaki.

Możliwe, że pewne stany mistyczne, kiedy ogarnia się całe piękno i wszechstronność istnienia, nie są możliwe do przekazania słowem, gdyż język zbliżony do normalnej percepcji, po prostu za nimi nie nadąży. Możliwe też, że godząc się na „wszystko”, na „całość”, można się zgodzić w związku z tym tylko na wyobrażenie, która też poniekąd jest nieokielzana i totalna, stanowiąc surogat „wszystkiego”. Prościej można to ująć tak: wyobraźnia jest „wszystkim” dla samej siebie, dla posiadającego ją podmiotu. Dla kogoś z boku: dla czytelnika, rozmówcy już taką nie jest. W swej wewnętrznej przestrzeni wyobraźni Adam Zagajewski dotyka wszystkiego, a ono jego, ale kiedy ujawnia się to przeżycie na papierze, już się z tego papieru nie potrafi wznieść do istnienia.

Można też powiedzieć tak. „Wszystko” wymaga zniesienia podziału: ja — „całość”. Aby być, zmusza podmiotowość do roztopienia się w Całości. Poezja natomiast, aby być poezją musi być pojedynczym, niepowtarzalnym głosem. Musi być indywiduacją przeciw wszelkiej ogólności: od społecznej po ontologiczną. Dlatego poezji uciekającej od podmiotowości nie ocali nic. Nawet piękno. Sam to poeta przecież opisał:

*Czy doskonała może być tylko
nieobecność?
Obecność przecież skażona jest
grzechem
pierworodnym istnienia — nadmiarem,
dziką
orientalną pychą, a piękno, jak nożyk
do owoców, zadowala się skrawkiem
pełni*

Krzysztof Koehler

TYGODNIK
LITERACKI 17

Widokówka z Bośni

Jak to robią Jugosłowianie, Bóg raczy wiedzieć. Długotrwała sytuacja kryzysowa, podobna do naszej aktualnej, ani nie sparaliżowała, ani nie wysterylizowała kultury tego kraju. Być może sprawa to układ federacyjny, gdzie każda z republik rządzi się swoimi ambicjami, naturalnym pragnieniem eksponowania własnego systemu wartości. Dość powiedzieć, że w Bośni, nie największej przecież z republik Jugosławii (cztery miliony mieszkańców) ukazują się nieprzerwanie od wielu lat tyle czasopism literackich, co w całej niemal czterdziestomilionowej Polsce. „Odkry”, „Izraz”, „Život”, „Dalje”, „Književna Revija”, „Lice” — czasopisma o pojemności wrocławskiej „Odry”, poświęcone esejowi, prozie, poezji, krytyce — odbijają i kształtują życie kulturalne Bośni. Region ten ma zresztą wyjątkową pozycję w Jugosławii. Stanowi pomost, przejście graniczne, pole ścierania się i wzajemnego wchłaniania nacjonalizmów, odmienności wyznaniowych, kulturowych, obyczajowych, urazów i podniet Wschodu i Zachodu. W Bośni prawosławna Serbia, katolicka Chorwacja i muzułmański islam współżyją na co dzień i od święta. Stąd Bośnia stanowi kłopot bezpieczeństwa, czy raczej wentyl dla tego kotła skomplikowanych politycznych, jakim jest Jugosławia. W Sarajewie można zmierzyć temperaturę Bałkanów.

Byłem tam gościem „Sarajewskich Dni Poezji”. Miałem więc sposobność przyglądać się — krótko bo krótko, ale z bliska — zjawiskom literackim i nie tylko literackim. Tym bardziej, że sarajewskie spotkania poetów zsynchronizowane są z promocjami książek i panelową rozmową. Tym razem tematem rozmowy była „Literacka Europa”.

Liczne promocje i przyznawanie nagród fundowanych przez czasopisma i wydawnictwa odbywa się tutaj innym niż u nas trybem. Werdykty jurorów bywają niespodzianką, ale nie są zaskoczeniem. Jurorzy nie obradują przy drzwiach zamkniętych i nie wróżą z fusów. Przed zapadnięciem werdyktów toczy się szeroka kampania promocyjna na terenie krytyki literackiej, która każdej z dobijającej się o sukces książki daje swoje poparcie. Ma to znaczenie i dla książki i dla krytyki. Krytyka nie może być efemeryczna, przypadkowa. Ma obowiązki, ma co robić, i najważniejsze, ma poczucie jeśli nie skuteczności, to przynajmniej przydatności.

Sarajewskie Dni Poezji nie są spodem, nie są zdane na żywioł. Są starannie zaprogramowane. Bośniacy zapraszają po kilku poetów z republik federacyjnych, po jednym z diaspory węgierskiej, rumuńskiej, austriackiej i kilku gości spoza obszaru etnicznego. Dało mi to sposobność poznać nieznaną, a nawet zaskakującą zjawisko. Młody poeta z austriackiej diaspory Jurica Cenar tworzy w starym języku serbskochochowskim, będącym, podobnie jak lużycki, egzotyką słowiańszczyzny. Gości było trzech, znakomity Węgier Ferenc Juhas, Grzegorz Łatuszyński i ja. Byłem w luksusowej sytuacji, gdyż Grzegorz, tłumacz „obojskiego” (z serbskochochowskiego na polski i odwrotnie) zechciał służyć mi za pośrednika w publicznych dyskusjach i prywatnych kontaktach. Po raz pierwszy w życiu miałem poczucie gwiazdorstwa. Odnowiłem stare i zawarłem nowe przyjaźnie. Miło mi wymawiać ich nazwiska. Izet Sarajlić, Renko

Sladojević, Andželko Vuletić, Macedonczyk — światowiec Mateja Matevski, który prosto z Madrytu zjechał do Sarajewa, bym mu wręczył tom jego polskich przekładów wydanych właśnie w WLu. Było dużo poezji, wina i odrobina — tyle co na lekarstwo — pijaństwa.

