

TYGODNIK LITERACKI

Nr 7 (22) • Rok II • 17 LUTEGO 1991
ISSN 0867-1257 • Nr indeksu 379689 • Cena 2500 zł

BALTYN, DYBCIAK, KARPIŃSKI, KOPACKI, KOPCIŃSKI, KRÓL,
KUDELSKA, MOŚCICKI, PAZ, PRZYBYLSKI, SANDBURG, STRZELECKI

Bożena Chrzastowska

Trybem plotki i przygany

Muszę to jednak z siebie wyrzucić, to duszne zdziwienie – dlaczego o podjętych działaniach na rzecz zmian programowych w polonistyce szkolnej mówi się i pisze tak nieprawdźliwie i niezyczliwie, w lekkich felietonach, powierzchownych szkicach, trybem plotki i łatwej prześmiewki? Bezpośrednią okazję wypowiedzi stwarza artykuł Aliny Kowalczykowej, publikowany na pierwszej stronie „Tygodnika Literackiego” (nr 1-2 1191), szlachetny w intencjach i pełen nieporozumień. Ale nie tylko o ten tekst chodzi. Od początku roku szkolnego, kiedy wszedł

w życie poprawiony (opracowany w dwóch wersjach) a w klasie maturalnej całkowicie zmieniony program nauczania literatury, odzywają się różne głosy krytyczne, zadziwiająco zgodne w negatywnej ocenie lub tylko dystansie. Pojawiają się one w różnych stronach Polski i różnych środkach przekazu, ale mają cechy wspólne: skupiają uwagę wyłącznie na liście lektur i to najczęściej czytanej wybiórczo, nie całościowo, ponadto (niech mi autorzy wybaczą!) cechuje te wypowiedzi niefachowość i dezinformacja. Właśnie dlatego zabieram głos. Rozumiem, że nasze szybkie i bezinteresowne działania

(zmianom w II wersji programu patronowała dr Barbara Kryda z UW) musiały stanowić coś w rodzaju przykrej drzazgi dla pracowników byłego i kosztownego Instytutu Programów Szkolnych. Do bezsensownych polemik jednak nie doszło – wycofałam swoje komentarze do programu z redakcji „Polonistyki”. Mogę pojąć niechęć ludzi dawnego reżimu i okolic – niektórych dziennikarzy i literatów – wobec programu, który dokładnie poprzestawiał ustalone hierarchie. Ale kuksańce otrzymuję także od ludzi nauki – tych spod znaku chorągiewki i wprost przeciwnie, z prawa i z lewa, albo więc przygotowałam (konsultując się z innymi polonistami) całkowicie zły program, alho też moi adwersarze czytają go źle, nie wnikając w głębsze uwarunkowania i rozsiewając plotki.

Kilka przykładów. Krytykę zapoczątkował Toeplitz w jednym z wrześniowych felietonów „Polityki”, ubolewając, że program jest wyrazem koniunkturalizmu politycznego, że usuwa się z niego *Kolumbów rocznik 20* Bratnego, *Niemców* Kruczkowskiego i twórczość Iwaszkiewicza. Toeplitz nie przeczytał porządnie programu: arcydzieła nowelistyki polskiej – *Panny z Wilka* i *Brzezina* – umieszczone zostały w zgodzie z chronologią w kanonie literatury dwudziestolecia. Zarzuty Toeplitza, te i inne, powtórzyło wielu dziennikarzy łącznie z dezinformacjami. Ze szpalty na szpalte kolportowano plotkę o braku twórczości byłego prezesa ZLP, gorsząc się obecnością *Kadencji* pióra kolejnego prezesa. A to już brzydki koniunkturalizm... Nikt jednak nie zauważył, że *Kadencja* umieszczona została w dziale „literatura faktu”, a w podręczniku dzieło to zostało zinterpretowane jako dokument Zjazdu w Szczecinie w postaci jednostronicowego fragmentu. Nikt także nie dostrzegł, że Jan Józef Szczepański wprowadzony został do programu jako świetny prozaik, autor powieści *Ikar* i *WySPA*. Plotką splamił się także „Tygodnik Literacki”, a jej istnienie ujawnił Leszek Szaruga (1190 nr 10), który, od lat „siedzi z daleka”, toteż pisze – „jak głoszą znajomi (...) można ruszyć *Odprawę posłów greckich*, która właśnie wyleciała z programów”. Nie „wyleciała”, została przesunięta do lektury nieobowiązkowej.

