

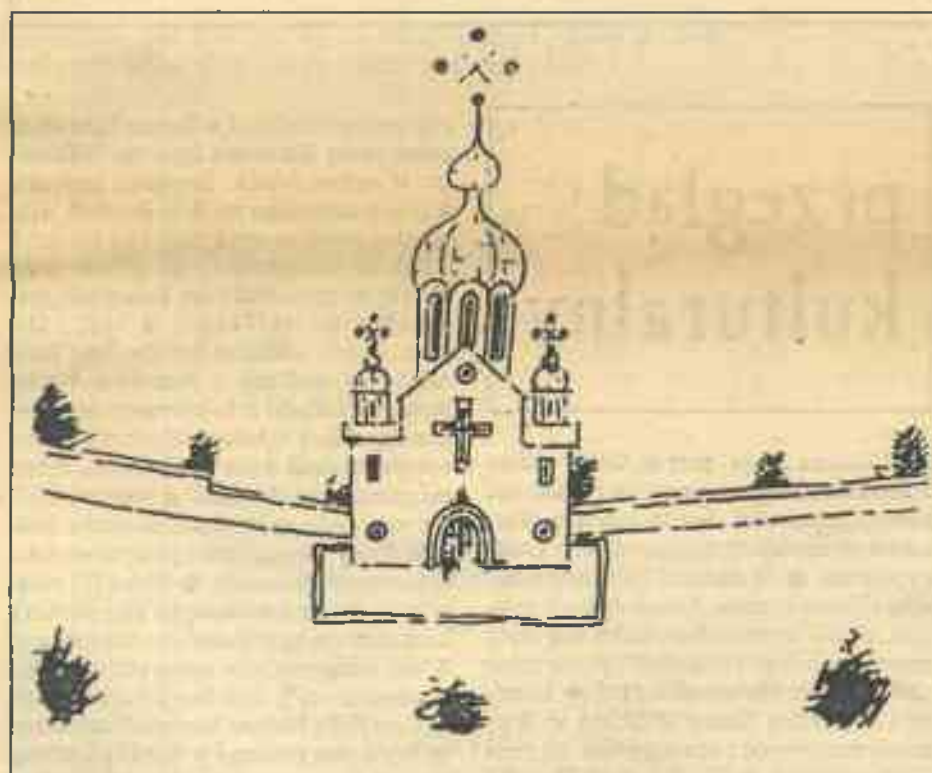
TYGODNIK LITERACKI

Nr 3 (17) ■ Rok II ■ 20 STYCZNIA 1991
ISSN 0867-1257 ■ Nr indeksu 379689 ■ Cena 2500 zł

DOMAŃSKA, DOWŻENKO, HORUBAŁA, ŁOBODOWSKI, PAŹNIEWSKI,
TOMCZYK, STEIN, ŚLIWIŃSKI, ŚPIEWAK, WERNER, WINCZAKIEWICZ

Jerzy Nowosielski

Podwójne męczeństwo unitów



JERZY NOWOSIELSKI

W ostatnich czasach, w związku z odzyskaniem przez grekokatolików statusu oficjalnie i legalnie istniejącego Kościoła, zarówno u nas, jak i na terenach Ukrainy a także wschodniej Słowacji, często słyszy się opinie – i w prasie, i w środowiskach masowego przekazu, w kraju i za granicą – jakoby cerkwie unickie były w Polsce przemocą odbierane unitom przez prawosławnych.

Chciałbym w związku z tymi głosami powiedzieć rzecz następującą. Istotnie, na Ukrainie i we wschodniej Słowacji cerkwie unickie były przemocą, we współpracy z władzą państwową, odbierane grekokatolikom na korzyść prawosławnych. W Polsce jednak nie działo się nic takiego. Cerkwie grekokatolickie były zamieniane na kościoły rzymskokatolickie. Kiedy po roku 1956, na fali „odwilży”, nastąpiła pewna liberalizacja życia publicznego, zaczęły powstawać grekokatolickie „placówki duszpasterskie”, natomiast nie było żadnej możliwości zwrotu cerkwi grekokatolickich ich prawowitym właścicielom. Grekokatolicy, którzy pozostali na miejscu i opiekowali się swymi cerkiewiami, mieli do wyboru: albo zaakceptować zamianę swojej cerkwi na kościół

rzymskokatolicki, co najczęściej było związane z dewastacją cerkiewnego, tradycyjnego wystroju, albo zwrócić się do władz świeckich o przekazanie cerkwi na rzecz kościoła prawosławnego. W tych wypadkach inicjatywa wychodziła przeważnie od parafian grekokatolickich, a nie od hierarchii prawosławnej. Zaznaczyć wypada, że obsadzanie cerkwi grekokatolickich przez duchownych prawosławnych spotykało się z dużymi trudnościami i niechęcią ze strony duchowieństwa prawosławnego, głównie z powodu pewnych różnic tradycji liturgicznej i niskiej świadomości liturgicznej unitów, co w praktyce było dla księdza prawosławnego, wychowanego w innych warunkach, bardzo uciążliwe. (Jeśli w nielicznych przypadkach inicjatywa przejścia cerkwi grekokatolickiej wywodziła od władz Kościoła prawosławnego, to zawsze chodziło o obiekty opuszczone, w dużym stopniu zdewastowane i takie, co do których była pewność, że żadna zorganizowana społeczność religijna nie zgłasza pretensji).

O ile takiej postawie doktrynalnej nie można odmówić racji teologicznej, o tyle stosunek do zaistniałych, historycznie okrzepłych formacji kościelnych wynikłych z owych „unii” trzeba poddać gruntownej krytyce i rewizji.

Postaram się to krótko wyjaśnić. W rozumieniu prawosławnym, każda historyczna „unia” była aktem agresji chrześcijaństwa zachodniego w stosunku do chrześcijaństwa wschodniego. Wyrwała z żywego ciała Kościoła Wschodniego jakąś część, podporządkowywała ją obcej strukturze dogmatycznej i eklezjologicznej, przy czym czyniła to podstępnie: zachowując pozory integralności liturgiczno-dyscyplinarnej, a jednocześnie pozbawiając te oderwane wspólnoty ich istotnych korzeni duchowych, mistycznych i teologicznych. W konsekwencji – powstawały „kościółki” kalekie, zewnętrznie „wschodnie” ale ubogie duchowo, poddawane stopniowej, nadzwyczaj konsekwentnej i perfidnej integracji z rzymskim katolicyzmem, który w ciągu drugiego tysiąclecia izolacji od chrześcijańskiego Wschodu zaczął przeobrażać się w inną właściwie religię, w inny Kościół, organizacyjnie, teologicznie (choć i tak – musimy o tym pamiętać

dokończenie na s. 9

Marian Stala

Naprawdę, co chciałem im powiedzieć?

Ze trudziłem się dążąc do wykroczenia poza moje miejsce i poza mój czas, szukając tego, co jest Rzeczywiste.

** C. Miłosz, Nieobjęta ziemia*

Człowiek, który osiągnął istoty Rzeczy jest wygnanym.

O.V. de L. Miłosz, Baśnie i legendy litewskie (przełożył K. Wakar)

...Szukając tego co jest Rzeczywiste (1)

I. Poeta i wygnanie

„Dopóki żyję, będę wołać: nie” (Antyгона, W I, 284) – to zdanie, napisane w Waszyngtonie w roku 1949 wyprzedza o dwa lata decyzję pozostania na Zachodzie, a zarazem zapowiada początek emigracyjnej twórczości Czesława Miłosza. Otworzyło ją bowiem właśnie słowo „Nie”. Otworzyło dosłownie, jako tytuł deklaracji ideowej poety i symbolicznie,

poprzez obecność w pierwszych szkicach, w *Zniewolonym umyśle* i w *Zdobyciu władzy* – jedyne w swoim rodzaju Ducha Negacji. Duch ten wyraźnie zabarwia i określa całość ówczesnego światoodczucia Miłosza, przy czym istota i sens niesionej przezeń negacji są na różnych poziomach doświadczenia, zapisanego w tej twórczości – rozmaite.

Negacją, i to bardzo radykalną, wydawał się wówczas Miłoszowi sam wybór emigracji (czy

raczej: wygnania) jako formy życia. Decyzję tę widział poeta jako przekreślenie, unicestwienie przyjętego planu egzystencji. „To o czym opowiem można nazwać historią pewnego samobójstwa” – taki paradoks rozpoczął wspomniany szkic programowy. Samobójstwem było w rozumieniu Miłosza nie tylko przerwanie spójności wewnętrznej jednostkowego istnienia, lecz także odrzucenie społecz-

dokończenie na s. 13

twarz tygodnia

była wykrzywiona wysiłkiem artykulacyjnym. Bo dzisiaj sposób mówienia jest sprawą ważną. Jak cię słyszą – tak cię piszą.

Nie doszliśmy jeszcze do ideału społeczeństwa brytyjskiego, gdzie (za przyczyną funkcjonowania praw primogenitury) brat jedenastego baroneta i bratanek siódmej wicehrabiny mógł nosić zupełnie pospolite nazwisko *Smith*. Całą swoją godność, wszelkie namaszczenia przez żyjących i zgasyłych antenatów sytuował w sposobie mówienia. Język odróżniał go od gminu i zadzierzgał więzy z utytułowanym kuzynostwem. Ledwie taki otworzył usta, już słychać było że jest nad pospólstwo wyższy. Tętnienie błękitnej krwi dało się odczuć przez otwartość samogłosek i przez spółgłoskowe zamknięcia, odmierzana była dźwięcznością, wybuchowością, zębowością, przedniością, czy zgola brakami tych cech. Słuchając przebojów z *My Fair Lady* wiemy, że chodzi o to właśnie.

My też możemy być w sposobie wyrażania lepsi lub gorsi. I nie chodzi tu przecież o ilość palek w herbowej koronie (w 1918 roku Rzeczpospolita zniósła przywileje szlacheckie), nie chodzi o zapłatanie się palki w czymś zyciorysie (gruba kreska trzyma się mocno). Chodzi o to, czy mówimy polszczyzną wskazującą na udział we władzy, czy też wyrażamy się jak – za przeproszeniem – pierwszy lepszy człowiek z ulicy.

Język władzy jest językiem osobliwym. Zważmy, że pierwsza tura wyborów wykosiła wszystkich tych, którzy holdowali zastanym i tradycyjnym wzorom językowym. Głos wyborców był jasny: chcemy, by rządziła nami nieszablona polszczyzna. *Vox populi, voces populum*.

Język władzy to przede wszystkim sposób mówienia Pierwszej Osoby w Rzeczpospolitej – Pana Prezydenta. Ale nie tylko. I u Pana Premiera słyszałem parę charakterystycznych rysów, tak w planie fonetyki, jak i syntakty. Kiedy zaś usłyszałem te znajome zwroty w ustach telewizyjnych spikerek-prezenterek, nabrałem pewności, że nie jest to tylko styl osoby – to styl klasy. Aby ułatwić promocię do tej klasy, proponuję przegląd kilku właściwości nowej mowy:

W dziedzinie fonetyki wskazane jest rozdzielenie nosowości, szczególnie w wygłosie (rekom, nogom), oraz twarde wymawianie głoski „l” przed „i” (lypa) – te fonetyczne właściwości pokazują, że władza nie zatraciła więzi z ludem pracującym i nie można jej podejrzewać o uczestnictwo w jakichkolwiek szentowanych układach. Przed wojną za szczególnie eleganckie uchodziło tzw. grasejowanie („r” drzące) pokazujące, że mieliśmy w domu *mademoiselle* z Paryża i jesteśmy z dobrej rodziny. Teraz, kiedy chcemy być dobrzy, musimy rozszepać nosowość.

W dziedzinie słowotwórstwa i frazeologii musimy się zdobyć na innowacyjność. Używając niewłaściwych słowotwórczych formantów, np. „odkoncentrować się”, ma pokazać nowość języka. Kiedyś pono byliśmy we władzy języka. Rządziła nami nowomowa. Zablokowano nam sposoby wypowiadania się o rzeczywistości. Teraz to zwalczamy. Zerwanie z prawidłami tworzenia nowego ma dowieść zerwania ze starym. **Demokracja nie ma racji bez w języku innowacji.**

W dziedzinie składni powinniśmy się posługiwać zdaniami prostymi lub wręcz równoważnikami zdań. Mają one tę zaletę, że cechują się niepełną przezroczystością semantyczną i nie zawsze wiadomo, o czym mowa. Ludziom trzeba mówić to, co chcą usłyszeć. Nie warto więc dopowiadać do końca myśli, sądów i osądów. Każdy słuchacz wybierze sobie z tej lingwistycznej siećki to, na czym mu zależy. Prymarne konstrukcje zdaniowe mogą się – na płaszczyźnie semantycznej – posunąć aż do anakolutów. Na płaszczyźnie jednak wyborczej są dobrym narzędziem oddziaływania na nastroje.

Więc w temacie mowy postulujemy: **Powiedz, a powiem ci, kim jesteś.**

FIZJONOMISTA

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich wobec radzieckiej interwencji na Litwie

Warszawa, dnia 13 I 1991 r.

Do pisarzy litewskich

Drodzy Przyjaciele!

Dla Waszego kraju nadeszły trudne dni próby. Stajecie wobec strat i cierpień, przed Wami perspektywy dalszych zagrożeń. Solidaryzujemy się z Waszą walką o wolność. Ze współczuciem i żalobą pochylamy się nad poległymi. Chcemy, aby słowa o przyjaźni i braterstwie były zapowiedzią pomocy. Postaramy się dziś zrobić tyle, ile możemy, wierząc, że w przyszłości nadejdzie czas spokojnej wymiany i współpracy. Historia naszych narodów była w znacznej mierze wspólną historią. Nasz byt narodowy zagrożony był przez wspólnych wrogów, aż do czasu kiedy zbrodniczy pakt Ribentrop – Mołotow chciał wymazać nasze kraje z map Europy. Razem przenieśliśmy umiłowanie wolności przez okres obcej dominacji i komunistycznego totalitaryzmu.

Dziś, kiedy razem z wieloma narodami Środkowej i Wschodniej Europy pokojową drogą dążyliście do suwerenności, Waszym dążeniom przeciwstawiono przemoc i terror.

Wierzymy, że mieszkańcy Litwy przeciwstawiają się próbom cofnięcia historii, wierni swoim ideałom, skupieni wokół demokratycznie wybranych przez siebie władz.

Nienawiść, przemoc i kłamstwo muszą być odrzucone. Sprawa wolności Litwy winna być załatwiona drogą pokojowych rozmów i układów, zgodnie z prawami nakazującymi szacunek jednostkom i narodom.

Sercem i myślą trwamy przy Was.

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich

Warszawa, dnia 13 I 1991 r.

Do pisarzy świata

Sily zbrojne Związku Radzieckiego zaatakowały jeden z krajów europejskich, Litwę, rządzoną przez wybrany legalnie parlament i wyłoniony przez niego rząd. Uczyniono to dlatego, iż parlament ten przed dziesięcioma miesiącami ogłosił niepodległość Litwy i wystąpienie jej ze Związku Radzieckiego, do czego miał prawo zarówno z punktu widzenia obowiązującej wówczas konstytucji ZSRR, jak i przyjętych przez światową społeczność konwencji międzynarodowych.

Interwencja wojsk radzieckich stanowi więc pogwałcenie praw narodów do życia w niepodległości, respektowanych przez ONZ, wielokrotnie potwierdzanych ostatnio przez rząd ZSRR.

Z całą mocą protestujemy przeciwko bezprawiu, które dokonuje się na bliskim nam historycznie sąsiedzkim narodzie. Apelujemy do pisarzy świata o poparcie walki Litwinów o niepodległość.

Stowarzyszenie Pisarzy Polskich

Zbigniew Herbert został laureatem jedynej nagrody literackiej przyznawanej w Izraelu – Nagrody Jerolimy. „W swej poezji dał wyraz walce jednostki o wolność i osobowość z systemem totalitarnym” stwierdziło jury, przyznając polskiemu poecie nagrodę, która wręczona mu zostanie podczas 15 Międzynarodowych Targów Książki w Jerolimie (28.04 – 4.05). Przed Zbigniewem Herbertem nagrodę tę otrzymali: Milan Kundera, Max Frisch, Graham Greene, Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Octavio Paz i Bertrand Russell. Gratulujemy. ■ 3.01 w klubie „Czytelnika” odbyło się spotkanie z Julianem Strykowskiem, które miało na celu promocję wydanej w ostatnich dniach książki znakomitego pisarza pt. *Wielki strach. To samo ale inaczej*. Gości witał redaktor naczelny wydawnictwa „Czytelnik”, a o pisarstwie Juliana Strykowskiego mówił m.in. Adam Michnik, któremu dedykowana jest najnowsza książka pisarza. Julian Strykowski nazwał *Wielki strach* autobiograficzną legitymacją. ■ 7.01 odbyła się sesja warszawianistyczna *Dziś i jutro książki o Warszawie* zorganizowana przez Bibliotekę Publiczną m.st. Warszawy i Towarzystwo przyjaciół Warszawy. Nagrody za wybitne osiągnięcia autorskie i edytorskie otrzymali: PIW za serię „Biblioteka Syrenki”, PWN za serię „Zabytki Warszawy” i Jerzy Kasprzycki za felietony *Warszawskie pożegnania* drukowane przez „Życie Warszawy”. Na sesji mówiono o wydawnictwach poświęconych Warszawie – nie jest z nimi najlepiej. Ostatni dobrze opracowany przewodnik po stolicy wydany był w 1937 roku! ■ Książka *Warszawski Zamek Królewski, Zamek Rzeczypospolitej* Marii i Andrzeja Szypowskich została wybrana spośród Warszawskich Premier Literackich Miesiąca i otrzymali nagrodę wojewody warszawskiego. Brawo. ■ Agencja Associated Press poinformowała, że Departament Stanu USA wyraził zgodę na sprowadzenie do Polski prochów wielkiego pianisty i polityka Ignacego Paderewskiego, którego woła być pochowane w wolnej Polsce. ■ Od 8 do

przeгляд kulturalny

31.01 Galeria „Vena” przy ul. Galczyńskiego 5 zaprasza na wystawę rysunku i malarstwa Anny Kaczmarskiej. Jest to trzecia w Warszawie prezentacja tych pięknych prac. Gorąco polecam. ■ W Muzeum Narodowym kolejna ciekawa wystawa. *Francja dzisiaj* to przegląd refleksji artystów francuskich nad istotą procesu twórczego i rolą sztuki. Warto zobaczyć. ■ Robert Satanowski, dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Wielkiego w Warszawie zrezygnował z obu stanowisk. Na razie nie ma następcy. ■ Przedstawienie *Zaczarowany świat-Chagall* w reżyserii Szymona Szurmiejki powróciło do repertuaru Teatru Żydowskiego, który wznawia po przerwie działalność. ■ Maciej Prus, nowy dyrektor Teatru Dramatycznego przygotował swój pierwszy spektakl w tym teatrze. 12.01 odbyła się premiera *Nie-boskiej komedii z Niedokończonym poematem* Zygmunta Krasińskiego. Niezły początek. ■ Przyznane zostały nagrody miesięcznika „Teatr”. Jury w składzie: Małgorzata Dzielulska, Barbara Osterloff, Aleksander Bardini, Jerzy Koenig, Janusz Majcherek, Andrzej Wanat nagrodziło: Ryszarda Peryta za wybitne osiągnięcia w dziedzinie reżyserii operowej, Maję Komorowską za rolę Letycji w przedstawieniu *Letycja i lubczyk* (reżyseria Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie) i Jana Frycza za rolę w *Opisie obyczajów* (reżyseria Mikołaja Grabowskiego, Teatr STU w Krakowie) i za rolę Iwana w *Braciach Karamazow* (reżyseria Krystiana Lupy, Teatr Stary w Krakowie). Serdecznie gratulujemy. ■ 14.01 austriacki teatr „Theatermarz”

z Grazu zaprezentował w Teatrze Północnym znaną sztukę Stanisława Ignacego Witkiewicza *W małym dworcu*. Reżyserem spektaklu w języku niemieckim jest Willi Bernhart, a zaproszeni zostali do współpracy Ewa Błaszczuk i Mikołaj Grabowski (grają główne role), muzykę skomponował Jerzy Satanowski, scenografię zrobił Jan Niksiński. ■ 14.01 w Domu Literatury (aktualna siedziba Pen-Clubu) odbyło się spotkanie z Andrzejem Wajdą. Reżyser opowiadał o bohaterze swojego najnowszego filmu – Januszu Korczaku. Słowo wstępne wygłosił Artur Międzyrzecki. Pytam raz jeszcze – co z pisarzami? ■ Pięć paryskich kin rozpoczęło wyświetlanie *Korczaka* Andrzeja Wajdy mimo odmowy państwowej dotacji na rozpowszechnianie. ■ Firma ITI podała tytuły filmów (i orientacyjne daty premier), które zamierza wprowadzić na polskie ekrany. A więc zobaczymy m.in. szósty odcinek *Police Academy* (po co?), *Dick Tracy* Warrenna Beatty, *Good Fellas* Martina Scorsese. Dziękujemy. ■ Włosi chcą otworzyć w Warszawie własne kino. ■ 11.01 w warszawskim kinie „Skarpa” odbyła się premiera filmu *Pretty woman* uznanego za najlepszy film 1990 roku przez Amerykanów. Piękna kobieta, przystojny pan, fabuła wzięta od braci Grimm, dobra muzyka – warto się wybrać. W tłumie przed kinem dostrzeżono nawet Tomasza Raczka (bez kobiety). ■ Bezprecedensową decyzję podjęli właściciele odzyskanej od instytucji państwowych (od Towarzystwa Planowania Rodziny) zabytkowej „szarej” kamienicy na krakowskim rynku. Bogdan Aksman i Kazimierz Pac do czasu remontu przekazali wnętrza budynku Związkowi Polskich Artystów Plastyków z przeznaczeniem na pracownię dla artystów. Obecnie pracuje tam pięciu malarzy i dwu konserwatorów sztuki, a ich prace powstałe w „szarej” kamienicy można będzie obejrzeć na wystawie organizowanej w ramach imprez kulturalnych towarzyszących konferencji KBWE w Krakowie (maj tego roku). ■ Książka, którą naprawdę kupowano w tym tygodniu to *Gwiazdy i galaktyki*. Warto kupić.

M.M.

Julia Hartwig
Artur Międzyrzecki

Nasza antologia poezji amerykańskiej (4)

Gertrude Stein

Jestem Róża

Jestem Róża mam niebieskie oczy
Jestem Róża nie znam cię z imienia
Jestem Róża i kiedy zaśpiewam
Jestem Róża nie do podrobienia

przełożył Artur Międzyrzecki

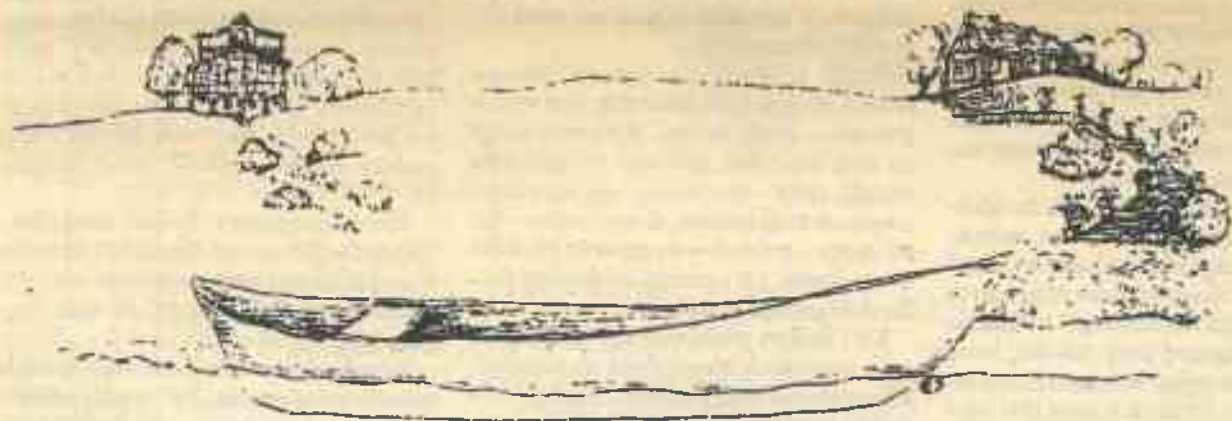
Nim zwiędły kwiaty przyjaźni, zwiędła przyjaźń

XVIII

Kiedy śpię śpię i nic mi się nie śni ponieważ jestem właśnie
tym czym się wydaję kiedy jestem w łóżku i śpię

XXII

Lubi być z nią więc mówi że lubi być z nią tak mówi



EWA GIEPIELEWSKA

XXIX

Kocham moją miłość całym M
Bo jest właśnie taka
Kocham siebie całym A i B
Bo jestem przytem
Królem
Kocham moją miłość całym A
Bo jestem królową
Kocham moją miłość i kocham A bo A jest czymś najlepszym
Pomyśl i zostań królem
Pomyśl dobrze i jeszcze pomyśl
Kocham moją miłość suknią i kapeluszem
Kocham moją miłość nie dla tego albo tamtego
Kocham moją miłość bo jest moją ukochaną
Kocham ją całym M bo jest moją miłością przy mnie
Dziękuję że jesteś obok
Nikommu nic do tego
Dziękuję że jesteś tu
Bo nie jesteś tam
I ze mną i beze mnie jakakolwiek jestem a bez niej ona może się spóźnić
i wtedy jak i wszystko dokoła myślimy i widzimy że pora nam płakać
jej i mnie

przełożyła Julia Hartwig

Cézanne

Mówi mi ta irlandzka dama że dziś i co dzień
jest ta sama. I Cezar mówi także nam że dziś i co
dzień jest ten sam. I oni mówią że każdego dnia są
tacy sa.