Ale Sarajewo to nie tylko poezja pisana i recytowana. Tam poezja jest także kamień, powietrze i woda. Stary targ turecki pełen wschodniej wrzawy mieniący się oferowanymi złotem, srebrem i preferowanym podobno przez Polaków żelazem. To stare średniowieczne meczety. Okno mojego hotelowego pokoju wychodziło na minaret, z którego jednak modłami zanosił się nie muezin, a chrząpiący głosnik. Ze zradiofonizowanym katolicyzmem już się zżyłem, ale zradiofonizowany islam drażnił.

Płynąca środkiem Sarajewa Miljacka to płytka o tej porze roku rzeczulka. Długo wpatrywałem się w nikły nurt Miljackiej stojąc na moście, gdzie przed siedemdziesięcioma sześcioma laty od kuli Gawiły Principa zginął arcyksiążę Ferdynand Habsburg. Tym nikłym nurtem Miljackiej potoczyła się nowożytna historia Europy. Mimo dzisiejszej dezaprobaty, więcej — potępienia terroryzmu, w strzale Principa wciąż słychać echo romantyzmu.

Na miejscu, skąd strzelał stoi pomnik: odcisnięte w betonie ślady stóp. Chociaż ten sposób utrwalenia przeszłości widziałem już w Hollywood, gdzie słynne aktorki uniemożliwiają swoje stopy, na pomnik Principa patrzyłem z nabożeństwem. Tutaj przecież zaczęła się moja Europa. Tu zaczęła się święta wojna narodów, o którą modliły się pokolenia zniewolonych. Sarajewo jest pierwszym słowem także mojego życiorysu.

Jak na kilkudniowy pobyt to chyba wystarczy. Sarajewo skąpe nie było.

Zbigniew Bienkowski

Ze cenzura nie jest bynajmniej niezbędna do „sprawowania kontroli nad prasą i publikacjami” — o tym przekonali się ostatnio czytelnicy i redaktorzy miesięcznika „Nowy Mir”, bodaj najpoczytniejszego pisma literackiego Sowietów (2,7 mln prenumeratorów). Od czterech miesięcy „Nowy Mir” nie ukazuje się i to właśnie nie z powodu zakazu cenzury, ale... z braku papieru. Papier zaś w ojczyźnie gospodarki planowej rozdzielany jest centralnie. Nie ma więc wątpliwości, że ów brak środków jest tylko pretekstem. „Ktoś chciałby wykluczyć „Nowy Mir”, pismo o ustalonej pozycji, z życia politycznego naszego kraju, jeśli nie na zawsze, to przynajmniej do czasu XVIII zjazdu kompartii” — oświadczył na specjalnie zwołanej konferencji prasowej jeden z redaktorów pisma („Literaturnaja Gazeta” nr 22 z 30 V). Zespół „Nowego Mira” nie szczędi oczywiście wysiłków, by przezwyciężyć „obiektywne trudności” i utrzymać miesięcznik przy życiu. Kolejne numery, zresztą, zapowiadały się nader interesująco. W numerze marcowym, który być może dotarł wreszcie do czytelników, w chwili gdy piszę te słowa, miały się znaleźć m.in. notatniki Chodasiewicza i fragmenty „Narodzin partokracji” (Rozdzienije partokracji) Awtorchanowa, drugiej po „Technologii władzy” fundamentalnej pracy tego autora; w numerze kwietniowym — wybór artykułów Semena Franka, wspomnienia Marii Wołoszyn z czasów okupacji Krymu przez hitlerowców, zapiski Achmatowej o Gumilowie i nie publikowany dotąd urywek prozy Borysa Pasternaka.

Kolejnym pisarzem — emigrantem, który odwiedził ostatnio ZSRR, jest Giorgij Władimow. Autor *Wiernego Rusłana* przybył do Leningradu na zaproszenie A. Bitowa, aby wziąć udział w posiedzeniu powstałego przed trzema laty Stowarzyszenia Europejskich Intelktualistów „Guliwer”.

Podczas publicznej dyskusji pisarz stwierdził, że w Rosji wyczuwa się napięcie — „jak przed burzą”. Porównał Związek Sowiecki do samolotu, który „pędzi po pasie startowym, ale nie może oderwać się i schować podwozia”. „Dla tak ogromnego kraju — dodał — jest to sytuacja nadzwyczaj niebezpieczna”. Władimow udzielił również obszernego wywiadu „Literaturnoj Gazecie” (nr 23 z 6 VI). Pytany o stosunek do artystycznych eksperymentów i awangardy, zdeklarował się jako realista. „Po wszystkich odstępstwach, po wszelkich dekadencjach, zawsze następuje pełen skrucy powrót do realizmu. Oczywiście dość mamy socrealizmu, ale awangarda nie jest dlań lekarstwem”. W duchu najlepszych tradycji literatury rosyjskiej, Władimow proklamuje realizm idący w parze z moralistyką: „...na Zachodzie i tutaj modna jest dzisiaj opinia, że artysta wolny jest od wszelkich zobowiązań, że powinien wyrażać tylko samego siebie, iść za głosem własnego geniuszu i tak dalej, i tak dalej. Ale ja reprezentuję inny punkt widzenia, myślę, że jest tylko jedna literatura, a ty musisz