Jak wieść niesie (teraz ja posłużę się niesprawdzoną informacją znajomych), dyskutowano nad „upolitycznioną” listą lektur w różnych stowarzyszeniach – literackich, dziennikarskich, naukowych, a może i politycznych. Zajęto się sprawą także Polskie Radio, miałam trafić do Pegaza w TV, ale po doświadczeniach z audycją, nie paliłam się do kolejnej egzekucji...

W audycji radiowej (Elżbiety Marcinkowskiej – w dniu 19.10.1990) senator Andrzej Szczypiorski także podjął „wątek prezesów” i martwił się instrumentalnością programu. Wyraził też własną, oryginalną koncepcję nauczania, przestrzegając, by „nie zmuszać dzieci do czytania literatury staropolskiej, lecz zachęcać do niej” (!), a współczesnej literatury w ogóle nie tykać, gdyż „jeszcze się nie sprawdziła”. W audycji tej wypowiedział się też dyrektor warszawskiego liceum, Waclaw Wawrzyniak, ten sam, który w 1981 roku w toku negocjowania reformy oświaty, stwierdził, że solidarnościowy projekt programu „pozbawiony jest patriotyzmu”, teraz zaś, piętnując „koniunkturalizm programu”, pouczył, że literatura jest sztuką słowa i że w nauczaniu trzeba dbać przede wszystkim o uwrażliwienie estetyczne młodzieży. Ja zaś myślę, że trzeba dbać także o prawdę, o związki literatury z historią i że mój patriotyzm, czy poglądy na sztukę nie zmieniły się ani na jotę od 1981 roku, czemu dałam wyraz we wspomnianej audycji. Zostawmy jednak zadziwiająco meandry świadomości pedagogicznej Waclawa Wawrzyniaka i całą dyskusję

Rajmund Kalicki

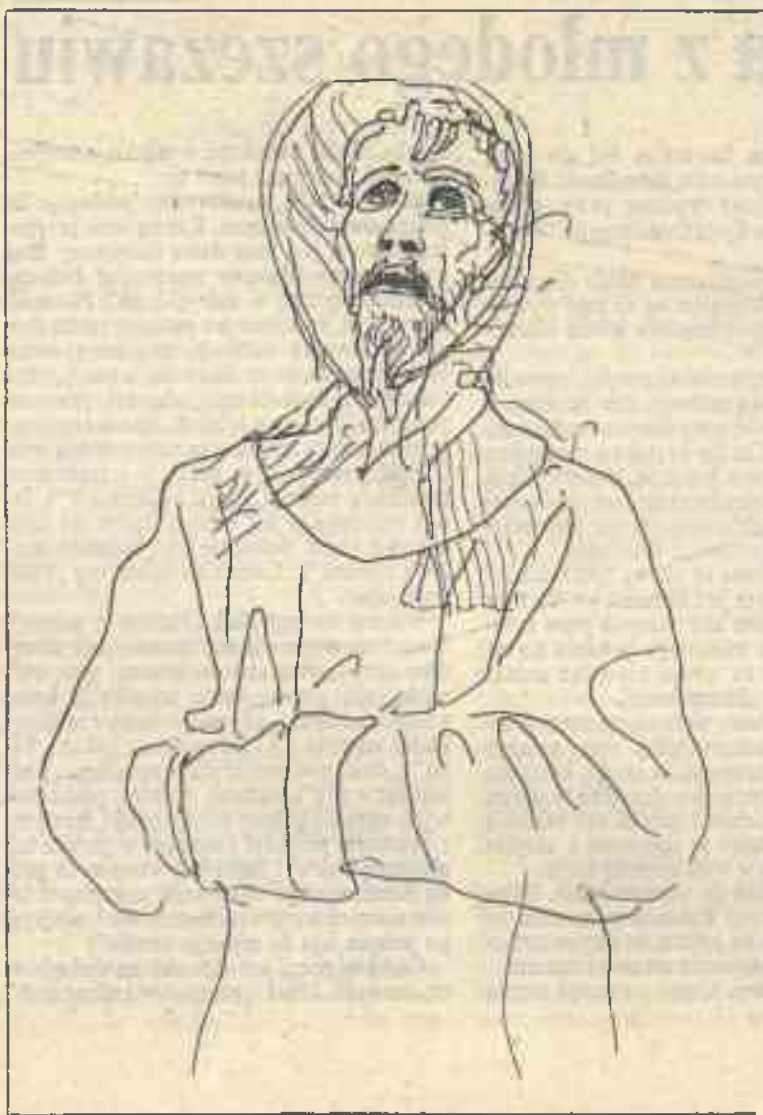
Dziennik madrycki

Dwunastego

Jedną z większych udręk wieku dojrzałego jest obowiązek mówienia z sensem. Czasami spada on na nas w postaci najokrutniejszej: trzeba zabrać głos publicznie i nie ma jak się wyłgać. Jest więc jakieś dziwne podwyższenie, i stół, i krzesło albo – strach pomyśleć – dwa. Trzeba usiąść i powiedzieć coś do rzeczy. A najdziwniejsze, że człowiek się godzi, bo mamia go daleką podróżą, południowymi miastami, nowymi twarzami.

