

TYGODNIK LITERACKI

Nr 20 (35) • Rok II • 19 maja 1991
ISSN 0867-1257 • Nr indeksu 379689 • Cena 3500 zł

JANION: WALLENRODYZM POJAŁTAŃSKI □ POLLAKÓWNA: KWIATY ODILONA REDON
STALA O ESEISTYCE ZAGAJEWSKIEGO □ PROZA JAKUBA SZAPERĄ □ WIERSZE WILLIAMSA
ROZMOWA Z TARASEWICZEM □ ŚLUB WEDŁUG JAROCKIEGO □ WAJDA W SZPONACH DOBRA

Marian Stala

Trzy drogi

w kręgu eseistyki
Adama Zagajewskiego (1)

W okresie powstawania *Świata nie przedstawionego* eseistyka literacka kojarzyła się Adamowi Zagajewskiemu z „wyrafinowaniem” i „automatyczną próżnością rozumu”. Obie jakości były jawnie sprzeczne z wyznawaną wówczas przez poetę hierarchią wartości, z postulowaną przezeń wizją literatury obdarzonej „odwagą myślenia” i „zdolnością do wyszukiwania najbardziej zagrożonych obszarów rzeczywistości”.

Nieufność wobec eseju jako sposobu ujmowania świata towarzyszyła Zagajewskiemu jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych: widać to wyraźnie w pisanych wówczas uwagach o twórczości Waltera Benjamina (szkic „Twórcą wśród przetrwórców”). Niemieckiemu eseście zarzucał autor *Drugiego oddechu* nie tylko to, iż „wszystkie siły oddaje teraźniejszości, którą odczytuje w podręcznikach ekonomii politycznej”, lecz to także, iż jego szkice „zawierają w sobie dużo dowolności”, że „wiele w nich pomysłów pełnych lineizji, chociaż zarazem mało sprawdzalnych. Wiele rozwichrzenia, eseistycznej artystyczności. Dużo metafor (...)”. Zestawiając wskazane właściwości jego piśmiennictwa Zagajewski wyrokował: „Współistnienie (...) dwóch tak różnych elementów, eseistycznej fantazji i ciasnego doktrynerstwa to jeden z podejrzanych cudów Benjamina. Pisma jego przypominają lejek, szeroki u góry, gwałtownie zaś zwężający się ku dołowi”.

Wniosek wypływający z tej diagnozy jest dość oczywisty: w 1976 roku autorowi *Sklepow mięsnych* równie obce było „ciasne doktrynerstwo” (to przejrzyście pseudonim marksizmu Benjamina), jak „eseistyczna fantazja”. Dystansując się wobec obu biegunów piśmiennictwa Benjamina, wskazywał Zagajewski trzecią drogę: „Czytelnik odczuwa brak spoiwa wiążącego obie te sfery, a przecież mógłby nim być po prostu rozsądek, zdrowy rozsądek tak źle ostatnio widziany”. I dodawał, akcentując antyeseistyczność własnego wyboru, iż właściwe „buntowniczej eseistyce Benjamina (...)” przyznawanie uwadze rozproszonej wyższości nad skupieniem – „jest w gruncie rzeczy niebezpieczne i fałszywe”.

Gdyby nie to, iż obie przytoczone wyżej wypowiedzi mają charakter marginesowy, można byłoby rzec, iż wczesne szkice Zagajewskiego wyrastają ze sprzeciwu wobec eseistycznego myślenia... Sprzeciwu, który najpierw wiązał się z przekonaniem, iż strukturalne właściwości eseju oddalają jego autora i czytelnika od „rzeczywistości” i jej „najbardziej zagrożonych obszarów”, potem zaś uzasadniany był myślą, iż „fantazja” i „artystyczność” eseistycznego dyskursu, apelowanie do „rozproszonej uwagi” nie przystają do powagi, z jaką należy mówić o życiu i nadających mu sens wartościach...

Oczywiście: oba wskazane sprzeciwu wobec artystostwa eseju podporządkowane są ogólniejszemu i o wiele ważniejszemu dla

dokończenie na s. 14



JACEK GAWŁOWSKI

Dorota Siwicka: – Książka *Pani Profesor* przedstawia wizję historii Polski, którą można by nazwać artystyczną. Historia ta uклада się w rodzaj formy estetycznej, jakby była tragedią grecką z tragicznym bohaterem. Losy Polski toczą się w rytm działań Wallenroda i takich, które się wallenrodyzmowi sprzeciwiają. Jest to koncept mający umożliwić zinterpretowanie dziejów ostatnich stu pięćdziesięciu lat, bo przecież mimo że książka mówi wprost tylko o wieku XIX, dotyczy również współczesności. Czy o taką całość chodziło? I czy nie obawia się Pani własnej odwagi, tworząc koncepcję historii, której estetyczna wyrazistość musi wywołać rozmaite zarzuty?

Maria Janion: – Jest to rzeczywiście konstrukcja, którą trzeba by określić jako historiozoficzno-artystyczną. Niewątpliwie pewnym natchnieniem dla mnie było piśmiennictwo romantycznych historyków, jak Michelet czy Mochnacki, ale również Burckhardta, który czerpał wiele z inspiracji romantycznych. Romantyczny sposób pisania historii, tak jak robi to Mochnacki w dziejach powstania listopadowego, tworzy konstrukcję sensu historycznego i historiozoficznego, która zarazem uклада się w pewien gatunek literacki. To jest oczywiście rozumienie podstawowych rysów dystrybucji świata, tego, jak rzeczywistość się uклада. Wydaje mi się, że porządkowanie rzeczywistości dziejowej wedle gatunków literackich jest całkowicie uprawnione. Jestem skłonna sądzić, że gatunki literackie są czymś danym niemal w strukturze umysłu ludzkiego jako sposób na widzenie rzeczywistości. Dlatego za jedno z podstawowych dzieł uznałabym *Poetykę* Arystotelesa, która przecież proponuje kategoryzację świata. Natomiast nie byłabym pewna czy ta moja konstrukcja uклада się wedle wallenrodyzmu i antywallenrodyzmu. Sądziłam raczej, że pisząc o Wallenrodzie wpadam na inny rodzaj koncepcji, obszernej niż sama sprawa Wallenroda i wallenrodyzmu. Mianowicie – na koncepcję ironii tragicznej w dziejach Polski.

Historię trzeba pisać dziko

rozmowa
z prof. Marią Janion

W pewnym okresie, przed przełomem mierzonym zwykle datą 4 czerwca 1989, sądziłam, że napiszę książkę o ironii tragicznej w dziejach Polski, rodzaj eseju historiozoficznego, który by obejmował 200 lat historii Polski. Jesteśmy w przeddzień dwustulecia Konstytucji Trzeciego Maja. Tak by się to zaczynało, od Konstytucji, która w jakimś sensie „prowokuje” rozbiory, do „Solidarności” „prowokującej” stan wojenny. Działalby w historii Polski taki mechanizm, że wszystko, co udaje się nam osiągnąć, jednocześnie zwraca się przeciwko nam, ściągając na nas ostateczne nieszczęście i ostateczną klęskę, że w tym sensie nasza geografia jest tragiczna. Ale wydarzenia historyczne, w moim przekonaniu, nie tylko zamknęły ten okres, ale też i zniechęciły mnie do tworzenia tego rodzaju dzieła. Być może *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda* pozostanie fragmentem tego dużego fresku o ironii tragicznej w dziejach Polski, którego ja już nie napiszę. Dobrze, że mam szansę na wyjaśnienie tego...

D.S.: – Chyba, że się odwróci...

M.J.: – Chyba, że się odwróci. Tak. Chyba, że ta ironia tragiczna, jak mi się zdaje, jednak czasem szczerzy zęby i chodzi po obrzeżach...

Marek Bieńczyk: – Może już wtedy nie być czasu...

M.J.: – Właśnie. Ale interesuje mnie sama, dlaczego tak mi się to wyczerpało. Po stanie wojennym sądziłam, że zrozumiałam na czym polega ten właśnie gatunek literacki i historiozoficzny. Że mogę to zrobić, bo po tych dwustu latach historii Polski doszłam do pewnej samoświadomości i mogę tę samoświadomość polskości i rozumienia polskości w ten sposób upowszechnić i przedstawić jako pewną koncepcję. To na pewno wywołałoby dyskusję, ale może i coś wyjaśniło. W końcu każdy z nas dąży do takiego wyjaśnienia. Jak mówię, dziwi mnie jednak, że to się wyczerpało, że wypaliła się we mnie ta tendencja. Chciałam namalować fresk – zresztą wiele w życiu chciałam namalować takich fresków, na przykład o Krasińskim, ale mono-

dokończenie na s. 4

w kraju

8 V przyjechał do Polski po ponad pięćdziesięciu latach nieobecności – Gustaw Herling-Grudziński. 20 V w Poznaniu odbędzie się uroczystość nadania mu doktoratu honoris causa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza. 13 V w Pen-Clubie odbyło się spotkanie z udziałem pisarza. Prezes polskiego Pen-Clubu Artur Międzyrzeczki został wiceprezesem światowego Pen-Clubu. 6 V Jan Nowak-Jeziorański otrzymał doktorat honoris causa Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. 11 V odbyła się w Łaskach uroczystość złożenia sprowadzonych z USA prochów Jana Lechonia. 8 V w warszawskiej „Zachęcie” otwarto wystawę pod nazwą *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi*. Pokazano 360 spośród 8 tysięcy prac zgromadzonych w łódzkim muzeum. Dominują prace twórców zagranicznych. Imprezy towarzyszące konferencji KBWE nabierają rozmachu. W krakowskim Muzeum Narodowym otwarto wystawę *Secessio europaea*. Prezentowane prace pochodzą ze zbiorów Muzeum für Kunst und Gewerbe w Hamburgu. 1 V rozpoczął się 6 Festiwal Teatrów Anglojęzycznych Warszawa '91. W trwającej do 10 V imprezie udział wzięli znani reżyserzy i menadżerowie teatralni z Wielkiej Brytanii. Honorowym gościem festiwalu był światowej sławy dramaturg i poeta brytyjski Howard Barker. Festiwalowi towarzyszyły warsztaty artystyczne i wykłady. 6 V na Uniwersytecie Jagiellońskim rozpoczęła się międzynarodowa sesja naukowa pod nazwą *Niepodległościowe dążenia Ukraińców w XX wieku*. Udział wzięli: historycy, politolodzy oraz politycy z Ukrainy, Polski i Francji. Fundacja Kultury Polskiej i Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie przygotowali spektakl poświęcony Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu pt. *Sąd nad królem, czyli co Ty Polakom zrobił Stanisław*. Nareszcie zdarzył się w Teatrze Starym w Krakowie spektakl, który przypomina dawną świetność tej sceny. Jerzy Jarecki wyreżyserował *Ślub Witolda Gombrowicza* i jest się czym zachwycać: znakomita gra aktorów (Jerzy Trela, Krzysztof Globisz, Jerzy Radziwiłłowicz), świetna scenografia Jerzego Juk-Kowarskiego i bardzo dobra muzyka Stanisława Radwana. Na zaproszenie Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych przyjechał do Polski znany duński zespół eksperymentalny „Odin teatret”. W Warsza-

wie i Wrocławiu można było oglądać spektakl *Talabot*. 11 V w Filharmonii Narodowej miała miejsce niezwykle aukcja. Wystawiono prace polskich artystów tworzących za granicą. Celem aukcji jest sfinansowanie planowanej na wrzesień wystawy *Jesteśmy*, która prezentować ma prace polskich twórców emigracyjnych. Od kilku dni można kupić w Warszawie *Dziennik Związkowy* wydawany w Chicago przez Związek Narodowy Polski – największą organizację polonijną na świecie. Fundacja Kultury Polskiej i hiszpańska Fundacja Fernando Rielo wydały wspólnie monograficzny numer międzynarodowego wydawnictwa *Equivalencias* poświęcony polskiej poezji współczesnej. W numerze m.in. T. Różewicz, J. Hartwig, E. Lipska, J. Twardowski, K. Karasek. 17 V zostanie rozstrzygnięty konkurs na stanowisko dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie. Wśród czterech kandydatów nie ma Bogusława Kaczyńskiego. Artyści Warszawskiej Opery Kameralnej wyjechali na tournée do Hiszpanii z dziesięcioma spektaklami operowymi W. A. Mozarta. Nowym prezesem SW Czytelnik został Stefan Bratkowski. Od 9 do 23 IV trwa, odbywający się już po raz trzeci w Nimes Międzynarodowy Festiwal Szkół Filmowych F.I.F.R.E.C. Polską szkołę (wyraźnie cenioną przez jury) reprezentowały filmy: *Zbieg Artura Reinharda*, *Godzina Michała Zabłockiego*, *Sal* Łukasza Karwowskiego, *Podróż Pawła Łozińskiego i Piłka Macieja Ślesickiego* (Złoty Krokodyl za najlepsze zdjęcia). 10 V zaczęły się, wznowione po trzynastoletniej przerwie, krakowskie *Juwenalia*. Od 15 do 18 V trwać będzie w Krakowie 27 Festiwal Piosenki Studenckiej. Gośćmi festiwalu będą: Maryla Rodowicz, Elżbieta Adamiak, Magda Umer, Leszek Poniędzki. Warto pójść do kina na: *Uznany za niewinnego*, *Tańczący z wilkami*, *Chłopcy z ferajny* (kto to tak przetrząsnął?), *Kino Paradiso*. Nie warto: *Kocham cię na zabój*, *Wykidajło*. Bestsellery tego tygodnia: przebojem była książka Lecha Wałęsy *Droga do wolności*, dobrze się sprzedawał *Pan Zdzich w Kanadzie* Jarosława Abramow-Nawerlego, poza tym *W labiryncie teatru* Arnolda Szyfmana Marii Gordon Smith, *Polska i świat w XX wieku* Witolda Pronobisa. W księgarni „Optimus” najlepiej sprzedawały się *Wyspa ocalenia* Włodzimierza Odojewskiego, *Bohaterowie państwa podziemnego* Stefana Korbońskiego i *Barbarzyńca w ogrodzie* Zbigniewa Herberta.

M.M.

„Gazecie Wyborczej” z okazji drugich urodzin składamy gratulacje i życzymy wszystkiego najlepszego

„Tygodnik Literacki”

za granicą

„Tego roczną nagrodą Georga Büchnera (Georg-Büchner-Preis), która uważana jest za najważniejszą niemiecką nagrodę literacką Niemiecka Akademia Języka i Poezji w Darmstadt postanowiła przyznać odważnemu twórcy piosenek i pamfletów, twórcy nowej politycznej prozy” – Wolfowi Biermannowi. Nagroda w wysokości 60 tys. marek zostanie mu wręczona na zjeździe Akademii 19 X. Wolf Biermann został równocześnie laureatem nagrody Mörike Preis miasta Fellbach za lirykę i prozę. Wiedeń. W ramach obchodów Roku Mozartowskiego w Wiedniu otwarto wystawę (do 27 X) ponad 100 instrumentów klawiszowych z XVIII wieku, prekursorów fortepianu. Zobaczyć można m.in. podróżny klawikord Mozarta, poznać zasady działania instrumentów oraz samemu pograć na kłapiach eksponatów. Przewidziano kilka stylowych recitali Marble Hall. Od 2 V do 31 VII w austriackim Muzeum Sztuki Stosowanej w Wiedniu można oglądać retrospektywną wystawę Aleksandra M. Rodyckiego i Barbary F. Stiepanowej, głównych przedstawicieli rosyjskiego konstruktoryzmu. Twórczość obojga artystów po raz pierwszy prezentowana jest w Austrii. Ekspozycja obejmuje ponad 600 prac: obrazów, rysunków, collages, plakatów, grafik, porcelany, mebli, ilustracji książkowych i fotografii. Ta ciekawa wystawa jest najbardziej wyczerpującą i wszechstronną prezentacją ich twórczej działalności, która po raz pierwszy pokazana została w tak szerokim zakresie. 7 VI zostanie wystawiony na aukcji w Lyss w Szwajcarii obraz Michała Anioła z 1522 pod tytułem *Il vero riscatto* (*Prawdziwe odkupienie*). Dzieło znajduje się w Szwajcarii od ponad 200 lat. Właściciel domu aukcyjnego Benedikt Gnaegi twierdzi, że sprzedaż obrazu spowoduje wielkie zamieszanie w sztuce światowej. Cena wywoławcza 3,5 mln franków. Do 19 V w Monzy będzie miała miejsce wystawa rosyjskiego malarstwa realistycznego. Można tam obejrzeć 80 obrazów pochodzących z Trietiańskiej Galerii z Moskwy, powstałych między 1855 a 1881, m.in. znajdują się tam portrety Repina, pejzaże, sceny z życia codziennego. Sztokholm. Ingmar Bergman, rozstawszy się z kinem, znów reżyseruje w teatrze. Kungliga Dramatiska Teatern wystawił (po raz pierwszy na swojej scenie) *Peer Gynta* Ibsena. 29 IV 1961 w Reggio Emilia 25 letni wtedy Luciano Pavarotti śpiewając rolę Rudolfa w *Cyganerii* wygrał konkurs Achille Peri. Był to początek

jego błyskotliwej kariery i jego legendy. W 30 rocznicę tego zdarzenia w Reggio Emilia w Teatrze Valli zorganizowano uroczysty *Pavarotti Dei*, podczas którego wzruszony śpiewak oklaskiwany przez nie mniej wzruszoną publiczność wykonał najpiękniejsze i najsłynniejsze arie ze swojego repertuaru. 4 V Pierwszy raz w 45-letniej historii festiwalu w Ruhr na otwarcie wystawiono tu przedstawienie baletowe. Szef festiwalu Hansgünter Heyme zlecił Maurice'owi Bejart'owi napisanie nowej sztuki pod tytułem *La mort subite*. Tytuł nasuwający na pierwszy rzut oka skojarzenie ze śmiercią, jest po prostu nazwą pewnej knajpy w Brukseli. Centralną postacią tego przedstawienia jest Ute Lemper, podczas dwugodzinnego spektaklu, non stop tańczy, śpiewa, prowadzi dialog z Choreografem (Maurice Bejart). W Paryżu, gdzie Bejart Ballet Lausanne wystawiał tę sztukę, w charakterze próby nie została ona przyjęta z pełnym uznaniem. 8 V w Mediolanie otwarto wystawę *Quotidie 1991* poświęconą gazetom codziennym i nowościami z dziedziny technik wydawniczych coraz bardziej zdominowanych przez elektronikę. Na stoiskach wystawiono niemal wszystko od atramentu do papieru, od walizeczki wysłannika specjalnego z telefonem satelitarnym, komputerem osobistym, systemem do przekazywania obrazów po urządzenie, które automatycznie dokonuje przeglądu prasy i archiwizuje gazety. Zmarł Jiří Mucha (ur. 1915), czeski prozaik, syn sławnego secesyjnego malarza Alfonsa Muchy. Podczas II wojny światowej był korespondentem wojennym, później wzięto go w czechosłowackich obozach pracy. W latach 70. objęty był zakazem druku. Znany także w Polsce, m.in. z rozrachunkowej powieści *Jaką będzie miał twarz*. Ostatnio pełnił funkcję prezesa czeskiego PEN-Clubu. Monachijskie Towarzystwo Sztuk Pięknych zaprasza od 16 IV na retrospektywną wystawę 39-letniego performerę Wolfganga Flatza. Artysta posługuje się piłą łańcuchową, siekierą i świdem pneumatycznym, niszcząc różne przedmioty równie chętnie, jak pewność siebie publiczności. Flatz dzięki swoim działaniom industrialnym osiągnął w Monachium pozycję klasyka. W reportażu nadanym 6 IV przez francuską telewizję Claude Lévi-Strauss po 50 latach wraca w *Smutek tropików*. Odniedza Brazylię, kraj swych pierwszych poszukiwań etnologicznych. Co zostało z obiektów fascynacji młodego profesora filozofii, w indiańskiej wiosce Pororo zbudowanej na planie okręgu? W głębi dżungli wznoszą się szopy z prefabrykatów, w których cieniu drzemą zaparkowane traktory. Patrząc na wykonujących rytualne tańce Indian w bawelnianych koszulkach, Claude Lévi-Strauss zauważa z gorczy: „Wszystkie kultury świata zostały skażone przez naszą. Największym problemem, przed jakim stoi etnologia, jest zniknięcie przedmiotu jej badań”.

M.D.

sądy przesady

Beata Chmiel: Czy czuje się Pan wciąż pisarzem emigracyjnym? Czy podział na literaturę krajową i emigracyjną nie stał się nieistotny, nie stracił znaczenia?

Gustaw Herling-Grudziński: Chcę to właśnie podkreślić. Nie wierzę w podział na literaturę emigracyjną i krajową. Od początku uważałem go za bezsensowny, bo istotą literatury jest język, w jakim jest ona pisana i to, że dociera ona do konkretnego adresata – czytelnika polskiego i w kraju, i na emigracji. Prawdziwie natomiast do pewnego czasu było określenie „pisarz emigracyjny”. Dziś przestałem nim być. Dziś po prostu jestem pisarzem polskim mieszkającym w Neapolu. Tak samo jak Mikosz, dla przykładu, jest pisarzem polskim mieszkającym w Ameryce, a Odojewski – pisarzem polskim zamieszkałym w Niemczech. [...]

Beata Chmiel: Co sądzi Pan o kondycji współczesnej literatury polskiej?

Gustaw Herling-Grudziński: Ostatnio przeżywa bardzo zły okres, ale dotyczy to nie tylko literatury polskiej, lecz całej literatury europejskiej. We Włoszech także wychodzi bardzo mało książek wartościowych, frapujących. Nie ma rewelacji. Książki wychodzą, bo pisarze rutynowo piszą, a wydawcy rutynowo wydają.

Z książek polskich przeczytanych w ciągu ostat-

niego roku mógłbym wymienić jako ważne te, które nie są właściwie literaturą, ale które są interesujące, jak na przykład rozmowy Żakowskiego z Gremkiem czy książka Kurskiego o Wałęsie. Właściwie ostatnią książką, która mnie zafascynowała z polskiej literatury pięknej, był *Weiser* Dawidek Pawła Huelle.

Jak Pan sądzi, z czego to wynika?

– Rozmawialiśmy już o tym poprzednio. Myślę, że jest powszechne poczucie ogromnej dezorientacji, między innymi dlatego że to, co się stało na świecie, stało się o wiele szybciej, niż można było przypuszczać. Rok 1989 był po prostu nadzwyczajnym przewrotem i zmienił całkowicie spojrzenie na wszystko. Trzeba z tego ochłonić, co szczególnie dotyczy pisarzy mieszkających w Polsce i w innych krajach, które były związane z blokiem sowieckim – bezpośrednio czy pośrednio. To jest wielki wstrząs i myślę, że trzeba mieć więcej czasu, by go opanować artystycznie.

Dalsze perspektywy są bardzo niejasne. Jesteśmy świadkami rozpadania się imperium, co może mieć bardzo daleko idące konsekwencje i wewnętrzne dla Związku Sowieckiego, i zewnętrzne. Dotyczy to także Polski. Jeśli już o tym mówimy, sytuacja w Polsce jest dla mnie w najwyższym stopniu niejasna. To, co miało być przyspieszeniem, okazało się – jak to trafnie powiedział Dawid Warszawski – przypoźnieniem. Nie bardzo wiem, ku czemu to wszystko zmierza i bardzo się tym niepokoję. („EX LIBRIS” nr 7)

Marek Wedemann: Jak wobec zmian, które zachodzą w naszym najbliższym otoczeniu, ocenia Pan zmiany zachodzące w samej Polsce? Czy Polska w obecnej postaci jest w stanie czynnie uczestniczyć w kształtowaniu nowego oblicza tej części Europy?

Jerzy Giedroyc: Tu jestem bardzo wielkim pesymistą. Niestety, jeśli idzie o elity – już nie mówię o poszczególnych grupach solidarnościowych: Wałęsy, Mazowieckiego itd. – po prostu cała polska elita polityczna nie ma żadnej koncepcji, żadnej wizji politycznej Polski. Ludzie zajmują się tylko drobnymi wyściami, nie próbując stworzyć koncepcji, jaka powinna być rola Polski we wschodniej Europie. A rola ta może być dziś bardzo wielka, tylko to wymaga jakiejś zdecydowanej polityki. Tego nie ma. („CZAS KULTURY” marzec-kwiecień 1991)

Obecnie w Polsce ujawniły się różne siły społeczne – lewica komunistyczna i postkomunistyczna, które posądzają Kościół o klerikalizację społeczeństwa, nietolerancję i próbę panowania nad społeczeństwem. M.in. były premier F. Rakowski powiedział w głośnym wywiadzie dla „Raboczej Trybuny”: „Funkcję kierowniczej siły politycznej wziął na siebie Kościół. Teraz każdy proboszcz – rządzący parafią – odgrywa taką samą rolę jak kiedyś I sekretarz KW partii”.

Najwięcej dyskusji na tym tle rozwija się w związku z powrotem religii do szkół, rzekomo państwowych, oraz z przygotowywaną ustawą o obrocie życia poczętego. Zamierzone ataki na Kościół mają cel polityczny. Ludzie o mentalności komunistycznej i lewicowej chcą wyeliminować wpływ Kościoła na społeczeństwo, bo nie rozumieją demokracji i pluralizmu.

Pewne tendencje mogą ujawniać się także wśród duchowieństwa nacechowanego mentalnością Kościoła ludowego znajdującego wyraz w paternalizmie, opiekuńczości, totalitaryzmie kościelnym. Mentalność ta nie sprzyja „nowej ewangelizacji”. Kościół nie może identyfikować się z żadną siłą polityczną, bo jest i musi pozostać jednakowo otwarty dla

wszystkich. W przeciwnym razie sprzeniewierzyłby się swemu posłannictwu w świecie. Może natomiast oceniać programy polityczne z punktu widzenia godności i praw człowieka oraz troski o dobro wspólne państwa. (Ks. prof. dr hab. WŁADYSŁAW PIWOWARSKI, „POLITYKA” nr 19)

Może tak się zdarzyć, że kler będzie celebrować obrzęd narodowy, kropiąc, święcąc, egzorcyzując, ośmieszając się zarazem swoim tępieniem seksu, a tymczasem będzie postępowało wydrążanie się religii od wewnątrz i za parę dziesiątków lat Polska stanie się krajem równie mało chrześcijańskim jak Anglia czy Francja, z dodatkiem antyklerykalizmu, którego zaciętość będzie proporcjonalna do władzy klera i jego programu państwa wyznaniowego.

A tymczasem stawka jest większa i gdzie indziej ulokowana. Stało się coś złego z religią wskutek zwycięstwa nauki, zwłaszcza w dziewiętnastym wieku i nie jest wykluczone, że dotychczas mamy do czynienia ze zjawiskiem opóźnionej świadomości, tzn. nasze wyobrażenia o wszechświecie i świecie ludzkim zatrzymały się na tamtym, dziewiętnastowiecznym poziomie i że nie umiemy zdobyć się na nowe ujęcia, bliższe temu, co odtąd zdarzyło się w myśli naukowej. Nie umiemy przede wszystkim z braku odpowiedniego języka, o czym zresztą przekonuje dzisiaj zarówno nieprzetłumaczalność niektórych zasadniczych intuicji nauki poeinsteińskiej, jak nieporadność teologii. A przecież wiele się odbywa równoległe z przejawami rozpadu i dekadencji, „idzie nowe”, czego świadomi są ludzie śledzący znaki, zapowiedzi w dziedzinie poezji, malarstwa czy muzyki, czy też, co może ściślej, w dziedzinie, którą da się określić tylko w przybliżeniu. (CZESŁAW MIŁOŚZ, „Gazeta Wyborcza” nr 109)

Badania socjologów wyraźnie ukazują narastający krytycyzm społeczeństwa wobec Kościoła. Ponad połowa ankietowanych twierdzi, że Kościół zyskuje nadmierną władzę oraz, że telewizja zbyt pochlebnie Kościół przedstawia. 60% dorosłych obywateli de facto przeciwstawia się nauce katolickiej, oponując przeciw projektowi znowej ustawy o aborcji. Przypomnieć warto, że za wprowadzeniem nauki religii do szkół nie była nawet połowa rodziców. Nieco spada wysokie skądinąd zaufanie do Kościoła. Tyle liczby. Ponadto wiele rozmów, nawet z najprzedniejszymi katolikami, wskazuje na rosnący dystans wobec kleru. Krytykuje się często biuro-

Paweł Śpiewak

myśl powołania na Uniwersytecie Warszawskim (w Białymstoku) katedry katechezy z miejscowym biskupem jako jej kierownikiem, a zaraz posypały się wyzwiska i epitety.)

Nie wszyscy ulegają takiemu szantażowi. Ogólnie jednak panuje wielki lęk przed Kościołem i – czy to z racji politycznych czy intelektualnych – mało kto śmie głośno się Kościołowi sprzeciwić. W 1983 roku jechałem do Krakowa pociągiem z byłym internowanym, wybitnym działaczem katolickim i solidarnościowym, który powiedział niezwykle symptomatyczne słowa: „Nie boję się aresztowania, nie boję się pisać pod nazwiskiem do prasy podziemnej, ale boję się szczerze mówić o Kościele”. Jakie

cie wchodzi do zasobów Kościoła katolickiego, nie tylko jako okazjonalna taktyka”.

„Wszelako”, pisze dalej Bienkowska, „w ostatnich latach obserwuje się ruch przeciwny, Kościół wycofał się w tradycyjne metody i struktury, podkreślając dystans, który dzieli świat napiętnowany samowolą i nieposłuszeństwem od prawdy poświadczanej przez jego, Kościoła, autorytet”. Taka postawa pogłębia dystans między Kościołem a opinią publiczną. Kontynuując myśl autorki tego eseju, rzec można, że w tym rozumieniu etyki katolickiej jej pryncypia mają nami władzać niezależnie od naszego wyboru. Nieistotne stają się przekonania poszczególnych osób, ich samopoczucie – należy tylko poddać się właściwym nakazom. Podstawowe znaczenie zyskuje w tak pojętym katolicyzmie cnota posłuszeństwa. Człowiek nie określa się przez poszukiwanie, przez niepowtarzalność swoją i swojego czasu. Nie warto i nie trzeba go przekonywać: jest zobowiązany do przyjęcia duchowej i społecznej nauki Kościoła. Przed jednostką stawia się

wateli; ze cnota posłuszeństwa zamienia się tu w zwykłą uległość; w rezygnację z myślenia i niezbędnego wszystkim zmysłu krytycznego. Krytycy Kościoła mówią, że w ten sposób wiele artykułów wiary ulega ideologizacji, bo ich moc wypływa nie z indywidualnego aktu zawierzenia, ale z siły Kościoła. Twierdzą dalej, że niezbywalne w społeczeństwie różnice zdań i opinii zastępuje się za wszelką cenę monopolem na prawdę. Mówią też, że polityzacja Kościoła (na przykład poparcie dla poszczególnych ugrupowań politycznych, fundamentalna krytyka rozdziału Kościoła od państwa, proponowanie nowej formuły konstytucji, instrukcje dotyczące nazw ulic) podkopuje wiarygodność księży, teologów i katolickich autorytetów. Bo uzależniając od siebie politycznych sojuszników, też sami określają się przez ich wystąpienia. Jakże bowiem myśleć o księżach, którzy otwarcie popierają linię narodową i chwałę myśli Romana Dmowskiego, jeżeli nie – ako o nacjonalistach?

Czy grozi nam klerikalizm?

kratyzm, pychę, materializm, zwraca uwagę na słabe przygotowanie duszpasterskie księży, na kiepskie kazania. Mówi się o triumfalizmie Kościoła.

Zarazem wydaje się, że rosną szanse wyborcze ugrupowań, które odwołują się do symboliki religijnej, otwarcie stają po stronie Kościoła i na pierwszych stronach swoich manifestów po wielokroć powołują się na katolicką naukę społeczną. Wzrasta liczba partii chadeckich, narodowo-katolickich, a Prymas, jak donoszą gazety, stale spotyka się z liderami stronnictw powołujących się na chrześcijańskie korzenie. Tym samym chcąc nie chcąc udziela im poparcia. A poparcia takiego, jak sądzę, nowi politycy właśnie w Kościele szukają.

Jak tę – choćby pozorną – sprzeczność wytłumaczyć? Pierwsza próba odpowiedzi zdaje się łatwa: potrzeba wiarygodności. Nowe, a więc nieznanne szerszej publiczności organizmy polityczne i nowe twarze muszą się na scenie publicznej jakoś usadowić. Wiadomo, po czyjej stronie jest Kościół. Daje on uwiarygodnienie, szanse auto-identyfikacji. Z drugiej zaś strony wielu hierarchów chętnie popiera takie partie, by poszerzyć polityczny wpływ Kościoła: zwycięska partia katolicka przeformuje w parlamencie ustawy stosowne do oczekiwań Episkopatu. Korzyści są tu zatem obopólne.

