

TYGODNIK LITERACKI

Nr 10 (25) ■ Rok II ■ 10 MARCA 1991
ISSN 0867-1257 ■ Nr indeksu 379689 ■ Cena 2500 zł

WOJNA CYWILIZACJI? – ROZMOWA Z RADKIEM SIKORSKIM ■ KIM BYŁ KANTOR? ■ HERLING-GRUDZIŃSKI-REMBRANDT W MINIATURZE ■ ZIELIŃSKI – CZY HERLING ZNA SIĘ NA MALARSTWIE? ■ HORUBAŁA – ODPOWIEDŹ BŁOŃSKIEMU ■ ŚPIEWAK – FLUIDY RESENTYMENTU

Jerzy Tchorzewski

Kantor i inni

Ogromną większość ludzkich istot czas przemodlowuje tak gruntownie, że po wielu latach z trudem wypatrujemy w niemłodych kształtach nikłych śladów młodego ich wydania. Zdarzają się jednak ludzie, których wygląd zewnętrzny natura określa ostatecznie i definitywnie już na początku dojrzałego wieku, a czas na tym ustalonym kształcie bardzo wolno wykonuje swój rzeźbiarski proceder, pogłębiając jedynie ekspresję wcześniej określonej formy, wzbogacając ją, lecz nie zmieniając jej charakteru, wprost przeciwnie, podkreślając wszelkie jego cechy i właściwości. Tych ludzi jest niewiele, ich forma zewnętrzna dojrzewa, ale się nie zmienia. Taką nie poddającą się deformującym zabiegom czasu postacią był Kantor. Poznałem go w 1947 r. Nie wiele miałby do roboty charakteryzator, gdyby musiał mu wówczas „dołożyć” czterdzieści parę lat, aby go przygotować do ostatniego występu na scenie. Czy ta niezmiennosc formy zewnętrznej zależy od niezmiennosci natury wewnętrznej, psychicznej tychże ludzi, trudno na to pytanie kategorycznie i jednoznacznie odpowiedzieć. Osobiście skłonny jestem wierzyć, że taka zależność istnieje. W mojej pamięci Kantor z tamtych odległych lat czterdziestych i Kantor z ostatnich naszych spotkań to prawie identyczna postać – w zdumiewający sposób jeden obraz nakłada się na drugi. Jedynie niegasnący ogień, płonący w jego wnętrzu, w jego wzroku, potęgował z biegiem czasu osobliwą ekspresję tej niezwyklej postaci, nie zmieniając jej charakteru. Toteż nie liczyliśmy jego lat – wydawał się „nieśmiertelny”. – Jak Kantor? – zapytałem w 87 r. Balzaka (Mikulskiego) na wernisżu mojej wystawy w „Krzysztoforach” – Kantor był wtedy za granicą. – Kantor jest nie zdarca – odpowiedział mi z uśmiechem Balzak. Parę miesięcy później, podczas mojej następnej wizyty w Krakowie, kiedy długo z Tadeuszem rozmawiałem na Siennej (w jego pracowni) i na Kanoniczej (w Cricocie) stwierdziłem, że w słowach Balzaka nie było żadnej przesady. Czulem się z nim tak, jak czterdzieści parę lat temu na Filipa 11.

Kantora poznałem – powtarzam – w 1947 r. Jak i gdzie – nie pamiętam, podobnie jak nie mogę sobie dokładnie przypomnieć, jak i kiedy poznałem Jurka Nowosielskiego, Marysię Jaremiątkę, Tadzia Brzozowskiego. Chyba Kantor zwrócił gdzieś uwagę na moje obrazy i wciągnął mnie do swojej awangardowej „bojów-

ki”, której już wówczas przewodził. Przewodził nie z racji jakiejś „kierowniczej funkcji” (tfu!) – nie byliśmy zorganizowani – przewodził, bo tak go jakoś natura skroiliła, że nikt by się nie ośmielił zakwestionować jego „przywództwa” lub starać się go zastąpić. A on z kolei nie musiał się wysilać, żeby nie „wypaść z tej roli”. Przywództwo kojarzy się zwykle z pojęciem hierarchii, jeśli nawet przywódcą nazywa się skromnie *primus inter pares*. W tym wypadku – rzecz osobliwa – nie miało ono nic wspólnego ani z hierarchią, ani z pierwszeństwem, ani z podporządkowaniem. Wynikało po prostu z charakteru jego osobowości. Pole magnetyczne Kantora nie stanowiło jakiejś porażającej strefy, miało tę właściwość, że skupiało w swoim zasięgu pewnych ludzi, ale związek ich nie był skrępowany jakimkolwiek stosunkiem zależności, był dziwnym układem kosmologiczno-dynamicznym, ale nie satelitar-nym. Każda „planeta” tego osobliwego układu wirowała w swój własny sposób wyłącznie wokół własnej osi, nie obracając się wokół Kantorowskiej „gwiazdy”, ale wirowała intensywnie w dużej mierze dlatego, że w centrum tego układu była właśnie ta niezwykła energia Kantora. Przyszło mi w tej chwili do głowy, że osobliwość tego zjawiska jest jednym z kluczy do fenomenu Kantorowskiej sztuki – będę mówił o tym w odpowiednim miejscu.

dokończenie na s. 4



TADEUSZ KANTOR (1959)

Dlaczego nikt nie podbił Rosji?

rozmowa z Wasilijem Sachnowskim

Wasilij Sachnowski (urodzony w 1960 roku) — poeta, dramaturg i aktor Międzynarodowego Centrum Teatralnego im. Jeromowej w Moskwie. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych należał do podziemnego klubu literackiego, który został rozbity przez policję. Redaguje niezależny almanach literacki „Sovok”.

Piotr Mitzner:— Prawdę mówiąc w latach zastoju, przed pierestrojką mieliśmy w Polsce lepszą orientację w literaturze rosyjskiej, niż obecnie. Wiadomo było, kogo z pisarzy krajowych i kogo z emigrantów warto czytać, tłumaczyć. A w tej chwili?

Wasilij Sachnowski:— Sądzę, że teraz jesteśmy w okresie oczekiwania na jakąś nową falę pisarzy, których twórczość będzie miała naprawdę rangę światową. To będzie tak jak w XIX wieku. Piotr I wprowadził do Rosji kulturę europejską, ale czas płynął powoli i minęło sto lat nim zaczęła ona owocować, zanim pojawili się: Tolstoj, Dostojewski, Czechow. Przez ostatnie siedemdziesiąt lat znów byliśmy odcięci od kultury zachodniej. Próbowano u nas w tym czasie stworzyć „kulturę socjalistyczną”, ale powstała jedynie „socjalistyczna szarzyzna”.

Łapczywie przyswajamy sobie teraz zachodnią kulturę, którą do tej pory znaliśmy jedynie wrywkowo. Czas biegnie szybciej niż w XIX wieku, ale i tak renesans literatury rosyjskiej może nastąpić dopiero za kilka lat. Wtedy na literaturę lat osiemdziesiątych będziemy patrzeć jak dziś na literaturę końca XVIII wieku — dobrą ale naznaczoną obcymi wpływami. Bo przecież droga do kultury światowej to równocześnie droga do własnej odrębności, oryginalności.

— Dobrze, że powiedziałeś to ostatnie zdanie, bo wyglądało na to, że uważasz, iż literatura rosyjska musi „doganiać” europejską. To byłby nonsens.

— Nie chodzi o to, żeby „doganiać”, czy „dorównywać”. Widzisz, jeśli literaturę rosyjską porównać do systemu słonecznego, to w centrum będzie, oczywiście, Puszkina. Planety, księżycy tego systemu oddziałują na siebie nawzajem. Ale niektóre (taką planetą jest Dostojewski) znajdują się jakby na przecięciu tego systemu z innymi i mogą wpływać nie tylko na swój, lecz i na sąsiednie.

— Czy uważasz, że okres porewolucyjny jest zupełnie martwy w kulturze rosyjskiej?

— Nie, oczywiście, że nie. Ale przecież najlepsze rzeczy napisali debiutujący przed rewolucją. Później cienkimi strzykami sączyła się też kultura zachodnia i ukształtowała pisarzy, którzy bardzo wpłynęli na moje pokolenie: Piecuch, Sorokin, Klimontowicz, Tatiana Tolstoj, Aksionow, Wojnowicz. No i jest jeszcze ta oficjalna, uznana literatura. Jej także nie można

dokończenie na s. 17

Czy wojna cywilizacji?

Wojciech Tomczyk – W wojnie afgańskiej brało udział niezależnie od siebie co najmniej czterech Polaków* Czterech ludzi to niewiele, lecz istniała także niezrealizowana idea Wipu, idea założenia „Solidarnościowego” szpitala w Pakistanie. Można powiedzieć, że kilku ludzi doceniało znaczenie tej wojny dla sytuacji w Polsce.

Radek Sikorski – To znaczenie trudno jest przecenić. Od samego początku – gdy w grudniu 1979 roku Sowieci wylądowali w Kabulu – losy Afganistanu rzutowały na naszą sytuację. Myśmy o tym nie wiedzieli, ale Moskwa już wiedziała, że Afganistan będzie jątrzącą się raną. Zamiast zakończyć wojnę w kilka tygodni, musieli już wiosną 1980 zwiększyć kontyngent z 80. do 115. tysięcy ludzi. Myślę, że gdyby Sowieci nie ugrzęźli w Afganistanie, w grudniu 1980 mogłaby nastąpić inwazja sowiecka w Polsce. W konsekwencji inny byłby dziś reżym, inna przyszłość Polski i całego regionu.

– Afganistan stanowił dla „Solidarności” rodzaj drugiego frontu?

– Oczywiście. Odnowiła się dawna kalkulacja strategiczna, w której Afganistan przejął rolę, jaką przez stulecia pełniła Turcja. Przez wieki było tak, że gdy Rosja związana była w konflikcie z Turcją, my mieliśmy swobodniejsze ręce. Kiedy na południu Rosjanie mieli spokój – przykręcali nam śrubę.

– *Udział Polaków w wojnie w Afganistanie stanowił przykład współdziałania chrześcijan i muzułmanów w walce ze wspólnym wrogiem. Dziś trwa wojna w Zatoce, gdzie linie sojuszy przebiegają inaczej. Czy nie sądzisz, że ta wojna może źle wpłynąć na przyszłe stosunki między cywilizacjami islamską i chrześcijańską?*

– Myślę, że po obu stronach występuje masa zwodniczej retoryki. Na przykład Saddama Husajna do czasu inwazji na Kuwejt nie widywano w meczetach. To po inwazji zaczął wywodzić swe pochodzenie wprost od Alego – zięcia Proroaka. Struktura jego partii jest komunistyczna, a ideologia faszystowska. I taki człowiek wzywa muzułmanów do świętej wojny przeciw milionom współwyznawców. Husajn jest wyznawcą Allacha w tym samym stopniu, co Stalin był obrońcą Cerkwi. Większość światłych muzułmanów to dostrzega. Nie demonizujemy świata islamu tak, jak on demonizuje nas. Świat islamu jest tak samo złożony, jak świat naszej kultury. Istnieją w nim obok siebie święci i zbrodniarze, prądy pokojowe i drapieżne, wojownicze. Nadto nie zapominajmy, że przez ostatnie dwieście lat to myśmy byli agresorami w świecie arabskim. Tymczasem ilekroć ktokolwiek wyrazi sympatię np. dla Mudżahedinów, natychmiast słyszy – „No dobrze, a co z pojęciem świętej wojny?” Pojęcie „święta wojna” jest dla islamu dokładnie tym, czym wojna sprawiedliwa dla chrześcijaństwa. Oba hasła czy zawołania były wielokrotnie używane nie zawsze do szlachetnych celów. Tak jak Kościół katolicki siłą nawrócił całą Amerykę Południową czy wcześniej plemiona pogańskie, tak istnieją muzułmanie chcący wykorzystać religię do swych zaborczych celów. Lecz oni stanowią mniejszość. W ogóle wydaje się, że w naszych czasach tylko jeden fanatyzm dążył na serio do panowania nad światem: komunizm, ze swymi hasłami wszechświatowej rewolucji, walki narodowyzwoleniczej. Patrząc na świat islamu, powodowani zwykłą ignorancją ostrzegamy ten świat jako całość. Tymczasem jest ogromna różnica między takim Chomeinim – przywódcą mniejszościowej, fanatycznej sekty irańskiej – a Muftim Egiptu, który jest głównym sędzią w sprawach wiary, głównym interpretatorem Koranu. Ten ostatni kategorycznie potępił wyrok śmierci na Salmana Rushdiego. To jest trochę tak, jakby porównywać Tomasza z Akwinu z Tomaszem de Torquemadą. Świat islamu jest podobnie jak nasz podzielony na narody, na odłamy. To są tacy sami ludzie jak my. To wszystko jest przecież oczywiste. Tymczasem niewielu ludzi to rozumie. Po mojej książce padały głosy – „Dlaczego Sikorski sympatyzuje z muzułmanami – przecież to jest taka krwawa, z natury agresywna religia?” Poważni ludzie tak mówią. Jako przykład podaje się tu wojnę między Irakiem i Iranem. Ośmioletnią wojnę, w której muzułmanie mordowali się nawzajem. Zginęło osiem milionów ludzi. Tymczasem dla Araba różnica między Niemcem i Francuzem jest dokładnie taka sama jak dla nas między Irańczykiem i Irakijczykiem. Czymże wobec tego była dla nich wojna przez nas dumnie nazywana I wojną światową? – Bezsensowną jatką między chrześcijanami. W obydwu wojnach użyto broni chemicznej – to też je łączy. Jeśli wziąć pod uwagę cały dorobek

dokończenie na s. 15



Głowa ukrywanego. Kościół św. Marka w Kairze. JACEK SEMPOLSKI

W jakim języku wzdycha Bóg

Jeśli by wierzyć historykom, nie ma powodów do niepokoju: świadoma siebie i swoich racji cywilizacja Zachodu zawsze była atakowana z zewnątrz, Zachód zawsze zmagal się ze Wschodem i zawsze zwyciężał. Zdumiewające jednak, że za każdym razem był to Wschód inny; w greckiej starożytności – perski, potem arabski a jeszcze potem mongolsko-turecki. Profesor Rudolf Ranszke na wykładach z historii wyjaśniał, że istotą tego osobliwego Orientu jest „jedność w różnorodności”. Tę dialektyczną pełnię próbowano w Europie raz po raz sprowadzić do elementów mniej złożonych. W literaturze pozostała pieśń o Cydzie i niejasne wyobrażenie o podstępym Maurze. Świadomość zachodnia działała zawsze na sposób kupiecki: szybko przeprowadzała rachunek korzyści i pozbywała się tego, co przynosi straty.

Nikt dziś nie chce pamiętać, że to właśnie Wschód w swych najróżniejszych postaciach – już to pustynnej, już to stepowej – był formą, która pozwoliła przybrać kształt temu, co teraz wydaje się nam tak naturalne: naszej zachodniej świadomości, chrześcijańskim imponderabilium, wizji tego, co nazywamy światem.

Narody zachodnioeuropejskie zaczęły się kształtować nie tyle dzięki przyjęciu przez miejscowe ludy cesarsko-rzymskiej organizacji, co przede wszystkim pod wpływem parcia zewnętrznego, głównie imperium arabskiego. Ortega y Gasset powiada, że było ono rzeczywistym bohaterem historii świata zachodniego, co historycy szybko i łatwo zapomnieli. Ortega jest dosadny; to zapomnienie nazywa wielką głupotą, „która jeszcze dzisiaj nie pozwala nam dostrzec całego niezwykłego dramatyizmu owych zmagania – wojenne były tu najmniej istotne – oraz cudu, jakim było zwycięstwo cywilizacji chrześcijańskiej i europejskiej nad muzułmańską, semicką i orientálną”.

Zrodzona z tych walk świadomość narodowa okrzepła w ciągu kilku stuleci, aby potem dziwnie falować: w dziewnym wieku z nacji wykuły się nacjonalizmy. Skrajne postacie każdej idei świadczą zawsze o jej leciwości. Ortega wyprowadza z tego wniosek dość prosty: od 1920 roku (mniej więcej) jesteśmy świadkami stopniowego zaniku idei narodowej. Zaczyna się coś, co jeszcze nie ma nazwy. Już po śmierci Ortegi generał De Gaulle nazwie to „Europą Zjednoczoną”. Co dalej?

Wschód raz jeszcze rozstrzyga dziś o losie Europy; będzie zamknięta, chorobliwie skupiona na sobie czy też otworzy się na inne światy. Eliade wzdycha: „W chwilach wielkiej melancholii, kiedy zagłada zachodniej cywilizacji wydaje się bliską, myślę o losie Hektora i o lekcji, jaką jest dla nas jego przeznaczenie. W gruncie rzeczy wiedział on, że Troja będzie zniszczona. (...) Obawiam się, że podobny może być los Europy („Azja” pokonana pod Troją zemści się). Chciałbym tylko, żebyśmy zginęli jak Hektor. To znaczy spełniając nasz obowiązek, w zgodzie z naszym sumieniem i jednocześnie nie żywiąc żadnych złudzeń” (przekład Adama Zagajewskiego).

Tę myśl (domysł) można by ująć inaczej: jeśli wszystko ma się powtórzyć, najpierw deszcze spadną na pustynie a rzeki popłyną po wysychłych korytach. Potem pojawi się dzielny Cyd i znowu dowiemy się, że nie jesteśmy sobą, ale dziećmi bożymi zobowiązanymi do rycerskich wypraw.

Czy można zatem powiedzieć, że wciąż toczy się właściwie walka o to, w jakim języku wzdycha Bóg, patrząc na naszą fałszywą bogobojność?

Rajmund Kalicki

dokończenie ze s. 1

W moich wspomnieniach o Tadeuszu Brzozowskim, pisałem: „... pukam, otwiera Tadeusz Brzozowski. – Chodź, chodź jest tata Kantor”. Tata – było to czułe i żartobliwe określenie tej roli, jaką każdy z nas chętnie i bez oporów Kantorowi przyznawał. Mógłby Tadeusz równie dobrze powiedzieć – papa, byłoby to także w jego stylu. Papa – ojciec – papież. I byłoby to równie serdeczne, żartobliwe i trafne określenie Kantora. Bo Kantor, w naszym odczuciu, to był taki papież, z którym się jest za pan brat, choć jest on przecież dla nas jakąś „opoką”, „ewangeliczną” i familijną w równym stopniu. Byłem młodszy od Kantora o 13 lat, a wtedy była to przecież duża różnica wieku, ale rzadko z kim czułem się tak swobodnie, jak z tym „papieżem” naszej awangardy, w oczach wielu ludzi człowiekiem kapryśnym, despotycznym, nieznośnym. Byliśmy na przyjacielskiej stopie i nastąpiło to jakoś bardzo szybko po naszym spotkaniu. W moich przyjacielskich uczuciach do Tadeusza była oczywiście szczypta respektu, „jaki ma się do „mistrza”, ale ani ja tej „przyprawy” wyraźnie nie czułem, ani on się jej w żaden sposób nie domagał.

Wydaję z moich memuarów jedną ze stron przedstawiających pracownię przyjaciół, żeby drugi raz „nie rysować” miejsca pracy Kantora w latach 40. i 50.: „...Skoro zacząłem opisywać pracownię pociągnę ten wątek, bo ich charakter coś tam mówi o ich właścicielach. Pracownia Kantora przy ul. Filipa 11, to miejsce gdzie chyba najwięcej spędziłem czasu w moim krakowskim okresie z Balzakiem, Jurkiem Nowosielskim, Tadeuszem Brzozowskim, u których również często bywałem, wiele godzin i o różnej porze spędzałem czas w kawiarniach. Z Kantorem również widywaliśmy się codziennie u „Warszawianek” i „Noworolskiego”, ale prawie wyłącznie w południe. O innej porze chodziło się do Kantora. Pracownia Kantora różniła się wyraźnie od pełnych uroku pracowni Tadeusza, Balzaka i Jurka (pracownia Jurka miała zresztą odrębny charakter). Miejsce pracy Kantora było bardzo surowe, bardzo ascetyczne. To był po prostu duży pokój o białych, pustych ścianach. Nic, albo prawie nic, na nich nie wisiało. W tym wnętrzu były sztalugi, na nich obraz w robocie, pod ścianą odwrócone plecami płótna, stół czy rajsbret, farby, pędzle raczej porządnie choć bez pedanterii poukładane w jakimś miejscu, i tyle. Żadnych artystycznych upiększeń. Jedyny „magiczny” rekwizyt to czarny parasol, który sobie już wtedy Kantor upodobał (ciekaw jestem dlaczego, nigdy go o to nie zapytałem) i z którym będzie szedł przez życie. Na oko więc nic ciekawego, ale mnie ta Kantorowska asceza podobała się, bo choć dobrze się czułem i podziwiałem tamte pełne uroku pracownie, sam nigdy nie potrzebowałem żadnych „dekoracji” w miejscu swojej pracy. Mnie by one raczej przeszkadzały niż pomagały żyć i pracować. Do roboty potrzebna mi była jedynie zamknięta przestrzeń i najprostsze sprzęty. Surowość – powiedzmy mocniej – chłód pracowni Kantora przy ul. Filipa 11 (podobnie było na Elbląskiej 6 i Siennej 32, zniknęły błyskawicznie

po wymianie pierwszych słów, po pierwszych gestach Kantora. Atmosferę maksymalnie naelektryzowaną tworzył on sam, jego sposób mówienia, gesty, ruchy i ta pusta pracownia nabierała życia, i to jakiego życia. „Kantor to znakomity scenograf”. Ten komplement był używany w środowisku w perfidny sposób, jak zdradziecki sztylet mający zlikwidować Kantora-malarza. A ten scenograf obywatel się bez dekoracji, bez scenografii. I tak było nawet w jego teatrze, ba, nawet w jego pracy ściśle scenograficznej bo był czas jakiś scenografem. Ta Kantorowska scenografia była również zgrzebna i uboga, a mimo to, lub może raczej dzięki temu pozwalała akcji scenicznej wytworzyć niezwykle napięcie. Wbrew temu co się zwykło sądzić Kantor był przede wszystkim malarzem, nie zaś człowiekiem teatru. Malarzem osobliwym, jedynym w swoim rodzaju, ale – powtarzam – malarzem. Genialne spektakle „Cricot 2” to osobliwie udratyzowane obrazy, to niezwykle malarstwo powstałe nie z farby, ani jakiegoś innego martwego tworzy-

Jerzy Tchórzewski

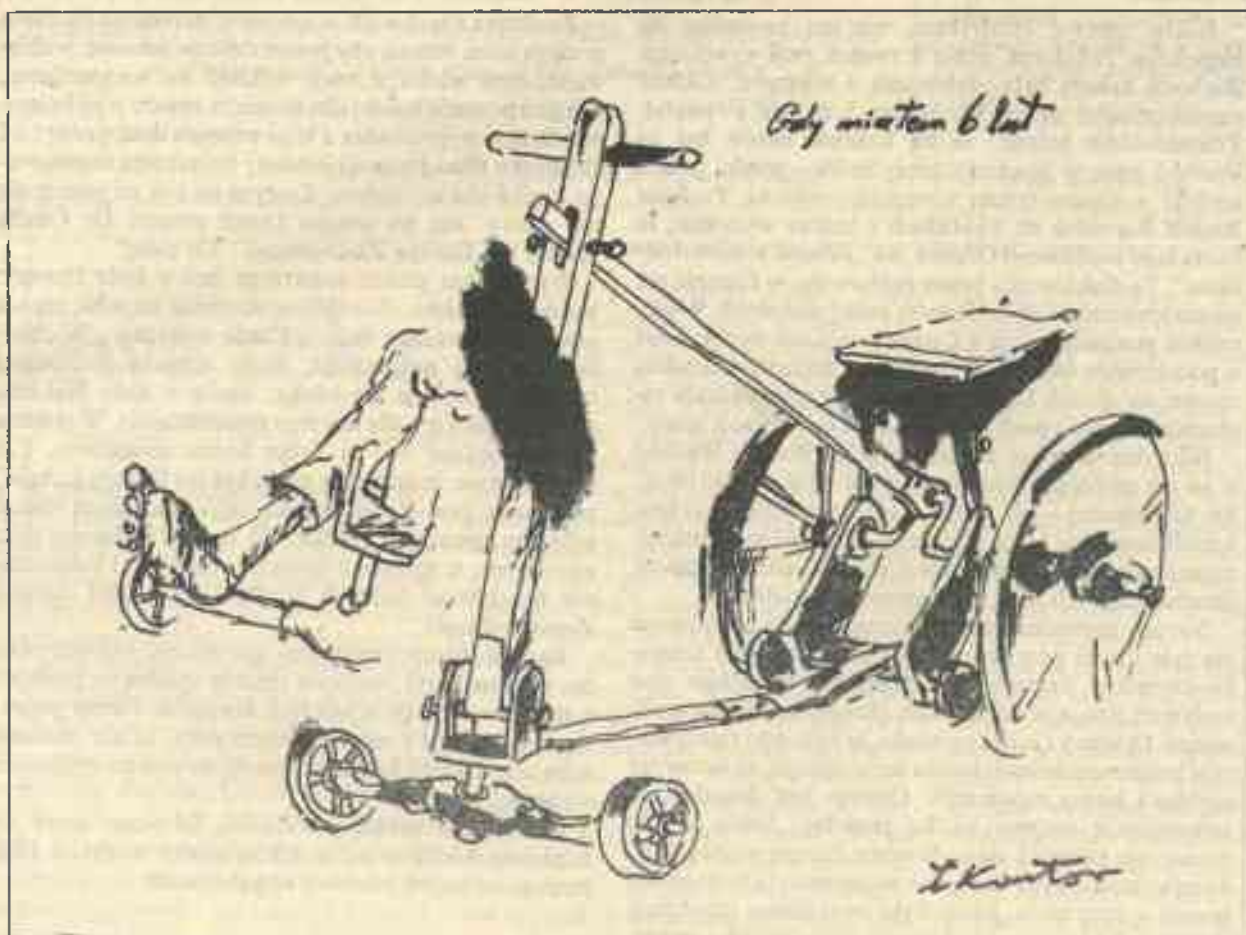
Kantor i inni

wa, lecz z żywej biologicznej ludzkiej materii. Jedną ze swoich wypowiedzi o malarstwie zaczynam słowami „Myślę, że rolą malarza jest wywoływać życie, przemieniać martwą materię plastyczną w pulsujący życiem organizm...”. To właśnie robił Kantor-malarz w swoim „Cricot 2”. Wywoływał życie, przemieniał wprawdzie nie martwą lecz biologicznie żywą ludzką materię, nie mniej jednak w pewnym sensie bierną (przez określenie „bierną” należy rozumieć w tym wypadku ludzką aktywność psychiczną w jej „zwykłym”, codziennym wydaniu) w pulsujący maksymalnie intensywnym życiem organizm, w jakiś fenomen zbiorowej energii duchowej powstałej ze wzmożonego rytmu życia, jego poszczególnych ludzkich komponentów. W dziełach największych nawet reżyserów są często znakomite kreacje i słabsze role. U Kantora wszyscy aktorzy (a nie byli to nawet zawodowi aktorzy) grali genialnie. Nie chcą niczego odbierać aktorom Kantorowskich spektakli. Byli wspaniali i niesprawiedliwie byłoby twierdzić, że byli wspaniali wyłącznie dzięki Kantorowi.