Kronika sowiecka

odpowiadać za swoje słowa, za wszystko, co napiszesz”. Władimow podkreśla, że literatura wciąż odgrywa w życiu Rosji ogromną rolę i jest najwyraźniej zafascynowany chłonnością i wrażliwością rosyjskiej publiczności, której przeciwstawia obojętność z jaką na Zachodzie spotykają się nawet bardzo wybitne dzieła. Pisarz, który nigdy nie chciał emigrować (zmużono go do tego w 1983) i właśnie o rację emigrowania wiodł kiedyś głośny spór z Maksimowem, mieszka w małym miasteczku pod Wiesbaden, nie wrócił w nowe otoczenie, a Niemiec — jak niegdyś Nabokov — zna na tyle, „by nie umrzeć z głodu”. Marzy o powrocie do ojczyzny, niestety jest to niemożliwe bez odzyskania sowieckiego obywatelstwa. Na co się zresztą nie zanoszą, gdyż — jak czytamy w prowadzonej przez Igora Zolotuskiego kronice literackiej „Moskowskich Nowosti” (nr 22 z 3 VI) — „Państwo nawet nie pomyślało o przy-

wróceniu zbrojco odebranego obywatelstwa. Rozległe i ogromne zachowuje się jak obrażona miernota. Tym, których skrzywdziło, nie może wybaczyć swoich własnych niegodziwości. W oczach przybyszów widzę oczekiwanie: może ktoś z tych, którzy ich przepędzali, podejdzie i powie: „Jestem winny”. Nie podchodzi.”

W przyszłym roku minie sto lat od dnia urodzin Michała Bułhakowa. Możliwe, że UNESCO ogłosi rok 1991 „Rokiem Bułhakowskim”. W Moskwie istnieje ciągle mieszkanie nr 50 w kamienicy przy Wielkiej Sadowej 10, lokal odgrywający tak doniosłą rolę w *Mistrzu i Malgorzacie*, a także w biografii autora — to tutaj w ciasnym pokoju Bułhakow spędził lata 1921-1924. Pokój Bułhakowa od dawna był przedmiotem swoistego kultu i miejscem pielgrzymek. W roku ubiegłym, w związku ze zbliżającą się rocznicą, rzucono

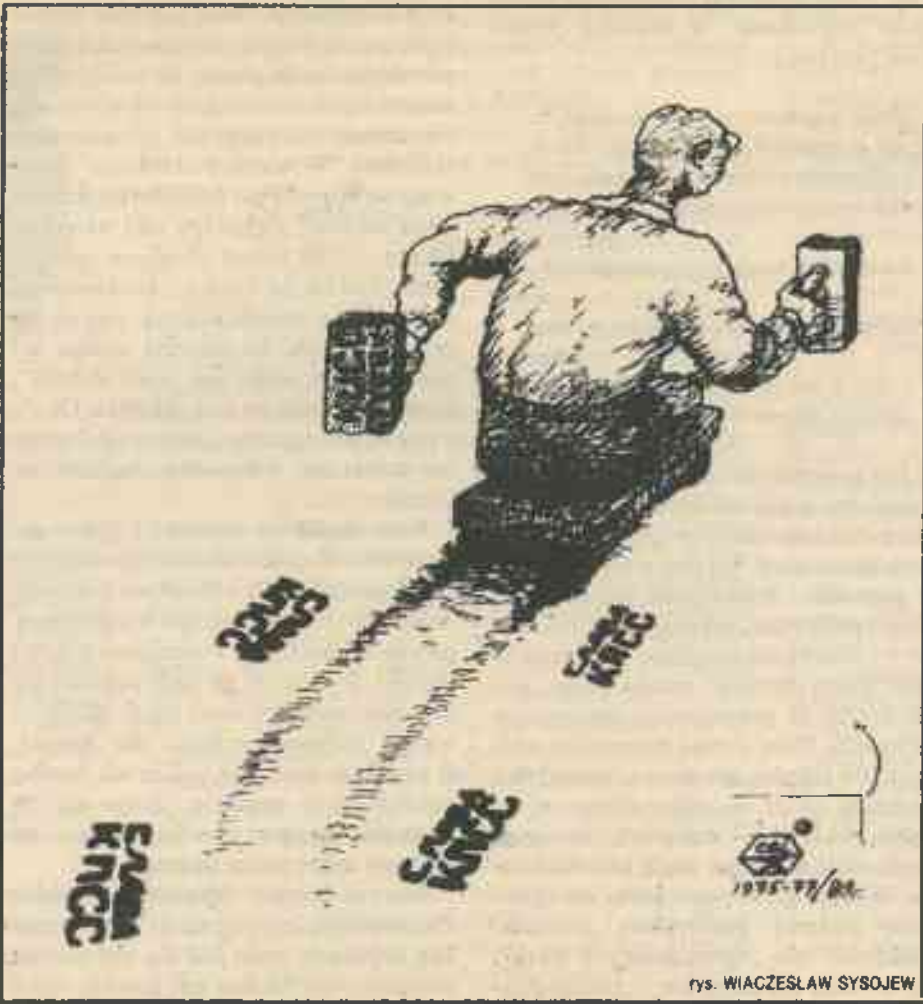
pomysł przekształcenia całego domu w „centrum Bułhakowahakowa”, mieszczące między innymi archiwum pisarza, czytelnię, bibliotekę, mieszkanie — muzeum, salę wystawową. Jak donosi prasa („Moskowskie Nowosti” nr 22 z 6 VI) idea ta mimo poparcia samego genseka, natrafiła na nieprzewidywany opór Sowietu Moskwy, który w domu przy Sadowej wolałby widzieć „zwyčajne” muzeum zajmujące znacznie mniej miejsca.

Ponurym przyczynkiem do rozważań o przyszłości Rosji może być drukowana w 24 numerze „Moskowskich Nowosti” relacja z mitingu organizacji występującej pod nazwą „Ruch ludowo-prawosławny”. Zebrani, najogólniej mówiąc, skrytykowali Adolfa Hitlera za nadmiar łagodności w stosunku do Żydów. Jeden z mówców, członek „Pamięci”, oświadczył: „Prosimy rząd radziecki o wstrzymanie emigracji Żydów z ZSRR do chwili ostatecznego zbadania ich zbiorowej winy i wydania wyroku przez trybunał ludowy”.