Nowa partia uważa, że dzięki katolickim hasłom wpisuje się w tradycję walk niepodległościowych i demokratyczny ideał państwa; że twardo przeciwstawia się wszelkim dotąd nam grożącym kataklizmom duchowym, jakimi mają być relatywizm etyczny, ateizm, humanizm, indywidualizm, materializm, a może i kosmopolityzm. Wszystkie te -izmy są tu traktowane łącznie. Uważa się je za jednolity i spójny zbiór wartości utożsamiany z lewicą, a więc również z komunizmem. W ten oto sposób wyznacza się przeciwnikowi miejsce i odbiera mu twarz. Ktoś, kto pozwala sobie dyskutować z wyrazicielem takiej super absolutystycznej etyki politycznej (na przykład w kwestii aborcji) jest spychany na pozycję jemu obce, ale jasne dla otoczenia. Jest lewicowcem. A to znaczy, że należy do wrogiego obozu. Absolutysta ma zawsze w zanadrzu dwa argumenty uzasadniające ten dychotomiczny obraz świata. Po pierwsze: komunizm jest ateizmem, więc każdy ateista jest potencjalnym komunistą. Po drugie: otwarcie krytyczną wobec Kościoła pozycję zajmują ostatnio pisma i środowiska post-pezetpeerowskie, jak choćby „Polityka” czy socjaldemokracja. Wskazuje się więc na wspólny front komunistycznych niedobitków, którzy sięgając po argumenty liberalne (wolność słowa i wolność sumienia) szerzą jakoby dawne sofizmaty. Tak więc ten, kto pozwala sobie na choćby łagodną krytykę części laikatu lub nie daj Bóg kleru, jest wypychany do szeregu antyklerykałów i wolnomyslicieli – czyli strasznych lewicowców. (Oto autorka felietonu w „Polityce” pozwoliła sobie skrytykować po-

mogą być powody tych obaw? Czy chodzi o to że nie wolno kłaść własnego gniazda? Czy może nie należy osłabiać Kościoła i swoimi uwagami dawać broń przeciwnikowi? Czy może rzecz w tym, że nie powinno się publicznie roznawiać o tak trudnej i złożonej sprawie z ludźmi złej woli lub po prostu nie obeznanymi w materii życia kościelnego? A może jest to lęk przed wykluczeniem podstawowej dla kogoś wspólnoty, a więc bezdomnością? Same pytania. Gdziekolwiek jest prawda, pozostaje jedno: wokół Kościoła, polskiej religijności, formacji kleru panuje milczenie, a wszelkie próby dyskusji ucinane są zgrzebnymi argumentami surowych moralistów.

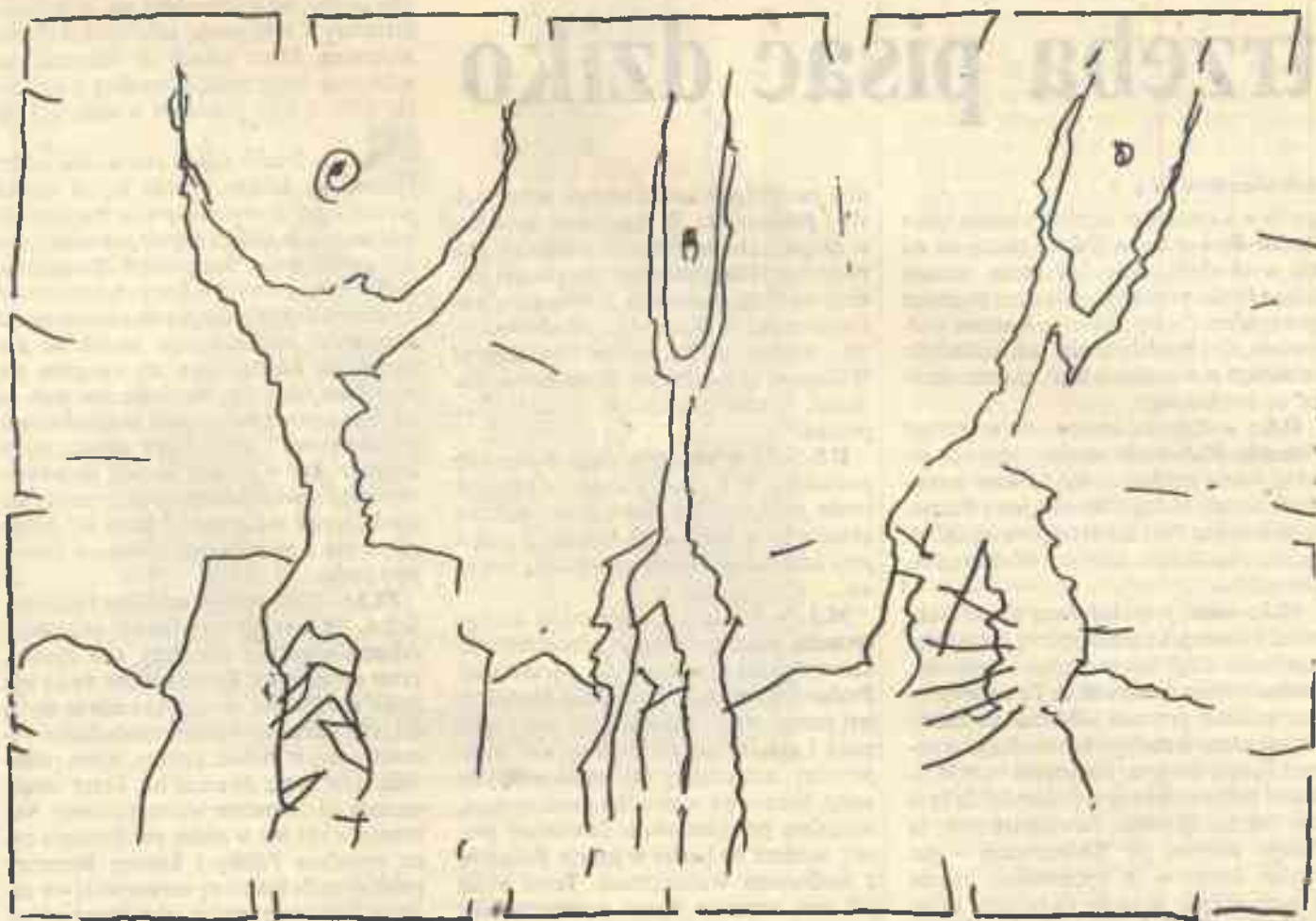
Ewa Bienkowska w świetle eseju „Rzut oka na lata osiemdziesiąte” (Res Publica 1/91) pokazała dwa sposoby istnienia Kościoła i religii w społeczeństwach liberalnych. Pierwszy polega na tym, że Kościół uznaje pluralistyczne społeczeństwo i nie uważa przeciwnika za wcielenie zła, ale za partnera rozmów, przyznając mu pełny status w porządku wartości. Katolicy liberalni nie chcą już ludzi innych poglądów i racji pokonać, „lecz stale z nimi współżyć. Takie uznanie oznaczałoby, że zasada pluralistyczna rzeczywi-

wybor: albo wartości sankcjonowane przez Boga albo samowolne ja, które daremnie szuka uzasadnień i racji swoich moralnych decyzji. Rozgraniczenie jest więc ostre. Zazwyczaj w duchu tradycyjnego integralizmu podkreśla się też że istnieje ścisła zależność między wyborem w sferze ducha a wyborem politycznym. Ten, kto nie staje po stronie nauki społecznej Kościoła, po stronie hierarchii i pouczeń księży tym samym znajduje się poza wspólnotą wiernych, wspólnotą duchową. W tej wizji kościelnego nauczania podkreśla się więc jedność świata i jedność wyboru: bunt czy nawet sprzeciw wobec jednego punktu nauczania ma oznaczać wrogosć i nieposłuszeństwo w ogóle. Dobry katolik, wedle katolickich jastrzębi, musi popierać nie tylko ustawę antyaborcyjną w jej nader represyjnej postaci, ale powinien również głosować na partię chrześcijańską.

Mędzy tym tradycyjnie integralistycznym i autorytarnie pojętym Kościołem, a opinią publiczną powstaje obszar nieufności i nieporozumień. Styl działania Kościoła jako wprowadza część laikatu i kleru, budzi otwarty sprzeciw, a nawet wrogosć. Wiele osób podkreśla, że taki Kościół nie daje się pogodzić z wymogami demokracji i współczesnym liberalnym nastawieniem większości oby-

Nawet zamknięci w domach odważni krytycy Kościoła zwyczajnie kwapią się do publicznego zabierania głosu. Zawsze. I im stoi na przeszkodzie – a to zł moment, a to br k atramentu.

Wszelako jest w tym jeszcze coś ważniejszego. Jeżeli wierzyć podanym na wstępie wynikom badań socjologicznych (jak zawsze nie do końca miarodajnym); jeżeli wziąć pod uwagę, ile słyszy się utyskiwań pod adresem kleru, a ile z tych postaw znajduje publiczny wyraz, to można chyba sądzić, że większość ludzi bardzo łatwo przystosowuje się do tego dwu-myślenia, postawy bardzo życiowej i dobrze już wypróbowanej (wiemy swoje, ale po co o tym mówić). Być może ludzie ci publicznie poprą partie z imienia katolickie i zgodzą się z linią prezentowaną przykładowo przez PC czy ZCh-N – byle nie narazić się na zarzut lewicowości i tym samym ukrytego komunizowania. Wiele osób i grup będzie ukrywać swoją tożsamość, rzeczywiste poglądy i sposób życia. Powstanie sytuacja fałszywej rozmowy, niejasnych porozumień. Bo przecież mało kto chciałby stracić twarz i być napiętnowanym. Mało kto zdoła się na otwartą rozmowę z księżmi i o księżach. I sam ten fakt stanowi o tym, że przed nami rysuje się perspektywa klerikalizacji.



Jerzy Tchórzewski

Wallenrodizm pojałtański

W roku 1976 ukazał się po raz pierwszy, potem przedrukowywany, rysunek Andrzeja Krauzego. Za stołem siedzi nad kuflem Wielki Mistrz krzyżacki – przed nim dwóch pachołków wlece po ziemi jakiegoś zniekanego osobnika, wykrzykując: *Wielki Mistrzu, to już czwarty Konrad Wallenrod w tym tygodniu*. Świetny rysownik w swych cotygodniowych obrazkach mówił o współczesności. Bo przecież nie mogła to być tylko pusta aluzja do słynnego zwrotu Słowackiego, który po raz pierwszy użył terminu „wallenrodizm” w strofie *Beniowskiego*, piętnując zawarty w poemacie Mickiewicza „zdrady metodyzm”; miał on rodzić zamiast jednego – sto tysięcy zdrajców.

Właśnie od lat pracowałam nad *Konradem Wallenrodem* i nad zjawiskiem wallenrodizmu w XIX wieku. Studia te starałam się zakończyć książką *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, która wreszcie ukazała się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego. Wiedziałam, że wallenrodizm to efekt lektury, niekoniecznie zresztą bezpośredniej; Mickiewicz nie lubił tego utworu i pod koniec życia chciał go nawet spalić. Poemat wznicił ogromny spór moralno-polityczny, gdyż boleśnie godził w polskie przekonanie o trwałym spojeniu moralności i polityki, o konieczności uzasadnień moralnych dla dążeń i działań politycznych, zwłaszcza niepodległościowych. Wallenrodizm – jako postawa i jako motywacja – pojawiał się na rozmaitych pograniczach: narodowych, religijnych, klasowych, partyjnych, wszędzie tam, gdzie przedstawiciele zagrożonego interesu jakiejś zbiorowości przechodzili, a częściej byli zmuszeni do przejścia na drugą stronę, na stronę wroga, aby w zamaskowaniu działać, jak utrzymywali, dla dobra tych, których opuścili.

Była to może, podobnie jak mesjanizm, „sila bezsilnych”, trawestując termin V. Havla. Obrona Polski rozdartej między Niemcami a Rosją, wcielonej w administracyjne struktury zaborców, zmuszanej w osobach swych patriotów do służby w wojsku najeźdźcy, ciągle stwarzała okazje do wallenrodizmu, zwłaszcza tam, gdzie przecinały się sprzeczne interesy polskie i rosyjskie. Zastanawiać musi, dlaczego inne narody stworzyły takie mitopeiczne postacie, jak Prometeusza, Fausta, Don Juana, Don Kichota, a Polacy właśnie Konrada Wallenroda? I czy zbrukało to nasz biały pióropusz rycerskiej chwały?

Energia wydzielana przez postać Mickiewiczowskiego Konrada Wallenroda była wyjątkowo silna; jej oddziaływanie sięga w wiek XX.

Ale wallenrodizm zarazem to pole do popisu dla rozmaitych fałszów i zakłamań. Któż bowiem jest w stanie rozpoznać prawdziwe intencje naśladowcy Wallenroda; któż może powiedzieć, że jest on „naprawdę” patriotą, poświęcającym swój honor w imię ojczyzny, a nie niecnym zdrajcą, korzystającym z możliwości, jakich mu dostarcza malownicza maskarada?

Już w wieku XIX czasopismo satyryczne „Pszonka” znęcało się nad „wallenrodizmem wynalazku Adama Mickiewicza”,

nie skąpiąc komicznych przykładów: „ludzi, którzy pną się coraz wyżej w hierarchii urzędowej, lotry gorsze »nad Niemca i Moskalą«, a ktoś tajemnie szepce – »Nie sądzę go tak surowo, to Wallenrod«. A potem się dowiadujesz, że »Wallenrod« wyparł się nie tylko swojej przeszłości, ale psy na nią wiesza, że chociaż nie ma urzędu (bo mu go dać nie chcą), jednak z Moskalami pije szampana, gra w stosa i wyciera pokoje Paskiewicza”. W jednym zaś z najsłynniejszych pamfletów na wieszczą *Mickiewicz odsłonięty i towiańszczyzna* zarysowano taką postać domniemanego Wallenroda: Polak „wchodzi do służby wojskowej rosyjskiej, młode lata, wiek, siły traci na



EDWARD DWURNIK, 1989, *Konstytucja 3 Maja*, (271 × 454 cm, olej na płótnie)

Historię trzeba pisać dziko

dokończenie ze s. 1

grafię o Krasieńskim doprowadziłam tylko do *Nie-Boskiej komedii*. Inne rzeczy też mi nie wychodziły, więc być może zamiast całego fresku pozostanie tylko ten fragment pod tytułem *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, ale chciałabym aby ta książka była odbierana w kontekście tego, co teraz udało mi się powiedzieć.

D.S.: – Czy to znaczy, że w postaci Konrada Wallenroda miałaby ukrywać się jakaś istota polskości? Gdyby ktoś powiedział, że cała historia Niemiec jest z Fausta, to po lekturze *Pani książki* można by sądzić, że historia Polski oddycha Wallenrodem. Czy tak?

M.J.: – Na przykład Jung chciał traktować Fausta jako archetypową postać niemieckości. Użył nawet takiego określenia, bardzo dobrze to nazwał: że Faust przynosząc ocalenie przynosi jednocześnie śmierć i to jest istota archetypu niemieckiego w postaci Fausta zawarta. Natomiast – czy Wallenrod byłby archetypem polskości? Ja bym tego tak nie określiła. Powiedziałabym, że dlatego zajęłam się Wallenrodem – już bardzo dawno – że wyczuwałam zawsze w patriotyzmie polskim dwoistość, która w jakiś sposób mnie pociągała. Ujawnienie tej dwoistości interesowało mnie jako ro-

dzaj prowokacji intelektualnej wobec polskiej publiczności. W tym sensie myślałam o drugiej, ciemnej stronie polskiego patriotyzmu. Dlatego napisałam o postaci patrioty-wariata, napisałam o wampirze patriotycznym, o Konradzie Wallenrodzie, ale... wydaje mi się, że nie sam Konrad Wallenrod składałby się na archetyp polskości. Trzeba by zlepić tę całość z kilku postaci.

D.S.: – Nie wydaje mi się, żeby można było powiedzieć, iż w ogóle jest coś takiego, jak istota polskości, czy jeden rytm, w który układać by się miała nasza historia. A jednak przy lekturze tej książki ma się takie wrażenie...

M.J.: – No, to jest może cecha mojego sposobu pisanego... pewna jednostronność, która wynika z dążenia do wyrazistości. Profesor Kieniewicz powiedział kiedyś, że jest przeze mnie „zwampiryzowany”, gdyż piszę i staram się pisać w sposób wampiryczny, narzucający się, często przerysowany. Niedawno, w związku z seminariami, musiałam przejrzeć swoje dawniejsze prace... wdałam się kiedyś w spór o *Balladę* z profesorem Weintraubem. Teraz widzę jak tam rozmaite rzeczy przerysowałam, czego już dziś bym nie zrobiła. Bardzo mnie to nawet zmartwiło, że pozwoliłam sobie na

take ostrości, ostateczne sformułowania, ale stało się to może dlatego, że sądzę – i nieraz mówię o tym studentom, iż trzeba pisać dziko. Tylko dziko oplaca się pisać... A pisać dziko historię literatury jest strasznie ciężko, bo wydawałoby się, że historia literatury w całej swojej substancji dzikości zaprzecza. Może jednak ze zderzenia tej substancji historyczno-literackiej z dzikością stylu, z tego pisanego w transie, coś się rodzi.

M.B.: – Trzeba jednak znowu sobie zadać pytanie, do jakiego stopnia to, co można nazwać *esprit litteraire* wżera się rzeczywistość w historię, a do jakiego stopnia pozostaje tylko artystyczną formę interpretacji. *Tocqueville* sądzi, że *esprit litteraire*, który charakteryzuje jego zdaniem polityczne postawy i zachowania *Francuzów*, polega u tego narodu na poszukiwaniu bardziej tego, co wymyślne niż prawdziwe, efektowne niż pożyteczne, tego, co „dobrze zagrane bez względu na konsekwencje przedstawienia”. Do jakiego stopnia *esprit litteraire* tkwi w polskiej historii, do jakiego stopnia jest ona działaniem artystycznym, jak bardzo realny jest „człowiek literacki”, którego portret z pieczołowicie zebranych śladów pani buduje?

M.J.: – Nieraz o tym mówiłam i pisałam. Sądzę, że jest to wyjątkowy przypadek takiego władztwa literatury nad życiem, przez dwieście lat. To się kończy, to się być może w ogóle już skończyło i nieraz myślę o kresie jednolitej kultury symboliczno-romantycznej w Polsce, kultury, która panowała tutaj przez dwieście lat. Teraz obserwujemy jej ostateczne wyczerpanie się. Natomiast – i to jest w moim przekonaniu coś co wyróżnia Polskę i historię literatury polskiej na tle literatury europejskiej – w żadnym kraju romantyzm jako literatura nie zdobył tego rodzaju panowania nad rzeczywistością.

Niewątpliwie trafia pan tutaj w problem bardzo dla mnie ważny również w sensie egzystencjalnym. Czuję się historykiem, zbieraczem, kolekcjonerem, kronikarzem, kimś kto jest niesamowicie skupiony na tym, by jak najwięcej zebrać, zgromadzić, by jak najmniej poszło w zapomnienie, jak najmniej się wytraciło w historycznym rozproszeniu i pyłe, gdzie właściwie już zapominamy o istnieniu tych ludzi, tych faktów, tych spraw...

I wobec tego moje techniki ratowania – bo to jest ratowanie historii – często są zupełnie niedorzeczne... Wszyscy dziwią się, ile rzeczy potrafię upchnąć w moim mieszkaniu, rzeczy, które zresztą do niczego nie są przydatne... Kiedyś na przykład znalazłem takie coś wepchnięte co się niemal już rozsypało z powodu starości papieru niezbyt wysokiej klasy i ... okazało się, że ja w roku 1976 zrobiłam wycinki z rozmaitych gazet; to wszystko tak położyłam nieuporządkowane i myślałam, że kiedyś to wykorzystam, że to jest rodzaj mojego archiwum z tego jednego roku. Cóż, musiałabym żyć co najmniej jakieś dwieście lat, żeby cokolwiek z tym zrobić. Mój heroiczny gest polegał na tym, że wyszłam z tym do zsypu i wyrzuciłam wszystko bez żadnej selekcji. Okazuje się, że ja zmierzam, jak każdy, do tego, żeby to, co udało mi się zgromadzić, w jakiś sposób uporządkować. I artystyczna zasada, staje się właściwie jedynym sposobem uporządkowania, to jest uporządkowanie literackie. Znajduję się o tyle w dobrej sytuacji, że mam do czynienia z krainą, w której literatura wyjątkowo oddziałuje na historię i gatunki literackie mogą tu być właśnie danymi strukturami porządkowania rzeczywistości. No i jeszcze mogą zaspokoić w ten sposób niekiedy już maniacką skłonność do gromadzenia i upadania wśród nadmiaru.

usłudze carskiej; i choćby się w nim nie zrodziła chęć używania spokojnie ciężko okupionych dostojenstw i znaczenia, cóż zrobić dla Polski potrafi? Dosłuży się stopnią Feldmarszałka, najwyższej rangi wojskowej szczebla – potrafił-li, podobnie Wallenrodowi zaprzepaścić całą potęgę Rosji?”

Trudno tutaj nie napomknąć, że za podobnego Wallenroda (zresztą ponoć „jedynego prawdziwego”) Stanisław Witkiewicz uważał swojego stryja, Jana Witkiewicza, zesłanego we wczesnej młodości w orenburskie soldaty. Nie doszedł on wprawdzie do stopnia feldmarszałka, ale osiągnął taką pozycję, że mógł działać i działał, jak sądził S. Witkiewicz, na szkodę Rosji, wysnuwszy „potężną myśl zniszczenia Rosji przez Azję” i przykładając się do jej wykonania. Konrad Wallenrod miał być typem Polaka walczącego, gdyż nie dającego się zahipnotyzować potęgą Rosji i wydającego jej bój śmiertelny.

Słowacki pytał, czy Wallenrod był wielkim zdrajcą czy wielkim wojownikiem, Witkiewicz odróżniał wallenrodizm od znikczemienia. Wallenrodizm to skutek życia w przymusie, to postać rodząca się w zniewoleniu podwójnego myślenia czy dwójmyślenia. Do tego jeszcze należy dodać język Ezopowy, używany powszechnie w kraju, w ocenianych publikacjach, w obiegu oficjalnym, język pełen podejrzanych aluzji, ciężkich metafor, dziwnych porównań. W tym sensie wallenrodizm odzwierciedlał osobliwą nieprzejrzystość polskiej sytuacji dziejowej zarówno w wieku XIX, jak i w części wieku XX oraz stanowił istotne doświadczenie życiowe i intelektualne.

Ale maska Konrada Wallenroda, a również i wallenrodyzmu, skrywała też nieprzejrzystość sytuacji ludzkiej. Larvatus prodeo... Idę zamaskowany... Gombrowicz przenikliwie pokazał powszechność zachowań i postępków pod przymusem nakazów społecznych, pod naciskiem innego człowieka, pod jarzmem koniecznego układania się ze światem. To wszystko zdaniem Gombrowicza ogranicza w zasadniczy sposób naszą wolność i odpowiedzialność. Kijowski utrzymywał, że Gombrowicz „rozwałił tradycyjną psychologię i tradycyjną etykę”. W *Ślubie* słyszymy: „Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi, jak alkohol z kartofli”. Stąd koncepcja totalnego stałego pijaństwa człowieka, „opętania człowieka człowiekiem”, wytwarzania się „czegoś trzeciego”, „czegoś potężniejszego ode mnie”, „czegoś międzyludzkiego”. W tej sferze, jak np. w tłumie stajemy się kimś innym, robimy rzeczy, których nigdy nie zrobilibyśmy w pojedynkę. Ale przebywając w samotności, również odczuwamy niewidzialny nacisk. Dlatego Gombrowicz był zmuszony stworzyć w *Ślubie* nową formę współczesnej tragedii.

„Niechaj nie wie lewica, co czyni prawica”, czyż to wskazanie ewangeliczne (odnoszące się do jałmużny) w przekształconej postaci: „Nie wie lewica, co czyni prawica” nie weszło do potocznego użycia, udając nasze szczególne rozdzielenie, nasze wewnętrzne skłócenie? A czyż z kolei słowa św. Pawła: „Nie

czynię dobra, którego chcę, jeno zło, którego nie chcę” nie ujawniają stałego rozmiłowania się intencji i uczynków? I kto rzeczywiście jest w stanie odczytać intencję – ewentualnie poza samym nosicielem tej intencji? Ale i on bywa tak skłócony, że nie stać go na rozpoznanie siebie. Wtedy człowiek zwraca się do Boga z prośbą o sprawiedliwą ocenę tego, co „w sercu”, a więc w intencjach, bo on sam nie może tego uczynić.

Do tej sytuacji, można powiedzieć, ogólnoludzkiej dołącza się nasza polska szczególna sytuacja. Chodzi tu o stałe – poza krótkim okresem dwudziestolecia międzywojennego – ubezwłasnowolnienie, przebywanie w rejonach przymusu i wypracowanie rozmaitych postaw, wśród nich takiej, która umożliwiałaby przetrwanie, bez narażania się na fizyczną eksterminację.

Rosja, która w XIX wieku władała jednym zaborem, po roku 1945 narzuciła swój system całej Polsce. Polski inteligent, intelektualista znalazł się znów w okolicznościach przypominających wiek XIX. Ale i w okolicznościach gorszych, gdyż to już nie była walka z Rosją i rusyfikacją, lecz zmagania z sowietyzacją, występującą nie w jawnej rosyjskiej postaci, lecz w rodzimym języku i wszystkich jego pochodnych, trudniejszej zatem do natychmiastowego rozpoznania.

Ten polski intelektualista, jak pisze Krystyna Kersten, „poza nielicznymi jednostkami, które już wcześniej uznały komunizm za ideę zbawienia ludzkości – uwikłany w historię dziejącą się poza nim, ponad nim i jego kosztem, lekceważony i nie pytany o zdanie, choć instrumentalnie wykorzystywany, usiłował rozpaczliwie znaleźć dla siebie miejsce w rozpadającym się świecie”. Wśród tych starań pojawiała się też domena wallenrodizmu w Polsce pojałtańskiej. Jako podejście zaprawione wallenrodizmem charakteryzowała Krystyna Kersten następujące stanowisko: „W warunkach braku wolności i pełnej suwerenności bronić wartości narodowych i humanistycznych, przesuwając granice tego co możliwe, wykorzystując wszelkie dostępne środki”. Gdzie indziej mówi o zasadzie ratowania nie tylko siebie, „ale i tyle, ile się uda z wartości kultury europejskiej, chrześcijaństwa, polskości”.

Ten obszar wallenrodizmu znajdował się przede wszystkim wśród inteligencji, która uznała, przewidując dłuższe panowanie sowietyzmu, niż początkowo zakładała, że ma dalej chronić wartości kultury narodowej (tak jak to czyniła podczas wojny i okupacji), pracując jednocześnie w obcym i wrogim Polsce systemie ustrojowym. Odezwa *WiNu* z połowy 1947 roku zakazywała zarówno walki zbrojnej, jak i głośnego manifestowania swych przekonań (ze względu na obawę likwidacji ich nosicieli, „najlepszych Polaków”). Zalecała zaś następującą metodę działania, zmierzającą do uchronienia życia i własnej kultury – aż do momentu prawdziwej niepodległości: „Cały sens dzisiejszej walki polega na tym, byśmy tkwili wszędzie, we wszystkich urzędach, instytucjach państwowych i samorządowych. W ten sposób możemy stale i uparcie tępić ostrze

niszczenia sowieckiego skierowane przeciw narodowi i państwu”. Świadomy wallenrodizm stał się wówczas praktycznie postawą lansowaną przez krajowe ośrodki niepodległościowe. Ale właśnie tutaj musiały się zaczynać trujące dylematy, dramaty i perypetie moralne, przebiegające nieraz w wielkim nasileniu.

Sytuacja zasadniczo się zmieniła w momencie proklamacji powstania „antywallenrodycznego KORu. Wielkość KORu polegała na tym, że nie wzywał on do przygotowania nowego powstania zbrojnego, ani do knucia spisków, które wcześniej czy później objawiłyby swą wallenrodyczną naturę, popychając nawet do terroryzmu, bo i on może się wywieść z wallenrodyzmu. Publiczne powiadomienie o programie działań, podpisane autentycznymi nazwiskami, wraz z adresami i numerami telefonów, odegrało rolę przełomową w polskiej świadomości, w polskiej historii idei. W pewnym sensie zamykało ono epokę zbrojnych powstań oraz wallenrodycznych intryg, wskazując nową metodę działania. KOR przygotowywał grunt dla „Solidarności”, która stała się w roku 1980 zadziwiającym fenomenem, wykwitającym z polskich idei, ale jednocześnie je dość radykalnie przekształcającym.

Wróćmy jednak do wcześniejszej epoki, która jest przedmiotem naszych rozważań. Jej historia jest gęsto usiana rozmaitego rodzaju wallenrodizmami, ale zatrzymamy się tylko przy niektórych.

W cyklu rozmów, jakie Małgorzata Szejnert przeprowadziła z jednym z najwybitniejszych naszych reżyserów, z Bohdanem Korzeniewskim (w książce *Ślawa i infamia*), w opowieści o schyłku lat czterdziestych pojawia się motyw swoistej gry z nowym reżimem. Ponieważ wówczas już zaczęto oficjalnie największą wagę przywiązywać do krytyki literackiej i teatralnej, Korzeniewski, który był przede wszystkim teoretykiem, przechodzi do praktyki reżyserskiej. Praktyk „lawirując na pograniczu sztuk mniej podlegających kontroli, mógł pozwalać sobie na to, czego już nie mogła zrobić forpoczta posługująca się nagim słowem”. Ujawniała się zupełnie rozległa domena pozasłownego porozumienia między teatrem a publicznością. Nadchodziły czasy komunizmu, należało więc szukać czegoś, „co by zwracało uwagę na niezwykłość świata”. Tak między innymi powstała słowna inscenizacja *Męza i żony* Fredry; władza traktowała ją jako ostrą krytykę arystokracji, w istocie miała ona być „przede wszystkim pochwałą swobody”. W ten sposób Korzeniewski między rokiem 1947 a 1949 mógł robić rzeczy wynikające z jego najgłębszego przekonania, nie budząc szczególnych wątpliwości u partyjnych biurokratów.

Nadeszła jednak epoka trudniejsza. W roku 1952 Korzeniewski przyjął kierownictwo artystyczne Teatru Narodowego. Sam to tłumaczy: „Polskiej inteligencji wydawało się wówczas, że stalinizm będzie trwał wiecznie”. Myślałem o ratowaniu tego, co się jeszcze da uratować i byłem przekonany, że z tymi

dokończenie na s. 8

D.S.: – Istnieje takie przekonanie, że Pani Profesor zginie przysypana tymi wszystkimi książkami, które pewnego dnia zwałą się z półek...

M.J.: – Nie, no to jest straszna wizja, czasem o tym myślę i to w sposób niesłychanie konkretny, tak że proszę mi tego nie mówić, bo ja się tego boję.

D.S.: – Czy w Życiu pośmiertnym Konrada Wallenroda ta imponująca, ogromna ilość zbieranych faktów, cytatów nie zaczęła w pewnym momencie zbyt agresywnie napierać na Panią Profesor? Czy nie zaczęła też zagrażać wyrazistości koncepcji nadmiarem takich ocalonych detali i drobniaków, które w gruncie rzeczy mają niewielki związek z opowieścią o Konradzie Wallenrodzie?

M.J.: – Właśnie! Czy mają niewielki związek? Czy macie takie poczucie? Czy są fakty, które nie powinny się tam znaleźć?

M.B.: – Odczuwam w tej książce walkę kolekcji z kolekcjonerem. Czy nie obawia się Pani Profesor zwycięstwa kolekcji, śmierci wśród cytatów?

M.J.: – Mnie się wydaje, że to co się tutaj dzieje jest bardzo trudne do uchwycenia. Wobec cytatów, wobec faktów stosuję technikę, która w malarstwie nazywa się techniką „srającej muchy”. Rzecz polega na tym, że nie wiadomo ile należy tych kulek zgromadzić. Trzeba mieć w sobie miarę wewnętrzną, rzucać, rzucać te kulki i w pewnym momencie powiedzieć sobie: „to tyle, w tym momencie się zatrzymuję, bo to już jest wykonane”. I może okazuje się, że ja niestety staję się muchą niezorganizowaną, rzucając jeszcze to, jeszcze tamto. Ale jestem przerażona kiedy mówicie, iż w tej książce jest nadmiar, który nie uległ uporządkowaniu.

M.B.: – Mnie przytłacza nadmiar cytatów, bo widzę w nim szaleństwo że nie wolno



.... Konrad wzniosł prawicę.
Pokazał dalej ciżbę rozproszoną:

ANTONI ZALESKI – ilustracja do *Konrada Wallenroda* (wyd. z roku 1864)

niczego zostawić na boku. I jeszcze ogromne, niezwykle przypisy...

M.J.: – Proszę mi wierzyć, że ja bardzo dużo cytatów odrzuciłam. Jednak w pewnym momencie przerażałam rzucanie tych kulek, bo uważałam, że to już jest granica, której nie mogę przekroczyć. Natomiast jeśli chodzi o przypisy to jest to poważna sprawa, dla mnie jedna z najważniejszych spraw mojego życia duchowego. Dlatego martwię się kiedy mówicie, że w tej książce jest coś nieuporządkowanego, a taką ogromną pracę włożyłam w uporządkowanie szczegółów, cytatów. Każdy szczegół miał być wykorzystany. Są tu pewne hipotezy nieco powieściowe, zwłaszcza w biografii. I jest próba wyboru takich szczegółów z życia tych ludzi, jakby to robił powieściopisarz. Ale powieściopisarz nie ma tego wszystkiego co jest przypadłością zawodu historyka literatury. On nie musi robić przypisów, może zrobić w tekście głównym to wszystko, co ja muszę dać do przypisów. Nie chcę powiedzieć, że ja spycham coś do przypisów, w żadnym wypadku.