Więc dosyć miejsca jest by stać i nie powitał jego
nikt uznano bowiem że ma stać. Uznano znaczy
tu uznano że ma stać. Uznano że ma stać znaczyło
że ma stać w sobotni dzień. W ten sposób usta też
ustami są. W ten sposób w środku jeśli usta są jeśli
są w środku to i tu i tam. Wierz mi że wody nie
braknie im też. Wierz mi że wody nie braknie im
też ani błękitu jeśli co to błękit wiesz a każdy błękit
cenny wielce też. Z wszystkiego najcenniejszy też
z wszystkiego a zamiarem ich by cię rozgrzeszyć.
W ten właśnie sposób postąpił Cézanne postąpił
w taki właśnie sposób. Cézanne postąpił w sposób
właśnie ten postąpił właśnie. Mnie zaś zdumiało
to. Zdumiało bardzo to. Zdumiało mnie. A mnie
zdumiało to ale cierpliwa byłam a ty gdy spotkasz
pszczoły czyś cierpliwy też. Specjalność pszczół
w ogrodzie to specjalny miód a specjalnością
miodu że specjalny. Pszczoł i modlitwy. Miodu
i tych stron. Tu gdzie murawa rośnie bez uroku
czterokroć w roku.

przełożyła Julia Hartwig

Z „Czterech świętych w trzech aktach”

Gołębie w trawie prawie
Gołębie w trawie prawie
Krótka dłuższa trawa krótka dłuższa dłuższa
krótsza żółta trawa

Gołębie duże gołębie w krótkiej dłuższej żółtej
trawie prawie gołębie w trawie.

Gdyby nie były gołębiami czym by były. Zobaczył
że jest Trzeci zapytał co to leci a to była sroka
sroka w obłokach. Jeżeli sroka w obłokach wyso-
ka jeżeli gołąb w trawie prawie to może w trawie
iść prawie gołąb w trawie i sroka w obłokach
w obłokach i skokach w skokach prawie w trawie
gołąb prawie w trawie gołąb w trawie prawie.
Może daczego nie daczego nie może daczego nie
może daczego nie daczego nie daczego nie.

Niech Lutka Lila Lila Lutka Lutka niech Lutka
Lila Lila Lila Lila niech Lila Lutka Lutka niech
Lila. Niech Lutka Lila.

przełożyła Julia Hartwig

Gertrude Stein (1874-1946)

Urodziła się 3 lutego 1874 w Allegheny (Pensylwania). Nie ukończywszy studiów psychologii w Radcliff College i medycyny na John Hopkins University wyjechała do Francji (1903), gdzie przebywała do śmierci. Jej paryskie mieszkanie przy ulicy Fleurus stało się foyer, gdzie spotykali się wybitni pisarze i malarze, wśród nich Ezra Pound, T. S. Eliot, E. E. Cummings, Matisse, Picasso, Hemingway. W 1907 zamieszkała z nią Alice B. Toklas, sekretarka i powiernica. Podczas okupacji niemieckiej opiekowali się nią pisarze-członkowie Ruchu Oporu. Wspomnienia z tych lat składają się na tomy *Wars I Have Seen* (1945) i *Brewsie and Willie* (1946). Obok powieści, opowiadań

i esejów publikowała wiersze (*Tender Buttons*, 1914) głosząc prymat konkretności, intensywnego przeżycia, autentyczności doświadczenia. Inspirująca rola jej legendarnego salonu podnoszona jest przez wszystkich historyków tego okresu.

W Polsce w 1967 roku ukazała się nakładem „Czytelnika” *Autobiografia Alicji B. Toklas (The Autobiography of Alice B. Toklas, 1933)*, autobiografia Gertrudy Stein w formie pamiętnika jej przyjaciółki; w 1980 – także nakładem „Czytelnika” – *Autobiografia każdego z nas (Everybody's Autobiography, 1936)* oraz w 1976 r. *Picasso; wszystkie trzy książki przełożyła Mira Michałowska.*

J. H. i A. M.

[nie]przedawnione

Nie wiem, w jaki sposób wybory prezydenckie wpłyną na modyfikację legendy Adama Michnika. Jedno jest pewne. Czy ktoś tego chce, czy nie, Adam Michnik na dobre zagościł w polskiej literaturze. I to nie tylko jako publicysta i redaktor, nie tylko jako osoba, której dedykowane było prawie wszystko – wiersze i poematy, eseje i książki krytyczne, piosenki i spektakle teatralne. Także jako bohater literacki. Materiał na mit.

W kategoriach religijnych ujmował jego postać Czesław Miłosz: „Adam Michnik jest

Pisarz nie wiedział. I z przykrością odmówił, tłumacząc się umowami oraz zobowiązaniami, no i tym, że przecież wcześniej nikt mu nie proponował.

– To ja ci teraz proponuję – rzekł moralista, potykając się o własne słowa.

Gdy i to nie pomogło, B.M. oświadczył – To ja ciebie zniszczę.”

BYŁY MORALISTA! Cóż za perfidna perfragoza! Zaiste ma rację Charlamp-Jastrun, gdy twierdzi, iż tekst swój pisze „polskim atramentem, a więc frustracją, depresją, urazami”.

A.M./B.M.

– czytając Michnika dziś

dla mnie czymś w rodzaju cudu. Przez cud rozumie się w teologii zjawisko przerastające swoje naturalne przyczyny”. Bohaterem opowiadania o Akcji na Wilno chciał uczynić Michnika – „diabelskiego cherubina powstania 1980”, „pieszczocha salonów i tymczasowych aresztów” – Tadeusz Konwicki. Stanisław Barańczak poświęcił jego osobie całą partię poematu „Przywracanie porządku”. Jarosław Marek Rymkiewicz już na pierwszych stronach *Rozmów polskich*... kazał panu Mareczkowi snuć refleksje następujące: „Pan Mareczek zna co prawda Michnika, ale na pewno nie jest z nim na tyle zaprzyjaźniony, aby miał prawo mówić o nim: Adaś. Więc i on, i pan Gienio, tak o Michniku mówią, wyrażają – do takiego wniosku dochodzi pan Mareczek – swoją czułość dla bohatera z Otwocka, swoją solidarność z więźniem z ulicy Rakowieckiej (...) Adaś nie zniesie najmniejszej niesprawiedliwości.”

Kochali go wszyscy. Nawet kryminalista Globus z opowiadania Marka Nowakowskiego: „– Niekiepski ten Adaś... – uporczywie wracał do tematu. – Nie moja rzecz oceniać. Ja idę w innej branży! – zaśmiał się chrapliwie. – A on bojownik o wolność, prawdę, ideały, czy jak to się mówi... Ale niekiepski! (...) Ten list z Mokotowa, co to generala, ministra bezpieki wyzwał! Siedzi za kratami i ani myśli się poddać. Atakuje! I jak te grypsy wysyła! Długie, kupa papieru... Ale takiemu to i niejedną klawisz się nie oprze. (...) Chciałbym mieć takiego współnika.”

Pisał o nim też Witold Charlamp.* I tu właśnie zaczyna się kłopot. Bo obraz bohatera z przedostatniego odcinka *Dziennika zewnętrznego* znacznie odbiega od poprzednio przytaczanych. Można by rzec, iż Charlamp rejestruje przedzierzgnięcie się pozytywnego bohatera mitu w postać zdecydowanie odrażającą, medium wszelakiego zła. Warto uważnie przyrzeć się temu fragmentowi z marcowej „Kultury”. Nie tylko po to, by rozszyfrować, gdzie skryty jest Adam Michnik; Charlamp prowadzi akurat w tym miejscu wcale uciechającą grę typu „aluzju poniał?” i nie pozostawia wiele miejsca na wątpliwości. Trzeba wyczytać się w ów cytat także dlatego, że dla rozważań o legendzie Michnika ma on znaczenie podstawowe.

...,wstrząsającą przygodę miał mój znajomy pisarz, człowiek podkreślam delikatny i zupełnie niekonfliktowy. Został przez Byłego Moralistę (nazwijmy go więc B.M.) wzięty na bok, gdzie otrzymał propozycję współpracy z „naszą grupą”. – „Bo nie wiem czy wiesz – rzekł B.M. – że wpierdalas się w moją działkę”.

...Michnikomania minęła. Jedni złożyli ją do szkatułki z miłymi wspomnieniami. Inni sądząc, że jest jeszcze żywa, będą na złość Michnikowi pisać wiersze, jakby chcieli przelicytować liczbę utworów mu dedykowanych. Będą na złość Michnikowi uciekać od spraw społecznych albo angażować się zawsze po przeciwnej stronie.

Warto dziś spokojnie przyrzeć się schedzie, jaka została po tej – w sumie szlachetnej – fascynacji. Tego wymagają od nas „te »normalne« czasy”...

żąd do najciekawszych wytworów ducha, stwierdzić trzeba, że kreowanie kolejnego pokolenia oszukanych może okazać się zabiegiem dość kiczowatym.

Skoro jednak istnieje na to silne zapotrzebowanie społeczne, trudno orzec, jaką rolę przyjdzie jeszcze odegrać „pieszczochowi salonów i tymczasowych aresztów”.

Andrzej Horubała

osobie liczby pojedynczej. Ma to być świadectwo pojedynczego, może nietypowego człowieka.”

I rzeczywiście, choć ukryty pod pseudonimem „Bartłomiej”, autor wykorzystuje atut autobiografizmu, prezentując własną rodzinę, sugestywnie ukazując wstrząs, jakim były dla niego wydarzenia Marca '68, łącząc rozmyślania o Piłsudskim z pytaniami o teraźniejszość i przyszłość Polski, z pytaniami o własną postawę polityczną. Refleksjom z 1973 roku późniejsza aktywność Michnika przydała dodatkowych znaczeń. To, co na początku gierkowskiej dekady jawić się mogło jako emfaticzne przerysowanie, za parę lat stało się zrębnym programem społecznego oporu. Cytowany przez autora esej fragment listu „Ziuka” do Feliksa Perła o ubliżającym życiu w atmosferze wychodka okazał się impulsem dla wielu działań opozycyjnych. Impresję z lektury *Bibuli* Piłsudskiego zyskały całkiem konkretny ciąg dalszy. „Jak wychowywano Polaków? – zapytywał Michnik – Gazetę. Wołnym, niepodległym, niecenzurowanym słowem drukowanym. Społeczeństwo żyjące w niewoli musi wyprodukować z siebie literaturę nielegalną, bo musi znać prawdę o sobie samym, widzieć swój obraz niezafalszowany, słyszeć swój głos autentyczny. Istnienie nielegalnej literatury jest niezbędnym etapem w walce z duchowym zniewoleniem.”

Czyż można się dziwić, że tego rodzaju eseistyka „życiem potwierdzana” zyskała Michnikowi niesamowicie wysokie miejsce w środowisku literackim? Przydawała wiarygodności wielkim słowom, nobilitowała zapomniany gatunek publicystyki obywatelskiej. Ukazywała, jak refleksja nad poezją i historią stymulować może do całkiem konkretnej i wymiernej działalności publicznej. Literaturze (i literatom) przywracała wyjątkowe miejsce w życiu narodowym. Tych, których nie ujmowała sama publicystyka, zniewalała legenda i urok osobisty Adama – młodość, humor, dynamika.

Sukcesy rosnącego w siłę społecznego ruchu oporu, Sierpień, potem Grudzień i niezwykle w swej żarliwości pierwsze grypsy – wszystko pracowało na to, kim on był dla ludzi mego pokolenia.

Drugosobowa narracja *Listów z Białoleki*, migotliwe oscylowanie „TY” między odbiorcą i nadawcą powodowały, że proces utożsamienia czytelnika z autorem mógł osiągnąć pełnię. Kto dla patetycznego finału rozważań z siódmego numeru „Tygodnika Mazowsze” ma tylko uśmiech lekceważenia, w istocie nie jest w stanie zrozumieć roli Michnika w latach osiemdziesiątych. I – jak myślę – jest w pewien sposób uboższy.

„Wiesz, jak dojmujące jest uczucie samotności. Wydaje się, że wobec tej maszyny policyjno-wojskowej uruchomionej w grudniową noc – jesteś bezsilny. Jeszcze nie wiesz, jak potoczą się wydarzenia, jeszcze nie wiesz, że ludzie zaczną otrząsać się z szoku, że pojawią się podziemne gazety, że Zbyszek B. z ukrycia kierować będzie regionem, że nie schwyją Władka F. we Wrocławiu, że Gdańsk, Świdnik i Poznań na nowo wstrząsną Polską, że powstaną nielegalne struktury związkowe; jeszcze nie wiesz, że sterowana przez generałów machina grzęźnie w piasku i buksuje, że lawina represji i kalumni trafia w próżnię.

Wiesz wszakże, stojąc osamotniony, skuty kajdankami, z gazem łzawiącym w oczach naprzeciw wymachujących pistoletami funkcjonariuszy, widzisz to jasno pośród ciemnej bezgwiezdnej nocy, dzięki swemu ulubionemu Poece, że «lawina bieg od tego zmienia, po

BYŁY MORALISTA! To przecież nie tylko ironiczna kalka wyrażen w rodzaju: były doradca byłej Solidarności. Były Moralista to coś niczym upadła kobieta, gorzej, raczej zbiegły kleryk, z błędym, żądnym najniższych rozkoszy ciałem, skrywanym dotąd pod sutanną.

BYŁY MORALISTA potykający się o własne słowa! To już nie cwaniackie powiedzonka, „gówno w prątki”, „nie ma co się obcyndalać”,

a zaraz potem żarliwe sprawy życia i śmierci, wciąż tym samym zacinającym się fałsetem

z utworu Stanisława Barańczaka. U Charlamp-pa potykanie się o własne słowa nadto wyraźnie zdradza tożsamość bohatera (bezpośrednio potwierdzoną parę stron później), a jednocześnie przecież jawi się jako swoiste piętno, demaskujące nieczyste postępkę człowieka używającego brzydkich wyrazów. Jąkanie staje się cechą prawie demoniczną.

Takie też są teraz losy osoby Adama Michnika – symbolu oporu, więźnia stanu, materiału na mit. W ramach znudzenia gębami za lud krzyżacem i brania dziedzictwa przez innych nieco ludzi, autor *Niezłomnego z Londynu* pada ofiarą bezlitosnej logiki zdarzeń, którą niezwykle trafnie opisał kończąc ostatni list z Białoleki. Słowa brzmiące w maju 1982 roku jak składana zdecydowanie na wyrost patetyczna deklaracja, dziś wielu odczyta jako celny komentarz dotyczący współczesności: „sądzę, że podziemi potrzebni są również ludzie, dla których większą wartością niż polityczna skuteczność jest moralne świadectwo i nie traktują podziemia jako wylegarni pretendentów do przyszłej elity władzy; ludzie, którzy rozumieją, że ich polityczne zaangażowanie skończy się w «normalnych» czasach, kiedy podziemie już nie będzie potrzebne, i którzy wiedzą, że te «normalne» czasy wymagają zwykle innych cnót, innych charakterów, innych umiejętności”.

Ale legendarna postać Adama Michnika pada też ofiarą innej jeszcze logiki. Logiki ideologii, która lubi mieć do czynienia z postaciami jednoznaczными – wcieleniem zła albo dobra, i nie zostawia miejsca na odrobinę wieloznaczności. Gromadząc ingrediencje dla nowego mitu pokoleniowego, dawni uczniowie Adasia szykują z niego – z wydatną pomocą starszych braci – postać, która skumulowałaby w sobie wszelki grzech, postać fałszywego proroka od lat zwodzającego młodych, winnego ich rozczarowaniom i niepowodzeniom.

Pomijając fakt, iż mity generacyjne nie nale-

2.

„Wobec zdegradowanego przewodnika nikt z nas nie jest sprawiedliwy” – notował w jednym z esejów obecny redaktor naczelny „Gazety Wyborczej”. Zdanie to winno być przestrogą dla wszystkich sięgających dziś do jego dorobku publicystycznego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Szczególnie zaś dla tych, którzy w artykułach i esejach z poprzednich dekad znaleźć chcą potwierdzenie swoich bieżących sądów i antypatii. Niech będzie ono także mottem późniejszych refleksji, jakie zrodziły się w czasie przegłądania książek, które nigdy nie doczekały się honorowego miejsca na mojej półce; wtedy, gdy na to zasługiwały, skrywane musiały być przed niepowołanym wzrokiem.

Zasadą konstrukcyjną rządzącą tekstami Adama Michnika jest niezwykle silne wyeksponowanie osoby autora. Wyraziście kreuje on swój wizerunek żarliwego poszukiwacza prawdy, która – odnaleziona – decydować ma o wyborze drogi życiowej. Konstrukcja ta – jak się wydaje – zadecydowała zarówno o zawrotnym sukcesie, jak i późniejszej porażce publicystyki więźnia Mokotowa.

Ktoś złośliwy przyrównał styl Michnika do stylu wzorowych wypracowań maturalnych, które ujawniać mają wrażliwość młodego człowieka na przekaz literacki czy historyczny. Jest w tym zestawieniu sporo słuszności, lecz przecież sprawą nie najmniej istotną jest fakt, iż – w odróżnieniu od większości abiturientów – autor *Niezłomnego z Londynu* życiem swoim potwierdzał prawdziwość publicystycznej kreacji.

Osobiste podejście do tematu, dynamizując przewód myślowy, uchylało zarzut bezpłodnego teoretyzowania i stanowiło silny element perswazyjny. Moc tego rodzaju chwytu widać w pełni już w najwcześniejszym tekście – wypowiedzi nadesłanej przez Michnika na zorganizowany w 1973 roku przez londyński Instytut imienia Piłsudskiego konkurs pt. *Józef Piłsudski w oczach młodych pokoleń Polaków i Polek*. Ów uhonorowany główną nagrodą esej w pierwszych zdaniach przynosi zapowiedź stylu, któremu autor przez lata pozostanie wierny. Wypowiedź dotycząca osoby Naczelnika otwiera deklaracja: „Ma to być tekst o Nim w mojej duchowej biografii; o tym, dlaczego jest to postać tak ważna – dla mnie. Nie potrafię uogólnić doświadczeń mojej generacji. Nie wiem, jak u innych tradycja rodzinna zderzyła się z przekazem szkolnym, jak u nich opowieści rodziny i przyjaciół korespondowały z propagandą. Dlatego piszę w pierwszej

jakich toczy się kamieniach». I chcę być tym Kamieniem, który odwróci bieg wydarzeń.

Choćby to być miał jeden z kamieni rzuconych na szaniec."

Oczywiście, studząc nieco temperaturę, wskazać można dodatkowe przesłanki znaczenia tej eseistyki. Adam Michnik, rocznik 1946, wychowanek rewizjonistów, spełniał swą osobą niezwykle ważną funkcję jako reprezentant środowiska, które przeżyło znaczną ewolucję ideową. W oczach dużego odłamu społeczeństwa poprzednie, stalinowskie wcielenie formacji, jaka ukształtowała autora *Z dziejów honoru w Polsce*, odebrało jej jakikolwiek mandat do wyrażania opinii narodu. Adam Michnik, nieskalany przecież w latach pięćdziesiątych, stanowił idealny pomost między rozczarowanymi komunistami a społeczeństwem. On właśnie z czystą kartą mógł w imieniu lewicy laickiej budować podwaliny pod dialog z Kościołem katolickim, on bronić mógł – bez narażania się na ataki personalne – szczerości ewolucji dawnych entuzjastów Stalina. On wreszcie mógł być arbitrem w sporach o Heglowskie ukąszenie i moralnym autorytetem w sprawach polityki.

Ta wzmianka o dodatkowych argumentach przemawiających za środowiskowym sukcesem Michnika nie ma na celu dezawuowania jego twórczości i postawy, służyć ma jedynie wskazaniami uwarunkowań, w jakich autor *Listów z Białejki* odgrywał swoją rolę życiową i literacką.

Internowany, osadzony w więzieniach stał się uosobieniem polskiego mitu. W celi, za kratami ucieleśniał sen o Konradzie. Odkupiał też winy swoich nauczycieli. Był bohaterem z własnej woli, ale także z woli społeczeństwa i środowiska. Czy ten grupowy nacisk zmierzający do wykreowania herosa mógł pozostać bez śladu w dorobku Adama Michnika?

3.

Uderzająca jest jasność, z jaką postrzegał niebezpieczeństwa, stojące przed ruchem społecznego oporu, którego legendę współtworzył. Gdy dziś przegląda się jego szkice, częstokroć ma się wrażenie udziału w przedziwnym spektaklu, ukazującym jak przepowiednie sformułowane przez autora znajdują swe spełnienie w jego twórczości. Jak ostrzeżenia ignorowane są przez wypowiedzającego je czujnego obserwatora. Jak dokładnie autor opisuje swoje przyszłe błędy.

W 1979 roku polemizując z *Traktatem o gnidach* Piotra Wierzbickiego, Adam Michnik nie tylko bronił prawa innych do poszukiwań i zawierania kompromisów politycznych, ale przestrzegał także przed zwyrodnieniami, do jakich prowadzi działalność opozycyjna:

„Kult męczeństwa, kult heroicznej ofiary ukonstytuowały w polskiej tradycji etos piękny, ale i niebezpieczny. Dla spiskowca, ukształtowanego przez ten etos, więzienie było codzienną realną rzeczywistością, było fragmentem ceny płaconej całym, bezprzykładnie heroicznym życiem. Spiskowicz musiał być w każdej chwili gotów do męczeńskiej śmierci. Ta gotowość zespolona z romantycznym etosem – wykrzywiła obraz świata, sprzyjała autoidealizacji. Spiskowiec, który postrzegał skonformizowany «ogół» na kształt i podobieństwo «lotów», w swoich przyjaciółach i sobie odnajdywał patos i dramat Kordianów i Konradów; jeśli w zastraszonej społeczności widział rysy «gnidzie», to siebie i swych przyjaciół – bojowników o niepodległą i sprawiedliwą Polskę – «wyanielał». (...) Anioł nie krytykowany, anioł utwierdzony w swoim anielstwie, może przeobrazić się w czarta”.

Czyż nie jest ironią historii fakt, że parę lat później Zagajewski w eseju „Wysoki mur” z tomu *Solidarność i samotność* przytoczył te same argumenty, tę samą figurę anioła: sprzeciw wobec anielstwa stał się hasłem wywołującym ludzi zmęczonych duchowością opozycyjną symbolizowaną nazwiskiem Michnika.

Adam Zagajewski pisząc o syndromie antytotałitarnym nie wskazał rzecz jasna źródła inspiracji swoich rozważań. Przebywający wó-

wczas w areszcie jego imiennik zajmował się sporządzaniem kolejnych wypisów więziennych konstytuujących jednowymiarową wizję literatury.

Finał eseju Michnika „Rudin – człowiek zbyt cenny”, zawierał rozważania na temat „polskiego Rudina, nosiciela najcenniejszych narodowych wartości, a zarazem pozera, aktora i życiowego gówniarza”. Ze złością szkicował Michnik wizerunek nieudaczników, którzy „ostatnio zwykle spiskują i uciekają w narodową martyrologię”. Jednocześnie przecież następną swą książkę – *Z dziejów honoru w Polsce* dostarczał garści frazesów doskonałych na pokrycie umysłowego lenistwa i bierności. Praca ta, nosząca podtytuł „Wypisy więzienne”, jest pozycją, w której nie tylko – jak zauważył Edward Bakerzan – przełamana została norma cytowania, ale w której instrumentalne traktowanie wytworów czyjegoś ducha doprowa-



dzone zostało do skrajności.

Z dziejów honoru w Polsce według zapowiedzi autora miało być czymś „na kształt «Anty-Zniewolonego umysłu», studium postaw pisarzy, którzy nie ulegli pokusie ideologicznej Ketmanu”. Niestety cel doraźny, jaki oprócz perspektywy historycznej, przyswiewcał Michnikowi, zniweczył całe przedsięwzięcie i spowodował, że czytelnicy tym razem otrzymali o wiele słabszą książkę.

Przyczyną porażki była nie jakaś nagła niedyspozycja intelektu, lecz zastygnięcie w pozie narodowego męczennika. „Tu, gdzie teraz przebywam – pisał z więzienia – wszystkie teksty czyta się inaczej, tu każda lektura jest szukaniem odpowiedzi na tych kilka prostych a zasadniczych pytań”. Pozowanie na człowieka, który ze świeżością młodzieńca zastanawia się, czy warto być przyzwoitym, w wykonaniu więźnia stanu numer jeden – nie czyniło dobrego wrażenia. Owszem, pozostał wierny formie autobiografii duchowej, ale jej ułomność polegała na tym, że wszyscy – i autor, i czytelnicy, znali odpowiedź na „proste a zasadnicze pytania”. Cytaty, którymi Michnik obdarowywał odbiorców w przemycanych z więzienia artykułach tak jak dawniej uzyskiwały blask dzięki jego niezłomnej postawie a on sam błyszczał jeszcze bardziej dzięki

cytatom, jakie serwował. To wzajemne potwierdzanie się tworzyło widowisko efektowne – nierzadko ujawniając zapoznane wątki literatury polskiej, ale wraz z upływem czasu coraz bardziej jałowe. Bo czas – zbyt długi czas trwania stanu wojennego – stawał już inne problemy.