Na koniec kilka słów o książkach... Wydawnictwo „Interbuk” przygotowuje do druku bruliony Włodzimierza Jerośfiewa. W „Literaturnej Gazecie” opublikowano kilkanaście aforyzmów, ale jest to próbka zbyt skromna, by powiedzieć cokolwiek wiążącego o charakterze owych ineditów. Z kolei wśród wielu nadzwyczaj interesujących książek, na jakie natrafić można ostatnio w rosyjskich księgarniach w Warszawie, trzy tytuły zasługują na szczególną uwagę. Po pierwsze *Myśli o literaturze* Wasilija Rozanowa — tom zawierający wybór artykułów krytycznych, listów i części słynnych „Opadłych liści”; następnie wybór pism Gerszenzona, a w nim między innymi rozprawy o Czaadajewie i braciach Kirejewskich; wreszcie *Wiersze i proza* słabo u nas znanego Michaiła Kuzmina.

I jeszcze jedno. Uważam, że kronika sowiecka nie może obejść się bez stałego kącika „W oczach Zachodu”. Dziś pierwszy odcinek. Otóż, jak dowiadujemy się z wywiadu drukowanego w „Sowieckiej Kulturze” (nr 22 z 2 VI) po raz kolejny w ciągu kilku ostatnich lat przybyła do ZSRR znana brytyjska aktorka Vanessa Redgrave. Wraz z Jewtuszenką pracuje ona nad filmem o czasach stalinowskich. Aktorka uważa zupełnie słusznie, że „ogromne problemy, które istnieją we współczesnym świecie, swymi korzeniami tkwią w epoce stalinizmu”. Czy jednak będzie w stanie cokolwiek z epoki tej zrozumieć, zaczynamy powątpiewać w chwili, gdy ujawnia swoje założenia światopoglądowe: „Kiedy zaczęłam czytać literaturę marksistowską, z którą zapoznał mnie mój brat, zrozumiałam, że w tej sytuacji historycznej, jaka wytworzyła się w ZSRR po śmierci Lenina i wygnaniu Trockiego nie istniała żadna alternatywa dla stalinizmu i że był on historyczną kontynuacją walki o socjalizm. Wtedy też zaczęłam rozumieć, kim był Lenin. Był nie tylko wodzem rewolucji, człowiekiem wierzącym w jej słuszość, ale i filozofem. Nieliczni, wśród nich i Stalin, rozumieli go...”

Sławomir Mazurek



Numer czwarty

„SKAMANDER” nr 4 (styczeń 1921)

Zapowiadane w numerze poprzednim o powieści redakcji na napastliwe ataki krytyki. W tekście zatytułowanym „Krytykom i recenzentom” czytamy: „Głosy, jakie pojawiły się o pierwszych zeszytach „Skamandra”, te w szczególności, które zajmowały się wstępem otwierającym nasze pismo, odsłoniły nam w całej nagości pewną smutną, niezaprzeczną prawdę: zupełny upadek naszej kultury krytycznej. (...) Nie mówimy o mierze talentów, ani o poziomie prac krytycznych, który obniżył się straszliwie; chodzi już tylko o pewną prymitywną, uczniowską uczciwość krytyków współczesnych w stosunku do przedmiotu ich badań. Nasi krytycy nie tylko nie umieją czytać, do czego się między wierszami przynajmniej, ale chętnie się wprost tem, że czytać nie chcą, myśleć nie chcą, zajmować nowych frontów nie potrzebują (...).”

W Variach, po krótkiej ocenie działalności „Zdroju” (odsądzając zresztą od czci i wiary już w odpowiedzi „Krytykom i recenzentom”) redakcja „Skamandra” proponuje, ba, nawet żąda „od Rządu Rzeczypospolitej Polskiej, aby wymienił uwiecznionego w obozie dla jeńców w Rosji Tadeusza Micińskiego na redaktora „Zdroju”, Jerzego Hulewicza z Poznania”. W związku z tym, że w poznańskim organicie ekspresjonistów „rozsiała się na dobre dumna grafomania” wymiana taka nie byłaby żadną stratą dla kultury polskiej, a redaktor naczelny pisma może zrozumiałby, iż losami zaginionych w bolszewickiej Rosji kolegów należy się przejąć. (To jeszcze nie koniec). W notce zamieszczonej poniżej można znaleźć informacje o „systematycznym i drapieżnym ograbianiu autorów przez wydawców oraz księgarzy, za pomocą zwyczajnego złodziejstwa (...)”. Rozbudowany katalog metod dokonywania kradzieży to tylko wprowadzenie do tematu zasadniczego. A jest nim opowieść o tym, jak dwaj panowie Hulewiczowie — właściciele „Zdroju” — za pomocą rozliczonych „kombinacji finansowych”, nacięli Jarosława Iwaszkiewicza na kilkadziesiąt tysięcy marek.

„MYŚL NARODOWA” nr 4 (24 X 1925)
„Miłość po żydowsku” — to tytuł recenzji ze sztuki Jakuba Natanson’a Śmieszni kochankowie. Dla jej autora Z.W. (Zygmunt Wasilewski), przedstawienie jest tylko pretekstem do wygłaszania fundamentalnych i zasadniczych stwierdzeń. Na przykład: „Ustrój żyda, w porównaniu z aryjszym, jest dualistyczny. Aryjczyk jest psycho-fizyczny, żyd psychiczny i fizyczny, w dwu równoległych pasmach, które się nigdy nie przecinają (...). To pociąga za sobą niezdolność do stworzenia tego czegoś „duchowego, co by miało rysy patriotyzmu”, „kończy się zawsze i wszędzie pasożytnictwem, dramatem jemieli, od której ginie i ona i nie-szczęśne pod nią drzewo (...)” Owa niemożność „przeświecenia ciała duchem” nie pozostaje rzecz jasna — zdaniem Z.W. — bez wpływu na miłość. Tytułowi kochankowie są więc dla autora recenzji jedynie „parą zwierząt” (sic! — M.B.). „Po co żydzi obnoszą się po literaturze (idzie także o Natanson’a — „dzisiaj podobno Francuza” — M.B.) ze swoją ubogą duszą w sposób tak niepożyczal-

ny, a pretensjonalny zarazem?” — zapytuje Wasilewski.