Te przypisy są dosyć autonomiczne i suwerenne. Dużo osób po przeczytaniu tej książki mówi mi o mecie wynikającej z różnicy druku między tekstem głównym a przypisami, że trzeba brać łupę. Ale przez tę łupę jednak czytają, gdyż w przypisach jest zawarta pewna istotna wiedza. Nawet czasem jest tak, że w przypisie znajduje się coś, co bywa ważniejsze od tekstu głównego. Przypis jest autonomiczną konstrukcją. Jest autonomiczna konstrukcja korpusu głównego książki i dosyć autonomiczna konstrukcja rozwiniętych przypisów. Dlatego uważam, iż to określenie niemieckie Fussnoten bardzo dobrze oddaje o co tu chodzi. Fussnoten to znaczy „nożne noty”, noty dolne, ale zarazem – nogi tekstu i korpus główny

dokończenie na s. 16

proza

Jakub Szaper

Jak zawsze o tej porze dnia Osip Wiśniowiecki stał koło bramy i dłużył w nosie (w dni pogodne zajmował on z reguły miejsce po zewnętrznej stronie, w dni słotne po wewnętrznej). Był to mandryl, ale raczej z tych kolosalnych. – Stał!

Słoneczko pieściło szeroki kark, prześlizgiwało się pomiędzy rzadkimi rudymi puklami gładząc grzbiastą czaszkę, przeniknąwszy przez ortalion stalowobłękitnej kurtki głaszało z respektem żelazne sploty mięśni, grzało tu i tam, a w pieszczotach solarnych ob. Wiśniowiecki stękał z rozkoszy i przez ciało raz po raz przelatywały mu łube dreszcze.

Rozpatrując zarys sylwetki z oddali ob. Wiśniowiecki był zupełnie monumentalny – bez wątpienia natura kształtująca go musiała być pod silnym wrażeniem wytworów rzeźbiarskich z epoki późnego socrealizmu – wszelako przy bliższym oglądzie wrażenie to się rozmywało, albowiem wykonanie

Nagle mocne klepięcie w ramię podziało na Wiśniowieckiego jak oprysk stężonym kwasem solnym – wyrwał się od Morfeusza w ułamku sekundy, odgiął w głębokim uniku, potem wyszedł z prawej sierpowym – i gdyby tow. Janko znajdował się o krok bliżej, poszedłby jak nie na trotuar w efekownym knock-down'ie. – „Ja wam, kurwa! gnojki! nogi...!” – poleciało z Osipa, nim zdolał dojść do pełnego kontaktu ze światem zewnętrznym; toczył wkrąg białkami, źrenice miał jak główka od szpilki, tęczy sine, z miejsca zaczął się czochoać po głowie w sposób zgola zoologiczny i spluwać – wreszcie dostrzegł agresora, poznał i pojawiwszy, spuścił tulów w ukłonie, by już zupełnie innym tonem zaaportować:

– Uch, uch!... towarzysz Janko! Ja czuć wielkie ucieszenie! My przy pracy! My się już dawno nie widzieli!... – w tym momencie ob. Wiśniowiecki uznał za stosowne uśmiechnąć się szeroko, co w efekcie obrodziło parsknięciem tak

– „Znaczący idzie na nas upadek, kiedy towarzysze na szczeblu chodzą... uformowała mu się w psychice po dłuższej chwili myśl... Jak nie koniec z naszym ustrojem!” – Nie dał jednak poznać postrzeżenia po wierzchu, tylko wyprężył ciało jeszcze doskonale i zgodnie z przepisami wojskowego ułożenia pozerzał zwierzchnika wzrokiem.

Wtedy wydarzyło się coś, czego Wiśniowiecki zupełnie nie chciał, by się stało. – Drzwi do sieni otworzyły się z hukiem i wyszli z nich dwaj! – już na pierwszy rzut oka antysocjaliści; w rękach nieśli wypchane do granic możliwości torby, na plecach plecaki ogromniały im gigantycznie, ubiór posiadali niekonwencjonalny, na twarzach zarost, a błądliwość ich skóry jednoznacznie wskazywała na podziemny typ funkcjonowania społecznego. Obydwaj lekko i jednocześnie skłonili głowy przed tow. Janko, rzucili „Cześć” Wiśniowieckiemu i poszli bez ceregieli w siną dal.

– Co oni tamci są? – spytał tow. Janko, a nagły skurcz niepokoju aż nim zakręcił w miejscu. – Gadać, Wiśniowiecki!

Wiśniowiecki zbierał się w sobie długo nim wyrzucił: – To są panMarian i pan Jureczek... Oni w piwnicy! – Znać ich? – A pewnie! No się nie przyjaźnimy! To towarzysze towarzyszowej mamusi! Wiecie co...

– Dość, Wiśniowiecki! – słowa tow. Janko brzmiały teraz bardzo sucho. – Czy oni, wiecie, są dajmy na ten przykład hydraulicy i oni tam w tej piwnicy sobie z przewodami wodnymi coś robią?

„On ci nie strzeli bramki, bo jesteś kryty mamusią... skonsolidowało się w szarych komórkach Wiśniowieckiego... ty wyjdź zza gardy i z mety bij między oczy.” – Przeciagając słowa doniósł:

– Towarzysz Jankoo jakby się zmylił... Ooni w teej piwnicy drukują!

– Drukują co? – głos tow. Janko brzmiał, jak brzmiał, czyli sucho, ale ciągle się schładzał: mimo to wyglądało, że kupuje informacje bez bólu. – Sądzę, że nie fałszywe pieniądze?

– Tego byśmy nie dopuścilibyśmy!... Gazetki! – Wiśniowiecki rozluźnił mięśnie widząc, że idzie ku lepszemu. – Bibuła się ono nazywa!

– Problematyka z gruntu nielegalna... A powiedzcie, ile wam moja matka zapłaciła za zamykanie... wiecie chyba czego?

– Bramę zamykam społecznie! – Wybuch godności osobistej aż zachwiał Osipem. – Inna jest temat, że wasza mamusia mnie jest szanująca, co i zakupiła mi garnitur, zegarek elektroniczny do budzenia, żelazko, coś takie do maglowania, kłatkę dla szczygła i duże akwarium – no za wszystko mamy posiadane poświadczenie, że ofiarodowca był na dobrej woli.

W miarę słuchania tow. Janko pochyłał coraz niżej głowę, a gdy broda dotknęła piersi, zakomunikował bardzo cicho, bo samemu sobie:

– A więc do tego się posunęła... jak to obnaszać?... pluralizm w najbliższej otocce...

Ale ob. Wiśniowiecki miał słuch zawodo nadwrażliwy i nie puszczał niczego mimo uszu; odpowiedział z miejsca:

– Toczka w toczkę pani towarzyszowa mama podobno gada. Ona jeszcze: demokracja! lubienie ojczyzny! zwolnienie przekonań! – takie się mówi! – Ob. Wiśniowiecki poczuł, że najgorsze za nim i oddychał pełną piersią. – No, co? No, pójdzie towarzysze na górę?

Tow. Janko popatrzył przez chwilę na byłego wiernego Osipa z mieszaniną odrazy i zaciekawienia, a potem powiedział tonem bardzo oficjalnym:

– Na wszystko znajduje się odpowiedni czas, teraz udamy się do waszego miejsca zamieszkania i jeszcze ramowo podyskutujemy!

Weszli do jasnej i przestronnej kuchni. Tow. Janko usiadł za przykrytym czerwono-białą kraciastą ceratą stołem i potoczył wzrokiem po pomieszczeniu. – Czysto tu było i wesoło, półki ozdobione warokami czosnku i pękami czerwonej papryki, ze ścian wyszywane makatki życzyły „Smacznego” i „Dzień dobry”, koło okna bielili się ogromna lodówka, z półek złociły się wypucowane mosiężne rondle, wielkie słoje z przesypianymi cukrem truskawkami wylegiwały się w słońcu pod oknem, koło białego kredensu bulgotał pracowicie dymion z czerwonym winem, wszędzie zaś – po kątach, na półkach, pod stołem – piętrzyły się równe prostopadłości z drukowanego papieru. Tow. Janko tylko przez chwilę spoczywał za stołem, wstał, wziął pierwszy z brzegu arkusz, przeczytał, kiwał głową przez około minucę.

Narogi i patrochy

szczegółów – zarys zuchwy, uwypuklenie łuków brwiowych, użębienie, płaszczyzna czoła, kształt uszu tudzież nadmierne wydłużenie kończyn górnych nasuwało myśl o wyraźnym ukłonie w kierunku prehistorii.

Ob. Osip Wiśniowiecki: tkwił, eksplorował, spał i odzywał się – jednocześnie.

Ob. Wiśniowiecki był ostatnią żyjącą odroślą wielce zasłużonej dla nadwiślańskiego kraju rodziny policyjnej. – Pradziad Wasyl zapisał się był złotymi zgłoskami jako wybitny stójkowy w historii drugiej połowy XIX wieku, dziadek – też – Osip – działał ze wszystkich sił na przełomie wieków, ojciec, znany pod przydomkiem naha-ja, dał się poznać z najlepszej strony społeczeństwu za czasów II Rzeczypospolitej i okupacji, starsi bracia odnosili ogromne sukcesy zawodowe w trakcie prezydentury pierwszego prezydenta PRLu tow. B. Bieruta – a najmłodszy – i w pewnym sensie najmniej badawczo uzdolniony – Osip-junior, zmieniając w roku 1956 rodowe nazwisko na lepiej przylegliwe do realiów, służył z pryncypialnym zapalem przez 25 lat Ludowej Ojczyźnie na niwie upowszechniania odnowy moralnej. Od roku 1982 Osip W. odznaczony Orderem Budowniczego gorszej sorty przeszedł na emeryturę nie tracąc jednakże kontaktu z umiłowanym zawodem i oddając się z całego społecznikowskiego serca kuratorstwu nieletnich. Wkrótce szeroko zasłynął, kochał bowiem nieletnich jak siebie samego. Niestety, w następstwie zajścia w ciążę aż dwu podopiecznych zmuszony był zmienić profil działalności, a ponieważ równocześnie tow. Janko poszukiwał kuratora, więc zarekomendowany przez władze wojewódzkie ob. Wiśniowiecki zamieszkał w wiadomej kamieniczce w charakterze kwaterunkowego lokatora i przejął na swe barki całokształt obowiązków związanych z jednej strony z nadzorem matki tow. Janko, z drugiej – z dozorcstwem; w wolnych chwilach, niejako jako hobby, prostował okolicznej młodzieży kręgosłupy ideologiczne.

Słonko grzało. – Sen skleił był niewielkie oczka ob. Wiśniowieckiego żółtawą wydzielina, jego ciało chwiało się na wszystkie strony, zuchwa przesuwiała się krótkimi szarpnięciami jak zacięta szuflada, bochny pięści kurczyły się i rozprostowywały z chrzęstem, gdzieś z głębi, chyba z gardła, niósł się pomruk; regularnie co sześćdziesiąt sekund prawa dłoń unosiła się do twarzy i pozostawała tam przez około trzydzieści sekund. – Wszelako słonko nie zawsze przygrzewa! – Schowało się ono za chmurkę i cień położył się na zaulku, a wtedy ob. Wiśniowiecki zaczął się budzić: nie rozklejając powiek krzyknął „Hej! Hej! Pałować!”, zamachał rękoma jak wiatrak, rozwarł palcami najpierw jedno oko, przejechał nim bacznie po okolicy, potem drugie, wyjął z kieszeni kawał upstrzonego okruszami tytoniu boczek, obwąchał go i począł ciąć prażkowaną wędzoną mięsistość zamaszczystymi kłapięciami siekaczy. – Rozdrobniwszy pokarm przeciągnął się jak kocur z zupełnie innego świata, skurcz ni to rozkoszy, ni to obrzydzenia przeleciał mu przez twarz, oczy zakolowały, rozbiegły się na boki, w końcu stanęły w ślup, i stary wiarus ponownie zapadł w nirwanę: wystawania, drzemanie, gmeranie i zucia.

soczystym, że były boczek skoczył na chodnik.

– No, no... – odparł tow. Janko cofając się o krok – Wiśniowiecki jak zawsze przy konsumpcji! Czy wy wiecie, że wy bylibyście mnie zabili?

Eee... tam!... – Nagle w porwywie zdziwienia Wiśniowiecki wybałuszzył się zupełnie. – A nie było jeżdżenia! Gdzie samochód?!

– Ja niniejszym przyszedłem... – tow. Janko powiedział to tak lekko i nonszalancko, jak gdyby chodzenie było od lat jego głównym zajęciem. – Odstawiłem środek lokomocji uprzednio w śródmieściu i... ot! – przyszedłem.

Gdyby dyscyplina służbowa zezwalała, to ob. Wiśniowiecki usiadłby na chodniku, ale nie, więc się wyprężył i zmilczał – wszelako z wysilenia umysłowego zaraz mu zaczął z czoła pot walić płatami jak ze zgrzanego ogiera.



PAWEŁ LASIK

tę, odłożył na miejsce i lekko huśtając się na obcasach przemówił – a głos miał nader miodowo ciągnący się:

– Teraz i tu, bez niepotrzebnych w podobnych ewentualnościach świadków, wyjaśnicie Wiśniowiecki z prawdomównością całokształt poruszonego uprzednio zagadnienia.

Mówił

– Moja mamusia... – wyszło wyłącznie z Wiśniowieckiego.

– Wasza mamusia jest tego... – zupełnie na Powązkach! Czy wy posiadacie Wiśniowiecki własny rozum?

– Tak mówią! – Osip uśmiechnął się z dumą – ... a ja to wiem!

Tow. Janko przemierzył kuchnię pięć razy tam i z powrotem zanim przystąpił do kontynuacji:

– Zostawmy to na poboczu... Czy kto jeszcze wie...?

– Organa! – szczerzył się Osip.

– Organa władzy państwowej informowane?!

– Ma się znać, towarzyszu Janko. Ja świadomy dyscypliny. Wszędzie byłem!

Tow. Janko powrócił do spaceru; tym razem przebył kuchnię trzy razy nim przemówił:

– A towarzysze z bezpieczeństwa, co oni...?

– Którą odwiedziną? My byliśmy wiele.

– Pierwszą! – Janko zatrzymał się tuż przed Wiśniowieckim i wpatrzył mu się groźnie w oczy: – Co powiedzieli?

Tow. Janko tylko mruknął coś niezrozumiale i powrócił do wędrówki; gdzieś po około dwustu metrach zatrzymał się znowu przed Wiśniowieckim – wyglądał na zmęczonego.

– Wy, Osipie, jesteście kryzys i spaczony. – Powiedział głosem, jak szmer zupełnie niedużego potoku. – Wam nie wstyd czatować na matki?

– Wstyd! – Wiśniowiecki spuścił głowę i pociągnął znacząco nosem. – Ja się na mamusię tylko od święta... a tak, to na takich, co tu łażą, o! – byli ze dwa razy urzędnik, dwa strażak, kominiarz, kapo od parkingów – to ich wyzionąłem! nikt nie chodzi, to i robota leci, co i dudni!

Tow. Janko spoglądał przez około minutę na Osipa, potem spojrzął na sufit, na piec, na słoje z owocami, w końcu zatopił wzrok w suficie, postać jeszcze chwilę, machnął ręką i wyszedł. – Również w trzy minuty później ob. Wiśniowiecki odziany jak na wycieczkę górską wyknął się na palcach z kuchni, dotarł do podnóża schodów, włożył rękawiczki, padł na czworaki i poczołgał się wzwyz.

Schody były majestatyczne. – Światło słoneczne wpadając na klatkę poprzez kolorowe szybki witraży barwiło ściany w fantasmagoryczne arabeski, wyczyszczona do połysku mosiężna balustrada zapraszała do wsparcia dłońmi, dębowe deski pokryte bezbarwnym lakierem lśniły nieskalną czystością – i po tych majestatycznych schodach

czy chwyt trzyma, splunął w dłoń i jednym pchnięciem wycisnął ciało na zewnątrz. Teraz ruchem wahadła przedostał się na daszek stromo opadający w stronę podwórca, ukląkł i odpoczął. Ruchem świadczącym o wieloletnim doświadczeniu narzucił na siebie płachtę maskowniczą i poczołgał się w kierunku przewodów wentylacyjnych, dotarłszy przykucał, poprawił kamuflaż, z kieszeni bluzy wyjął słuchawki lekarskie i założył je do uszu; rurka zakończona lejkiem była wręcz niesamowitej długości. Teraz lewym przedramieniem objął najbliższą rurę wentylacyjną, a drugie wraz z przyrządem osłuchowym wprowadził w głąb przewodu. – Nasłuchiwał. Zdjął słuchawki, pokręcił głową i zamyślił się. Po chwili poczołgał się dalej obwąchując z wprawą wyloty rur, wybrał jedną, zapuścił... tym razem trafił! – wyjął notes i utrwalił się w bezruchu. – Po chwili oczy zaczęły mu wychodzić na wierzch.

Na dole działy się rzeczy tajemnicze i straszne. W miarę słuchania Wiśniowiecki to błądł, to siniał, wreszcie osłupiał do tego stopnia, że służbowy kajecik wysunął mu się ze zeszytniałych palców i poleciał na podwórze. – Bez wątplenia starsza pani krzyczała! – jej słowa płynęły trzaskającymi seriami, raz po raz powtarzały się określenia: „ręce zbrukane ludzką krzywdą”, „czerwoni wyzyskiwacze”, „plugawienie ludzkich wartości”, „wybaw nas, panie, z tego domu niewoli!”, były też określenia straszniejsze, ale tych Wiśniowiecki nawet nie śmiał rozumieć; towarzyszu Janko w odpowiedzi wspominał stale o „nieokreślonej miłości do mas”, „jutrzence społecznej sprawiedliwości”, „nieustępliwie mielących młynach historii” i „ustawicznym niesieniu rewolucyjnego ducha odnowy”, ale jego głos brzmiał miękko, ton był jakby proszący, wszystko było jakieś takie niepryncypialne, więc Wiśniowiecki sądził z początku, że to tylko pułapka, że tow. Janko gra na zwłokę, aby potem tym skuteczniej zagonić staruszkę do narożnika, lecz po kilkunastu minutach z przerażeniem przekonał się o błędności swoich mniemań – usłyszał coś tak okropnego... fakt tak zupełnie nie mieszczący się w jego rozumie, iż z miejsca zrobił się jak szturmówka na deszczu, duch z niego uszedł, a trzęsące się wargi wyszeptały: „Mielicie rację... to już koniec...”

Wstał Wiśniowiecki, zrzucił z siebie maskowanie, spojrzął w niebo, ramiona unosił w górę w jakiejś niemej prośbie, a potem nie kryjąc się zupełnie zaczął odwrót. Szedł z hałasem, koniec aparatu podsłuchowego włókł się za nim, skacząc schodząc po schodach, wreszcie przystanął w sieni i przystąpił do bardzo głośnego odgwyżdowania „Piosenki o Nowej Hucie”. Tkwił tak przez godzinę i zdołał odgwyżdować cały repertuar młodości, wreszcie drzwi na piętrze trzasnęły i potem było schodzenie po schodach wielokrotnie przerywane ciszą. – Kiedy tow. Janko stanął przed Wiśniowieckim był pozornie taki sam, jak zawsze, tylko oczy miał dziwnie rozmocone; powiedział bardzo cicho:

– Aa... to wy... – potem pociągnął palcem po ścianie, oglądając go i rzucił ostrzej: – Tu wszędzie kurz, Wiśniowiecki! Wy brudas! – i znowu cichutko: Wezwijcie samochód, jak zawsze...

Wiśniowiecki spojrzął na tow. Janko znacznie bardziej z góry, niż uzasadniałoby to różnica ich wzniesienia n.p.m. – Spytał:

– Czy wy towarzyszu poczekacie na jeżdżenie u mnie?

Wtedy tow. Janko odpowiedział coś tak tajemniczego, że umysł Osipa zaciął się na dłuższą chwilę zupełnie:

– Nie... ja już jestem dzisiaj jakby całkiem sam stojący i to na zewnątrz... – Powiedziawszy wyszedł przed bramę i stanął tam opierając się plecami o mur.

Postać także Wiśniowiecki – tak z kwadrans – w sieni, a oprzytomniawszy, wszedł do mieszkania, zatelefonował po samochód, potem zamknął drzwi wejściowe na zasuwę; podążył do sypialni i przystanął przed wielkim łóżkiem – patrzył na kolorowym kilimku wisiał oprawna w złote ramki fotografia z podpisem „Pamiętka pierwszej akcji”; zdjął obrazek ze ściany, usiadł, długo się w niego wpatrywał, coś szeptał, wycierał brzegiem dłoni oczy, wreszcie wyciągnął zdjęcie z oprawy i podał na drobniutkie kawałki. Siadł w fotelu – myślał, myślał, myślał. – Wstał, odsunął szafę od ściany i długo grzebał wyciągając stamtąd mnóstwo rupiec – na koniec znalazł i starannie otarł z kurzu – ikona była nieduża i bardzo stara. Zawiesił ją nad łóżkiem, uśmiechnął się, pokiwał głową, zatarł ręce i przeszedł do kuchni. Tu usiadł za stołem, nalał do kieliszka wódkę, ukradł grubą na trzy palce plaster bozku, wypił, zakąsił, znowu się uśmiechnął, powtórzył nalewanie, wznosił bezgłośnie jakiś toast, wypiwszy czknął, założył na nos okulary, powiedział wcale, wcale głośno: „Z naszym ustrojem amen!... Idzie nowe!...” – jeszcze nalał, trzeci raz kłękł, twarz mu się zupełnie wypogodziła, włożył gdzie trzeba boczek, ze sterty bibuły wybrał kartkę i wygładziwszy ją na blacie ujął w swe wielkie łapy.

Jakub Szaper (Jakub Balanda) – ur. 1948 w Krakowie. Ekarz. Obecnie mieszka w USA. Jest to fragment debiutanckiej, nie drukowanej powieści pt. *Narogi i patrochy*.



PAWEŁ LASIK

Wspomnienie wizyty musiało szczerze ucieszyć Wiśniowieckiego, bo roześmiał się soczyście:

– Hi, hi... jeden metrował, a reszta się do placzu nabawiła, a towarzyszu pułkownik, piękny mężczyzna, to on się tak roześmiał, że się zrobił jak kawałek mięsa i musieli mu ręcznik z lodem kłaść na głowę, żeby nie strzelił butami... on meldował, że wy, towarzyszu Janko, wąż, bo wiecie, kiedy zmienić przydział służbowy, tylko jeden taki major, chyba z Warszawy, to on się też zrobił czerwony jak szynka i walił tępakrawędzistym w stół i krzyczał strasznie, też – kolegom z pracy ubliżał, mówił: „Ja wam nakopię o! taaki... patriotyzm...”, ale go wzięli zaraz pod siebie i uciżyli w drodze służbowej. A tak w rozciągłości to pobylem bardzo miło.

– I – nic? Wypuścili? – w głosie tow. Janko po raz pierwszy zabrzmiało zdziwienie:

– Ja jest przecie swój członek! – ob. Wiśniowiecki rozradował się aż do uszu. – Co mnie mieć prac po przesłuchaniach! Dali wytyczne – i: iść!

– Donosicie?

– Ja czatuję, bo nosić nie kazali! Powiedzieli: teraz wasze nie jest nasza, bo bieżące co nakazane, jest dozwołone; ale piszcie i czatujcie, nosić zdążyćcie.

– A matka? – w oczach tow. Janko zamalowało się szczerze zaniepokojenie.

– Siedzi!... znaczy, żyje na górze, u siebie.

– Chodź do niej?

– Raz był kapitan. On się zapytywał, czy nie trzeba nam papieru. – Trzeba bardzo było!

– No i jak? – tow. Janko znów uniósł brwi w zdziwieniu.

– No i tak! Ja zem pojechał i my dostaliśmy; wam pokazać? Sama pierwsza sorta!

sunął w górę ob. Wiśniowiecki. Dotarł ruchem węża na podest przed pierwszym piętrem i wślizgnął się jednym gibkim ruchem pod szeroką drewnianą ławę. Ostrożnie wysunął zamaskowaną chustką twarz i dojrzał: tow. Janko stał przed drzwiami na baczność, pukał, a w przerwach nerwowo zacierał ręce. Po chwili drzwi się otworzyły i pojawiła się bardzo nieduża i bardzo okrągła staruszka. To była właśnie matka – matka tow. Janko! nos i wargi wydane, czoło wysokie, brwi bez barwy, kilka równie bezbarwnych brodawek na twarzy, uszy zdobne małutkimi szafirami, szbrzyście okulary. – Seiągnęte w kok śnieżyste włosy stapały się z bładą karnacją twarzy w jednolitą całość dając nieprzeparte wrażenie, że w czarnej, luźnej sukni wychyla się alabastrowa rzeźba. Matka wyglądała zupełnie zaświatowa, gdyby nie kostyczny uśmiech. Poglądziła się półprzezroczystą dłoń po policzku, ujęła w palce małutki krzyżyk srebrzący się w wycięciu sukni, podniosła go do ust, potem ręce opadły jej jak gdyby beznadzie – i powiedziała:

– Jesteś oto znowu... Jeżeli musisz, to wejdź!

Zaledwie drzwi się zamknęły, czyhający Osip wychynął spod ławy, ociekając pajęczynami i przystąpił do kontynuacji pięcia się. Co stopień zamierał w bezruchu i przelożywszy ucho do ściany nasłuchiwał – a takie były z niego strach i determinacja, że pot kapiący z czoła utworzył na schodach kręty trop służbowego obowiązku. Ob. Wiśniowiecki w pełnym rozplaszczeniu minął wiadome drzwi, minął półpiętro i zatrzymał się na poziomie strychów. Tu, zachowując absolutną ostrożność i wykazując przy tym wielką zawodową sprawność, odczepił od pasa zwój cieniutkiej llinki zakończonej kotwicą, uchylił małutkie okienko, zamachnął się i rzucił: – Na zaczęć udało mu się trafić dopiero za trzecim razem, sprawdził,

Wallenrodyzm pojałtański

dokończenie ze s. 5

zamiarami nie należy się zdradzać. Taki wallenrodyzm, którego dzisiaj żałuję". (Warto nadmienić, że Axer inaczej odczytał intencje Korzeniewskiego, przypisując mu „napiecie ambicji”, które każe mu wcześniej czy później przyjąć propozycję). Na pytanie interlokutorki, czy dlatego żałuje, że mu się nie powiodło, Korzeniewski odpowiada przecząco. Zrobił przecież „trochę przyzwoitych rzeczy”. Tutaj szło o coś innego, o nieznośne rozdwojenie i poczucie złudzenia, które w końcu tak Korzeniewski interpretuje: „Snułem wtedy wallenrodyczne zamiary, że będę ratował kulturę, a teraz wiem, że nie należy się oszukiwać dalekosiężnymi projektami o względnej realności, lecz trzeba demonstrować własny sposób bycia. Cóż z tego, że człowiek piastuje myśl o niezależności, jeśli w codziennej praktyce sam siebie łapie za rękę? Więcej bym zrobił dla Teatru Narodowego, gdybym zademonstrował odwagę, czym powinienem być – i na samym wstępie stracił tę posadę”.

Wallenrodyzm zatem zostaje tutaj zakwestionowany jako oddana iluzjom metoda postępowania, która uniemożliwia demonstrowanie wprost i jawnie „własnego sposobu bycia”. Kluczenie i utajenie fałszuje zarówno zamiary, jak dokonania. Potrzebna jest otwartość, która daje znacznie lepsze wyniki, chociaż nie zostaje zrealizowane to, co zostało powzięte początkowo „w dobrej wierze” projektu wallenrodycznego. Zachowanie własnego sposobu bycia okazuje się ważniejsze, niż stworzenie jeszcze dziesięciu przedstawień, które miały ogromne powodzenie u publiczności i świadczyły o naszym miejscu w kulturze europejskiej.

Ciekawe, że do Korzeniewskiego, który reżyserował Grzech Żeromskiego (z dopisanym przez Kruczkowskiego zakończeniem) dołączyła się ze swym wallenrodyzmem Maria Dąbrowska. Po obejrzeniu przedstawienia i wyrażeniu ekceptacji estetycznej, zapisała w dzienniku: „w tych warunkach, kiedy literatura ma tyle trudności, a teraz służy wyłącznie szmirze propagandowej, można jednak przy silnej woli, ambicji i pasji zrobić rzecz naprawdę piękną, głęboko ludzką i wzruszającą. Nie trzeba się więc niczym zrażać i raczej błędnie robić coś, niż nic nie robić”.

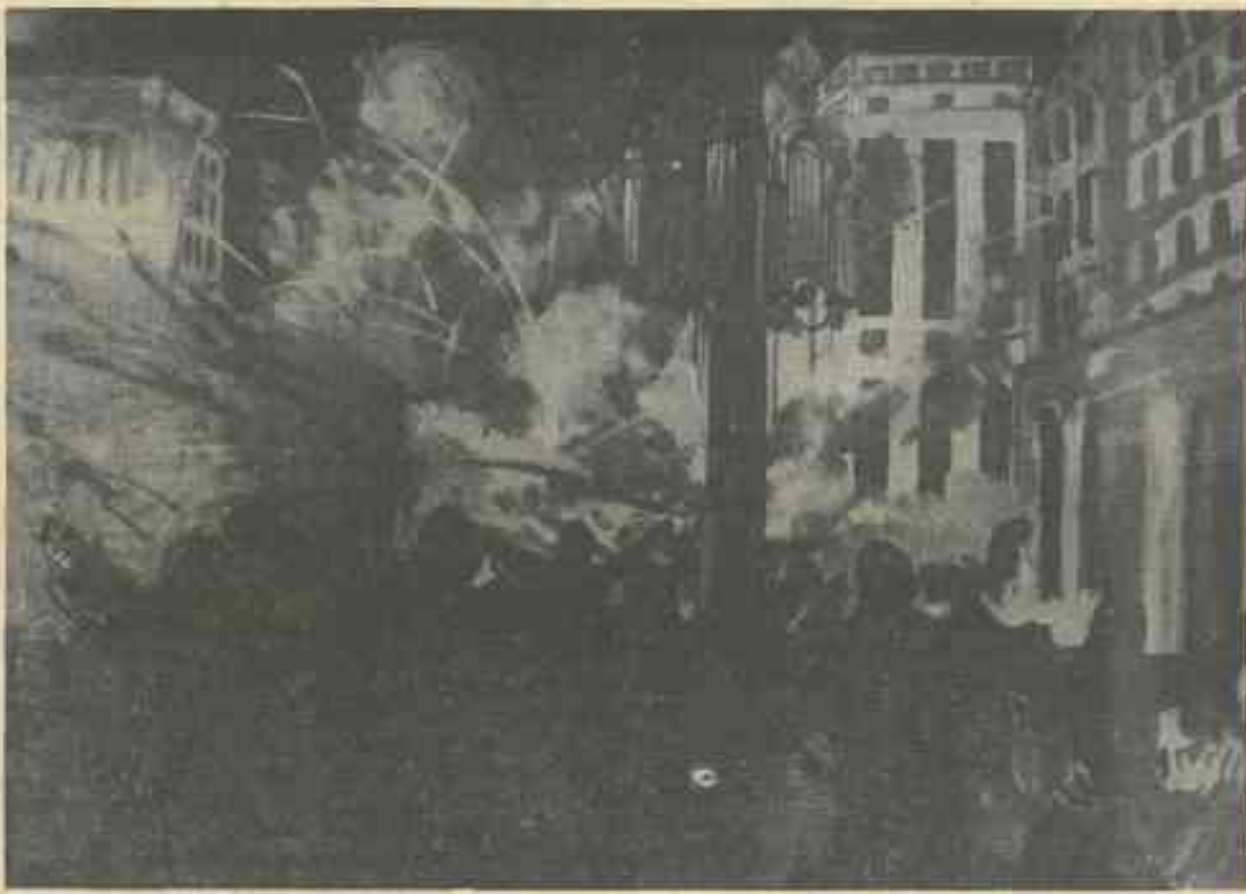
Korzeniewski znakomicie ujął większość dylematów, łączących się z wallenrodyzmem pojałtańskim, żeby już znaleźć określenie dla tej nowej formacji. Perypetie wszystkich „gdyby”, walenie wszystkich „jeśli”, wybieranie między gorszym i najgorszym, ciągłe rachunki zysków i strat, stałe kalkulacje między „ma” i „winien” – w dzisiejszej perspektywie przybierają charakter działań w gruncie rzeczy pozornych, przynoszących więcej strat niż zysków. Ale tak zazwyczaj bywa z wallenrodyzmem. Wywiady, przeprowadzone przez Jacka Trznadła i wydane pod niezbyt fortunnym tytułem *Hańba domowa***, świadczą o tłumaczeniu własnych postępów również za pomocą wallenrodycznych motywowacji, uzyskują opinię wykrętnych lub kłamliwych.

Bardzo interesującą odmianę swoistego wallenrodyzmu, jakkolwiek brzmi to cokolwiek zaskakująco, reprezentował Leopold Tyrmand. Według własnej interpretacji miał być w Wilnie na początku wojny wtyczką podziemnej organizacji w prasie sowieckiej, pisywał w tym charakterze do „Komsomolskiej Prawdy”. Nie wszyscy, znający go z ówczesnego Wilna, tę wersję wydarzeń potwierdzają. W roku 1962 ukazała się znakomicie napisana powieść Tyrmanda *Filip*. Tytułowy bohater prowadzi swoją wojnę z Niemcami. Ten osobliwy Wallenrod dobrowolnie wyjeżdża na roboty do Niemiec, udając Francuza. W roku 1943 we Frankfurcie, w środku Rzeszy, pracuje jako kelner w eleganckiej restauracji, w której Niemcy mogą się pożywiać na ogół tylko na talony. Z wielką precyzją i wdziękiem opisane zostały rozliczne mistyfikacje, kłamstwa i oszustwa w celu wydarcia niemieckim konsumentom jak największej ilości kartek żywnościowych oraz liczne inne podstępstwa w wojnie ekonomicznej (pakować brudne palce do zupy) oraz erotycznej (odbić dziewczynę niemiecką niemieckiemu lotnikowi), toczonych jednak w warunkach bardzo niebezpiecznych na terytorium wroga, będąc Polakiem pod maską Francuza.