Komentarze Michnika wplecione w wypisy więzienne a dotyczące jego sytuacji uwięzienia jawią się z obecnej (jakże niesprawiedliwej!) perspektywy – jako minoderia uniemożliwiająca poważną refleksję.

„Nie wiem, czy stać mnie będzie na wybór postawy wyprostowanej. Nie wiem, czy gniew mój będzie bezsilny jak zawsze, ilekroć usłyszę głos poniżonych i bitych. Nie wiem, czy dojrzę, kiedy światło w górach daże znak. Nie wiem, czy będę wierny i pójdę, by trafić do grona zimnych czaszek. Nie wiem...” – pisał wzruszony wierszem, sceną, aforyzmem, wreszcie sobą

uchylał się wyraźnie od podjęcia pytań, jakie zadawał cytowany filozof. A przecież gdyby Michnik wdał się w dyskusję z tak różną od siebie osobowością, gdyby uczciwie przedstawionym racjom Elzenberga (choćby uporczywie powracającemu wątkowi sceptycyzmu tyczącego aktywności publicznej) przeciwstawił swoją wizję bycia w świecie, bycia w społeczeństwie, otrzymalibyśmy na pewno książkę fascynującą. Autor jednak wolał zamknąć rozważania o dorobku filozofa patetycznym frazesem: „jedyny sens, jaki nadawać mogą uporczywie swej egzystencji – to być po te j właśnie stronie: godności i odwagi, wolności i honoru, prawdy i sumienia. Książka Elzenberga przywraca tym słowom nieskazitelny blask”.

W szkicu z 1979 roku „Gnidy i anioły” Michnik zarzucał Wierzbickiemu, „że nie piętnuje intelektualistów za niedostatek myśli, lecz niedostatek gestu. To polskie, arcy-polskie uwielbienie dla gestu!” I dalej pisał: „lękam się, by reakcją na nasze zniewolenie nie stała się niewola gestu – i w konsekwencji pogarda dla wartości artystycznych i umysłowych, nie tłumaczących się bezpośrednio na język polityki”.

Po raz kolejny okazało się iż Michnik zapisał w swych szkicach diagnozę choroby, na którą wkrótce już sam miał zapaść.

4.

W połowie lat osiemdziesiątych ukazały się dwie książki głoszące chwałę Zbigniewa Herberta. Najważniejszą rzeczą, jaka różniła ich autorów, była – traktowana jako zwieńczenie prac – interpretacja „Trzech studiów na temat realizmu”.

Stanisław Barańczak w dedykowanym Adamowi Michnikowi *Uciekinierze z Utopii* twierdził: „Najbliższa Herbertowi wydaje się koncepcja sztuki zaprezentowana w «Trzech studiach na temat realizmu» – sztuka, która dąży do doskonałości w swoim ujawnianiu konfliktów świata, jednak punktu docelowego nigdy nie osiąga: nie może być doskonała, skoro, zmuszając odbiorcę do dokonywania moralnych wyborów, jednocześnie «aby mu pomóc nieznacznie popycha języczek wagi».

Niezależnie od przebywającego w Stanach Zjednoczonych Barańczaka, siedzący w mokołtowskim więzieniu Adam Michnik cytował powyższy wiersz i pisał: „Nie, Herbert nie popycha języczka wagi. Przeciwnie. Mówi do mnie: los spojrzysz ci w oczy w miejscu, gdzie była twoja głowa. I mówi: nikt cię nie pocieszy”.

Nie rozstrzygając w tym miejscu problemu, czy poeta popycha, czy nie, stwierdzić należy, że obaj jego interpretatorzy popychają dość mocno.

Autor *Etyki i poetyki* olbrzymią część swej pracy poświęca na rozprawienie się z fałszywymi odczytaniem poezji Herberta, winą za wadliwe interpretacje obarczając krytyków literackich, czasem zarzucając im nawet świadome fałszerstwa. Nie wspomina przy tym Barańczak – co wytknął mu recenzent „Kultury Niezależnej” – o własnej lekturze *Napisu*, poświadczonej w tomie *Ironia i harmonia*. A szkoda, bo może szukając usprawiedliwień mógłby zająć się pytaniem dość istotnym: dlaczego to w roku 1970 tak wrażliwy czytelnik jak on nie był w stanie zrozumieć, czy też narzucić, politycznych podtekstów twórczości Herberta. Pytanie takie umieszczyłoby w ciekawszej perspektywie rozważania na temat fenomenu autora *Pana Cogito*, którego utworu nie tylko przez ludzi małego ducha i rozumu czytane były na wiele sposobów.

Nieporozumienia wokół twórczości Zbigniewa Herberta stanowiły bezpośredni bodziec do wywiadu, jaki Adam Michnik przeprowadził z poetą w 1981 roku. W „Głosie do rozmowy” tłumaczył motywy, skłaniające go do opublikowania tekstu: „Większość dotychczasowych interpretacji tej poezji wydawała mi się ułomna, bo omijająca te konteksty historyczne, które umożliwiają pełniejsze rozumienie jej autora”.

Niestety, uzyskawszy od Herberta potwierdzenie domysłów na temat „kontekstów”,

dokończenie na s. 19

Osobna droga

Z biografii autora *Rozmowy z Ojczyzną* można by stworzyć kilka życiorysów, w tak wielu bowiem różnorodnych i trudnych dramatach naszych czasów był Łobodowski protagonistą. Od początku drogi twórczej jego wybory i konwersje były przedmiotem podejrzeń, oskarżeń i sporów. Uczynił wiele, żeby zbiorowość przeciw sobie nastawić, wzburzyć opinię. A robił to spektakularnie, dramatycznie, niemal histerycznie.

Jako chłopiec przeżył rewolucję w Rosji – w Moskwie i na Kaukazie. Wrócił, nieczym Baryka, nasiąknięty ideami skrajnie rewolucyjnymi; gorszył Lublin tomikami poetyckimi konfiskowanymi przez prokuraturę, pismami lewicowymi, które wydawał. „Dążył – jak brzmi jedno z oskarżeń – do przekształcenia życia na wzór bolszewicki”. Był bohaterem kilku procesów politycznych. Władze skazywały go na kary więzienia, które przyjaciel prawnik zamieniał na wyroki z zawieszeniem. Prowokująca postawa spowodowała relegowanie go z *KULU* w roku 1932. Niezmiernie burzliwy i dramatyczny przebieg miała jego służba w podchorążówce w Równem wołyńskim, zakończona próbą samobójstwa.

W 1935 roku Łobodowski manifestacyjnie zrywa z komunizmem. Po latach napisał o przyczynach swego „odstępstwa”. „Dochodziły mnie słuchy o tym co działo się na Ukrainie w strasznych głodowych latach 1932–33”. Niepokoił rosnący terror w Rosji Sowieckiej, narzucając „postulat realizmu socjalistycznego, sprezentowany lekką ręką Maksyma Gorkiego, tuż przed śmiercią, która niejednemu wydała się podejrzana”. Mnożyły się wątpliwości co do rzeczywistej przyczyny samobójstwa Majakowskiego, Jesienina, Chwylowego. Odpychał poetę dogmatyzm polskich komunistów.

Poetyckim świadectwem tych wątpliwości i rozterek był tom poetycki *Rozmowa z Ojczyzną*. Tytuły wierszy: *Ojczyzna, Piłsudski, Do bolszewików, Słowo o Dzierzynskim* – wskazują na zespół podejmowanych tematów. Zrozumiale, że Łobodowski stał się pisarzem najbardziej atakowanym przez komunistów. Szeński oskarżał go o to, że „próbował wnieść w szeregi radykalizujących pisarzy zamęt ideologiczny, próbował zdobyć ich dla faszyzmu”. Wasilewska nazwała go „nacionalistycznym agentem w służbie faszyzmu”. To określenie okazało się zadziwiająco pojemne i trwałe. Chętnie używano go po wojnie, gdyż mogło zastąpić wszelkie argumenty. Publiczność czytająca, nie znająca poety, nie mogła go zwersyfikować.

Po zerwaniu z lewicą Łobodowski nie uznający roli klerka, oświadczył publicznie, że chce być wolnym człowiekiem na wolnej ziemi i nie boi się określenia „anarchista”. Ideologii przeciwstawił odtąd własną odpowiedzialność moralną za sprawy, w jego pojęciu, ważne.

Pierwszym poetyckim znakiem anarchicznego pojmowania wolności był wiersz *Koń atamana Łobody*. Los zbuntowanego

Kozaka, cwał konia, nocny step – to odtąd figury wolności w poezji Łobodowskiego. Wiersz ten stanowi także świadectwo fascynacji Ukrainą i jej wiecznym dążeniem do swobody. Sprawa Ukrainy stała się, w twórczości autora *Złotej Hramoty*, „równaniem serca i honoru” a poeta jej żarliwym orędownikiem, obrońcą swobód, rzecznikiem niezależności kulturalnej i politycznej Ukraińców. Usiłował jakby przekreślić złą historię wzajemnych stosunków naszych narodów, zmasać winy polskie i ukraińskie.

Ukraina była jednak dla Łobodowskiego przede wszystkim miejscem poezjotwórczym, mitycznym rajem ziemskim, stanowiła ważny komponent programu poetyckiego. Autor *Złotej Hramoty* tworzy poetycki topos dawnej szczęśliwej krainy, ziemi obiecanej. Tworzy go na przekór historii, przeciw „złym dziejom”, które uczyniły z Ukrainy kraj zniewolony. Jednocześnie poeta ma świadomość istnienia tu sprzeczności nie do pogodzenia, świadomość własnej dwoistości. Wiedza o zapłatanu krwawego węzła w losach polskich i kozackich łączy się z zauważeniem Dniepru. W problemach tych daje się odczytać dziedzictwo romantycznej szkoły ukraińskiej. Rozdwojony, samotny, zbuntowany bohater utworów Łobodowskiego jest spadkobiercą Malczewskiego i Goszczyńskiego, Słowackiego...

„... na tej ziemi wieczyście zostanie, stać będę w sinym stepie nad jakimś kurhanem postać stróżującego przybrawszy żurawia”.

Łobodowski był poetą związanym z kulturowymi źródłami śródziemnomorskimi, zainteresowanym wielością i różnorodnością tych źródeł, czerpał z nich poetycko pełnymi garściami. Był jednocześnie głęboko zainteresowany Wschodem. „Hellada scytyjska” – jak nazywał Ukrainę – mogła dzięki związkowi z kulturą grecką stać się owym przysłowiowym pomostem – łączącym Rzym z Bizancjum. Ukraina jednak straciła pamięć swoich związków kulturowych, niewola odebrała jej świadomość minioniej wielkości.

Łobodowski zainteresował się również kulturą Rosji. Tłumaczył poetów ukraińskich, rosyjskich, białoruskich. Był redaktorem kilku antologii, autorem wierszy o Majakovskim, Pasternaku, Achmatowej, pierwszym polskim tłumaczem *Requiem*. W wierszu *Intelektualistom zachodnim* pisał:

„Gdzieście byli, coście robili, gdy rozstrzelowano Gumilowa, gdy obłąkany Mandelsztam zdychał w syberyjskim lagrze”.

Scytyjskość Łobodowskiego stanowiła z pewnością prowokację wobec Zachodu, ale była także znakiem czasu kryzysu wartości. Katastrofizm poety znajduje wyraz w dynamicznych ciemnych obrazach Ukrainy.

W czasie wojny po wielu perypetiach, znalazł się Łobodowski w Hiszpanii – kraju, w którym krzyżują się różne wpływy kulturowe. Nazwał ją poetą „tygłem kultur”. Hiszpania, jej przyroda i folklor stają się tematem wielu wierszy. Zainteresowały Łobodow-

skiego kasydy i gazyli pochodzące z poezji arabskiej, które zadomowily się w ludowej twórczości hiszpańskiej. Do poezji wysokiej przeniósł je Federico Garcia Lorca. Zafascynowany osobowością hiszpańskiego poety pisze wiersz o jego życiu i okrutnej śmierci, tworzy na kanwie jego utworów własne kasydy i gazyli.

Łobodowski nie przyjął tradycyjnej roli poety-emigranta, jego droga była osobna. Poetycka strategia pozwalała mu na włączanie w obręb własnej poezji elementów różnych kultur, co dało jej całkowicie odrębny koloryt. Towarzyszy jednak temu poczucie tragicznego osamotnienia. Nostalgia objawia się jako tęsknota za małą ojczyzną – Lubelszczyzną, przechowywaną w zmysłowej pamięci poety. O specyficzności uczuć do rodzinnego miasta mówi jeden z piękniejszych wierszy Łobodowskiego *Zona Lota*:

Obejrzała się, ogarnęła wzrokiem
skazane miasto,
zamknęła w pamięci,
jak skąpiec swój skarb w ciężkiej skrzyni,
zatrzęsła ją powiekami
i skamieniała.

Rodzinną miasto przyjęło popioły poety. Uroczystości pogrzebowe odbyły się w Kościele Akademickim *KULU*. I tak uczelnia ta po latach „naprawiła swoją winę wobec wychowanka”. Zaczęły ją „naprawiać” również instytucje kulturalne, wydawnictwa. Poezja Łobodowskiego przynosi tyle tematów, że można z niej stworzyć wiele różnych wyborów poetyckich. Dostępne obecnie na rynku trzy tomy dają różne odpowiedzi na pytanie o *os krystalizacyjną* tej twórczości. Różne koncepcje i preferencje powodują, że tomy te uzupełniają się bardzo szczęśliwie. Najwcześniejszy (1987 rok) to wybór dokonany przez samego poetę. W *Rachunku sumienia* Łobodowski odrzuca swe wiersze przedwojenne (podobnie jak w latach trzydziestych odrzucił swe juvenilia). Akcent pada tu na dwie poetyckie przestrzenie: Ukrainę i Hiszpanię. Jest także trochę liryków religijnych, erotyków i wierszy okolicznościowych, ale wyodrębniające się wyraźnie te dwie całości potwierdzają trwałość pasji poetyckich Łobodowskiego. Tom skonstruowany przez Jerzego Święcia, *List do kraju*, (Lublin 1989), to wybór indywidualny wierszy najlepszych (dokonany przez znawcę współczesnej poezji). Dominantą stanowi tematyka moralna, nostalgiczna; twórca wyboru podkreśla utrwalony w tych wierszach tragizm. Motywy śmierci, niespełnienia, tęsknoty górą nad innymi. To tom bardzo piękny, wybór bardzo subiektywny. Odmienne, bardziej historyczno-literacki charakter ma tom skomponowany przez Józefa Ziębę, opatrzony neutralnym tytułem *Poezje* (Lublin 1990). Dla kogoś, kto po raz pierwszy styka się z wierszami Łobodowskiego, jest to może tom najlepszy, który daje przekrój przez całą twórczość, łącznie z juveniliami.

Można już teraz pokusić się o wstępne próby określenia miejsca Łobodowskiego na mapie poetyckiej, zarówno dwudziestolecia międzywojennego jak i poezji emigracyjnej, o próby formuł syntetyzujących. Może wreszcie czytelnik również poprawi swoją winę wobec poety – winę nieczytania.

Józef Łobodowski, *Rachunek sumienia*, Paryż 1987.

Józef Łobodowski, *List do kraju*, wybór i opracowanie Jerzy Święcia, Lublin 1989.

Józef Łobodowski, *Poezje*, wybór i wstęp Józef Zięba, Lublin 1990.

W czerwcu 1989 roku w Madrycie Florian Śmieja przeprowadził rozmowę z Kazimierzem Tytko, długoletnim przyjacielem Józefa Łobodowskiego. Publikujemy jej zapis pomijając fragment dotyczący – ogólnie mówiąc – spraw religijnych. Ukazał się on bowiem w „Więzi” nr 5-6 z 1990 r. pt. „Łobodowskiego wadzenie się z Bogiem”.

Redakcja

Hiszpańskie lata

Kazimierz Tytko: – Właściwie Łobodowskiego poznałem, zanim go poznałem, mianowicie w Szwecji. Myśmy uciekli z Polski do Szwecji w kwietniu 1946 i tam w Lundzie poznałem Zofię Sokólską, która była krótkim doświadczalnym w Ravensbrücku. Ona była znajomą Łobodowskiego z Lublina, bodajże byli razem w Związku Demokratów i to ona podsunęła mi wiersze Łobodowskiego wydane przez „Światopól”. Przeczytałem te wiersze. Zosi bardzo się te wiersze podobały, dlatego mi je dała i mnie też się szalenie spodobały, bo Łobodowski był w nich taki jakiś bezpośredni. Przyjechaliśmy bez żadnych studiów, tak że do nas

docierały raczej teksty proste. Ta poezja mnie urzekła i nie wiedziałem, że poetę za niewiele miesięcy poznam osobiście. Stało się to w Hiszpanii po otrzymaniu stypendium Obra Católica de Asistencia Universitaria w Madrycie. W styczniu 1947 przyplłynęliśmy statkiem do Walencji.

Wśród polskiej kolonii hiszpańskiej panowało rozbieżności polityczne. Był poseł jeszcze z czasów wojny domowej, Szumlakowski, odwołany przez emigracyjny rząd londyński. Trzeba wziąć pod uwagę, że Hiszpania uznawała wtedy rząd londyński, a ten rząd mianował posłem Józefa Potockiego. Marian Szumlakowski nie chciał jednak

oddać swej placówki bez walki. Nasza grupa studencka licząca około pięćdziesiąt osób, która szybko się zorganizowała, w pierwszej chwili nie wiedziała, do której orientacji wejść. Tym bardziej, że ze Szwecji przyjechała bardzo zdolna młoda siostrzenica żony Szumlakowskiego i ona zupełnie naturalnie nas do rodziny Szumlakowskich zaprowadziła. Tam poznałem Łobodowskiego.

Florian Śmieja: *A jak on się dostał do Hiszpanii?*
– Był we Francji, są ślady jego pracy wśród żołnierzy, bo tam się przedostał z myślą o dalszej walce. Przez Pireneje z grupą kolegów postanowił z kolei przejść do Hiszpanii, nie żeby się tam osiedlić, tylko żeby przez Barcelonę lub Lizbonę dostać się do odtwarzających się w Anglii Polskich Sił Zbrojnych. Opisywał barwnie przejście przez Pireneje. Ja się nie dziwię, że go złapali, bo Łobodowski chociaż podobno był bardzo dobrym bokserem, nie był dobrym taternikiem, nie był sprawnym sportowcem, tak jak to dzisiaj widzimy. Nie umiał dobrze chodzić, miał słaby wzrok. Kiedy był pewien, że nic mu się już stać nie może, złapała go Guardia Civil i nieszczęściem było to, że miał przy sobie pistolet. Złapanie z bronią w ręku, kiedy trwała walka przeciwko partyzantom, spowodowało skazanie go na więzienie, w którym bardzo dobrze się bronił. W czasie rozprawy spytał sędziego wojskowego: „A co by pan zrobił w mojej sytuacji. Ja chciałem iść i walczyć o moją ojczyznę i byłem z bronią tak jak powinien być żołnierz i bronią nie mogłem zdać, bo zdanie broni w okresie wojennym to jest zdrada”. I to podobno takie dobre wrażenie zrobiło na sędzi, że wyrok był bardzo łagodny. O wiele łagodniejszy niż tego wymagało prawo za złapanie na granicy z bronią w ręku.

I z tego więzienia pojechał do Madrytu?

– Przez Barcelonę. Tam był ośrodek, który się świetnie zapisał w historii uchodźców, którzy szli z Francji przez Pireneje. Tam go odżywił i pozwoili na wyjazd do Madrytu.

Czy dostał tam jakąś pracę?

– On myślał przede wszystkim o jak najszybszym wyjeździe do Londynu. Ale okazało się, że nie był persona grata władz polskich w Londynie. I temu podobno zaproponowano przyjazd i stypendium na te wyspy dla niepewnych. Więc zrezygnował z dalszych wojaży. Żył najpierw z zapomogi. W Madrycie działał Czerwony Krzyż i Towarzystwo Pomocy Polakom. Hiszpania była wtedy w niezwykłej biedzie. Relacjonuję to, co mi opowiadał Łobodowski i nie tylko on, ale także Staś Ryłski, przyjaciele i nawet członkowie ekipy polskiego poselstwa. Ci Polacy z tymi zapomogami żyli o wiele lepiej niż przeciętny Hiszpan. Łobodowski miał opłacony hotel czy pensjonat z pełnym utrzymaniem, miał jeszcze kieszonkowe i z miejsca zaczął współpracować z polskimi wydawnictwami.

Jakie Łobodowski zrobił wrażenie jako człowiek?

– Pan mnie o to pyta? Przecież pan znał Łobodowskiego doskonale. Myśmy poznali młodego, zadziornego Łobodowskiego, który się uważał co najmniej za Kmicicę. *Trylogia* była przez całe życie ulubioną, jedyną książką przyjaciela, z którym nie rozstał się nigdy. Drugim takim przyjacielem był poeta rosyjski Blok. Książka z jego wierszami, którą po nim odziedziczyłem, jest książką najbardziej wyswiechtaną jaką miałem. Blok był dla niego jakimś wzorem poetyckiego uczucia: czytał go stale.

ŁOBODOWSKI

Aby zbliżyć się do Boga, biblijni prorocy udawali się samotnie na pustynie. Uczucia mistyczne budzą się w nas również na pełnym morzu, na szczytach górskich – i na Ukrainie*.

Juliusz Słowacki pisał:

„Boże, kto Ciebie nie czuł w Ukrainy
Błękitnych polach, gdzie tak smutno du-
szy...”

Jan Winczakiewicz

Pieśń z wolnych wiatrów stepowych

[...] „Kto Cię nie widział nigdy, wielki Boże,
na wielkim stepie, przy słońcu nieżywym...”

Józefa Łobodowskiego:

„Na początku był step i duch Boży krążył
nad stepem...”

W wizji obu poetów Ukraina to ziemia, na
której objawia się Bóg.

Wiersze Łobodowskiego o Ukrainie to
świadectwo głębokiego doświadczenia reli-
gii. Zwłaszcza w jego patetycznych opisach
przyrody słyszymy i schodę po starożytnym,
pogańskim panteizmie, i hołd dziękczynny

dla Stwórcy. Bez względu na temat, choćby
na pozór całkiem świecki, prawie każdy
wiersz Łobodowskiego jest modlitwą.

Parokrotnie brałem udział w wieczorach
autorskich Łobodowskiego, kiedy on sam
dźwięcznym, donośnym barytonem recy-
tował swoje utwory. Odnosiłem wówczas wra-
żenie, że uczestniczę w jakiejś liturgii.

Ale nawet wtedy, gdy czyta się te wiersze
po cichu, trudno oprzeć się urokowi ich
rozlewnej zaświatowej muzyki.

tam się pieśń z wolnych wiatrów stepowych
poczęła...”

Można by też pokusić się o inną hipotezę,
związaną również z kubańskim dzieciństwem
poety. Nigdy nie było mi dane znaleźć
się na ziemiach ukraińskich, ale kiedyś,
przed wojną, w majątku niedaleko Płońska,
spotkałem grupę ukraińskich bandosów,
którzy w poszukiwaniu zarobku przywęd-
rowali tam na żniwa. Te proste dziewczuchy,
ci chyba niepiśmienni parobcy pracowali

w polu, śpiewając swoje teskne dumki,
a śpiewali rzecz zdumiewająca na cztery
głosy. Ktoś wtedy zauważył: „Oni mają to
we krwi, inaczej nie potrafią”. Zagadnięty
o to Ukrainiec odpowiedział z uśmiechem:
„Potrafimy, potrafimy, ale śpiewać na jeden
głos to za łatwo”. A więc rozmyślnie stwa-
rzali sobie trudności, aby mieć tym większą
satisfakcję przy ich pokonywaniu i aby
uzyskać śpiew pełniejszy, bogatszy. Takie
też ambicje przyświecają Łobodowskiemu.

Na muzykę poezji składają się: rytm, rym,
solfeggio samogłosek i spółgłoski w roli
akompaniamentu. W tym niełatwym prze-
miośle Łobodowski broni się przed łatwizną
i unika za cenę niemałych wysiłków tego, co
można by nazwać „katarynką”.

Dokładny rym, powtórzenie tego samego
dźwięku – dla wymagającego słuchacza
dokończenia na s. 8



Kozak Mamaj

ROMAN ROMANYSZYN

Przyszła mi kiedyś do głowy myśl, że to
wiatr był mu profesorem, jako że wiatr
– niewidzialny duch, obejmujący wszystko
swymi ramionami – stale zmienia nasilenie
i długość fraz, w każdym drzewie szumi
inaczej, a zawsze urzeka nas swym śpiewem,
czy to smętnym czy porywistym.