Tę prelegencją torturę nazywają polsko-hispańskim spotkaniem literackim (temat: *Literatura y transición política en la Polonia de los años 80*) i poddają jej nas kolejno; każdy innego dnia będzie miał za swoje: Tadeusz Konwicki, Urszula Kezik, Agata Orzeszek, Ryszard Kapuściński, Danuta Rycerz, Jerzy S. Sito, St. Andrzej Januszewicz, Krystyna Rodowska, Bożena Żaboklicka i znakomita tłumaczka naszych luminarzy, Marzena Gottesman.

Tadeusz Konwicki mówi dziś o Kresach, o wrażliwości kresowej, o Wilnie... a wiatr od Sierra de Guadarrama z wolna
dokończenie na s. 10



PAWEŁ LASIK

dokończenie na s. 6

Julia Hartwig

Artur Międzyrzecki

Nasza antologia poezji amerykańskiej (5)

Sandburg

Śmierć daje dumnemu prztyczka w nos

Śmierć jest silniejsza od wszystkich rządów, ponieważ rządy to ludzie, zaś ludzie umierają i śmierć śmieje się wtedy: Byleś i już cię nie ma.

Śmierć jest silniejsza niż wszyscy dumni ludzie, więc daje dumnym ludziom prztyczka w nos, rzuca trzy kostki i mówi: Spójrz i płacz.

Śmierć wysyła co dzień radiogram: Wstąpię po ciebie, kiedy zechcę. I pewnego dnia zjawia się z wytrychem, wchodzi i mówi: Idziemy.

Śmierć jest opiekuńczą matką o mocnych ramionach: To nie będzie bolało, nadszedł twój czas, trzeba ci długiego snu, dziecko. Czy znasz coś lepszego od snu?

przełożyła Julia Hartwig

Uliczna orkiestra

Orkiestra gra na skwerze w Nebraska. Wirujące suknie z falbanami, białe, letnie suknie. Twarze i różowość ciał jak ciśnięte w powietrze gałązki kwitnącej wiśni. Wrzawa, Boże drogi, wrzawa nie mniej donośna od radosnego rżenia żrebacków w kawalerskiej stajni.

Krzyki kowbojów i krzyki czarnych. Chłopcy na gnadych koniach parskających kukurydzianym śmiechem ku dziewczętom w letnich sukniach, w białych letnich sukniach. Wśród staccata trąbki i umpa trąby, wrzawa, Boże drogi, szaleńcza wrzawa w kołowrocie ruchu.

Powolne melodie na dobranoc i Home sweet home. Bębniasta, buchalter ze sklepu z żelastwem pozdrawia ruchem głowy córkę kolejarza i wrzawa, Boże drogi, wrzawa i letnie suknie odpływające jak ruchliwe wachlarze z ulicznego skwaru.

Gnicione truskawki sprzedawane w stoisku z lodami i napojami, nocny wiatr w wierzbach i topolach, pręgowany cień na schodkach przed oknami i na werandach mogłyby powiedzieć o tym więcej.

przełożyła Julia Hartwig

CARL SANDBURG (1878–1967)

Carl August Sandburg, syn ubogich imigrantów szwedzkich, urodził się 6 stycznia 1878 roku w kolejowym ośrodku Galesburg (stan Illinois). Był klasycznym *self made man*, człowiekiem, który wszystko zawdzięcza sobie samemu. Mając trzynaście lat, porzucił szkołę i rozpoczął wieloletnią wędrówkę po Zachodzie i Środkowym Zachodzie Stanów mając się kolejno wszystkich niemal zawodów. Był pomocnikiem fryzjera, maszynistą teatralnym, kierowcą ciężarówki, robotnikiem rolnym w stanie Kansas i zmywaczem naczyń w restauracjach i hotelach Denver i Omaha. W roku 1898, podczas wojny z Hiszpanią, zaciągnął się do armii – był żołnierzem ochotniczej kompanii z Illinois – i po kampanii na Kubie, skąd przesyłał korespondencje do „The Galesburg Daily News”, wstąpił do Lombard College w Galesburgu, gdzie był kapitanem drużyny koszykówki i redaktorem studenckiego czasopisma. Myślał wówczas o karierze wojskowej, lecz nie zdał egzaminu wstępnego do West Point i znowu ruszył w świat próbując wielu zajęć: bywał sprzedawcą, kierownikiem działu reklamy, dziennikarzem. Miał już za sobą pierwsze wiersze pisane w Lombard Col-