Walka Filipa prowadzona na sposób wallenrodyczny, z zachowaniem wszystkich zasad indywidualistycznego ethosu, graniczyła nieraz ze zwykłym cwaniactwem. Filipowi odpowiada w końcu trochę dziwny „rodzaj politycznego pozytywizmu”, wyrażającego się w dewizie: „Oszukać i przeżyć, oto sztuka i zasługa”. Sam Tyrmand, podkreślając kilkakrotnie, że *Filip* jest najlepszą jego książką i że jest do niej bardzo przywiązany, dostrzegał w powieści manifest pokoleniowy, przepis na postawę oporu w totalitaryzmie – wszystko jedno brunatnym czy czerwonym. Uważał, że w społeczeństwie zamkniętym, totalitarnym

można walczyć z systemem bronią życiowego detalu (np. za pomocą sławetnych czerwonych skarpetek). *Filip* to miała być, jak wyznawał, jego spowiedź pisarska, zszytyzowanie najważniejszych spraw z jego życia. *Filip* – przedziwne zaiste połączenie romansu lotrzykowskiego z wallenrodyzmem pod maską kelnera.

Ale na tym rzecz się nie kończy. W *Dzienniku 1954* Tyrmand kilkakrotnie wspomina o metodzie *marranów* (Żydów hiszpańskich i portugalskich, którzy pod przymusem przeszli na katolicyzm, zachowując w sercu dawną wiarę). Prawie na początku *Dziennika* takie snuje rozważania: „Gdybym zgodził się sprzedać reżimowej propagandzie choć część mych profesjonalnych możliwości, zachowując, jak *marrani*, prawdę w sobie dla siebie, znalazłoby się auto i mieszkanie ze służącą”. Potem zastanawia się nad tym, „kto ze znajomych to *marran*”. On sam jednak, jak stwierdza, na *marrana* się nie nadaje, gdyż transakcje z reżimem go nie bawią, ani nie potrafi się „angażować w jakiegokolwiek wiary tak głęboko i przewrotnie, ażeby je pieścić na dnie serca i żonglować ich potępieniem na pokaz”.



EDWARD DWURNIK, 1982, MDM '82, (140 x 200 cm, olej, płótno)

W dalszym ciągu *Dziennika 1954* w związku z *marranem* pojawia się *Ketman*; miał on być wprowadzony przez Tyrmanda w późniejszej redakcji już pod wpływem *Zniewolonego umysłu*. Miłosz przedstawiał *Ketman* jako technikę kamuflażu, jako alegorię schizofrenii, prowadzącą w istocie „do ostatniego stadium zniewolenia umysłu”. Wschodni *Ketman* nakazywał milczenie o swoich prawdziwych przekonaniach; polegał „na realizowaniu siebie wbrew czemuś” poprzez kłamstwo i udawanie. Tyrmand uważa uprawiającego *Ketman* za „swoistego *marrana* naszego czasu”. „Przechowując czystość moralną i wierność starej wierze służąc nowej, na dnie duszy gardząc nią i nienawidząc jej”.

W pewnym momencie Tyrmand puszcza wodze fantazji, rozmyślając nad tym, czy mógłby, jak inni, poddać się schizofrenii, pisać w nocy w *Dzienniku* „szaleństwa ścisłego obrachunku”, a w dzień zachowywać przynajmniej neutralność. Sądzi zatem, że w nim też tkwiłaby możliwość schizofrenii. I w takim porywie szczerości wyznaje: „Ciągłe wydaje mi się, że jednak potrafiłbym napisać coś, co trafiłoby w jakąś dziesiątkę i skłoniło komunistów do spojrzenia przez palce na mnie i na moje fochy”. Za efekt podobnej taktyki można by uznać napisanie *Złego* na zamówienie „Czytelnika” i wydanie go w państwowej firmie (zresztą znamienne, że w swym pisanym nocą, bezkompromisowym, a tak dokładnym dzienniku Tyrmand ani słowem nie wspomina o zamiśle powieści i pertraktacjach prowadzonych w jej sprawie z „Czytelnikiem”).

Wallenrodyczna dwoistość Polaka ma swe znaczenie również w psychologii społecznej, w wyobrażeniach narodów o sobie.

Wyjątkowo silnie odbiła się na rosyjskim stereotypie naszego charakteru narodowego. Polska nazywana była przez dziewiętnastowiecznych słowianofilów „Judaszem Słowiańszczyzny” (miała się dopuścić „zdrady”, przyjmując kulturę łacińską). Dostojewski panicznie się lękał angażujących się w pracę w Rosji polskich Wallenrodów (tak ich wprost nazywał), knujących wywrotowe intrygi, zagrażające – od strony „zachodnich rubieży” – imperium rosyjskiemu. Iwan Franko napisał słynny artykuł o Mickiewiczu, zatytułowany *Poeta zdrady* i ukazujący jego poezję jako stałą konsekwentną apologię zdradzieckich postępów. A niedawno w opowiadaniu Włodzimierza Sokorskiego zamieszczonym w ostatnim (tj. w ogóle ostatnim) numerze „Miesięcznika. Literackiego”, Sokorskiego, którego R. M. Groński dowcipnie nazwał „Konradem Wallenradzieckim”, narrator – jakiejś alter ego autora – wspomina rozmowę ze Stalinem w nocy na Kremlu. „W każdym z Polaków – miał on powiedzieć, podejrzewając wahania swego rozmówcy – siedzi Konrad Wallenrod Adama Mickiewicza. Lecz Konrada mogą zabić rodacy. Należy o tym pamiętać”. Stalin zatem dziedziczyłby popularny rosyjski stereotyp zdradzieckiej chytryści Polaków, zastosowany też do wallenrodyzmu polskich komunistów; autor-narrator poczuwałby się w istocie do wallenrodyzmu, gdyż przeprowadza taki rachunek sumienia: „Było bezsporne, że służyłem jako bufor nacisku, starając się być buforem ratunku”.

Kończy się Polska pojałtańska, kończy się tkwiąca w niej organicznie możliwość wallenrodyzmu. Ale czy całkowicie? To zależy od dalszego biegu dziejów Polski, usytuowanej przecież, jak zawsze, między Rosją a Niemcami...

Maria Janion

* Podobny sąd wypowiada Miłosz, np. w Roku myśliwego „Ataki na mój Zniewolony umysł, że niby wymyśliłem jakieś głębie, podczas gdy działał po prostu strach o swoją skórę, nie trafiają w sedno. Była to groza nagle uzyskanej świadomości, że następuje światowe zwycięstwo komunizmu i że marzenia o niepodległej Polsce trzeba złożyć do muzeum. Czy to mało?”

** Niefortunnym z tego względu, że u Norwida, z którego wiersza zwrot został wzięty, chodzi przede wszystkim o ochrztenie tym mianem postępu emigranta; podczas uroczystości drugiego pogrzebu Mickiewicza w Paryżu w styczniu 1856 roku obył on kijem Władysława Zamoyskiego, oskarżając go o intrygi polityczne podczas wojny krymskiej, w której toku, jak wiadomo, Mickiewicz zmarł. Norwid sądził, że w tym incydencie, jak i w innych (gdy ktoś został „kijem obity”) objawia się właściwy Polakom brak szacunku dla swych „wyższych obywateli”. Trudno opisać wypadek i jego interpretację przez Norwida porównać z akcesem do stalinizmu. A już nie wspominam o innych zastrzeżeniach, np. Mariana Brandysa, który ubolewa nad tym, że Trznadel „bez porozumienia z rozmówcami dał w tytule ową norwidowską hańbę. Akurat do tych, z którymi rozmawiał, nie bardzo ona pasuje. Żaden z nich nie przysłał na tamtą rzeczywistość ze strachu, z niskich pobudek. Pisarzy, którym można by to zarzucić, w zbiorze nie ma”.

Julia Hartwig, Artur Międzyrzecki

Nasza antologia poezji amerykańskiej (7)

William Carlos Williams

Biedak

Zachwyca mnie anarchia
ubóstwa, stary
żółty domek wciśnięty
między nowe kamienice z cegły

Albo balkon z lanego żelaza
przez który prześwitują gałęzie dębu
z gęstwiną liści. Podobny wygląd
mają ubranka dzieci

ukazujące różny stopień
i obyczaj nędzy.
Kominy, dachy, ogrodzenia
z drzewa i metalu w tym nie ogradzonym

wieku zamykają obszar
nie przylegający do niczego. Stary mężczyzna
w swetrze i miękkim czarnym
kapeluszu zamiata chodnik

– dziesięć stóp stanowiących jego własność –
na wietrze który zręcznie
okrążywszy róg ulicy
bierze w posiadanie całe miasto.

przełożyła Julia Hartwig

Portret damy

Twoje uda to jabłonie
których kwiat dotyka nieba.
Którego nieba? Nieba
na którym Watteau zawiesił pantofelek
damy. Twoje kolana
są południowym wietrzykiem lub
podmuchem śniegu. Ale jakim
człowiekiem był Fragonard?
– jakby to mogło wyjaśnić
cokolwiek. O, tak, pod
twoimi kolanami, ponieważ melodia
tak właśnie płynie, trwa
jeden z tych białych letnich dni,
wysoka trawa twoich kostek
błyska nad brzegiem –
Nad jakim brzegiem? –
piasek przylgnął mi do warg –
Nad jakim brzegiem?
Może to płatki. Skąd
mogę wiedzieć?
Nad jakim brzegiem? Nad jakim?
Powiedziałem – płatki z drzewa jabłoni.

przełożyła Julia Hartwig

To są właśnie...

... te przygnębiające i ciemne tygodnie
kiedy jałowość natury
dorównuje niedorzeczności ludzi.

Rok zanurza się głęboko
w noc a serce zapada
głębiej od nocy

w przewiane pustkowiu, gdzie nie ma
słońca i gwiazd, i osobliwe
światło, jakby światło myśli,

zapala ciemny
ogień, wiruje
w chłodzie, wyjawia

nieświadomym przybyszom
odslaniające się dziedziny
samotności – nawet zjawia

łaknie uścisku – otchłań,
rozpacz (razem
skowyczą i jęczą) pośród

błyskawic i loskotu wojny;
domy gdzie zimno mieszkać
jest nie do wyobrażenia,

łuny nieobecnych których
kochaliśmy, puste łóżka, wilgotne
kanapy, opuszczone krzesła –

Niech wezmą je dokądś, poza świadomość,
niech im pozwolą
zakorzenie się i rozrosnąć,
nie bacząc na zawistne

oczy i uszy – dla siebie samych. Wszyscy
przychodzą drażyć ten podziemny chodnik.
Czy to on jest zawiązkiem najśrodszej

muzyki? Źródłem poezji która mówi
na widok zatrzymanego zagara:
czyżby zatrzymał się zegar

co wczoraj szedł tak dzielnie?
i słucha szmeru wody
w jeziorze skamieniałym.

przełożył Artur Międzyrzecki

Śmierć

Umarł

pies nie będzie już musiał
spać na jego kartoflach
aby nie przemarzły

Umarł
stary sukniński –
jest suknińskim ponieważ

nie ma w nim już
nic prawego

umarł
Umarł na dobre

Jest
zapomnianym przez boga dziwołagiem
bez jednego tchu
w piersi

Jest niczym
umarł

Nie ma w nim już nic poza skórą

Połóż jego głowę
na jednym krześle
nogi na drugim
a będzie tak leżał
jak akrobata –

Sponiewierano miłość On
ją sponiewierał I dlatego
tak trudno go znieść –

leży tam
nieogolony i sprośny
wycie
kłęski i trwogi

Wyszedł z człowieka
i wydał na świat
człowieka –
klamca

Martwy
Jego oczy
wywrócone w głąb
od światła – drwina

przed którą
miłość się wzdraga –

pochowajcie to
i zastłońcie tę twarz –
to hańba

przełożyła Julia Hartwig

WILLIAM CARLOS WILLIAMS (1883–1963)

Urodzony 17 września 1883 roku, w Rutheford (New Jersey), William Carlos Williams był synem urodzonego w Anglii Williama George'a Williamsa, którego matka nazywała się – przypadkiem dość osobliwy – Emily Dickinson. Matką Williama George'a była urodzona w Porto Rico Raquel Ellen Rose Hoheb, której z kolei matka, Baskijka o nazwisku Meline Hurrard, urodziła się na Martynice, zaś ojciec, Salomon Hoheb, pochodzenia holendersko-hispańsko-żydowskiego, urodził się w St. Thomas. Jak to określa biograf, ta swobodna mieszanina krwi sprawiła, że William Carlos Williams jest nieomal uosobieniem *melting pot*, amerykańskiego tygla, w którym stapiają się z sobą różnorodne żywioły. W jego przypadku złożyły się one na osobowość poetycką wyrażającą amerykańską i na twórczość stanowiącą punkt odniesienia dla dwudziestowiecznej poezji Stanów Zjednoczonych.

Był uczniem Horace Mann High School w Nowym Jorku i uczelnią w Chateau de Lancy w Szwajcarii, a następnie studentem medycyny na University of Pennsylvania, gdzie uzyskał dyplom w roku 1906. Dwuletni staż lekarski odbywał w Nowym Jorku i rok specjalizacji podiatrycznej w Lipsku. W roku 1912 powrócił z Europy do rodzinnego miasta, gdzie ożenił się i poświęcił do końca życia praktyce lekarskiej.

Znakomity prozaik i dramaturg, pozostawał przede wszystkim poetą. Był apologetą języka bezpośredniego i wyzbytego wielosłowia, poetyckiej ekspresji i leksyki jak najściślej amerykańskiej, która coraz bardziej oddalała się od powściągliwego języka liryki brytyjskiej. Nie stronił od dosadnych, obscenicznych nawet określeń, a jego wiersz zawsze dążył do formy eliptycznej i z reguły odznaczał się przenikliwym ujęciem szczegółu i sytuacji. Łączono go z Francis Ponge'em, gdyż obydwoje dążyli do przywrócenia przedmiotowi jego pełnego, symbolicznego znaczenia. Konkretna wyobraźnia Williama jednak zakreślała granice tego porównania, ukazując jego częściową tylko trafność.

Jego pierwszy tom, *Poems*, pełen terminatorskich imitacji, ukazał się w roku 1909. Tom następny, *The Tempers* (1913) wskazywał na związki z imagizmem i próbami Pounda. W latach trzydziestych określano go jako patrona szkoły obiektywistycznej (objectivist school), która wywodziła się z imagizmu i której reprezentatywnym poetą był Louis Zukofsky. Wiersze Williama wydano w dwóch tomach, wcześniejsze (*Collected Earlier Poems*) w roku 1951, późniejsze (*Collected Later Poems*) w – 1950 roku. Poemat w pięciu księgach, *Paterson* (1946–1958), to uwieśnienie dzieła. *Panorama* przywołuje na myśl *Ziemię jałową* Eliota, jest opisem nierealnego symbolicznego miasta usytuowanego w praw-

dziwym stanie New Jersey z jego odwiecznym kręgiem spraw i doraźnym pośpiechem powszednich dni.

Z poetyckich ksiąg Williama Carlosa Williamsa wymienimy jeszcze tomy *Kora in Hell* (1920), *Spring and All* (1922), *Collected Poems* (1934), *The Complete Collected Poems: 1906–1938* (1938).

Do tomu z 1934 przedmowę napisał Wallace Stevens. Ten autor – pisał o Williamsie – przez całe życie „odrzucał przyjęty sens słów (...). Można ująć na tych stronicach jak z połączenia niewidzialnego i widzialnego, wzruszenia i antypoetyczności, a także z wzajemnego oddziaływania na siebie tych przeciwieństw, powstaje autentyczna poezja”. Sam Williams pisał kilka lat później w *A Note on Poetry*:

„Amerykański pisarz używa języka, który przekształcony został przez czas, miejsce i okoliczności, w sposób, który znacznie go oddalił od obecnego języka angielskiego. By należycie ocenić amerykańską poezję, czytelnik uwzględnić musi przede wszystkim tę językową różnicę”.

W Polsce wiersze Williama Carlosa Williamsa tłumaczyli: Zbigniew Chaiński, Stanisław Czycz, Leszek Elektorowicz, Julia Hartwig, Jan Leaszcz, Artur Międzyrzecki, Czesław Miłosz, Piotr Sommer, Józef Wittlin. Prozę tłumaczyła Krystyna Tarnowska.

Poezje Williama Carlosa Williamsa, w wyborze, przekładzie i ze słowem wstępnym Leszka Elektorowicza, ukazały się w Warszawie w 1972.

J.H. i A.M.

esej

Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur. Istniała być może jakaś pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie.

(Podpis pod litografią Redona)

Dlaczego znowu myślimy o Redonie? Czy nie dlatego, że zaczyna się nam dziś wydawać ważna i bliska sztuka powołująca do istnienia nowe światy i byty? Cytująca w twórczych przetworzeniach wersety zaczerpnięte z dziejów kultury, jej domen literackich, mitycznych i bajecznych?

Czas, w którym Odilon Redon zaczął komponować swoje rysunki węglem oraz litografie, należał do realistów i impresjonistów. Jego wczesne cykle – *W marzeniu* (1879), *Edgarowi Poe* (1882), *Początki* (1883) – bliższe były duchowo raczej pisarzom i poetom tamtej epoki niż malarzom. Dopiero pokolenie młodszych o ponad dwadzieścia lat symbolistów potrafiło docenić niespokojną i poszukującą wyobraźnię Redona, jego „głęboki idealizm, osobliwy i przerażający” i „wyniosłą pogardę dla materialnego naśladownictwa, miłość do marzenia i uduchowienia” (Albert Aurier).

Pod wpływem przyjaciół z lat melancholijnej młodości spędzonej w Bordeaux, przyrodnika Armanda Clavaud i akwafortysty Rodolpha Bresdin, uwagę Redona we wczesnym okresie twórczości przyciągnęło zagadkowe i wieloznaczne pogranicze światów: roślinnych, zwierzęcych i jeszcze innych, nie do końca rozpoznanych. Marzycielskiego czytelnika Baudelaire’a, wielbiciela Pascala, późniejszego przyjaciela Mallarmé’ego, fascynuje ów tajemniczy punkt zetknięcia dziewiętnastowiecznej wiedzy eksperymentalnej i świeżo rozwiniętej przez Darwina teorii ewolucjonizmu z bliskim jego naturze spirytualizmem. Koncepcje odpowiadające własnym duchowym potrzebom znajdować mógł w książkach słynnego w owym czasie Camille’a Flammarion:

„Siła życiowa jest cechą zorganizowanej materii – pisał natchniony astronom i przyrodnik – proste jej elementy, albo monady, wszystkie zdolne są wejść w skład jakiejś organizacji, tak że wszelka materia może służyć i rzeczywiście służy (...) tworzeniu żywych bytów i siła życiowa okazuje się właściwością samej substancji świata”.

„Zej zaś: „Siła duchowa, która żyje w istocie rzeczy i rządzi światem w nieskończenie drobnych jego cząstkach, objawiała się nam kolejno w świecie gwiazdzistym, w świecie nieorganicznym, w świecie roślin, w świecie istot ożywionych i w świecie myśli”.

W litografii Redona *Kielkowanie* (*Germination*) homunkulusowe formy życia wykluwają się wśród zawrotnej kosmicznej czerni. Zapatrzenie w pustkę szeroko otwartych oczu znamionuje zapewne narodziny ludzkiej świadomości, nowego, przemożnego pierwiastka Wszechświata. Wśród wiecznego mroku, pogłębionego przez litografa rembrandtowskim światłocieniem, unosi się nad tymi zarodkowymi głowami twarz kobiety – jak idea pierwszego macierzyństwa.

Poetycka wyobraźnia Redona opanowana jest przez dwa rozległe tematy: świadomość wypełniająca kosmos; Świadomość Wyższa, Wszechstworząca Myśl – i świadomość ludzka usiłująca ogarnąć dzieło Stworzenia. I fenomen życia w jego tajemniczej, pełnej mrocznych zakamarków jedności i nieobliczalnej wielorakości.

Świadomość w światach Redona uosabia często wizerunek oka. Skupione patrzenie. Ogarnianie wzrokiem. Baczna obecność. Nij to jest zapewne *Geniusz nad wodami* (ok. 1875), ogromna, rozumnoooka głowa unosząca się nad muską przez mowy powierzchnią wód kołyszących wąty okręć. I *Oko, jak osobliwy balon, zwraca się ku Nieskończoności* (1882), gigantyczna, obrośnięta rzesami gałka oczna szybująca nad płaskim, pustym pejzażem w rozległe niebo. I *Wizja* (1879), wielkie, promieniujące światłem oko w mroku monumentalnego wnętrza, w którym u stóp kolumn przebiegają zagubione sylwetki mężczyzn i kobiety.

Znowu przychodzi tu na myśl Flammarion podziwiający dwoistą, duchowo-cieleśną naturę oka, w którego precyzyjnej budowie upatrywał jeden z argumentów na istnienie organizującej Wszechświat Boskiej Siły: „Za pomocą tak doskonałej i niepodobnej do naśladowania budowy oka przedmioty zewnętrzne przechodzą spod władzy ciała pod władzę myśli”.

Ludzkim okiem zakwita u Redona tajemniczy, botaniczno-animálny kwiat – świadek początku, posiew pierwszego natchnienia Sprawczej Myśli: „Istniała być może

Joanna Pollakówna

jakaś pierwsza wizja wypróbowana na kwiecie”. To efemeryczne ucieleśnienie pierwotnego zamysłu rozświetla się w czerni, tak też Redon nazywał swoje tworzone na przestrzeni kilkudziesięciu lat kompozycje węglem i litografią – *Czernie*, (*Les Noirs*), która jest powietrzem jego wizjonerskiego świata. Wokół oka-rośliny wyrasta pod rylcem litografa bujna masa karłowatej flory, zaborecy wysiew drobnych organizmów. Ta obfitość roślinności, wezbranie życia w jego roślinnych formach, będzie cechą barwnych światów tworzonych przez Redona w latach późniejszych. W *Czerniach* pejzaż bywa na ogół opustoszały, rozciągający się nagimi przestrzeniami ziemi

Kwiaty Odilona Redona



Oko, jak osobliwy balon, zwraca się ku Nieskończoności, r. 1882

i nieba. „Znajdujemy się przeniesieni nagle w miejsca bez powietrza, poza przestrzenią i czasem, u początku bądź końca świata. Rozproszona i lodowata jasność to sucho podkreśla plany, to znów wszystko pochłaniają ciemności. Żadnego źródła światła: kiedy Redon przedstawia słońce, ukazuje czarną gwiazdę. Wśród tej nocy to przedmioty zdają się świecić od wewnątrz, spowite w jaśniejącą aurę, która promieniuje z nich samych” – pisze badaczka i znawczyni twórczości i życia Redona, Roseline Bacou.

Taką jasnością rozświetla się fraszobliwa, wielkooka głowa – korona Kwiatu trzęsawiska wyrastająca nad topielą na krętej lodydze, z której pączkują zarodkowe, niewyklute jeszcze twarzyczki. Kwiat trzęsawiska, głowa człowiecza

i smutna – brzmi podpis przydany jej przez Redona, któremu Stephane Mallarmé wyznawał w liście: „...Wie pan, Redon, zazdroścę panu podpisów”.

Te podpisy – tytuły nadawane przez Redona kompozycjom, brzmią jak cytaty wyrwane z szerszego kontekstu, z jakiejś długiej relacji z podróży po krainie nieznanej i mrocznej, posiadającej swoje dzieje, rządzącej się szczególnymi prawami, załudnionej przez rozliczne gatunki stworów, wśród których nie brak również i tych, o których wieść przyniosła już mitologia i literatura. Przeważa jednak fauna nieznana żadnej zoologii, jak ów stwór z czasu, *Kiedy budziło się życie w głębi ciemnej materii*, wypełzający w skos wzgórzystego pejzażu, z ciemnym niebem, na którym blade świecą wielkookie twarze – zarodki; stwór rybiopłetwy, z inteligentną, długonosą, nieco psią, chociaż chyba ludzką twarzą, ze szczątkowym jakimś skrzepopodobnym organem porastającym wzdłuż szyi.

„Nie można mi odmówić zasługi nadawania życia moim najbardziej nierealnym twórcom” – pisał Redon zapewniając, że swój niesamowity świat organizuje ściśle podług praw natury; „Nie możemy skinąć ręką bez tego, by cała nasza istota nie poruszyła się, posłuszna prawom ciężenia. Rysownik wie o tym. Sądzę, że podążam za tymi intuicyjnymi wskazówkami instynktu, gdy tworzę niektóre monstra”.

Dla rzetelności swojej wizji i treningu wyobraźni Redon przeprowadzał w młodości studia anatomii porównawczej w Muzeum w Jardin des Plantes; „Niecóż porównań w Muzeum poddało mi ideę względnych powiązań między wszystkimi jestestwami. Wkrótce powziąłem myśl o tym, by podług nich tworzyć zgodnie z moją wyobraźnią. Chodziło tylko o to, by po swojemu zmniejszyć, zredukować bądź rozwinąć członki istot” – opowiada w 1894 roku. I odpiera podejrzenie Huysmansa, jakoby w swoich fantasmagoriach wzorował się na mikroskopowych powiększeniach drobnych organizmów: nie jest bowiem naśladowcą, ale twórcą świata spójnego, posiadającego logiczną strukturę; „Zrobiłem kilka fantazji z łodygą kwiatu, albo twarzą ludzką, bądź też z elementami wywiedzionymi z układu kostnego; które, jak mi nie mam, są narysowane, skonstruowane i zbudowane tak, jak być powinny. Są takimi, ponieważ mają organizm”.

Gauguin także bronił owej wiarygodności wizji Redona: „Marzenia stają się u niego rzeczywistością, przez prawdopodobieństwo, jakie im nadaje”, pisał.

Więc ten świat, którego połacie Redon ukazuje w swoich *Czerniach* i którego tajemnice wyjawia w skąpych objaśnieniach, jest pewną logiczną, suwerenną całością, ciemną domeną, z której nagle, w latach dziewięćdziesiątych, odejdzie noc ustępując miejsca intensywnej, feerycznej barwności pastelów i olejów. Świat ten ulegnie wówczas pewnym zmianom, inna bowiem od nocnej jest flora i fauna żyjąca w świetle. Na razie jednak w mroku *Czerni* kudłaty Szpetny polip unosił się nad brzegami, rodzaj cyklopa uśmiechniętego i ohydneho, Syrena wyszła z fal odziana w żądla, centaurzyca stacza walkę z wężem (*Były walki i próżne zwycięstwa*), ciężko pada na ziemię pegaz o zbyt wątłych skrzydłach (*Bezsilne skrzydło nie uniosło zwierzęcia w owe czarne przestrzenie*).

I wreszcie – człowiek; pojawił się, pytając ziemi z której wyszedł i która go przyciąga, utorował sobie drogę ku ciemnym jasnościom. Ta litografia, swoista Genesis ludzkiej tragicznej świadomości, ukazuje nagą, ciemną postać kroczącą z rękami po coś sięgającymi już to uniesionymi w obronnym geście. Pejzaż wokół jest pusty, górzysty, a białe żarzące się na horyzoncie jasność potęguje czerń ludzkiej sylwetki, jej uznożony ciężar w tym błędnym i upartym marszu.

Bliska jest ta litografia w nastroju wcześniejszemu rysunkowi, który pozostał jako jedyny ślad zamierzonego przez Redona

cyklu poświęconego Pascalowi: naga ludzka postać ni to padająca, ni to przyklekająca wśród pustej ziemi pod nadciągającym ogromnym, jasnym obłokiem: *Wieczna cisza tych nieskończonych przestrzeni przeraża mnie*. Realizację całego cyklu uznał Redon za niemożliwą: „To nawet dla mnie tekst zbyt abstrakcyjny, by z niego wydobyć «biel i czerń», które by z nim korespondowały” – stwierdził w liście do przyjaciela, André Mallerio.

A przecież rzeczywiście miał rzadki dar przywoływania w obrazie transcendencji. Jeśli symbol uznaje się za epifanię tajemnicy, to jego sztuka jest głęboko symboliczna. Z upływem czasu znak odsyłający do innej rzeczywistości stawał się często w tym malarstwie nader oszczędny;

choćby w całej ikonografii ciszy i milczenia. Będą to wszystkie postacie o zamkniętych oczach: jak *Zamknięte oczy* – kobieca głowa o surowo rzeźbionych rysach, gładkich długich włosach, trwająca swoją milczącą, nieruchomą twarzą o opuszczonych powiekach między przestrzenią nieba i wody lub mgły. Jak zagrobną, naga twarz o półprzymkniętych oczach, z nakazującymi milczenie dwoma palcami przy ustach, wychylająca się z owalnej niszy – obraz noszący podobnie jak kilka innych powstałych w latach 1910–1911 tytuł *Cisza* (*Le Silence*), inspirowany, (według Teodora Reffa) przez relief Augusta Préalta na pomniku nagrobnym z Cmentarza Pere-Lachaise.

„O śmierci, jakżeś jest szczodra: z twojej przyczyny płacze; inni wzywają cię i zapytują. Jakąś moc przeciwko trosce ma spokój, którym obdarza myśl o tobie! O boska nieznaną z twarzą niemą, bojaźni bezimienna, dostojne zneruchomienie, jakżeś jest piękna” – pisał Redon w swoim dzienniku.

A wreszcie, wśród obrazów – śladów metafizycznej intuicji i myśli o sprawach ostatecznych Redon wraca parokrotnie do wizerunku Chrystusa; Chrystusa Ostatniej Tajemnicy, w której oniemienie Śmierci spotyka się z bezgraniczną miłością; to *Chrystus o zamkniętych oczach*, *Chrystus Ciszy* z opuszczonymi powiekami i podniesioną ku ustom dłonią o skulonych palcach, to *Chrystus Najświętszego Serca* (*Le Christ au Sacré-Coeur*) pod grobowym zawojem wylaniającą się z płomiennego tła oranżów i szafirów, z cierpiącą twarzą o zamkniętych oczach opuszczoną ku piersi, z której bucha złocistymi do czerwieni i ciemnymi aż po kobalt płomieniami nieugaszony żar miłości.

Ale tak bezpośredni wyraz uczuć religijnych w twórczości Redona nie jest częsty. Żarliwa i poszukująca świadomość metafizyczna spełnia się w aluzyjności bardziej dyskretniej a przede wszystkim przepaja i kształtuje obrazy odległe na pozór tematycznie, zdawałoby się zgoła „ziemskie”. Jak te kwiaty, ku którym z wolna w tych rozważaniach zmierzamy.

Że malarskie utrwalenie wizji jest śladem świadomej lub nieświadomej metafizycznej nostalgii i duchowej wyprawy w inny wymiar, Redon nie wątpił. W 1913 roku pisał, wspominając o wyznaniu uczynionym mu przez jednego z wielbicieli, w którym jego malarstwo obudzić miało uczucia religijne: „Nie wiem, czy sztuka ma taką władzę; ale odtąd musiałem sam z większą uwagą wpatrzeć się w pewne moje prace, w te zwłaszcza, które wykonałem niegdyś w godzinach smutku i bólu a z tego powodu bez wątpienia bardziej wymowne. Smutek, kiedy nie ma przyczyny, jest być może tajemną żarliwością, rodzajem modlitwy, którą odmawiałoby się, w pomieszczeniu, wśród jakiegoś nabożeństwa, w nieskończoności”.

Zapiski Redona zdradzają, że silnie odczuwał obecność Tajemnicy w naturze; „We wszechświecie także go kontempluję; wielki Byt tak pewny, obecny i tajemniczy, którego zagadki mnie niepokoją. Widzę Go w całej

naturze, poprzez ten pierwszy dzień wiosny, tak pełny, tak czysty. Ku Niemu wznosi się moje serce; i wyżej i odleglej, w głąb firmamentu błędzą, wbijają się moje oczy”.*

Czy ten zmysł jedności, poczucie Wyższej Wszecchoobecności, nie zostało pogłębione i utwierdzone za młodu, przez niektóre spośród lektur, jakie zalecał Redonowi jego uczony przyjaciel z Bordeaux, Armand Clavaud, wielbiciel monistycznej teorii Spinozy i poetyckich eposów hinduskich?

Trop zainteresowań religią i filozofią hinduską, częstych zresztą wśród intelektualistów francuskich owego czasu, jest w twórczości Redona wyrazisty: w 1895 roku rysuje węglem *Czytelnika Ramayany*, ukazując w miękkim, rozproszonym świetle uduchowioną, otchłannoooką postać nad rozłożoną księgą. Parokrotnie wraca też do wizerunku Buddy; w litografii z teki *Kuszenie św. Antoniego* i w późniejszych pastelach i obrazie olejnym. W miarę dojrzenia jego duchowej osobowości najistotniejsza myśl hinduskiej filozofii o absolutnej jedności wszystkich rzeczy w jednej, nieskończonej rzeczywistości, staje mu się coraz bliższa.

Być może to intuicja jedności świata w jego metafizycznej istocie wiąże najgłębiej Redona z Baudelaire’em i, pośrednio poprzez Baudelaire’a, z Edgar’em Poe (do którego żywił zresztą mieszane uczucia). Mistyczna jedność świata widzialnego i niewidzialnego, stworzeń istniejących i tych, które, gdyby natura wybrała inny wariant, mogłyby zaistnieć; stworów animalnych i roślinnych, żywiołów powietrza, wody, światła i ciał niebieskich, ta jedność spełnia się w oszałamiający malarski sposób w nagłym wybuchu koloru, w iluminacji koloru, jakiej Redon doznał w pięćdziesiątym siódmym roku życia; w kolorze nasyconym, gęstym, nieomal po tasiemstowsku kładzionym zachodzącymi na siebie płynnymi plamami o wielkiej cenności materii. W 1903 roku zapisał w swoim dzienniku: „Malować, to posługiwać się pewnym zmysłem specjalnym, zmysłem wrodzonym, po to, by stwarzać piękną substancję. To tak, jak natura stwarza diament, złoto, szafir, agat, szlachetny metal, jedwab, skórę. To dar cudownej zmysłowości, która z pomocą odrobiny najprostszej płynnej materii odtwarza i rozwija życie, nasycza nim powierzchnię, z której wylania się ludzka obecność, najwyższe promieniowanie ducha. Ten dar zmysłowości jest wrodzony; nie nabywa się go”.