„PION” nr 4 (28 października 1933)

W numerze czwartym — przede wszystkim o sprawach związanych z utworzeniem PAL: rozmowa z premierem Jędrzejewskim o znaczeniu Akademii w życiu społecznym oraz prezentacja (zdjęcia życiorysy) piętnastu „członków dożywotnich”, którzy — najprawdopodobniej — stanowią będą pierwszy skład Polskiej Akademii Literatury. A na stronie ostatniej taki oto wierszyk pióra S. red. (St. R. Dobrowolskiego?) zatytułowany „Dialog o Akademii” (fragm.):

— Skoro już Akademia, skoro ma ktoś siedzieć

i po cichutku drzeć, to wartoby wiedzieć kto? Kto — moja paniusiu — ma przejść właśnie akurat do nieśmiertelności w haftowanym fraku?

(...)

— Pewnie, że nikt porządny, już mi się tam widzi, że chyba same wychrzą, albo prosto — Żydzi.

(...)

— Nie może być, złoteńko! — chociaż mówią wszyscy, że to masoni, Żydzi, no i... komuniści.

(...)

— Ładna mi Akademia, czy rząd się nie wstydzi: odkąd się tak nazywa miejsce, gdzie śpią Żydzi?

(...)

(Pisownia oryginalna — M.B.)

Tak oto wyobrażał sobie S.R.d. dialog dwu bab o sprawach PAL.

„WIADOMOŚCI LITERACKIE” nr 4

(27 stycznia 1924)

W stałej rubryce „Książki najgorsze” — j.t. (Julian Tuwim) poezje niejakiego Stefana Komornickiego, który — jak się okazuje — jest „groźnym, zaciętym, fanatycznym, o pomstę do Boga wołającym, fachowym i wykwalifikowanym grafomanem (...)”. Cytuję kilka strof tegoż autora dla udokumentowania przytoczonej oceny: „Przebudzono wielkie dzwono (tak!), Wandę stróżkę i Kościuszkę; a dziecinę ułożono przy ołtarzu na poduszce, przed Kościuszkę. Wionął tu zew: wszedł król, książę Józef i Mickiewicz; a strzelano z arkebuzów (tak! tak!) i trąbiono, jakby z dziewczyn (tak! tak! tak!) dął Mickiewicz”. (wykrzyknienia w nawiasach pochodzą od autora recenzji M.B.) Komornicki „wmawia w czytelnika, że „dziewicę” można trąbić jak trąbą” (oczywiście nie tylko to). Tuwima bardzo interesuje, „gdzie się przykładają usta?”

„PROSTO Z MOSTU” nr 4

(27 stycznia 1935)

Jan Korolec występuje w obronie Dziadów wystawionych przez Schillera w Teatrze Polskim, a oskarżonych o „bezbżownictwo”. Podstawą takiego wyroku było: chóralne odśpiewanie i przeniesienie na początek sceny „pieśni bluźnierczej” oraz opuszczenie dwuwiersza „Słuchaj ty! — tych mi imion przy kielichu wara! Dawno nie wiem gdzie mój podział się wiara”. Zmiany te uznano za tendencyjne fałszowanie Mickiewicza. Na stronie satyrycznej — felieton Janusza Minkiewicza pt. „Recenzje z knajp”. Tekst bez wątpienia wymagał od autora sporej znajomości tematu.

M.B.

Problemy przyszłej prezydentury narasta. Coraz więcej osób deklaruje chęć zostania prezydentem. Pełna lista kandydatów wydana w formie książki telefonicznej ma ukazać się niebawem nakładem Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej.

Janusz Rolicki rozpoczął już przygotowania do swojej kolejnej książki ze znanej serii. Prawdopodobny tytuł najnowszej pozycji to Wojciech Jaruzelski — przerwana dekada.

będąc sami formą zastygłą. Mrozek nad nimi to jak nieodżałowany Jim Henson nad Muppetami. Mrozek kreator, stwarzacz i fabrykant osobliwości. Wybierając Mrożka na prezydenta mielibyśmy rzadką okazję na zmianę stereotypu przemówień politycznych. Jest szansa, iż w miejsce typowego dla wszystkich poli-

Mrozek na prezydenta!

W takiej sytuacji rodzi się pytanie: kto na obecnym etapie naszej wczesnokapitalistycznej degrengolady jest w stanie być Głową Państwa? Odpowiedź jest prosta — ten kto ma łeb.

Wśród zgłoszonych kandydatur na prezydenta RP (najważniejsi to Wałęsa, Brzeziński, Kołakowski, Woroszyński, Havel, Reagan, Gorbaczow i Skiba) nie każdy ma łeb, a jednemu to brak nawet piątej klepki. Być Głową Państwa w Polsce to znaczy tyle, co mieć codziennie kaca, bóle głowy i zaniki pamięci. Cóż, nie każdy to potrafi. Sprawy zaczynają się niesamowicie gmatwać.

Jest projekt, aby wśród zgłoszonych kandydatów zrobić losowanie. Piłeczki z nazwiskami zostaną wrzucone do bębna maszyny losującej (wypożyczonej od Toto-lotka) i po kilkudziesięciu obrotach, w trakcie których żeby nie było nudno wystąpią nasi czołowi artyści (na przykład Maryla Rodowicz, Big Cyc, Gintrowski i Adam Zwieryz) czerpak maszyny nabierze garść piłeczek, z których tylko jedna, niczym najszybszy plemnik, zmieści się w plastikowej rurce, która robiąc kupkę piłeczką do pojemniczka wybierze nam prezydenta.

Projekt ten ma swoje wady i zalety. Andrzej Mleczko uważa, iż jest to postawa zbyt bierna, zdanie się na los, a przecież teraz mają być czasy konkurencji.