Można wprawdzie powiedzieć, że każda tuba farby jest potencjalnym twórczym arcydziełem – czy nim się rzeczywiście stanie zależy tylko od tego kto i jak jej użyje. Ale byłaby to kulawa analogia, już choćby z racji zasadniczej różnicy między materią żywą i materią martwą. Osobisty wkład każdego, z członków zespołu „Cricot 2” w końcowy rezultat artystycznych dokonań tego osobliwego teatru jest nieporównywalny z rolą najlepszych nawet materiałów malarskich w powstawaniu obrazu. Bardziej przekonująca analogia między pracą malarza nad obrazem, a pracą Kantora w „Cricot 2” wynika z podobieństwa procesu twórczego w malarstwie *sensu stricto* i w tym udratyzowanym malarstwie, jakim są spektakle Kantora. W obu wypadkach proces twórczy przebiega w tym samym kierunku, natomiast w teatrze jego przebieg jest odwrotny. W malarstwie dochodzi się do „idei” (przesłania) natomiast w teatrze wychodzi się z „idei”. Biorę w cudzysłów to pojęcie, ponieważ w języku polskim ma ono znaczenie nie bardzo przystające do tego, o co w tym wypadku chodzi. „Est-ce que vous partez d'une idée?” – pierwsze pytanie skierowane do Braque'a, w ostatnim wywiadzie, którego udzielił. Czy pan rozpoczyna pracę od jakiegoś pomysłu (idei), jakiejś koncepcji? „Oui je pars d'une idée, mais plus je peins, plus cette idée disparaît et vous savez, quand le tableau est fini, rien de cette idée ne reste plus...” (Tak, zaczynam pracę od jakiegoś pomysłu, ale im dłużej maluję, tym, mniej z tego pomysłu pozostaje i, wie pan, obraz jest skończony, kiedy już nic z tego pomysłu w nim nie pozostało).

Brzmi to paradoksalnie, a jest to niezwykle celna charakterystyka procesu twórczego w malarstwie. Bodźcem do rozpoczęcia pracy nad obrazem jest przeważnie mniej lub bardziej określone wyobrażenie tego, co chce się namalować, jakaś koncepcja formalna i nie tylko formalna. Nic jest to jednak, jak pewnie myśli wielu ludzi, wizja wyraźnie zarysowana w wyobraźni artysty, którą on następnie utrwała na płótnie. Ta „idea” obrazu nieśmiertelnie raczej w sferze przeczuć, intencji, a nie w sferze niezmierzającej jeszcze, ale już widzianej „wewnętrzny okiem” artysty, czyli w pewnym sensie obecnej w jego wyobraźni rzeczywistości, którą można by porównać powiedzmy do taśmy filmowej. W takim wypadku praca malarza byłaby podobna do pracy kamery projekcyjnej. W twórczości malarskiej przesłanie się wizji i jej realizacja to dwie fazy procesu twórczego równoległe, a nie sukcesywne, bo wstępne przeczuć, wyobraźnia, impulsy i intencje w trakcie pracy okazują się często fałszywe. Rzeczywistość przeczuwana i rzeczywistość (wy)kreowana przeważnie niewiele ze sobą mają wspólnego. Intencjonalny akt wyobraźni jest, musi być, słabiej lub wręcz mylnie określony, uboższy, mniej przejmujący niż rezultat długiego napięcia, długiego przeżycia, jakim jest powstawanie obrazu – proces twórczy, podobnie jak abstrakcyjne pojęcie jest uboższe od konkretnego przeżycia, mieszczącego się w jego granicach. Na przykład: pojęcie bólu to nie to samo co określone, bolesne życiowe doświadczenie. Kantorowskie spektakle powstawały tak, jak powstają obrazy. Ich scenariusz, idee, przesłania powstawały równoległe z procesem realizacji tych spektakli, nie poprzedzały ich. A w pracy ściśle teatralnej jest przecież odwrotnie. Już na początku jest Słowo, sztuka (scenariusz), scenopis, analiza tekstu. Praca reżysera, niezależnie od jego prawa do osobistej interpretacji danej sztuki, jej przesłania, zmierzająca do tego początku, do Słowa – zmierza do tego, aby Słowo ciałem się stało.

Toteż Kantor słusznie czuł się przede wszystkim malarzem. Dotykało go boleśnie odczucie (intuicję miał niesłychaną, więc wylapywał to jej radarami), że jego malarstwo przyjmowane było chłodno, z pewną wymuszoną rewerencją, należną dziełom woda awangardy, ale chłodno. Kiedy go poznałem, to znaczy w drugiej połowie lat czterdziestych, Kantor wyłącznie malował. O jego teatrze konspiracyjnym słyszałem jedynie. Kantor nie robił chyba nawet scenografii, zajął się nią dopiero w socrealizmie. Ale już wtedy nawet my, jego najbliżsi, mówiliśmy sobie półgłosem, że czegoś brak nam w jego obrazach. Były one dobrze namalowane i namalowane zgodnie z aktualnymi receptami na sztukę (na czym Kantor znał się znakomicie), ale w porównaniu z tą niesłychaną energią intelektualną i psychiczną, jaka emanowała (i fascynowała) jego postacią, były – powtarzam – zimne. A nawet w porównaniu z tym, co Kantor o malarstwie miał do powiedzenia (a z nim się prawie wyłącznie rozmawiało o sztuce) jego obrazy były mało mówne. Postaci Kantora nikim nie dałoby się zastąpić, był jedyny w swoim rodzaju, jego obrazy można było zastąpić obrazami innych malarzy. Czy jeszcze nie znalazł siebie w malarstwie – na pewno tam myśleliśmy, bo wierzyliśmy w niego i czekaliśmy z żywą nadzieją na ten moment, kiedy spełni się w swoim malarstwie. Ale my – krąg jego najbliższych przyjaciół – znaliśmy go najlepiej i życzyliśmy mu najlepiej. Szersze



TADEUSZ KANTOR

kręgi środowiska artystycznego bez najmniejszych skrupułów przylepiły mu etykietkę naśladowcy i nowin-karza. Wprawdzie „bały się” Kantora, wyczuwały jego potencję, musiały się liczyć z tym, że da ona kiedyś znać o sobie, ale to wszystko nie mąciło im spokoju ducha. Charakterystyczne, że najgłośniejsi o naśladownictwie Kantora mówili ci, których malarstwo było samym tylko naśladowaniem, często zresztą pokrewnym, bo nie, jednego, ale paru naraz malarzy, czy konwencji. Ale tak jest zawsze w imię porzekadła „łap złodzieja”. Nas, jego przyjaciół, mimo tych pewnych niedosytów, o których pisałem, obrazy Kantora interesowały już choćby z tego względu, że były trafnym zapisem aktualnych tendencji. Kantor „miał nosa”, wyczuwał błyskawicznie i bezbłędnie to, co w sztuce jest żywe, nowe, aktualne i te kryteria wyznaczały jego oceny i preferencje. A mimo to intuicja kierowała jego uwagę również na pewne zjawiska, które pozornie nie spełniały wymagań wyznaczonych tymi kryteriami, a były autentyczne.

Grudzień 1948. Kantor podniecony bardziej niż zwykle – podniecenie było jego stanem permanentnym, normalnym. Szykujemy się do I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, która miała być wielką batalią z dobrze ufortyfikowaną w Akademii i związku Plastyków „starą sztuką”, czyli z „kolorystami”. Pałac Sztuki przy placu Szczepańskim. Przynosimy obrazy. Kantor dyryguje, dwoi się i troi. Ogląda je z żywym zainteresowaniem – wiele obrazów widzi po raz pierwszy, spontanicznie reaguje na te, które szczególnie go interesują. Moje 3 płótna chwali głośno (jakie to było wtedy ważne dla mnie!). Przyniosłem ze sobą również 30, a może więcej gwaszy i rysunków.

Myślałem że wybierze kilka, ale on przyjmuje wszystkie. Gestem dyrygenta wskazuje salę i miejsce dla poszczególnych eksponatów. Przymierzamy. Jeśli jakiś obraz nie zagra dobrze we wskazanym miejscu, stop! i następna przymiarka. Nie on jeden zresztą reżyseruje ten spektakl. Wszyscy bierzemy w tym udział, zwłaszcza

adwersarzom pomieszało w głowie, bo były w tej książce takie słowa jak: „Żydo-komuna i pederacja”, „Sztuka dla mas – malujmy więc wszyscy!”. Mój mistrz Z. Pronaszko też się wpisał: „Byłem na wystawie 5 minut i o 5 minut za długo”. Czułem, że będzie przeprawa w Akademii. Ale nas to wszystko nie załamywało, a wprost przeciwnie, podniecało. Ogłosiliśmy, że tego, a tego dnia odbędzie się dyskusja o wystawie u „Wierzyńki”. Okazało się, że zbyt skromnie oceniliśmy zainteresowanie tą dyskusją. Tłum o mało nie rozszalał zabytkowej kamieńczy, a przed „Wierzyńką” na rynku stało jeszcze kilkaset osób. Ogłoszono więc, że przenosimy dyskusję do Pałacu pod Baranami. Pamiętam, jak starsi panowie z brzuszkami „odstawiali” stumetrówkę dosłownie w sprinterskim stylu, żeby zająć miejsce w dużej sali pałacu. Dyskusja była burzliwa. Oczywiście „kibiców” mieliśmy niewielu a napastników co nie miara. Kantor ze zdenerwowania dostał, za przeprowadzenia, biegunki i latał parę razy do Sukiennic, gdzie był przybytek o specjalnym charakterze – (widocznie w Pałacu pod Baranami coś takiego akurat nie funkcjonowało). Ale i tę dyskusję (huraganowy atak na naszą sztukę) potraktowaliśmy jako sukces. Takiego skandalu, wywołanego przez sztukę, nie pamiętano w Krakowie, a ja już potem czegoś podobnego nigdy nie przeżyłem.

Wiatr historii (że się tak górnolotnie wyrażę) czyli socrealizm zatrzasnął z hukiem drzwi Pałacu Sztuki bodaj że tydzień przed końcem wystawy. Zakohowała nami, ale nie porwało nas to „rewelacyjne”, socjalistyczne nawoływanie. – „Ustaliliśmy”. I staliśmy tak przez cały ten okres, z bicia w zwartą gromadkę, bynajmniej nie w cierpiętniczych pozach i nie beczynnie, choć gwizdały nam koło uszu groźne inwektywy. Trzeba było czasem „przykucnąć”, żeby się nie przewrócić, ale tylko tyle. Inżynierami dusz ludzkich nie chcieliśmy zostać i nikomu z nas nie przyznano tego tytułu.

Od czasu do czasu szlachetni ludzie starają się coś wygrzebać, żeby nam wynagrodzić tę „krzywdę”, żeby nas „zrehabilitować”. I tak np. w Kozłowie, jak pisze pewna pani w świątecznym numerze „Życia Warszawy”: (...) „powieszono na czołowym miejscu portret Stalina (J. Tchorzewskiego). Bieruta też mi kiedyś wygrzebało z Kozłówki. Droga Pani, nie wiem, ile Pani liczy sobie wiosenek i czy pamięta Pani tamte czasy. Gdyby Pani pisała artykuł o UB, o sprawności działania tegoż resortu w stalinowskich czasach, to sądzę, że wiele by mogła Pani „dobrego” o tej sprawności powiedzieć. Ale po wnikliwej analizie musiałaby Pani stwierdzić, że jego funkcjonariusze nie byli zawsze dostatecznie „czujni”, ot choćby taka drobnostka, że np. takiego Tchorzewskiego powinni byli przynajmniej zamknąć, bo on nie tylko malował do szuflady i to dużo malował – tych formalistycznych zdegenerowanych (jakich tam jeszcze, nie pamiętam tych epitetów) obrazków – Ryszard Stanisławski w pierwszym artykule o nim (o mnie), jaki się ukazał w maju 1957 r. naliczył ich kilkaset – ale jeszcze robił dywersję i to skutecznie, w samym sztabie socrealistycznej sztuki (on m.in. przechrzcił Fangora i nie tylko Fangora). A robił to wszystko w rozpaczyliwych (dosłownie) warunkach, bez mieszkania (czy pracowni), bez szans na jej uzyskanie, blakając się 3 lata po ludziach (często późno w nocy nie wiedział, komu się „zwalic na głowę”, żeby przemocować). I prawie bez środków na życie (zarabiał m.in. przerysowując fotografie do pisma „Gromada”, które było drukowane na tak marnym papierze, że nie mogło reprodukcji fotografii, trzeba je było przekopiowywać piórkami). I w momencie kiedy był już bliski nerwowego załamania, uratował go Lucjan Motyka za co jest on (przechodzę na pierwszą osobę), jestem panu Motyce dożywotnie wdzięczny. Obiecał mi przydział pracowni w budującym się wielkim gmachu przy ul. Solnej 6/14 (obecnie Marchlewskiego). Do zakończenia budowy pozostało jeszcze kilka miesięcy (8 czy 9 nie pamiętam). Aby mógł wreszcie po przeszło 2 latach blakania się po ludziach (którzy już mieli mnie dość i mieli prawo mieć mnie dość, nawet ci najbardziej życzliwi) zamieszkać z żoną i dzieckiem, którzy przez ten okres mieszkali kątem u teściowej, dał mi stypendium mieszkaniowe (6-miesięczne) w zamku pszczyńskim. Ale stypendium pieniężnego na ten pobyt nie mógł mi dać (czy nie było takowych, czy nie umiałby tego umotywić – miałem jako formalista kreskę w życiorysie, nie wiem, nie pamiętam). W każdym razie otwarcie mi to powiedział, mówiąc następnie, że jest jedno wyjście z tej trudnej sytuacji „bo przecież musicie Państwo z czegoś żyć w tej Pszczyńce”. Ministerstwo otrzymało zamówienie na kilkaset portretów Bieruta i Stalina i podpisuje umowy z plastykami na ich wykonanie. Jak pan podpisze umowę, na te portrety dostanie pan 50% zaliczki, to pozwoli państwu przeżyć tych 6 miesięcy, a do tego czasu budynek powinien być już oddany do użytku. Drugą połowę sumy otrzyma pan po przyjęciu portretów przez komisję. – „Nie, nie – zauważył moją konsternację – to nie są

dokończenie na s. 6



Tadeusz Kantor (fot. W. SZPERL)

W odróżnieniu od rasowych dogmatyków, Kantor reagował żywo na wiele często sprzecznych ze sobą tendencji w sztuce, umiał wbrew pozorom wznieść się ponad dogmat i jakkolwiek wydawać by się mogło, że akceptował go bez zastrzeżeń, w istocie jego reakcje podyktowane były raczej tą „prawdą”, której dany dogmat służył niż jego literą, czyli receptą na realizację tejże prawdy. Tą szczególną cechą jego głębokiej, mądrej a pozornie tylko w dogmatyczny sposób skodyfikowanej wiary w sztukę nowoczesną znają tylko ludzie z jego najbliższego otoczenia, lub wnikliwi badacze jego manifestów, jego wypowiedzi. Tych ludzi nie oślepiają błyski Kantorowskiej inteligencji i żarliwości jego kategorycznych sformułowań. Wprost przeciwnie, w ich świetle mogą dostrzec wiele niekonsekwencji, tej „mądrej” niekonsekwencji, która świadczy, że nie mogła się ona zmieścić w sztywnych, kategorycznie określonych formułach, toteż wyznając je żarliwie, bo taka była jego natura, równocześnie podważała je, podawała je w wątpliwość. Gdyby Kantor był naśladowcą, za jakiego go uważano, miałby o wiele łatwiejsze życie. Bo naśladowcy to dobrzy aktorzy, którzy umieją bardzo przekonująco zagrać cudzą rolę. A Kantor umiał cudzą rolę zagrać poprawnie, ale tylko poprawnie, bo twórca, wielki twórca, gra wspaniale i przekonująco tylko i wyłącznie siebie.

Dziwną, długą i trudną drogę przebył ten wielki artysta, żeby „dojść do siebie”. Szedł wieloma, często już przez innych przetartymi szlakami, zmieniał je, choć każde „podejście” traktował jako jedyne, najlepsze i niezawodne. Spenetrował z niesłabnącą energią cały teren prowadzący do tego punktu, który mu los wyznaczył na obszarze sztuki, ale kiedy do niego dotarł, nikt go na tym miejscu nie mógł zastąpić, nikt inny tego miejsca by nie znalazł.

A teraz kilka migawek z tego długiego filmu mojej pamięci pod tytułem „Kantor 1947–1990”.

Marysia Jaremińska ma duży wpływ na decyzje Kantora – ale on jest bezsprzecznie pierwszym reżyserem. Jest zadowolony. Kiedyś po wielu latach, dwudziestu czy dwudziestu pięciu, wspominał na zebraniu „Grupy Krakowskiej” swoje zaskoczenie wieloma pracami, które przyniesiliśmy wtedy do Pałacu Sztuki. Skąd docierały do nas bodźce, impulsy, inspiracja? Reprodukcyj sztuki nowoczesnej było bardzo mało. Kantor miał 3 czy 4 numery Cahiers d' Art, do których pielgrzymowaliśmy na Filipa 11. Tam zobaczyłem pierwszy raz surrealistów. Pamiętam, w jednym z tych numerów był duży artykuł o Toyen z kilkoma reprodukcjami. Nie przyszłoby mi wtedy do głowy, że czternaście lat później w liście pisanym do mnie na wernisażu mojej wystawy w Galerii Furstenberg w Paryżu (na którą mnie nie puszczono) znajdę m.in. jej podpis i słowa, że na wernisażu była „cała grupa surrealistów w komplecie”. Wtedy dochodziły do nas niewyraźne impulsy tej bułwersującej, wyrotowej sztuki. Dostatecznie jednak żywo reagowaliśmy, na nie, żeby Strzebiński odciął się od nas i odmówił udziału w wystawie. Teresę, wówczas moją narzeczoną, wprowadziłem do Pałacu Sztuki „kuchennym wejściem” w trakcie urządzania wystawy, bo w przeddzień wernisażu wyjeżdżała na ferie świąteczne. Była oszołomiona, może nawet lekko przerażona tym, co zobaczyła. Przedstawiłem ją wtedy Kantorowi, lypnął na nią okiem i wyczułem, że ją „zaakceptował”. Nawet to było dla mnie ważne i mile. Jednak co wódz, to wódz!

Wernisaż odbył się 17 grudnia (w sobotę), otwarcie wystawy 18-go (w niedzielę) wyjątkowo tłumne. Czuło się, że wystawa poruszy Kraków. Opisuję te dwie imprezy w długim liście do Teresy z 24 grudnia 48 roku, który warto będzie kiedyś opublikować. No i wystawa poruszyła Kraków i to jeszcze jak! Walily na nią tłumy wyraźnie wrogo nastawione do nas. Wyłożona książka uwag rola się od inwektyw. Wszystko się zresztą naszym

Joanna Paszkiewicz-Jägers

Moc uczuć fryzyjskich

S iwa poetka H. czyta swój nowy wiersz: „My, wszyscy razem, Kościół, partie polityczne, władze regionalne, jesteście tu u siebie. Zjednoczeni przeciwko Hadze”.

Tak to brzmi: my, z Fryzji przeciwko Hadze,
Czyli my, z Fryzji, przeciwko wszystkim!
Ale – dlaczego aż tak?

Dlatego, że w kraju są uczucia przeciwfryzyjskie, opakowane w lekkie lub wyraźny grymas!

Kolejarz ze Zwolle wspominał kąśliwie, że jadąc przez Fryzję zmuszony był dokładać węgla. Rotterdamski malarz krótko się wyraził: „Wiocha”. Pięknoduch z Groningen ostrzegł: – Wkładaj tam dwa płaszcze, jeden na drugi.

Łatwo napotkać przeciwfryzyjskie uczucia. Smaczny, lecz ciężki jest fryzyjski chleb cukrowy. Więc, czy wyjmując go z opakowania o motywach fryzyjskiej flagi, nie powinniśmy za każdym razem śpiewać, że to kraj najlepszy na świecie? „It beste lan fan d'ierde”?

Nie znam melodii fryzyjskiego hymnu, ale rozumiem sens uczuć fryzyjskich. Jeśli chcę przetrwać – a chcę! Haga i cała reszta winny być dodatkiem DO MNIE.

Spełniona przepowiednia pana van der Z.

T o wszystko kiedyś spłonie – mruczał van der Z. Handlował samochodami, a także drobiazgiem – co mu wpadło w rękę. Dużo jeździł po wsiach i ten kemping „Tylko dla Kobiet” (samiec precz!), bódł go jak wyzwanie. Wieczory przedzremywał z żoną nad chińczykiem.

Kto pierwszy oficjalnie użył słowa „podpalenie”? Dziennikarz Radia Noord, w kilka godzin po nocnym pożarze. Co do pana van der Z., powtórzył żonie, co mówiono we wsi: że to one, kobiety z kempingu, podpaliły go same.

Zgliszczą wielkiej farmy dymyły przez tydzień. Właścicielka dumnie unosiła głowę. Więcej niż zwykle samochodów przejeżdżało w tamtych dniach przez wieś. Zwalniały... Często ktoś wysiadał i przenikał w głąb.

Na trawiastym polu, które (dla kobiet tylko), było polem śmiechu, tkwi assemblage godne dobrego artysty: sześć muszli i filiżanka, zlepione wraz z kłódką. Stół, na którym zakochane kobiety mogły splatać ręce, przysypał gruz; pianino Yamaha na zawsze złączyło klawisze, a rowery jak stały – tak padły, i znieruchomiały.

Rdza ma kolor brązowy. Sedes w otwartym klozecie jest żółty. But okryty szronem, stał się butem z futra. Czy nadpalone drzewo żyje, zobaczymy wiosną.