Z chwilą, gdy odnalazł w sobie ten dar, odszedł od grafiki, od swoich *Czerni*, powtarzając niektóre z tematów w przebogatym kolorze, powołując do życia nowe wizje, w których postacie i przedmioty stanowią jak gdyby gęstsze skupienia przemożnej, wszechobecnej materii barwnej i świetlnej; w *Ucieczce do Egiptu* (ok. 1902–03) drobne postacie Matki Boskiej i św. Józefa otoczone złocistą poświatą ukazują się w tajemnicy czerwieni, fioleto i niebieskości na tle przemglonego pejzażu wylaniającego się z ugrów i szarociemnego szafiru. *Zielona śmierć*, temat powtórzony po litografii, z teki poświęconej Gustawowi Flaubertowi (z roku 1889), wyrasta nagim, szmaragdowym torsem ze splotów ciężkiego, węzowego cielska, wśród palącej, żółcią podsyczonej czerwieni. Głowa Orfeusza dryfuje na lirze ku wyspie Lesbos wśród płynnego żywiołu fioletoów przenikających się z brązami, żółtością i szafirem, żywiołu, w którym wirują zielone liście i złociste kwiaty.

Z podłużnej, brązowo-złocistej konchy wylania się na świat Wenus – smukła, złocista sylwetka wśród kłębiącego się szafiru z bielą – powtarzany w dwóch wersjach temat, który wraz z powracającym w późnej twórczości Redona motywem muszli, napomyna o wciąż żywym w jego twórczej myśli fenomenie rodzącego się życia.

Te obrazy przesycane wspaniałą barwnością przyświadczały podziwowi, jaki Redon żywił dla Delacroix i jego „nowej sztuki zestawień „[barwnych J.P.]”, którą zanalizował w pisanym w 1878 roku eseju. Świetlisty opar kolorów przywodzi

też na myśl bujność barwnej wizji Monticellego, jego sposób ewokowania światła przy pomocy koloru, tę kunsztowną alchemię chromatyczną marsylskiego malarza. Wśród powinowactw artystycznych Redona nie sposób pominąć Gustava Moreau i jego tajemniczej, feerycznej mitologii, z której Redon podejmuje niejedną wątek. A przecież poza tymi pokrewieństwami, do których przyznawał się chętnie, dając w zapiskach i artykułach



Pochylona głowa kobieca, ok. 1910

wyraz swojej żarliwej admiracji dla mistrzów, sztuka Redona, na którą z kolei tak chętnie będą się powoływali najpierw młodszy od niego symboliści, a w nowszych już czasach surrealiści, pozostaje osobnym, pełnym czarodziejstwa światem; uderza w nim jakaś szczęśliwa równowaga miłości do doświadczanej zmysłami natury z instynktem transcendencji i tajemnicy.

„Moja dusza nie jest czarna, ponieważ wielbię życie, które każe mi kochać słońce, kwiaty, wszystkie wspaniałości zewnętrznego świata” – pisze poirytowany Redon na marginesie artykułu o swoim malarstwie, zamieszczonym przez Emile’a Bernard w „L’Occident” w maju 1904 roku. I woła: „Nie jestem spirytystą, och, nie!”.

Wierzmy temu chętnie, czytając jego korespondencję z przyjaciółmi, wczuwając się poprzez piczołowicie zebrane przez badaczy dokumenty w pogodną atmosferę mieszkania przy Av. Wagram, gdzie na kolacjach przygotowywanych przez zamilowaną w egzotycznej kuchni panią Redon spotykali się między innymi: Jacques Morland, Gide, Paul Valéry, Francis Jammes, Misia Godebska, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, pisarze, malarze i muzycy. I na pewno nie bez podstaw wśród przyjacielskich, żartobliwych wierszyków, powstało wesołe wezwanie Stephane’a Mallarmé’ego:

Du vin, que Redon
Chante un gai fredon!***

A oddalając się nieco od owej ewokacji pogodnych

* Na jednej z kartek szkicownika, obok zarysu męskiej głowy i doniczki z kwiatami Redon zanotował taką pełną wzruszenia strofę:

Le Ciel était serein, sans bruit et sans murmure
Le fleurs, les prés, au bord du lac silencieux
Exhalaient leur parfum troublant, et la nature
Ainsi qu’un Dogme immuable, mystérieux
Chantait son hymne étrange, par les cieux.
Je tentais un accord – mon âme était infime
Et si loin, et si peu de chose...

W tłumaczeniu filologicznym ten wiersz brzmi następująco:

Niebo było ukojone, bez dźwięku i szeptu
Kwiaty, łąki na brzegu cichego jeziora
Wydychały swój przejmujący zapach, i natura
Niczym niezmienny, tajemniczy Dogmat
Śpiewała swój dziwny hymn, poprzez niebiosy.
Starałem się dostroić – dusza ma była znikoma
I tak odległa, tak nic nie znacząca.

** Wina, które Redon/Opiewa wesołym trelem!

Dokończenie na s. 18



Les Origines, 1883 r.

sztuka

Justyna Guze: – W ciągu kilku lat naszej znajomości wiele razy rozmawialiśmy. Tematy zależały od wydarzeń artystycznych, ale także od wydarzeń dziejowych, których byliśmy świadkami. Z całą pewnością nie rozmawialiśmy o twojej pracy i zasadach postępowania, o tak zwanej kuchni malarzkiej, choć dane mi było obserwować cię w pracowni serigraficznej Fiorenza Fallaniga w Wenecji zeszłej jesieni. Może od tego mniej znanego tematu moglibyśmy zacząć naszą rozmowę.

Leon Tarasewicz: – Kiedyś, jeszcze w liceum plastycznym w Supraślu, dużo rysowałem,

zanotowałem, nie zrobiłem zdjęcia. I to odchodzi, a potem problem przestaje interesować. Zastanawiałem się, czy nie byłoby dobrze, żeby na bieżąco robić rysunki, notował proces powstawania obrazów. Kupiłem nawet zeszyty i kredki. Brak tylko czasu. Zaledwie mi go wystarcza na malowanie. Nie potrzebuję innych technik, innych mediów, choć w liceum robiłem dyplom z tkactwa, na Akademii – z malarstwa ściennego, a snycerką zarabiałem na życie. Chciałbym jednak robić notatki, móc potem do nich wracać.

Ktoś obmyślił sobie nawet wystawę złożoną z moich obrazów i rysunków. W Glasgow na przykład, chcieli moich rysunków i małych form, bo to się sprzedaje... Redakcja „Tygodnika Literackiego” pytała o rysunek do artykułu na mój temat. Ale rysunek do gazety, zmniejszony potem jako ilustracja, jako dekoracja do tekstu, to sprzeczne z tym, czym jest rysunek w swej istocie, to wulgaryzacja rysun-

blem w tym, na ile możemy wzajemnie sobie pomóc w budowaniu wspólnej myśli i koncepcji. W Londynie czy Nowym Jorku są ludzie, którzy niczym innym prócz sztuki się nie zajmują. W Polsce jestem po trosze odizolowany i na co dzień muszę zajmować się wieloma rzeczami, ponieważ żyję w społeczeństwie nie zorganizowanym, w którym nie ma podziału pracy. Gdybym mieszkał gdzieś indziej więcej bym z siebie dawał. Dziwię się jednak, dlaczego w społeczeństwie tak dobrze zorganizowanym, jak na przykład Szwecja, powstaje tak mało wielkich wartości...

– Może na tym polega fenomen polskiej sublimacji, reakcji zastępczych i ucieczki w sztukę.

– Z pewnością. Nowosielski powiedział, że w czasach komunizmu sztuka była jedyną prywatną inicjatywą, za którą nie wsadzali do więzienia. Dwór potrzebował artystów. Dopiero dzisiaj niektórzy uświadamiają sobie, co to były za czasy dla artystów!

– Budujesz swoje obrazy poprzez formę, której materia jest kolor, nie będąc w żaden sposób związany z tradycją polskiego koloryzmu.

– Wszyscy wywodzimy się z tradycji malarstwa francuskiego i jakkolwiek chcielibyśmy przed nią uciec, to i tak pozostaje ona w naszym wychowaniu, w naszej kulturze. Sam wychowałem się w tradycji impresjonizmu. W liceum czy w Akademii, powtarzano wciąż te same schematy z przełomu wieków: że czarny to nie kolor, że wszystko sprowadza się do niebieskiego cienia, no i ta maniera, żeby nie malować twarzy. To багаż, który ciąży na szkolnictwie. W Akademii prawie wszyscy wywodzili się z tradycji koloryzmu: choćby pokolenie z pracowni Gierowskiego, gdzie kolor pełnił rolę niemalże podstawową. Obecnie panuje język formalny pokolenia lat osiemdziesiątych, które zachłystnęło się ekspresją niemiecką przenosząc ją do nas i wzbogacając o nasze problemy społeczne i polityczne.

– Mówiłeś, że nie potrzebujesz w obrazie żadnej anegdoty ani historyjki. Twoje malarstwo jest syntezą barw.

– Można mówić o myśleniu syntetycznym, ale nie symbolicznym. Wszystkie symbolizmy nadają kolorom i znakom sens literacki i kulturowy. Uciekam od tego i nie chcę, żeby kojarzono moje malarstwo z symbolizmem. Unifikuję obraz tak, aby stanowił przekaz myśli i wszystko chciałbym przedstawić wyłącznie środkami malarzskimi. Dlatego napisy i informacje o obrazie umieszczam na odwrocie. Wiele podpięta się w malarstwie symbolami, podtekstami i mediami innego rodzaju. Sam staram się ograniczyć środki do niezbędnych, służących jedynie przekazowi: żadnych ozdóbek, a kolory tylko nieodzowne. Trzeba walczyć rozwijając język czysto malarzski.

– I tego ci życzę dzięki za rozmowę.

kwiecień 1991

rozmawiała Justyna Guze

Serigrafia, Bez tytułu, 1990, 1 x 2,8 m, będzie wystawiona na Biennale Grafiki w Lublanie.

Zadnych ozdóbników

rozmowa z Leonem Tarasewiczem

robiłem szkice. Rysunek zawsze poprzedzał malowanie na płótnie, stanowił etap konstrukcyjny. Proces ten odbywał się w sposób trudny do sprecyzowania w czasie, teraz ma charakter czysto umysłowy. Najczęściej problem pojawia się w postaci zaobserwowanego gdzieś zjawiska, z samochodu, z pociągu czy nawet w rozmowie. Wszystko to formułuję w myślach tak, że przystępując do malowania wiem dokładnie, co chcę zrobić. Pracę ułatwia mi fakt, że buduję moje obrazy z segmentów o szerokości 130 centymetrów; wybieram format i realizuję wszystko kolorami. Czasami w ciągu jednego dnia, kiedy wiem, o co mi chodzi i wystarczają dwa kolory, czasami ciągnie się to przez rok i dwa, a w końcu wyrzucam płótno. Sama technologia wymaga, by poczekać aż farba przeschnie i dopiero potem nakładać od nowa. W efekcie widoczna jest tylko ostatnia faza i wszystko wygląda, jakby było zrobione w pół godziny.

– Rzeczywiście, któryś z malarzy powiedział, że malujesz szybko. Czy rzeczywiście?

– Jak powiedziałem, rysunek i szkic mają czysto techniczne znaczenie. Rysuję czasami format, albo robię jakąś notatkę na skrawku papieru, potem to wszystko wyrzucam. Czy szybko? Nie zwracam na to uwagi. Jak już mam jakieś narzędzie, choćby pędzel większego formatu, farbę, no i samą decyzję, to reszta postępuje niemal organicznie. Jednak czas od momentu podjęcia decyzji do chwili rozpoczęcia realizacji bywa długi, bo z malowaniem to jak z chodzeniem, z rozmawianiem, z życiem samym. A czy szybko, czy wolno, tego to ja już naprawdę nie wiem.

– To była obserwacja kogoś, kto ogląda tylko efekt twojej pracy.

– Zwłaszcza że w nim nic nie widać. Na wystawie krakowskiej był obraz z zielonymi poziomymi prześwitującymi pasami, trzeba go było podwieszać w czterech punktach, bo się wyginał, tyle tam było farby.

– To widać. Twoje obrazy nie są jednowarstwowe, mają materialną głębię...

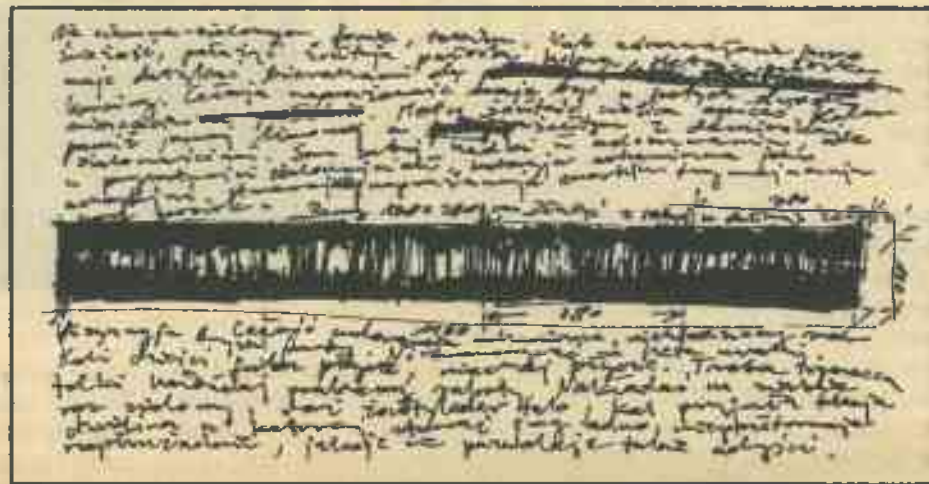
– ...czarno-białe lasy były płaskie, wtedy to była tylko decyzja o czerni i bieli.

– Ale minęło kilka lat i wiele się zmieniło w twojej twórczości.

– Wtedy się brało dwa kolory. A teraz w tych żółtych obrazach sama malatura jest bardzo bogata, mnóstwo farby w nie idzie. Mam jednak wrażenie, że ekspresja moich obrazów malowanych w pierwszych latach na Akademii i obecnie nie zmieniła się.

– Wspomniałeś niedawno, że zamierzasz prowadzić notatnik.

– Mam czasami taką potrzebę. Wiele tematów, wielu obrazów nie udało mi się zrealizować, niektóre poszły w zapomnienie, bo nie



LEON TARASEWICZ – szkicownika

ku. Kto chce musi drukować moje notatki takie, jakie robię – siedząc choćby na posiedzeniu rady gminnej w Gródku. Nie chciałbym jednak, by traktowano je jako rysunki. Robiłem kiedyś prace na papierze, ale to wynikało z przyczyn ekonomicznych, nie miałem płócien tego formatu, jaki był potrzebny dla Riverside Studios; (3 x 9 m) łatwiej to też przywieźć.

– Wspomniałeś też o fotografii. Jesteś dobrym i zamilowanym fotografem.

– Jestem fotografem? Michał Sikorski wytłumaczył mi trzy lata temu, przy zakupie pierwszego aparatu, jak się robi zdjęcia. Mając opioną stronę techniczną mogę się skupić na kadrowaniu. A gdy mam do dyspozycji kolorowy film i slajdy, nie już nie ogranicza mnie i nie hamuje przed postrzeganiem tego, co jest w danym momencie. Używam czasami aparatu fotograficznego jako szkicownika. Kiedyś nawet Klaes Nordenhake chciał wykorzystać moje fotografie jako ilustracje do katalogu i był rozczarowany, że zdjęcia to jedno, a obrazy to drugie.

– Wspominasz o Riverside Studios, Galerii Nordenhake, powszechnie jesteś uważany za bywalca świata artystycznego.

– Co do mojej obecności i uczestnictwa w sztuce poza granicami, to sprowadza się ona zazwyczaj do tygodnia czy nawet kilku dni potrzebnych na przygotowanie wystawy. Nie jestem związany z zagranicą. Miewam tam czasami wystawy, bez większych jak dotąd konsekwencji.

– Jaki jest zatem twój stosunek do tego, co dzieje się w sztuce, już nie tylko europejskiej.

– Nie mam kompleksów i mieć ich nie muszę, skoro oceniono moją sztukę nie tutaj, lecz tam właśnie. Moja obecność artystyczna w Polsce jest na swój sposób wymuszona i przez wielu traktowana ironicznie. A jak się czuję? Zwyczajnie. Przyjeżdżam dokądś i włączam się do dyskusji o malarstwie. Wyczuwam różnice odmiennej świadomości i kultury; pro-

film

Kazimiera Szczuka

Andrzej Wajda w szponach Dobra

Korczak, reż. Andrzej Wajda, scen. Agnieszka Holland

„(...) Agnieszka napisała to zresztą nieco ładniej jeszcze – że dzieci wpadają w zboże. Niestety, akurat była jesień i nie mogliśmy czekać do następnego roku. Można było tylko nakręcić rozpięnięcie się we mgłach. (...)” (z notatki „Czy Korczak poszedł do nieba?” zamieszczonej w numerze 5 „Filmu” (3 lutego 1991).

Andrzej Wajda powziął śmiały zamiar połączenia relacji paradokumentalnej – opowieść wystylizował na autentyk z epoki Zagłady – z widowiskiem pasywnym ukazującym konanie świętego.

Filmowa agonia Żydów w mrokach getta niesie ze sobą wiele znaczeń dzięki symbolom wplecionym w paradokumentalną fabułę. Film ten przenosi nas niekiedy w wymiar mglistej wieloznaczności.

Przykładem scena ostatnia (ostateczna), w której wykorzystano symbol bieli. „Bia-

ły” epilog pasji o Krocaku rozmywa wielokrotnie sensy. Wiemy że chodzi tu o niewinną śmierć a zatem uświęcenie, odrodzenie, wieczność. W scenę tę wpleciono dodatkowo gwiazdę sześcioramienną – godło judaizmu, herb Izraela, symbol opieki boskiej, Stwórcy. Ponieważ epilog jest metaforą – znaczenia można mnożyć w nieskończoność.

Wajda śmiało przywołuje skonwencjonalizowane obrazy z kręgu śródziemnomorskiej tradycji kulturowej. Słynna gettowa restauracja przetransponowana zostanie na piekielne czeluści, wśród których rozlega się zmysłowy kobiecy śpiew. Gdyby ktoś nie zauważył, że święty zstąpił do piekieł, to sam Doktor powiada do znajomych działaczy ŻOBu (przypominających w filmie partyzantów z *Polskich dróg*): „nawet do samego Diabła bym poszedł...”. Mamy też sługę Diabła. Sługa nosi na policzku czarne, szatańskie znamię i rozgrywa z Korczakiem scenę ostatniego kuszenia holenderskim pa-

WITOLD GOMBROWICZ, *Ślub*, reżyseria: Jerzy Jarocki, scenografia: Jerzy Juk-Kowarski, muzyka: Stanisław Radwan. Premiera w Starym Teatrze w Krakowie 20 kwietnia 1991

Absolutnie wykluczone aby *Ślub* miał debiutować na prowincji, prowincjonalnymi siłami, przed publicznością kielecko-radomską. Pan sam wie, że to nie może się udać. Tak w 1957 roku pisał Gombrowicz w liście do Tadeusza Byrskiego, który chciał wystawić *Ślub* w teatrze w Kielcach. Do premiery nie doszło wskutek katarycznego sprzeciwu autora. Po raz pierwszy w Polsce dramat ten

py. Oprócz *Ślubu* gra się też *Iwonę księżniczkę Burgunda*, *Historię*, *Ferdynandę*. Publiczność na pewno czuje się Gombrowiczem nasyconą, a wielbicieli jego dramaturgii zaspokojeni w swym nienasyceńcu, a sam Gombrowicz błdzi pod strzechami i – gdyby żył – nie byłby chyba z tego zadowolony. Swoisty pokątny festiwal jego sztuk nie przynosi żadnego odzłwieku. W teatrach nudzą się szkolne wycieczki, a błędy artystów przywracających Gombrowicza polskiemu teatrowi powodują, że bomby ukryte między wierszami Gombrowiczowskich dramatów ciągle nie chcą eksplodować. Co

– wszystko będzie możliwe. Henryk w swym pierwszym geście przypomina Konrada z *Wyzwolenia*. Obaj nie wiedzą jak i w jakiej znaleźli się przestrzeni („Scena wielka otwarta; Kościół Boga czy Czarta, czym się stanie ta sztuka gontyna?”). Konrad trafił do teatru, który nie był świątynią, w którym wszystko było już gotowe i czekało jedynie znaku, aby się ujawnić. Konrad wyzwał siebie i swoją myśl od tego, co zastał w teatrze. Henryk odwrotnie. Nic nie jest gotowe, nic nie jest przesądzone. Są niknące w mrokach fragmenty zniekształconego kościoła i pustka. Jest sen, i Henryk, i wszystkie możliwe relacje między śnionym światem i śniącym. Pozornie więc panuje całkowita wolność – ale, jak się okaże, nie wszystko jest dozwolone.

Sądzę że dotychczasowe realizacje *Ślubu* były obciążone zobowiązaniami wobec otaczającej pozateatralnej rzeczywistości.

Tekst *Ślubu* wielokrotnie zresztą mówi o problemie totalizmu przedstawiając choćby

uważa, że wolność jest zdobyczą człowieka, któremu udało się okraść Boga. (...) Druga odpowiedź uważa, że sama wolność już jest łaską, jest pierwszym darem Boga”. To cytaty z zamieszczonego w programie do *Ślubu* fragmentu tekstu Józefa Tischnera „Chrześcijaństwo w postkomunistycznej dobie”. Problem wolności człowieka, a więc problem *Ślubu* jest tu postawiony bardzo ostro i wyraźnie. Henryk „okrada Boga”, aby budować kościół międzyludzki. Staje się człowiekiem zbuntowanym i ponosi klęskę. Gdy „weźmie Boga za mordę” będzie musiał sam stanowić o porządku i wartościach, sam budować królestwo ludzi i w nim się potwierdzać. Cena, jaką przychodzi za to płacić, jest wysoka – to śmierć. Tylko ona może przywrócić „serio” nakręcaną przez Pijaka złośliwej bufonadzie. Odkupieniem i klęską Henryka będzie samobójcza ofiara Władzia. Po niej jednak trzeba oddać się „dudknięciu” cudzych rąk.

Przedstawienie Jarockiego skupione jest na tekście i na wydobywaniu bogactwa jego znaczeń.

Jednak teatr nie stał się tu jedynie nieważnym i gorszym kuzynem literatury. Kiedy podniesie się czarna zasłona zamykająca okno sceny, zaczną pojawiać się kolejne postacie. Niektóre wylaniają się i znikają w sposób charakterystyczny dla techniki czarnego teatru – nagle i niespodziewanie. Kiedy indziej ujawniają się zarysy postaci bardzo wolno, w słabym, rozmazanym świetle. Ojciec i Matka w szarych strojach, brudnych fartuchach karczmarzy, Manka, która wychodzi ze stojącej na proscenium szafy (ubrana w wyszarżane palto, pod którym nosi czarno-czerwona ekscentryczną bieliznę i czerwone szpilki – zachowuje także wtedy, kiedy z Mańki-dziwki stanie się księżniczką i przywdzieje białą suknię ślubną z długim welonem), Władzio w zielonym wojskowym mundurze, identycznym ze strojem Henryka. Władzio jest normalny, młodzieńczo bezpośredni i, co dla Henryka nieosiągalne, bez troski. (Zapytany „skąd się tu wzięłeś” odpowiada: „A bo ja wiem?”). Wreszcie Pijak. Bardzo spokojny, łagodny i niepokojąco refleksyjny. Nie krzyczy, nie napada, nie nęka wprost ani Henryka, ani ojca. W chwili „ustanowienia króla” pojawia się dwór ubrany w historyczne kostiumy.

W pierwszej części, obejmującej dwa akty dramatu, przestrzeń zapelnia się powoli i oszczędnie. Najpierw krzesło, potem stół, lampa i skupiona w jej świetle rodzina Henryka. Ta scena rozgrywa się w głębi, bardzo daleko od widzów. Potem cały obraz zostanie przesunięty na proscenium. Pojawia się ściana bielonej izby z krzyżem i drzwiami, a z boku okno. To przestrzeń domu, który istniał wtedy, gdy Henryk rozstawał się z rodzicami i Mańką – narzeczoną. „Dworskość” wnętrza w czasie five o'clocku u króla zaznaczają opadające z boków czerwone kurtyny. W części drugiej (akt III dramatu) scena przedzielona jest więzienną kratą i pustą – to czas tyranii Henryka. Ostatni obraz nawiązuje do tego, który rozpoczął przedstawienie: wysunięty z czarnej czeluści na proscenium Henryk stoi odwrócony plecami do widzów. Czy znaczy to, że wszystko może się zdarzyć jeszcze raz, dokładnie tak samo? Że sen skończył się i nie zmienił niczego w rzeczywistości, w której żyje śniący bohater? A może to czekanie na osąd i wyrok publiczności?

Aktorzy grają u Jarockiego znakomicie. Świetni są Jerzy Radziwiłowicz jako Henryk i Szymon Kuśmider (jeszcze student PWST) w roli Władzia. Wspaniałe kreacje tworzą Dorota Sedga – Mańka i Krzysztof Globisz w roli Pijaka. Ze szczególną radością odnotowuję też postać Ojca granego przez Jerzego Trelę. Ten aktor nie miał ostatnio zbyt dobrej passy. Tym razem ołśniewa.

Kiedy ogląda się dobre przedstawienie w Starym Teatrze, myśli się też często o wcześniejszych ważnych rolach grających tu aktorów. Być może Radziwiłowicza obsadzono w roli Henryka nie tylko dla jego wielkich umiejętności aktorskich. Radziwiłowicz jest przecież aktorskim symbolem lat osiemdziesiątych, czasu „Solidarności”, a więc czasu wyzwalań się. Teraz jest wolnym Henrykiem i w swej wolności ponosi klęskę, choć może nawet jak sam o sobie mówi jest niewinny, bo nieświadomy reguł nowej sytuacji. Jego wina jest winą tragiczną.

Rzeczywistość pozateatralna dojrzała do takiego *Ślubu* wyzwolonego z chwilowych powinności i aluzji. Odkrył to przed nami Jerzy Jarocki w Starym Teatrze.

Wyzwalanie *Ślubem*

wystawił Jerzy Jarocki w „Studenckim Teatrze – Gliwice” w roku 1960. Była to nie tylko prapremiera polska, ale i światowa; mimo to nielegalna, bo bez wiedzy i zgody autora. Zresztą przedstawienie zostało szybko zdjęte przez cenzurę.

W trzydziści lat po prapremierze Jarocki po raz kolejny (chyba szósty!) powrócił do *Ślubu*. Stworzył w tym przedstawieniu bardzo rzetelną, mądrą i piękną analizę dramatu, wyjaśniającą wiele jego zawiłości. Analizę – przygotował bowiem spektakl z rzadko dziś spotykaną pokorą wobec tekstu, dzięki której sensy dramatu nie są przygłuszone przez fajerwerki teatralnych pomysłów.

W bieżącym sezonie można by doliczyć się w polskich teatrach co najmniej pięciu *Ślubów*. W samej Warszawie *Ślub* wystawiły dwa teatry, z których jeden (Teatr Rozmaitości) niedługo po premierze doświadczył spektakularnej kła-

odważniejsi zaczęli nawet twierdzić, że niestety wszystko to nie jest winą reżyserów ani aktorów, ale samej twórczości Gombrowicza, że nie bardzo wiadomo co z nią zrobić, ale na pewno nie należy jej grać. I byłibyśmy wszyscy pogodzeni się z tą bolesną prawdą, gdyby nie Jarocki. Wraz ze Starym Teatrem udowodnił on, że *Ślub* trzeba było wystawić, odczytać i zrozumieć tu i teraz.

Przez długi czas nie radzę teatrom kielecko-radomskim ani stołeczno-elitarnym zbliżać się do tego utworu. Trzeba stworzyć miejsce na oddech i dać wybrzmieć w pełni temu, co zrobił Jarocki.

Henryk stoi na pustej, wyciemnionej scenie. Jego sylwetkę i zielony mundur, w który jest ubrany, wylaniają z mroku krzyżujące się światła dwóch reflektorów. Stoi wobec pustki, ciemności, wobec nieograniczonej możliwości. Zanim „zasłona wzmesie się” wszystko jest niewiadome. Potem

szportem na Umschlagplatzu. Obecne są również aluzyjne obrazy, podkreślające nawiązanie do dzieł chrześcijańskich świętych. Doktor jawi się to jako święty Franciszek z Asyżu (dobroliwie karmiący ptaszki) to jako Matka Teresa z Kalkuty. Aby zrównoważyć ten hagiograficzny nadmiar Wajda wykorzystuje fakt, że Korczak (jak większość lekarzy w getcie) pijał spirytus. Sposób konstruowania postaci Doktora „broni się jakoś w filmie dzięki aktorstwu Pszoniaka. Kreuje on przekonującą postać i, co istotne, potrafi nadać jej wszelkie subtelne odcienie „żydowskości”.

Mariaż relacji paradoksalnej z widownią pasywną okazał się niebezpieczny również ze względów czysto technicznych. Sceneria getta odtworzona została na podstawie kronikarskich zapisów. Uobecniono w ten sposób niewyobraźną dla nas przestrzeń – znak ciemności, moru i głodu. Wprowadza to, paradoksalnie, pewną umiarkowanie, gdyż poetyka faktu ma archiwalny konkret, „nie chce grać” w filmie. Dokumentalne zdjęcia wplecione w opowieść zamiast konstruować prawdę, podkreślają jeszcze iluzję inscenizacji.

Wajda nie uniknął, mimo dbałości o każdy szczegół, pewnych nadużyć w imię budowania fabuły. Śmierć Czerniakowa przesunięta zostaje w czasie – reżyser uznał prawdopodobnie, iż śmierć ta powinna na ekranie towarzyszyć jako „mocny akcent” ostatniej drogi Korczaka. Scena samobójstwa prezesa Judenratu może sugerować, że zabił się on z rozpacz po wymarszu sierocińca. W rzeczywistości samobójstwo Czerniakowa miało miejsce dwa tygodnie wcześniej i było aktem beznadziejnego oporu wobec nadchodzących dopiero zdarzeń.

I wreszcie główny zarzut wobec filmu. Interpretacja cierpienia i śmierci zbyt jest

oczywista, zbyt łatwa. Owszem, są tu działania Żydowskiej Organizacji Bojowej (ci ze „skazanych”, którzy usiłowali jeszcze coś zmienić w ludzkim wymiarze). Reżyser przykroił ich sobie z papieru i umieścił na ekranie, aby reprezentowali przeciwną rację dramatu. Od razu jednak widać, że racje te są tak samo absurdalne, jak przekonanie młodych, komunizujących wychowanków Doktora. Ludzie ci nie rozbijają jednolitej, pasyjnej formy filmowego przekazu – święty Korczak wie, że swe stado przez otchłanie wprost „ku jasności”.

W tym miejscu należy zrobić uwagę, która mogłaby uchylić zastrzeżenia wobec poetyki omawianego dzieła. Otóż wydaje się możliwe, że Wajda mniej lub bardziej świadomie zrealizował po prostu film dla dzieci. Jeśli reżyser chciał, aby film jego mogło oglądać każde (starsze nieco) dziecko – słusznie uczynił przemilczając drastyczność historycznej prawdy. Dla uczniów siódmych klas szkoły podstawowej fragment ukazanej przeszłości jest i tak wstrząsający. Uproszczenia znaczeniowe, działanie bezpośrednio na emocje (na przykład monumentalna muzyka „przyozdabiająca” wymarsz sierocińca), „przyszywanie” do filmu dokumentalnych zdjęć i tak dalej – wszystko to zapewnia czytelność utworu dla hipotetycznego, dziecięcego odbiorcy. Lśniąc nad główką chłopczyka aureola lub człowiek z brzydkim piętrem na policzku to znaki, których dzieci nie postrzegają jako kiczu – takie pojęcia w ogóle dla nich nie istnieją. Błędem Wajdy okazało się to, że poetyka smutnej, prawdziwej bajki (przeznaczanej do wyświetlania na lekcjach religii) walczy na ekranie o lepsze z próbą uchwycenia prawdy dla tych dorosłych, którzy nie pamiętają Holocaustu. Którym po getcie – trawestując słowa Aliny Edel-

man – nie w duszach nie pozostało („Film” nr 5, 3 lutego 91).

Jakie zatem mogą być ich odczucia po obejrzeniu *Korczaka*? Najlepiej wyjaśni to porównanie z filmem Lanzmanna *Shoah*. Francuski reżyser nie wpręgął dokumentalnych zdjęć, aktorów ani fabularnej fikcji w swą próbę przywołania faktów – czyli wywołania duchów zamordowanych Żydów. Nie usiłuje on niczego tłumaczyć, rozjaśniać bielą (ekranowego!) Absolutu. Lanzmann okraża tylko pewną przestrzeń, wewnątrz której stoi (czarny) znak zapytania. Mimo to po obejrzeniu *Shoah* widzowie czują, że byli świadkami rozdrapywania ran. I tak właśnie czuć się powinni, gdyż oglądali dzieło poświęcone ludobójstwu – historii XX wieku, w obliczu której wielu Żydów i nie-Żydów straciło wiarę. Film Wajdy dostarcza wrażeń przeciwnych; wychodzimy odurzeni Dobrem, ukołyszani na łonie najwyższych wartości. Zbudowani żywotem dobrego Doktora, który chciał zaoszczędzić sierotom cierpienie i powiódł je do ekumenicznej Bozi. Fakt, że to ludzie tacy jak my gazowali kiedyś innych ludzi i palili dzieci w piecach, zupełnie Wajdzie umyka. Zło jest złe, ale nas – tych Dobrych – nie dotyczy.