Mleczko proponuje odwołanie się do antycznych tradycji. Kandydatom po prostu należy rozdać broń. Zwycięza ten, który szybciej uduśli przeciwnika. Obserwując ostatnie polemiki wewnątrz władz „Solidarności” można zauważyć, iż część osób rozpoczęła już trening do tej formy rozgrywki.

Z artystycznego punktu widzenia zdecydowanie najlepszym kandydatem na prezydenta jest Sławomir Mrozek. Havla bije na głowę jako dramaturg, zaś jego przewaga nad pozostałymi kandydatami polega na tym, iż wszyscy oni z Wałęsą na czele są jak postacie z Tanga czy Policji. Nie mają dystansu do formy własnej,

tyków gładzenia pojawiłyby się alegoryczne jednoaktówki, w miejsce koszmarnych przemówień noworocznych — zabawne felietony czy pyszne komedie.

Także ze względów politycznych Mrozek to celna kandydatura. Mrozek nie uznaje płytkiego podziału na lewicę i prawicę. Podział ten, nawiąsem mówiąc anachroniczny, będący obsesją średnio-inteligentnych buców stał się czopkiem w tyłku obecnej sytuacji. Wyzwolenie się z tej idiotycznej dychotomii to pierwszoplanowe zadanie nie tylko dla współczesnej psychiatrii. Mrozek w jednym ze swych felietonów drukowanych w paryskiej „Kulturze” pisał, iż oprócz tego, że coś jest „lewicowe” albo „prawicowe” może też być gęste, rzadkie, grzaskie, twarde, kruche, lepkie, długie, krótkie, grube, cienkie, szerokie, wąskie, podłużne, okrągłe, kosmate, uporządkowane, takie i siakie słowem są setki możliwości. Tak więc Mrozek to gwarant potęgi różnorodności. Oczywiście nie bez znaczenia jest pozycja Mrożka w świecie. Wielu rekinów zachodniego biznesu to wielkie ciele jego talentu i zagorzali teatromani. Rozsiani są od Kamerunu po Paryż, od NRD po Biegun Południowy w przyszłości mogliby być na przykład agentami naszego wywiadu.

Za Mrokiem przemawia wreszcie rzecz najważniejsza: jest to świetny dramaturg, który być może jak nikt inny poradzi sobie z naszą ogólnie znaną DRAMATYCZNĄ sytuacją (np. dopisze jakieś szczęśliwe zakończenie do tej polskiej tragifarsy).

Kandydaturę Sławomira Mrożka na prezydenta popiera powstała niedawno Polska Partia Artystyczna. PPA wysoko ocenia dotychczasowy przebieg wyścigu do fotela prezydenckiego uznając go za wybitne dzieło sztuki z dziedziny tkaniny artystycznej i punk rocka.

Krzysztof Skiba

OD REDAKCJI

W poprzednim numerze naszego pisma ukazał się tekst Rafała Grupińskiego. Poczuli się nim obrażone osoby, które bardzo szanujemy i uważamy za naszych Przyjaciół. Pragniemy wyrazić nasze głębokie ubolewanie. Tym głębsze, że tekst ów wbrew naszym intencjom mógł zostać odczytany jako deklaracja polityczna pisma. Tymczasem pismo nasze pragnie pozostać otwarte i gotowe do prezentacji wielu różnych stanowisk.

Dziękujemy Pani Anne Fuller za 100 USD

MILI CZYTELNICY

Zgodnie z zapowiedzią zamieszczoną w pierwszym numerze zawieszamy wydawanie „Tygodnika Literackiego” na prawie dwa miesiące. Przerwę tę chcielibyśmy wykorzystać na udoskonalenie formuły naszego pisma. Prosimy więc o listy z uwagami tak o jego zawartości, jak i sposobie kolportażu. Spróbujemy zmienić i ulepszyć to, co będzie możliwe.

Następny numer ukaze się na początku września. Do zobaczenia po wakacjach.

TYGODNIK LITERACKI

TYGODNIK LITERACKI

AREOPAG: Jan Błotnicki, Gustaw Herling-Grudziński, Artur Międzyrzecki, Ryszard Przybyłski, Jan Józef Szczepuński.

ZESPÓŁ: Marta Bratkowska, Waldemar Chodkowski, Melania Dzieduszycka, Waldemar Gąsper (zastępca redaktora naczelnego), Rafał Grupiński, 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 Sajnoch, Iwona Smolka (zastępca redaktora naczelnego), Piotr Sommer, Jan Stachowski, Marian Stala, Robert Tekieli (zastępca redaktora naczelnego), Małgorzata Wierzbicka, Wanda Zwanogrodzka.

WSPÓŁPRACOWNICY: Marcin Baran, Bogumiła Berdychowska, Marek Biernicki, Grzegorz Filip, Tomasz Jastrun, Krzysztof Koehler, Piotr Mitzner, Tadeusz Nyczek, Agnieszka Pawłowska, Małgorzata Pruszecka, Jacek Rujna, Konrad Tatarowski.

Redaktor techniczny: Donat Chruściński. Korekta: Krystyna Okoniewska, Wojciech Sempka. Wydawca: Waldemar Gąsper.

Skład i łamanie: — 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.