Nie śmiałem wypowiadać głośno tej hypo-
tezy w obawie, że byłaby to zbyt wielka
fantazja, zbyt wielka z mojej strony dowol-
ność. Aż tu niespodziewanie odkryłem w je-
dnym z utworów Łobodowskiego takie zda-
nie:

„Tam mi Bóg objawił moją dolę praw-
dziwą,

Józium był zadziorny, absolutnie niemożliwy do
okiełznania przez kogokolwiek z wyjątkiem ludzi,
którzy mu przyznawali absolutną rację a on
uważał, że rację miał zawsze. Ponieważ on jako
Kasandra stale przewidywał nieszczęścia jeśli
chodzi o działanie Sowietów i rzeczywiście te
nieszczęścia stałe na nas i na cały świat spadały.
Więc on miał monopol na prawdę i z tego zrobił
sobie sanktuarium. Był wykładnikiem tej prawdy.
Tak na przykład podczas powstania węgierskiego
szalenie się ścierał, fizycznie nieomal, z przed-
stawicielami audycji węgierskiej, którzy widzieli
w tym odruchu Węgier możliwość wyrwania się
z sowieckiego obozu. Przekonywał ich, że to jest
tak jak powstanie warszawskie, że nie ma szans
żadnych, że zostanie zdławione. Węgrzy skakali
mu do oczu, bo w Madrycie audycja do Węgier
szła dzień i noc. Nawet Hiszpanie wierzyli, że
rozpoczął się kontratak przeciwko Sowietom.
I znowu wyszedł na swoje Łobodowski. Myśmy
uwierzyli a on miał raz jeszcze rację.

Skoro tak wierzył w siebie, jako specjalistę od
Sowietów, to pewnie równie mocno utrzymywał, że
jest wybitnym poetą i w stosunku do swojej twórczo-
ści poetyckiej miał jak najmniej zastrzeżeń.

– Pan to wie lepiej ode mnie. Weźmy np. waszą
grupę poetycką „Kontynenty”. Czytałem wasze
teksty, bo interesowało mnie, na czym polega
poezja, która nie jest upoetyzowanym opowiada-
niem, poezja w sensie jakimś zasadniczym. Łobo-
dowski odrzucał każdą poezję, która nie była
poezją typu Słowackiego czy Mickiewicza, czy
szkoły neoromantycznej. Sam uważał siebie za
pogrobowca tej szkoły, szkoły ukraińskiej. Od
razu muszę tu powiedzieć, że dla czytelnika

takiego jakim byłem ja i słuchacza, który słuchał
tysiące razy jego recytacji poetyckich zarówno
poważnych, jak i w pijackim widzie, ja nie doros-
łem do tego, by zrozumieć inną poezję a jeżeli
robiłem wysiłek w tym kierunku, to on mi od razu
udowadniał, że to wszystko są bzdury, że poezja
która czegoś nie mówi albo o czymś nie mówi
pięknie, nie jest poezją.

A czy on uważał imyich poetów sobie współczes-
nych, takich na przykład jak Marian Czuchnowski?

– Swoich kolegów lubelskich i współmieszkańców
pokoju, to tak. On ich uważał za poetów gorszych
od siebie, ale za dobrych poetów. Od czasu do
czasu pokazywał mi jakiś utwór w „Kulturze” czy
tomiku wierszy. Patrz, to dobre. Tak o pana
„Srebroniu” też mówił: Widzisz, to jest dobre,
tylko że ja to zrobiłem wcześniej.

Ten honor mu oddam. Jest taki dziwny artykuł
Janusza Strasburgera w hiszpańskim miesięczniku,
w którym autor z Łobodowskim polemizuje, ale nie
wymienia go z nazwiska. Staram się te peerelowskie
obyczaje zmienić i przywrócić Łobodowskiemu
pozycję pierwszego polskiego tłumacza.

– To trzeba zrobić. Bo już samo tłumaczenie
imięcia „Platero” na „Srebroni” jest doskonałe.

Pochodzi od Leśmiana.

– Może Łobodowski nie wiedział i myślał, że sam
wymyślił?

Dość, że zobaczywszy to u niego, uznałem je za
bardzo piękne nazwanie, najlepsze tłumaczenie,
które należało przyjąć.

– Słusznie...

Łobodowski wyszedł ze szkoły lewicy. Jaki więc
był jego stosunek do Polski międzywojennej?

– Mawiał, że przyjechał do Polski z porowolucyj-

nej Rosji i wydawało mu się, że w Polsce zastał
bardzo daleko posuniętą niesprawiedliwość spo-
łeczną. On jako młody chłopak absolutnie nicze-
go nie nauczone, z wyjątkiem nauki ulicy, co
jasno wynika z jego cyklu powieściowego, po-
 prostu sprzedawał na ulicy papierosy. Wszystko to
do czego doszedł swoim umysłem, było jego wła-
 snym doświadczeniem, a nie jakąś prawdą zdobytą
 za pośrednictwem studiów. Był bardzo wyczulony
 na troskę komunizmu o sprawiedliwość społeczną.
 W to uwierzył i dlatego sytuacja w Polsce go
 zabolowała. Chciał więc przyłączyć się do ruchu,
 który o tę sprawiedliwość społeczną się upominał
 i obiecywał ją.

Kiedy zmienił zdanie?

– To proste: w chwili, kiedy się zorientował, że to
co on uważał za religijny idealizm było dogmatyz-
 mem, którego nie wolno było w żaden sposób
 atakować. I jego osobista postawa idealizująca
 sytuację, szukająca rozwiązań natychmiastowych
 palących spraw, z miejsca napotkała mur pro-
 gramów na dalszą metę, które oczywiście nie
 przychodziły z partii polskiej, ale ze Związku. I to
 był powód dla którego Józium będąc uważany za
 barda rewolucji w Polsce nagle ogłosił w „Wiado-
 mościach” ten słynny artykuł, w którym się od tego
 ruchu odzegał. Bo poczuł się człowiekiem zniewo-
 lonego, a to dla Łobodowskiego było absolutnie
 nie do przyjęcia. Ponadto zawsze uważał, że on
 tylko miał rację.

Czyli wyjechał z Polski już jako zdecydowany
 przeciwnik komunizmu?

– Absolutnie. Tylko unikajmy wielkich słów. On
 nigdy nie był przekonany do komunizmu. Uważał,
 że był doskonałym instrumentem, by doprowadzić

do sytuacji, w której ludzie czuliby się szczęśliwi.

A dlaczego w takim razie nie spakował manatek
 i nie pojechał do Polski z chwilą, gdy zaistniała
 Polska Ludowa?

– A to już są sprawy późniejsze. To sprawa paktu
 Ribbentrop-Mołotow. To zмова dwu najbardziej
 szatańskich sił przeciwko Polsce, to oświadczenie,
 że musi zostać zdławiona, podzielona i skończona
 raz na zawsze, ten bękart traktatu wersalskiego,
 były dla Łobodowskiego potwarzą tak ciężką, za
 którą podjął by się zamachu na Mołotowa, gdyby
 mu proponowali. Ale tak jak nie przeszedł Pi-
 zne-
 jów, tak by nie przeszedł granicy, był takim
 widzialnym cywilem, który się nie nadawał do
 takich spraw. Jego komunizm nie był więc dok-
 trynalny. Latami był tą ostrzegającą Kasandrą.

A gdy przyszła „Solidarność”, czy dostrzegł
 w niej jakąś niesłychaną szansę? A sam ruch jak mu
 się objawił? Jako narodowy czy związkowy i to
 związany z lewicą?

Łobodowski był bardzo sceptyczny, jeśli idzie
 o akcje lewicowe Polaków. Stąd jego rozbrat
 z „Kulturą”. On tak strasznie nie dowierzał i ciągle
 węszył pułapkę dla narodu polskiego. Pamiętam,
 kiedy ukazał się Ważyka „Poemat dla dorosłych”.
 Wtedy Łobodowski powiedział „To s.....”, on
 znowu nas chce oszukać. Tam całej prawdy nie
 ma”. O Miłosza Zniewolonym umyśle powiedział,
 że nie znalazł w nim szczypty prawdy, że to
 wszystko autopropaganda i piękny wysiłek, by się
 usprawiedliwić.

Z biegiem lat jego kasandryczność się pogłębia-
 ła. Zasklepił się w swej pesymistycznej wiedzy.
dokończenia na s. 8

Hiszpańskie lata

dokończenie ze s. 7

Jego możliwości informacyjne i rozeznanie stawały się coraz szersze. Wobec tego on już każdy ruch oporu skazywał na niepowodzenie. Nie wierzył, aby mogło powstać coś skutecznego. W „Solidarności” widział jeszcze jeden piękny atak kawalerii polskiej na sowieckie czołgi. Nie był optymistą. Był ponadto urzeczony Rosją...

Był urzeczony jej literaturą, jej poezją...

– Owszem. Ale na przykład po operacji płuc, strasznej operacji, kiedy nikt mu nie wróżył możliwości przeżycia, podszedłem do drzwi sali operacyjnej, kiedy go wynosili. Gdy wzięli go pod narkozą mówił coś i rzęził: po rosyjsku i o pieniądzach. To mnie zdziwiło. On się tej Rosji napił jako młody chłopak i coś utkwiło. Bardzo lubił deklamować z pamięci rosyjskich poetów. Umiał na pamięć więcej poezji rosyjskiej niż polskiej. Miał pracować w instytucie ukraińskim. Czy jego nazwisko ma coś wspólnego z Łobodą jest bardzo problematyczne. Snobistycznie to sobie ubzdurał. Jego przyjaciel Sanz namalował mu portret, który teraz mój syn a jego chrześniak posiada, jako hetmana poetów ukraińskich, „dux et hetman cohortium poeticarum”. Jest tam w malinowym szafu na tle stepów ukraińskich. On już Hiszpanom mówił o ukraińskich powiązaniach, bo inaczej by go Sanz tak nie namalował. Ale on tej przeszłości nie miał. Ukraiński język znał o wiele gorzej od rosyjskiego. Rozumiał, ale bardzo słabo mówił. Niemniej pracował przed wojną w instytucie ukraińskim.

Co myślał o polskiej kulturze powstającej w Polsce? Czy widział tam potencję?

– Był wielkim kinomanem. Pamiętam, że byłem z nim na filmie *Nóż w wodzie* jeszcze za czasów generała Franco. Był zachwycony. Był to w jego opinii bardzo dobry film. Na *Popiele i diamentach* wrzucił się do leż. „Wiesz, to jest nasza tragedia: ucieczka przed kulami za osłoną wiszących prześcieradeł”. Więc film, owszem. Ale w literaturze wiele nie widział. Łobodowski zresztą krytykiem literackim nie był: był publicystą. Jak pracował w radio? Brał czasopismo czy artykuł i łatwo znajdował nonsensy, bo czytając na przykład Machajka nie mógł nie znaleźć w jego tekście steku

głupstw i z miejsca replikował. Zjeżdżał bez miłosierdzia.

Czy śledził powstawanie dzieł literackich na emigracji?

– O tak. I chyba go trochę bolało, kiedy pojawiały się jakieś większe dzieła, ale lojalnie je uznawał. Ja mu często dobre teksty podsuwałem mówiąc: popatrz, to jest wspaniałe. A on się zgadzał. Gombrowicza natomiast nie znoził.

A Mackiewicza?

– Bardzo cenił Józefa. Stanisława uważał za warchoła. On, który nie był prototypem elegancji powiadał, że to był człowiek nie z tego świata, jeśli idzie o oglądę. W Londynie w Ognisku Polskim nie mógł



JACEK GAWŁOWSKI

Pieśń z wolnych wiatrów stepowych

dokończenie ze s. 7

brzmi już trochę jak „katarynka”. Ponieważ jednak wiersz bez rymów traci na melodyjności, Łobodowski rymy te od siebie oddala. Pierwszą liniijkę wiersza rymuje nie z drugą, ale z trzecią, z czwartą, a nawet z szóstą. Zamiast powtórzenia dźwięku, rzuca jego odległe echo. Jeszcze częściej stosuje asonans, a więc dwugłos zamiast jednogłosu. Piętrzy przy tym trudności, wynajdując asonanse jak najbardziej wyszukane, zaskakujące, wręcz karkołomne, ale zawsze umie zwycięsko wybrnąć z sytuacji – jego asonans nie brzmi nigdy dysonansem.

Niebezpieczeństwo „katarynki” czai się też w rytmice, w stosowaniu wersów o tej samej ilości sylab i z tą samą cesurą. Nieomal w całej dawnej poezji polskiej znajdujemy takie właśnie regularne wiersze: *Pan Tadeusz* napisany jest od początku do końca trzynastozgłoskowcem, *Beniowski* – jedenastozgłoskowcem. Nawet Mickiewicz i Słowacki – mistrze nad mistrzami – nie mogli uchronić się od pewnej jednostajności. Łobodowski, uczeń wiatru, komponuje wersy o zmiennej ilości sylab, na ogół bardzo długie, złożone z trzynastu, czternastu a nawet szesnastu zgłosek i nie waha się kłaść ich jeden po drugim. Raz po raz zamyka strofę krótkim wersem brzmiącym, jakby kto z bicia strzelił albo zatrzasnął drzwi. Czasem natrafiamy na takie krótkie wersy w środku strofy – to znak, że poeta chce wyodrębnić jakąś myśl, albo też, że zatrzymuje się dla nabrania oddechu przed skokiem ku konkluzji. Nie potrzebuję dodawać, że łatwiej jest trzymać się jednakowej liczby sylab niż zachować równowagę i harmonię, przeplatając frazy o różnej długości i o odmiennym rytmie. Łobodowski nie jest wynalazcą takiej poetyki. Wystarczy wspomnieć tu „Fortepian Chopina” Cypriana Norwida. Ale śmiem twierdzić, że w tej umiejętności zajmuje jeśli nie pierwsze, to jedno z pierwszych miejsc wśród polskich poetów.

A metafora, ulubione narzędzie poetów? Łobodowski włada słownictwem tak rozległym i jędrnym, że mógłby się bez niej obejść. A jednak ucieka się do niej nieomal w każdym zdaniu. Można by go nazwać nie tylko „smako-

szem”, ale i „jakomczuchem”. Rzadko, bardzo rzadko używa metafory prostej, jak „oddech wiatrów”, „złoto pszenic”, „klinga księżycy”, bo taka metafora, zestawiona z dwóch rzeczowników, ma to do siebie, że jest nieruchoma, statyczna, a nie zapominajmy, że ten poeta przedzie swe utwory ze stepowego wiatru, który jest nieustającym ruchem. Woli więc metaforę czasownikową: „lata przetaczały się na przemian, krwawe i znojne”, albo: „płytką rzeką na piachu rozgrzanym się tarza”.

Od wielu lat Łobodowski jest już niemodny. Że nie każdemu odpowiada fraza barokowa i patos, na to nie ma rady. Non est disputandum. Prawdą – pogrążony w przeszłości odwraca się od czasu teraźniejszego. Uparł się, że będzie sobie jeździć konno, i do świata swej poezji nie dopuszcza ani samolotu, ani samochodu. Ale czy można mu z tego czynić zarzut? W wyborze tematu i stylu pisarz posiada prawa suwerenne. Na swą obronę Łobodowski pisze, że stroniąc od kruchej aktualności, porusza sprawy ponadczasowe, zawsze aktualne.

Słyszmy też, że wiersze Łobodowskiego są za długie. Za długie wobec czego? w porównaniu z czym? Bądźmy szczerzy: za długie w zestawieniu z naszą niecierpliwością. Jesteśmy dziećmi cywilizacji pośpiechu, rekordów szybkości, telegraficznych skrótów. Zamiast poświęcić tydzień na przeczytanie pięknej powieści, wolimy obejrzyć ją w kinie w ciągu półtorej godziny. Ofiarą tego zagonienia pada nie tylko nasz poeta, dłuży nas u Szekspira, u Prousta, u Solżenicyna. Po czyjej tu stronie wina?

Ale jeśli zdobędziemy się na większą dozę skupienia, jeśli w wieczór zimowy, rezygnując z gapienia się w rozmigotany ekran telewizyjny, odczytamy sobie wiersz Łobodowskiego najpierw po cichu, a potem na głos, czeka nas w nagrodę przeżycie wyższego rzędu, którego nie zapomnimy.

Jan Winczakiewicz

* Słowo wstępne na wieczorze Towarzystwa Polsko-Ukraińskiego w Paryżu dnia 15 marca 1984 r.

spokojnie jeść patrząc jak brudny Cat Mackiewicz pożerał knedle. Ale Józefa cenil bardzo.

Pewnie w obu dostrzegal wielkie wrzeczzenie Rosją...

– O, tu pan utrafił w sedno. Ta ich znajomość Polski pogranicznej, Polski nie przedmurza ale awangardy Zachodu na Wschodzie, to go moim zdaniem łączyło z pisarzami tego typu.

Czy Łobodowski czuł się w Hiszpanii dobrze?

– Czł się jak u siebie w domu. Nigdy nie miał zamiaru ruszyć się z Hiszpanii. On chciał do Hiszpanii sprowadzić polski Londyn. Zrobił nawet pewne kroki. W Hiszpanii mógł być zostać największym znawcą spraw Europy Środkowo-Wschodniej. Nic jednak nie zrobił w tym kierunku i zdystansowali go ludzie o kilka długości gorsi od niego.

A dlaczego tak się stało? Czy była to kwestia języka?

– Nie. Józio nie miał absolutnie żadnych zdolności myślenia o sobie z wyjątkiem wielkiego talentu do znajdowania natychmiastowych pieniędzy, sprzedawania na pniu, sprzedawania rzeczy, których jeszcze nie napisał, zarzynając się u wydawców, którzy płacili grosze w Londynie czy Ameryce. On bywał w strasznej biedzie niekiedy a do Hiszpanów nie dotarł. Nie umiał chodzić koło siebie. Był niezwykle życiowo niezaradny, to był człowiek najbardziej niezaradny jakiego znałem. Jego tragedią było to, że się nie ożenił, bo jego ożenek w Polsce to był epizod. Przyszła wojna i z małżeństwa nic nie wyszło.

Czy nie próbował się związać z jakąś kobietą w Hiszpanii?

– Próbował, ale tylko reagując na wiadomość, że jego żona w Polsce poprosiła i uzyskała rozwód i że żona to jemu zrobiła zamiast cierpieć czy narazić się na więzienie lub szynki. To są znane sprawy, publikowane w Polsce, że jego żona była poddana niezwyklej presji, musiała zerwać, żeby utrzymać swój status nauczycielki czy profesorki. Łobodowski szukał więc nowej wielkiej miłości, przysłowiowej Beatrycze. To była aberracja. To nie była miłość, która mogła do czegoś prowadzić. Były więc takie komiczne, dramatyczne, teatralne sceny. Poznał panienkę, zresztą przyjaciółkę mojej żony, w bardzo romantycznej sytuacji, bo w Wielki Czwartek, kiedy te dziewczyny przyszły żeby nas spotkać w czarnych hiszpańskich sukniach z czerwonymi goździkami na piersiach i z olbrzymimi grzebieniami i mantylkami. Ona była i jest śliczna, czarnoooka, dobrze zbudowana, więc Łobodowski był olśniony.

I to właśnie cały Łobodowski poszukujący niezwykłości. Piękna osiemnastoletnia dziewczyna w szczególnym stroju i w szczególnym dniu. A jak się ta historia skończyła?

– Marisa miała narzeczonego, który był studentem inżynierii lądowej. Łobodowski żeby utrzymać miłość postanowił zniszczyć rywala. Myślałem, że chce go pokonać jakoś dialektycznie a on powiada, że fizycznie. Czyhał więc gdzieś na niego, jak wracał z randki i na odludnym miejscu, bo on mieszkał daleko, gdzieś go tam pobli. Ujęła Józia policja, była sprawa sądowa, na której bardzo buńczucznie występował. Sędzia skazał go na dwieście peset kary. Byłem świadkiem tego, jak Łobodowski wyciągnął pieniądze i spytał: na ile zostałem skazany? Dwieście peset? Tak mało? No, to ja to jeszcze powtórzę. I zapłacił. Dalej szukał zwady, ale w końcu to jakoś przeszło.

To nie była wielka miłość: to była konieczność wykazania, że jego nie można bezkarnie zdradzić, że on od razu jakąś inną miłość znajdzie, bo zjawi się jakaś kobieta, która go będzie uwielbiać. Łobodowski był przez kobiety uwielbiany tak w Londynie, jak w Madrycie, bo był uroczym człowiekiem na trzy godziny, ale już nie na osiem. Wtedy bowiem zaczynały wychodzić jego ludzkie ułomności, które wszystko rujnowały. I te kobiety stwarzały u niego takie sztuczne przeświadczenie, że jest adorowany. W końcu jednak już go nigdzie nie zapraszano, bo to było niemożliwe i urażało zasadom wszelkiego jakiegokolwiek współzycia społecznego.

W jakimś sensie stawał się uciążliwy i nieznośny?

– Przede wszystkim Łobodowski był uroczy, póki nie był pijany. Ja który niechęć pić nie powinienem nikogo nazywać pijanym. Ale ja nazywam pijanym tylko tego, który nie może pić. Józio sobie z tego nie zdawał sprawy, pił nie będąc pijakiem i alkohol wywierał na niego mocne wrażenie. Zbijał go z nóg, tak że przestawał panować nad swoimi funkcjami fizjologicznymi. I to nie tylko w ostatnich latach. Pamiętam to jeszcze z lat pięćdziesiątych. Urządził swoje imieniny i urodziny, bo urodził się 19 marca i był Józefem. Dzień ten zawsze celebrował. Urządził dla wszystkich studentów przyjęcie. Był wtedy w stosunku do nas bogaczem. Zorganizował wielkie przyjęcie. Przyszliśmy tam, było dużo chłopaków i dziewczyn hiszpańskich. Czekały i czekamy i nie ma go. Kiedy w końcu zjawił się spóźniony, ledwo trzymał się na nogach. Więc z kolegą wzięliśmy go pod rękę do taksówki i zawieźliśmy do jego pensjonatu. Było to dość daleko i nie mieliśmy pieniędzy, by zapłacić za taksówkę. W bramie więc sięgnęliśmy do kieszeni Łobodowskiego i ktoś zawołał policję, że chcemy okraść pijanego. Józio więc nie umiał pić. I nie był pijakiem, bo nie był zależny od alkoholu. Pił choć nie umiał zupełnie pić. Nie można go więc było zapraszać, bo kończyło się źle. Dlatego powiedziałem o trzech godzinach, że jeżeli przyszedł trzeźwy, to przez ten czas potrafił być elokwentny, wspaniały, dowcipny, jeszcze grzeczny, jeszcze staroświecko w stosunku do pań uprzejmy. A potem zaczynało się to zmieniać i przechodziło w grubiańskie i obrażające sytuacje.

Mówiliśmy, że mimo doskonałego samopoczucia w Hiszpanii Łobodowski nie wszedł w życie polityczne. Ale nie wszedł także w życie literackie.

– Józio nigdy nie nauczył się języka. Nauczył się mówić po hiszpańsku, językiem potocznym i niepoprawnym. Miał swoje nawyki, nie uznawał niektórych trybów czasownika, ale to dodawało mu w barach czy na tertuliiach takiej jakiejś aury. Potrafił nawet być dowcipny, co wcale nie jest łatwe. Znał hiszpański język mówiony.

Aleksander Dowżenko (1894–1956) ukraiński reżyser filmowy. Autor szeregu tak zwanych powieści filmowych. Do najlepszych jego filmów należy *Ziemia, Arsenal, Iwan, Zwanyhóra*. Pod koniec 1932 roku zmuszono go do opuszczenia Ukrainy i wyjazdu do Moskwy; Przejmującym dokumentem obrazującym ten ostatni okres jego życia jest *Dziennik*. Kilkrotnie publikowano jego wybrane fragmenty, z których ostatnie ujrzały światło dzienne w 1988 roku. *Dziennik* tłumaczono między innymi na język angielski. W 1976 roku ukazał się w Polsce wybór jego utworów prozatorskich *Zaczarowana Desna* w tłumaczeniu Stanisława Edwarda Burego. LSW 1976.

2 IV 1942

[...] Napisać nowelę czy epizod... może w formie dialogu, o losie i charakterze narodu, który przez całe stulecia tracił swą elitę intelektualną – porzucała go ona z różnych przyczyn i działała na korzyść kultury polskiej, rosyjskiej, pozostawiając własny swój naród ciemny i bezbronny w rozumieniu postępowej kultury. O braku wierności, o łatwej asymilacji i braku przywiązania do ojczyzny. O obojętności w stosunku do swej historii, do swych dawnych dziejów. Wystarczy przypomnieć tylko nasze zabytki przeszłości, wszystkie w g... i upadku. Nasza rządowa „góra” w tych sprawach, niestety jest zupełnie niedołączona i umyślowo niedorozwinięta, prowincjonalna, co też znalazło swe pożałowania godne odzwierciedlenie w N. [...]

12 IV 1942

Przywiozła matka dzieci do wioski na sankach. Do dzieci, a one zamarzły.

Kiedy myślę czasem, że nawet mizerny N. ma zamiar rozstrzelać milion Ukraińców jak niedawno oświadczył ten skartłowaciący poetyk, robi się tak smutno, że trudno to wyrazić. Ileż ciemnego draństwa nienawidzi naszego narodu. Ileż insektów pelza po ciele naszego narodu.

3 V 1942

Dziś byłem u Mykity Serdjewicza (Chruszczowa – red.). Mówiłem mu między innymi o konieczności utrwalania w pamięci imion bohaterów wojny ojczyźnianej, zwracałem mu uwagę na przykry, niedbały stosunek do bohaterów rewolucji i na to, że w żadnej prawie wsi nie było śladów pamięci o miejscowych bohaterach, którzy oddali życie za wielką Rewolucję Październikową...