Krety czują się tam coraz swobodniej, i ptaki. Śledztwo dryfuje. Pan van der Z. już nas nie odwiedza.



MAREK CHACZYK

Pąsowa, lśniąca, niezniszczalna

P ąsowa, lśniąca, niezniszczalna. Lekko nachylona ku temu, kto powierza jej swą przesyłkę. Wprowadzana właśnie na wielkie obszary Północy. Nowa holenderska skrzynka pocztowa.

Nie zabazgrzesz jej, nie spalisz. Będzie tu i będzie pod drogowskazem, którym stale porusza wiatr. Z tą samą cierpliwością przyjmie każdy twój kolejny sygnał do reszty świata.

Nie należy o nic jej obwiniać; nie ma przecież wpływu na to, jak daleko owa reszta się znajduje. Trzeba natomiast ją podziwiać – bo jest piękna. Ten, kto ją wymyślił, wie dobrze, co oznacza społeczna odpowiedzialność projektanta. To właśnie piękny przedmiot winien przyjmować sygnały do reszty świata.

Wciąż je wysyłasz, choć nieczęsto przychodzi odpowiedź.

Kantor i inni

dokończenie ze s. 5

obrazy przeznaczone na wystawę, będą one rozsyłane do PGR-ów i innych instytucji”. Co miałem robić. Rysowałem z fotografii krowy i prosiaki dla „Gromady”, mogę wymalować z fotografii Bieruta i Stalina. Była to jedyna szansa dla mnie nie tylko na spędzenie pod jednym dachem z rodziną kilku miesięcy, po raz pierwszy od narodzin syna, ale kto wie (były i są to tylko moje domysły), mogła to być dla pana Motyki jedyna podkładka (uzasadnienie) jego decyzji o przyznaniu mi pracowni przy ul. Solnej, bo innymi zasługami dla socjalistycznej sztuki nie mogłem się wylegitymować. Dach nad głową to była dla mnie wtedy dosłownie kwestia życia lub śmierci. Podpisałem więc tę umowę, wymalowałem te portrety, starałem się je wymalować rzetelnie, ale tylko tyle. Okazało się, że to było za mało, bo komisja uznała je za kiepskie i drugiej połowy należącej za nie sumy nie otrzymałem, co mnie zresztą raczej ucieszyło, bo pozwalało przypuszczać, że nie trafię nawet do PGR-ów. A Lucjan Motyka, któremu bardzo ważne wówczas „persony” robiły awantury, że jakimś Tchórzewskiemu, formalistcie, przydzielił pracownię, dotrzymał słowa. Powtarzam, jestem mu za to ogromnie wdzięczny – mówiłem i mówię o tym od wielu lat. A że dobrzy ludzie chcą wynagrodzić wyrządzoną mi wówczas krzywdę i wieszają te niedoceniane wtedy portrety na honorowych miejscach, Bóg zapłać. Ale niepotrzebnie się trudzą, i tak nie dadzą rady zrobić ze mnie „inżyniera dusz ludzkich” w latach pięćdziesiątych. Rozpaliłem się o sobie pisząc o Kantorze, ale to się przyda do rzetelnego modelunku jego postaci. Wspominałem wielokrotnie w moich tekstach (o Tadeuszu Brzozowskim, Marysi Jaremiance) tamte czasy. Pisałem: „nikt

z nas nie zabrał się z tą mętną falą”. Tak rzeczywiście było. Nie znaczy to jednak, że nie musieliśmy czasem robić drobnych kompromisów, aby nie dać się zdeptać, wdeptać w to błoto. Jak błoto jest dookoła, nie da rady przejść przez nie suchą nogą. Kantor uchodzi za niezłomnego i rzeczywiście był niezłomny, maksymalnie niezłomny, jak na ówczesne możliwości. Ale i on przecież reżyserował poemat Nerudy „Niech się zbudzi drwal”, czy z własnej inicjatywy? – pewnie nie, nie pamiętam, sądzę że mu to zlecono (to jest oczywiście eufemizm – zlecenia w tamtych czasach to był rozkaz, a za niewykonanie rozkazu karano).

Widziałem go wtedy po raz pierwszy w roli „maitre en scène” i oczy przecierałem ze zdumienia, co on potrafił zrobić z prostych robotników Nowej Huty – bo takich miał aktorów. Nie zatrzymuję się nad tym, bo mam sporo ciekawszych rzeczy do opisanego. Inscenizował Nerudę w Pałacu pod Baranami i chyba w związku z tą inscenizacją „zlecono” Kantorowi (bo nawet nie wyobrażam sobie, żeby on to wymyślił) wykonanie i powieszenie nad wejściem do pałacu olbrzymiego portretu Stalina. Kantor z kolei zlecił wykonanie tego dzieła Jurkowi Nowosielskiemu (bo Jurek miał w swoim malarstwie dwa równoległe nurty abstrakcyjny i figuratywny). Jurek przyjął to prawdopodobnie nie jako polecenie Kantora, ale samego Stalina (a któżby się w tamtych czasach ośmielił je odrzucić) i zabrał się do pracy. Twierdzi, że bardzo się starał ten portret jak najlepiej namalować. Ogromnie był przejęty, że mu tego Stalina nie przyjęto. Jego zdaniem, powodem odrzucenia tego bodajże 6-metrowego wodza postępowej ludzkości było to, że mu się buty Stalina nie zmieściły w kadrze. Ja jednak sądzę, że to nie brak tych stalinowskich kamaszy, ale oblicze Józefa Wissarionowicza nie podobało się wysokim zleceniodawcom. Jak sobie niewyraźnie przypominam – było jakieś takie smutne, trochę skrzywione, w każdym razie nie było to oblicze człowieka, który prowadził ludzkość ku świetlanej przyszłości. Ja najwyraźniej zapamiętałem spodnie Stalina pięknie (malarzsko) wyprasowane, z kancikiem czarującym wrażliwą nowosielską linię. W mojej pamięci były one białe,

Tadeusz Różewicz twierdzi, że były granatowe, mniejsza o to. I Kantor i Nowosielski, i my kibice, całą tę imprezę w trakcie jej realizacji i we wspomnieniach okraszaliśmy śmiechem, ale wtedy ten śmiech był trochę zaprawiony strachem.

Po co to piszę, czy po to żeby „się wytłumaczyć, sypiąc” przy okazji kolegów. Komu tak wygodnie myśleć, niech tak myśli. Ja się, moim zdaniem, tłumaczyć nie muszę i moi koledzy również. Chciałbym natomiast wytłumaczyć wielu ludziom to, o czym myślą fałszywie, bo tego nie wiedzą, a powinni wiedzieć, jeśli się rzeczywiście interesują sztuką tamtych lat. Nie wiedzą, bo skąd mają wiedzieć?

Interesują się tym okresem przeważnie ci, którzy go nie znają z autopsji. Większość tych, którzy go znają, woli o nim zapomnieć – im bardziej jego obraz będzie mętny, zafalszowany, fałszywy, tym lepiej dla nich. To, czym dysponuje badacz tamtych czasów, a co zostało utrwalone w drukowanym słowie, jest bardzo marnym materiałem do badań naukowych. A literatury opartej na konfrontacji tego materiału z rzetelnymi, kompetentnymi relacjami ludzi, którzy ten okres przeżyli – właściwie nie ma. Jest książka Wojciecha Włodarczyka o socjalizmie. Znam autora i cenię go, podobnie inteligentnych historyków sztuki jest u nas niewiele. Jest on również politykiem. Dobry czy zły? Na to pytanie nie mogę jeszcze równie kategorycznie odpowiedzieć. Zresztą moja opinia byłaby w tej materii mniej miarodajna. Przeczytałem jego książkę o socjalizmie. Dobrze, że się ona ukazała. Ale w czasie tej lektury słyszałem niekiedy szelest papieru, a myślałem i wspomnieniom tych ludzi, którzy ten okres przeżyli towarzyszy inny akompaniament. Ale to jest zrozumiałe, wynika z faktu, że Włodarczyk albo za późno się urodził, albo się za wcześnie do tej pracy zabrał. W każdym razie jego książka jest pierwszym krokiem w kierunku rzetelnych badań i refleksji nad tym „surrealistyczno”-socrealistycznym okresem.

Jerzy Tchórzewski

(c.d.n.)

Howarda Hawksa uważa się za jednego z największych reżyserów amerykańskiego kina obok Johna Forda, Williama Wylera, Billy Wildera, rzadko – obok Franka Capry czy Charlesa Chaplina. Z Hawksem związane są dwie obiegowe opinie. Zgodnie z pierwszą – autor *Rio Bravo* to typowy, wręcz modelowy przykład reżysera hollywoodzkiego czasów, gdy „fabryka snów” rządzą szefowie wielkich wytwórni, a więc doskonałego rzemieślnika, profesjonalisty w każdym calu, lecz nie – intelektualisty, nowatora czy kreatora. Zgodnie z drugą, jego filmy to produkt wyjątkowo amerykań-

– był wyjątkowo dyskretny. Reżyser ten jakby zawsze stał w cieniu swych bohaterów i opowiadanych historii. Uważał pracę nad scenariuszem za najważniejszą część tworzenia filmu i twierdził, że wszystkie pozostałe etapy realizacji winny służyć wyłącznie precyzyjnemu i ekonomicznemu przeniesieniu treści scenariusza na taśmę filmową. Hawks brał udział w powstawaniu scenariuszy wszystkich filmów, które reżyserował. Rzadko jednak wymieniany jest jako scenarzysta, częściej jako pomysłodawca. Scenariusze do wielu filmów Hawksa napisało trzech wziętych specjalistów z Hollywood: Ben Hecht, Charles MacArthur i Jules Furthman. Hawks pracował też z największymi amerykańskimi pisarzami – Ernestem Hemingwayem (przy filmie *Mieć i nie mieć*) i Williamem Faulknerem. Szczególnie ważna była jego współpraca z Faulknerem. Trwała ponad 20 lat i zaowocowała czterema filmami – *Dziś żyjemy* (*Today We Live*) z 1933, *Droga do sławy* (*The Road to Glory*) z 1936, *Wielki sen* (*The Big Sleep*) z 1946 i *Ziemia*

który przyjmuje odpowiedzialność i odrzuca konwencje. Postacie często uczą się życia i psychicznie dojrzewają w czasie, którego dotyczy opowieść. Odnosi się to przede wszystkim do bohaterów westernów. Tacy są: odtwarzany przez Deana Martina – Duda z *Rio Bravo*, Robert Mitchum – szeryf z *El Dorado*, John Wayne – Tom Dunson z *Rzeki Czerwonej*. Jeśli bohaterowie przegrywają, to przyczyną jest poddanie się zewnętrznym normom. Tak dzieje się w filmach *Patrol* i *Fazyl*.

„Plastyczność” bohaterów Hawksa i „plastyczność” świata, w którym działają, to także główna różnica między jego artystyczną wizją a Faulknera. Autorowi *Dzikich palm* rzeczywistość jawiła się jako zdeterminowana.

W filmach Hawksa trudno dostrzec jakieś niezwykle ustawienia kamery. Jej pozycja jest – jak sam mówił – „najprostsza w świecie”, przeważnie – na poziomie oczu. Operatorzy wiedzą jednak, jak trudno być „funkcjonalnym”; tak przedstawia filmową rzeczywistość, by widz poczuł się jej uczestnikiem.

Hawks pracował z najlepszymi operatorami hollywoodzkimi, z Greggiem Tolandem i Russellem Harlanem na czele. Kamera w jego filmach patrzy w sposób ludzki.

Ludzie ze świata Hawksa pełni są słabości, często śmieszni. To, między innymi, różni Hawksa od Johna Forda, z którym jest często porównywany. Ford idealizuje swych bohaterów, Hawks ich ucłowiecza. Nawet westerny Hawksa nie są typowe. Ich bohaterowie nie są promienni i nieskazitelni, są bohaterami Hawksa, lecz nie – westernów. Klasyk Hawksa nie jest wcale tak klasyczny, jak się na ogół przyjmuje.

Była już mowa o „amerykańskości” jego filmów. Sądzę, że jej wrażenie równie mocno jak z tematyki jego filmów bierze się z tego, że wiele ich elementów zaczęło żyć własnym życiem i symbolizuje dziś Amerykę. Własne życie ma muzyka do filmów Hawksa, zwłaszcza nowa muzyka Dimitri Tiomkina i śpiewane przez M. M. piosenki z *Mężczyźni wołają blondynki*. A przede wszystkim aktorzy Hawksa i sytuacje, w których występują. Komuż nie kojarzy się z Ameryką figura Johna Wayne’a w apasce z gwiazdą szeryfa, Lauren Bacall z papierosem w dłoni patrząca na Bogarta, tańcząca Marilyn Monroe i Jane Russell? Wielu aktorów, którzy zawdzięczali Hawksowi swe najlepsze role, znacznie przerosło go mitem, jaki wokół nich powstał.

Wydaje się, że Hawks swe filmy obsadzał aktorami po hollywoodzku, czyli zgodnie z szufladką, w której tkwili. Jest w tym wiele prawdy. Sam powiedział kiedyś, że nigdy nie nakręcił komedii bez Gary Granta i westernu bez Johna Wayne’a. Z drugiej strony jednak nie unikał debutantów. Odkrył takie późniejsze gwiazdy jak Paul Muni, Montgomery Clift, James Caan, Jane Russell, Carole Lombard, Lauren Bacall, Frances Farmer czy Rita Hayworth.

Howard Hawks był człowiekiem niezwykle aktywnym i wszechstronnym. Miał dyplom inżyniera-mechanika, budował samochody wyścigowe i jeździł nimi, projektował samoloty i latał na nich, kolekcjonował broń i obrazy. Przeżył 81 lat. Prawie do końca życia grał w golfa i tenisa, polował i łowił ryby, jeździł konno i pływał jachtem.

Kilka tygodni przed śmiercią, w listopadzie 1977 roku, powiedział: „Miałem diabelnie dobre życie”. Równie dobre były filmy, które wyreżyserował. Tak diabelnie dobre, że aż zepchnęły w cień ich twórcę.

Ewa Mazierska

Howard Hawks

– „rzemieślnicza inteligencja”

ski, historie ujawniające problemy bardzo ważne dla mieszkańców tego kraju, dzieła skrojone na miarę amerykańskiego widza. Odmienną opinię o Hawksie mieli właściwie tylko dziennikarze z kręgu „Cahiers du cinéma”, późniejsi reżyserzy francuskiej „nowej fali”: François Truffaut, Jacques Rivette. Szczególnie zafascynowany osobowością i filmami tego Amerykanina był Rivette. Dostrzegał w jego ekranowych obrazach nie tylko wysoki profesjonalizm, ale także „funkcjonalne piękno”, na którego kształt decydujący wpływ wywarł sposób widzenia świata. Dla Rivette’a Hawks jest autorem swych filmów, kimś, kto w istocie wymyśla scenariusz, identyfikuje się z przesłaniem filmu i rezultatem pracy montażysty, kompozytora, scenografa i operatora.

Sam Howard Hawks nie zwracał specjalnej uwagi na to, co o nim mówiono i pisano. Twierdził, że niewiele rozumie z głębokich analiz francuskich wielbicieli. A jakim reżyserem był naprawdę?

Opisanie jego stylu jest z wielu względów czynnością trudną. Po pierwsze, ten pełen energii człowiek kręcił filmy przez czterdzieści pięć lat, z sukcesem działając zarówno w okresie kina niemego, jak i dźwiękowego. Przejście z jednego rodzaju do drugiego – w przeciwieństwie starszych wielkich reżyserów kina niemego, Griffitha czy Tourneura – było całkowicie udane i bezbolesne. Już pierwsze filmy dźwiękowe, *Patrol* z 1930 roku (*The Dawn Patrol*) czy *Ludzie za kratami* z 1931 (*The Criminal Code*) praktycznie nie noszą śladów poetyki kina niemego. Po drugie, Hawks uprawiał prawie wszystkie gatunki popularne: dramat, kryminał, film psychologiczny, western, komedię, film akcji, film wojenny. Można odnieść wrażenie, że we wszystkich czuł się jednakowo dobrze, na wszystkie znał receptę. Właściwie nie miał ani „wpadek” artystycznych, ani nie nakręcił filmu, który byłby finansową kląpą. Wręcz przeciwnie. Wiele z jego dzieł to dziś pozycje „klasyczne”; filmy, których tytuły wymieniane są w antologiach poszczególnych gatunków filmowych *Człowiek z blizną* (*Scarface*) i *Wielki sen* (*The Big Sleep*) – w antologiach kryminałów, *Mężczyźni wołają blondynki* (*Gentlemen Prefer Blondes*) i *Drapieżne maleństwo* (*Bringing up Baby*) – komedii, *Droga do sławy* (*The Road to Glory*) i *Mściwy jastrząb* (*Air Force*) – dramatów wojennych.

Większość jego filmów uzyskiwała komercyjny sukces, co pozwoliło mu osiągnąć dość dużą samodzielność artystyczną – wybierać tematy, scenarzystów, odtwórców głównych ról i do 1970 roku kręcić niemal bez przerwy. Hawks jednak nie wykorzystywał tej samodzielności, by swą osobowością zdominować filmy przez siebie reżyserowane. Jego sposób opowiadania – i jest to kolejny powód trudności analizy

faraonów (*Land of the Pharaohs*) z 1955, oraz wieloma wspólnymi projektami, z których kilka zrealizowali inni reżyserzy.

Przyczyn trwałości tego filmowego związku było kilka. Reżysera i pisarza łączyła przyjaźń, skłonność do alkoholu, namiętność do latania samolotami i podobne zainteresowania psychologiczne. Obu zajmowały postawy ludzi w sytuacjach ekstremalnych, ich reakcje na niebezpieczeństwo, granice odwagi i przyjmowanego ryzyka. Obaj (Hawks chyba bardziej) dostrzegali groteskowe strony rzeczywistości. Twórca *Malpiej kuracji* miał szczególne upodobanie do komedii i tak jak u Faulknera w „smutnych” powieściach, tak u Hawksa elementy komiczne występują w filmach „poważnych”: *Wielkim śnie* czy *Rio Bravo*. Świat jest dla reżysera zasadniczo komiczny. Komiczne są nawet amerykańskie sny, marzenia i ideały. Hawks poprzez swe filmy dokonuje obrachunku z fetyszami amerykańskiego społeczeństwa: seksem, młodością, sukcesem. Często po prostu je wyśmiewa (*Mężczyźni wołają blondynki*, *Man’s favorite sport* czy *Malpia kuracja*). Krytyczny stosunek wobec amerykańskiej ideologii to kolejny wspólny motyw prozy Faulknera i filmów Hawksa. Obaj twórcy byli bardzo „amerykańscy”: badali, w co wierzy ich społeczeństwo i co jest mu podawane do wierzania. Obaj jednak w swej działalności artystycznej stali „na zewnątrz” Ameryki plakatu, Ameryki sukcesu. Hawks był zdania, że amerykańska ideologia to coś, co przynosi sukces wszystkim, a niepowodzenie – jednostkom. *Mieć i nie mieć*, *Ziemia Faraonów*, *Rzeka Czerwona*, *Wielki sen*, *Droga do sławy* i wiele innych filmów niosło, przeważnie dość ukrytą, krytykę Ameryki. Te filmy w nienatrzny sposób zachęcały mieszkańców Stanów Zjednoczonych do namysłu nad przyjętym przez nich systemem wartości. W tym sensie Howard Hawks był moralistą. Był jednak moralistą dyskretnym i inteligentnym. Jego wielkość polegała na tym, by ważne treści ukryć w działaniach swych bohaterów, a nie – by je poprzez swe filmy głosić. Każdy ma więc prawo działać tak, jak uważa to za słuszne; nikt jednak nie ma prawa nikomu mówić, co powinien zrobić. Potrzeba działania, witalność to chyba najważniejsze cechy bohaterów filmów tego reżysera. Idealny bohater Hawksa to dorosły mężczyzna, sam siebie kształtujący, życiowo „giętki”, ufający sobie i kobietom – człowiek,



ZBIGNIEW WALSZEWSKI

kochankowie X muzy

Powrót Różowej Kimki

czyli na co warto wybrać się do kina bez ryzyka uszkodzenia mózgu

Zdecydowanie najgorszym filmem ubiegłego roku były *Zbrodnie namiętności* wybitnego skądinąd artysty Kenna Russela. Jest to totalny belkot o kłopotach prostytutki, która właściwie nie jest prostytutką, detektywa, który nie jest detektywem i pastora, który nie jest pastorem. Naturalną konsekwencją obejrzenia takiego filmu jest zachwianie poczucia własnej tożsamości. Człowiek pyta sam siebie – „Azaliż kamieniem jestem czy tramwajem konnym czy też wciąż jeszcze osobą ludzką”. Innymi słowy po obejrzeniu filmu Russela człowiek czuje się niczym bohater prozy Janusza Andermana i to nie jest w porządku. Na koniec okazuje się, że pastor chyba był diabłem zaklętym w prostytutce chyba. Taka akcja. W każdym razie detektyw-niedetektyw porzuca żonę swoją i obie szprotki trzeba będzie ogolić.

W nowy rok 1991 polscy dystrybutorzy weszli mocno. Walka o sprowadzenie do Polski wszystkich najgorszych filmów toczy się bez pardonowo. Walka jest ostra i nie na żarty. Wrażenie marazmu w życiu kin polskich jest złudne. Dzieje się bardzo wiele – na przykład kina odwołują seanse ze względu na znikome zainteresowanie publiczności. W tej sytuacji pojawienie się w repertuarze naszych kin filmu *Randka z nie-*

znajomą należy określić jako kolejny strzał w dziesiątkę. A nawet w setkę. Film zrealizował Blake Edwards – znany głównie jako twórca Różowych Panter. Młodzieży wyjątkiem, że chodzi o komedie filmowe z Peterem Sellersem w roli policjanta idioty. W głównej roli nowego dzieła Edwardsa pojawia się Kim Basingre. Powiem szczerze – nie podoba mi się Kimka (jak nazwamy ją wśród przyjaciół). Powiem więcej. W tym filmie wyjątkowo mi się nie podoba. Jest tym razem szatynką co odbiera jej resztki urody. Nado przez większą część akcji jest nawalona jak stodoła (określenie „Pijana” odrzuciłem ze względu na nieadekwatność). Film w ogóle jest ekranizacją powiedzonka „narozrabiać jak pijany zajac”. I to mnie nie śmieszy. Podobnie jak nie śmieszy mnie goła męska pupa, wpadanie do basenu, czy rozbijanie autem sklepu z ptakami – pomysł wybitny przez swą oryginalność. Dlatego muszę powiedzieć jasno i otwarcie – po przeczytaniu scenariusza odradzałem Kim branie w nim udziału. I dziś z czystym sumieniem mogę popatrzeć jej prosto w twarz i powiedzieć – „Widzisz Kim – nie mówię?”. Czy wielu z was może to o sobie powiedzieć?

Wójt

TYGODNIK 7
LITERACKI

premiery

TEATR STUDYJNY w ŁODZI: Tom Stoppard *Trawestacje*. Przekład: Andrzej Szuba, reżyseria: Zbigniew Brzoza, scenografia: Mariola Rogala. Prapremiera polska styczeń 1991

Natalia Adaszyńska

Bądźmy poważni na serio

Albo jesteś rewolucjonistą, albo nim nie jesteś, a jeśli nie jesteś, zawsze możesz być artystą (...) Jeśli nie możesz być artystą zawsze możesz być rewolucjonistą. Tymi słowami kończy swą opowieść Henry Carr – bohater sztuki Toma Stopparda „Trawestacje”. Jest to opowieść zwykłego człowieka o tym, jak przez moment uczestniczył w życiu ludzi niezwykłych. Włodzimierz Iljicz Lenin, Tristan Tzara i James Joyce z dała od rzeczywistości I wojny światowej, w neutralnym Zurychu rozwijali – każdy swoje dzieło. A on, choć próbował, nie stał się ani artystą ani rewolucjonistą: pozostał szarym urzędnikiem brytyjskiego konsulatu. W największym uproszczeniu o tym właśnie są „Trawestacje”: o tym, że człowiek jest tylko człowiekiem ze wszystkimi swymi słabościami, zwykłością, szarością i małością, że takim przetrwa wloty, upadki, zawrota historii. Jego przeciętność jest sil-

niejsza i trwalsza niż chwilowa gorączka wielkości.