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

Mężczyzna i kobieta należą do dwóch odmiennych ras ludzkich. Pamiętajmy, że kobieta ma w każdej komórce o jeden chromosom więcej. Być może ta różnica wywiera większy wpływ niż się to nam wszystkim wydaje. Amerykańska muza poezji po trzydziestym roku życia nie opuszczała rodzinnego domu w Aherst, snując się po nim w białej sukni, która nadawała jej postaci wygląd dziewczynki idącej do pierwszej komunii. Biorąc niesamowity rozbrat z rzeczywistością, w zupełnej tajemnicy napisała tysiąc osiemset wierszy i dziewięć tysięcy listów. Na co dzień Emily Dickinson słała łóżka, nakrywała do stołu, piekła ciasteczka, gotowała i zmywała naczynia. Pozostały czas wykorzystywała pisząc wizjonerskie, refleksyjne, na przemian ekstatyczne i żartobliwe wiersze, ostatecznie pogodzona z osamotnieniem. Swego czasu odrzuciła starania Charlesa Wadswortha, pastora

Jeden chromosom więcej

Filadelfii, za to beznadziejnie kochała się w przeciętnym Samuelu Bowles, redaktorze pisma „Republican” ze Springfield. Jedyne jej oparciem była siostra Lawinia. Brat Austin, jak pisze Richard B. Sewall w dwutomowej biografii „The Life of Emily Dickinson”, uwikłał się w nieszczęśliwe małżeństwo z piękną, ale niezrównoważoną Sue Gilbert, która nie stroniła od alkoholu, a jednocześnie bała się i nienawidziła seksu, bo czuła doń wstręt jako do czynności wulgarnej i pospolitej. Nieszczęśliwy brat spalał się w namiętnej miłości do Mabel Loomis Todd, która pod koniec ubiegłego stulecia opublikowała trzy zbiory wierszy i dwa tomy listów zmarłej w roku 1886 poetki.

Energia napędową twórczości jest nieprzystosowanie do otoczenia. Rekomensacją pozostaje zmysł obserwacyjny i jedność stylu. (Dziś rozmowy o książkach coraz częściej zastępują ich publikację). Zdaniem Henry Jamesa prawdziwe przygody mają ludzie, którzy potrafią o nich opowiedzieć, bo samo przeżycie jest niczym, póki się go nie ujmie w formę. Anglosasom przychodzi to łatwiej, ponieważ oszczędny język angielski wydaje się bardziej adekwatny do wyrażania przeżyć psychicznych. Amerykański uczony Jerome Bruner z Uniwersytetu Harvarda idzie jeszcze dalej, gdy twierdzi, że życie oznacza opowiadać. „Życie tworzy się i znajduje kształt w narracji. Forma, jaką przybiera nasza egzystencja, jest wyni-

kiem tego, co się nam zdarza, i właśnie w toku opowiadania o naszych przeżyciach forma ta wyłania się i utwardza”. Na pewno nie zdawała sobie z tego sprawy pewna żona po słynnym pisarzu, która wróciwszy z pogrzebu męża, zamknęła się w pokoju, napaliła w kominku i rzucając strona po stronie jego manuskrypty na pastwę płomieni, powtarzała: „Biedny głupiec, biedny głupiec”.

Podobno wielu odkrywcy mieli bogate życie uczuciowe. Kronikarz który o tym wspomina, podróżując statkiem weneckim ledwie wymknął się dwóm ścigającym go akacjom, dwumasztowym okrętom bizantyjskim. Drogi są pełne ludzi. Wszyscy wędrują przed siebie, ale nie wiedzą dokąd. Witold Gombrowicz jeździł wypoczywać do Mar del Plata, gdzie pod koniec letniego sezonu poetka argentyńska Alfonsina Storni weszła w morze i nigdy nie powróciła.

Włodzimierz Paźniewski

Wiem chyba dlaczego nie dało się zrehabilitować inaczej — rozmowy redakcyjnej zamieszczonej w pierwszym numerze krakowskiego „NaGłosu”. To znaczy, czemu nie opublikowano jej w kształcie bardziej esencjonalnym: gdyby wyciąć z niej wszystko, co nieistotne, ostać by się musiało... bardzo niewiele. Sytuacja o tyle kłopotliwa, że pierwsze skrzypce gra tu Czesław Miłosz, a w orkiestrze słychać między innymi zgrane (z instrumentem Mistrza) smyki Jana Błońskiego i Mariana Stali. Swoje trzy po trzy dorzuca też autor większości polskich książek o Miłoszu, pan Aleksander Fiut.

Kłopot polega również na tym, że jest to rozmowa przez Miłosza autoryzowana. Inaczej mówiąc: tekst wydrukowany nie jest ani pomyłką, ani żartem. Jest tekstem serio, za który rozmówcy biorą odpowiedzialność i do którego się przyznają w pełni tak zwanych władz.

Jak zawsze, tak i tutaj, serio brzmi głos samozadowolenia. Zabawniej nie robi się nawet na okoliczność tu i ówdzie wtrąconego (w nawiasie) słowa „śmiesz”, zdradzającego bez litości, co kogo w rozmowie śmieszy i kto z czyich dowcipów się śmieje. Zupełnie serio padają też słowa zaskakująco niemądre. I to na tyle często, że wreszcie robi się — poniekąd zabawnie.

Za przykład niech posłuży, co Miłosz ma do powiedzenia o współczesnych poetach amerykańskich. W samej Ameryce bywał wprawdzie na ten temat bardziej niż wstrętny, ale tym razem — rzecz ciekawa: podczas przelotnego przejazdu przez Polskę — postanowił wreszcie dać wyraz swym poglądom. Być może uznał po prostu, że tu krępować się nie ma powodu. Po blisko trzydziestoletnim pobycie w USA tak oto widzi Miłosz sytuację: „(...) poezja amerykańska... napisałem gdzieś, że oni nie mają o czym pisać. To jest prawda. Nie mieć o czym pisać, jest zasadniczym problemem poezji światowej. Bo świat Becketta, powiedzmy, no to właściwie o czym... / czym do gościa? Więc co pozostaje głównie? Temat dzisiejszej poezji amerykańskiej to jest rodzina, matka i ojciec. Zwykle to jest nieszczęśliwe dzieciństwo, ponieważ matka była potworem albo ojciec był potworem...”

„...albo obydwójce...” — dorzuca ze zrozumieniem Marian Stala.