Jan Karski w *Shoah* kończy swą opowieść o wyprawie do warszawskiego getta następującymi słowami: „Nie byłem tam, nie należałem do tego, nigdy przedtem nie widziałem czegoś podobnego. I nikt nie opisał takiej rzeczywistości. Nie pokazał w żadnej sztuce, w żadnym filmie”. Próba Wajdy nie mogła się powieść. Wydaje się jednak, że dodatkowo utrudniła ją (dziecięcą, można rzec) potrzeba reżysera aby wyjaśnić, nadawać sens temu, co nie poddaje się żadnym interpretacjom.

Marian Stala

Trzy drogi

dokończenie ze s. 1

młodego Zagajewskiego przekonaniu, głoszącemu, iż nie należy podkreślać i powiększać odległości dzielącej dzieło sztuki od wypowiedzi dyskursywnej, bo rezultatem tego mogłoby być ubezwłasnowolnienie artysty i włączenie go w „zastęp śpiewaków o słodkich głosach”. „Wobec dzisiejszej opinii publiczności kulturalnej – perswadował Zagajewski w głośnej polemice z Krzysztofem Karaskiem – (...) trzeba by pokazać jedność pracy artystycznej i myślowej, usadzić pisarzy bliżej filozofów, pisarzy politycznych i historycznych, a więc ludzi idei, odciągnąć zaś od harfiarzy”.

Krótko mówiąc: esej, zwłaszcza esej literacki, właśnie ze względu na nadmiar literackości (estetycznego zorganizowania, intelektualnego narcyzmu) nie wydawał się pocie szczególnie przydatny do realizacji jego artystyczno-intelektualnych celów... Być może jest to zbyt wyidealizowane niegdysiejszych intencji Zagajewskiego – pozwala ono jednak lepiej dostrzec przemianę jego postawy wobec eseju, dokonującą się w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.

Czysto zewnętrznym sygnałem tej przemiany jest tonacja ówczesnych (niektórych) bezpośrednich napomnień o eseju... Jest ona od pewnego momentu wyraźnie pozytywna, autor próbuje specyficzność gatunku, pomija swoje wcześniejsze zastrzeżenia. Szczególnie mocno można to dosłyszeć w szkicu „Drugi oddech”, zamykającym tom pod tym właśnie tytułem. Powiada tam Zagajewski: „dzisiaj, u nas, życie duchowe wyładowuje się (...) za pośrednictwem eseju, poezji, czy (...) naukowej historii idei”. W tym zdaniu ogromnie ważna jest kolejność wymienianych zjawisk (esej, poezja, historia idei), jeszcze ważniejsze: skojarzenie eseju z autentycznym życiem duchowym, z „intymną substancją ludzkiego życia”... O nią właśnie chodziło wtedy Zagajewskiemu, do niej prowadzić miał eseistyczny dyskurs...

Istotniejszy od pochwał jest jednak praktyczny zwrot w stronę eseju jako drugiego obok poezji sposobu przekazywania własnej wizji świata... I to zwrot w stronę eseju coraz bliższego literaturze, posiadającego właściwości, które kilkanaście lat temu wydawały się Zagajewskiemu bardzo podejrzane...

A zatem: od sprzeciwu czy nieufności dochodzi Zagajewski do swoistej apologii eseju.

Całą tę artystyczno-intelektualną przygodę można opowiedzieć trochę inaczej, rozpoczynając nie od wypowiedzi o eseju, lecz gatunkowej charakterystyki dyskursywnych tekstów krakowskiego (niegdys) poety. Wczesne szkice Zagajewskiego usytuować można – nie wartościując tej kwalifikacji – poniżej granicy eseistyczności. Istotna jest w tych szkicach diagnoza stanu kultury i kierunek jej koniecznych przemian. Funkcje: poznawcza i postulatyczna niewątpliwie górują nad estetyczną. W szkicach z drugiej połowy lat siedemdziesiątych publikowanych w „Znaku” i „Tygodniku Powszechnym” (i w dużej części zebranych w *Drugim oddechu*) słabnie funkcja postulatyczna, wzmacnia się natomiast podmiotowość wypowiedzi i postawa poznawczo-duchowego skupienia; istotniejsze stają się także momenty estetyczno-konstrukcyjne. Znajdujemy się, mówiąc inaczej, na terytoriach, na których krytyka literacka o ambiencjach filozoficznych płynnie przechodzi w esej. Nadmiarem pedanterii byłoby udowadnianie takiej właśnie instrumentacji gatunkowej szkiców „Twórca wśród przetwórców”, „Poezja swobody” czy „Artysta bez właściwości”... Wreszcie: szkice z lat osiemdziesiątych są symetrycznym niemal odwróceniem tekstów ze *Świata nie przedstawionego*. Perspektywa postulatyczno-programowa jest w nich... programowo odrzucona (vide: początek eseju „Solidarność i samotność”). Nasiłają się elementy kontemplacyjno-refleksyjne i artystyczne. Literackość spod znaku eseju przestaje Zagajewskiemu wystarczać – w „Nowym małym Larousse” esej przechodzi w poemat prozą, w „Wiosennej burzy” – w opowiadanie-medytację...

Przemiany w traktowaniu eseju współbrzmiały z twórczością Zagajewskiego ze znacznie istotniejszymi procesami z ewolucją całego stylu myślenia. Stąd też: aby zrozumieć, dlaczego dyskursywne wypowiedzi Zagajewskiego przechodzą od podeseistyczności do nadeseseistyczności, trzeba od rozważań o gatunku przejść do pokazania głównych kategorii, służących autorowi *Solidarności i samotności* do zbudowania jego oglądu świata. Oglądu, który od programowych szkiców w rodzaju „Walki konkretnego z symbolem” prowadzi do esejów takich jak „Flamenco”.

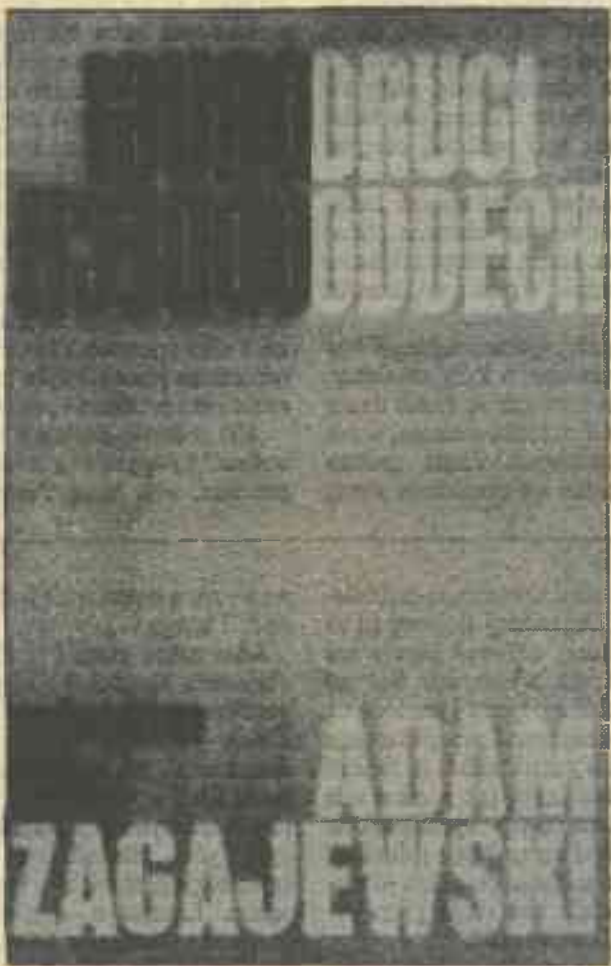
2.

Formuła „świat nie przedstawiony”, tak istotna dla zrozumienia postawy Zagajewskiego z początku lat siedemdziesiątych, sugeruje, iż głównym tematem jego ówczesnych szkiców było doświadczenie braku i niespójności... Braku w kulturze, niespójności kultury – bo ona była podstawową przestrzenią obserwacji i diagnoz poety – współtwórcy nowofalowych programów.

Kultura w jej aktualnym kształcie – powiadał młody Zagajewski – skażona jest rozdarciem, pozbawiona centrum, zawieszona między zbytnim ułatwieniem tego, co przeznaczone dla masowej wyobraźni, i zbyt hermetycznością awangardowego eksperymentu. Kultura jest niepełna, dlatego nie może pomóc w poznaniu i ocenie świata. Stąd: „Jedyną radą jest z wolna postępujące odbudowywanie utraconej jedności kultury, jedności wiedzy i postulatów, faktu i wiedzy, literatury i filozofii, nauki i sztuki”.

Myśl tę powtarzał Zagajewski wielokrotnie (wszystkie cytaty ze *Świata nie przedstawionego*). „Spór idzie o całość kultury”, mówił, bo „kultura jest jednością”, więc „gdy ponosi klęskę na powierzchni, przegrywa też jako całość”. Podobnie patrzył poeta na literaturę, będącą dlań podstawowym modelem kultury. Nie inaczej rozumiał istotę twórczości: „talent artysty” – przytaczał aprobowaną formułę Peipera – „jest próbą całości”. Także siła awangardowej estetyki tkwi w „całościowości, panoramyczności widzima sztuki i świata”, a nowa poezja to „ilustracja zjawiska wdzierania się do literatury (...) całościowego doświadczenia człowieka”. Wreszcie istotność, „wysokość” literatury „bierze się z totalnego ujęcia świata, gdzie jest miejsce na wszystko (...)”.

A zatem: u podstaw światopoglądu młodego Zagajewskiego znaleźć można „powagę całości”, etos jej odbudowywania albo dążenia do niej...



Szczególny, poznawczo-aksjologiczny kult całości-jedności ma, wedle poety, uzasadnienia ontologiczne. Znaleźć je można w przekonaniu, które Zagajewski powtarza za Peiperem, wyrażnie się z nim zgadzając: „Rzeczywistość jest całością i nie może się zmieniać tylko na skórkowo. Zmiany na powierzchni świata zmieniają także jego wnętrze”.

Z tego twierdzenia, orzekającego totalność rzeczywistości, wynika w sposób konieczny postulat całościowości (i współwarunkowania) tego, co wobec rzeczywistości pochodne, co traktuje ją jako źródło-materiał, więc też – ludzkiego doświadczenia, kultury, literatury... I wynika też coś ważniejszego. Jeśli jedność kultury zdaje się nam czymś niemożliwym, nieosiągalnym, oznacza to, iż część rzeczywistości znajduje się poza kulturą, że jest dla niej niedostępna. Jest to sytuacja podwójnie negatywna. Dla rzeczywistości, bo jak mówi Zagajewski: „Wskutek faktu, że to, co jest, pozostaje nierozpoznane, samo istnienie rzeczywistości jest tylko połowiczne, kalekie, może istnieć, to znaczy być opisanym w kulturze”; dla kultury – bo wprawdzie „rozpoznanie rzeczywistości nie jest (jej) jedynym zadaniem (...), ale dopiero spełnienie tego obowiązku jest warunkiem sprawnego funkcjonowania tej kultury jako całości”.

Intencje zawarte w tych nieco patetycznych formułach można wypowiedzieć trochę inaczej. Rzeczywistość nie rozpoznana przez jakąś kulturę, nie wprowadzona w jej obręb – nie pojawia się wewnątrz poznawczego horyzontu uczestniczących w tej kulturze ludzi. Nie znaczy to jednak, iż jej nie ma. Znaczy

to tylko tyle, iż oddziałuje ona na kulturę i na świadomość każdego jej uczestnika – poza kontrolą tej kultury i świadomości. Więc też: może się stać zagrożeniem, może podporządkować sobie oba wymienione fenomeny...

W tym miejscu widać jasniej, dlaczego Zagajewski tak mocno akcentował wagę rozpoznania i opisu całej rzeczywistości. Odsłaniając całość rzeczywistości, otwieramy (sądził poeta) drogę do „utraconej jedności kultury”. I zarazem: stwarzamy możliwości nasycenia rzeczywistości wartościami tkwiącymi w kulturze... A więc: „oswajamy” rzeczywistość, czyniąc z kultury warstwę ochronną przed płynącymi z niej zagrożeniami...

Dodajmy: Zagajewski używał w tym miejscu innej metafory – „rozpoznanie” umożliwiałoby wedle niego „zawładnięcie” rzeczywistością, „opanowanie” jej... „Pierwszym obowiązkiem (kultury) – pisał w programowym szkicu „Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej” – jest opis własnych warunków, zdobycie samowiedzy, rozpoznanie własnej rzeczywistości i zawładnięcie nią.” W innym, równie ważnym („Walka konkretnego z symbolem”) dodawał: „Literatura powinna (...) wypowiedzieć się w imieniu przeżywającej egzystencji, zawładnąć światem emocji, powinna odnowić zmysł spontaniczności”. Przy okazji zaś charakterystyki wierszy Leszka Moczulskiego dopowiadał do końca: „Są dwa rodzaje odkryć poetyckich. Jedne z nich odbywają się w sferze środków wyrazu (...). Drugie polegają na przeniesieniu do poezji nowego tworzywa, na zawładnięciu przez poezję nową rzeczywistością społeczną, polityczną, czy moralną. Wiersze Leszka Moczulskiego są terenem odkryć drugiego rodzaju. Jego poezja jest rejestracją nowej rzeczywistości moralnej (...), próbą odszukania jej praw i zarazem wstępnego jej «zalecenia» o tyle przynajmniej, o ile estetyczne działanie poezji jest do tego zdolne”.

Z ideami „rozpoznania” i „zawładnięcia” rzeczywistością wiąże się charakterystyczny dla młodego Zagajewskiego klimat „zadań” i „powinności”, stojących przed literaturą. To z niego biorą się wszystkie zdania typu: „literatura musi zawrzeć w sobie ten sam świat, którym prerefleksyjnie, codziennie żyje czytelnik”, „zadaniem pisarza jest (...) ciągle sprawdzanie, czy obecne w świecie symbole nie martwią” albo „Pisarz tego świata musi zadać sobie pytanie: jak objąć taką rzeczywistość, która w pewien sposób zawiera w sobie konkurencyjne wobec literatury sposoby patrzenia na świat, która zrobiona jest z poglądów, nadziana ideologią, która poznaje się sama, nie czekając na literaturę, i często oszukuje się w tym samopoznaniu”.

Języka tych wszystkich formuł, języka nie tylko całości, lecz także powinności, nie sposób dobrze zrozumieć bez wskazania znaczeń, jakie autor *Komunikatu* nadawał wówczas pojęciu rzeczywistości.

Młodego Zagajewskiego nie interesował byt jako byt, słowo „rzeczywistość” nie przypisywał on sensu starego i dostojnego. Nie zajmowała go, inaczej mówiąc, rzeczywistość oglądana z perspektywy platońskiej czy arystotelesowskiej metafizyki.

Julian
KORNHAUSER

WYDAWNICTWO LITERACKIE
KRAKÓW

Adam
ZAGAJEWSKI

ŚWIAT NIE PRZEDSTAWIONY

Kiedy używał tego słowa, myślał przede wszystkim o „naszym świecie”, o „świecie naszych doświadczeń”, o „przyroście świata”, dokonującym się na oczach ludzi żyjących tu i teraz... i nie dostrzeżonym przez literaturę. Dlatego powiadał, mocno akcentując pierwsze słowo: „Jest rzeczywistość ludzi, rzeczy i świadomości, zebrani i kolonii dziecięcych, rzeczywistość podwójnej wiary, zakłamania i nadziei, rzeczywistość zebrani

partyjnych i meczów piłkarskich, Wyścigu Pokoju i dowcipów politycznych, szpitali i transparentów, śmierci i nowych inwestycji, emerytów i personalnych, domów kultury i bójek na wiejskich weselach, piosenek młodzieżowych i młodych naukowców, bibliotek i budek z piwem."

Zawarte w przytoczonej sekwencji egzystencjalnych sądów rozumienie rzeczywistości wzmocnione jest (czy wręcz: zabsolutyzowane) wcześniejszym zapewnieniem, iż „pełne ujęcie rzeczywistości możliwe będzie dopiero wtedy, gdy nabierze siły pokolenie widzące ten świat od wewnątrz i traktujące go jako swój świat jedyny, nie gorszy, nie alternatywny. Pokolenie to będzie chciało ulepszyć ten świat, wymościć go wartościami, opisać go bezwzględnie i ostro, ale nie traktować jako prawie-niczego, tylko jako wszystko, co jest."

Jak widać, podstawowymi synonimami rzeczywistości były dla młodego Zagajewskiego współczesność i teraźniejszość, ujmowane od różnych stron i na różnych poziomach ludzkiego doświadczenia. Ściślej: na wszystkich poziomach tego doświadczenia... sprawiających, iż nowy świat staje się „rzeczywistością kompletną".

To jednak nie wszystko... Nastawieniu na bieżący moment, na rzeczywistość zmiany i ruchu towarzyszył u tamtego Zagajewskiego, współautora *Świata nie przedstawionego*, zwrot w stronę codzienności, powszedniości, konkretności, cielesności... Literatura, powtarzał poeta, „musi wejść w (...) żywioł fenomenologiczny, w oglądowy, zwykły sposób istnienia świata w ogóle i świata ludzkiego w szczególności"; „literatura podlega przede wszystkim to doświadczenie, które jest mniej lub więcej bezpośrednią reakcją na świat, doświadczenie, które jest lękiem lub odrzą, (...) obrzydzeniem lub tęsknotą (...) a dopiero potem refleksją."

We wskazanym przed chwilą pojmowaniu świata dopatrzyć się można wyraźnej sprzeczności. Czym innym jest chęć uchwycenia rzeczywistości na poziomie „fenomenologicznego żywiołu", czym innym nastawienie na współczesność... Opisując podstawowe, prerrefleksyjne spotkanie Ja i Nie-Ja nie dotrze się do czasowej struktury świata, do jego zmienności. I odwrotnie: pokazując nasyconie teraźniejszości ideologią traci się (zazwyczaj) z oczu codziennie-cielesny konkret, z natury swej *aideologiczny*. Oczywiście: napięcie to było zamierzone. Z jednej strony: Zagajewski pragnął „zaprzeczyć historyzmowi, który dostrzega historię tylko na poziomie wielkich struktur" – i dlatego właśnie postulował zwrot w stronę konkretności, tkwiącego u źródeł wszelkich przebiegających w świecie procesów i neutralizującego abstrakcyjne konstrukty ideologii... Z drugiej: chciał zachować „muzykalność na historię", uwrażliwienie na rytm czasu, na stawanie się, na wieczną metamorfizację świata materii i myśli, „ludzi, rzeczy i świadomości"...

Z dopełniania się tych sprzeczności wyłonić się miał zapewne zasadniczy temat i problem wczesnych szkiców Zagajewskiego, fundamentalny postulat kierowany przez poetę w stronę literatury... Powinna ona pokazywać zetknięcie ludzkiej cielesności z transcendującym ją żywiołem historii. Tędy właśnie wieść miała droga do upragnionej przez Zagajewskiego jedności kultury. Jedności budowanej nie na harmonii składowych części, lecz ich ciągłym napięciu.

Punktem wyjścia jest stwierdzenie braku jedności kultury, punktem dojścia: projekt odbudowania tej jedności poprzez opis „kompletnej rzeczywistości". Myśleniu Zagajewskiego z czasów *Świata nie przedstawionego* trudno odmówić błyskotliwości i konsekwencji. Obie te cechy przypominają jednak podejrzaną cudą esejów Benjamina: szlachetność intencji miesza się w nich z doktrynerstwem i utopijnością myślenia...

Zafascynowany spekulatywną i abstrakcyjną myślą o całościowym charakterze rzeczywistości i jedności kultury, akcentując mocno pojawienie się „nowego świata" o własnej, niepowtarzalnej strukturze i pragnąc połączyć oba te rozpoznania, pominął Zagajewski większość pytań i trudności, jakie musiały się przy tym pojawić – poczynając od najbardziej zasadniczego: co właściwie znaczy postulowana przezeń jedność, co wynika z postawienia obok siebie wszystkich fenomenów wskazywanych przezeń jako rzeczywiste... Przyjął za to (bez żadnego głębszego uzasadnienia) przekonanie, iż nową rzeczywistość, w jej teraźniejszości i konkretności, można zmierzyć, ocenić, odrzucić – tylko od środka, przyjąwszy ją uprzednio za rzeczywistość jedyną... Pouczał przy tym Zbigniewa Herberta: „Literaturą dojrzałą jest taka literatura, która umie zbudować kryteria oceny świata z materiału przez ten właśnie świat dostarczonego, mierzyć swą rzeczywistość kryteriami z tej rzeczywistości zaczerpniętymi"... I właśnie ów projekt mierzenia, opanowywania nowej rzeczywistości od środka okazał się w tej właśnie rzeczywistości zupełnie nierealny – i to pomimo zapewnienia Zagajewskiego, iż przedstawione przezeń myśli są w istocie „programem sztuki socjalistycznej". Powody nie były filozoficzne, lecz najzwyczajniej – cenzuralne. Rzeczywistość nasycona ideologią stawiała poecie (ideologiczny) opór, okazała się z własnej woli (to znaczy: z woli tych, którzy narzucili jej ideologiczny kształt) – praktycznie nieopisywalna, więc też, zgodnie z punktem widzenia przyjmowanym w *Świecie nie przedstawionym*: nie całkiem rzeczywista... Tak właśnie, niespodziewanie dla autora, skończyła się pierwsza z dróg wskazywanych przez szkice Zagajewskiego. Droga najwyraźniejszej zarysowana i najmocniej pamiętana przez czytelników autora *Komunikatu*.

Drugą część eseju drukować będziemy w następnym numerze „TL".

recenzje

Niegdysiejsze śniegi czy lekcja moralności?

ZOFIA KOSSAK, *Pożoga*, Wydawnictwo Artus, Łódź 1990; Księgarnia Św. Jacka – Towarzystwo im. Zofii Kossak, Katowice-Cieszyn 1990

Czerwoni władcy sowieccy, wielcy zniszczeniem, potężni krwawym upiorem postrachu, nie obawiali się naprawdę żadnej z potęg ziemskich. – pisała Zofia Kossak w *Pożodze*, swym pamiętniku lat 1917–1919 spędzonych przez nią, wówczas młodą mężatkę z ziemiańskiej rodziny, na Wołyniu gdzie szalała bolszewicko-petlurowska „pożoga". – Mocno wierząc w szybkie rozlanie się bolszewizmu po całej Europie śmiali się ze słów „kontrewolucjonista", reakcja, burżuazja itp., uważając je jedynie za dobre straszaki dla swoich otumanionych sługalców" (wyd. Katowice-Cieszyn 1990, s. 247).

Pożoga była debiutem książkowym późniejszej autorki *Krzyżowców* czy *Błogosławionej winy*, pisarki zajmującej dziś znaczącą pozycję w polskiej literaturze historycznej i religijnej. Jednak zestawianie debiutu z dalszymi utworami Zofii Kossak, a zwłaszcza szukanie jakichkolwiek paralelizmów jest niecelowe: *Pożoga* okazała się tekstem osobnym, który podobno (por. przedmowa do wyd. II, Kraków 1922) pisany był jedynie na własny użytek młodej autorki i tylko dzięki przypadkowemu dotarciu doń prof. Stanisława Estreichera został opublikowany. W chwili, kiedy *Pożoga* święciła największe triumfy czytelnicze, czyli przed 1939 rokiem, końcowy apel autorki o pozostanie Polaków we wschodniej części Wołynia mógł być uważany za „niegdysiejsze śniegi" i „daremne żale" ... Cóż dopiero w 69 lat od pierwszego ukazania się książki drukiem, w roku 1991.

A jednak w 1990 roku dwa wydawnictwa – nieco wcześniej łódzki „Artus" oraz „Księgarnia św. Jacka – Towarzystwo im. Zofii Kossak" Katowice-Cieszyn – zdecydowały się przypomnieć *Pożogę*, ryzykując że zapomniany tytuł nie przyniesie zysku, bo nie znajdzie czytelników. Tym samym zaczął się nowy etap „życia" kresowych wspomnień Kossak, kto wie, czy nie istotniejszy, niż dawne sukcesy. Przed rokiem 1939 *Pożogę* można było łatwo zakwalifikować jako typową „antykomunistyczną propagandę" i ... lekturę szkolną. Echa takiego „zaszufladkowania" brzmiały wyraźnie w niektórych recenzjach z lat 20-tych i 30-tych". Odczuwa się w *Pożodze* nie tylko przynależność rasową, ale i klasową" – konkludował Stefan Kołaczkowski na łamach „Przeglądu Warszawskiego" (zeszyt 5). Wacław Lipiński w „Głosie Prawdy" („organie radykalizmu polskiego") poszedł dalej: „Próżno czytelnik szuka

w *Pożodze* Polski – znajduje wszędzie egoistyczny punkt widzenia, którym Kossak-Szczucka rozpatruje wszelkie wokół zagadnienia. Kossak-Szczucka zna tylko chłopów chamów, zdziczałych, niewdzięcznych i mściwych. Żadnego zgłębienia problemu, żadnej sympatii do narodu, wśród którego autorka się wychowała" („Głos Prawdy" nr 212 (1927). Takie próby polemiki – wówczas zapewne wielce nonkonformistyczne – pojawiały się po każdym z pięciu krajowych wydań *Pożogi*. Równocześnie staraniem Conrada Korzeniowskiego wspomnienia wołyńskie ukazują się po angielsku, co daje początek dalszym przekładom. W roku 1930 ukazuje się tekst Zofii Kossak nawet po japońsku.

Zacytujemy tu jedną jeszcze opinię krytyczną o *Pożodze* – Ferdynanda Hoesicka z roku 1922, a więc po pierwszym wydaniu książki: „Wyszła książka niezwykła. (...) Zdawałoby się, że kto, jak autorka *Pożogi*, przeżył i widział na własne oczy rzeczy tak potworne, ten na zawsze wyleczy się ze wszelkich złudzeń na temat humanitaryzmu naszych czasów. Tymczasem Szczucka na jednej z ostatnich kart tej świetnie, prawdziwie po męsku i z nadzwyczajnym umiarem napisanej książki, jeszcze się nie wyzbyła różnych życiowych iluzji. Świadczy o tym jej następująca uwaga: «Gdy kiedyś przyjdzie chwila, w której świat się dowie tego wszystkiego, gdy się odsłoni martyrologia tych stron, Europa nie uwierzy... Nie uwierzy, nie zechce uwierzyć, aby nie czuć wiecznego wyrzutu sumienia, że podobne zbrodnie działy się bezkarnie, gdy tak łatwo można było im przeszkodzić». Z całym spokojem mogę zapewnić czcigodną autorkę – kontynuował Hoesick – że gdy Europa dowie się o tych wołyńskich okropnościach i zbrodniach uwierzy im chętnie, ale nie odczuje z tego powodu najmniejszego wyrzutu sumienia". W III części *Archipelagu Gulag* Aleksander Solżenicyn napisał to samo, ale bardziej sarkastycznie: „Europa rzecz jasna wiary nie da. Dopóki sama nie posiedzi – dopóty nie uwierzy".

Kossak-Szczucka nie zna czarów Murti Binga (językiem Witkacego i Miłosza ten stan nazywając). To młoda Europejka, która widzi np. jak petlurowcy zabijają w Płoskirowie Żydów zaś w przerwach rzezi, w czasie której zginęło 7 tysięcy ludzi, wbiegają do fryzjera, aby obmyć się z krwi perfumami, bowiem zapach jest nie do wytrzymania. W kilka miesięcy później bolszewicy zbiorą setkę jeńców ze Starokonstantynowa i przeprowadzą ich nago przez miasto zabijając bestialsko. Za kolumną biegą żydowskie dzieci i krzyczą „Za Płoskirów!". Chłopi w kawalki rzną panów, ale gdy dwóch „jaworczyków" (partyzantów polskich) dopada jednego z wrogów biją go po głowie tak długo, aż z głowy „nie zaczęło wypływać coś gęstego i białego"... Oczy Szczuckiej – Europejki chłodno rejestrują obrazy, ale jej myśl nie przyjmuje filozofii „okrucieństwa koniecznego". Szczucka charakteryzuje bolszewików jako krwiożercze bestie ale w ich bestialstwie niemal wszystko jest dla autorki z r o z u m i a ł e. Czy interpretacja Kossak jest dziś zrozumiała dla przeciętnego odbiorcy? Wydaje się, że tak, pod warunkiem, że nie przyjął on za swoje, nie zinterioryzował wizji świata, jako chaosu i „immanentnego zła", które samo jest przyczyną i skutkiem...

Jeśli w świadomości czytelniczej ułoży się seria tekstów „literatury faktu" – *Pożoga*, *Medaliony*, *Sosenka Marii Szczepowskiej*, być może kilka innych, jeszcze nie znanych – będzie to chyba rzeczywisty sukces „nowego" w polityce wydawniczej, kulturalnej i oświatowej.

Arkadiusz Myszkowski

noty

TOMASZ WROCZYŃSKI, *Późna eseistyka Jarosława Iwaszkiewicza*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1990.

Dla Iwaszkiewicza nastały ciężkie czasy. Usunięty na margines w nowych programach szkolnych, tu i ówdzie rozliczany bezparadonowo ze swej publicznej działalności, wciąż czeka na mądrego biografa, kogoś, kto zada sobie trud przeczytania na nowo całej jego obszernej spuścizny i, stosując konsekwentnie metody analizy krytycznej, napisze solidną, udokumentowaną monografię. Ba, ale skąd wziąć takiego desperata, chcącego kawał życia poświęcić pisarzowi, co w nielaskę popadł?

Tytuł książki Tomasza Wroczyńskiego zapowiadałby, że mamy do czynienia z załącznikiem takiej właśnie monografii, może w przyszłości – jednym z jej podstawowych rozdziałów. Niestety, lektura pracy nie upoważnia do takiego jej traktowania.

Esaj stanowił jeden z kilkunastu gatunków literackich uprawianych przez Iwaszkiewicza i należał do tych najtrudniejszych i najefektowniejszych. Książka Wroczyńskiego podejmuje jednak kwestie genologiczne zaledwie w paru zdaniach wstępu.

Materiał analizowany obejmuje dwa tomy esejów – *Petersburg* i *Podróż do Włoch*. Badacz stwierdza, że jego metoda to: spojrzenie na

twórczość pisarza przez jego eseistykę, próba pogłębionego spojrzenia na przesłanki ideowo artystyczne konstytuujące to piśmiennictwo. Wroczyński nie wychodzi jednak poza powierzchowny raczej opis zawartości poszczególnych szkiców, rozszyfrowanie niektórych aluzji i asocjacji oraz dość mechaniczny przegląd wątków wspólnych eseistycie i twórczości stricte literackiej Iwaszkiewicza. Brak narzędzi badawczych przynosi dziwaczne efekty: jedno zdanie z pracy Sławińskiego sąsiaduje z cytatem z Markiewicza, parę stron dalej odnośnik do Ostrołęckiego, tu znów pół zdania o Przybylskim i tak dalej.

Walorem pracy Wroczyńskiego jest niewątpliwie wskazanie tematu i jego podjęcie. Jednak o udanej monografii, choćby przyczynkarskiej, trudno tu mówić.

Hanna Milewska

BORIS JELCYN *Wyznania*, Wydawnicza Agencja „Polprodukt", Warszawa 1990

Skanal wydawniczy. Do tej pory mieliśmy „Wyznania" św. Augustyna, JJ Rousseau; dziś w jednym szeregu z nimi staje Boris Jelcyn. Stało się tak, dzięki inwencji polskiego wydawcy, któremu z jakichś względów nie odpowiadał tytuł oryginalny – spowiedź na zadany temat. Dzięki wytrwałej pracy tłumacza – Władysława Sokolowskiego i korektorki – Haliny Woźniak książka tylko częściowo jest zrozumiała. Może to celowy zabieg? Chociaż po wydawnictwie o nazwie „Polprodukt" nie spodziewałbym się aż takiego wyrachowania. Skądinąd ciekawe co w ogóle znaczy słowo polprodukt i z jakiego narzeczka się wywodzi? W każdym razie na kolejne książki tej oficyny mogą długo czekać.

Wójt

TYGODNIK
LITERACKI 15

dokończenie ze s. 5

jest na nich oparty. Nogami są moje przypisy, przynajmniej w tej książce. Jednak piszę przecież też drobne nowelki, które w ogóle nie mają przypisów. W nowelce przypisy? Nowelka musi być tak skonstruowana, żeby jej noga była w środku. Nie chciałam więc, aby ktokolwiek sądził, że ja coś wyrzucam do przypisów, bo na przykład uznałam, że to jest mniej ważne. Nie! Ja pracowałam cały czas nad konstrukcją każdego z tych rozdziałów tak, aby odpowiednio rozłożyć – tu korpus a tu nogi.

M.B.: – Taki przypis jest jednak jakby otwartym korytarzem, który prowadzi jeszcze dalej i nie zamyka drogi.

M.J.: – Właśnie o to chodzi... albo tak jak noga, która się kontaktuje z ziemią, bo chodzi.

M.B.: – Ale to na powrót wprowadza pewien chaos i uporządkowana rzeczywistość znowu się rozbija.