„Trawestacje” to także obraz Europy początku wieku. Wylania się on z dyskusji o sztuce, które toczą bohaterowie Stopparda. „Tworzenie rzeczy, które odpowiadałyby Mianu Sztuki przestało być zajęciem odpowiednim dla artysty (...) W naszych czasach artysta jest tym, który każe sztuce znaczyć rzeczy, które tworzy. (...) Poetą może być ten, kto wyciąga słowa z kapelusza (...) Muzyka jest ze-

psuta, język zarekwirowany dla potrzeb wojska, słów używa się, by znaczyły przeciwne fakty, przeciwne idee. Oto dlaczego antysztuka jest sztuką naszego czasu”. Te słowa Tristana Tzara najwierniej oddają przesłanie Stopparda. Wobec zatarcia wartości języka, poczucia absurdu we wszystkich przejawach życia – także, a może przede wszystkim w kulturze – niemożliwa jest wiara w porozumienie i postęp, mnożą się sprzeczności i paradoksy. I tym wyraziściej jawi się Stoppardowi fakt, że jedyne co z tego chaosu pozostanie, to przeciętny, szary człowiek, postać o której zapomni historia. Na przykład Henry Carr.

Jednak narracja Carra nie jest jedynie wykładnią powyższych myśli. Niemniej ważny jest także sposób jej podania. Już sama formuła retrospektywnej opowieści człowieka, który po latach opisuje i ocenia wydarzenia z przeszłości, daje pole do popisu dla wyobraźni reżysera. Szereg

rozwiązań podpowiadają także rozbudowane didaskalia, za pomocą których przypomina Stoppard jak bardzo żywy, wielobarwny – teatralny powinien ukazać się na scenie świat Trawestacji. Dodatkową sieć znaczeń, znaków i sugestii tworzy wpleciona w ten tekst olbrzymia ilość odniesień, cytatów, zapożyczeń ze sztuki Oskara Wilde’a „Bądźmy poważni na serio”.

Wszystkie te szanse na skonstruowanie sugestywnego teatralnego świata wyko-



rzystał twórca łódzkich (Teatr Studyjny) Trawestacji – Zbigniew Brzoza. Uruchomił on sprawną maszynę z bezbłędnie zązębiającymi się trybami. Z dobrą grą aktorów (zwłaszcza bardzo prawdziwy, w trudnej, podwójnej roli starego – wspo-

minającego i młodego – wspomnianego Carra jest Jerzy Senator). Ze scenografią (Mariola Rogala) tworzącą pożądany przez Stopparda klimat zacisznego, wyizolowanego od wojennego hałasu Zurychu. I wreszcie – z całą gamą rozmaitych scenicznych rozwiązań, pomysłów, środków, teatralnych chwytów, z których warto wymienić choćby wprowadzenie imitacji przyspieszonego cofania akcji (jak na taśmie filmowej) dla zaznaczenia skoków pamięciowych narratora–Carra.

Owa sprawnie funkcjonująca maszyna pozwoliła reżyserowi osiągnąć dwa cele. Po pierwsze – udało mu się jasno, precyzyjnie i trafnie przekazać tekst Stopparda, wydobyć z niego wszystkie najistotniejsze znaczenia. Po drugie zaś – stworzył spektakl niezmiernie efektowny, zbudował na scenie żywy, zawiadniający wyobraźnię widza świat. Efektowność tego świata niesie jednak ze sobą pewne niebezpieczeństwo dla aktorów Teatru Studyjnego. Jej nadmiar – a tylko krok dzieli aktorów od przekroczenia granicy umiaru – może przekształcić świetne pomysły Zbigniewa Brzozy w środki dążące – miast do wiernego oddania przesłania sztuki – do oszołomienia, oczarowania, „kupienia” publiczności.

Ale należy sądzić, że rozumny widz nie podda się wyłącznie wrażeniu owej brawurowej efektowności, nie będzie okłaskiwał każdego zręcznego gestu, „mocnego” dialogu, zabawnej sceny. Z pewnością zauważy, że pod pokrywką błyszczących świeżością rozwiązań scenicznych, kryje się mniej efektowna, ale istotna myśl. I powie: „Bądźmy poważni. Na serio”.

Piotr Gruszczyński

Fantazy na mdło

TEATR STARY im. H. MODRZEJEWSKIEJ w KRAKOWIE, Juliusz Słowacki *Fantazy*, reżyseria Tadeusz Bradecki, scenografia U. Kenar, muzyka S. Radwan. Premiera 9 lutego 1991.

Dyskusja o *Fantazym* chyba się już skończyła. Nad czym tu jeszcze dyskutować. Ot, pustota, tęsknota, rachunki. Prawdziwe uczucia, którym pech jakiś każe zawsze zamieniać się w komiczność. Dzisiaj wiemy już za wiele”. To sąd Małgorzaty Dziewulskiej zamieszczony w programie Starego Teatru do *Fantazego*, którego premiera odbyła się w lutym 1991 roku. Czy istotnie „dyskusję” o *Fantazym* można uznać za zakończoną? Wielość inscenizacji i tekstów napisanych przez badaczy literatury zdaje się świadczyć o tym, że temat jest istotnie wyczerpany i że wszystko zostało już powiedziane. Może wobec tego należy zacząć mówić o wszystkim od początku?

Fantazy to obok *Beniowskiego* utwór, który można nazwać likwidacyjnym. To rozrachunek z romantycznym stylem życia, który wyrodził się w pustą konwencję, nic nie znaczące gesty egzaltowanych „dobrych Polaków”. Uparcie upoetycznianym światem dawno już zawładnęła inna siła, jak najbardziej odległa od tajemniczej sfery ducha – pieniądze. Z tego względu sięgnięcie po *Fantazego* dziś, kiedy mamy do czynienia z rzeczywistym

końcem epoki, w której – zwłaszcza w ostatnim dziesięcioleciu – obowiązywały romantyczne style zachowania i myślenia, wydaje się pomysłem trafnym i obiecującym.

W krakowskim przedstawieniu w czarnym pudełku sceny z przodu ustawiono krawiecki manekin. Na nim wisi okazała biała suknia ślubna, z welonem rzuconym ukosem przez scenę aż do białego rozświetlonego pomieszczenia w głębi. Suknia pewnie dopiero przed chwilą została stamtąd przyniesiona, wystawiona jak na sprzedaż. Ślub, do którego ma dojść w *Fantazym* to przecież przede wszystkim kontrakt, który uratuje Respektów przed bankructwem. Całe przedstawienie pomysłane jest jako przygotowania do wesela.

Świat Respektów (pieczętowiec, choć nie bez kłopotów konstruowany przez Hrabinę) przypomina szopkę. Po scenie biegają dzieci w strojach ułana, huzara; jest postać ze skrzydłami anioła i chłopska kapela z żydowskim grajkiem. Przez scenę kilka razy przewinie się szlachcic w kontuszu z przypasaną karabela, nie zabraknie też lirnika – tajemniczego dziada przypominającego Wernyhorę. Cała ta sielanka jest równie sztuczna jak wypchany labędź zawiadujący bohaterem i co chwila przez nich taszczonego podczas wygłaszania wzniosłych tyrad. Dianna – przyszła panna młoda – chodzi w żało-

bie (narodowej?), Fantazy – jej konkurent – odziany jest w fircykową fioletową kamizelkę, czarny surdut i żółty jedwabny szal. Za chwilę rozpocznie się gra o honor, starcie cynizmu i nonszalancji z ludzką godnością.

Można nazwać krakowskie przedstawienie traktatem o honorze. Jego próbie poddana zostanie kolejno każda postać. Spektakl zbudowany jest z wielu indywidualnych scen i dwuosobowych pojedynków na słowa. Każdy ma szansę bronić swej godności w świecie, w którym „lokaje w panów ubrawszy się, wiodą romanse, serca wieszają wzięte – u zegarka. Potem poezję piszą i bilanse handlowe”.

Sądzę, że kluczem do *Fantazego* jest Idalia, która zdaje się zawsze kontrolować swoje zachowanie, prowadzi skomplikowaną grę, ciągle jednak zachowując możliwość chłodnej oceny sytuacji. Ona najcelniej charakteryzuje świat Respektów, przyjmuje też na siebie hańbę i śmieszność Rzeczniczkiej. To najtrudniejsza, a zarazem najważniejsza rola. Niestety w przedstawieniu Bradeckiego Idalia, grana przez Magdę Jarosz, bez reszty pogrążona jest w histerii i egzaltacji. Być może tu leży początek niepowodzenia przedstawienia.

Fantazy Bradeckiego jest nijaki. Ani dobry, ani zły. Ani wesoły, ani smutny. Ani też „wesoły, a ogromnie przez to smutny”. Sceny karykaturalne z życia Respektów malowane są stępionym piórkim, podobnie jak wzniosłe i tragiczne dotyczące Dianny, Majora i Jana. Odnosi się wrażenie, że reżyserowi zabrakło precyzyjnego planu. Nie wiadomo, jaki jest rodowód postaci, nie wiadomo, kim one są. Kreślone jedną pokrętną kreską nie mogą być bohaterami tragedii ani nawet dramatu. Przebiegają przez scenę jak

przygodni przechodnie, podczas gdy powinni nieustannie wzbogacać swój świat i naszą wiedzę o nim i to nie tylko w warstwie fabularnej poprzez wyjaśnianie kolejnych perypetii. Nie wiadomo też, co stanie się z tymi ludźmi po zapadnięciu kurtyny. Koniec przedstawienia przeciwieństwem dla *Fantazego* „człowieka ochrzczonego” dopiero początkiem drogi.

Mdły *Fantazy* to rzecz trudna do wyobrażenia. Tym bardziej teraz, kiedy dramat ten mógł znowu zabłysnąć pełnym blaskiem. Nie znaczy to, że nisko cenię sobie humor, który, jak już wspomniałem, jest główną sprawą w tym przedstawieniu. Chciałbym jednak zobaczyć rozgrywający się w tym dramacie konflikt we wszystkich jego wymiarach, ze wszystkimi komplikacjami i w jaskrawości stale zmieniających się nastrojów. To bowiem niezwykle walor tej sztuki. Ciągłe napięcie między serio i buffo, między tonem tragicznym i komicznym. Wierzę, że z takimi aktorami jak Anna Polony, Dorota Segda, Jerzy Bińczycki i Krzysztof Globisz możliwy jest *Fantazy* – inny *Fantazy* niczym wspaniały koncert orkiestry symfonicznej.

Pozostaje jeszcze rozważyć jedną wątpliwość: a jeżeli ten *Fantazy* jest celowo mdły? Rozgrywany w pustej przestrzeni przez postaci-marionetki, jak dziecięcy teatrzyk wykonany z tektury ma – być może – obnażać wielką pustkę, nieobecność szczerych emocji, zanik relacji międzyludzkich nawet wśród postaci „prawych”. Obawiam się jednak, że taki desperacko dialektyczny tryb myślenia jest z gruntu fałszywy. Uprawiam go tylko dlatego, aby nie przyznać się, że oto w moim ulubionym teatrze po raz kolejny widziałem nie najlepsze przedstawienie.

Portret Pendereckiego

W Piwnicy Wandy Warszawskiej i Andrzeja Kurylewicza odbył się osiemnasty już koncert z cyklu „Portrety Kompozytorskie”. Patronuje im Zarząd Główny Związku Kompozytorów Polskich, a każdy z „Portretów” poświęcony jest jednemu tylko kompozytorowi, który bierze udział w koncercie, najczęściej jako wykonawca jednej z własnych kompozycji lub jako gość honorowy swoją obecnością uświetniający wydarzenie. Tak też było podczas koncertu utworów kameralnych Krzysztofa Pendereckiego, który odbył się 22 lutego. Jak zwykle rozpoczęli gospodarze, tym razem obydwój i niesłychanie uroczysto, choć Andrzej Kurylewicz nie byłby sobą, gdyby nie rzucił jakiegoś żartu, co przy napiętej powadze i dostojności sytuacji w miły sposób rozluźniło obecnych. Program był obfity: aż 11 utworów skomponowanych w latach 1956-1990, była więc okazja porównać młodzieńczą twórczość kompozytora z jego ostatnio napisanymi utworami. „Miniatury na klarnet i fortepian” (1956) – zgrabnie napisane uroczyste kompozycje i już na samym początku koncertu było można się przekonać o znakomitym warsztacie i wielkiej intuicji melodycznej kompozytora, który w tym studenckim jeszcze okresie pozostawał pod wpływem swojego profesora Artura Malawskiego. Potem były nostalgiczne „Preludia na klarnet” (1987) w interpretacji Mirosława Pokrzywińskiego i „Miniatury na

skrzypce i fortepian” (1959) – doskonała kompozycja, jeden z najbogatszych kolorystycznie utworów w całym koncercie. Grałem kiedyś te utwory, a mój osobisty i pozytywny stosunek do „Miniatur” został potwierdzony bezbłędną interpretacją Piotra Rybkowskiego (skrzypce) i Macieja Paderewskiego (fortepian). Z kolei „Capriccio per Sigfried Palm na wiolonczelę solo” (1968) w precyzyjnym wykonaniu Andrzeja Bauera i II Kwartet smyczkowy (1968) świetnie zagrany przez Kwartet Śląski.

W tym miejscu w czasie koncertu „napisało mi się” coś, co chciałbym zacytować: „obserwacje laickie (gdym nie znał Schönberga) – muzyka poważna jest smutna i ma dziwnie powykręcane linie

melodyczne, bardziej chłodną operuje strukturą niż nastrojem emocjonalnym melodii i rytmów, barwy raczej nomochromatyczne... a poza tym mam wrażenie jakby nie chciała nic wyrażać, pozostając czystą dźwiękowością, a jedyną wyrażoną emocją odebrałem jako nostalgię (może tęsknotę, może wspomniany na początku smutek...)” A potem słuchałem dalej – „Cadenzy na altówkę solo” (1984) w interpretacji Artura Paciorkiewicza, dwóch pieśni na baryton i fortepian (do słów K. I. Gałczyńskiego i K. Przerwy Tetmajera) zaśpiewanych przez Andrzeja Hiolskiego, który jako jedyny w koncercie bisował; później były wykonane „Per Slava na wiolonczelę” (1986), III Kwartet smyczkowy – „Der Unterbrochene Gedanke” (1988) i Trio smyczkowe – Finale (1990). Po koncercie Penderecki zapowiedział skomponowanie innych części Triu poprzedzających Finale. Znakomicie napisane Finale, pięknie zagrane przez Marka Mosia, Łukasza Syrnickiego i Piotra Janosika, członków Kwartetu Śląskiego, który obecnie osiągnął światowy poziom w interpretacji muzyki XX wieku przypomniało mi swoją dramaturgią muzyczną słanną „Lyrische Suite” Albana Berga.

Ogólne wrażenie, jakie wyniosłem z koncertu – delikatnie cieniowana, elegancka muzyka, przyćmione barwy, za-

wieszona, niedopowiedziane frazy, wielka konsekwencja w obsesyjnym powracaniu do wybranych figur melodycznych i ich przetwarzaniu w kolejnych odcinkach poszczególnych utworów, a wreszcie zadumany i kameralny klimat muzyki tak różnej od monumentalnych oper, koncertów i religijnych kompozycji Pendereckiego. I, jak powiedział on sam na zakończenie koncertu, choć muzyka ta wydaje się być „odpadami” jego dużych kompozycji, traktowana jest przez niego jako głęboko osobista wypowiedź równoważna z całą pozostałą twórczością.

Krzysztof Penderecki jest rzeczywiście mistrzem w pisaniu muzyki instrumentalnej i wokalne. Wszystkie wykonane na koncercie kompozycje kameralne były naturalnie dostosowane do możliwości brzmieniowych instrumentów. Myślę, że pokutująca przez lata opinia laików, a niestety i niektórych instrumentalistów o manipulacyjnym traktowaniu instrumentów orkiestrowych przez współczesnych kompozytorów, traktowaniu przeciwnym ich konstrukcji i naturze brzmienia, w przypadku utworów kameralnych Pendereckiego nie ma najmniejszego sensu, bo wszystkie dźwięki, które usłyszałem na koncercie były silnie osadzone w tradycji muzyki europejskiej, w brzmieniu dobrze znanym od stuleci. Trudno przecież mieć zastrzeżenia do stosowania techniki glissanda na instrumentach smyczkowych lub do wydobywania dźwięków z fortepianu za pomocą dotykania strun zamiast klawiszy, co powoduje uzyskanie barwy zbliżonej do subtelnych brzmień harfy. To tak jakby mieć pretensje do Gombrowicza, że zajmował się zamaskowaną i mroczną stroną podświadomych gestów seksualnych, a nie problemami władzy rodem z szekspirowskiego dworu. Wracając do koncertu – chociaż nie poczułem metafizycznego dotknięcia (być może poczuł je inni słuchacze), ale miałem niezbite wrażenie obcowania z niezwykle sztuką.



FRANCISZEK MASLUSZCZAK

La donna del mondo

Od 21 do 23 lutego w Filharmonii Narodowej występowała Orkiestra Kameralna Polskiego Radia i Telewizji „Amadeus” prowadzona od początku jej istnienia przez jednego dyrygenta – Agnieszkę Duczmal, La donna del mondo – jak świadczy nagroda Międzynarodowego Centrum Kultury w Rzymie przyznana jej w 1982 roku. Spotkaliśmy się z Agnieszką na Fanie w Świnoujściu w 1972 roku, ona prowadziła wówczas Orkiestrę Kameralną „Pro Musica” (która była załączkiem orkiestry „Amadeus”), ja zjawiałam się rekonstrukcją szczątków dzieł muzycznych Karola Charlesa Kilwatera (wspólnie z Maćkiem Wojtyzsko, Krzysztofem Materną i Andrzejem Śmigielskim, którzy ocalali inne szczątki słynnego herosa), a w przerwach opalaliśmy się, rzucaliśmy palenie, chodziliśmy gromadą na długie nocne spacerki po plaży i robiliśmy wszelkie możliwe przyzwoite szaleństwa. Od tego czasu orkiestra Agnieszki stała się zespołem znanym w całym świecie, koncertującym w najlepszych salach Europy, obu Ameryk, Dalekiego i Bliskiego Wschodu, nagrywającym dla największych rozgłośni radiowych, z kontem 20 płyt kompaktowych i 80 godzinami nagrań – biorąc pod uwagę tylko te dla Polskiego Radia. A sama Agnieszka – laureat I Ogólnopol-

skiego Konkursu Dyrygentów w Katowicach i IV Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów Fundacji Herberta von Karajana – jest ciągle wierna swojemu „Amadeusowi”.

Sala warszawskiej filharmonii wypełniona była stałymi bywalcami i ogromną rzeszą młodzieży licealnej, a na parterze – jak to bywa podczas tzw. wydarzeń – część osób stała pod ścianami. Zaczęło się od Divertimento KV Wolfganga Amadeusza Mozarta, które – to już moja tradycja – wysłuchałem za drzwiami. Potem był koncert wiolonczelowy C-dur Josepha Haydna, a z orkiestrą wystąpiła młoda, piękna i zdolna Françoise Groben, laureatka II nagrody Konkursu im. Czajkowskiego w Moskwie w 1990 roku. Pani Groben jest uczennicą Borisa Pergamenschikowa i z powodu nagłej choro-

by swojego profesora z dnia na dzień (dosłownie!) zastąpiła go na scenie FN. Młoda solistka – urodzona w Luksemburgu, a mieszkająca obecnie w Kolonii – była z początku lekko stremowana, ale grała coraz pewniej z taktu na takt i jej kadecja w Adagio była naprawdę piękna, a całe finałowe Allegro było wspólnym popisem pani Groben i orkiestry, muzykowaniem perfekcyjnym w pulsie rytmicznym, czystym w intonacji i szlachetnym we współbrzmieniu. Na bis Françoise Groben zagrała Bourrée z Suty C-dur Jana Sebastiana Bacha.

Po przerwie Serenata Notturna KV 239 Wolfganga Amadeusza, a ja obserwowałem Agnieszkę Duczmal zafascynowany jej ruchami – całą sobą wyrażała muzykę i pokazywała najdrobniejsze niuanse interpretacyjne natychmiast pod-

chwytywane przez 20-osobowy zespół. To naturalne, że Agnieszka pokazuje zmiany dynamiczne tak częste i charakterystyczne w muzyce Haydna, ale w swoim dyrygowaniu podaje także sposób prowadzenia smyczka, najdrobniejszą fermatę czy nawet zwykły muzyczny „oddech”, sposób legowania nut i postawienie akcentu – to była dla mnie wyjątkowa obserwacja współpracy, w której gest idealnie powiązany jest z brzmieniem zespołu.

Na koniec tego klasycznego programu „Amadeus” zagrał słynne Eine kleine Nachtmusik KV 525. Rozpoczęli z ogromną energią, precyzyjnie i czysto – Allegro zostało zagrane z wielką muzykalnością, wrażliwością i żarliwą energią, było to rzeczywiście wybitne wykonanie jednego z najbardziej znanych w świecie utworów. I potem wszystko było już na światowym poziomie, no, może w finałowym Rondo: Allegro początek był odrobinę mniej precyzyjny (słyszalne tylko dla fachowców), ale już po kilkunastu taktach było normalnie czyli światowo. Tak miło, że w tym kraju, gdzie wszędzie jeszcze wala się pozostałości po minionym czterdziestoparoletnim bałaganie, gdzie artystyczna chałtura i polityczna nowomowa w radiu i telewizji spotykają się ze wschodnio-europejskim wczesnym kapitalizmem końca XX wieku, że tu właśnie można spotkać się z precyzyjną, delikatną i dynamiczną zarazem interpretacją „eine kleine” rodzimego chowul Na bis zespół wykonał Divertimento KV 137 (część druga) oraz Etiudę b-moll Karola Szymanowskiego w rewelacyjnie dobrze brzmiącym opracowaniu Pani Dyrygent. Dziękuję za koncert Agnieszko!

Rembrandt w miniaturze

Cieniom K.

W miniaturze, czy *in nuce*? Wszystko jedno, liczy się intencja (i pragnienie) piszącego. Zamierzam zminiaturyzować olbrzyma, chcę wyluskać jądro jego geniuszu, podobne do klejnotu o wielu załamaniach, do perły o wielu odcieniach, opisać z maksymalną zwięzłością kilka z nich, wierzę bowiem że miłość do wielkich artystów, jak zakochanie się w jedynej osobie, jest uczuciem narzucającym wstydliwą oszczędność słów. Im większa miłość, tym mniej słów. Smakuj sztukę swego wybrańca, odzywaj się kiedy naprawdę musisz, podziwiał w przerywanym rzadko milczeniu jego dzieło.

Rembrandt urodził się w pierwszej dekadzie XVII wieku, był czteroletnim dzieckiem w chwili śmierci Caravaggia. Terminując u amsterdamskiego „italianizanta” Lastmana, ulegał rzekomo wpływowi malarzy weneckich; zachwycali go przede wszystkim Tintoretto i Veronese. Malarstwo Caravaggia było wzorem w konkurencyjnej szkole „italianizantów” z Utrechtu, van Honthorsta i Terbrugghena. Stąd nacisk historyków sztuki na swoistą u Rembrandta grę Światła i Cienia, inną niż u Caravaggia, bliższą Weneccjanom. Ich łagodna i subtelna „tonalność” *chiaroscuro* miała jako by bardziej odpowiadać Rembrandtowi, „zaszokowanemu” gwałtownością lombardzkiego Mistrza.

W wypadku Rembrandta mówienie o jakichkolwiek wpływach zakrawa na niedorzeczność. Jeszcze bardziej dziwi Rembrandt „zaszokowany”. Widzę go (choć to zapewne mój wizerunek czysto osobisty) jako malarza, który nigdy niczego nie szukał u innych, czerpał wyłącznie z samego siebie, odtwarzał, rozwijał i naśladował tylko własne widzenia. Czasem myślę dla paradoksu, że widział swoje gotowe już obrazy, zanim je namalował.

Widział też po swojemu Światło i Cień, nie oglądał się ani na Weneccjan ani na Caravaggia. Jak widział, jest głównym sekretem jego malarstwa. Wystarczy tu jedynie napomknąć, że słynny *Ront nocny*, oczyszczony gruntownie w roku 1946, nie odbywa się wcale nocą: grupa zbrojnych wychodzi na światło dzienne z cienia sklepionej bramy. Jak wytłumaczyć, że nie zauważono tego w ciągu paru stuleci?