O kobietach, o konieczności zrzucania ulotek skierowanych do naszych ukraińskich matek i żon. Wszystko to było przyjęte dobrze, życzliwie. Jemu, co prawda, zdawało się, że stwarzając na frontach i w armiach księgi pamięci o bohaterach, trzeba to powierzyć ludziom uczciwym i przede wszystkim wpisywać do ksiąg tych, którzy polegli, bo „jest dużo wpływowych ludzi, którzy powpisują do tych ksiąg siebie i swych krewnych w pierwszej kolejności”. Oczywiście, słusznie, bo to, zdaje się, jeszcze książkę Światosław powiedział: „Martwi nie będą musieli się wstydzić”, czego często nie można powiedzieć o żywych.

– Czy nie zanadto troszczą się niektórzy Ukraińcy o własne sprawy? Czy nie zapomnieli o nauce marksistowskiej i o historii? Czy nie zapomnieli, że dziś nie chodzi o ukraińskie sprawy?

Zaoponowałem. Chodzi przede wszystkim o obawę o los narodu i o jego istnienie. Kiedy przeczytałem, że Niemcy wywieźli do Rzeszy 50.000 ukraińskich dziewcząt i kobiet, płakałem. Ale nie wiem, czy płakałbym, przeczytawszy o wywiezieniu kobiet w ogóle.

Jest to całkiem naturalne i prawidłowe. Poczucie dumy narodowej – to normalne uczucie.

4 V 1942

Jeżeli całe męstwo synów Ukrainy w wojnie ojczyźnianej wszystkie ofiary i cierpienia narodu i cała zwycięska siła po wojnie uformowana zostanie przebiegłymi rękoma i piórami w jeden kocioł, a na karb Ukraińców pójdzie sztucznie utworzona hitlerowska petlurowsczyzna i antysemityzm ze wszystkimi następstwami tej jatki, to wołałbym umrzeć i nie znać więcej ludzkiej podłości, bezdennej nienawiści, którą jesteśmy omotani. [...]

26 V 1942

Niemcy wybierają nasze najlepsze dziewczęta. Najlepsze, najmądrzejsze, najładniejsze. Nie garbate i ciemne. Setki tysięcy tych, które miały przedłużać życie naszego rodu zniknie z naszej ziemi i zginie skalane, zabite, zesłane bezpowrotnie. Będzie dźwięczeń ukraińska pieśń po wszystkich górach i dolinach, po wszystkich surowych i nieprzychylnych Ukrainach. [...]

28 VIII 1943

Zaproponowałem M. S. Chruszczowowi utworzenie orderu Bohdana Chmielnickiego.

Aleksander Dowżenko

Dziennik

go 29 sierpnia rano w Pomerkach. Przyjął tę propozycję z zadowoleniem.

Prosiłem go także, by przestał zajmować się wojną i zajął się tworzeniem pokoju. Bo bez niego młodzi niczego sensownego nie zrobią. Już zaczyna się straszny burdel z kadrami partyjnymi w Charkowie. Zaczęły się powtarzać zimowe areszty. Zimą wysłano z Charkowa podczas naszej tam bytności 2500 osób. Hańba. Ta hańba znów się powtarza. Przez to tak wielu ludzi poucikało z Niemcami.

W teatrze im. Szewczenki odbył się koncert, po którym poszliśmy na towarzyskie spotkanie z rządem i generacją.

Przyjemnie rozmawiało się, jak zwykle, z Mykity Serdjewiczem i z marszałkiem Żukowem, to wspaniały marszałek.

5 X 1943

Przedwczoraj byłem u N. Przyjął mnie chętnie i przychylnie... Dziękował i gratulował mi *Bitwy*.

Mówiliśmy o *Ukrainie w ogniu*. Opowiedziałem mu, jakże boją się drukować gdyż zawiera sporo krytyki. Strażnicy partyjnych zalet, obłudnicy, wykonujący ponad plan wszelkie zadania boją się więc, bym nie zbłamucił narodu swymi krytycznymi sformułowaniami. Dał mi zgodę na druk *Ukrainy w ogniu* w całości i bezzwłocznie.

Mówiliśmy o wojnie, o „stylu” wyzwolenia. Opowiedziałem mu o naszych wojskowych durniach, którzy nie kochają narodu ani nie współczują mu, o tępych służbach, o podejrzeniach, o aresztach i o innych niepotrzebnych i szkodliwych rzeczach. Potem przystąpiłem do tego, co najciekawsze, co mi od dawna nie dawało spokoju. Dowiedziałem, że 1/4 hektara na rodzinę to szkodliwa, nieżyłcowa rzecz, którą trzeba czym prędzej zmienić. Trzeba zganiać ludzi do kolchozu, nie biedą, a na odwrót – dostatkiem i obowiązkiem prawnym, nie 1/4 hektara, a cały hektar dać na rodzinę, by miały gdzie pracować podlotki, dzieci, czy dziadkowie i babcie, lub sami pracownicy kolchozu w wolnym czasie. Przytaczałem wiele szczegółów swego planu, przykładów itd.

– ...W tej chwili trudno jest mi dać odpowiedź – odpowiedział mi N. – ale sądzę, że wasz pomysł jest realny, można dać i hektar. Nie jest to sprzeczne ani z zasadą kolektywizacji, ani też władzy.

Przyjemnie było słuchać tych słów. Poczujęm, że nie na darmo o tym mówiłem.

Zajmę się tym problemem szczegółowo i napiszę do tow. Stalina raport. I do Chruszczowa.

5 XI 1943

Rozmowa z Mykity Serdjewiczem o kolchozach, o biedzie.

– Istnieje kilka przyczyn ubóstwa: brak ziemi, siły pociągowej, klęska żywiołowa, brak ziarna na zasiew. W kolchozach nie istnieją te przyczyny, tak więc, kiedy kolchoz jest biedny, zawsze mówię: szukajcie głupiego. Głupi przewodniczący kolchozu jest jedną z podstawowych przyczyn ubóstwa.

Wjeżdżaliśmy do Kijowa z M. S. Chruszczowem w dniu 6 listopada 1943. Był to dzień wyzwolenia. Z Kijowa wyparto Niemców 5 listopada w nocy.

Mykita Serdjewicz: – Ma władzę ten, który daje przydziały na mieszkania, a nie ten który wygłasza przemówienia. (Odnosnie organizacji gospodarki komunalnej).

Rozmowa na posiedzeniu KC Rady Komisarzy Ludowych... była nadzwyczaj ciekawa, i rad jestem, że byłem tam obecny. Przemawiał Mykita Serdjewicz znad wyraz subtelny wyczuć człowieka i sytuacji. Dostało się wszystkim lotrom i włóczęgom... którzy

zgniliznę moralną naszego wychowania i brak przygotowania do wojny.

Życie ojca nie było szczęśliwe. Zmarł w wieku osiemdziesięciu lat. Był niepiśmienny, przystojny, wyglądający na profesora lub członka akademii nauk. Był to mądry i szlachetny człowiek. Nie mógł się spełnić w życiu, był niezadowolony, choć zdolny dzięki swym wrodzonym talentom do rzeczy wniósłych i subtelnych.

Moskwa, 26 XI 1943

Znów jestem w Moskwie. Przywiozłem z Kijowa swą starą matkę. Dowiedziałem się dziś od Bolszakowa, że moja powieść *Ukraina w ogniu* nie podobala się Stalinowi i że zabronił ją drukować i filmować. Nie wiem, co mam robić. Ciężko mi i smutno. I nie dlatego mi ciężko, że więcej jak rok pracy poszło na marne a nawet nie dlatego, że będą triumfować moi wrogowie a różni drobni biurokraci zaczynają mnie znieważać. Ciężko mi dlatego, że mam świadomość, iż *Ukraina w ogniu* – to prawda. Zamknięta we mnie prawda o moim narodzie i jego nieszczęściu. A więc prawda nie jest nikomu potrzebna, nie jest potrzebne prócz panegiryków.

28 XI 1943

Zakaz druku *Ukrainy w ogniu* bardzo mnie przygnębił. Chodzę smutny i nie mogę miejsca sobie znaleźć. I mimo wszystko myślę: niech zabraniają, Bóg z nimi, tak czy owak jest napisana. Przemówienie wygłoszono. Wiem dobrze, że „góra” zmieni swój stosunek do mnie. Pewnie będę musiał jeszcze jakoś za to zapłacić. Ale wierzę, że pomimo wszystko, mimo śmierci cywilnej, *Ukraina w ogniu* jest przeczytana i dzięki temu gdzieś jakoś nie ulegnie zagładzie wielu ludzi na Ukrainie. Wierzę w to, i nic mi tej wiary nie odbierze. Napisałem opowiadanie uczciwie, tak jak jest i jak widzę życie i cierpienia mego narodu. Wiem, że będą mi zarzucać nacjonalizm, chrześcijaństwo i odpuszczanie wszelkich win, będą sądzić za lekceważenie walki klasowej i rewizję w wychowaniu młodzieży, która teraz heroicznie zмага się na wszystkich frontach. Ale nie to jest podstawą utworu, nie o to chodzi. Rzecz polega na żalu, że źle poddaliśmy przekłębemu Hitlerowi Ukrainę i wyzwalamy ją źle. Każdy z nas, wyzwolicieli, dawno zapomniał o tym, że powinniśmy czuć się trochę winieni przed wyzwalanymi. A my widzimy w nich winowajców, ludzi, którzy nie mają czystych rąk, ludzi winnych dezterterstwa i konformizmu, ludzi drugiej kategorii. (...)

Smutno mi nie bez powodu. Dziś wreszcie rozmawiałem przez telefon z Chruszczowem, który przyjechał do Kijowa z Charkowa. Kiepsko było słyhać i nie wszystko dobrze zrozumiałem. Ale to, co usłyszałem i ten ton, pełen oburzenia i gniewu, którym ze mną rozmawiano i te oskarżenia, które mi wysunęto, ostatecznie mnie przygnębiły. Okazuje się, że oszukałem Mykity Serdjewicza, napisałem w *Ukrainie w ogniu* coś wrogiego w stosunku do naszego narodu, partii i rządu, którego oburzyłem swoją brutalną, wrogą napaścią. Odpowiedzialni towarzysze, którzy czytali moją pisaninę, są oburzeni i nie rozumieją, jak Ołeksandr Petrowicz mógł napisać coś takiego. Obraziłem Bohdana Chmielnickiego, opluwałem walkę klasową, głoszę nacjonalizm itd. Słuchałem Mykity Serdjewicza i myślałem: nie mogłem i nigdy nie będę mógł zaszkodzić Stalinowi, choćby przez to, że zawdzięczam mu życie: gdybym nawet w jakichś sformułowaniach czy myślach mylił się, myliłem się przecież nie ja jeden. (...) Rozumiałem, że w moim życiu nastąpią zmiany na gorsze.

Dziś W. Szklowskyj opowiedział mi, że w bitwach ginie mnóstwo, zmobilizowanych na Ukrainie, wyzwolonych obywateli. Nazywają ich zdaje się „lichymi szynelami”. Walczą bez żadnego przygotowania, w ubraniu cywilnym. Patrzają na nich jak na winowajców. „Pewien generał patrzył jak walczy i płakał”, – opowiadał mi Wiktor...

Opowiadał mi także, że Rokossowskiemu przed wojną wybili wszystkie zęby. Kto je wybił i za co, nie wiem, ale Rokossowski chodzi teraz ze złotymi zębami. Opowiadają o nim też, że nie podpisuje wyroków śmierci, kiedy tego żądają od niego wojskowi sędziowie i prokuratorzy. Widać, że przeko-

Tadeusz Nyczek

Jest malarzem niezwykle. Określenie to, z reguły nadużywane, w jego przypadku brzmi wyjątkowo wiarygodnie. Na przykład nigdy nie miał wrogów. Jego sztuka od początku była powszechnie zaakceptowana przez wszystkich bez wyjątku: zarówno przez malarzy najróżniejszych stylów i kierunków, jak „zwykłą” publiczność. Pośród setek recenzji, artykułów, prac naukowych i popularnych, książek, wstępów i przyczynków powstałych na temat tego malarstwa w minionym czterdziestolecu, nie znajdziemy bodaj jednego tekstu, który podważałby sens sztuki Nowosielskiego albo wyrażał się krytycznie o poszczególnych dziełach. Gdyby zrobić ankietę

nien być wyzwaniem dla artysty w całym swoim nieograniczonym bogactwie.

Tradycja i nowoczesność... Z pewnością żaden z polskich współczesnych malarzy nie spenetrował tak dogłębnie tradycji sztuki, jak właśnie Nowosielski. Poprzez fascynację starożytną ikoną dotarł do kultury bizantyjskiej. W bizantyjskich mozaikach odkrył jedno ze źródeł impresjonizmu. W latach osiemdziesiątych odkrycia te i powiązania powróciły falą obrazów właśnie „impresjonistycznych”.

Krytyka dość wcześnie zauważyła w malarstwie Nowosielskiego także ślady kubizmu: charakterystyczne „kubizowanie” zarówno przedmiotów, jak przestrzeni tła. Ba, odkryto

jącej części awangardzistów XX wieku: oni w imię nowatorstwa odrzucali tradycję, on – przyjmując ją – adaptował na własny użytek.

Harmonijne połączenie przeszłości z teraźniejszością, cecha tak charakterystyczna dla tego malarstwa, wydawało się nieprzekraczalną w jednym przynajmniej punkcie: gdy figuratywizm spotykał się z abstrakcją.

Próbując malować w obu konwencjach stał Nowosielski wobec dylematu rozdwojenia, przeciw czemu buntowała się jego natura artysty i filozofa poszukującego raczej współbrzmień niż dysharmonii, raczej złotych środków niż opozycji. Zanurzenie się w metafizyce jako sublimacji wiary i intelektu stwarzało szansę tej jedności na poziomie ducha. Po prostu figura ludzka (na przykład wyobrażenie człowieka jako tworu boskiego) nie musiałaby wchodzić w konflikt z obrazowaniem abstrakcyjnym, jako że każdy duch z natury rzeczy czuje się lepiej w domyślnej niż dosłownej formie. Ale jak zasypać filozoficzną i estetyczną przepaść między przeciwnymi ideami samej

czności tym „środkiem” mogącym połączyć dosłowne z abstrakcyjnym, realne z nierealnym, okazała się ikona właśnie. Albowiem ikona jest jednocześnie figurą – i znakiem figury. Obrazem Boga i metaforą Boga. Przedmiotem – i zaklęciem. A nade wszystko: skonwencjonalizowaną kompozycją estetyczną, której elementy poszczególne są konkretne, ale całość – zgoła abstrakcyjna.

Żeby ostatecznej harmonii stało się zadość, należy powiedzieć, że Nowosielski namalował równie wiele ikon świętych jak świeckich. Jego malarstwo kościelne i cerkiewne służy kultom religijnym, choć bywa też dekoracją, jak wszelkie bodaj dziś malowidła sakralne. Zaś mnóstwo obrazów przedstawiających zupełnie świeckie wersje ikon – należy do naszego ziemskiego świata. Tu ikoną może być równie dobrze sylwetka kobiety w miejskim pejzażu albo na plaży, jak dwa dzbanuszki i dwie miseczki w świętym porządku doskonałej kompozycji.

W wielkim i jakże owocnym trudzie po-

Nowosielski: harmonia i adoracja

na najmniej kontrowersyjnego, a zarazem najlepszego artystę polskiego drugiej połowy XX wieku, niewątpliwie wygrał ją Jerzy Nowosielski.

Tak powszechna zgodność opinii nie może być czymś przypadkowym. I rzeczywiście – jest kilka co najmniej powodów, dzięki którym taka zgodność okazała się możliwa.

Po pierwsze: Nowosielski nigdy nie występował przeciw żadnemu nurtowi czy kierunkowi w sztuce (tradycja walki z wszystkim, co nie jest „moją” koncepcją sztuki, była i jest bardzo rozpowszechniona jako postawa w kulturze XX wieku).

Po drugie: w harmonijny sposób umiał połączyć tradycję z nowoczesnością (oraz jeszcze kilka innych opozycji pozornie nie do pogodzenia).

Po trzecie: uczynił ze sztuki narzędzie poszukiwania Dobra, Piękna i Boga, co prawdopodobnie okazało się najbardziej rewolucyjnym i rewelacyjnym (bo przecież współczesna twórczość skupiła się przede wszystkim na odkrywaniu szpetoty świata, szukaniu piekła i zwalczaniu zła).

Spróbujmy przyjrzeć się wymienionym okolicznościom.

Co znaczy „nie być przeciw” żadnemu stylowi w sztuce? Brzmi to trochę jak wezwanie do eklektyzmu albo wręcz wszystkoizmu... W przypadku Nowosielskiego oznacza tyle, że ani rodzaj wykształcenia, ani późniejsze upodobania estetyczne nie cechowały się o d r z u c a n i e m czegośkolwiek. Odwrotnie: malarz bez specjalnych wewnętrznych oporów wyszukiwał we wszystkim, co ofiarowywał mu Wielki Ocean Sztuki, po prostu to, co szczególnie go pociągało albo okazywało się przydatne.

Był uczniem polskich kolorystów (którzy z kolei byli duchowymi uczniami impresjonistów) i chociaż jego późniejsze związki zarówno towarzyskie, jak estetyczne zaprowadziły go niemal w przeciwną stronę – do sztuki nowoczesnej – zawsze pozostał w swoim malarstwie wyborem kolorystą właśnie. Ba, uchodzi za mistrza koloru...

Zadaptował dla swojej sztuki tradycyjny figuratywizm, zatem zwolennicy malarstwa przedstawiającego mogą go uznać za swego. Ale namalował też wiele obrazów zupełnie abstrakcyjnych...

Używał i używa różnych technik – od konwencjonalnych olejnych płócien, przez deski malowane temperą (na wzór cerkiewnych ikon), aż do malarstwa ściennego. Podejmował, i dalej to czyni, wszystkie właściwie najważniejsze tzw. wielkie tematy sztuki: pejzaż, martwą naturę, postać i portret, nie ograniczając niczym swobodnej gry skojarzeń. Maluje zazwyczaj z wyobraźni, ale częstym źródłem inspiracji bywa natura.

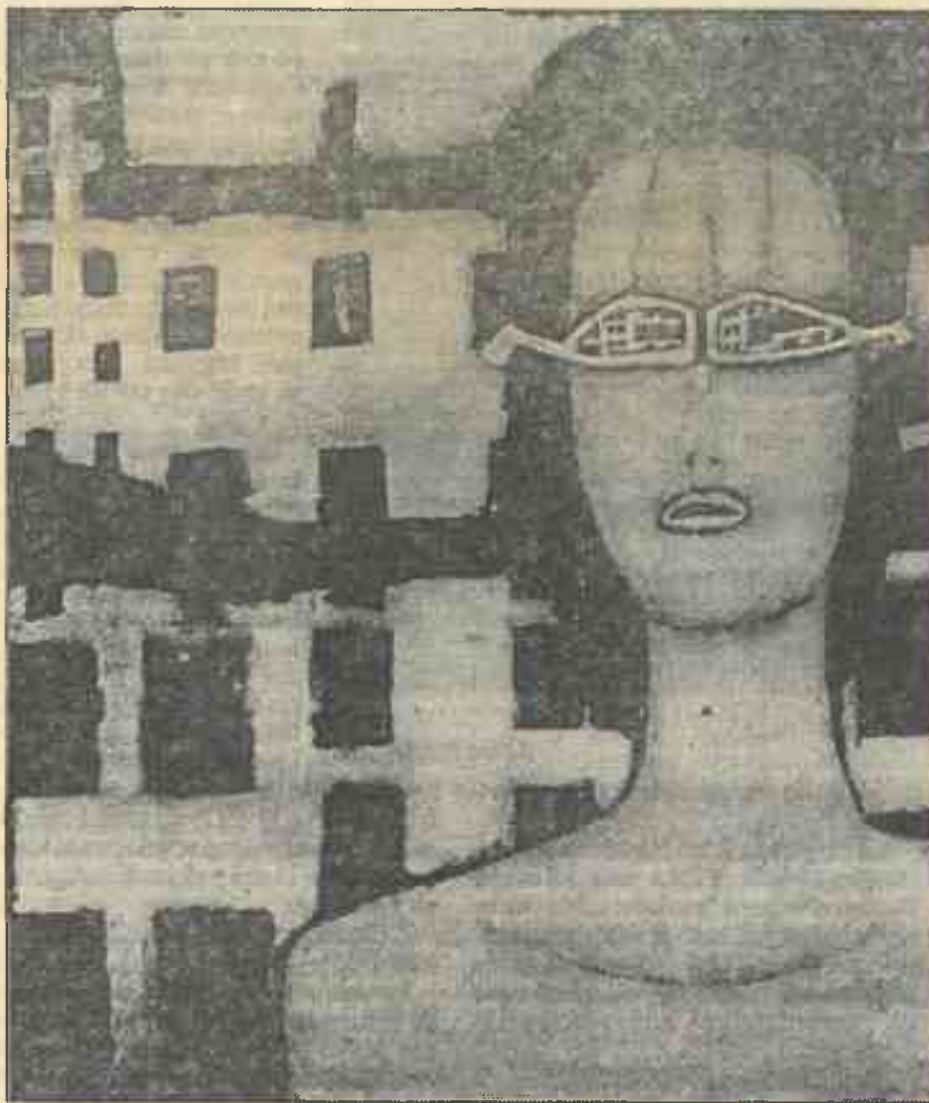
Więc mniej odrzucanie, a bardziej przyjmowanie. Bo świat – także świat sztuki – powi-

też powiązania z surrealizmem. Nie w technice ani specyficznie dla tego nurtu obrazowaniu, niemal naturalistycznym. Bardziej – w swobodnym kojarzeniu, czysto zmysłowym, różnych elementów składających się na całość obrazu. Wspominaliśmy już o częstych powrotach artysty do sztuki abstrakcyjnej.

Więc silne więzy z tradycją kultury Wschodu i Zachodu – a jednocześnie równie silne

sztuki: tą, która w imię widzialnego świadectwa powołuje na płótno i papier realną rzeczywistość i ubóstwia samą siebie?

Nowosielski, co prawda, nigdy nie „przedstawiał” dosłownej rzeczywistości. Nawet portrety, nawet martwe natury zawsze były tylko dalekimi przetworzeniami. Malarska przestrzeń nigdy nie odwzorowywała jakichkolwiek przestrzeni realnych, będąc niezależną



Jerzy Nowosielski

osadzenie we współczesności. Nie przypadkiem zapisał się do reaktywowanej w 1957 Grupy Krakowskiej, stowarzyszenia o ambicjach skrajnie nowoczesnych. Jednego tylko progu nie przekroczył nigdy: odrzucenia obrazu jako przedmiotu i obrazowania jako rodzaju ekspresji estetycznej, intelektualnej i zmysłowej. Stworzenie pięknego dzieła sztuki zawsze było jego ambicją nigdy nie kwestionowaną. W tym zatem miejscu często rozchodziły się drogi Nowosielskiego i przeważa-

kreacją artystyczną, kompozycją barw i brył, a nie fotografią natury.

Z kolei obrazy abstrakcyjne – zwłaszcza postawione obok figuratywnych – stwarzały złudzenie, że odnoszą się do czegoś o wiele bardziej konkretnego, że pod tajemniczą powłoką barwnych płaszczyzn kryją się „rzeczywistości” prędzej czy później dostępne poznaniu.

Ale mimo wszystko przepaść pozostawała. Nowosielski znalazł jednak rozwiązanie sprze-

szukiwania Wyższej Harmonii rozwiązał Nowosielski jeszcze kilka innych sprzeczności. Choćby tę między cielesnością a duchowością, ziemią a niebem, świeckością a świętością. Oto malarz obrazów wręcz kultowych okazał się także wybitnym autorem obrazów – niemal erotycznych. Akty damskie są niemalą częścią tego malarstwa i nadal powstają, równoległe z innymi tematami. Ale znów, jak to u Nowosielskiego, dosłowność bywa tonowana swoistą nad-realnością, żeby harmonia mogła się dopełnić bez zachwiania proporcji. Akty te są zatem zmysłowe – ale nie w nich z taniej erotyki czyniącej z anatomii obiekt pokątnych podnieceń. Ikona pięknej kobiety zostaje tam uświęcona w tym samym stopniu, w jakim piękne ciało urealnia i ucłowiecza mistyczne wyobrażenia o doskonałości. Adoracja zmysłów spotyka się z adoracją marzeń. Wszystko zaś – już na równych wobec siebie prawach – spotyka się na o b r a z i e jako wizji artysty. I jeśli ktoś dostrzeże w dzbanku, akcie kobiety czy cerkiewce pośród łąk dokładnie te same sposoby malowania, te same tęsknoty do harmonii, czyli te same jedności przeciwności prowadzące do ubóstwienia Sztuki jako wyrazu istnienia artysty w świecie – cel malarza został osiągnięty.

Uczynił ze sztuki narzędzie poszukiwania Dobra, Piękna i Boga. Fakt, że świadomie albo podświadomie omijał w swojej sztuce drugi wielki temat kultury, jakim jest zło, nieszczęście i upadek we wszelkich odmianach, nie świadczy bynajmniej o eskapizmie. Aczkolwiek wielu filozofów, pisarzy i artystów zajmujących podobną postawę o takowy eskapizm chętnie posądzano: bo jakże tu sławić różę, gdy płoną lasy? Ale nie chodzi doprawdy o zamykanie oczu ani malowanie na białym czarnego świata. Po prostu, zdaje się mówić Nowosielski każdym nowym obrazem, piękno i Bóg naprawdę istnieją i nie ma się co wstydzić tego zdumiewającego być może w XX wieku faktu. Zaś jeśli jest i Bóg, i piękno, to przeznaczeniem człowieka, który częściej żyje pośród zła i rozpacz, winno być (bo zawsze było) dążenie do Boga i piękna. Sztuka może być jedną z drabin do tego celu.