M.B.: – W tym sensie Życie pośmiertne jest dziełem życia, bo spełnia marzenie o wielkiej formie?

M.J.: – Tak, marzenie o wielkiej formie historyczno-literackiej, w tym sensie – tak. I rzeczywiście niemal całe życie się złożyło na książkę o Wallenrodzie; zaczęłam się nim zajmować w 1954–55 roku. Ale ja w ogóle myślałam, że jestem zdolna tylko do nowelek. Bardzo lubię zresztą formę nowelistyczną, dlatego że bardzo lubię pointy. Mam całą teorię pointy i ze względu na nią interesuje mnie konstrukcja nowelistyczna, sposób, w jaki pointa promieniuje na wszystko co jest wcześniej. Ale – jeśli jej nie ma, to też jest rodzaj pointy i coś z tego wynika. Kiedyś nawet skarżyłam się Jarosławowi Markowi Rymkiewiczowi, że ja to tak piszę te nowelki, a on powiedział: „proszę Pani jedni mają talent do nowelek, a inni do powieści, trzeba się z tym pogodzić, są rozmaite talenty”. To mnie jeszcze bardziej

da rozmaite głosy z rozmaitych miejsc. Wśród tych głosów jest też głos Konrada Wallenroda, ale ten głos bardzo często jest niedostatecznie wyraźny, jakby przechodził przez rozmaite filtry, domagające się rozszyfrowania. W tym sensie jest to utwór o nieprzejrzystych intencjach bohatera. Został tak napisany, że wymaga rozszyfrowania. Wskazanie też pewnej dyrektywy czytania, takiej, iż jest to powieść historyczna i powieść poetycka, która w konieczny sposób zawiera w sobie estetykę tajemniczości czy zagadki. Ten utwór zarazem bardzo wielu rzeczy nie dopowiada i wydaje mi się, że sfera niedopowiedzeń jest w Konradzie Wallenrodzie dosyć obszerna, także sfera dotycząca sposobu istnienia Wallenroda, jego egzystencji między maską a wnętrzem. Jest to istnienie „między”, a nie takie, w którym ta granica daje się zdecydowanie określić. Jego intencja jest również moim zdaniem nie dopowiedziana, niejasna, niedokończona. Dopóki nie spełni się w czynie,

wają właśnie ślady i chodzenie po śladach. Kiedyś wielką przyjemność sprawił mi recenzent, który napisał w „Twórczości”, że moje pisarstwo jest pisarstwem detektywistycznym. Doszedł do wniosku, że odczytał on moją ambicję, którą często jest rodzaj kryminalistyki egzystencjalnej – tak jak to usiłowałam pokazać u Odojewskiego i sama to usiłuję stosować, czy to kryminalistyki historycznej, czy historiozoficznej.

M.B.: – Jak rozumiem, przestrzeń między maską a istotą Konrada Wallenroda nie jest dla Pani przejrzysta, jest raczej skłębieniem nie do końca rozpoznany. Czy w takim razie można w niej znaleźć miejsce dla polskiej herezji? Cioran twierdzi, że w krajach anglosaskich, gdzie istnieje mnóstwo sekt religijnych, kościołów, wrodzona człowiekowi potrzeba kacerstwa realizuje się w przestrzeni religijnej, nie zaś w polityce; stąd mała ilość partii politycznych. Natomiast w krajach katolickich skłonność ta szuka ujścia właśnie w sferze politycznej. Mickiewicz sam traktował postać Wallenroda trochę jak kacerza. Czy i takie motywy są w owym „ja”?

M.J.: – W takim sensie, w jakim można mówić o ciemnej stronie polskiego patriotyzmu. Obok strony jasnej, tytejskiej, szlachetnej, anielskiej jest strona demoniczna, heretycka. W ten sposób dochodzimy do kwestii rozdwojenia Konrada Wallenroda, jego istnienia w dwóch postaciach, których nie można sprowadzać wyłącznie do tego, iż jedna to „maska”, a druga to „istota”. To jest rodzaj istnienia w zawieszeniu, najbardziej wewnętrznej egzystencji podwójnej.

Dużo z egzystencji Konrada Wallenroda udało mi się zrozumieć, może to będzie zaskoczenie, przez lekturę Henryka Grynberga. Lekturę zwłaszcza znakomitego opowiadania *Buszujący po drogach*. Początkowo nazywało się ono *Buszujący w Niemczech*.

Bohater, Żyd, który znajduje się w Niemczech po wojnie i wędruje po Hamburgu bodajże, trochę pijany, trochę szalony, zaczyna opowiadać przygodnym, pijącym z nim ludziom, że on jest też Konradem Wallenrodem, takim trochę na odwrót, bo i Winkelriedem. I zaczyna im tłumaczyć, na czym polega Konrad Wallenrod. Oni z tego oczywiście nic nie pojmują. Dziewczyny, które razem z nim piją, rozumieją tylko, że on się nazywa Konrad, a on się wcale nie nazywa Konrad – mówi któryś z jego przyjaciół – on jest tropicielem Niemców. Narzuciło mi się przekonanie, że Grynberg – a jest to bardzo widoczne na tle całej literatury dotyczącej zagłady – szukał języka egzystencjalnego dla wypowiedzenia swego podwójnego sposobu istnienia i że język ten znalazł również dzięki romantyzmowi, dzięki Konradowi Wallenrodowi. Do którego zresztą mamy u niego kilka odwołań. W *Zwycięstwie* też jest mowa o tym, że narrator już po wojnie jako dziesięcioletni chłopiec czytał ciągle *Konrada Wallenroda*. Grynberg przez całe swoje dzieciństwo musiał grać aryjczyka, ta gra była jego rzeczywistością. Stał się aryjczykiem do tego stopnia, że nie ochrzczony przyjmuje komunie świętą, chodzi na lekcje religii i słucha o tym jak Żydzi zabili Jezusa. Musi prowadzić egzystencję podwójną, udawać, że jest tym, kim nie jest. Opisał ten sposób istnienia też w *Żydowskiej wojnie*, istnienia między Żydem a aryjczykiem. Ale jest i drugi wymiar istnienia „pomiędzy”. Narrator sądzi, iż powinien być zostać zamordowany w Treblince, że jego miejsce pojechało do Treblinka, więc i on tam jest i wobec tego ma poczucie, iż nie istnieje tutaj ale istnieje tam, wśród zamordowanych. Wielokrotnie powtarza się u Grynberga sytuacja rozdwojenia na żywego i ducha. To jest także odnalezienie języka dla opisu sytuacji egzystencjalnej, zwłaszcza żywego pisarza, który musi być duchem.

M.B.: – Pani daje do zrozumienia, że istnieje możliwość wykorzystania Konrada Wallenroda, jego mitu, do mówienia także egzystencjalnego, nie tylko politycznego czy etycznego...

M.J.: – Tego mnie uczy Grynberg. Jakby nie było Grynberga, to bym tego nie wiedziała...

dokończenie na s. 19

Historię trzeba pisać dziko

M.J.: – Historia jest jednak borgesowskim labiryntem, a ja na to usiłuję narzucić inny wzór... Mam nadzieję, że czytelnicy to widzą, widzą te męczarnie narzucania, kombinatoryki artystycznej, żeby ułożyć wzór literacki.

D.S.: – Pani pisze na ogół rzeczy krótkie. Zarówno poprzednia książka – *Wobec zła, jak i ta, która wkrótce się ukaze* – Projekt krytyki fantazmatycznej – składają się z wielu szkiców. I właściwie jedną rzeczą długą była monografia o Krasieńskim. W Życiu pośmiertnym znowu porzuciła Pani krótką formę. Dlaczego?

M.B.: – Te krótkie formy przynosiły często nowe projekty metodologiczne. Czy to się jakoś wyczerpało? Teraz Pani Profesor odwołuje się do książki Burckhardta, napisanej ponad sto lat temu, w najlepszym znaczeniu, ale jednak tradycyjnej. Czy to jest kwestia długości formy, czy też powagi sprawy?

M.J.: – Nie, to kwestia dwoistości warsztatu, która mnie zawsze bardzo interesowała. Ja zawsze chciałam być historykiem literatury i podkreślałam, że jestem historykiem literatury od heblowania klocków i to klocków w bardzo określonej epoce. Na przykład moją pierwszą specjalnością była poezja i to tylko w kraju i tylko między powstaniem listopadowym a powstaniem styczniowym. Rzeczywiście zdobyłam wiedzę na ten temat i stałam się specjalistką od tego zagadnienia. Ale w jakimś sensie to mi nie wystarczało. Kiedy pojawiła się problematyka transgresji jako pewnego sposobu pisania czy sposobu życia, to wtedy zrozumiałam, że transgresyjnego może być metodą w historii literatury całkowicie inną, niż to, co się do tej pory w tym zakresie robiło. Te moje rozmaite nowelki z ostatniego piętnastolecia są właśnie próbą zastosowania metod myślenia transgresyjnego do historii literatury, wytworzenia odrębnego modelu historii literatury niż model tradycyjny. Myślę, że tak jak Jarosław Marek Rymkiewicz wytworzył pewien paradygmat nowego pisania o historii literatury, tak i ja próbowałam wytworzyć – nazwijmy to dosyć sztucznie – paradygmat pisania historii literatury. Ale nie mogłam na tym poprzestać, dlatego że cała moja kolekcjonerska, zbieracka i historycytyczna zabawa nie mogła znaleźć tutaj zaspokojenia. Uważałam także, że nie mogę zdradzić ideałów mojej młodości czyli ideałów historii literatury, tego co uznawałam za prawdziwą historię literatury...

D.S.: – Czy ta transgresyjna metoda jest nieprawdziwa?

M.J.: – Jest prawdziwa, ale nie jest do końca historią literatury. Jest innym stylem w myśleniu humanistycznym, który może nawet cieszyć się popularnością większą niż tradycyjna historia literatury. Ale jest tylko jednym ze stylów, nie mogącym dać takiej pełni wiedzy i konstrukcji, jaką może dać historia literatury.

utwierdziło w moim nowelistycznym usposobieniu i nawet książki o Krasieńskim nie traktowałam jako epickiej, może dlatego, że jest nie dokończona, że napisałam tylko pierwszą część. Wydawało mi się że w tym niedokończonym jest coś znamiennego dla jakiejś postaci mojej niemocy, niemożności. Natomiast pan ma rację mówiąc, że *Życie pośmiertne* powstaje po tylu latach innego pisania. Właściwie w tym, co zrobiłam jest jedyną książką tego typu – taką powieścią, która nie jest osnuta na biografii – jak rzecz o Krasieńskim; jest powieścią o XIX wieku. Myślę, że ta książka pozostanie jedyna, że już nie napiszę takiej książki, że jestem już do tego niezdolna. Nawet nie widział abym dla niej tematu, bo ta ironia tragiczna w dziejach Polski, której już nie chcę pisać, też by się składała z nowelek, rozmaitych przypowieści, parabol.

D.S.: – Nieraz mówi Pani o jedności literatury i życia. Wydaje mi się jednak, że w tej książce została przez to zagubiona istotna różnica między bohaterem literackim a bohaterem historycznym, między postacią stworzoną przez Mickiewicza a wszystkimi naśladowcami Wallenroda. Różnica ta dotyczy tego, w jaki sposób możemy rozpoznać intencje bohatera. Otóż sądzę, że Mickiewicz tak skonstruował swoją postać, aby jej intencje były dla czytelnika jasne: zostać Mistrzem krzyżackim, żeby zniszczyć Zakon. To pozwala autorowi wyrazić zarysować konflikt racji: patriotycznych i moralnych. Natomiast intencje bohaterów historycznych nigdy nie będą dla nas jasne. Możemy tylko przypuszczać, podejrzewać, zawiązać. Nigdy nie będziemy mieć ostatecznej pewności, czy ktoś był Wallenrodem, czy udawał. Wydaje mi się, że tu objawia się różnica między celową konstrukcją literacką a zasadniczą nieprzejrzystością człowieka i motywów jego działania. Czy też może Mickiewiczowski Wallenrod również ma swoje „ja” nieprzejrzyste?

M.J.: – Nie jest tak, że nie możemy mieć wątpliwości co do intencji bohatera Mickiewiczowskiego. *Konrad Wallenrod* dlatego właśnie wydaje mi się utworem tak wciągającym, że jest w nim wyjątkowy rodzaj polifoniczności, takiej, która nakła-

możemy snuć tylko domysły co się w nim dzieje. A czyn jego też bywa różnie interpretowany.

Natomiast jeśli chodzi o bohaterów historycznych, to w gruncie rzeczy również wytwarzam pewną konstrukcję ich biografii, konstrukcję literacką. I nie taję ani swojej metodologicznej intencji, ani możliwości interpretacyjnych, które jednak w pewnym momencie także się wyczerpują. To jest tym bardziej wciągające, że lubię czytać powieści kryminalne i lubię wszyst-



ANTONI ZALESKI – ilustracja do *Konrada Wallenroda*, (wyd. z roku 1864)

ko, co w powieści kryminalnej dotyczy śladów. Zwłaszcza w tradycyjnej powieści kryminalnej jest ogromnie rozbudowana sprawa śladu, który gdzieś ktoś zostawia i długo nad nim rozmyśla, tworzenia całej antropologii śladu. Tak samo tutaj moje działania przypominają postępowanie człowieka, który czyta ślady, albo wydaje mu się, że znalazł ślad, echo ech Konrada Wallenroda. Dlatego podoba mi się tak bardzo pisarstwo Odojewskiego, bo u niego, moim zdaniem, szczególną rolę odgry-

przegląd zagraniczny

Cannes po raz 44

Roman Polański, otwierając w czwartek 9 V 44 Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Cannes, po przedstawieniu składu jury (w dziesięcioosobowym jury m.in. Vangelis, Allan Parker, Margaret Menegoz – producentka filmów, i tylko jeden krytyk filmowy), wyraził nadzieję, że poziom prezentowanych filmów będzie dorównywał poziomowi jury. Po trzecim dniu festiwalu nie jest to bynajmniej pewne. Pokazano już *Homicide* – policyjny dramat Davida Mameta, jak zwykle u tego reżysera zbudowany wokół problemu napięć rasowych w amerykańskich metropoliach. Tym razem niemilosny trójkąt łączy ze sobą policjantów Waspów, Żydów i Murzynów. W piątek wieczorem dwa filmy francuskie: *Trening mistrza przed wyścigiem* oraz najciekawszy na razie film Patricka Buchitey *Zimny księżyc*, którego scenariusz oparty został na noweli skandalizującego prozaika amerykańskiego Charlesa Bukowskiego. Film czarno-biały, zdjęcia pełne ekspresji z pogranicza neorealizmu (ale włoskiego), aktorzy maniakalni. Powodzeniem wśród dziennikarzy cieszy się Malcolm MacDowell. W radziecko-brytyjskim filmie *Zabójstwo cara* reżyserowanym przez Chara Nazarowa odtwarza on postać pacjenta radzieckiego szpitala psychiatrycznego przekonanego, że jest wcieleniem człowieka wykonującego rozkaz zamordowania ostatniego cara Rosji Mikołaja II i jego rodziny.

Cezary Michalski, Paryż

Berliński Prix Futura

Pod roboczym hasłem *Zmiana* co dwa lata spotykają się twórcy radiowi i telewizyjni z całego świata na międzynarodowym festiwalu *Prix Futura*. Tegoroczny, dwunasty festiwal odbywał się w Berlinie. Od 14 do 19 autorzy, reżyserzy i producenci uczestniczyli w przeglądzie najciekawszych dokonań w dziedzinie dokumentu radiowego i telewizyjnego, teatru radiowego i filmu telewizyjnego. *Prix Futura 1991* jak można się było spodziewać, upłynęło pod znakiem przemian w krajach postkomunistycznych, którym poświęcono wiele audycji dokumentalnych, a już sam fakt, że festiwal odbył się w Berlinie, w ogromnym gmachu dawnych związków zawodowych, skierował dyskusję na tory polityczne. Po dziennych pokazach i dyskusjach uczestników festiwalu (którzy mieli prawo i obowiązek oceny prezentowanych programów) czekały dodatkowe, nocne konkursy. Nagrodę pamięci Ake Blomströma – główną w kategorii dokumentu radiowego otrzymały: *Jazz time* (Czas jazzu) z Radia Sarajewo z Jugosławii oraz *Getto of Venice* (Wenecjańskie getto) z Finlandii. Program jugosłowiański, rejestrując sposoby istnienia i prezentacji muzyki jazzowej na estradzie i w radiu pokazał kolejne zmiany polityczne, jakie dokonywały się w tym kraju po drugiej wojnie światowej. Bardzo piękny realizacyjnie dokument fiński ukazał także trzy wyróżnienia, z których jedno przypadło Polskiemu Radiu za audycję *Ponad drutami był blask* w reżyserii Waldemara Modestowicza powstałą na podstawie książki Ryszarda Wołongiewicza, zawierającej listy, zapiski i urywki dzienników oficerów zamordowanych w Katyniu. W kategorii dramatu radiowego nagrodzono słuchowisko niemieckie (ARD) pod tytułem *The Foundling* (Znajda) utrzymane w stylu koncertu muzyki rapp posługujący się cy-

tatami okolicznościowych pieśni i hymnów. W dziedzinie twórczości telewizyjnej nagrody otrzymały filmy dokumentalne: *1968* (z Węgier) i *Hotel Narva Tallin* (Szwecja) w kategorii filmowej fikcji *My Dady Mammy* z Belgii i *The Mancy-grubbing* (Ciulanie) z Czech. Na berlińskim festiwalu zabrakło polskiego filmu dokumentalnego (jak się okazuje nasza telewizja preferując aktualne programy, które cechuje przeważnie edycyjna niechlujność nie znajduje środków na rzetelnie i profesjonalnie zrobione dokumenty). W kategorii filmów fabularnych polska telewizja pokazała znaną nam już *Mleczną drogę* Janusza Kondratiuka. O sytuacji ekonomicznej i programowej telewizyjnych i radiowych ośrodków uczestniczących w *Prix Futura* można było porozmawiać na pofestiwalowej konferencji (22-26 IV), mającej charakter dedukcyjnego forum o roboczym charakterze. Była to okazja konfrontacji doświadczeń dawno istniejących zachodnich rozgłośni z nowymi kłopotami publicznymi instytucji krajów postkomunistycznych. Jak się okazało wszyscy niemal narzekają na problemy finansowe, np. radio BBC musi zredukować dwa tysiące etatów w ciągu bieżącego i przyszłego roku. I akcent polski: obecne na *Prix Futura* radiofonie powołując się na bogate tradycje polskiej twórczości radiowej wystosowały apel do kierownictwa *Polskiego Radia*, w którym argumentują konieczność istnienia w naszym kraju radia publicznego, gdzie znalazłby się środki na realizację forum o wysokim poziomie artystycznym.

Krystyna Chołoniewska

Nowe Targi Książki w Lipsku

„Być albo nie być” – takim hasłem można by opatrzyć tegoroczne, pierwsze w zjednoczonych Niemczech, Lipskie Targi Książki (Leipziger Buchmesse), które zakończyły się 29 IV. Jakkolwiek twierdzi się, że pojednanie niemieckiej literatury rozpoczęło się na długo przed pojednaniem politycznym, trudno było odnaleźć potwierdzenie tego na targach. Tym razem przyczyna tkwiła w pieniądzu i organizacji, a właściwie w ich braku. Nowe Lipskie Targi nie są już częścią targów wiosennych, tradycyjnie organizowanych w tym saskim mieście i choć mają szansę stać się najatrakcyjniejszymi, wiele faktów przemawia przeciw, np. istnienie stałych, odbywających się jesienią, Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie. Praktycy zastanawiają się, czy ma sens organizowanie nowej tak dużej imprezy, skoro wydawcy i księgarze, zwłaszcza ci pochodzący z pięciu nowych landów, mieli spore problemy z przygotowaniem się do tych jednych targów. Uczestniczenie w dwóch tak wielkich imprezach pociąga za sobą tak duże koszty, że wielu wystawców po prostu na to nie stać. Niepokojąca jest zwłaszcza sytuacja byłej NRD, gdzie rynek książki jest obecnie reorganizowany i prywatyzowany w związku z czym programy wydawnicze są skromniejsze. Z ciekawostek – wyraźny brak na okładkach książek twarzy Gorbaczowa, zamiast niej widniały twarze Eryków – Honeckera i Mielke w wielu wariantach. Po czterech dniach trwania targów Związek Niemieckiego Księgarstwa rozstrzygnął zgodnie, że targi będą kontynuowane także w 1992. Wszyscy zgadzają się, co do konieczności zmiany formy ich formuły. Jak na razie jasne

jest tylko, że Targi Lipskie nie będą małym wydaniem wielkich Targów Frankfurckich

Brygida Pütz

Gerard Conio o Wacie

Ostatni numer „Kuriera” – specjalistycznego kwartalnika literackiego wydawanego po francusku przez Międzynarodowe Centrum Studiów Poetyckich w całości poświęcony jest twórczości Aleksandra Wata. Prócz wyboru tłumaczeń (począwszy od fragmentu *Bezrobotnego Lucyfera*, aż po kilka ostatnich paryskich wierszy), znajdujemy w piśmie eseje analizujące twórczość Wata. Obok uprzejmych, erudycyjnych tekstów Wojciecha Karpińskiego i Krzysztofa Rutkowskiego interesujący esej Gerarda Conio zatytułowany „Aleksander Wat albo autobiografia jako egzorcyzm”. Autor szkicu świadomy tego, że polska publiczność literacka skłonna jest nieco naiwnie interpretować wypowiedzi poety w *Moim wieku*, nie jako rodzaj artystycznej autokreacji, ale jako nieomalże historyczny dokument, pisze: „Najcięższym błędem byłoby odczytywanie wyznań Wata z *Mojego wieku* literalnie, jako świadectwa przedstawiającego obiektywnie i szczerze epoki czasów, ale przetworzona, przeżyta imaginacyjnie poprzez fantazmy osobiste i rozdarcie wewnętrzne poety. Mało wiarygodne, jeśli chodzi o wierność faktom, rojące się od błędów, lapsusów świadectwo Wata nie jest wykładem historii zewnętrznej, ale historii wewnętrznej, duchowej. Dlatego właśnie rola autoapologetyczna Wata (...) obraca się szybko w oskarżycielską furie skierowaną przeciw zewnętrzności, kolektywnemu kłamstwu, nieodłącznemu od dążenia do ujednolicenia i konsensusu, tak w kraju jak i na emigracji, na prawicy jak też na lewicy”.

Cezary Michalski, Paryż

Spotkanie Voltaire'a i Rousseau

Na scenie paryskiego teatru „La Bruyère” („Wrzosowisko”) obejrzyć można niecodzienną konfrontację. Napisana i reżyserowana przez Jean-François Prévanda sztuka *Voltaire, Rousseau* przedstawia wymaginowane spotkanie dwóch patronów europejskiego Oświecenia. Historycznie udokumentowany początek znajomości pomiędzy dwoma filozofami datuje się z roku 1775, kiedy to Jan Jakub dumny ze świeżo napisanego przez siebie *Traktatu o pochodzeniu nierówności* wystąpił egzemplarz tego dzieła Voltairowi. Król paryskich salonów i autorytet europejskich filozofów odpowiedział swojemu, wówczas mniej sławnemu koledze z właściwym sobie zjadliwym humorem: „Nigdy nie nadużywało w ten sposób rozumu, po to tylko, by uczynić ludzi głępszymi. Czytając pańskie dzieło, ma się ochotę biegać na czterech łapach”. Prévande doprowadza do spotkania Rousseau i Voltaire'a w październiku 1765, w dziesięć lat po owej sławetnej wymianie korespondencji. Voltaire pouczony tragedią zniszczonej przez trzęsienie ziemi Lizbony pisze właśnie oskarżycielski poemat skierowany przeciwko odpowiedzialnemu za niedoskonałość praw natury Wielkiemu Architektowi. Rousseau pochylony nad biurkiem Voltaire'a w Ferney bezskutecznie usiłuje bronić przed nim boskiej opatrności. Później role się zmieniają i to Voltaire bez

widocznych efektów stara się wybić wszelki sentymentalizm z głowy autora *Nowej Heloizy*. Wystudiowana naiwność jest jednak stosowana przez Rousseau jako argument etyczny i w końcu okazuje się gardą, w której grzeszną błyskotliwe dowcipy Voltair'a. Konfrontacja nieco gadatliwa, ale w tym pojedynku sylogizmy (zaczepnięte z pism obu filozofów, a także ciekawie opowiedziane przez autora) zastępują szpady i rapiery. Prévande szczęśliwie nie ma najmniejszego zamiaru opowiadać się po jakiegokolwiek stronie. Postacie, którym dano równe szanse są dzięki temu żywe i przekonujące. Szkoda tylko, że na tym spotkaniu Voltaire'a-zacieklego racjonalisty, krytykującego grzechy Natury i Rousseau-sentymentalnego obrońcy przedustawnej naturalnej harmonii, zabrakło na przykład Markiza de Sade-racjonalisty, który umiował naturę we wszystkich jej stanach.

Cezary Michalski, Paryż

Dźwięczny i kolorowy Buster Keaton

Francuskie instytucje rozpowszechniania filmów znane są ze swego zamiłowania do dubbingowania wszystkiego, co się rusza. Po Jimim Morrisonie, śpiewającym na ekranie „C'est la fin, mon unique ami, c'est la fin” („To koniec mój jedyny przyjacielu, to koniec”) francuscy kinomani będą mogli obejrzeć trzy udźwiękowione filmy z Busterem Keatonem. Realizator tego prekursorskiego przedsięwzięcia, francuski inżynier dźwięku Jean-Guy Fenchner po sześciu miesiącach pracy i po zaprogramowaniu na komputerze około dziewięciu tysięcy rozmaitych dźwięków zarejestrowanych następnie w systemie Dolby Stereo zaprezentował następnie swoje dzieło 16 IV w paryskim studio filmowym „Action”. Jednym z widzów, trwającej 90 minut projekcji trzech filmów Keatona: *Play house*, *The love nest*, *Sherlock junior*, była specjalnie zaproszona na tę okazję do Paryża wdowa po aktorze. Pani Keaton oświadczyła po seansie, że jest wzruszona i zachwycona pracą paryskich dźwiękowców. Być może dlatego, że jej mąż nie został zmuszony na ekranie do mówienia po francusku. Buster Keaton nie odzywa się w ogóle, natomiast jazzowe orkiestry grają, eksplodują samochody, skrzypią drzwi i głośno popiardują grubi dżentelmeni. W filmie *Play house* słychać wspaniałe stepowanie Keatona. Zaprezentowane na pokazie w „Action” kopie filmów zostały także podkolorowane. Charakterystyczny skromny garnitur i słomkowy kapelusz nie uśmiechającego się nigdy komika, przybrały dyskretne odcienie sepi. Ekipa francuskich realizatorów ma zamiar udźwiękować wszystkie pozostałe filmy Keatona, po czym zabrać się o wcześniejszego Eisensteina... Ale będzie huk!

Cezary Michalski, Paryż

100 lat temu zginął Holmes...

Nadzwyczaj poważnie potraktowali czytelnicy Arthura Conan Doyle'a setną rocznicę śmierci Sherlocka Holmesa. Słynny detektyw zginął (coż, że to tylko literatura) 4 maja 1891, spadając w przepaść alpejskiego wodospadu. Za jedyne 1700 dolarów członkowie międzynarodowego klubu miłośników Holmesa spędzili kilka istic bajecznych dni w Szwajcarii. W autentycznej górskiej scenarii obejrzeni inscenizację ostatniej walki detektywa. W Meiringen otwarto muzeum Sherlocka Holmesa z rekwizytami kryminalistyki epoki wiktoriańskiej, a sam premier brytyjski podziękował lokalnym władzom za ich zaangażowanie w podtrzymywanie literackiej fikcji.

opracowała Melania Dzieduszycka

W artykule „Sztuka ludzi dobrych?” (ODRA nr 3, marzec 1991) Mirosław Ratajczak opowiada z niesmakiem o wystawie „Cóż po artyście w czasie marnym. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych”, prezentującej dokonania malarzy z nurtu „przykościelnego” – jak to określa autor. Źródłem niesmaku p. Ratajczaka było „nagromadzenie tak wielu płócien przedstawiających obrazy nędzy i rozpacz, świata zdegradowanego w swojej fizyczności, ciała konwulsyjnie powykręcanych, zmaltretowanych, skrwawionych, czaszek i chlebów, krat, cel, ukrzyżowań”, że rodzą one chęć ucieczki od „stadnego sadomasochizmu i pychy, która każe sobie przypisywać zaszczyt największych cierpień (...), po to, żeby okazać swoją szlachetność, wyższość moralną, duchową”. „...do spotęgowania tego wrażenia – pisze recenzent – przyczyniło się walenie i to, że wielu artystów zastosowało konwencję werystyczną, naturalistyczną, i do tego obladowaną »musem« symbolizowania, który sprowadzał się w dużej części do wykorzystywania standardowych rekwizytów – symboli, dosłownie, bez istotniejszej transformacji, bez inwencji, bez przemyśleń. Byłem bliski niestrawności (...). Zdaniem p. Ratajczaka w obecnej grze na wolnym rynku artystycznym atutem jest karta „niezależności”, określenie to jednak jest dalece niesprecyzowane i dzięki temu umożliwia uzurpację, jakiej dopuścił się organizator wystawy Tadeusza Boruta, faktycznie utożsamiając nurt „przykościelny” z „niezależnym”. „Znam wielu artystów niezależnych których nie ma na tej wystawie, ani nie było w kościołach. I którzy za nic w świecie nie podpisaliby się pod тезami Tadeusza Boruty. Czy wyklucza się ich z grona »sprawiedliwych«? A może nazwa »niezależni« jest nazwą własną konkretnego ugrupowania składającego się z konkretnych nazwisk, wtedy należałoby to jasne sformułować. Tyle że wówczas to określenie straciłoby swój czar i charyzmę, polityczną słuszość i moralny wyróżnik. Warto się nad tym zastanowić.”

Zastanawia się nad tym Danuta Patkaniowska w artykule „Kultura niezależna” (ten sam numer ODRY, stawiając diagnozę, która pozwala wyjaśnić (podzielaną także przez mnie) niestrawność p. Ratajczaka. P. Patkaniowska podejmuje z powodzeniem próbę syntetycznego opisu zjawiska nazwanego w tytule: jej artykuł jest świadectwem zmierzchu myślenia posługującego się anachronicznymi kategoriami „syndromu stanu wojennego”, właśnie przez fakt poddania „kultury niezależnej” lat osiemdziesiątych rzeczowej, zdystansowanej analizie, jako abstrakcyjnego modelu. Cenne jest zwłaszcza to, że autorka nie ulega częstej w publicystyce – i nie jako naturalnej – pokusie odbrązawiającego odwrócenia wartości, skonstruowania anty-stereotypu „kultury niezależnej”, który mieściłby wyłącznie jej znane powszechnie cechy negatywne – myślenie opozycjami, zdogmatyzowanie, ideologiczny stosunek do zagadnień estetycznych. Stroniący od łatwego wartościowania dystans, który cechuje artykuł, jest możliwy dzięki przeprowadzeniu krytyki opozycyjnej kultury literackiej za pośrednictwem wypowiedzi jej reprezentantów, obdarzonych większą niż inni samoświadomością. W ten sposób obraz „kultury niezależnej” nie staje się ilustracją zniewolonego umysłu pod czapką z pawim piórem i Matką Boską Częstochowską, ale raczej opisem formacji (przynajmniej w pewnej mierze) intelektualnej, poddanej nieprzeciętnej presji ideologicznej. Jednym z najbardziej uciążliwych ograniczeń było w latach osiemdziesiątych „zwieranie szeregów”, budzące sprzeciw i jednocześnie nieuniknione (sam pamiętam słowa kogoś, kogo bardzo cenię, że pewnych, nawet słusznych, rzeczy mówić nie wolno, aby nie zostały zdyskontowane przez „drugą stronę”). P. Patkaniowska przywołuje słowa Jana Walca z 1984 roku: „Niezależność, którą osiągnęliśmy dotąd,

jest na razie bardzo względna, bo nie tylko nie jestem pewien, czy jesteśmy od czerwonego niezależni rzeczywiście, czy tylko niezależni negatywnie, ale przecież nie jesteśmy również w wystarczającym stopniu niezależni i od samych siebie. Przyjmując istnienie barykady, która ma tylko dwie strony, i trzeba się znaleźć po jednej z nich, nakładamy sobie sami liczne ograniczenia, rezygnujemy z góry ze wszystkich działań, co do których obawiamy się, że mogłyby być wykorzystane przez przeciwnika. Rezygnujemy z krytyki wszystkich tych, którzy po naszej stronie barykady się znajdują, o ile krytyka ta miałaby być wyrażana publicznie i w ten sposób likwidujemy poniekąd sensowność naszego działania w strukturach, które określamy jako niezależne”. Sztuka powstająca w takich warunkach była w dużej mierze drażniącą „ulatwioną”, naznaczoną – jak pisze p. Patkaniowska – tradycjonalizmem i konwencjonalizmem. W sedno trafia tu wypowiedź Lecha Dymarskiego: „Dzisiejsze »malarstwo niezależne«, »niezależny plakat« a może i nasza »niezależna poezja« bliższe są uniformizacji niż eksperymentowi. Dziś artysta niezależny (mowa tu oczywiście o abstrakcie, a nie o konkretnym człowieku czy grupie) bardziej ukrywa swój ekscentryzm, stara się być powszechnie akceptowany, niż zabiega o wywołanie wokół siebie hałasu. Chce być ze społeczeństwem i narodem, z wartościami szerokiej wspólnoty, a nie grupy artystycznej i dlatego eksponuje powszechnie zrozumiałe znaki, symbole, motywy. Powiedzmy najspawiedliwiej: chce być solidarny, a nie nowoczesny. (...) Malarz umieszczając w kompozycji znak krzyża już skazuje się na późniejsze wątpliwości, czy szerokie powodzenie obrazu będzie zależało od całości dzieła, czy od znaku krzyża, który wystąpi zaledwie jako legitymacja przynależności do narodowej wspólnoty”.