Rok powstania *Rontu nocnego*, 1642, był w życiu Rembrandta punktem zwrotnym: jak gdyby los rozłupał jego biografię na dwie prawie równe części. Do roku 1642 rosła powódź, wysokie zarobki, uśmiech sławy, względne szczęście rodzinne (względne o tyle, że ukochana żona Saskia urodziła mu troje zmarłych w powijakach dzieci). W roku 1642 jego malarski sukces wszedł w fazę zaćmienia, przeredzili się nabywcy, zwracając się ku młodszemu malarzom, „proszym”, bardziej „wykończonym” i „wygladzonym”, umarła Saskia w parę miesięcy po wydaniu na świat synka Titusa. Śmierć Saskii była najcięższym ciosem, nie

przywiązywał większej wagi (poza finansową) do spadku notowań jego obrazów na amsterdamskiej giełdzie malarskiej, przeciwnie, coraz śmielej gwałcił efekty „wykończenia”, coraz szerzej i głębiej otwierał swoje malarstwo. Ale coroczny i niepowstrzymany odpływ nabywców uderzył go w końcu tak mocno po kieszeni, że zmuszony był dla spłaty długów sprzedać swój wielki dom, w którym prócz paru pracowni i komnat mieszkalnych miał bogatą zbrojownię oraz magazyn pełen kostiumów i rekwizytów teatralnych. Ogłoszony mimo to bankrutem, przeniósł się do małego mieszkania w ubogiej dzielnicy miasta. Dorosły już syn i Hendrickje, pomocnica domowa i kochanka owdowiałego Rembrandta, stali się formalnie i oficjalnie parą jego *marchandów*, zapewniając mu kątek mieszkalny i wikt w zamian za dostarczane obrazy. Pomysł był zręczny, uchronił go od natarczywości wierzyteli, umożliwił mu spokojne wkroczenie w starość z pędzlem w ręku. Niedługo korzystał z przywilejów wieku. Umarła najpierw Hendrickje, obdarzywszy go córeczką Cornelią, umarł potem



Rembrandt Autoportret, Akwaforta 1629

Titus wkrótce po swoim ożenku. W rok po śmierci syna umarł samotny Rembrandt.

Należy znać to życie, nie dla zaspokojenia ciekawości biograficznej, lecz dla lepszego zrozumienia autoportretów Rembrandta.

Obfitość autoportretów na przestrzeni całego życia Rembrandta, począwszy od młodzieńczego w kryzysowym kołnierzyku, kończąc na serii trzech z ostatniego pięciolecia przed śmiercią, nie jest dowodem czy podświadomym odruchem egotyzmu. Malarski egotysta nie spojrzalby na siebie tak okrutnie, jak śmiejący się starczo bezżębny Rembrandt, nie o krok może od grobu, ale już w jego zasięgu. W autoportretach Rembrandt postawił sobie za cel systematyczne, uporczywe

śledzenie własnej twarzy, jako wyrazu zmian psychologicznych. Ich nasilenie przypada na lata u progu starości. Oko miał tak ostre i przenikliwe, że chwycił najdrobniejsze niuanse w wizerunkach własnych nawet z okresu paru miesięcy. Za pierwszy pod znakiem czy w cieniu starości można uznać autoportret z roku 1657, w którym widać naraz błysk przestachu w oczach. Potem, jeszcze w tym samym roku, ekspresja twarzy pogodniej, albo w każdym razie nabiera cech męskiej akceptacji. W następnym roku, w autoportrecie z laską, wraca akcent siły. Dwa autoportrety z roku 1660, z paletą i pędzlami przy sztalugach, w białej mydło na głowie, przesłonięte są cieniem rezygnacji. Wykres duchowej temperatury? Zapis psychologiczny trzyletnich zmagani?

Był autoportrecistą i portrecistą wspaniałym, nie miał sobie równych w badaniu sekretów ludzkiej twarzy. Twarze stare widział lepiej i pełniej od młodych. Żywe modele i zrodzone w wyobraźni postacie biblijne łączyły się i przenikały wzajemnie przed jego oczami. Ozjasz dotknięty trądem jest namalowany tak samo jak stara matka Rembrandta, córka piekarza, w szacie wieszczki. O jego poczuciu cielesności świadczy Chrystus zdjęty z Krzyża i składany do Grobu: takiego sflaczenia ciała po męce nie spotkałem nigdy u malarzy Ukrzyżowania. Może jedynie u Masaccia, który namalował Chrystusa na Krzyżu z kręgosłupem przetrąconym na styku głowy i ramion.

Cały zawieszony „sos” środowiskowy siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, oprawa dostatku albo dobrobytu – zdobne dzbany i talerze, serwisy porcelanowe, inkrustowane szafki i szkatułki, lśniące szafy, lustra i obrazy w złoconych ramach, instrumenty muzyczne, kryształ i kryształowe płytki w szybach okiennych, łożka pokryte brokatowymi kapami, stylizowane zegary ściennie, ciężkie lichtarze – prawie nie istnieją u Rembrandta. Zachodziłem często w głowę, co było przyczyną tej powściągliwości. Unikał zbyt wyraźnego odcisku epoki? Chciał wznieść się ponad otoczenie i bieżący czas? Hipoteza warta byłaby zastanowienia, gdyby nie równoczesna słabość Rembrandta do strojów i kostiumów, na ogół bogato szamerowanych, obwieszonych łańcuchami, łańcuszkami, brelokami i wszelką inną biżuterią. Ileż bransoletek ma na ręce Saskia, iloma koronkami opięta jest Agata Bas! Jak ciężki od szamerunków jest kostium szlachcica polskiego! Nawet rażony trądem Ozjasz nosi na piersiach drogocenną sprzążkę i broszę w turbanie, a Arystoteles kontemplujący popiersie Homera przepasany jest splotami złotego łańcucha.

Svetlana Alpers, autorka *Rembrandt's Enterprise*, pisze o modelu teatralnym Mistrza, o jego upodobaniach do różnych form i postaci ekspresji scenicznej. W wielkim domu, sprzedanym w biedzie, zbierał (jak się rzekło) broje, kostiumy, rekwizyty teatralne. Trudno mi rozstać się z myślą, że jego „model teatralny” był bardzo szczególny: pochodził z imaginacyjnorzeczywistej krainy, zwanej *teatrum mundi*.

Obrazy grupowe zamawiane były przez gildie: rusznikarzy, chirurgów, sukienników. Wielki dar Rembrandta polegał na uchwyceniu grupy ludzkiej w ruchu, na przekór zwykłej w takich wypadkach tendencji do utrwalania (jakby fotograficznego) pozy zastygłej. Osiąga to indywidualizując do maksimum figury i pozycje uczestników grupy. Nawet w *Syndykach gildii sukienników* i w *Lekcji anatomii doktora Tulpa*, gdzie podobieństwo ubiorów i twarzy utrudnia indywidualizację, wrażenie ruchu jest przemożne. Jak mu się to udało? Przez malowanie podobnych do siebie twarzy niemal wyłącznie piórkami nieznacznych odcieni. Drobiazgi, które na pierwszy rzut oka umykają uwadze, po jakimś czasie zaczynają drgać, pulsować. I oto paradoks: podobieństwo służy różnicowaniu. Grupy pozują malarzowi sztywno, zgodnie z życzeniami cechów czy bractw, a on patrzy na nie okiem podpatrującego przez szczelinę w niedomkniętych drzwiach.

Wspaniały *Ront nocny* stanowi rozdział osobny.

Rzecznicy „teatralności” Rembrandta zanależliby tu sporo argumentów dla podparcia swojej tezy: zbrojni jak gdyby wkraczają na scenę dramatu szekspirowskiego, widoczny w tyle fragment bramy mógłby być dekoracją. Ja jednak myślę, że Rembrandt namalował znacznie więcej, wrzawę wojenną, otoczony tłumem patrol wojskowy w obłożonym mieście. Scena jest zbyt żywa, autentyczna, by pod nogami idących rozległo się skrzyknięcie desek teatru. Pomieszczenie złocistych i czarnych hełmów, różnorodnych kapeluszy, dzid, rusznic, szabel; pies szczekający na dobosza, postać kobieca, starzy obok młodych, wysoko wzniesiony sztandar, zacięte miny – wszystko to wygląda raczej na grupę obrońców obłożonego miasta, niż na przejście przez miasto straży nocnej. Nie jest ona zresztą nocna, jak wiemy od roku 1946.

W nowojorskiej *Frick Collection*, jednej z najbogatszych małych galerii świata (obok Pinakoteki neapolitańskiej), bezustannie wracałem do *Lisowczyka*; tak natrętnie, że nadzorcy za szybą w górze wzięli mnie chyba za osobnika planującego kradzież.

Katalogi informują, że początkowo widziano w płótnie Rembrandta wizerunek Gijsbrechta van Amstela, legendarnego założyciela Amsterdamu. Ale w końcu stanęło na jeźdźcu polskim, *The Polish Rider*, z dodatkiem – pochlebnym niby dla nas, lecz dość niezgrabnym – „personifikacja Wolności”.

Portret konny jest romantyczny, lekki, przeświecony, ciśnie się na usta przymiotnik: natchniony. Zrośnięty z koniem jeździec, o twarzy prawie chłopięcej, mógłby istotnie uchodzić za postać w ten czy inny sposób symboliczną. Nie ma w nim nic z włoskich portretów konnych (na przykład, kondotier Guidoreccio w Sienie, namalowany przez Martiniego), gdzie na ogół elementem głównym jest Siła. Jeździec polski Rembrandta zrywa się do lotu na tle ciężkiego Zamku, w jego wzroku odbija się niewinność a może i naiwność, za chwilę ujrzymy i usłyszymy niepowstrzymany tętent, aż zniknie nam szybko z oczu w kłębach kurzu. Jeździec w pościgu za umykającą Wolnością, czy młodziutki myśliwy w pogoni za szybującym wysoko ptakiem?

Przed laty Jan Lebenstein pokazał mi swoją imitację obrazu Rembrandta. Stary jeździec z obwisłymi wąsiskami, na białej chabecie, która ledwie stoi na nogach; w tle coś w rodzaju góry fortecznej. Nie musiał mi nawet mówić, że starego potomka Lisowczyków przeniósł przez Monte Cassino. Miała to być, dla patrzących powierzchownie, gorzka drwina. Była tym, co Japończycy nazywają „okrucieństwem z nadmiaru miłości”.

Osobny rozdział w *Drugiej Księdze Samuela* zatytułowany jest *Grzech Dawida, Batszeba*: „I zdarzyło się, że pod wieczór Dawid podniósł się z posłania i chodząc po tarasie swego królewskiego pałacu, zobaczył z tarasu kąpiącą się kobietę. Kobieta była bardzo piękna. Dawid zasięgnął wiadomości o tej kobiecie. Powiedziano mu, że jest to Batszeba, córka Eliama, żona Uriasza Chetyty. Wysłał więc Dawid posłańców, by ją sprowadzili. A gdy przyszła doń, spał z nią. A ona oczyściła się od swej nieczystości i wróciła do domu. Kobieta ta poczęła, posłała więc, by dać znać Dawidowi, że jest brzemienna”.

Toczyły się wtedy walki. Dawid rozkazał: „Postawcie Uriasza tam, gdzie walka będzie najbardziej zająca, potem cofnijcie się od niego, aby został ugodzony i zginął”. Co też się stało.

„Żona Uriasza dowiedziawszy się, że Uriasz, jej mąż, umarł, oplakiwała swego pana. Gdy czas

żałoby przeminął, posłał po nią Dawid i sprowadził do swego pałacu. Została jego żoną i urodziła mu syna. Zły był jednak postępek, jakiego dopuścił się Dawid wobec Jahwe”. Za swój grzech Dawid zapłacił z woli Jahwe śmiercią nowo narodzonego syna. „Dawid okazywał współczucie dla zbolelej Batszeby. Poszedł do niej i spał z nią. Urodził się jej syn, któremu dała na imię Salomon. Jahwe miłował go”.

Rembrandt namalował Batszebę z listem Dawida. Naga Batszeba siedzi na łóżku, służebnica obmywa i wyciera palce jej nogi. Być może, zapytany o pięć najpiękniejszych obrazów w malarstwie wszystkich czasów, wymienilibym Batszebę. Znakomita duża reprodukcja, zaginiona póź-



Rembrandt *Autoportret*, Olej płótno, ok. 1668

niej podczas licznych przeprowadzek, wisiała po wojnie na ścianie naszego rzymskiego pokoju na Farnese. Próbowaliśmy często odgadnąć, K. i ja, jakiż to list Dawida kazał Rembrandt przeczytać przed chwilą Batszebie. Ten potwierdzający z radością wiadomość, że jest brzemienna? Czy ten, w którym donosił o śmierci Uriasza? Nie jest wykluczone, że jeszcze inny: ten, w którym nie panując nad swoim królewskim gniewem, zlorzezył Jahwe, bluźnił otwarcie, po śmierci pierwszego syna.

Widać z profilu tylko jedno oko Batszeby, z podniesioną wysoko brwią, i jej zaciśnięte zagadkowo wargi. Patrząc bardzo długo, udaje się złowić na nich resztkę gasnącego uśmiechu. Ale w połączeniu z okiem naznaczone są osadem gorczy i cierpienia. Jak się to wszystko łączy i przeplata w akcie pełnym dojrzałego, sytego szczęścia?

Rembrandt zaglądał do Biblii tak, jakby czając się pod oknami, przebijał wzrokiem wypukłe szybki amsterdamskich mieszkań; ale nie towarzyszyło mu w tym spojrzeniu ostre światło dzienne Vermeera.

Napisałem wyżej: „Widział po swojemu Światło i Cień, nie oglądał się ani na Wenecjan, ani na Caravaggia. Jak widział, jest głównym sekretem jego malarstwa”.

Spróbuję dorzucić parę słów o tym sekrecie, co naturalnie nie znaczy, że ośmielię się zaproponować

jego rozszyfrowanie. O większości płócien Rembrandta dałoby się powiedzieć, że malował je celowo przed zmierzchem, gdy zachodziło słońce. Klasyczne są pod tym względem *Oczekiwanie Tobiasza i Anny* oraz *Święty Mateusz i Anioł*, ale proceder powtarza się nawet w portretach (Titus, Hendrickje, mężczyzna w złotym hełmie, starzec w bogatym kostiumie, Nicolaes Bruynningh). Światło jest wtedy ciemnozłotawe, kolory nabierają niezwyklej głębi i gęstości, zdają się budować pomost między masywną rzeczywistością przedmiotu lub figury i delikatną poświatą, która cień rozprasza złocistym pyłem. Czy odbłask zachodzącego słońca przed zmierzchem jest tu jedynym czynnikiem? Im częściej o tym myślę, wpatrując się

w obrazy Rembrandta, tym większą odczuwam pokusę zastąpienia odbłasku słonecznego odbłaskiem dalekiej łuny. Nie, rzecz jasna, żeby Rembrandt dosłownie pograżał widzialny świat i jego biblijnych albo współczesnych mieszkańców w łunie pożarów. Chcę wierzyć, że jak każdy do prawdy wielki artysta posługiwał się swoją ukrytą, bardzo osobistą metaforą. W tym wypadku metaforą otaczających nas zawsze na horyzoncie płomieni.

4 października 1669 dzień w Amsterdamie był pochmurny, ciężki aż od zwisających nad miastem chmur, i duszny. Duszność w każdym razie odczuwał Rembrandt; chwilami, leżąc w łóżku pod górą kolder, musiał wręcz łapać oddech. Nie był aż tak bardzo stary – sześćdziesiąt trzy lata, – ale od śmierci Titusa, jedynego syna, opadał szybko z sił, tył, ociężałość pokonywał przed sztalugami z coraz większym wysiłkiem. I bał się każdego pukania do drzwi, zwłaszcza gdy był sam. A był tego dnia sam, piętnastoletnia Cornelia, już zaręczona z kapitanem marynarki, wciąż częściej spędzała czas poza domem.

Zwłókl się z łóżka, wypił resztkę wina w dzbanie, i sięgnął po okrągłe lustro w mosiężnej oprawie. Patrzył niechętnie na swoją obrzękłą twarz, na zwiotczałe policzki, na oczy do połowy zasłonięte ciężkimi powiekami. Patrzył, choć widział od pewnego czasu nie zanadto wyraźnie. Wraz z nagłym, ostrym ukłuciem w pier-

siach poczuł gwałtowną potrzebę malowania, jakby pędzel był najlepszym lekarstwem na rosnący ból. Chwiejną ręką udało mu się rzucić na płótno szkic autoportretu, ale lustro wypadło mu z lewej ręki, obsunął się więc na łóżko, chwytając konwulsyjnie krótki oddech. Wypchana majakami, jak wata, drzemka złagodziła szarpanie w piersiach. Kiedy się obudził i znowu zwłókl z łóżka, nie mógł odszukać wzrokiem lustra na podłodze. Dojrzał je wreszcie, pochylił się, mimo woli upadł na kolana. Twarz i oczy zalał mu pot, tak obfity, że przestał cokolwiek widzieć. Ból nie był teraz szarpaniem w piersiach, lecz ich rozrywaniem żelaznymi palcami. Zbyt strasznym, żeby wydobyć skargę albo jęk. Wyciągnął się swoim wielkim cielskiem na płask twarzą do ziemi i potrafił sztalugi, które upadły na niego w ten sposób, że zaczęły autoportret nakryć mu tył głowy. Takim znalazła go wieczorem Cornelia. I cicho zapłakała, usiłując na próżno odwrócić zwłoki ojca na wznak.

Obojętne, najzupełniej obojętne, czy tak rzeczywiście umarł Rembrandt. Tak wyobrażam sobie jego śmierć.

Listopad 1990

Tekst, którego pierwodruk ukazał się w „Kulturze” nr 1-2/1991 drukujemy za łaskawą zgodą Autora.

TYGODNIK
LITERACKI

Na wstępie wypada uczynić zastrzeżenie, że autor *Innego Świata* sam nie określa się mianem historyka sztuki. Sztuka jako temat refleksji nie zajmuje wcale więcej miejsca w jego dzienniku – wyprzedza ją zdecydowanie polityka, wyprzedza historia i literatura. A jednak krytycy, piszący o dziele Herlinga-Grudzińskiego, raz po raz nobilitują jego rozważania o sztuce, wyznaczając im rangę wyższą, niżby to wynikało z szacunków statystycznych i z ilości poświęconego sprawom sztuki miejsca. I tak Wojciech Karpiński pisze: „Herling-Grudziński poświęcił wspaniałe strony malarstwu”¹. Zaś Krzysztof Pomian w wstępie do francuskiego wyboru z *Dziennika pisanego nocą* kluczową kwestię obecności autora w utworze diarystycznym ujmując właśnie poprzez analogię ze sztuką: „Herling sprowadza w nim siebie nieledwie do spojrzenia, które, niczym wiązka światła, wychodzi z oka. Jak pochodnia Caravaggia w *Siedmiu dziełach Miłosierdzia*. Albo jak świeca La Toura w jednej z jego *Magdalen*. Jak latarnia Goyi w *3 Maja 1808*”². Taki stan rzeczy kusi do wyodrębnienia z *Dziennika pisanego nocą* materiału, dotyczącego sztuk pięknych i do hipotetycznego spojrzenia na ten materiał oczyma historyka sztuki. Ograniczę się przy tym świadomie do książkowej wersji dziennika, jako tej, za którą autor przyjmuje pełną odpowiedzialność. Uwzględnię także, ze względu na jego wagę, późniejszy esej o Caravaggju, który niewątpliwie zostanie włączony do piątego tomu dziennika.³

Nie czując się członkiem cechu historyków sztuki, Herling-Grudziński nie daje sobie narzucić takich reguł gry, jak obcojęzyczne cytaty, rozbudowane przypisy i skrupulatne kwitowanie ustaleń poprzedników. Byłaby wszakże bezcelnością supozycja, że reguł tych spełnić by nie mógł. Jego teksty o sztuce są świadectwem wielojęzycznych lektur, przy tym czytanych krytycznie. Wyraźnie czuje się w nich chronologiczną nić tradycji, która w każdym punkcie może być zakwestionowana. Klasycznym przykładem jest tu wstępny akapit eseju o Caravaggju:

„Naturalista», «realista». Tak go nazywano w zeszłym stuleciu i na początku obecnego. «Nowoczesny naturalizm stricto sensu zaczyna się w sposób bardziej surowy (? [-GHG]) 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 Balzaca i Flauberta, w malarstwie nadawano ją często Courbetowi. Fry znalazł zatem praojca gatunku, podobnie jak Burckhardt”.

Taki akapit mógłby wyjść spod pióra zawodowego historyka sztuki, który jedynie, należy przypuszczać, opatrzyłby swój tekst kilkoma erudycyjnymi przypisami. Gotowy przykład takiego komentara znaleźć można choćby w książce włoskiego historyka sztuki i literatury, Mario Praza:

„Chociaż, w wypadku Caravaggia, współcześni gorszyli się uwydatnianiem szczegółów realistycznych, jak brudne nogi w pierwszej wersji *Świętego Mateusza* i w *Madonnie z Loreto* czy opuchnięte ciało w *Śmierci Matki Boskiej*; zresztą nie tylko współcześni, zważywszy, że i Berenson w swej książce *Caravaggio. His Incongruity and His Fame*, Chapman and Hall, London 1953, odnosi się z wyraźnym niesmakiem do tych szczegółów”⁴.

Zahaczamy w ten sposób mimochodem o kolejny aspekt tematu, a mianowicie o stosunek Herlinga do historyków sztuki – en masse i pojedynczo. Autor *Dziennika pisanego nocą* nie przedstawia siebie jako historyka sztuki. Przybiera raczej postać „bywalca wystawowego o typowo literackich reakcjach na malarstwo” (9 marca 1977). Ale niejedną raz podkreśla swój krytycyzm wobec formuł, stosowanych do danego artysty przez historyków sztuki. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy pisze o którymś ze swoich ulubionych twórców, o „Malarzu” i jego „Arcydziele”.

„Duccio i *Maesta*: pisząc o nich, ześlizgiwano się prawie zawsze w zastawione jakby sidła formułek: albo fałszywie poetyckich, albo pedanteryjnie klasyfikacyjnych. Nawet relacje o pierwszym wrażeniu kopiują z drobnymi wariantami ten sam skrót metaforyczny: rozjarzona gwiazda w piwnicy, oślepiający skarb w grocie, złote źródło w mrocznej otchłani”. (Siena, 27 lutego 1975). W dalszym ciągu zapisu Herling przytacza kilka takich formułek i przeciwstawia im własną interpretację *Majestatu* jako swoistej partytury „Oratorium o Pierwotnej Wierze”, podkreślając szczególnie odbywającą się jego zdaniem w wielu figurach Duccia, zwłaszcza w aniołach, przemianę „widzialnego w niewidzialne”.

Co by o tym wywodzie powiedział historyk sztuki? Najpierw wskazałby na źródła zawartego w tekście Herlinga dialogu z tradycją, a przede wszystkim na jedno źródło,

album *L'opere complete di Duccio* z roku 1972. Tam właśnie, w artykule wstępnym Giulio Cataneo, znaleźć można wspomnienie pierwszych wrażeń w zetknięciu ze wspaniałym dziełem Duccia, tam też, w wypisach z takich autorów jak Toesca czy Berenson, przypomniano formuły krytyczne, które tak surowo krytykuje Herling. Następnie historyk sztuki broniliby zapewne tezy o „styku bizantyjsko-gotyckim” (Toesca pisał zresztą ładniej, i konkretniej, o „doskonałej fuzji” takich elementów, jak „klasycyzm sztuki bizantyjskiej i rytmu sztuki gotyckiej”⁵) i przypomnialiby, że Duccio przyswoił sobie dziedzictwo bizantyjskie poprzez zachowane we Włoszech okazy malarstwa z epoki wczesnych Paleologów, jak to udowodnił przekonująco w latach trzydziestych Lasareff⁶, a potwierdzili po nim Kitzinger⁷ i Stubblebine⁸. Wreszcie, gdyby był tradycyjnym historykiem sztuki, zakwestionowałby pewnie – z powodów meto-

Jan Zieliński

Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki

dologicznych – formułę Herlinga o przemianie widzialnego w niewidzialne. Co oczywiście nie zmienia faktu, że jest to świetna puenta w porządku wywodu eseistycznego.