Porównanie z drabiną nie jest tylko wytartym zwrotem retorycznym. Sztuka Nowosielskiego jest bowiem z całej swojej natury wertykalna, jej kierunkiem jest Wysoka Tajemnica, mistyczna villa dei misteri, dom cudów, który zawsze jest gdzieś nad nami. Dążenie do harmonii jest drogą do nieba, po prostu.

I jeśli dzięki temu, wszystkiemu malarstwo Jerzego Nowosielskiego jest akceptowane tak powszechnie – czyli wyzwala tak wiele d o b r y c h u c z u ć – znaczy to, że artysta się nie pomylił, pokładając w nas tyle nadziei.

Angielska wersja tego tekstu ukaże się, miejmy nadzieję, w albumie pt. *Jerzy Nowosielski* przygotowywanym przez Wydawnictwo „Arkady” na rok 1991.

...Szukając tego co jest Rzeczywiste

dokończenie ze s. 1

nej roli i obrazu poety, związanego z konkretną zbiorowością. Stąd wzięło się wyznaczenie: „Byłem cenionym polskim poetą i tłumaczem poetów innych narodów. (...) nagle przeciałem (...) moje związki z polską demokracją ludową i stałem się emigrantem, świadomym tego, co to oznacza. To nie koniec. Metafora samouni-cestwienia posłużyła też Miłoszowi do określenia własnej sytuacji wobec ojczyzny – podstawowej przestrzeni duchowego istnienia. I od tej strony wybór wygnania jawił mu się jako samobójstwo, gdyż – „czymże innym dla poety jest stracić ojczyznę?”

Negacja, czy ściślej: odsłonięcie negatywnego wymiaru własnej sytuacji, jest tu związane z gestem odcięcia od przeszłości, z budowaniem nieprzekraczalnej bariery, oddzielającej Ja-Teraz od Ja-Niegdyś. Konsekwencją tego gestu w jednostkowym przeżyciu jest brak, pustka, zwłaszcza brak wartości pozytywnych – bo tak jawiły się w wypowiedzi Miłosza związki ze zbiorowością, z ojczyzną... Takie-mu pojmowaniu i przeżyciu negacji towarzyszy w emigracyjnej twórczości Miłosza – i to znów od samego początku – pojmowanie odmienne. Wybór wygnania pojawia się tu bowiem nie tylko jako zaprzeczenie i przekreślenie, ale także jako sprzeciw, jako gest od-rwania od wartości negatywnych.

Przyjęcie kondycji emigranta było w intencjach Miłosza negacją jego własnej wcześniejszej postawy i postaw tej części polskich artystów i intelektualistów, którzy (jak sportretowani w *Zniewolonym umyśle* Alfa, Beta, Gamma i Delta) zgodzili się świadomie na zło tkwiące w ówczesnej rzeczywistości społecznej. Było sprzeciwem wobec politycznej praktyki epoki stalinizmu i, przede wszystkim: sprzeciwem wobec diamentu, Nowej Wiary, a więc takiej ideologii, której celem było zupełne podporządkowanie jednostki i jej świadomości – Państwu i Systemowi... Tak rozumiane „Nie” Miłosza było więc zanegowaniem zapo-wiadanego w finale *Traktatu moralnego* „jądra ciemności” (W I, 239).

Aksjologiczny wymiar tej negacji wydaje się niewątpliwy. A także – jej wymiar pozytywny, gdyż dotyczyła ona sił realnie działających i niszczących wartości tak bezsporne, jak zewnętrzna i wewnętrzna wolność jednostki i możliwość mówienia prawdy o sobie i świecie. Mówiąc „Nie” – odsłaniał Miłosz perspektywę na niszczone wartości, przypominał istotny związek między poezją i prawdą. Jego zdanie „A poezja jest prawdą” (Toast, W I, 252), przypominające zdanie św. Jana „A prawda was wyzwoli” powracało potem wielokrotnie w świadomości polskich poetów i ich czytelników...

Negacja jako przekreślenie i sprzeciw dotyczyły głównie przeszłości. W deklaracji ideowej Miłosza-wygnanie, stanowiącej punkt wyjścia tych rozważań, znaleźć też można negację skierowaną w przyszłość i dotyczącą niczego innego, jak właśnie owej wybranej kondycji. Na marginesie portretu Gammy w *Zniewolonym umyśle* pisał poeta: „Wiedział, (...) że boje się zostać emigrantem i skazywać się na jałowość i pustkę, które są cechą każdego wygnania.” (ZnU 163). Miłosz obawiał się wówczas, iż brakowi wartości w przestrzeni, którą pozostawił za sobą – może odpowiadać podobny brak przed nim, w nowej przestrzeni, i to mimo pozytywnego wymiaru jego sprzeciwu. Wskazywał w ten sposób tragiczny wymiar dokonanego przez siebie wyboru. „Wszystko co mogę, to stwierdzić fakt, iż odszedłem.” (ZnU 15) Zdanie to ukrywa – raz jeszcze – paradoksalne spięcie wartości. Miłosz powiedział „Nie”, bowiem negacja wydawała mu

się nieunikniona i konieczna, w imię wartości uznanych przezeń za absolutne. Ale poza daniem świadectwa tym wartościom – pojawiło się kolejne „Nie” w postaci pustki przyszłości. Z jednej więc strony: konieczność wyboru, z drugiej: świadomość odcięcia od korzeni, połączona z przekonaniem, iż „zakorzenie jest (...) najważniejszą (...) potrzebą duszy ludzkiej.”

Tak więc swoją sytuację u progu wygnania odczytywał i wyrażał Miłosz jako miejsce podwójnej samotności: wobec przeszłości i wobec przyszłości, wobec kraju i emigracji. Nie było to wówczas, anno 1951, poczucie wymyślone. „Sprawa Miłosza” dopiero się zaczynała, z Warszawy usłyszał poeta: „A ty jesteś dezert-er/ A ty jesteś zdrajca / mrok – / pleśń – / strach –”, w Londynie nazwano go „byłym popuczykiem”... Jak powiedziałem, pustka i samotność wobec tego, co było, mogły być równoważone przez poczucie słuszności sprzeciwu. Jako istotny problem jawiła się natomiast pustka przyszłości, czy raczej – pytanie o to, czy da się coś w tej pustce zbudować... Czy da się w oparciu o nią stworzyć coś pozytywnego?

„Kiedy zburzone są fundamenty, co może zdziałać sprawiedliwy?” – pyta Psalmista. Podobnie brzmi pytanie, stojące u podstaw całej wygnanej twórczości Miłosza... Miłosz pyta więc, co można zrobić z własnym wygnaniem – i bez namysłu nad tym pytaniem, bez wskazania kierunków odpowiedzi, niewiele można o jego dziele powiedzieć. Trudność interpretacyjna, jaka się w tym momencie pojawia, polega na tym, iż większość odpowiedzi jakie explicite czy implicite dają się odszukać w tym dziele – sformułowanych jest w języku paradoksu. W końcu jednak nie jest przypadkiem, że Miłosz przyznawał się do wpływu na swoje myślenie heglizującego marksisty Tadeusza Krońskiego i że w pierwszych latach emigracji zajmował się tłumaczeniem i komentowaniem Heraklita...

Jaki był pierwszy krok Miłosza jako wygnanieca? Rzekłbym, świadom wieloznaczności słów, iż poeta podjął wyzwanie niesione przez sytuację, to znaczy zaakceptował wewnętrznie samotność i pustkę, postanowił stanąć twarzą w twarz z tym co negatywne w jego własnym losie, po to, by tę negatywność zgłębić do końca, to znaczy: spróbować ją przekroczyć, odnaleźć własną drogę do wartości pozytywnych. „Żeby – cytując słowa wiersza późniejszego o ówczesnym wieku – powiedzieć yes, tak, si”.

Podobną myśl znaleźć można u filozofa, który stał się potem Miłoszowi bliski. Lew Szestow (bo o nim mowa) pisał niegdyś w swej *Apoteozie nieoczywistości*: „Myśleć, naprawdę myśleć zaczyna człowiek wtedy, gdy się przekonywa, że nic zrobić nie może, że ma związane ręce. Dlatego zapewne wszelka głęboka myśl musi się wywodzić z rozpacz.” I w takim szestowskim rozumieniu terminów, olbrzymia część dzieła Miłosza zbudowana została na rozpacz, wynikającej z przyjęcia wygnania...

W październiku 1980 roku, pisząc wstęp do pierwszej od czasów *Ocalenia* książki oficjalnie wydanej w kraju, mówił Miłosz o swej samotności: „Trudno ją przyjąć, ale raz przyjęta, wynagradza. I myślę, że bez zgody na to co gorzkie, na samotność, na przegraną, nie ma prawdy pisanego słowa.” To zdanie także jest paradoksem: to, co trzydziści lat wcześniej nazywał poeta samobójstwem, tu pojawia się jako warunek konieczny zaistnienia wartości bezwzględnej: prawdy słowa. Ale, oczywiście, pomiędzy paradoksalną negacją i równie paradoksalną afirmacją wygnania znaleźć można w twórczości i światoodczuciu Miłosza szereg

zapośredniczeń, w znamienny sposób łączących to, co indywidualne z tym, co społeczne, to, co egzystencjalne z tym, co historyczne albo metafizyczne...

Pierwszym z nich jest odebranie decyzji z 1951 roku charakteru jedynego, wyjątkowego cięcia w obrębie własnej biografii. Oświetlając swoje życie z perspektywy tego właśnie zdarzenia, zaczął w nim Miłosz dostrzegać konsekwencję zdarzeń i myśli o wiele wcześniejszych.

W jednym z ważniejszych swych esejów, pisanym z perspektywy piętnastoletniego pobytu na Zachodzie, powiedział: „(...) moje lata emigracyjne datują się chyba od 1937 roku, kiedy opuściłem Wilno, przy czym oswojenie się z Warszawą niekoniecznie było łatwiejsze niż oswojenie się z Francją i Ameryką.” („Punkt widzenia czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie”, ZMU 121). Datę, pojawiającą się w tym wyznaniu łatwo skojarzyć nie tylko z odpowiednimi fragmentami *Rodzinnej Europy*, ale też – z pamiętnymi przedwojennymi wersami:

W mojej ojczyźnie do której nie wrócę,
Jest takie leśne jezioro ogromne,
Chmury szerokie, rozdarte, cudowne
Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę.
(*W mojej ojczyźnie*, W I, 67)

Kilkadziesiąt lat później zapisał poeta w swym *Osobnym zeszycie*:

Utrata rodzinnych okolic i ojczyzny,
Błądzenie całe życie wśród obcych narodów,
To nawet
Jest tylko romantyczne, czyli do
zniesienia.

Tak zresztą spełniła się moja modlitwa ucznia gimnazjum wychowanego, na wieszczach: prośba o wielkość, to znaczy wygnanie.

(*Osobny zeszyt*: Gwiazda Piotun, W II, 343-344)

Tak oto fizyczne odcięcie od ojczystej przestrzeni zinterpretował Miłosz jako powtarzającą się w jego życiu, więcej: wyczekiwaną i przyjętą („Przyjmowałem co mnie sążone” – napisał potem /Ryba, W II, 192/) – figurę egzystencji... Figurę, dodajmy, znaną nie tylko z romantycznej tradycji, ale i z losów współczesnych poetów...

Przytaczaną wyżej myśl z eseju „Punkt widzenia” dopowiadał on następująco: „Jakiś odpowiednik (wygnania – M.S.) można znaleźć w losach innych żagarystów, tych, którzy przeżyli.” Odpowiedniki inne odnajdywał już wcześniej, pisząc o „zbiegach z Ukrainy” czy kreśląc emigracyjny portret Wierzyńskiego (*Traktat poetycki*, W II, 13,15). A także później, łącząc samotność Simone Weil z jej pasją poszukiwania ostatecznej prawdy. (ZMU 272).

Powodem wygnania i samotności mogą być wielkie zdarzenia historyczne albo indywidualny kształt losu. Samotność może być wybrana lub narzucona: wciąż jednak pojawia się ona na horyzoncie życia i myślenia współczesnego człowieka. Ten styl myślenia wyraźnie zmierzający do ujżenia własnej sytuacji w szerokiej, symbolicznej perspektywie, najwyraźniej może jest widoczny w przemówieniu wygłoszonym we wrześniu 1967 roku na *Rencontre Mondiale de la Poésie*. Trzeba te zdania przytoczyć w całości: „Niemał niemożliwością jest mówić dzisiaj o poezji i nie wspomnieć o wygnaniu. Wygnanie jest losem dzisiejszego poety, niezależnie od tego, czy mieszka on w swoim rodzinnym kraju czy za granicą, bo prawie zawsze jest on wyrwany z małego swego świata obyczajów i wierzeń, jaki znał w dzieciństwie. Samo w sobie wygnanie nie jest

niczym ani złym ani dobrym, romantyczne i patetyczne gesty bytyby tutaj na nic, doprowadziłyby tylko do fałszu. Wygnanie trzeba po prostu przyjąć i wszystko zależy od tego, jaki zeń zrobi się użytek.” (ZMU 347-348).

Podobne myśli powracają w „Notach o wygnaniu”. W otwierającym je aforyzmie o znamiennym tytule „Użytek” można odnaleźć przekonanie, iż „Wygnanie, przyjęte jako przeznaczenie, tak jak przyjmujemy nieuleczalną chorobę, powinno nam pomóc w zobaczeniu naszych złudzeń.” (ZMU 45).

Można zobaczyć w tych słowach jeden z najistotniejszych punktów w rekonstruowanej tu Miłoszowskiej podróży w głąb sensu wygnania. Sens początkowy pozostał daleko, ten, który się odsłania, jest ledwie jego oddźwiękiem. Bo wygnanie ukazuje się tu jako warunek czy stan poznania. A może jako swoista droga poznania, w tym znaczeniu, jaki tej epistemologicznej metaforze nadaje św. Tomasz.

Wygnanie – za cenę wyrzeczenia – umożliwia poznanie rzeczywistości w jej prawdziwym, istotnym kształcie. Można to rozumieć na sposób Gombrowiczowski: wygnanie jest rodzajem dystansu (przestrzennego, czasowego, emocjonalnego...) pozwalającego chłodno odróżnić rzeczy ważne od nieważnych. Albo zupełnie inaczej, na sposób Simone Weil: dystans oczyszcza przedmiot, odsłania jego piękno, wzmacnia jego istnienie. Obydwa te znaczenia można u Miłosza odnaleźć: wygnanie, skojarzone z powstawaniem dystansu czasoprzestrzennego pozwala mu odnajdywać przestrzeń, która – gwarantowana przez pamięć i wyobraźnię – wydaje się trwalsza niż ta, która pojawia się naszym zmysłem...

Ale, jak się zdaje, jest też u Miłosza coś więcej: wygnanie jest rodzajem drogi, prowadzącej do ośnienia, do epifanii, w której odsłania się przedmiot, albo świat – w swym ostatecznym kształcie i wymiarze... Tak rozumiane – wygnanie nie tracąc poznawczego charakteru, nabiera też konotacji religijnych, bliskich być może tego, co niemieccy mistycy nazywali *Oelassenheit*.

To pokrewieństwo jest istotne nie tylko dlatego, iż perspektywa religijna stanowi jeden z niewątpliwych punktów dojścia w myśleniu Miłosza. Rzecz raczej w tym, iż wygnanie jako droga poznania prowadzi w twórczości poety z Berkeley – właśnie do sensów metafizycznych i religijnych pojęcia. Chodzi o dwa wielkie tematy Miłoszowskiego dzieła: o religijno-ontologiczne wykorzenienie, będące skutkiem zastępowania wyobraźni religijnej przez naukę, oraz o pokrewny w pewnej mierze mit wygnania z Raju... I tu także uświadomienie, przyjęcie stanu wygnania stać się może pierwszym krokiem, który prowadzi ku „innemu niebu, innej ziemi”. Trzeba, mówiąc językiem Miłosza, najpierw ujrzeć siebie jako wydziedziczonego mieszkańca Ziemi Ulro, rzuconego w nieskończoną, pustą przestrzeń – by móc rozpocząć poszukiwanie innej przestrzeni, w której istnienie obdarzone jest sensem...

Zarysowana w ten sposób sieć relacji nie ma charakteru arbitralnego. Nie jest ona także ciągiem przyczynowo-skutkowym. Jest raczej intuicyjnym wglądem w strukturę świata projektowanego przez dzieło Miłosza. Wglądem, mającym odsłonić pewne podstawowe właściwości myślenia i przeżywania, fundującego ow. świat.

Droga, prowadząca od wygnania jako konkretnego faktu, zakorzenionego w indywidualnej biografii, do wygnania jako sposobu egzystencji, przysługującego człowiekowi współczesnemu, droga obecna wyraźnie w Miłoszowskim świecie, odsłania przede wszystkim jego szczególną jedność i podmiotowość. Powiększające się wciąż dzieło Miłosza ukazuje się nam jako całość coraz bardziej wielostronna, ale też coraz bliżej jednolita, zdążająca do samo-dopelnienia; całość o wyraźnym punkcie centralnym, którym jest panujący nad nią suwerennie i odstawający się poprzez nią podmiot.

Świat Miłosza jawi się czytelnikowi nie jako uniwersum statyczne i tożsame ze sobą, lecz jako proces. Jego istotą jest podejmowana przez podmiot próba uzasadnienia własnej sytuacji, a przede wszystkim próba odnalezienia dla niej gruntu. Inaczej mówiąc podstawowym wzorem egzystencji staje się tu pytanie o los (własny i cudzy) i rozpamiętywanie go.

dokończenie na s. 14

Teatru nie mamy a »Olsnienie« gramy. Tak po częstochowsku rymuje Wiesław Komasa, aktor zespołu Janusza Wiśniewskiego. Zespół ten rozpoczął właśnie trzeci sezon działalności w stolicy i mimo wielu obietnic i zapewnień, zarówno ze strony MKiS jak i Urzędu Miasta Stołecznego nie uzyskał nawet najmniejszej sali prób, nie mówiąc już o miejscu, gdzie mogłyby odbywać się przedstawienia. Jest to, jak sądzę, sytuacja wstydliva dla powyższych instytucji. Teatr Wiśniewskiego od swego powstania budził liczne kontrowersje i wyzwał skrajne opinie: od zachwyty po totalne potępienie. Można ten rodzaj teatru cenić lub nie, ale nie należy go ignorować. Artysta, który swą sztuką wywołał jedyną w poprzedniej dekadzie, autentyczną (niestety często niepoważną, ale to już nie wina Wiśniewskiego) dyskusję nad kształtem artystycznym teatru i który zebrał wszystkie najważniejsze nagrody na festiwalach europejskich (BITEF, Teatr Narodów, 2 razy Edynburg, Holland Festival) zasługuje chyba na uwagę i minimum pomocy w znalezieniu kąta dla siebie i swych aktorów.

Po tym „interwencyjnym” wstępie przyjrzyjmy się faktom. Jesienią 1988 Wiśniewski rozpoczyna pracę z własnym zespołem w Warszawie. Dotąd współpracował z Teatrem Nowym w Poznaniu, kierowanym przez Izabellę Cywińską. Kilku aktorów zrezygnowało z pracy w Nowym i wraz z Wiśniewskim wyjechało do Warszawy. „Bardzo sobie cenię decyzję moich przyjaciół, którzy zaryzykowali wyjście z tradycyjnego teatru dla pracy ze mną” – mówi Janusz Wiśniewski – „To ryzyko dotyczyło przede wszystkim sceny, ale nie tylko. Wielu aktorów jest spoza Warszawy; podejmując tę decyzję godzili się więc na zmianę środowiska, mieszkania i wszelkie z tym związane kłopoty, a są one niemałe”.

Zespół Wiśniewskiego rozpoczął działalność w Centrum Sztuki Studio, z którym związany jest do

dziś. Ze strony Centrum była to głównie pomoc organizacyjna, administracyjna i promocyjna (impresariat). Udało się zdobyć środki na gaże aktorskie i produkcję przedstawień. Próby nad *Olsnieniem* rozpoczęto w listopadzie, niestety zbyt często zmieniała się ich lokalizacja. Czasem niemalże z dnia na dzień reżyser i aktorzy dowiadawali się, że z Teatru Lalka muszą się przenieść do nieogrzewanej stajni na Szluzowcu. Ale nikt nie zwracał uwagi na drobnostki. Wiadomo było przecież, gdzie odbędzie się premiera. Scena w Sali Kameralnej Teatru Wielkiego okazała się na tyle przestronna, że pomieściła i scenkę Wiśniewskiego i miejsca dla publiczności. Po roku pracy, wciąż bez własnej sali i stałego budżetu, w listopadzie 1989 roku odbyła się premiera *Olsnienia*

Pozornie teatr Wiśniewskiego się nie zmienia. Wciąż jest to ten sam „dyspozytyw sceniczny”, z XIX-wieczną scenką pudełkową podświetlaną lampionami. Kukły, manekiny, motoryka spektakli oparta na rytmie muzyki Jerzego Satanowskiego, sposób narracji „poprzez” plastykę, krag tematyczny wywodzący się z szeroko pojętych przypowieści biblijnych – wszystkie te elementy tworzą estetykę teatru Wiśniewskiego. Widz, który chce nauczyć się jego języka, dostrzeże od razu różnice i niuanse cechujące poszczególne przedstawienia. Dostrzeże przede wszystkim to, iż kolejne spektakle układają się w pewien estetyczny ciąg. *Panopticon... i Koniec Europy* to rzeczywistość zdefiniowana i wykoślawiona, Wiśniewski sięga w tych przedstawieniach do teatralnego lamusa (szczególnie w *Panopticon... i Koniec Europy*), wyłącza stare konwencje, bada ich pojemność estetyczną, żongluje formą. Obydwa spektakle tworzą pewną całość, są wieszaniem i spełnieniem apokalipsy, *Modlitwa chorego przed nocą*, *Der schwarze Zug* (premiera Staatstheater Kassel w październiku 1988 roku) i ostatnie – *Olsnienie* – to spektakle wyrosłe z tego samego pnia estetycznego, ale zgoła innego ducha. Celem jest tu

poszukiwanie wartości pozytywnych, próba odnalezienia wyjścia z opresji, w jakiej postawieni zostali bohaterowie. *Modlitwa* to przecież historia syna marnotrawnego – widziana jednak oczyma Pinokia, a *Der schwarze Zug* to opowieść o Trzech Królach zmierzających do Betlejem – i problem czwartego króla, który nie zdążył i dotarł dopiero na Golgotę (w tym przedstawieniu lektura Tourmiera stanowiła rodzaj inspiracji, choć postać czwartego króla przedstawiona jest w nieco innym świetle). Krag biblijny jest dla Wiśniewskiego światem wartości, do którego warto ciągle powracać. Dzięki licznym transkrypcjom udaje mu się uniknąć dosłowności, która dyskredytowałaby tego typu poczynania.

i *Modlitwa...* (do końca czerwca 1989 spektakle te grane były przez Teatr Nowy w Poznaniu). Nikt nie widział jednak tych przedstawień w ich nowej wersji, gdyż nie ma sceny, na której można by je było przedstawić. Częściej spektakle Wiśniewskiego ogląda publiczność zagraniczna niż polska. *Olsnienie* pokazano na dwóch ważnych festiwalach: du Maurier Ltd. World Stage w Toronto i w Edynburgu, gdzie przedstawienie nagrodzono. Błęzący sezon rozpoczął się nieco bardziej pomyślnie niż poprzedni. Zespół Janusza Wiśniewskiego ma własny budżet przyznany przez ministerstwo, co pozwalało na przetrwanie, ale tylko do końca roku 1990. Nadal jednak nie ma sali prób, by rozpocząć pracę nad nowym

Teatr Wiśniewskiego

Świadom faktu, iż kryzys świata wartości jest naturalnym stanem egzystencji bohaterów, Wiśniewski poprzez archeologię wartości zmusza ich do odkrycia na nowo prawd tak już dziś nieoczywistych. Tak dzieje się także w *Olsnieniu*. Punktem wyjścia jest opowiadanie Tolstoja *Wiatronogi* (stanowiące także inspirację do głośnego spektaklu Towstonogowa *Historia konia*). W tej prostej, a czasem nieco naiwnej fabule o Koniu, który jeździł w pierwszych zaprzęgach, a na starość jest zapomniany przez wszystkich, Wiśniewski szuka odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące sensu życia, umiejętności wykorzystania talentu. Wszyscy doskonale znamy bezkrytyczną wiarę we własne siły, czy zwątpienie towarzyszące niepowodzeniu. Tytułowe OLSNIENIE – symptom choroby oczu zwanej JASKRĄ – polega na tym, że oczy porażone nadmiarem światła widzą Ciemność. Dla ducha to zjawisko jest początkiem zdrowia. Ta chwila wizji spływa jak łaska, choć często w momencie niemożności jej wcielenia. Nie wolno przegapić tego momentu, bo nigdy się nie powtórzy.