Zsumowanie różnorodnych ograniczeń, jakim podlegała „kultura niezależna”, prowadzi autorkę do stwierdzenia, że nie była to kultura w pełni niezależna. Artykuł p. Patkaniowskiej stwarza dobry grunt dla dyskusji nad polską sztuką lat osiemdziesiątych, w której znalazłoby się także omówienie artystycznych postaw nie przystających do modelu „niezależnego”, postulowane przez p. Ratajczaka. Sam problem dylematów ideologicznych, przed którymi stanęła polska opozycja – zwłaszcza ostatniego dziesięciolecia – ma jak się zdaje znacznie szerszy zasięg. Po pierwsze, ze względu na dużą bezwładność stereotypów, zdogmatyzowany sposób myślenia nie został przecież jeszcze przezwyciężony. „Jeśli dziś – konkluduje p. Patkaniowska – w naszym stosunku do rzeczywistości i kultury występują jeszcze (dość szeroko niestety) postawy kategorialnego »ZA« lub zdecydowanego »PRZECIW«, jeśli brak nam tolerancji, obiektywizmu, postawy otwarcia na różne propozycje ideowe i twórcze – znaczy to, że »syndrom stanu wojennego« nie należy do przeszłości, że w społecznej świadomości, kulturze – i w nas samych – nadal trwa.” Po wtóre, postawa „za” albo „przeciw”, nie dopuszczająca żadnych „stanów pośrednich”, którą dobitnie demonstrował *casus* „ustawy antyaborcyjnej”, jest czymś więcej niż li tylko dziedzictwem myślowych przyzwyczajeń „syndromu stanu wojennego”. Jest to przejaw uniwersalnej historycznie bezwładności intelektualnej większej części społeczeństwa, która zawsze wolała piełgnować powszechnie akceptowane symbole niż podejmować ryzykowny wysiłek ciągłego rewidowania własnego myślenia w poszukiwaniu „idoli”. (Na tym zjawisku bazują wszelkie ruchy polityczne, które oferują ulatwioną wizję świata, np. podzielonego na „obrońców życia” i „morderców” – co z kolei wywołuje reakcje równie obciążone arbitralnością i ukrytymi założeniami). Z tej perspektywy „kultura niezależna” nie jest czymś odległym i historycznym, przeciwnie – stanowi doskonały preparat do badań i refleksji skierowanej na postawy jak najbardziej aktualne, na to, co i jak myślimy.

Adam Makowski

Kwiaty Odilona Redon

dokończenie ze s. 11

biesiad, których czarującym i mądrym amfitrionem był Redon i wpatrując się znów w apolliński żywioł malarstwa jego dojrzałego wieku, odczytujemy w nim pełną miłości zgodę na świat – chociaż nie ulega wątpliwości, że jest to świat w swoim wzniosłym pięknie tragiczny.

W universum Redona dokonuje się nieustanna, zwycięska ekspansja życia; wszelki zakątek wypełnia się barwą i światłem, porasta gąszczem kwiatów. Przede wszystkim zabiorze są kwiaty. Przeplatały się przez twórczość Redona od samego początku; to jako wcielenie tajemniczej platonickiej idei biologicznego bytu, to jako uosobienie dwuznacznego w sobie wzajem przepoczwarczenia się gatunków, to znów jako przywiana z kosmosu zarodkowa forma ludzkiej świadomej egzystencji na przykład *Kwiat z głową dziecka*, ok. 1885 roku.

W latach rytowania i rysowania Czerni Redon malował kwiaty jak gdyby mimochodem; martwe natury odtwarzające wiązanek układane z upodobaniem przez żonę („Chleb naszego stołu”, jak o nich mawiał). Później zaczyna się inwazja kwiatów – wizji. Kobiecym profilom, uduchowionym i nierealnym, towarzyszą ulotne bukiety wysnute jak gdyby z marzeń tych zatopionych w kontemplacji istot. Nie jesteśmy pewni, czy pelen tajemniczego życia pęk kwiatów unoszący się na tle świetlistego pejzażu przed niejasnym zarysem dziewczęcej twarzy jest snem dziewczyny, czy może to ona wyśniona jest przez owe kwiaty? Wśród tej osmozy materii marzeń nadchodzi znowu myśl o cichej nostalgii Redona za światem duchowym Indii, w którym cały byt pojmowany był jako ekstrapolacja świadomości. Chyba nie przypadkiem w swoim dojrzałym okresie twórczości Redon parokrot-

nie maluje Buddę: zawsze pod drzewem figowca, wśród kwitnących kwiatów. Towarzyszą one stojącemu, padają w ślad za umierającym: „Pod drzewem z którego spadają księżycowe kwiaty leży Budda; te kwiaty idą ku niemu jak świetlisty kobierzec”.

Wobec kwiatnych festonów, wobec całej tajemniczej rozkwitłej obfitości rodzi się podejrzenie: czyż nie pojawia się ona w tym malarstwie zawsze tam, gdzie przebiega przecucie spójni bytu z podmiotowością? Czy echo panteizmu Spinozy, filozofii hinduskiej i wreszcie szczególna właściwość religijności Redona nie podsycają zagadkowego życia kwiatów z jego kompozycji?

Ławice kwiatne płyną wraz z głową Orfeusza; wielobarwne girlandy stapiją się pod łagodnym ostrołukiem w promiennokolorową, wibrującą zarysami płatków i koron masę wokół ciemnego profilu Beatrice. Z kwiatów zdaje się być zestalona substancja ziemi, na której, pod potężnym drzewem, spoczywa we śnie kłapouch Kaliban, nad nim zaś w świetlistych rozblaskach materializują się twarze Ariela i pomniejszych duchów. Wśród podobnej wielobarwnej kwiatnej kipieli leży naga kobieta postać, nad którą w wielkiej, świetlistej ciszy wyłania się zza wzgórza wielkooka głowa Cyklopa, jak uosobienie Zapatrzonej Obecności.

I są kwiaty same dla siebie. Wyraziste, żyjące własnym życiem twarzyczki anemonów, inteligentnie, żywo spoglądające ciemnymi środkami. Kwiaty w wysokim wazonie, smukłym, po którym pełzają białe-czarne, szafirowe i zielonkawe refleksy: krótko żyjące maki, żółte i jeden biały, to znów czerwono rozbielone z czernią, z wychylającą się spośród nich szafirową kicią ostróżki, wtopione w konstelację drobnych białych kwiatków łączących bukiety z rozbielonym sieniowym tłem, wpadającym dołem w brązową czerwoność.

I wyprzedzające o wiele lat abstrakcyjne malarstwo, eksplodujące gwałtownością zestawień cynobrowych czerwieni, szafiru, żółci i szmaragdowej zieleni na płynnych szarych niebieskościach udźwięcznionych różem, rdzawością i czernią, lotne fantomy kwiatów, bez łodyg, liści, wazonów, góry ani dołu – barwne kaskady spienione bielą, usprawiedliwiające swoją nieprawdopodobną egzystencję t tłem – *Marzenie* i cichą obecnością bladego, sennego kooieckiego profilu w dolnym kącie płótna.

A wreszcie barwna wizja kosmiczna nieznanego świata, który w swoich złocisto-zielonych planetach i asteroidach zachował dalekie wspomnienie po kwiatnym kształcie i barwną pulsacją, kolorem i gruzłowatością żółto-sienowego z czernią podłoża naśladuje zbite masy kwiatowe z *Cyklopa* i *Kalibana*. Dominuje w nim, na tle przelewającej się niebieskiej szarości wielka czerwona kula połyskująca plamami żółci, opłynięta ostrą ciemną zielenią. Ku takim wizjom wysnutym z wyabstrahowanej barwności prowadziła droga przez kwiatne światy: kwiatów kosmologii, kwiatów botaniczno-animálních tajemnic, zacieka-wionych, to znów medytujących kwiatów – elfów wyziera-jących z wazonów, anielskich wysłanników wszechobec-nie pulsującego życia, zwiastunów mistycznej jedności Wszechświata. Aż wreszcie, by wszystko to wyrazić, wystarczył zdjęty z mas kwiatowych obłok koloru i czerwona kula – wieczysty, w wizję malarską wpisany znak kosmosu.

luty 88.

Joanna Pollakówna

*** W liście do Gabriela Frizeau z listopada 1904 r. Redon pisze: „Niechże się Pan zadowoli nieskończoną kontemplacją wszystkiego tego, co jest. Nicieści nie ma ani w kwiatkach, ani w zwierzętach. Co do mnie, to oczekuję bezmiernego miłosierdzia dla nas, tak małych we wszechświecie. Czyż musimy pytać o rację naszego istnienia? – Ale chciałbym powtórnie narodzić się w Indiach, mimo wszystko.”

Historię trzeba pisać dziko

dokończenie ze s. 16

M.B.: – ...ale czy można by stwierdzić pewien uniwersalizm tego mitu, inaczej mówiąc, czy niespodziewanie nie mogłoby się okazać, że Konrad Wallenrod ma w sobie jednak coś, o czym ogólnie mówi się, że brakuje tego w polskim XIX wieku, coś z mitu Narcyza, działania ku samopoznaniu, samorozpoznaniu się, że może paradoksalnie, kryje się w nim właśnie Narcyz, którego brakuje w naszej literaturze.

M.J.: – Bardzo ładna koncepcja. Myślę, że to zależy od Grynbergów. Można by powiedzieć, od tego, jacy pisarze się pojawiają, którzy będą umieli o tym pisać i którym będzie to potrzebne. Widać, że Grynberg miał ogromną potrzebę użycia tego sposobu, szukał stylu. To jest szczególnie widoczne na tle polskiej literatury holocaustowej, na tle np. *Medalionów* Nałkowskiej, które są nacechowane dążeniem do obiektywizmu, a faktycznie ten obiektywizm jest jednak fałszywy i fałszywa jest teoria fałszu, która mu towarzyszy. Grynberg

rzeczywiście znalazł się w bardzo trudnej sytuacji poznawczej i literatura polska dotychczas zagłady niewiele mu mogła dać w tym względzie. Pomógł mu romantyzm.

D.S.: – Można by również porównać Konrada Wallenroda z innymi postaciami literatury światowej, także prowadzącymi swoje życie pośmiertne i stającymi się wzorem pewnego typu istnienia. Na przykład Hamlet – postać o tyle podobna do Wallenroda, że wykreowana w poezji, przez największego w narodzie poetę, postać od której bierze początek hamletyzowanie. Czym różni się ci bohaterowie i ich życia pośmiertne? Czy tym, że jedna stworzona została na miarę kraju wolnego, druga stanowi wzór pod groźbą zagłady, w warunkach niewoli? Wszak i Dania jest więzieniem?

M.J.: – Życie pośmiertne można prowadzić na różne sposoby i można być w tamtym życiu wampirem, a można nim nie być. Hamlet, moim zdaniem, nie jest wampirem, a Konrad Wallenrod jest wampirem i na tym polega różnica.

D.S.: – Ale czy rzeczywiście jest? Pani Profesor cały czas podkreśla, że pojawianie się Wallenrodów wynika z naśladowania literatury. A czy nie jest to, szczególnie w czasach dzisiejszych, raczej społeczne działanie mitu, o którego literackiej genezie nikt już prawie nie pamięta?

D.S.: – W dzisiejszej „Gazecie Wyborczej” Bujaka porównuje się do Wallenroda ROAD-u...

M.J.: – Ale w XIX wieku też to było: pragmatyka polityczna, makiaweliczna była określana jako wallenrodizm.

D.S.: – To już nie jest mit, tylko wygodne słowo, którego się używa bo jest poręczne.

M.J.: – Żeby działał mit potrzebna jest pewna, żeby tak powiedzieć, gleba mogąca rodzić wampiryczne oddziaływanie literatury i naśladownictwo przez ukąszenie. Ukąszone kasa innych i czyni ich też wampirami. Ale może ta aura znikła wraz z wiekiem XIX, który u nas trwał jeszcze długo w wieku XX. Związana była z koncepcjami patriotycznymi, które odchodzą w przeszłość.

D.S.: – Czy uważa Pani Profesor, że Konrad Wallenrod może istnieć w pełnej krasie tylko w warunkach, kiedy ojczyzna stanowi sacrum, w momencie kiedy staje się...

M.J.: – Normalna...

D.S.: – ...następuje deprecjacja mitu.

Z prof. Marią Janion
rozmawiali Dorota Siwicka
i Marek Bieńczyk

ŚMIGŁO - NEWS

Pila. Propozycje „Kulturki” na najbliższe tygodnie.

18 V o 19:00 w Domu Kultury Kleyff i „Na Zdrowie”, 24 V o 19:00 Atman w Starej Przepompowni, 25 V prawdopodobnie Armia i lokalne zespoły metalowe (w tym pilski „Madhouse”), 1 VI Przemek Goc „Mały” zaprezentuje swój jednoosobowy teatr grając przy tym na gitarze i harmonijce. ■ Wspomniana Stara Przepompownia może stać się stałym „Centrum Kultury Wizualnej” jeśli prezydent miasta przydzieli 4 mieszkania rodzinom do tej pory zajmującym tam kilka pomieszczeń. Jak dotąd Stara Przepompownia (transyt ścieków, poniemiecka) posłużyła za miejsce dwóch wystaw: a) Andrzeja Sobolewskiego b) Galerii Lśniący Wrocław. Poznań. 7 V w nocnym programie Radia S zaprezentował się zespół „Kift” z Holandii. Po krótkim wywiadzie Holendrzy wykonali na żywo trzy utwory ze swego programu. Reakcje słuchaczy: spontaniczne acz nieprzychylnie. ■ Na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Poznańskiego utworzono Komitet Obrony Studentów. Bezpośrednim powodem zawiązania się Komitetu Założycielskiego KOS było zawieszenie wypłat stypendiów z powodu wyczerpania się uniwersyteckiej kasy. Komitet ma się zajmować sprawami socjalnymi. ■ Reaktywował się zespół HCP. Skład Matol-bas (jednocześnie wokół z Apatii) Jacek-gitarra, ślepy-śpiew, Stiepan-bębny. Chcą grać jazz zorientowany na amerykańskie zespoły core'owe. Warszawa. Pietia zapowiada kolejne giełdy czadowe. Kolejno 18 V, 1 VI, 15 VI w godz. 13-16 adres Grochowska 194/196 SOS. Próba organizowania giełd w Hybrydach (pięć minut od Dworca Centralnego, zawsze sporo przyjezdnych) spaliła na panewce – wygrały wprowadzone świeżo stoły bilardowe. Grzybek! ■ Trasy Trasy Trasy Assassins of God (USA)

13 V Tamowskie Góry (promotor Uszaty)
14 V Łódź (promotor Lolita)
15 V Poznań (Greencore – jednocześnie organizator całej trasy)
Radiets i Nausea (USA) 14 V Łódź 15 V Oświęcim

Jak widać 14 zlot kapel amerykańskich w Łodzi. 8 VI w Poznaniu spodziewany jest Disorder (Lolita) zaś Kwiatek (ex-Trybuna Brudu) sprowadza do Polski Concrete Socks. ■ W Gdańsku w dniach 10, 11 i 12 maja odbył się festiwal Filmowy Młodych Drabina '91. Oprócz filmów konkursowych pokazano video, filmy muzyczne, animacje brytyjską, i archiwum Totartu. Grały zespoły m.in. Niebieski Lotnik (ex-Love). Gdańsk. Chloroform w kranie czyli ciąg dalszy.

Nadmierne chlorowanie wody w ujęciu Straszynskie wywołuje wiosną i jesienią reakcję chemiczną. Skutki jej działania porównać można do tych jakie wywołuje chloroform. Stan ten trwa od kilku lat a dopiero w zeszłym miesiącu powiedziano o tym po raz pierwszy głośno choć też tylko półgębkiem.

Mathias Chmielewski

Prenumerata

TYGODNIKA LITERACKIEGO

Cena prenumeraty krajowej „Tygodnika Literackiego”
kwartalnie (13 numerów) – 32500 zł,
zagranicznej kwartalnie – \$19,5, półrocznie – \$39, rocznie – \$78
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

TLUMACZENIA TEKSTÓW
LITERACKICH
KOREKTY I ADIUSTACJE TEKSTÓW
W JĘZYKU POLSKIM I W JĘZYKACH
OBcych
PRZEGLĄD PRASY ZAGRANICZNEJ

ISA AGENCJA USŁUG
TRANSLATORSKICH
I INFORMACYJNYCH

20-075 LUBLIN, OGRODOWA 10/6A,
TEL. (FAX) 0-81/219-22

Zamówienia można składać również w redakcji „Tygodnika Literackiego.”

Redakcja
„Tygodnika Literackiego”
pilnie zatrudni

GOŃCA

Warunki pracy i płacy
do omówienia na miejscu

**XXI Konkurs Polskiego
Towarzystwa Wydawców
Książek „Najpiękniejsze
Książki Roku 1990”**

W dniu 25 kwietnia 1991 r. rozstrzygnięty został XXI Konkurs „Najpiękniejsze Książki Roku 1990” organizowany corocznie przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. W konkursie wzięło udział 22 wydawców zgłaszając 86 książek, 12-osobowe jury przyznało 11 nagród regulaminowych, 1 nagrodę honorową i 4 wyróżnienia.

Nagrody:

U. Eco „O bibliotece” – Wyd. Ossolineum

„Zbiory Zamku Królewskiego na Wawelu” – Wyd. Arkady.

P. Banaś „Secesja z zbiorach polskich” – WAiF

Ch. Parma, A. Stachurski „Nepal” – SiT

Nagroda indywidualna za wybitne osiągnięcia w dziedzinie projektowania książki – Krzysztof RACINOWSKI

Nagroda Honorowa za wybitne osiągnięcia w dziedzinie fotografii artystycznej – Adam BUJAK

TYGODNIK LITERACKI

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

REDAKTOR: Waldemar Gasper

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

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

Przegląd Archeologiczny Metafizyki Społecznej „Śmigło” redaguje Zbigniew Sajnog.

Redaktor graficzny: Donat Chruściński, Marzena Włodarczyk. Redaktor techniczny: Edyta Pietrzyk, Korekta: Lucja Andrzejczak, Krystyna Okoniewska, Wojciech Sempka.

Wydawca: PLEJADA

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. Wilcza 1/21, tel. 21-12-79

TYGODNIK LITERACKI 19

Pobojowisko

Trzeba zacząć od reformy gramatyki – taką radę Konfucjusz dał swojemu cesarzowi szukającemu sposobu naprawy obyczajów. Kto rządzi językiem, rządzi świadomością – nie wiem, czy tymi słowami, ale w tym duchu została sformułowana zasada, którą od zawsze wprowadzają w życie apostołowie, ideolodzy; terroryści myśli i emocji pragnący zawiązać światem ludzi. Bo podbojowi fizycznemu, materialnemu panowaniu nad światem służą środki mniej skomplikowane: miecz i ogień. Miecz zabija, ogień pali. Dopiero kiedy ogień skrzępie i blask (funy) ściemnieje, przyjdą utrwalacze z narzędziami cywilizacji i perswazji. Po mieczu przyjdzie plóg, a po plógu przyjdą lingwiści, aby latynizować, germanizować i rusyfikować tubylców. Idea każe zastąpić miecz toporem, a ogień katechizacją. Topór dla przykładu odrąbie kładzieś co bardziej topornych łbów, a katecheza wszczepi całej olbrzymiej reszce nowiutki, język wzięty wprost z elementarza idei. Nowa wiara, nowy język, nowomowa.

Współcześnie duża część świata zaznała apostołstwa. Znad Wołgi, spod Uralu potężna fala katechezy spłynęła i potoczyła się nad Wisłę, Szprewę, Wełtawę, Dunaj, i daleko przez morza i oceany do Afryki, Ameryki Łacińskiej. Wielejęzyczna nowa mowa nie ominęła narodów mieszkających nad Tybrem i Sekwaną. Nowa mowa apostołująca nową wiarę, nową świadomość, nową emocję. Wtargnęła także do polszczyzny. Spisuje te uwagi bezpośrednio po lekturze książki, którą uważam za publikację roku. Jest to relacja z bitwy, która toczyła się w świadomości każdego z nas żyjących w drugiej połowie tego wieku. Książką tą jest *Nowomowa po polsku*, reportaż Michała Głowińskiego z powszechnego życia polszczyzny w latach sześćdziesiątych–osiemdziesiątych, latach komunistycznej katechezy.

Szukając nazwy dla tego narzędzia komunistycznej katechezy Michał Głowiński

sięgnął do Orwella i jego pojęcie nowomowy. Mieści się w tym pojęciu i arogancja jedynej obiektywnej prawdy, za jaką chce marksizm uchodzić i instrument perswazyjnej propagandy, i narzędzie terroru. Nazywam reportażem tę niezwykłą książkę łączącą sensacyjność tworzywa z pasją analityczną autora: teoretyka i historyka literatury, jednego z najznakomitszych współczesnych humanistów. Materiał do swojej eseistyki czerpie on nie tylko z prac badawczych i seminariów, z gazet, radia, ale i z ulicznych przekleństw i drętwej mowy wodza narodu.

Wyczulony na leksykę, stylistykę, na nuanse i odmiany języka Głowiński w *Nowomowie po polsku* i w *Marcowym gadaniu*, będącym antologią partyjnego frazesu, ukazuje konfrontację dwóch rodzajów poznania, dwóch ekspresji w obrębie jednego słowa.

Polshczyzna nie jest bezbronna. Nie musi schodzić do podziemia, szukać azylu w słowniku. Broni się śmiechem językowego humoru. Autor nie rozwija tej myśli, ale daje do zrozumienia, że tylko polshczyzna na taką skalę stawiała opór apostołstwu imperium zła. Polshczyzna miała dwoje obrońców. Zaskakujące jest ich zestawienie: polshczyzny broniła poezja i Jan Paweł II.

Nowomowa atakowała frontalnie. Banić, ostracyzm, brutalizm i eufemizm, metaforą i peryfrazą, wszystkimi środkami stylistyki odbierała słowom autonomię, zmieniała sens, ubożyła zakres pojęciowy. Wszystkie chwytły były dozwolone, aby manipulować świadomością społeczeństwa, zawęzić obraz rzeczywistości do ram pragmatyzmu systemowego. Jedne słowa jak „strajk”, „korupcja”, „inflacja”, „kryzys”, „cenzura” miały służyć wyłącznie prezentacji świata. Na użytek wewnętrzny „strajk” zastępowano „przerwą” lub „przestojem w pracy”, „kryzys” – „trudnościami wzrostu”, „inflację” – „regulacją cen”, „cenzurę” – „kontrolą prasy i wido-

wisk”. Powstał umowny, wciąż rozrastający się słownik sloganów i hasel. Powstały: stylistyka postulująca, stylistyka wyklinająca, stylistyka wyzywająca. Powstała moda na barok, na zdobnictwo stylistyczne mające kamuflować i nobilitować zarazem przestępstwo, krzywdę, zbrodnię. O partii mówiło się jak o członku rodziny panującej, „przodujący oddział klasy robotniczej”, o demoludach („ze Związkiem Radzieckim na czele”) – „obóz pokoju i sprawiedliwości społecznej”. A czym były takie peryfrazy jak „okres kultu jednostki”, „okres błędów i wypaczeń”, czy po prostu „okres miniony”, jeśli nie pogrzebaniem zbrodniczego konkrety w ogólnikach.

Nowomowa miała jeszcze swoje kolokwializmy, swoje żargony środowiskowe. Po przekroczeniu drzwi KC, KW, KP, czy KM obowiązywała specyficzna liturgia językowa. „Nie ma sprawy”, „po linii”, „pakiet decyzji”, czy „pakiet uchwał” wprowadzały w świat fikcji – fikcji udającej rzeczywistość. Ale z tej fikcji bije groza. Bo każde słowo atakuje nie sensem, ale wszczepioną w nie intencją indoktrynacji. Nowomowa nie informuje, lecz wartościuje zjawiska, o których mówi. Bo nowomowa jest narzędziem katechizacji.

I właśnie pierwsza na tę dydaktykę nowomowy spontanicznie zareagowała poezja. Poeci różnych orientacji artystycznych, zróżnicowani generacją i rodowodem zareagowali śmiechem leksyki, obrazu, intonacji. Karpowicz płacze związki przyczynowo-skutkowe, odwraca tok logiki dyskursu poetyckiego. Białośzowski narusza równowagę morfologiczną języka. Wirpsza, Barańczak, Krynicki – paradoksem, grą słów niszczy w zarodku patos, który jest bazą perswazyjnego stylu nowomowy. Poezja lingwistyczna jest zjawiskiem czysto polskim w tej skali, w jakiej się u nas pojawiła. To, co wydawać się może abstrakcją i czystym formalizmem, jest bezpośrednim, spontanicznym odzewem na doraźne we-

zwanie o pomoc. Poezja lingwistyczna jest odpowiedzią na krzyk zagrożonej polszczyzny.

To, co poezja zrobiła w zaciszu metafory, w kameralnym zakresie sztuki, Jan Paweł II uczynił w skali masowej, w skali doświadczenia narodu. Stronice książki Głowińskiego poświęcone pielgrzymkom papieskim w 1979 i w 1987 roku to arcydzieła reportażu, gdzie obiektywizm świadectwa i namietność prawdy polemizują ze sobą. Reżim robi groteskowe wysiłki, by nawet z tej straty, jaką poniósł, czerpać korzyści. Gierek ustawia się tak, by mógł uchodzić za partnera Wielkiego Gościa. Propaganda narusza nawet zawarowane przez etykietę tradycyjne określenia takie, jak „przyjęcie przez papieża”, które zastępuje „spotkaniem z papieżem”, sugerującym spotkanie równego z równym. Z relacji prasowych wyrugowano słowa „radość”, „entuzjazm”, z jakimi naród powitał papieża. Zastąpiono je „godnością”, „satisfakcją”. Jaruzelski poszedł jeszcze dalej. W swoich powitalnych i pożegnalnych spiczach użył tych wszystkich pojęć, którymi nasycone były homilie Jana Pawła, by sprowadzić je do minimalizmu nowomowy. Wolność, Solidarność, Naród w interpretacji sekretarza KC stają się znów kostiumem internacjonalizmu i klasowości. „Wasza Świątobliwość wkrótce pożegna ojczyznę. Zabierze ze sobą jej obraz w sercu, lecz zabrać nie może przecież jej realnych problemów. Naród zostaje tu, między Bugiem i Odrą. Sam musi się uporać z wyzwaniem” – dyktator partyjny robi dobrą minę do złej gry, boć przecież zdaje sobie sprawę, że siew papieskich homilii wszędzie i zaowocuje, i żadne wysiłki nowomowy nie unicestwią zasianej w tę ziemię między Bugiem i Odrą nadziei.

Książka Michała Głowińskiego jest dzisiaj, w momencie jej opublikowania, reportażem historycznym. Lecz jednak reportażem – gdyż język jest bytem trwałszym, niż marmur czy brąz, i słownictwa nie da się usunąć z mowy jedną decyzją czy jednym aktem gniewu. Nowomowa tłucze się i obija po kątach. Posłuży się nią jeszcze niekiedy gazetowy wstępniak, skecz w teatrzyku rewiowym lub nekrolog. W końcu wchłonie ją polshczyzna. Na pobojowisku zostanie tylko jeden zwycięzca. Poezja lingwistyczna. Pomnik śmiechu z minionej grozy.

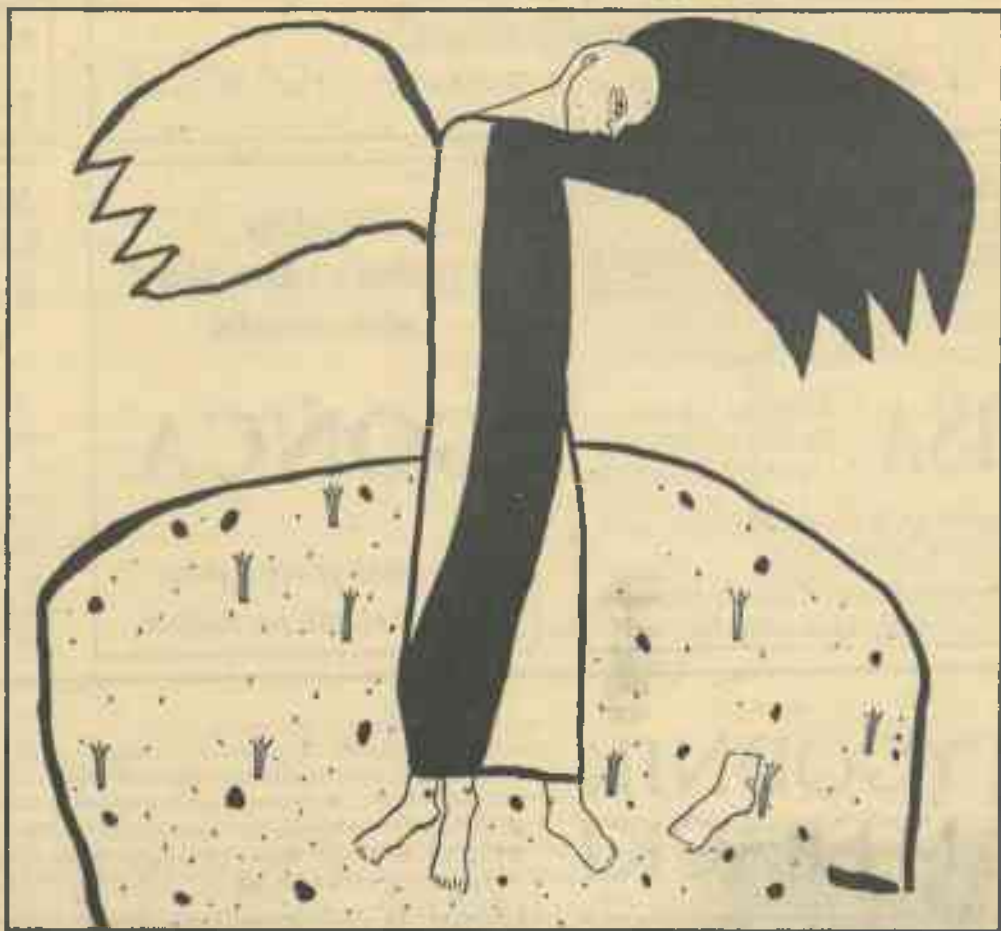
Zbigniew Bieńkowski

Wzniosłe brednie

Zakrzepła w wieczystej ascezie i dumie Polska coraz bardziej zasklepia się w swoim półziszczonym marzeniu, zbiorowość zaś stoczyła się w niepewność zajęta pilnym kolekcjonowaniem kiczów patriotycznych. Falszywe lub infatylne wersje historii nigdy do końca nie tracą wiarygodności. Kłamstwo dzisiejsze dosięga niemal prawdy, ale nadal nią nie jest. Aleksander Weissberg-Cybulski zauważa, że istnieją w obiegu niezliczone postaci kłamstwa i istnieje tylko jedna prawda. Prawdopodobnie z tej strony zacznie się zużycie moralne sił sprawujących obecnie władzę, gdy prawda straci w naszym kraju reputację, czemu zazwyczaj towarzyszą wzniosłe brednie i uprawnienia czcigodnej nudy. Obecni postępowcy myślą, że należy znaleźć nową, atrakcyjną mistykę, która by napelniała żarem serca. W ten sposób twórcy i politycy przegrywają przyjaźń, ponieważ nasza część kontynentu jest smutnie doświadczona retoryką. Tak zwany szary człowiek nieraz dawał się ponieść zbiorowym, irracjonalnym emocjom o ile tylko były wystarczająco pięknie przystrojone lub podsycaly niespodziewane uczucia, ukryte w odległym zakątku świadomości. Zanim wszystko spłaszczyl banalny dzień powszedni, uwierzono w sprzyjający moment; podobno historia wstrzymała oddech, a było to tylko kołowanie czasu. Człowiek skłonny jest akceptować takie wierzenia, które kojarzą się tylko z przyjemnymi uczuciami, dlatego przeważnie pada ofiarą sprawnych kaznodziejów, zwłaszcza politycznych. To prawdziwy cud, że nie staliśmy się bezradnymi świadkami unicestwienia naszych wartości duchowych, w których przetrwała podwójna spuścizna Wschodu i Zachodu, w jakiej żyliśmy od wieków.

W głębokiej filozofii problem tożsamości nigdy do końca nie przygasa, choć myśl, zwłaszcza nowa, często wpada w nerwowe załamanie. Najczęściej bez litości znęcają się nad nią schizofreniczni intelektualści. W gruncie rzeczy odwaga objawia się w rzeczach drobnych. To zdanie odsyła nas do innego: jak długo to jest możliwe należy unikać jednoznacznej tezy, skończonej i kategorycznej. Pewien myśliciel pomylił się jedynie raz w życiu, głosząc, że rzeczy, o których nie pisze się, zwyczajnie nie istnieją. Była to część skrytej ostrożności. Gibbon twierdzi, iż mało znane historykom i lekceważone przewroty, dokonujące się poza granicami cywilizacji prowadziły do potężnych erupcji barbarzyńców, zalewających świat Rzymu. Los w końcu przychodzi i upomina się o swoje. Każda krytyka jest wstępem do zmiany, ale celem kultury polskiej pozostaje trwanie, nie zmiana, dlatego, wbrew naszemu dobremu samopoczuciu, nie jest ona ani odkrywczą ani specjalnie atrakcyjną.

Włodzimierz Paźniewski



ANNA MARIA BAUER