Już po raz drugi padło nazwisko Berensona. Nie przypadkiem. O ile na przykład dla Wojciecha Karpińskiego, eseisty o pokrewnej często Herlingowi wrażliwości estetycznej, Bernard Berenson był jednym z ważniejszych duchowych przewodników – co zostało pokwitowane w szkicu „Szkola spojrzenia”⁹ – o tyle dla Herlinga-Grudzińskiego jest on prawdziwą *bête noire* historii sztuki. W cytowanym przed chwilą tekście o Ducciu czytamy: „Najwięcej nabruździł Berenson (...), który nonsens o «ilustracyjności» Duccia mógł być przecież sobie darować (...)”. Dalej, w tekście o Masacciu: „Berenson miał fioła na punkcie «walorów dotykowych», *valori tattili*, (...) ale nigdzie chyba ten jego wynalazek nie okazał się tak kusy i maniackalny jak w przypadku Masaccia” (Florence, 3 października 1975). Po czym zacytował dłuższy fragment z *I pittori italiani del Rinascimento*, Herling snuje następującą złośliwą wizję: „Nie jest łatwo opędzić się przed pociesnym obrazkiem. Malutki Berenson rodem z Kowna, jeden z najwybitniej-

szych mistrzów ekspertyzy malarskiej i odkrywca wielu zaginionych lub ukrytych pod skorupą brudu arcydzieł Renesansu włoskiego, rozpędza się do tego stopnia w «dotykowej» euforii obmacywania figur na freskach Masaccia, że próbuje je rzeczywiście «poruszyć z miejsca» i «obejść dokoła». Guz byłby zasłużoną karą dla krytyka, który tak świetnie rozpoznając sztukę, tak mało umie o niej sensownego powiedzieć”.

Ostro powiedziane, i niesprawiedliwie. Pomińmy drobny skądinąd fakt, iż Berenson urodził się w Butrymańcach w powiecie trockim, czyli bliżej Wilna, a nie w Kownie, aczkolwiek i to nie jest bez znaczenia, warto bowiem mieć w świadomości, że ten Żyd urodzony na Litwie przesiąkł w młodości także kulturą polską i że po wielu dziesięcioleciach pamiętał lektury dzieciństwa, zabiegając o angielskie przekłady z Sienkiewicza. W ciągu trzydziestu z górą lat,

jakie upłynęły od śmierci Berensona, pojawiło się, zwłaszcza w Ameryce, wiele artykułów, a nawet książek, kwestionujących rozmaite strony jego dzieła i biografii. Krytycy wskazują zwłaszcza na fakt, że Berenson otrzymywał prowizję procentową od wartości dzieła, którego atrybucją się zajmował, co mogło mieć wpływ na zbyt optymistyczne klasyfikowanie dzieł o domniemanym tylko, lub nawet wątpliwym autorstwie. Z natury rzeczy niektóre sądy Berensona zestarzały się, nawet jednak niechętni mu historycy sztuki przyznają, że częściej miał on rację i wiele z jego dorobku jest nadal aktualne.

Tytułem przykładu sięgnijmy po monograficzny szkic jednego z najbardziej wpływowych angielskich historyków sztuki, Kennetha Clarka, który wprawdzie znał osobiście Berensona, ale pisze o nim z wielkim obiektywizmem, nie ukrywając słabych stron i nie pomniejszając zasług. Na temat książki Berensona, z której kpi Herling, Clark pisze tak: „Nie trzeba, sądzę, zbytniej wyobraźni, żeby sobie zdać sprawę, jak niezwykle osiągnięciem jest szczupły tomik *Italian Pictures of the Renaissance*. Proszę utworzyć tę książkę na chybił-trafił. Natkną się państwo najprawdopodobniej na nazwisko jakiegoś malarza – powiemy, że to będzie Paolo Farinati – które budzi zapewne jakieś niewyraźne skojarzenia. Poniżej znajdują państwo listę około setki jego prac w kościołkach wiejskich, w muzeach, w zbiorach prywatnych na całym świecie. Berenson widział każdą z tych prac, razem składały mu się one na wyraźną sylwetkę Farinatiego, z której mógł od razu korzystać przy oglądaniu kolejnej kolekcji. Teraz proszę to pomnożyć przez 300, tyłu bowiem malarzy uwzględniła ta książka, i proszę pamiętać, że wszystkie sylwetki musiały być wyraźne i przejrzyste”¹⁰.

Rzecz ciekawa – angielski autor, podobnie jak Herling, wiąże teorię walorów dotykowych z wyglądem zewnętrznym Berensona. Clark pisze, że dla Berensona nie była to abstrakcyjna spekulacja, tylko żywe, indywidualne doznanie. „Wprost widzi się jego kruche, drobne ciało, fizycznie reagujące na wartości dotykowe lub kompozycyjne przestrzenną wiszące przed nim dzieła”¹¹. Formalnie zdanie to jest bardzo bliskie „pociesznemu obrazkowi” Herlinga-Grudzińskiego, w istocie dzieli je przepaść. Swego rodzaju ironia losu tkwi w fakcie, iż ataki Herlinga na Berensona można pod względem zaciekleści porównywać z tym, co sam Berenson pisał o niemieckim historyku sztuki o polskim nazwisku, Strzygowskim.

Od kwestii stosunku do historyków sztuki przejdźmy do bardziej zasadniczej sprawy – sposobu, w jaki Herling-Grudziński pisze o sztuce. Pierwsza rzecz, to unikanie dokładniejszych opisów dzieł sztuki. Opis obrazu Micco Spadaro (5 maja 1971) albo płaskorzeźby Antelamiego (kwiecień 1988) należą do nielicznych wyjątków. Herling pisząc o sztuce zdaje się zakładać, że czytelnik albo zna przywoływane obrazy, albo



FRANCISCO ZURBARÁN, Medytacja św. Franciszka

znajdzie ich reprodukcje w stosownych albumach. I w tym różni się od historyków sztuki, rzadko obywających się bez licznych reprodukcji, które mają wspierać ich wywody. Nie jest to oczywiście zarzut – dziennik rządzi się innymi prawami, niż rozprawy z zakresu historii sztuki. Łatwo można sobie wyobrazić luksusowe wydanie *Dziennika pisanego nocą* z kolorowymi reprodukcjami wzmiankowanych w tekście obrazów. W niedawnym wywiadzie dla „Tygodnika Literackiego” Autor ujawnił, że pierwotnie na okładce francuskiego wyboru z dziennika miała figurować reprodukcja jednego z obrazów Caravaggia.

Ta powściągliwość w opisywaniu obrazów rzuca się szczególnie w oczy w przypadku malarstwa pejzażowego, zwłaszcza, jeśli zauważymy biegłość i finezję, z jaką Herling-Grudziński opisuje pejzaże rzeczywiste. Spójrzmy jak na potencjalny opis obrazu na notatkę z dawniejszej

zastąpienie świec i lamp naftowych elektrycznością zadalo śmiertelny cios powieści. Herling proponuje spojrzeć na malarstwo pod kątem tego spostrzeżenia. Wniosku o zabójczym wpływie światła elektrycznego na sztukę wprawdzie *expressis verbis* nie formuluje, ale podsuwa go wyobraźni czytelnika.

Przewodnikiem po świecie sztuki jest dla Herlinga często literatura. „Latem byłem w Zurychu na wystawie arcydzieł Galerii Drezdeńskiej, przed obrazem Claude Lorraina *Acis i Galatea* nie mogłem sobie w żaden sposób przypomnieć przy jakiej okazji mowa o nim u Dostojewskiego”. (13 grudnia 1971). Herling był w Zurychu w połowie sierpnia, przez cztery miesiące poszukiwał – w książkach i w rozmowach z przyjaciółmi – miejsca, w którym Dostojewski pisał o obrazie Lorraina. Znalazł je w końcu w wyłączonym z *Biesów* rozdziale o spowiedzi Stawrogina. Uporczywość

dwóch obrazach: jest czas biczowania i czas zmartwychwstania. Nikt naturalnie od niego, z większą powściągliwością i znajomością ludzkiego losu, z mocniejszym sprzężeniem nędzy i dostojeństwa człowieka, nie pokazał w malarstwie dramatu życia i religii”.

W zapisie o Antonello da Messina znajdziemy porównanie z Pierem: „Historycy sztuki łączą czasem obu malarzy, ale nie wiem czy istnieje zestawienie *Świętego Sebastiana z Biczowaniem*: albo czy postać śpiącego, na drugim planie obrazu męczennika, przypomina komuś śpiących żołnierzy w *Zmartwychwstaniu Piera*” (26 listopada 1981). Skojarzenie ze *Zmartwychwstaniem* budzi i święty Sebastian Antonello da Massina (zapis z 26 listopada 1981) i obraz Rouault, przedstawiający zranionego kłowna: „W końcu wszystko się na siebie nakłada, zlewa się w jedną straszliwie ciężką całość: *Le clown blessé* jest Chrystusem zdjętym z krzyża. Jego twarz mają również *Trois juges*”. (20 czerwca 1971). A 16 czerwca 1984, omawiając najnowszy obraz Leonora Fini, Herling pisze: „Na pierwszym planie skulona i śpiąca postać w kasku przypomina jednego z wartowników w *Zmartwychwstaniu* Piero della Francesca”. W ten sposób niektóre obrazy, szczególnie mocno przeżyte, przetwarzone, stają się punktami odniesienia na prywatnej mapie historii sztuki, jaką Herling rysuje w swym dzienniku.

Pokażny obszar na tej mapie zajmują przedstawienia ludzi zmarłych, zwłaszcza ofiar dżumy. Oto kilka przykładów. Grobowiec Marii Węgierskiej, rzeźba Tino da Camaino: „Widziałem dużo rzeźbionych i malowanych Twarzy Umarłych, ale nigdy bardziej przejmującej w uchwyconym przez artystę sekrecie Snu i Śmierci. Raz tylko niewielki obraz Goi *Martwa mniszka* poruszył we mnie na moment tę samą strunę” (2 marca 1971). Obraz Micco Spadaro (Domenico Gargiulo) *Epizody dżumy w maju 1656 na Largo Marcatello*: „Stoś trupów pod murami, na platformach furgonów, na porzuconych noszach, na ziemi (...)” (5 maja 1971). Żywot Uccella według Schwoba: „Zesztywniałe zwłoki Dzikiem wywołały w nim gorączkę rysowania jej twarzy, niedomkniętych oczu, rąk” (1 września 1974). Na wiadomość, że wedle nowszych badań Caravaggio urodził się w 1571, a nie 1573¹⁵: „Drobiazg bez znaczenia? Nie, jeśli przyjmujemy, że chłonność pięcioletniego dziecka jest wystarczająco duża, by odcisnąć ślad na całe życie. 1576, rok dżumy w Lombardii. Ile z niej przeniknęło do dziecięcego oka przyszłego malarza? Wolno się nad tym zastanawiać, oglądając obrzękłe zwłoki kobiety w *Morte della Vergine*, płótnie które wywołało skandal swoim «brutalnym i niemal makabrycznym realizmem»; albo martwe, ziemiste ciało w *Złożeniu do grobu*; albo neapolitańskie *Biczowanie* (widziałem je wczoraj)” (2 lutego 1974). 19 stycznia 1980 pisarz wyraża żal, że nie zdąży pojechać do Wenecji na wystawę o dżumie – *Venezia e la Peste*. Wreszcie *Święty Franciszek Zurbarana*: „Martwy? Żywy w śmiertelnym uścisku? Sztynna, zdrętwiała postać, trupia twarz, rozchylone martwo usta, oczy wzniesione ekstatycznie do góry, lecz zarazem stępałe w wyrazie śmierci” (27 marca 1988). Listę można rozszerzyć o bazylijskiego *Umarłego Chrystusa* Holbeina, portret martwego mężczyzny z półprzymkniętymi oczami, obraz, o którym jeden z bohaterów *Idioty* powiada, że patrząc nań można utracić wiarę. Nim spróbuję wysunąć hipotezę na temat przypuszczalnej genety takich właśnie preferencji estetycznych Herlinga zatrzymajmy się przy obrazie przedstawiającym dżumę w Neapolu. Herling pisze między innymi: „Nie znam podobizny Spadaro, ale przysięgam że to siebie



CARAVAGGIO, *U wróżki*

podróży po Umbrii, znaną z starych papierach 3 listopada 1972: „Wzgórza, pokryte matową zielenią drzew, kwiatami i żółtymi smugami zbóż, lysieją często na styku z właściwym pasmem Apeninów, ginąc w lachach szarego kamienia i odsłoniętej ziemi koloru wyblakłej cegły. Nie ciemnozielony toskański wodotrysk cyprysu, lecz przereźdana korona pinii jest kluczem muzycznym krajobrazu umbryjskiego”. Jeśli ktoś tak po malarzku potrafi zobaczyć krajobraz rzeczywisty, a powstrzymuje się przed opisywaniem ulubionych pejzaży namalowanych, to należy założyć, że kryje się za tym głębszy zamysł, że czego innego szuka w malarstwie.

Właśnie. Przy niezaprzeczalnie olbrzymiej roli, jaką odgrywa dla Herlinga obcowanie ze sztuką, uderza zewnętrzna, pozaartystyczna motywacja wyróżniania poszczególnych dzieł. Czasem jest to wspomnienie miejsca znaczącego w biografii autora dziennika – casus obrazu Bonnard, wyróżnionego przez Herlinga na jego wystawie w *Villa Medici* na przełomie roku 1971/72. Po obejrzeniu *Piazza del Popolo*, obrazu z roku 1921¹², autor udaje się na ten plac („centrum naszego życia w powojennym Rzymie”) i konfrontuje malarstwo Bonnarda z własnymi wspomnieniami: „Raj utracony, czas utracony, nawet sztuka nie potrafi ich wskrzesić inaczej niż cieniem cienia, ale... ach, jak człowiek kocha się skryć w cieniach!” (3 grudnia 1971).

Można chyba powiedzieć tak: sztuka nie jest dla Herlinga celem, tylko środkiem. Weźmy na przykład zapis z 4 czerwca 1972, po obejrzeniu wystawy de La Toura w Paryżu, dotykający tak często w piśmiarstwie autora *Innego świata* obecnej opozycji światła i cienia. Zacytujmy jedno zdanie: „*Tableaux nocturnes*, obrazy malowane nocą, przy świecy (przeważnie) lub odbłasku lampki oliwnej, to cud czystości (niekiedy aż abstrakcyjnej czystości) nocnej refleksji o «wszystkich naszych dziennych sprawach»”. Jak łatwo spostrzec, jest to zdanie autotematyczne. Organizatorzy wystawy de La Toura podzielili jego płótna na dwie grupy, zatytułowane: *La Tour peintre de tableaux diurnes* oraz *La Tour peintre des «nuits»*¹³. Herling modyfikuje tę drugą formułę, żeby mieć „obrazy malowane nocą” – przejrzystą aluzję do tytułu własnego dziennika, znak wewnętrznego pokrewieństwa z cenionym malarzem. Ale zwornikiem kompozycyjnym tego zapisu nie są ani obrazy de La Toura, ani refleksje na temat własnej twórczości, tylko przywołany na początku wywód tragicznie zmarłego Andrzeja Ciolkosza (tłumacza *Innego Świata* na angielski) o tym, że

tych poszukiwań zdaje się świadczyć o znaczeniu, jakie Herling przywiązuje do splotu dwóch bliskich mu domen: literatury i malarstwa.

W tym kontekście dziwi zapis z 1 września 1974, poświęcony postaci Paola Uccella. Punktem wyjścia stał się przedrukowany w jakiejś włoskiej gazecie „wzruszający (...) drobiazg” Marcela Schwoba o tym malarzu. Herling streszcza tekst francuskiego pisarza, podkreślając zwłaszcza wątek Dzikiem, zakochanej w malarzu modelce, która zmarła z głodu, oraz obsesję linii i kresek, która sprawiła, że w jego ostatnim obrazie Donatello dostrzegł „tylko gmatwaninę linii”. Herling pisze na koniec, że przypowieści Schwoba chętnie nadałby tytuł *Mestiere di dipingere*, czyli: *Rzemiosło malarzkie*.

Szkic Schwoba nosi w oryginale tytuł „Paolo Uccello, peintre”, co jest niewątpliwie nawiązaniem do tytułu rozdziału w książce Vasari: „Żywot Pawła Uccella, malarza florenckiego”. Okazuje się jednak, że Vasari wcale nie wspomina o Dzikiem, a Donatello w ostatnim dziele przyjaciela nie dostrzegł „gmatwaniny linii”, a jedynie uznał, iż „zaledwie jest dobre”¹⁴. Schwob w przewrotny sposób połączył życiorys Uccella z postacią malarza z „Arcydziała nieznanego” Balzaca. Książka Schwoba, z której włoska gazeta przedrukowała drobiazg o włoskim malarzu, nosi znamienity tytuł: „Żywoty urojone”.

Kolejną cechą charakterystyczną pisania o sztuce na kartach dziennika Herlinga jest ahistoryczność czynionych porównań. Dobrym przykładem tego zjawiska mogą być liczne odwołania do jednego obrazu – do *Zmartwychwstania Piera*. Herling widział ten obraz przed okresem, który obejmuje dziennik, ale w zapisie z 20 czerwca 1971 wspomina pierwsze, niezwykle silne wrażenie: „Takiego Zmartwychwstania nikt nigdy nie namalował: prawie dzika twarz, ogromne oczy tryumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego blazna”. Powraca do tej formuły 1 grudnia 1979 w dłuższym zapisie o sztuce Piera, a konkretnie o *Biczowaniu i Zmartwychwstaniu*. Polemizuje z Huxleyem i z Herbertem, a skłonny jest zgodzić się z niecierpiącym Berensonem, gdy ten powiada, że nie ma bardziej przejmującego obrazu od *Biczowania* z Urbino. I dodaje zaraz: „To samo dotyczy *Zmartwychwstania*. Kiedy się oba obrazy widzi łącznie, podobna jeśli nie identyczna aura obojętności i bezosobowości udziela się scenie wstania Chrystusa z grobu, przed którym śpi czterech strażników rzymskich (...)”. I dalej: „Piero mówi po prostu w swych

¹ W. Karpiński, *Książki zbójceckie*. Londyn 1988, s. 138

² K. Pomian, *Manicheizm na użytek naszych czasów*. Przeł. E. Wende. (w:) G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa 1990. Wszystkie cytaty z dziennika Herlinga lokalizuję bezpośrednio w tekście datą zapisu. Korzystałem z dostępnych w chwili pisania tego tekstu pierwszych dwóch tomów (za lata 1971–1972, 1973–1979) w edycji krajowej Wydawnictwa Res Publica (Warszawa 1990), oraz z tomu trzeciego i czwartego (za lata 1980–1983, 1984–1988) w oryginalnej edycji Instytutu Literackiego (Paryż 1984 i 1989).

³ G. Herling-Grudziński, *Caravaggio: światło i cień*. „Kultura” 1990 nr 6, „Tygodnik Literacki” 1990 nr 4.

⁴ M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981, s. 284–285.

⁵ *Opere complete di Duccio. Presentazione di Giulio Cattaneo*. Apparat critico e filologico di Edi Baccheschi. Milano 1972, s. 10.

⁶ V. Lasareff, *Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons*, „The Burlington Magazine”, 59, 1931, s. 154–169.

⁷ E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*. „Dumbarton Oak Papers” 1965 nr 20, s. 44–45.

⁸ H. Stubblebine, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel-Painting*. „Dumbarton Oak Papers” 1960 nr 20, s. 97–101.

⁹ W. Karpiński, *Pamięć Włoch*. Kraków 1982, s. 96–105.

¹⁰ K. Clark, *Moments of Vision*. London 1981, s. 121.

¹¹ K. Clark, *Moments...*, s. 125.

¹² Bonnard (1867–1947). *Mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici*. Intr. P. Bucarelli, Roma 1971, poz. 10.

¹³ Por. katalog: *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries 10 mai – 25 septembre 1972*. Paris 1972.

¹⁴ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przeł. K. Streicher. Warszawa 1979, s. 102.

¹⁵ Zob.: *Immagine del Caravaggio. Mostra didattica itinerante*. Catalogo a cura di M. Cinotti, 1974, s. 29.

dokończenie na s. 19

postscriptum LII

pod oknem
w ciepłym rogu tapczanu
mógł spać
twój kot
lub chomik

więc Bóg
zagrzał to miejsce
dla mnie?

postscriptum LVI

J. G.

bruk
który dogadał się
z ósmym piętrem
i wyszedł ci
na spotkanie
powiedział
tak czy nie?

to wyjaśniłoby wiele

postscriptum XLII

takie drzewo nie wierzy
a, będzie zbawione

to po co?



JACEK SAPETTO

recenzje

Marek Zagańczyk

MIRCEA ELIADE: *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta.*
Przełożył Adam Zagajewski. Puls 1990



Eliade nie znosił specjalizacji, nie chciał być naukowcem zamkniętym w jednej dziedzinie. Posiadał wielki dar syntezy, wykraczania poza przyjęte horyzonty, jeżeli tylko uznał je za zbyt prowincjonalne. „Jeśli o mnie chodzi – pisał – to próbuję otworzyć ludziom Zachodu widok na inne światy – nawet jeśli niektóre z tych światów uległy zagładzie dziesiątki lat temu. Ja rozmawiam nie z Freudem czy Jamesem Joyce'em; próbuję zrozumieć myślowego paleolitu, jogina i szamana, chłopca z Indonezji, Afrykańczyka itd., i porozumieć się z każdym z nich”. Historia religii była dla niego próbą odkrycia transcendencji w doświadczeniu ludzkim, w życiu codziennym, sztuce, literaturze. Starał się dostrzec tajemnice pod powierzchnią wydarzeń, był dokładny, konkretny, a przy tym miał świadomość, że bez wyobraźni, odrobiny szaleństwa nie zdoła osiągnąć przyjętego celu. „Czeladnik nie może być uosobieniem ideału nauki. Można mu przypisać znaczenie tylko w ramach hierarchii socjalnej i, w najlepszym razie, etycznej”. Eliade nieustannie wykraczał poza samego siebie, poszerzał krąg interesujących go problemów. Może dlatego tak duże znaczenie przywiązywał do własnych powieści. Pisał je często latami, w końcu wydawał. Wraz z rosnącą sławą religioznawcy, coraz dokładniej uświadamiał sobie jednak, że jako pisarz długo pozostanie niedoceniony. Wiedział jaka powinna być idealna powieść. Wiedział również, że jej nigdy nie napisze.

Przez kilka lat mieszkał w Hotelu Szwedzkim, przy rue Vaneau. Pracował nad powieścią. Na tej samej ulicy, kilkanaście metrów dalej mieszkał André Gide. Eliade bardzo go cenił, często cytował w *Dzienniku*. Metodę pisarską Gide'a uznał za własną. Rezygnował z planu, tworzył pod wpływem impulsu chwili. Nawet przy tak rozluźnionych rygorach pisanie nie przychodziło mu łatwo. Często nad jedną stroną pracował cały dzień. Wówczas notował: „Już nie wierzę w tę powieść. Odsunąłem się od niej, widzę postaci tak samo, jak je widziałem do tej pory, wiem, jak się zachowują na tych kilkuset stronach jakie pozostają do napi-

sania – i przestały mnie one interesować”. Mimo to pisał właściwie bez przerwy; artykuły, wywiady, książki dotyczące historii religii, opowiadania i powieści. Po jego śmierci Cioran zapisał: „Eliade opętany był jedynie myślą o czynie, o dziele, o wydajności – w najbardziej czcigodnym sensie tego słowa. Kiedy mówiłem mu, że prawie nigdy nie pracuję, nie chciał i nie mógł mnie zrozumieć. Wszelki nihilizm, nawet metafizyczny był mu całkowicie

każda egzystencja odtwarzała *Odyseję*. W 1957 roku Eliade wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Już jako szanowany profesor rozpoczął wykłady na uniwersytecie w Chicago. Na ścianie w jego pokoju wisiał rysunek Omiccioliego, gdy na niego patrzył, dotykał głową sufitu. Zupełnie tak samo jak w mansardzie przy Strada Melodiei w Bukareszcie. „Jakież to dziwne – pisał – stymulujące, wręcz oszalałające, czuć, że sens mojego życia, teraz, w tych dniach, w tym roku, polega na tym, żeby połączyć te dwie mansardy, zintegrować te dwa światy, świat dojrzewania i dojrzałości. Ale jak to zrobić? Jak?”.

Amerkańskie kartki *Dziennika* wypełniają obserwacje ludzi, ich zachowań, reakcji na wykłady. Eliade pragnął poznać świat, w którym się znalazł. Potrafił godzinami rozmawiać z każdym, kto go o to poprosił. Z Allenem Ginsbergiem dyskutował o jego narkotycznych doświadczeniach, o tantryzmie. Obaj siedzieli na dywanie. W chwilach samotności wracał myślą do świata dzieciństwa, pierwszych fascynacji. Wspominał lektury Papiniego, Balzaka, Goethego, późniejsze spotkania z Jungiem w Asconie. Nawroty pamięci. A wszystko to za sprawą wiatru, okularów, które pękały, ponownych lektur. „W jakiś sposób – notował – przemierzając znane czy nieznane przestrzenie, podróżuję jednocześnie w przeszłości, w mojej własnej historii”.