Po premierze *Olsnienia* udało się Wiśniewskiemu przygotować z własnym zespołem *Koniec Europy*

spektaklem. „Nie mogę rozpocząć prób, nie wiedząc gdzie przedstawienie będzie grane. Od miejsca prezentacji zależy po prostu artystyczny kształt spektaklu. Historia, która wydarzyła się w Kanie Galilejskiej, jest punktem wyjścia do tej historii, którą chcemy opowiedzieć; będzie zatytułowana *Życie jest cudem*. Przez dwa i pół roku pracy w Warszawie obiecywano nam już kilkanaście sal kinowych, które po niewielkich przeróbkach służyłyby znakomicie naszym celom. Zawsze jednak, kiedy wydawało się, że już coś mamy, te zapomniane i rzadko odwiedzane miejsca okazywały się niezbędne i niemożliwe było nawet ich czasowe wynajęcie”.

W październikowym numerze „Teatru” wydrukowano pełną listę kierowników artystycznych teatrów dramatycznych. Nie mam zamiaru kwestionować kompetencji któregośkolwiek z nowo mianowanych dyrektorów w Warszawie, ale czasami polityka personalna ministerstwa jest – mówiąc ogólnie – niezrozumiała.

Michał Merczyński

„Goniec Teatralny” Nr 1 z 7 I podaje, że grupa Wiśniewskiego ma stałą siedzibę, budynek dawnego kina Syrena przy ulicy Inżynierskiej.

Kotary, parawany, kanapy – z pluszu. Nawet podłoga z pluszu. Po podłodze tarza się spuszczone z uwięzi libido. To Adam Hanuszkiewicz oświadcza urbi et orbi że mamy właśnie fin de siècle. Swoje pluszowe androny plecie z tekstów niczemu nie winnej Gabrieli Zapolskiej. „Kobieta bez skazy”, „Panna Maliczewska”, „Skiz”, „Zabusia” i kilka utworów prozą zostało przezeń poddanych obróbce poprzez skrawanie. Żeby nie było monotonię adaptator i reżyser włączył do dzieła zatytułowanego *Zapolska, Zapolska* trochę Agnieszki Osieckiej (czego nie uznał jednak za informację godną wzmianki i nie uhonorował poetki w programie).

Pluszową scenografię – dzieło Mariusza Chwedezuka – zaludniają postaci ubrane przez Xymenę Zaniewską. Wymyślone metodą prostych skojarzeń: buduar – peniuar. Damy więc pokazują, co mogą. Ubiór panów natomiast w mniejszym stopniu odpowiada gustom epoki; jeśli to jakiś styl, to aktualna propozycja butików i bud spod Pałacu Kultury. Układ jest lekki i bezpretensjonalny, „naturalny”, bo wszak Zapolska była czołową polską naturalistką. Damy dyszą jawną i ukrytą namiętnością, panowie wpadają w seksualny trans. Ze sceny wciąż słychać o „dreszczach, upojeniach, szalach, bagnie, rozpuście” itd. Gdybyż tak słowo częściej objawiało cudowną moc stawania się ciałem. Ale nie objawia, przynajmniej nie w Teatrze Nowym.

Żal tych osób na scenie, zmuszanych do symultanicznego belkotu, do ciskania się po kanapach w wysilonym upojeniu, do his-

Pluszowe androny

teryicznych ataków na osłupiałych partnerów po to tylko, by ich spektakularnym, bardzo fin de sieclowym kopniakiem odtrącać. Jeśli intencją reżysera było wywołanie u widza estetycznego (bo chyba nie moralnego) wstrząśnienia za pomocą demonstracji szczególnych wzorów zachowań, to dwukrotnie odniósł sukces. Gryzie nie wyfraczonego gentlemena po częściowo obnażonym brzuchu i tydce niewątpliwie ożywia senną atmosferę *Zapolskiej, Zapolskiej*.

Ten epitet jest zresztą nazbyt pochlebny – senność i ziewanie potęgowały się w ciągu dwóch z hakiem teatralnych godzin coraz bardziej. Nuda narastała wręcz witałkowska. W tym kontekście wielokrotnie powtarzany refren „Do trumienki, do trumienki” brzmiał nadzwyczaj zachęcająco.

Żeby podsumować, powtórzmy co się na ów niewiarygodnie nudny, partacko zmontowany spektakl składa. Pluszowe stylizacje, ładne porozbierane dziewczyny zmuszone do wulgarnych popisów, cytaty z przedstawień innych osób, chwytły z przedstawień własnych, groteskowe efekty quasi-komiczne (przedsiębiorca pogrzebony), anachronizmy w grze buduarowych artystów (gwizdanie Titiny, udawanie samolotu), rozpylanie perfum („spektakl uper-

fumował zapach Venise firmy Yves Rocher”) wreszcie obsesje intelektualnej – powiedzmy – natury.

Po pierwsze, pragnienie aktualizacji materiału literackiego za wszelką cenę. Hanuszkiewicz posłużył się tym razem wziętym z *Antysemitnika* Zapolskiej wątkiem żydowskim. Antysemitom, reprezentowanym przez sprzedajną prasę, rzucił w twarz słowa, że Żyd też człowiek, ilustrując to „Psalmem” Koniecznego-Osieckiej z wrocławskiego przedstawienia *Sztukmistrz z Lublina*. Bulwersujące, szkoda tylko, że bez sensu i związku z resztą fabuły.

Po drugie – stosunek do prasy. Abominacja Mistrza do krytyków teatralnych, których postrzega jako bandę ślepych półgłówków o duszyczkach oddanych w pacht jakimś tajemniczym mocodawcom, jest powszechnie znana. Wątek ten złotą nicią przewija się przez wszystkie bez wyjątku ostatnie realizacje Hanuszkiewicza.

Po trzecie, stosunek do własnej osoby. Ten, dla równowagi, cechuje szczere oddanie, głęboki szacunek i ogromny podziw. Dyrektor, personalnie przywoływany w *Zapolskiej* zza kulis, objawia się w postaci grzmotu. To Zeus gromowładny. To artysta genialny. Stąd, rozumiemy, przekonanie, że wszystko mu wolno.

Po co wziął na warsztat Zapolską, skoro na scenie pragnie pokazywać tylko siebie? Tego się prawdopodobnie nie dowiemy, bo z miodopłynnych wywiadów, jakże chętnie udzielanych głównie telewizji, niewiele wynika. Kiedyś po swoim wadził się z romantyzmem. Zawsze był to teatr, w którym forma mocno przereastała treść, ale można się było od biedy doszukać jakiegoś intelektualnego ładunku. Teraz treść wyparowała, a i forma nie ta. Słynna wyobraźnia Mistrza od dawna nie ulatuje ku górze sfery; ostatnio zatrzymuje się poniżej pasa, o czym świadczy najlepiej zamówiony do reklamy spektaklu plakat Pągowskiego. Jest to przecież teatralna maska nałożona na damskie przyrodzenie. I taki to teatr.

Niby nie szkodzi. Mało to pustoty na tym świecie? A jednak jest w tej zadufanej próżności coś paskudnego, gorszego niż prosta dwuznaczność, robienie seksem kasy. To robienie z buduaru „świątyni sztuki”, wciskanie widzom głupoty i obsesji za dobrą monetę. Teatr żywi się uludą, ale nie ma być mydleniem oczu. Nie kupuj tego modelu teatru, ale i nie do mnie jest adresowany. Na Puławskiej wdzięczą się do młodzieży i to jej serwują swoistą „teatralną akademię”.

Kiedyś straszono nas odwoływaniem się do najniższych instynktów, mówiono o złym wychowaniu. Widz – wychowany na chwytach poniżej pasa – będzie widzem szczególnym. Ośrodki teatralnej refleksji będą się u takiego mieściły poniżej głowy.

Hanna Baltyn

Zapolska, Zapolska, adaptacja i reżyseria Adam Hanuszkiewicz, Teatr Nowy, premiera 31 XII 1990.

recenzje

ANTONI PAWLAK: *Kilka słów o strachu*. Oficyna Literacka. Kraków 1990.

Tytuł tej recenzji nawiązuje do tytułu eseju Edwarda Balcerzana „Poezja jak samopoczucie”, w którym autor na pytanie o *differentiam specificam* twórczości poe-

wchlaniają bowiem ówczesny klimat, ewokują go z wręcz samobójczą pedanterią, powtarzają wciąż kilka najbardziej charakterystycznych sytuacji (internat, więzienie, emigracja, opuszczenie...), zbiegają się ze stereotypem tamtych lat.

Bohater liryczny jest osaczony bez reszty przez społeczną i polityczną rzeczywistość swojego czasu. Krótko po katastrofie 13 Grudnia vegetuje w stanie zapaści wszelkich subtelniejszych nadziei i motywów. Upokorzony i rozczarowany „wydawało mi się że jestem silniejszy/że tylko wy potrzebujecie oparcia/że potrafię iść bez protez cudzych słów/zbyt późno zrozumiałem że to

działania *homo politicus*, zrozpaczony i przenicowany bezradnością.

Bo co może człowiek? Może cierpieć, tęsknić za utraconym, kochać się za przepiękaniem, martwić się o bliskich, żyć nieznośnie i bez patosu. Najbardziej patetyczna z tego, co może być, będzie banalna metafora udająca prostolinijność, ad hoc sklecony aforyzm, szlachetny, lecz naiwny gest wyciągnięcia ręki do bliźniego swego, zdawkowe pocieszenie, zawistna przepowiednia zagłady Europy wypowiedziana przy piwie na rue La Fayette. Niewiele; mizerny zamiennik prawdziwego, porywającego – już kiedyś poznaję! – patosu dziejącej się historii.

Poezja jako bezradność czyli – bezradność poezji

tyckiej po roku 1976, odpowiada: poeci pokolenia '76 informują nas przede wszystkim o własnym samopoczuciu; to ono „nadaje (liryce) barwę szczególną, czyni orientację rozpoznawalną na tle nurtów sąsiednich” („Teksty Drugie” 1990, z 1, s. 33). A zatem – jak się czuje Antoni Pawlak, autor *Kilku słów o strachu*? Boi się: „mój strach jest małym strachem / jest realny jak echo nocnych kroków” (utwór tytułowy). Ważniejsza od lęku wydaje się jednak BEZRADNOŚĆ. Przenika ona na wskroś wszystkich uczestników poetyckiego dialogu: autora, bohatera i czytelnika. Śmiem przypuszczać, że taka jednorodność doznań znamionuje artystyczną klęskę, dialog bez dramatu, intrygę bez rozwiązania, nudę. Zatem:

1) Bohater jest bezradny. Wiersze Pawlaka pochodzą z lat 1983 – 1985. Nawet gdyby nie zaznaczono tego wyraźnie, to i tak nietrudno byłoby się domyślić. Utwory

nieprawda” pogrąża się w poczuciu bezradności. Nie mogąc uzyskać satysfakcji w sprawach najważniejszych, rezygnuje ze spraw wszelkich. Na każdym kroku i każdej chwili doświadcza specyficznie polskiego i m p a s u, nużącej chandry, niedoistnienia i niedorzeczywistości. Wyrzeka się pociechy: „wyrzucam z ust/zdewaluowaną monetę modlitwy/ostatnie białe krążki/nie istniejącej waluty”. Przy życiu trzyma go rytuał, nawyk życia. Daje się opanować abulii. Atrofia woli o tyle jest jednak autentyczna, że nie zaowocuje niezależnością od świata i nie obrodzi, jak obrodziła Białoszewskiemu, bujnym językiem, wyobraźnią, myślową finezją, skierowaniem ku metafizyce. U Pawlaka wyjąławia, jest nie wyborem, a koniecznością, defektem, ograniczeniem. Gdyż człowiek w świecie utworów Pawlaka to najboleśniej zraniony, odrzucony, niepotrzebny, pozbawiony przestrzeni

Jest jeszcze *bluznierstwo*: „Bóg i Polska/to pojęcia puste/tylko zbierają w sobie/nasze nocne lęki”. Kiedy i ono nie podniesie rygli zasuniętych na drzwiach świata-klatki, w której biedzi się – ze sobą – bohater Pawlaka, pozostaje tylko zakłęcie: „... niech będzie przeklęty/Winston Churchill niech/będzie przeklęty Franklin Delano Roosevelt/niech będzie przeklęty Józef Stalin/niech umrze pamięć o nich”. Nie powiedzie się próba udaremnienia przeszłości, pamięć nie umrze, anatema nie odniesie skutku. Zatem: „widzisz tu można już tylko nienawidzić”. Więc nienawidzi, ale jakoś tak po chłopięcemu, zagryzając palce, „skośnoookiego Boga Jutra” i „skośnoookiech rycerzy jutra z wizerunkiem/Józefa Stalina wrytym w sercu”.

Ten, o kim mowa (czasami ten, który mówi o sobie) w utworach Antoniego Pawlaka, jest ponadto człowiekiem przyzwoitym

i czułym. Niepokoi się „...o Adama/czy da sobie radę ze sobą/o Annę czy znajdzie spokój/z tamtym mężczyzną/o Andrzeja czy wyjdzie z koszmaru/ w który wpadł”, z góry przewiduje ból po zostawionych (w kraju) starych przyjaciółkach, polubi/rówieśnika – Niemca. Przychylność, wrażliwość, ciepło, z rzadka przerywane ironią zwróconą przeciw tym, co są twardsi, spójniejsi i pogodzeni ze światem. Nie-miłość, nie-pasja, nie-gorączka. Opór, nie – siła; odruch, nie – wola.

2) Poeta jest bezradny. Po tomiku gęsto rozsiadane są autodeprecjacje, diagnoza nieprzydatności artystycznego trudu, konstatacje typu: twórczość jest czymś innym i „czymś mniej” niż życie („nie da się życia sprowadzić do metafor”). Oczywiście jest w tych samozapreczeniach spora doza prowokacji i kokieterii. Wersy: „nie jestem poetą/czasem tylko wiersz/myśli mną” znaczą przecież to tylko, że autor jest poetą z jakiejś wysokiej nominacji, że w grę wchodzi przeznaczenie, że poetycki byt, nieprzymuszony, oddaje, ofiarowuje, wręcz narzuca się twórcom.

Ambiwalentny jest również stosunek Pawlaka do obranej przez niego poetyki (poetyki zaniechania większości estetycznych ofert): z jednej strony poeta uświadamia sobie, iż wiersz – jako „starty napis na murze porzucony w śniegu ulotka” – niewiele ma szans na przetrwanie; z drugiej zaś – bez społecznej, perswazyjnej charyzmy poezja jest czcza. Ostatnie linijki „Zazdrości” to zgryźliwy komentarz do wierszy „o rozstańnięch/gwiazdach/i tak dalej”, które dobre są w czasach „zwykłych”, a nie w czasach zawieruchy, czy choćby – czas niecierpliwości.

Najważniejsza wydaje się wszakże relacja literatura i nie-literatura. Pawlak nie chce pogodzić się ze znikomością opisów, a więc i ze znikomą ważnością tworzenia. Pisze – „poezja to kilka słów na papierze”. Skazany na nią („wiersz nim myśli”), a jednocześnie pozbawiony wiary w słowa, w ich moc magiczną, która by przetwarzała coś więcej niż jedynie językowe środowisko słów, eks-

Wieczny awangardzista

O książce Krzysztofa Pleśniarowicza „Teatr śmierci” Tadeusza Kantora

KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ, „Teatr śmierci” Tadeusza Kantora, Verba, Chotomów 1989

Twórca „Cricot 2” miał nie tylko talent, niezwykłą wyobraźnię, ale też technikę sprzyjającą wyzwalaniu tych darów, w które został tak hojnie wyposażony. Krzysztof Pleśniarowicz w swej książce daje świadectwo nie tyle przejawom talentu Kantora (co najczęściej opisuje się za pomocą mnożenia epitetów), lecz metodom stosowanym w jego pracy twórczej i rezultatom, jakie przynoszą.

Spektakle Kantora, fascynujące sposobem przedstawiania, są zbiorem zagadek i tajemnic. Wywołują silne wrażenie. – pamięć widza utrwała jakiegoś obraz, ekscytację tajemnymi wibracjami narastające poczucie nieoczywistości. Pleśniarowicz tymczasem przedstawia w swojej książce bardzo precyzyjną analizę, dokonaną za pomocą żmudnej, detektywistycznej metody filologicznej (jest to rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem profesora Jana Błońskiego). Może to utrudniać lekturę czytelnikom, którzy sięgną po tę książkę aby z niej skorzystać jak z bryku ułatwiającego zrozumienie sztuki

Kantora. Osaczeni przez „narzędziownię filologiczną” – z planszami i wykresami włącznie – mogą odnieść się do trudu autora zirykacją lub ironią. Bo jeśli we fragmencie tej pracy znajduje się taki oto passus, określający „rozwoj tematu w części pierwszej – cyklu pierwszym”:

K1 → K2 → K3 → K4 (2x) → K5 ⇐ ⇒ K3 (SA-O) → K6 ← K2 ← K3 ← K1,

z czego wynika, że „krąg niemożliwego wspomnienia zostaje w ten oto sposób zakreślony do końca”, to niechybnie przypomina się anegdota ze studium wojskowego, kiedy to prowadzący zajęcia zapewniał, że wszystko potrafi przedstawić graficznie, na przykład: „zakusy imperia- lizmu”. Na tablicy po stronie lewej narysował kredą okrąg i powiedział: „to my”. Po czym po prawej stronie narysował kredą okrąg i powiedział: „to imperializm”. Następnie między lewym i prawym okręgiem narysował strzałkę skierowaną w lewo i powiedział: „a to zakusy”. Ten element pracy Pleśniarowicza – Kantor przedstawiany graficznie – jest szczególnym rodzajem dysonansu wobec mglistych przeczuć widzów o awangardowości bohatera książki. Jest zrozumiałe, że aby opisać metodę działań

twórczych trzeba posłużyć się własną. Ale korzystanie z arsenału broni teoretyczno-literackiej w celu usystematyzowania zdeklarowanego anty-akademika Kantora, jest jak nakładanie nań pancerza z wyłączeniem wystającej Gombrowiczowskiej „pupy”. Z cytowanego wyżej wykresu nie wynika, że „krąg niemożliwego wspomnienia zostaje w ten oto sposób zakreślony do końca”. Wynika natomiast, że można w ramach zadanej pracy domowej „przedstawić graficznie wykres ujawniającego się geniuszu Kantora na podstawie jego arcydzieła *Umarła klasa*. (Jest coś znamiennego i niezbyt szczęśliwego w fakcie, że dzieła oryginalne opisuje się skrajnymi sposobami: albo popularyzatorskim bombardowaniem epitetami typu: „sugestywne”, „jędrne”, i „krwiste”, albo ambitnymi wykresami wyrafinowanych humanistów, których problemem były dwie z matematyki – proszę mi wybaczyć, jestem filologiem polskim z dwóją z teorii literatury).

Ale u Pleśniarowicza „w tej metodzie jest szaleństwo”. Znalazł on bowiem słowa na określenie „teatralności czystej” jaką jest w zamierzeniu wyjątkowość artystyczna „Cricot 2”. I sieć słów porządkująca ten niezwykły świat wyobraźni poucza o metodzie twórcy. Z opisu dzieł Kantora (głównie *Umarłej klasy*) wynika, że awangardowość wiecznie deklarowana, nie jest „mimną” czy „gębą”, że nie jest mistyfikacją, lecz pracowicie udoskonalaną technologią. Zanim Pleśniarowicz przystąpi do szczegółowej analizy spektakli, precyzyjnymi opisami przedstawia laboratorium Kantora – alchemika. I właśnie część pierwsza: „Teatr ankietowanej rzeczywistości”, bardzo porządkuje „mglistych wspomnień czar”. Wyposażony w wiedzę teoretyczną części pierwszej, czytelnik ma okazję (przedarzyć się przez gąszcz wykresów) rozpoznać wewnętrzną, swoistą logikę Kantorowskiej kreacji. Powstaje szansa uporządkowania wrażeń pozostałych po spektaklach w precyzyjny obraz, gdzie założenia i technologia twórcy zgadzają się z rozwiązaniami, po drodze zadziwiająco niezwykłością wyobrażeń. W ten sposób praca Pleśniarowicza staje

się rzeczywistym „wykresem graficznym ujawniającego się geniuszu” (poza fazą wykresów, gdy cierpienie na chwilę wyobraźnia czytelnika). Jest w tej książce cytat z Kantora (a też jakby rodem ze studium wojskowego: „Wykresem graficznym mojej twórczości byłby labirynt – właśnie brak wyjścia świadczy o tym, że jesteśmy na dobrej drodze. W sztuce – oczywiście”.

Pleśniarowicz, przyjmując na siebie rolę przewodnika po tym labiryncie, zademonstrował, jak twórca „Cricot 2” celowo przekształca różne ścieżki wyobraźni w ślepe zaułki banału i stereotypu i jak w chwili braku wyjścia broni się techniką replik i niezwykle inspirującą teorią realności, jak działa przypadek – „fundament realności”, gdy w chwili braku wyjścia dokonuje się mimowolne odkrycie.

„Wieczny Awangardzista”, jak nazywa Kantora Pleśniarowicz, nie ma w sobie zgody na żadną sytuację i kształt zastany. W rzeczywistości każda sytuacja jest po coś, każde zdarzenie to dążenie do czegoś, każdy przedmiot służy czemuś. Twórca „Cricot 2” buntuje się przeciwko „uwięzieniu w funkcji”, dopóki krzesło jest miejscem do siedzenia, a parasol przedmiotem chroniącym przed deszczem, dopóki ludzie, którym te przedmioty służą, korzystają z nich zgodnie z naznaczoną im funkcją, jesteśmy w szponach stereotypu, nasze zachowania są banałami, a rzeczywistość jest zbiorem wiecznie powtarzających się klisz. Aby wyostać się ze stereotypu, trzeba poddać obróbkę istniejący stan rzeczy. Prowokacja, która uruchamia wyobraźnię i stanowi formę walki przeciwko stereotypowi, jest replika. Sięga się zatem do arsenału przeszłości – czy jest to istniejące już dzieło artystyczne (własne lub cudze), czy wybrany element rzeczywistości (fotografia rodzinna, przedmiot użytkowy...) – i przetwarza technikę wielokrotnych powtórzeń, szukając w zastępczej formie inspiracji. Korzystanie z form zastanych dla poszukiwań twórczych, swoisty rodzaj „pa-sożytnictwa” jest obroną przed chaosem, niezbęd- nym pretekstem, ograniczającym nieograniczono-

ploutuje pokłady semantyczne położone tuż obok wielkiego dominium mowy potocznej. I jak nastrój tomiku odsyła nas do nastroju panującego w środowisku sfrustrowanych (nie bez powodu), z reguły inteligentnych sympatyków „Solidarności” w pierwszych pogrudniowych latach, tak i język zbiorku jest językiem tychże ludzi. Pawlak zatrzymuje w utworach natężenie emocjonalne, charakterystyczne dla swojego otoczenia. Nie podnosi go ani o ton. Przyświeca mu ideał faktografii: dostrzec, opisać, nazwać, oraz skomentować wedle najszerzej zrozumiałych i dostępnych reguł. Stopień realizacji tego ideału skłania do przypuszczenia, że poezja istnieje „zamiast” reportażu, publicystyki, albo prywatnego raptularza, że literaturę uprawomocnia podobieństwo do wymienionych form.

Kształtuje się układ elementów przeciw-

stawnych, wzajemnie się paraliżujących. Celem poety w okresie historycznie nieobojętym jest bycie współreżyserem teatru życia publicznego, a zarazem – poezja, czyli: bycie jako uczestnik wspólnej Sprawy, i – co gorsza – poezja; tyle że ta prezentuje nieomal wyłącznie własną bezradność. Mimo że Pawlak ujawnia w niektórych wierszach (na przykład „Młoda poezja w natarciu”, „Litera”) świadomość nieproduktywności tego układu, zawsze jednak w końcu mu ulega, jako że faktycznie nie widzi zeń wyjścia, nie ma nadziei, nie liczy na zmianę sytuacji.

3) Czytelnik jest bezradny. Kilka słów... wymyka się – wskutek samoograniczenia poetyckiego – specjalistycznej ocenie. Jest przecież bardziej świadectwem „moralności” i dokumentem stanu ducha niż literaturą sensu stricto. Skłania to do podkreślenia okolicznościowego charakteru tomiku.

Trudno nie pamiętać o okresie, w którym wiersze Pawlaka były pisane oraz o tym, że przewyższają one zasadniczo większość współczesnej im, doraźnej, ulotnej produkcji. – Z całą pewnością nie jesteśmy zdolni zapomnieć o roku, w którym – dzięki krakowskiemu wydawnictwu – otrzymujemy je ponownie, zebrane. Ich mizerabilizm już nie wzrusza; półprzezroczysty język, łatwe znaczenia, otwarte na oścież metafory uniemożliwiają skupione czytanie. Te teksty skupienia nie wymagają: to że świata, co w nich zapisane – minęło. Dobra intencja odbiorcy, by twórczości tej, świadczącej część jego biografii, poświęcić uwagę, by rozmawiać z nią jak z kimś znajomym i żywo obecnym, nie znajduje odzewu, trafia w lekko zmaconą ciszę. Okazuje się, że poezja, która wstydy się sztuki, nie odróżniając jej od sztuczności, nie zasługuje sobie na dłuższą egzystencję. Usycha.

Piotr Śliwiński

Antoni Pawlak

KILKA SŁÓW O STRACHU

Q

na wyobraźnię). „W swych rysunkach i obrazach Kantor wielokrotnie opracowuje jeden motyw, wizję, niepokojącą go (czy drażniącą) formę, dochodząc w ten sposób, jak sam twierdzi, do mimowolnych odkryć”. Technika replik, powtórzeń jest oczekiwaniem na przypadek, który „przekłuje” stan zastany. „W dokumentacji Kantora z okresu malarstw materii znalazły się rysunki obrazujące, zgodnie z ich tytułem: „Instalacje wywołujące przypadek”.