„...albo obydwójce...” — powtarza za nim Miłosz, nawet bez niechęci, że młokos Stala tak świetnie już poinformowany, i uzupełnia supozycję rozmówcy o element, o którym ten jednak, z racji młodego wieku, mógłby jeszcze nie wiedzieć — „no i później jest kochanek, jest mąż, są rozwody, to jest główny sztafaż”.

Mam ten fragment — zwąwszy na klasę rozmówców — za mały rekord świata w dyscyplinie Głupstwa. Passus ów mógłby się z równym powodzeniem znaleźć tak w amerykańskim wyborze co smaczniejszych wypowiedzi autorów obcych na temat Stanów Zjednoczonych, jak i w antologii złożonej ze świadectw polskiego — czy może „środkowoeuropejskiego” — samozadowolenia i poczucia wyższości. Przypomnę: jest to tekst przez Miłosza sprawdzony i autoryzowany. Pomijam na dobitkę (choć pomijać takich rzeczy nie sposób) dezynwolturę, łagodnie mówiąc, wobec Becketta (choć mówić łagodnie też jakby nie ma powodu).

Ostrzał Zachodu (z rury przygrubej, niestety) idzie w zasadzie we wszystkich kierunkach (no, poza miejscowością Berkeley, ale tu przynajmniej „jest największe zagęszczenie noblistów na km² na świecie...”). „W Budapeszcie, Panie Aleksandrze — przypominam przykładowo Miłosz panu Fiutowi — mówiłem, że ta Europa nasza, Europa Środkowa, przeszła przez tyle doświadczeń, że literatura tu tworzona musi być inna niż literatura zachodnia (...) ze względu na empiryczne doznanie, że jest różnica między dobrem i złem, i między kłamstwem i prawdą. Ja moim studentom amerykańskim często mówię: Wiecie, ja jestem reakcjonistą, bo ja wierzę że jest dobro i zło. A oni się śmieją...”

Przeciwstawienie Miłosza — dla odmiany jakby żartobliwe? — ma charakter wyraźnie polemiczny. I co właściwie miałoby

smak detalu

Zaplute karły postępu i ich potworni rodzice

z niego wynikać? Że Zachód i Stany Zjednoczone nie mają doświadczeń? Że doświadczenia mają, ale inne? Że zatem nie mają pojęcia, co to zło i dobro, ani co kłamstwo, co prawda? Że implikowana „postępowość” tamtejszej młodzieży — w przeciwieństwie do „reakcyjności”, jaką kokietuje poeta — musi być jakaś szczególna, skoro odbiera młodym ich zmysł osądu, zmysł etyczny? Tacy młodzi — z godnością dają do zrozumienia nasz pedagog — a nawet dobra od zła odróżnić nie potrafią.

w »Twórczości« czy coś w tym rodzaju”. Ale trudno do końca wyczuć, co zdaniem Mistrza polszczyzny należałoby oczyścić: żadne nazwiska, mimo nacisków krytyka Stali, z ust Miłosza nie padają, a jego frazeologia wcale zadania nie ułatwia. Zarówno „kampania na rzecz”, jak i samo „oczyszczanie języka”, może i ma jakieś konotacje literackie, ale — podejrzewam — dla ucha jakoś specjalnie wyrobionego „czy coś w tym rodzaju”. Słuch, tak samo jak kiks językowy, to rzecz poniekąd względna.

Istnieje wreszcie — zdaniem Miłosza — kłopot z polską publicznością literacką: „(...) publiczność amerykańska — mówi poeta na marginesie swego wieczoru autorskiego „w auli UJ” — reaguje na wszystkie dowcipy, humorystyczne aluzje”. W Polsce jednak najwyraźniej wciąż „są rozmaite czynniki, które przeszkadzają w tej autentycznej reakcji”. Na przykład: „Kiedy (w Ameryce) czytam wiersz, że »wysiadła na Raspail«, to jest wybuch śmiechu (...) A tutaj, w Polsce — bardzo poważnie”.

Przed chwilą zdawać się czytelnikowi mogło, że zdaniem Miłosza to właśnie młodzi Amerykanie nie są do „autentycznych reakcji” przygotowani, ale nie, okazuje się, że jednak Polacy. Może dzieje się tak dlatego — дума sobie zdeorientowany czytelnik — że nasza publiczność zdążyła już ulec wszystkim najgorszym wpływom z Zachodu? („No ostatecznie — rzecz noblista, posilkując się subtelną analogią — jeżeli jeans, jeżeli muzyka, [jeżeli] wszystko to przenika, to tak samo



RYSZARD GRZYB

Ze zmysłem estetycznym też nie może być najlepiej, jeżeli w innym miejscu opowiada Miłosz o „tym śmieciu całym, które idzie z Zachodu”, i któremu stawić należy zdecydowany opór, a pismo „NaGłos” — jak w związku z tym proponuje najpilniej dziś studiowany Prawodawca — „powinno zacząć kampanię na rzecz oczyszczania języka”. Postulat ten ma być zapewne świadectwem czujności Miłosza w zakresie obserwacji polskiego życia literackiego i literackiej polszczyzny. Ale czy jest takim świadectwem rzeczywistości?

Być może Miłoszowi chodzi przede wszystkim o tak zwaną linię „Twórczości”, bo w którymś punkcie rozmowy powiada wprost: „Nie mówię już o okropnościach polskiej prozy

sposoby pisania przenikają z Zachodu”). Ale tym razem chodzi przecież o to, że polscy studenci nie wiedzą, co to Raspail, prawda? Gdyby wiedzieli, że to dowcip, umieliby się chyba zachować jak należy? Kto wie, może nawet zareagowałiby już całkiem „autentycznie”?

Więc może jednak nie zdążyli jeszcze wszystkim złym wpływom ulec? Może przegrano tylko pierwsze starcie? Nie to decydujące? Może ktoś powie im wreszcie, co znaczy owo nieszczęsne Raspail, a będziemy jak wszyscy inni? Może jest jeszcze dla nas jakiś ratunek?

Skalka Lato