Własna historia

obcy. W stopniu trudnym do wyobrażenia pozostawał nieczuły na wdzięki lenistwa, nudy, pustki i wyrzutów sumienia”. Praca pomagała mu znieść ciężar emigracji, wielkiej inicjacyjnej próby. *Dziennik* Eliadego, to świadectwo emigranta, Rumuna w Paryżu, powoli zdobywającego uznanie. Tak jak Brancusi, Ionesco, Cioran, wcześniej – Tzara.

Eliade wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania. Właściwie żył w podróży. Każdy emigrant był dla niego Ulisesem,

noty

Drabina w powietrzu

BLAISE CENDRARS: *Od portu do portu*, Warszawa, Czytelnik 1991

Jerzy Stempowski napisał kiedyś z niechęcią, że proza Cendrarsa może służyć za przykład wspinania się na zawieszoną w powietrzu drabinę słów. Trudno o bardziej mylną opinię, przynajmniej gdy chodzi o taką książkę jak *Od portu do portu*. Wznowiony po latach tom Cendrarsa należy do najświetniejszych w dorobku pisarza, który ze zmysłowością Rabelais'go i od-

wagę Montaigne'a opisuje epizody ze swojej niebywalej biografii. Tą biografiją można by obdzielić kilku autorów, a i to z gwarancją, że wszyscy wiedliby życie awanturnicze. Cendrars od chwili, gdy jako piętnastoletni chłopiec uciekł z domu, objechał bodaj wszystkie kontynenty, wziął udział w dwóch wojnach światowych, w pierwszej notabene stracił rękę, imal się najdziwniejszych zajęć i zawodów, pływał na statkach, połował, trudnił się przemysłem, wreszcie pisał: wiersze, reportaże, korespondencje wojenne, opowiadania i powieści. W młodości związany był z awangardą artystyczną, zwłaszcza z kubistami. Jego wczesne tomy ilustrował Leger. Swoje przygody Cendrars przedstawił w trylogii, na którą obok tomu *Od portu do portu* składają się *Odcięta ręka* i *Raźny gromem*.

Wśród wielu inskrypcji i dedykacji, jakimi suto opatrzone jest tom *Od portu do portu*, można znaleźć wypis ze św. August-

Prochy Świętych

RADEK SIKORSKI, *Prochy Świętych, Podróż do Heratu w czasie wojny*; Polonia Book Fund Ltd, London 1990, s. 257.

W ponurej otchłani lat osiemdziesiątych, gdzie na obrzeżach stanu wojennego, Afganistan był w naszym myśleniu o świecie – nas, dzisiejszych trzydziestolatków – miejscem wartym szczególnej uwagi i szczególnych emocji.

Był miejscem uczciwym, gdzie walka z „czarnym” toczyła się, w naszym wyobrażeniu, w unikalnym, niemal archetypicznym wymiarze; była rzeczwiasta, wolna od wielopiętrowych usprawiedliwień i pozorów, którymi tutaj musieliśmy obwarowywać „polsko-jaruzelską” rzeczywistość. Afganistan nadto, w strategicznych kategoriach, wiał uwagę i siły Niezwyciężonej Czerwonej Armii na tyle – jak mogliśmy to sobie wyobrazić – by w Przywiałskim Kraju trzeba było wyręczać się miejscowymi siłami, co budzić musiało uczucia nie bezinteresownej solidarności i wdzięczności – jeśli ta jest możliwa w narodowej skali.

Zaskoczeni odkrywaliśmy w afgańskiej wojnie polskie życiorysy; kondotierów i świadków, których relacje docierały do kraju różnymi drogami. Czego tam poszukiwali? Co w ich polskich, współczesnych losach prowadziło ich do Afganistanu, do bajecznej krainy z innego świata?

Książkę Radka Sikorskiego *Prochy Świętych – podróż do Heratu w czasie wojny* wydana ostatnio nakładem wydawnictwa Polonia, można czytać jak próbę odpowiedzi na tamte, sprzed lat, zastanowienia. Przynosi ze sobą smaki i barwy tamtej krainy i tamtego czasu. Taka lektura nie wyczerpuje jednak całej kolorystyki tej niezwyklej książki.

Prochy Świętych są relacją, dziennikiem podróży odbytej latem 1987 roku do Heratu, starożytnej metropolii islamu. Podróż, do dajmy, gruntownie wystudiowanej i przygotowanej, z której czytelnik czerpie smakowite opowieści o historycznych źródłach i tradycjach, tak boleśnie kontrastujących z opisem współczesnego Afganistanu objętego wojną.

Ta podróż jest także misją i to w podwójny sposób. Raz, poprzez udział i opisanie pierwszej narady partyzanckich przywódców najwyższych szczebli, z całą sensacyjną otoczką towarzyszącą konspiracyjnym spotkaniom, pełną niebezpieczeństw i zasadzek. Dwa, poprzez przygotowanie specjalnego raportu o stanie upraw rolnych na terenach gdzie toczą się walki – raportu, który stanie się podstawą opracowania zasad pomocy przygotowywanej przez organizacje wspierające Afganistan.

Jest ta podróż także podróżą do źródeł tej

wojny. Sikorski z wielką determinacją i uporem zbiera relacje uczestników powstania 24 Hut (14 marca 1979) w Heracie które, również przez swój krwawy i bezwzględny charakter, dało początek regularnej wojnie z komunistami i w efekcie doprowadziło do sowieckiej inwazji w grudniu 1979 roku. Wartość tych zapisów jest unikalna, niemal historyczna.

Ale ta „podróż do Heratu w czasie wojny” jest – być może przede wszystkim – wielką przygodą, być może największą przygodą w życiu autora. Emocjonalność tej relacji, jej „męska” młodzieńczość, bezpośredniość, nadają tej reportażowej książce literacki walor. Mamy oto – obok całej niezwykle ważnej warstwy informacyjnej i dokumentalnej – do czynienia z postacią narratorki wykreowaną i zapisaną w literackiej formie. Jego postać wylania się z drobniaczego, faktograficznego zapisu jakby mimo woli, jakby wbrew temu, że brak tu dystansu do opisywanych wydarzeń. Paradoksalnie ten udokumentowany, zdjęty niemal „na żywo” świat jest wykreowany przez emocje, przez wrażliwość i świadomość autora. Zastany świat tej wojny jest bardzo osobistą wizją świata w ogóle, wizją ludzi, postaw i wartości. To dzięki tej swojej warstwie lektura książki Sikorskiego cofa w czasie głębiej niż czas samej podróży, przywołując – właśnie w emocjonalnej temperaturze i sposobie widzenia – miniony czas naszych tutaj „podróży w czasie wojny”.

Sikorski łączy w swojej relacji postawy kondotiera i świadka. Zapisuje tę wojnę, dokumentuje jej różne oblicza, ale jednocześnie prowadzi walkę. To walka z potężnym przeciwnikiem o wielką stawkę. Sikorski mierzy się z obrazem wojny w Afganistanie wykreowanym dla zachodnioeuropejskiej opinii publicznej przez – w znakomitej większości – lewicową prasę. Cały upór i irytację objaśnia, kieruje przeciw wizji „cywilizacyjnej misji Rosji wobec islamu” którą tworzą lewicowe zachodnie gazety w czym sekundują im konserwatywne pisma i dzienniki. Przynajmniej solidni to przeciwnicy.

Sikorski dedykuje swą książkę „pamięci Andy Skrzypkowiaka spoczywającego w Afganistanie. Skrzypkowiak był operatorem filmowym pracującym dla brytyjskich stacji telewizyjnych. W Afganistanie spoczywa także Lech Zondek, polski mudżahedin. Polskich życiorysów przechodzących przez tę wojnę jest więcej. Może właśnie życiorys Skrzypkowiaka, zaświadczonego kilometrami taśmy filmowej, posłuży polskiemu scenarzysty za kanwę filmu o tych ludziach, o tej wojnie? Afganistan wart był podróży w czasie wojny, co udowodnia swą książką Sikorski. Wart jest z pewnością i filmu. Na pewno wart jest naszej pamięci.

Andrzej Kraszewski

tyna: Kochaj i czyni co chcesz. W jakimś sposobie myśl ta streszcza nieokreśloną osobowość i rozwichrzone, anarchiczne pisarstwo Cendrarsa. Niezależnie od całej egzotyki tej prozy, jest w niej nieposkromiona pasja życia, miłość do wszystkiego co istnieje. Urzeczony ludźmi i zdarzeniami graniczy z jakimś nienasyconym. Świat Cendrarsa wydaje się niewyczerpany w bogactwie, a jego smak i urodę pisarz potrafi znajdować w najpodrzedniejszych miejscach i wśród najbardziej nawet wykolejonych czy pomyślonych ludzi. Cendrars ani przez chwilę nie moralizuje, nie wdaje się w rozgraniczenia dobra i zła, takie kategorie w ogóle go nie interesują. Płynięcie przez życie – w sensie dosłownym, i przenośnym – od portu do portu i usiłuje w najbardziej osobistym, często ryzykownym doświadczeniu ogarnąć wszystko co zostało stworzone. Zarzut Stempowskiego, że proza Cendrarsa oderwana jest od ziemi mija się z celem o tyle, że ta

proza zrodziła się z niezwyklej wyobraźni i z niezwyklej życia. W każdym razie wolę taką zawieszoną w powietrzu drabinę (nawiasem mówiąc, Cendrars był również żonglerem) niż produkcję tych trzeźwych i opatrzonych autorów, którzy boją się oderwać stopę od pewnego i twardego podłoża. Tym zostaje tylko pedantyczna fraza Cyce-rona.

J. M.

Gwiazda miałeś rację, z Andrzejem Gwiazdą rozmawiała Wiesława Kwiatkowska, Gdynia 1990

W Polsce przyjęły się dwa sposoby uprawiania polityki. Pierwszy – nazwijmy go dziewiętnastowiecznym – polegający na czynnym uczestnictwie w życiu publicznym: organizowaniu partii, wydawaniu gazet, występowaniu publicznym. Drugi sposób polega na

dokończenie ze s. 3

chrześcijaństwa z jednej i islamu z drugiej strony i porównać je pod względem tolerancji albo agresywności, to nie wiadomo, która wypadłaby gorzej. Oba światy mają za sobą koszmarną historię pełną walk, podbojów, tortur. A z drugiej strony męczeństwo i poświęcenie. Być może ktoś powie, że trzeba być sceptycznym wobec obu. Natomiast rozumowanie, że to my jesteśmy dobrzy a oni tam – to jest religia agresywna, może wynikać wyłącznie z ignorancji. Z nieznamomości naszej, nie mówiąc już o cudzej historii.

– To wszystko co mówisz jest piękne i sprawiedliwe, lecz doświadczenie uczy, że na świecie przeważają ignoranci. Wołec tego wojna w Za-

Czy wojna cywilizacji

toce z pewnością zaciąży na przyszłości wzajemnych odniesień i stosunków między islamem i chrześcijaństwem. Do dawnych uprzedzeń dojdą nowe. Już teraz ta wojna postrzegana jest jako konflikt bogatej „Północy” z ubogim „Południem”. Jakie są wedle Ciebie możliwości minimalizacji – nazwijmy to – moralnych skutków wojny?

– Jedno trzeba powiedzieć jasno – wbrew chęciom ekstremistów po obu stronach nasze czasy nie są epoką konfrontacji chrześcijaństwa z islamem. Islam jest kulturą przebogatą, cywilizacją zróżnicowaną. Koran – dokładnie tak samo jak Biblię – można interpretować na wiele rozmaitych sposobów – najczęściej zgodnych z partykularnym interesem interpretatora. Masz na przykład mułłę – ajatollaha, który nawołuje do świętej wojny przeciw wszystkim ludziom i drugiego mułłę w meczecie w Londynie, który interpretuje świętą wojnę jako walkę człowieka z własną słabością, doskonalenie siebie i świata. Niestety z prasy dowiadujemy się tylko o tym pierwszym. Dla muzułmanów ten drugi ma co najmniej równie znaczenie. Od nas też zależy, jak muzułmanie będą interpretować Koran.

– Jak sprawy religii przedstawiały się w Afganistanie?

– To bardzo ciekawy przykład. Do 1978 roku Kabul był jednym z najbardziej ześwieczonych miast Azji. Po ulicach chodziły obok siebie kobiety w czadorach i dziewczyny w minispódniczkach. Był to kraj dużej tolerancji. Z prostego powodu: nigdy nie był kolonią. Ogromny zwrot ku religii dokonał się po inwazji. W oddziale miałem kolegów, którzy w latach siedemdziesiątych jako studenci ko-

munizowali. W latach osiemdziesiątych, gdy wraz z ich rodzinnymi wioskami spalono meczety, stali się gorliwymi wyznawcami Allacha. Co nie znaczy fanatykami, pozostali otwarci i przyjaźni dla innych ludzi – dla Europejczyków, nawet dla rosyjskich jeńców. Tu należy pamiętać, że człowiek islamu nie wie co to hipokryzja – tam nie ma rozdziału między życiem publicznym i prywatnym. Modły odbywają się publicznie. A walka z niewiernymi zakopującymi ludzi żywcem w ziemi i palącymi meczety jest naturalną konsekwencją modlitwy. W pewnym sensie jest modlitwą. Ci ludzie naprawdę nie przypominają historycznych kuli w rodzaju Saddama czy Chomeiniego.

Niestety to tych ostatnich widzimy co wieczór w dzienniku. To oczywiście nie sprzyja wzrostowi zaufania. Zachód powinien zdobyć się na odrobinę wysiłku, by poznać rzeczywisty świat islamu. Ci ludzie zasługują nie tylko – by użyć wielkiego słowa – na współczucie, we



wzajemnych kontaktach potrzeba też więcej szacunku, pokory.

Rozmawiał Wojciech Tomczyk
1991.02.26

* Lech Zondek, Andy Skrzypkowiak, którzy w Afganistanie zginęli oraz Jacek Winkler i Radek Sikorski

znalazł zastosowanie w polskim życiu politycznym.

Wójt

ALCEO VALCINI, *Z Malapartem w warszawskim getcie, z notatek korespondenta*, PIW Warszawa 1990

Autor był w czasie wojny warszawskim korespondentem „Corriere della Sera” w Warszawie. Po wojnie do 1948 pracował we włoskiej ambasadzie w Polsce. W swych jedenastu szkicach opisuje, oprócz wojny i okupacji także tuż przedwojenne polowanie Ciano w Puszczy Białowieskiej i tuż powojenne bankiety ze Świerczewskim. Sporo interesujących przyczynków i obserwacji. Naczelnym walorem książki jest opis sytuacji młodego Włocha w czasach od Mussoliniego do Badoglio. Ciekawy, odmienny wariant „Zniewolonego Umysłu”.

Wójt

TYGODNIK
LITERACKI 15

przeгляд zagraniczny

Miłość jako uświadomiona konieczność

Dwanaście lat temu pojechałem po raz pierwszy do Moskwy. Przez dwa tygodnie dzień w dzień chodziłem do teatru, byłem zachwycony: wielkie, solidnie wykonane realistyczne spektakle, postacie sceniczne z całym bagażem swego życiowego doświadczenia przemawiające pięknym językiem rosyjskim. Zapewne, był to skansen, ale przechowywano w nim te wartości, które w życiu codziennym dawno zostały zniszczone. I pamiętam publiczność. Przed teatrami tłumy, żywe reakcje widowni nagradzającej oklaskami często nie słowa, ale grę aktorów. Brawami wymuszano nawet powtarzanie szczególnie smakowitych scen.

Dzisiaj takiego teatru w Moskwie już nie ma. Prawie wszędzie spektakle polityczne i upojenie swoją własną odwagą. Także artystyczna. Bo w tej chwili nie wypada przyznawać się do Stanislawskiego. Trzeba wrócić do Meyerholda. Ponieważ jednak od lat trzydziestych teatr Meyerholda nie istnieje, więc stosuje się styl inscenizacji i gry aktorskiej dość dowolnie nawiązujący do tradycji. Ma być: nierealistycznie, awangardowo (najlepiej z domieszką cyrku i burleski), z większą lub mniejszą dawką erotyki. Duch Hanuszkiewicza unosi się nad teatrem rosyjskim. Publiczność, owszem, kupuje tę konwencję, choć zdarzają się puste miejsca na widowni – rzecz raczej nie do pomyślenia dwanaście lat temu.

Nie chcę wybrzydzać na teatry moskiewskie. W końcu grają one dla rodzimej publiczności, nie dla mnie. Ja mam swojego faworyta – to teatr Studio Cielowiek, w którym widziałem *Pannoczkę* Niny Sadur według *Wija* Gogoła i *Iluzję* Corneille'a. Grepsy, taneczno-cyrkowe efekty stosowane są tu oszczędnie, i służą tworzeniu żywych postaci i sytuacji scenicznych.

To teatr elitarny, dla gości zagranicznych, znany w Polsce (przyjeżdżał na występy gościnne do Krakowa). Chciałbym napisać o spektaklu, którego chyba u nas nie zobaczymy i sztuce, której chyba po polsku nie przeczytamy.

Śnieg. Niedaleko od więzienia Nikołaja Klimontowicza grany w Teatrze im. Jermolowej nie jest bowiem przeznaczony na eksport. Nie ma też większego rozgłosu w Rosji. Może dlatego, że jest zbyt tradycyjny i sentymentalny.

Rzecz dzieje się w mieszkaniu Lizawie i Zachara. On jest milicjantem – zapity, łepy typ; ona zajmuje się uprzątnięciem śniegu – ciepła, rosyjska baba. Mieszka u nich kątem samotna dziewczyna w ciąży. I oto nagle pojawia się w ich świecie tajemniczy przybysz zwany Aniołem. Przyprawia go ze sobą smutnego, niepozornego „nieudacznika” Osia – proletariusza i poetę, który właśnie zmieniając kolejne mieszkanie zgubił walizkę ze wszystkimi swymi wierszami. Anioł daje mu ślub z dziewczyną w ciąży i odchodzi. Pojawia się znów, by matkę z małym dzieckiem zabrać do lepszego świata, ale ona po wahaniach zdecydowała się zostać z poczciwym Osią. Prawdziwym ojcem narodzonego jest, jak należy sądzić, właśnie ów Anioł, ale dziewczyna wybrała życie „niedaleko od więzienia”, w którym od czasu do czasu ląduje Osia jako pasożyt społeczny.

Prościutka historia nawiązuje oczywiście do Ewangelii i w jakiś sposób do rosyjskiego etapu życia Brodskiego. Można też powiedzieć, że jest to sztuka przeciwko masowemu wyjazdowi z Rosji. Ale chyba najważniejsze przesłanie *Śniegu* natychmiast odczytuje publiczność: oto bajka dla dorosłych, bajka o tym, że

w ponurej radzieckiej rzeczywistości ludzie mogą się zdobyć na dobroć i miłość. Poprzez szarość, przygnębienie przebijają nikielne światła nadziei. Pojawia się ono wtedy, gdy ludzie biorą na siebie odpowiedzialność za drugiego człowieka, gdy wiedzą, po co mają żyć.

Największym sukcesem reżysera Andrieja Zitiłkina jest obsada *Śniegu*. Przede wszystkim trzech ról. Lizawie gra Natalia Potapowa – dorodna, silna kobieta, taka która potrafi ciężko pracować, ale i wzruszać się, i kochać nawet swojego męża. W roli dziewczyny występuje Irina Borodulina, dziecięco zdumiona tym wszystkim, co się wokół niej dzieje, a przecież zdolna do podjęcia trudnej decyzji. Tylko jej niespokojne gesty i tęczowe oczy świadczą o tym, że pozostając na dobre i złe z Osią,



„Piękny, prawdziwy” STANISŁAW FUJALCZAK

dobrze wie, z czego rezygnuje. I wreszcie poeta-proletariusz Andrieja Łukianowa. Na pozór słaby, nieśmiały, skopany przez życie, złamany w śledztwie (kazano mu donieść na Anioła, którym oczywiście zainteresowało się KGB). Ma w sobie jednak powagę i spokój. I tak jak Liza, jak dziewczyna – niemało życiowego rozsądku, który każe mu wybrać miłość.

Miłość w *Śniegu* to nie szaleństwo, nie „coup de foudre”, ale wybór. Jak w zakończeniu jednej z piosenek Anny Biczewskiej: „usłowimsia drug druga lubić, szto budiet sił”.

Piotr Mitzner

Policyjny przekład Mandelsztama

W 1925 roku w Warszawie nakładem Stowarzyszenia „Policyjny Dom Zdrowia” ukazały się *Moje wspomnienia policyjne* – Henryk Wardęski – zastępca głównego komendanta Policji Państwowej – pisze w nich między innymi o formowanych w końcu 1914 roku legionach polskich Witolda Górczyńskiego mających wspierać armię rosyjską: „Legiony Górczyńskiego miały być równoważnikiem legionów Piłsudskiego, które były sołą w oku Rosjan. Poeta rosyjski Mandelsztam na łamach tygodnika rosyjskiego „Niwa” pisał: (przekład)

Polacy, wszak nie ma sensu
W bohaterskich strzelców czynach!
Nie popłynię wstecz korytem
Szara Wisła po nizinach!

Czyżby nie pokryły śniegi
Naszych stepów suchej trawy?
Czyż przystoi się opierać
O Habsburgów kij koszlawy?”

Czy zawodowy policjant był pierwszym polskim tłumaczem Mandelsztama?

P.M.



Henryk Wardęski

Pisarze sumieniem narodu?

Bratysławski „Literarny Tyždennik” (9/1991) zamieszcza rozmowę ze znanym czeskim poetą oraz tłumaczem literatury polskiej i anglojęzycznej, Miroslavem Holubem (1923). Oto istotny fragment wywiadu:

„L.T.”: Przy jakiej okazji Vaclav Havel stwierdził, że literatura powinna być nietolerancyjna. Czy Pańskim zdaniem jest możliwe, aby niedawni konformiści poprzez swoją nową twórczość zatarli własną przeszłość i stali się ponownie tym, co o pisarzach powiedział Bielincki, że są sumieniem narodu?

M.H.: Sumienie narodu jest jednym z pojęć romantycznych nieprzystawalnym do literatury, którą najchętniej nazwałbym literaturą nowej rzeczywistości. Oni byli raczej inżynierami ludzkich dusz; jest to pojęcie tak monstrualne, że wzdrygałby się przed nim nawet drugorzędny szaman z plemienia Dogonów. Problem tkwi w tym, że do najcięższej kategorii wagowej pisarzy „z urzędu” należeli wyłącznie drugo- i trzeciorzędni wyrobownicy, i to nie od roku 1968, ale już od lat pięćdziesiątych. W roku 1986 napisałem esej o Creative Writing w USA, gdzie podkreśliłem potrzebę edukacji literackiej w duchu autokrytyki, która u nas nie istnieje od czterdziestu lat, wobec czego silnie trujące grzyby uchodzą za jadalne – z wiadomym skutkiem. Druga i trzecia kategoria przejawiała się nie tylko w autokrytyce, lecz i w moralności, stąd wstępujące w próżnię po czystkach lat siedemdziesiątych średnie pokolenie „oficjalnych” literatów znalazło się w skomplikowanej sytuacji. Z ich punktu widzenia wołanie o jakość było aktem sporej odwagi, ale w aspekcie historii literatury miało wartość bliską zeru. (...)

Uważam, że byłoby tragedią nowej rzeczywistości, gdyby ktokolwiek piszący poezję – powiedziałbym sensowną poezję lat dziewięćdziesiątych – był traktowany gorzej niż uprawiający mniej sensowną poezję, ale za to powstałą w kontekście zasłużonego skądinąd samizdatu lub na emigracji. (...)

Lecz nade wszystko tragedią etyki kultury czesko-słowackiej jest, moim zdaniem, kopanie leżącego. Poezja, w szerszym ujęciu literatura, w najszerszym zaś kultura, to sprawa godności ludzkiej. Ta zaś polega na niekopaniu leżących, jeśli wiadomo, że nie są przestępcami. Natomiast wiedza, kto jest przestępcą, a kto tylko ofiarą splotu okoliczności, należy do elementarza kultury. Sądzę, że w dużym stopniu brakuje nam poczucia godności czy też chociażby zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości.”