Przedstawiały między innymi artystę malującego batem na płótnie i szybie, lub pokrywającego farbą powierzchnię obracającego się bębna”. Przypadek jest metodą artystycznych odkryć, a że – jak mówi Kantor – „do przypadku trzeba dochodzić świadomie (każdy ma takie przypadki, na jakie zasługuje)”, więc instalacją wywołującą go, uczynił repliki.

W procesie tworzenia (na próbach) jest to wielokrotne powtarzanie sytuacji wyjściowej, wyjściowego układu aktorów i przedmiotów „aż do nieoczekiwanej perspektywy odkrycia zarysu nowej sceny, po czym gra rozpoczyna się na nowo...” W gotowym spektaklu pozostaje obraz tej metody, stanowiąc jeden z najważniejszych elementów kompozycji. Powtórzenie sytuacji, trochę jak efekt zacinającej się płyty, obrazuje trud poszukiwania wyjścia z niej, powoduje tym razem mobilizację wyobraźni widza i doprowadza do zaskoczenia nieoczekiwanymi rozwiązaniami.

Prowokowany za pomocą replik przypadek jest dla Kantora „wymykającym się intelektowi fundamentem rzeczywistości”. Protestując przeciwko iluzji w teatrze, przeciwko próbom udawania rzeczywistości, wiecznie złościąc się na imitację, Kantor nie przekształca rzeczywistości w abstrakcję lecz – czyniąc z niej inspirację – w realność, „teatralność czystą”, dzieło sztuki. Nadspodziewanie prosto można sformułować metodę (sugerowana już wcześniej): elementowi rzeczywistości odbiera się funkcję przez nią pełniąca. Najlepiej służą temu najbanalniejsze przedmioty z rzeczywistości wzięte: krzesło, parasol, torba, szafa, ubranie... Gdy parasol prze-

staje służyć przed deszczem i staje się bezinteresowny, jest – jak chce Kantor – „swoistym emballage'em metaforycznym, jest opakowaniem wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność”. Podobnie realnością jest człowiek odarty z funkcji, z psychologicznych motywacji działań, bezinteresowny „bio-obiekt”, jak go Kantor nazywa, najczęściej opakowany w niezdolny przez to do zachowań stereotypowych, „wykaptulowany” z rzeczywistości, aby służyć poezji i metaforze.

Metody opisane, swoisty też stosunek do materii literackiej, są wstępem do poszukiwań w obrębie wyznaczonego sobie tematu (szkoła w *Umarłej klasie*, dom rodziny w Wielopolu – nie jako pamięć rzeczywistych zdarzeń, lecz jako proces „niemożliwego wspomnienia”). Rezultat tych poszukiwań – spektakl, to już tajemnica talentu. O tym, jakie bzdury powstać mogą wówczas, gdy odebrać funkcję na przykład krzesłu chce człowiek bez inwencji, pouczają dziesiątki spektakli (głównie monodramów), gdzie z braku partnera, scenografii, a zwłaszcza pomysłu zwalczania monotonii, krzesło na głowie znaczy strach, krzesło w ramionach – kochankę. Często zaś prostą potrzebę zmiany sytuacji przez aktora. W przypadku Kantora zgodność intencji z realizacją pełną dowodów fascynującej wyobraźni jest udokumentowana w pracy Pleśniarowicza „wykresem graficznym ujawniającego się geniuszu”.

Kto ciekaw sposobów docierania do „sytuacji bez wyjścia”, która jest początkiem rzeczywistości twórczego myślenia, kto ciekaw mechanizmu wyzwalania „mimowolnych odkryć” – źródła artystycznej satysfakcji, kto ciekaw dowodu, że Kantorowi naprawdę wychodzi rola wiecznego Awangardzisty a także Mistrza, niech się pochyli z uwagą nad rezultatem analitycznych wysiłków Krzysztofa Pleśniarowicza.

Aleksandra Domańska

Przeciw stereotypom

MACIEJ KOZŁOWSKI, *Między Sanem a Zbruczem. Walki o Lwów i Galicję Wschodnią 1918-1919*, Znak, Kraków 1990

Co stało się we Lwowie i Przemyślu w latach 1918-1919, czy był to lokalny konflikt polsko-ukraiński, podobny do wielu innych, które miały wówczas miejsce w Europie, czy też wydarzenie o znaczeniu wykraczającym poza dzieje obu narodów – oto zasadnicze tematy nowej książki Macieja Kozłowskiego *Między Sanem a Zbruczem. Walki o Lwów i Galicję Wschodnią 1918-1919*.

Autor podjął się zadania trudnego zarówno ze względów merytorycznych jak i psychologicznych. W ciągu kilkudziesięciu lat od jej wybuchu wojna polsko-ukraińska nie stała się przedmiotem krytycznego opracowania historycznego, pojawiła się natomiast obfita literatura wspomnieniowa, która sprzyjała ukształtowaniu się po obu stronach wielu mitów uświęconych później przez wydarzenia okresu międzywojennego i II wojny światowej. Nie wystarczyło zatem przedstawić własnej wersji przebiegu wypadków, należało jeszcze uderzyć w obecny w świadomości społecznej zlepek irracjonalnych wyobrażeń na temat „swoich” oraz „wrogów”.

Maciejowi Kozłowskiemu udało się to znakomicie: w jego jasnym i konsekwentnym wykładzie nie ma uników, prób bagatelizowania niewygodnych problemów, jest natomiast rozważna, wolna od emocji analiza historyczna. Dla czytelnika ukraińskiego gorzka okaże się lektura fragmentów książki poświęconych cywilom i wojskowym Zachodnio-Ukraińskiej Republiki Ludowej, w sprzeczności z dobrym samopoczuciem Polaka będzie opis pogromu dzielnicy żydowskiej we Lwowie (22-24 listopada 1918). Podobnych przykładów można podać więcej. Zdawać by się mogło, że taka demystyfikacja przyniesie wyłącznie gorzkie rozczarowanie i niesmak, tymczasem okazuje się, iż nie stanowi to bynajmniej reguły. Jednym z najgłębiej zakorzenionych po obu stronach stereotypów jest przekonanie o wyjątkowym okrucieństwie konfliktu polsko-ukraińskiego (okrucieństwo, dodajmy, wynikającym z poczynań „tego drugiego”); Maciej Kozłowski pokazuje, że nie zawsze tak było.

Zdumienie budzą już niektóre ilustracje: „Dyrekcja Kolei, do I piętra zajęta przez Polaków, wyżej przez Ukraińców. Zdjęcie wykonane podczas zawieszenia broni. Ukraińcy z lewej strony, Polacy z prawej”... Wspólne śpiewy przy ogniskach w trakcie rozejmów, salwy honorowe oddawane nad grobami poległych nieprzyjaciół. W miarę przedłużania się wojny, wzrostu zmęczenia obu armii oraz krwawych strat konflikt nabierał coraz bardziej bezwzględniejszego charakteru, lecz nie bez racji konstatuje autor, iż opis tych zmagani „budzić może tylko nostalgicę za dobrymi dawnymi czasami, kiedy to nie było ani paktu praw człowieka, ani porozumień helsińskich, ani wielu innych międzynarodowych umów, a mimo to w czasie najcięższych walk zachowywano się w sposób, który dziś należy już do przeszłości”.

Czy możliwe było zatem uniknięcie tego starcia i odwrócenie losów Europy Wschodniej poprzez wspólny polsko-ukraiński opór stawiony bolszewikom? Maciej Kozłowski rozważa argumenty „za” i „przeciw” w nadziei, że odpowiedź będzie twierdząca. „Decyzje podejmowane w czasie tych dramatycznych miesięcy we Lwowie i Stanisławowie, w Warszawie, a także w Kijowie i w Paryżu w ogromnym stopniu zdeterminowały bieg wydarzeń kształtujących losy nie tylko obu zaangażowanych w wojnę narodów, nie tylko krajów sąsiednich – ale być może całego świata. (...) Jeśli (...) przyjrzymy się dokładniej ówczesnej sytuacji, spostrzemy, że poza Polską i Ukrainą nikt nie miał ani fizycznych ani politycznych możliwości wywarcia decydującego wpływu na bieg wydarzeń na Wschodzie.”

Główni aktorzy dramatu nie zdawali sobie jednak sprawy z wagi i konsekwencji tego, co się wokół nich działo. Ograniczeni własnymi uprzedzeniami, tradycjami, światopoglądem zaprzepaścili „stawkę (...) znacznie wyższą niż przynależność państwową pięciu tysięcy trzydziestu kilometrów kwadratowych między Sanem a Zbruczem”. Autor ma żal, że stało się inaczej, że Polacy i Ukraińcy nie potrafili się pogodzić, uważa, iż szanse takie istniały.

Wypowiadanie rozmaitych opinii na temat wydarzeń, które nie miały miejsca zawsze stanowi rzecz ryzykowną i nieraz deformuje obraz tego, co się naprawdę stało. Maciej Kozłowski stał się w tym momencie ofiarą fascynacji przedmiotem własnych dociekań: skupiwszy uwagę na stosunkach polsko-ukraińskich zaniedbał nieco szerszy kontekst historyczny, co stworzyło wrażenie, że konflikt pomiędzy obydwojma narodami był zjawiskiem nietypowym, nie podporządkowanym pewnej ogólniejszej logice. Trochę inaczej będziemy bowiem interpretować wojnę z lat 1918-1919, jeśli uznamy ją za jedno z wielu zjawisk, które złożyły się na proces formowania się w Europie Środkowej i Wschodniej państw narodowych.

Renate Riemeck (*Europa Środkowa. Bilans jednego stulecia*) uważa, iż był to najważniejszy fenomen w całej dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej historii naszej części kontynentu europejskiego. Pierwszy krok uczyniły w 1871 roku Niemcy, końca – jak uczy nas współczesne doświadczenia Czech, Słowacji, Słowenii, Serbii, Chorwacji, Kosowa, Mołdawii a także Węgier i Rumunii – nie należy się szybko spodziewać. Chodzi zatem o coś, co pod względem geograficznym i chronologicznym wykracza daleko poza ramy sporu polsko-ukraińskiego. Wszędzie działały podobne mechanizmy konfliktów. Henryk Wereszycki (*Pod berłem Habsburgów*) pisze, iż „Judzie (...) mają zawsze jakiś ideał, który, jak im się wydaje, przyniesie im sprawiedliwość; wierzą, że ta sprawiedliwość będzie absolutna, to znaczy rozwiąże wszystkie problemy, usunie wszystkie krzywdy”. Na początku XX wieku tym ideałem było państwo narodowe. Riemeck zwraca uwagę na wspólne korzenie poszczególnych ideologii narodowych – na niemiecką filozofię romantyczną. Józef Chlebowski (*Między dyktatem, realiami a prawem do samostanowienia*) twierdzi, że „istota sprawy tkwiła we wzajemnym przeciwstawieniu: a) racji płynących z poczucia przynależności narodowej mieszkańców (...) narodowościowo mieszanych regionów, b) ekonomiczno-społecznych, ludnościowych i innych interesów danego (...) regionu (...) jako całości oraz c) racji dyktowanych przez istniejące aktualnie powiązania natury gospodarczo-społecznej, komunikacyjnej, ludnościowej, a także i geopolitycznej danego regionu z obcymi pod względem językowo-narodowościowym kompleksami terytorialnymi oraz organizmami państwowymi”. Dlaczego Polacy i Ukraińcy mieliby stanowić wyjątek?

Wymagać, by rozpedzona machina społeczna zatrzymała się nagle i zmieniła rytm swych obrotów jest nieporozumieniem. Warto pamiętać, że nawet po II wojnie światowej, gdy niebezpieczeństwo komunistyczne stało się faktem, próby współpracy podejmowane na szczeblu lokalnym przez WiN i UPA nie budziły powszechnego entuzjazmu. Idea współdziałania Polaków i Ukraińców zdobyła sobie szerszą popularność dopiero od kilku lat, a i to z niemałym trudem, choć nie istnieje przecież zarzewie żadnego poważniejszego konfliktu.

Kolejnym krokiem na tej drodze jest z pewnością książka Macieja Kozłowskiego, który nie tylko napisał bardzo dobre studium historyczne, ale również ukazał, w jaki sposób powinniśmy podchodzić do przeszłości polsko-ukraińskiej.

Wojciech Zajęzkowski

TYGODNIK
LITERACKI 17

Czy „nowy początek”?

W sierpniu 1980 roku nie tylko nastąpiło wspaniałe ożywienie energii społecznej, ale również w każdym ośrodku przemysłowym pojawili się nowi liderzy, oratorzy, politycy. W roku 1989 na scenę publiczną powrócili dawni przywódcy związkowi. Wokół nich kształtowały się ośrodki władzy, oni nadawali ton opinii publicznej. Ostatnia kampania wyborcza pokazała z jednej strony, jak dalece autorytet dawnych elit opozycyjnych jest kruchy, jak bardzo słabo są społecznie zakorzenione; z drugiej strony – wymiana nader nieprzyjemnych obelg i pomówień doprowadziła do podważenia wiarygodności wszystkich grup post-solidarnościowych. Ich wzajemne klótnie do pewnego stopnia unieważniły dziedzictwo solidarnościowego etosu. Bo wojna, jaką sobie wypowiedziano, miała mało wspólnego z duchem Sierpnia. Nikt z tej kampanii nie wyszedł bez szwanku, wszystkim ubyło wiarygodności. I stało się tak niezależnie od rzeczywistych zasług i osiągnięć poszczególnych osób i stojących za nimi urzędów.

Oslabieniu uległy instytucje państwowe. Nie może nie budzić poważnych obaw fakt, że wszystkie ważne publiczne organizacje i ośrodki władzy, od Kościoła począwszy, poprzez Sejm, po rząd, utraciły w opinii publicznej swój autorytet. Okazało się, że znaczna część elektoratu uważa, że dotychczasowe reformy przeprowadzane były zbyt opieszale lub w ogóle źle, że nowo stanowione prawo, jest nie tylko słabe, ale bardziej służy interesom grup uprzywilejowanych niż dobru wspólnemu. Posłowie i senatorowie jeszcze bardziej się podzielili i skłócili. Nie wiadomo już, kogo reprezentują i jakim interesom służą. Zabrakło niezbędnej przejrzystości struktur władzy. Sytuacja taka prowadzi do rosnącego w świadomości społecznej wyobcowania władzy i odnowienia stworzonego przez opozycję w latach siedemdziesiątych podziału na „my” – społeczeństwo i „onych” – władzę. Tyle, że władza, establishment, to teraz już nie tylko komuniści, ale i solidarnościowi eksperci, posłowie i ministrowie. Ta władza dla wielu – zbyt wielu – przestała być „nasza”. Podejmowane przez rząd i parlament decyzje były niezrozumiałe, a przeto i nieprzekonywające. Obawiam się, że większość obywateli sądzi, że prawdziwe rozstrzygnięcia zapadają gdzieś w kuluarach, w tajemnych gabinetach i że nikły wpływ na decyzje mają wyborcy i ich reprezentanci. Fakt ten w znacznej mierze wyjaśnia, dlaczego przez ostatnie miesiące decyzje rządowe oplatała smuga resentymentu, insynuacji i pomówień. Skoro można było rozmawiać, nie wiadomo czym powodują się elity władzy, tedy decydują jakiejś zamaskowanej i ukrytej siły. Swoją drogą zadziwiająca była niechęć rządu wobec własnej polityki informacyjnej. Choć ostrzeżeń było wiele. Już strajkowi kolejarzy towarzyszyło znane z czasu „karnawału” i stanu wojennego hasło: „prasa kłamie”.

Reformy przeprowadzane pod hasłem demokracji i w imię demokracji doprowadziły do ustanowienia raczej systemu demokracji plebiscytowej, w której liderzy polityczni odwoływali się do swojego elektoratu bez pośrednictwa struktur pośrednich (czyli partii politycznych, stowarzyszeń). Gros obywateli znajduje się bowiem poza wszelkimi organizacjami i stronnictwami, a te które powstały, są nie tylko słabe, ale, co gorsza, obserwuje się wśród nich zadziwiającą skłonność do ideologizacji życia publicznego. Ta zaś nie ułatwia dialogu i budowania porozumień. Każde bowiem ugrupowanie uważa, że powinno stać się państwem, bo każde, od narodowców do skrajnych liberalistów, uważa, że posiada gotowy przepis na rozwiązanie wszystkich bolączek i problemów politycznych czy gospodarczych. Elektorat jest w zasadzie głuchy na te mnożące się oświadczenia szumnie nazwanych partii. Są to co najwyżej ciekawostki, które nijak jednak się mają do bieżących problemów i które słabo są przekładalne na praktykę polityczną.

A sytuacja bynajmniej nie sprzyja budowaniu struktur demokratycznych. Składa się na to kilka dość oczywistych powodów. Wśród nich na pierwszym miejscu stawiłbym recesję i dość wysoką inflację. Prowadzić to będzie, co oczywiste, do rosnących podziałów społecznych oraz do zwiększającej się liczby desperatów: bezrobotnych, młodzieży pozbawionej większych szans w walce o byt, pracowników małych i niekonkurencyjnych zakładów produkcyjnych. W sumie potencjał wybuchowy raczej musi rosnąć niż maleć. Trudność demokracji to także: brak nawyków demokratycznych. Uczenie się warsztatu negocjacji i kompromisów musi trwać wiele lat i nie ma wielu sposobów na przyspieszenie tego procesu. Wreszcie kształt polskiej kultury politycznej, której główną cechą upatrywałbym w dawnej, bo jeszcze postszlacheckiej, tradycji consensualizmu. Oznacza to, że źle znosi się różnice zdań (liberum veto dziś objawia się w radykalizmie krytycznym i niezdolności do ustąpienia i podporządkowania nowym liderom) i dążenie za wszelką cenę do zamazywania różnic, które istnieć przecież muszą nawet wtedy, gdy dojdzie się do jakiegoś rozwiązania.

Przed nami nowe wybory. Tym razem do parlamentu. Trzeba zapelnąć niemal pięćset foteli przedstawicielami wszystkich odłamów społecznych i politycznych. Do tej pory było to proste. Listę układał sekretariat partii komunistycznej. A teraz? Przy proporcjonalnej ordynacji wyborczej (co sprzyja małym stronnictwom i prowadzi do fragmentaryzacji parlamentu na

skromniutkie i przeto słabe kluby), rodzi się niebezpieczeństwo, że naszymi posłami i senatorami będą ludzie przypadkowi i ogólnie mówiąc, nie sprawdzeni. Już teraz okazuje się, że niektórzy panowie posłowie w OKP prezentują nader dziwaczne i nieprzewidywalne stanowiska. Jak więc będzie wyglądał parlament zdominowany przez kluby obywatelskie? Wiadomo skądinąd przecie, że najłatwiej popularność i uznanie publiczności zdobyć radykalizmem, rzekomą stanowczością sądu, przedstawiając się jako mężny i niezłomny obrońca uciskanych, Kościoła i narodu zagrożonego przez obcych. W tej sytuacji, gdy mamy do czynienia nadal z kieszonkowymi partiami politycznymi, wątlym ruchem stowarzyszeniowym, trudno będzie ujawnić się i zaistnieć na scenie publicznej nowym, racjonalnie myślącym elitom politycznym. Trudno będzie o ciekawą opozycję.

Kładę szczególny nacisk na rolę elit z dwóch powodów. Po pierwsze: współczesna demokracja masowa jest skazana na jakąś postać oligarchiczną. Wyborcy nie tyle decydują o tym, jak ma wyglądać polityka państwa, prawo, ile wskazują na elity, które są najbliższe ich temperamentowi i poglądom. Kontrola



Rezygnacja z historii

Pod okusa rezygnacji z historii pojawiła się piętnaście kilometrów na zachód od Ostroga, w małym wołyńskim miasteczku o nazwie Siolo Dermań. Wspaniałość faktów, które tu przytoczę, zdumiała mnie, choć próżno ich szukać w przypisach do podręczników historii. Standardowe myślenie skazuje na niebyt szczegóły o ludzkiej odwadze i wytrwałości. Podczas pierwszej wojny światowej Siolo Dermań, zamieszkałe przez parę tysięcy prawosławnych Ukraińców, kilku Rosjan i Żydów, postanowiło wymigać się tzw. wypadkom dziejowym. Od tej pory ogłosiwszy niepodległość, w Dermaniu nie przyjmowano do wiadomości ekscesów historii. Mieszkańcy nie odbierali kart mobilizacyjnych, nie płacili również podatków. W położonym z dala od Boga i ludzi miasteczku powstał rząd, a w poszechnym głosowaniu wybrano prezydenta. Ponieważ do Siola Dermań należały okoliczne pola i lasy, społeczność wytwarzała wszystko, co jej było konieczne do życia. Linia solidnych słupów granicznych oddzielała obszar ogarnięty pożarem wojny od tej enklawy spokoju. Granic pilnowała uzbrojona straż. Dumę Dermańczyków stanowiła armia, w której służyli wszyscy od siedemnastego do sześćdziesiątego roku życia. W okolicy roilo się od maruderów, rychło więc domy miasteczka przypominały prawdziwe arsenale.

Za czasów rosyjskich, w rozgardiaszu spowodowanym wojną, bezczelność Dermania uszła mu jako na sucho, ale nastąpiła okupacja. Niemcy postanowili zaprowadzić porządek raz na zawsze, ponieważ Dermańczycy nie oddawali kontyngentów. Wysłani do miasteczka żandarmi byli rozbijani, po czym kierowano ich do obozu jeńców. Mieścił się on w magazynie miejscowego browaru. Któregoś dnia przeciwko niepoprawnej republice pchnięto batalion wojska. Wywiad dermański praco-

wał jednak doskonale. Uprzedzony o wyprawie prezydent, dowodzący armią, podzielił siły na dwie części: jedna broniła dostępu do miasteczka-państwa, druga – ukryta w lesie – zatakowała napastników od tyłu. Z wyprawy nie powrócił ani jeden żołnierz. Po tej przygodzie Niemcy, nabrawszy respektu, dali Dermaniowi spokój. W państewku panowała wzorowa organizacja. Uruchomiono pocztę. Myślano również o wypuszczeniu własnych pieniędzy, do czego jednak nie doszło. W obiegu znajdowały się korony austriackie, ponieważ armia dermańska rozbiła swego czasu tabory i zdobyła kasę dywizji węgierskich honwedów.

W Paryżu roku 1968 na murach miasta pojawiło się hasło: „Wyobraźnia do władzy”. Teraz chciałoby się tego samego, tyle, że sens pojęcia „wyobraźnia” musi być inny. Nie chodzi bowiem o sztukę i tłumioną przedtem ekspresję wewnętrzną. Raczej o to, by wyobraźnia oznaczała zdolność myślenia z perspektywy dobra wspólnego.

Łatwiej zakończyć felieton słuszną a oczywistą tezą, trudniej wszelako zdobyć się choćby na jakieś przewidywania. Zbyt wiele jest nieoznaczoności i niejasności w naszej sytuacji. Wszystko zdaje się być niepewne. Poza jednym, w tym roku recesji nie da się cofnąć.

Paweł Śpiewak

Obawiam się więc, że nie ma specjalnie wielu powodów do optymizmu. Wiele musi upłynąć czasu nim narodzi się i ukształtuje nowa generacja polityków, których nawyków nie będzie wyznaczała epoka burzy i naporu, ale zawity i nudny mechanizm demokracji. Wiele musi minąć lat nim powstaną odpowiedzialne partie polityczne, ze swoim względnie stabilnym elektoratem, a jeszcze więcej – nim odbuduje się gospodarka, a tym samym narodzi się nowe podziały społeczne, właściwe wolnej gospodarce i nowoczesnemu przemysłowi. Ucieranie się nowego ładu i nowego społeczeństwa zajmie wiele lat. Ale nie wystarczy tylko cierpliwość i umiejętność czekania. Te przeciwnicy stojąc w kolejkach.

W Paryżu roku 1968 na murach miasta pojawiło się hasło: „Wyobraźnia do władzy”. Teraz chciałoby się tego samego, tyle, że sens pojęcia „wyobraźnia” musi być inny. Nie chodzi bowiem o sztukę i tłumioną przedtem ekspresję wewnętrzną. Raczej o to, by wyobraźnia oznaczała zdolność myślenia z perspektywy dobra wspólnego.

Łatwiej zakończyć felieton słuszną a oczywistą tezą, trudniej wszelako zdobyć się choćby na jakieś przewidywania. Zbyt wiele jest nieoznaczoności i niejasności w naszej sytuacji. Wszystko zdaje się być niepewne. Poza jednym, w tym roku recesji nie da się cofnąć.

Paweł Śpiewak

W Paryżu roku 1968 na murach miasta pojawiło się hasło: „Wyobraźnia do władzy”. Teraz chciałoby się tego samego, tyle, że sens pojęcia „wyobraźnia” musi być inny. Nie chodzi bowiem o sztukę i tłumioną przedtem ekspresję wewnętrzną. Raczej o to, by wyobraźnia oznaczała zdolność myślenia z perspektywy dobra wspólnego.

Łatwiej zakończyć felieton słuszną a oczywistą tezą, trudniej wszelako zdobyć się choćby na jakieś przewidywania. Zbyt wiele jest nieoznaczoności i niejasności w naszej sytuacji. Wszystko zdaje się być niepewne. Poza jednym, w tym roku recesji nie da się cofnąć.

Włodzimierz Paźniewski