Jiří Menzel kawalerem francuskiego Orderu Sztuki i Literatury

„Rząd francuski, odznaczając Pana Orderem Sztuki i Literatury, składa tym samym hołd zasługom człowieka o wielu twarzach, ponieważ był Pan jednocześnie aktorem teatralnym i filmowym, reżyserem teatralnym, filmowym i telewizyjnym, a także scenarzystą. Jest Pan artystą, który zaimponował bogatą skalą swego talentu oraz fantazji nie tylko w Czechosłowacji, ale i szeroko poza jej granicami. Był Pan czeskim twórcą filmowym, który postanowił nie wyjeżdżać z ojczyzny w czasach najtrudniejszych, kiedy to inni wybrali emigrację, zresztą z przyczyn najzupełniej zrozumiałych i oczywistych. Pan jednak uważał, że wszyscy intelektualni nie mogą emigrować, ponieważ tylko ich obecność w kraju mogła chronić zagrożoną kulturę oraz twórczą tożsamość.”

Słowa te skierował do J. Menzla ambasador Francji w CSRF, Jean François Gueguinou, gdy pod koniec stycznia dekorował go tym wysokim odznaczeniem. Ambasador podkreślił, że fakt ten traktuje jako przejaw zbliżenia czesko-słowacko-francuskich kontaktów kulturalnych.

„Cieszę się, że dostępuję tego zaszczytu w gronie bliskich przyjaciół”, powiedział w swoim wystąpieniu J. Menzel. „Wyróżnienie to traktuję jako wyraz uznania dla wszystkich kolegów filmowców z »nowej czeskiej fali«, którzy zostali w Czechosłowacji po roku 1968.”

opracował Jan Stachowski

Gustaw Herling-Grudziński jako historyk sztuki

dokończenie ze s. 13

samemu sportretował w osobie ciemno ubranego młodzieńca, który ma jakby wyżarte płaczem oczy ślepeca, a w rękach trzyma przechylony dzban: obok niego ugięty w pałąk mężczyzna pije z tego dzbaną wodę". (5 maja 1971). Już na pierwsze wejście wyda się, że autor zbyt pochopnie skłonny jest przysięgać: jaki malarz dawałby swemu autoportretowi oczy ślepeca? Historyk sztuki nie wskazałby wprawdzie malowanego wizerunku Spadaro, ale podsunąłby jego portret słowny, zamieszczony w książce osiemnastowiecznego historyka sztuki, Bernardo De Dominici. Okazuje się, że malarz był człowiekiem tłustym i dobrodusznym, wymazany farbami, odzianym niechlujnie i wiecznie zataczonym. A zatem na pewno nie ciemno ubrany młodzieniec.¹⁶ Zresztą Spadaro urodził się około roku 1610, a więc w roku dzumy w Neapolu miał lat 46.

Tu miejsce na dygresję o autoportretach. Krajowi wydawcy *Dziennika pisanego nocą* na okładce drugiego tomu umieścili fragment zapisu z 3 lutego 1979, o tym, że dla Herlinga ideałem dziennika jest kronika „historii spuszczonej z łańcucha”, w której

„w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych malowideł renesansowych, znajduje się miniatury i ledwie naszkicowany autoportret obserwatora i kronikarza”. W innym miejscu, w zapisie lokalizowanym jako „Mała podróż umbryjska” (20–25 kwietnia 1975) Herling zdawał sprawę z fascynacji takim autoportretowym podpisem we fresku w Orvieto, którego autorami są Luca Signorelli i Fra Angelico. Historyk sztuki dodałby, że wedle niektórych badaczy takim autoportretowym podpisem jest też drugi od lewej żołnierz w ulubionym obrazie Herlinga – *Zmartwychwstaniu Piera*.

I jeszcze jedna dygresja, o stosunku Herlinga do sztuki współczesnej. Nie wchodząc w szczegóły można powiedzieć, że jest on zdecydowanie krytyczny. Jeśli polegać na zapisach dziennikowych, z natury rzeczy fragmentarycznych, „największym malarzem epoki nowoczesnej” jest dla niego van Gogh (18 lutego 1988). Z malarzy czynnych w dwudziestolecie międzywojennym – Bonnard (zmarł w 1947) i Rouault (zmarł w 1958). A potem już tylko wielka pustynia, na której ocalały jedynie obrazy paru malarzy bądź znanych autorowi osobiście, bądź

plasujących się na orbicie jego kręgu towarzyskiego: Leonor Fini, Balthus, Potworowski, Lebenstein (co, oczywiście, nie umniejsza ani ich wielkości, ani autentyczności zachwyty). Rzecz charakterystyczna, że nie znajduje uznania Herlinga „malarz wypalonej ziemi”, Anselm Kiefer. Natomiast opisując infernalny „prakrajobraz” w okolicach Dragonei, który w zeszłym stuleciu malowali ze „słodkawym (...) sentymentalizmem” malarze ze szkoły posillipskiej, Herling pisze: „Przed kilku laty był tu krótko Lebenstein i natychmiast zobaczył, co trzeba. Odtąd widuję w jego ilustracjach biblijnych odległe echa prakrajobrazu pod Dragoneą” (Dragonea, 17 lipca 1984).

Pora zamknąć uwagi na temat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w roli historyka sztuki zapowiedzianą też na temat genezy jego szczególnych wyborów artystycznych, też, która zarazem tłumaczyć może, dlaczego w pewnym konkretnym momencie dla Herlinga sztuka jakby umarła. Z uzasadnionej chyba powściągliwości zamknę tę też w jednym krótkim zdaniu.

W roku 1952 popełniła samobójstwo Krystyna Stojanowska-Grudzińska, malarka.

Jan Zieliński

¹⁶ B. De Dominici, *Vite de' pittori ed architetti napoletani*, Napoli 1744, vol. III. Zob. też: T. Znamerowska, *Napolitańska żyłowa połowina XVII wieku*. Moskwa 1978, s. 60. Nawiasem mówiąc Spadaro jest także autorem dwóch obrazów z dzieł buntu Masaniella, które to wydarzenie stanowi kanwę opowiadania Herlinga *Cud*, włączonego do trzeciego tomu dziennika.

Sprostowania

W opublikowanym artykule Marcina Króla *Bardzo wścibski starszy gość* (2) (TL 7/91) cytowany przez autora szkicu fragment „Lulaby” W. H. Audena powinien brzmieć:

Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;

Za błędy w wyżej wymienionym cytacie Autora i Czytelników serdecznie przepraszamy.

Redakcja

W numerze 7/91 popełniłem niewybaczalny błąd – przypisując Wojciechowi J. Hasowi autorstwo filmu *Gwiazda Piłun*, którego autorem jest oczywiście Henryk Kluba. Obu Zainteresowanych przepraszam.

Mateusz Werner

Już wkrótce ukaze się nowy zeszyt Kwartalnika Literackiego „Kresy”

(nr 4-5, zima 1991), a w nim m.in.:
Wiersze Josifa Brodskiego, Osipa Mandelsztama, Kenneth Fearing, Tomasza Soldenhoffa i Adriany Szymańskiej.

Proza Blaise Cendrarsa (fragment nieznanego polskiemu czytelnikowi powieści „Moravagine”).

Szkice: Andrzeja Drawicza o odwilży chruszczowskiej w literaturze rosyjskiej, Krzysztofa Polechońskiego o Sergiuszu Piaseckim i Adama Poprawy o Janie Polkowskim.

Ankieta redakcyjna: wypowiedzi krytyków o współczesnych peryferiach, marginesach i kresach w literaturze polskiej.

Tym razem pismo będzie można nabyć w kioskach.

Prenumeratę roczną w wysokości 32.000 zł można zamawiać w redakcji listownie, wpłacisz w/w sumę na konto Stowarzyszenia Literackiego „Kresy” w Lublinie, BPKO II O/Lublin Nr 43528-126175-132. Adres do korespondencji: ul. Irydiona 4 m. 11, 20-624 Lublin.

ŚMIGŁO-NEWS

Kraków – Z porad punktu na Dietla skorzystało już 7 osób starających się o służbę zastępczą. Jak dotąd poręka Federacji Anarchistycznej gwarantuje pozytywną decyzję WKU. Na wtorek 5 III zapowiedziana jest demonstracja przed WKU na Koletek, a w środę wiec antypopiwkowy na Rynku. Organizatorem jest Federacja.

Katowice – 1 III wspólnota Anarche (wchodząca w skład Federacji Anarchistycznej) zorganizowała pikietę przed tamtejszym WKU (40 osób). Skończyło się na gonitwach ze skinheadami.

Warszawa – Oto uzyskany za pośrednictwem QQRYP plan wiosennych koncertów.

De Kift (Holandia) 29 IV – 10 V
Nausea i Radicts (New York) 13 – 15 V
Senseless Things (Wielka Brytania) 14-18 V
Inside Out (same dziewczęta! z Ameryki!) 3-7 VI

Trasy tych zespołów organizuje Arek Marczyński.

Zaś Krzysztof „Lolita” Lach z Łodzi ściga do naszej umęczonej ojczyzny dwa zespoły.

Force Fed 18-22 V
oraz *Disorder* 7-13 VI

Szczegółowy plan koncertów wkrótce.

– W galerii na Placu Zamkowym otwarto wystawę zdjęć Krzysztofa Millera.

– Happening pisma „Decentrum” przeniesiono na 5 III. Początek godzina 20 Dworzec Główny.

Na kwiecień Stasiek Biega (Vampir, Zwierzak) planuje happening „Czorsztyn”. Będzie coś wiadomo, to się napisze.

Łódź – 15 III w klubie Prexer rozpoczyna się Ogólnopolski Przegląd Awangardy Video. Pokaz nowych realizacji zapowiedzieli m.in. Libera, Kwiek, Robakowski (organizator Przeglądu) oraz wspólnota „Leeżec”. Wspólnota kończy pracę nad video zatytułowanym „Po-

grzeb Robakowskiego” (organizator Przeglądu)

– W kwietniu w Teatrze Pstrąg ma się odbyć Zmechanistyczny Pokaz Nagiej Kobiety.

– Na pytanie „Co poza tym?” przedstawiciel Wspólnoty „Leeżec” odpowiedział: „Kontynuujemy spuszczenie się na twarz absolutu”.

Gdańsk – Ostatnio smutne wieści. Przedtem choroby a dziś odmowy.

– Na ulicy św. Barbary działa Klub Inicjatyw Społecznych. Pieczęcią Ruch Społeczeństwa Alternatywnego, Związek Niezależnej Młodzieży Ukrainkiej, Czarny Alians (pismo „Mat Pariadka”) oraz redakcja pisma „Gdańska Alternatywa” (wyszły już 4 numery). Andrzej i Joanna Totart wystąpili w imieniu KIS do Urzędu Miasta o zgodę na wyszynk piwa, co zasililoby kasę a także wprowadziłoby łagodne, chmielowe klimaty. Na liście 50 szczęśliwców obdarzonych tym przywilejem zabrakło Klubu IS.

– Totart zaprosił do Polski Carla Abrahamsona, który prowadzi skandynawskie biuro Temple of Psychic Youth. Abrahamson w czasie swego pobytu w Gdańsku miał przedstawić unikalne filmy (praktyki magiczne ludów pozacuropejskich, portret Williama Buorroughsa, westerny metafizyczne). Klub Żak w ostatniej chwili wycofał się ze współpracy przy organizacji przeglądu filmów i wieczoru autorskiego Abrahamsona. Motywacja „W Żaku nie będziemy propagować satanizmu”. (!?)

Poznań – Wiosna zapowiedziała się w Poznaniu już na 15 III. Tego dnia rozpocznie się trzydniowy Festiwal Działań Artystycznych. Miejsce: 4 kluby „Bratniak”, „Nurt”, „Słońce”, „Dąbrówka”. 15 III przed południem w klubie Dąbrówka – dzieci. Farby, pędzle, wielkie kartony, wigwamy. Dla nieco starszych: projekcje filmów (kino „Słońce”), koncert „Kultu” („Słońce”), pokaz grupy EMP WATT z Wrocławia, wystawy, performances, muzyczne videos, nocne spotkania z poezją. Trzeciego dnia (17 III) eko-spotkanie w starym korycie Warty – koncerty zespołów folkowych.

Łowicz – 25 III godzina 8:20. Ford Transit z zespołem *Dezertier* wracającym właśnie z koncertu w Gryfinie wpadł w poślizg na oblodzonej szosie i zwałił się z nasypu do przydrożnego rowu. Ranni zostali Krzysztof Grabowski i Robert Matera. Skomplikowane złamanie obojczyków i żeber wymuszają przynajmniej trzymiesięczną przerwę w działalności zespołu. Stan Forda bardzo ciężki.

opracował Maciek Chmiel

galeria na rozdrożu

NIESZCZĘŚCIA



CHODZA PARAMI

TYGODNIK LITERACKI

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

REDAKTOR: Waldemar Gasper

ZESPÓŁ: Natalia Adaszyńska, Anna Bokiej, Melania Dzeduszycka, Jakub Ekiel, Rafał Grupiński, Dorota Jarecka, Rajmund Kalicki, Tomasz Królak (sekretarz redakcji), Małgorzata Łukaszuk, Marta Makowiecka, Łukasz Malachowski, Agnieszka Piwowarska (sekretarz redakcji), Jan Stachowski, Marian Stala, Robert Tekieli, Wojciech Tomczyk.

WSPÓŁPRACOWNICY: Marcin Baran, Bogumiła Berdychowska, Marek Bieńczyk, Marta Bratkowska, Krystyna Choloniewska, Agnieszka Dybek, Grzegorz Filip, Krzysztof Koehler, Jacek Królak, Małgorzata Kruszevska, Marta Makowiecka, Tadeusz Nyczek, Agnieszka Pawłowska, Dorota Piwowarska, Brygida Pütz, Bożena Szymula, Jacek Rujna, Mateusz Werner.

Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej „Śmigło” redaguje Zbigniew Sajnog.

Redaktor graficzny: Marzena Włodarczyk. Korekta: Lucja Andrzejczak, Krystyna Okoniewska, Wojciech Sempka.

Wydawca: FUNDACJA NA RZECZ WYDAWANIA TYGODNIKA LITERACKIEGO.

Skład: „PRINT”, Warszawa, ul. Kutnowska 10. Druk ZG „Dom Słowa Polskiego” Warszawa.

Materiałów nie zamówionych nie zwracamy. Redakcja zastrzega sobie możliwość zmiany tytułów nadesłanych tekstów oraz skrótów w publikowanych listach do redakcji.

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

TYGODNIK LITERACKI 19

Fluidy resentymentu

Wziąłem do ręki ostatni numer „brulionu” (16), pisma w intencji jego redaktorów ostrego, pryncypialnego, odważnego i drastycznego. Pierwszy artykuł demaskuje polski purytanizm. Dalej następuje seria tak zwanych wierszy o byczku ze zwisającym prąciem, finlandyzacji serc i stosunku krakowianki z wilczurem. Następnie idą dzieła odrzucone przez bardziej szacowne pisma (w imię walki z establishmentem intelektualnym), jakiś koszmar poetyki autorstwa Sajnoga, wywiad z gwiazdą porno i śmiałe wypowiedzi ideologów: Staniszkis, Kaczyńskiego, Korwina, Mikke o tym kogo należy nie lubić. Wreszcie drapieżne, a swobodnie napisane krytyki dzieł Miłosza i Jana Józefa Szczepańskiego. Po kilkakrotnym przeczytaniu kolekcji literackiej zgromadzonej na łamach krakowskiego pisma doszedłem do przekonania, że jest to pastisz wymyślony przez jakiegoś dowcipnego osobnika po to, by pokazać jak nisko stoczyć się może polskie czasopiśmiennictwo. Po prostu trudno uwierzyć w istnienie większości publikowanych tam autorów. Wszystko oczywiście w imię powiedzenia „nie”, nie pruderii, nie twardogłowym katolikom, nie kanonizowanym za życia wieszczom literackim, nie dawnej opozycji, nie narodowcom.

I to „nie” unosi się wszędzie. Jest w tygodniku „Nie”, w twórczości Jana Walca i Rafała Grupańskiego, w oświadczeniach działaczy Porozumienia Centrum wzywającym do odebrania praw obywatelskich byłym członkom PZPR, w słowach posłów i senatorów. Od „Polityki” po „brulion” i „Tygodnik Literacki”, od Porozumienia Centrum po anarchistów, zewsząd słychać tylko nie i nie. Z ambon potępia się ateizm, liberalizm, komunizm, humanizm, indywidualizm wymienianych jednym ciurkiem. Zdaje się tak, jakby żadna zmiana nie mogła przynieść minimum zadowolenia, a przeciwnie wywołuje jeszcze większą złość, bo coraz większą przyjemność i ulgę sprawia samo wymyślanie i negacja. Zdaje się być

tak, jakby z dawna tłumiona potrzeba zemsty i karania za rzekome czy prawdziwe uchybienia, obrazy, poniżenia znalazła swoje ujście. Wszyscy mówiący tak gromko „nie” dają świadectwo, że nie czują się na swoim miejscu, że odmawiają wzięcia odpowiedzialności za istniejący stan rzeczy, wreszcie chcą wyrzucić swoje ja słowem „nie”, by nie utożsamiano ich z otoczeniem, środowiskiem, rolą, jaką pełni. Mają na tyle



PAWEŁ LASIK

sił, by wyrzucić „nie”. Za mało, by pomilczeć, by być i robić swoje bez porównań, bez zazdrości i rywalizacji.

Najbardziej nieznośnymi typami krytyków są dzisiaj arywiści, apostości i moralisci.

Pierwsi chcą za wszelką cenę zdobyć pozycję, dobra, godności, poklask, wpływy nie tyle, by je mieć, cieszyć się nimi, ale dlatego, by przewyższyć swych rzekomych, utajonych i realnych konkurentów. Pragną więcej i więcej, bo to pozwala uciszyć nigdy nie sytą namiętność zazdrości. Krytykują, atakują, pchają się w górę i nie chcą pozostać niezauważeni, polegli, słabi. Dzięki tym zabiegom lęk ma nie być już ich udziałem,

ale tych, co odpadli, zostali w tyle, zdeptani zostali wielkim „nie”.

Apostości – typ arcypopularny wśród liderów antykomunizmu, żyją walką z dawną wiarą pod wszelkimi jej postaciami. Przyjmują dogmaty demokracji i katolicyzm po to tylko, by znaleźć racje uzasadniające negację dawnych przekonań. Nie tyle więc akceptują oni nowe treści i doktryny dla nich samych, ile spełniają w ten sposób „długi ciąg aktów zemsty na własnej przeszłości duchowej, która faktycznie trzyma [ich] nadal w niewoli”. (Max Scheler). Skrytość i sztuczność poglądów apostości, potrzeba spójnej ideologii jest oczywiście tym potężniejsza im więcej ten typ ma problemów z pozbyciem się dawnej tożsamości.

Moralisci powołują się na pana Boga, Kościół, nienarodzonych, Papieża i biskupów, ojczyznę i patriotyzm nie po to, by dać świadectwo swej wiary czy kogoś do swoich idei przekonać, ale by walić wątpiących, inaczej myślących, kpiących. Stosują zwyk-

obronców wiary czy narodu. A ten przecież otwiera drogę do władzy. Podsycają atmosferę zagrożenia, wszędzie widzą tajnych i dwupciowych wrogów, by wzmocnić dyscyplinę. Dążą do tego, by uprościć sobie rzeczywistość. Bo tam, gdzie jest tylko lewica i prawica, wierni i ateści, narodowcy i obcy łatwo o jedyne słuszne moralnie i polityczne wybory.

Reakcją na moralistów wszelkiej maści jest gest kpiny, wypięcie tyłka. Ale owo „nie” rzucone w twarz świętoszkowatym moralistom, zarozumiałym klerikom pewnym, że złapali Pana Boga za nogi, purytańskim ciotkom bywa niestety tylko inną postacią resentymentu. Owo „nie” wynika z tego, że jego autor jest niepewny swej wartości, nie dość jest zakorzeniony w tym, co ceni i lubi, bo sam przecież nie wie kim jest. Reaguje, odpowiada nie dlatego, że po prostu lubi dowcip, zgrywę, obsceniczną, ale dlatego, że brak mu siebie. Potrzebuje przeciwnika żeby zaistnieć, żeby mieć cokolwiek do powiedzenia. Słowo „nie” rozstrzelwane w młodzieńczym, pełnym patosu wierszu Jacka Bieriezina zamięliło się w krzyk bezradności, depresji, niemożności. Bo to resentymetowe „nie”, za którym brak jest niezależnego widzenia rzeczy, ma ukrytego sobie, czasem niezłe zamaskowanego, demona zwanego potocznie lękiem. A lęk właśnie wyznacza przyszłość polskiej demokracji.

Paweł Śpiewak

Prenumerata „Tygodnika Literackiego”

Cena prenumeraty krajowej „Tygodnika Literackiego” kwartalnie (13 numerów) – 32500 zł,

zagranicznej kwartalnie – \$19,5, lub równowartość w walucie lokalnej (wysyłka pocztą lotniczą).

Możliwa jest również prenumerata mniejszej ilości numerów z zaznaczeniem, od którego numeru została dokonana wpłata.

Cena pojedynczego egz. w prenumeracie wynosi 2500 zł lub \$1,5.

Wpłaty prosimy kierować na konto:

„CAMELOT” spółka z o.o. PBK III Oddział Warszawa 370015-971241-136

Informacji udziela „CAMELOT” Warszawa, ul. Rakowiecka 4, tel. 48-38-09

Jak będzie?...

Od pierwszych boskich pouczeń, których nikt dziś nie pamięta, od wtajemniczeń Gilgamesza i Noego, walczą ze sobą prawda przypowieści i prawda dyskursu. W dziwnym poplątaniu czasów ta pierwsza znowu broni się coraz lepiej.

Przypowieść

Ostatnie wspomnienie, jakie zachowałem ze spotkania z Andrzejem Kijowskim, jest wyblakłe i niepełne: pan Andrzej wchodzi do redakcji „Twórczości”, rozgląda się po pustawym wnętrzu i ciężko siadając na krześle wzdycha: „moje biedne ciało...”. Ten obraz trwa tylko chwilę, faluje i szybko ustępuje miejsca innemu, sprzed lat piętnastu, kiedy w tym pomieszczeniu byliśmy jeszcze wszyscy i było wesoło i gwarowo. Ten gwar nazywał się redakcyjnym kolegiem. Był czymś niezwykłym, bo puentował codzienną szarost.

– Ba! – mówił Iwzskiewicz i wszystko stawało się oczywiste.

Nie wiem, czemu dziś myślę coraz częściej o Andrzej Kijowskim. Potrafił zachować umiar i trzeźwość w czasach niezbyt trzeźwych. Nie miał złudzeń. W moim wspomnieniu sprzed piętnastu lat jest jedną z kilku osób,

które wyraźniej się utrwaliły. Julian Strykowski opowiedział właśnie jakąś zabawno-smutną historię uliczną i wtedy włączył się Andrzej Kijowski.

Wszedł na plac Konstytucji i miał skrócić w boczną uliczkę, gdy zza rogu wpadł na niego jakiś rozgorączkowany, młody człowiek. Ucisnął pana Andrzeja i zawołał: „bracie rodaku, jestem wspaniały”. Kijowski zdążył tylko odpowiedzieć „to trzymaj się pan tego!”, bo nieznamy, nie wiedząc czemu tak z siebie zadowolony, już pędził dalej...

Co się z nim stało, nie wiem. Mam smutne podejrzenie – patrząc na to wszystko, co się dzieje dookoła – że nie usłuchał rady.

Dyskurs

Odpowiedzi na proste pytanie, dlaczego jest tak a nie inaczej, od wieków szukają filozofowie i wiadomo, że szukają daremnie. Rzeczy mają się jednak zupełnie inaczej – prościej i jaśniej – im bliżej ziemi. Tu łatwo jest dziś odpowiedzieć nie tylko, dlaczego, ale też z dużym prawdopodobieństwem przewidzieć skutki takiej odpowiedzi. Pytanie przybiera postać inną – jak będzie? – a odpowiedź jest niezbyt wesoła. Egzodynamiczna dominanta snująca się nad polskimi polami pozwala przypuszczać, że będzie więcej spraw zaczętych niż skończonych, więcej porozumień podpisanych niż dotrzymany, więcej rzeczy powiedzianych niż zrobionych, więcej chęci niż sił, więcej sił niż woli... i tak dalej, i tak dalej...

Rajmund Kalicki



JERZY NOWOSIELSKI