lege, kiedy wstąpił do Social Democratic Party w Chicago. Był wówczas reporterem „Daily Socialist” i w licznych podróżach nie rozstawał się podobno z dziełami Szekspira, Emersona i Whitmana. Urzeczenie Whitmanem widoczne było zresztą w całym dziele Sandburga.

Jego pierwsze wiersze ukazały się w „Poetry” w 1914 roku. Pierwszy tom, *Chicago Poems*, wydany w 1916, zapewnił mu rozgłos. Trzydziestoletni autor uznany został za jednego z najoryginalniejszych poetów amerykańskich, krytycy – wprawdzie nie wszyscy – powitali tom Sandburga entuzjastycznie, pisano o „jednej z najwybitniejszych księzek roku”, kolokwialnej poezji o niepróchnanej prostocie i sile wyrazu, zwracano uwagę na znajomość amerykańskich realiów wynikającą z samej biografii Sandburga, tego iście Whitmanowskiego wędrowca. „Różnica między mną a Dantem i Miltonem – oznajmił komentując własne wiersze – polega na tym, że oni opisywali piekło, którego nie widzieli, podczas gdy ja opisuję Chicago, które znam od wielu lat”.

Następne tomy to *Cornhuskers* (1918), *Smoke and Steel* (1929), *Slabs of the Sunburnt West* (1923), *Good Morning America* (1928), *The*

Kapelusze

Kapelusze, czymże jesteście?

Co tai się pod wami?

Z krawędzi szczytu drapacza chmur
spojrzałem w dół i zobaczyłem: kapelusze! Pięćdziesiąt
tysięcy kapeluszy!

Roily się szumiąc pszczelnie i jak owce, wodospad,
byki
lub zastygały w bezgłosie podmorskich traw i milczeniu
prerii okrytej pszenicą.

Kapelusze, opowiedzcie mi o swych wzniosłych

nadziejach...

przełożył Józef Czechowicz

Bogaty polski chłop przeklina swoją siostrę, która uciekła z dzikim człowiekiem

Feliksowa poszła z naszego domu i tym razem już na dobre,
mam nadzieję.

Ona i jej mąż wzięli krowę, którą dał im ojciec, i sprzedali ją.

Poszła jak świnia, bo nie pożegnała się ani ze mną, jej
bratem, ani z ojcem, przed odjazdem w tamte lasy.

Tam jej miejsce, z niedźwiedziami, a nie z ludźmi.

Zawsze była jak ta małpa, małpą będzie tam z tym dzikim
swoim mężem.

Nikt uczciwy nie postąpiłby jak oni.

Ale kto winien? Ileż na mnie i na ojca nakłęli!

Niechaj Bóg ich za to skarże. Myślą tylko o pieniądzach.

Wyrzekają się kościoła kiedy tylko pieniądz gdzieś pocują.

przełożył Czesław Miłosz

Tożsamość

Rozmyślenia inspektora policji w Wydziale Identyfikacji

Kochałeś czterdzieści kobiet, ale kciuk masz jeden.

Prowadziłeś niejedno skryte życie, ale ślad twojego kciuka
jest jeden i ten sam.

Objędziałeś świat, bileś się w stu wojnach i otoczyła

cię chwała, ale wróciłeś do domu z tym samym kciukiem po rodzicach,
tym samym, który miałeś w starym domu, przed laty, kiedy matka
całowała cię na pożegnanie.

Z konwulsyjnego żywota czasu wylaniają się

miliony mężczyzn, tratuja ziemię, podrzynają sobie gardła walcząc
o miejsce i nie ma wśród nich jednakowych kciuków.

Jest gdzieś Wielki Bóg Kciuków, który mógłby wyjaśnić tę zagadkę.

przełożył Artur Międzyrzecki

People, Yes (1936), *Complete Poems* (1930, Nagroda Pulitzera). Poetycka sława Sandburga ma w ile nowoczesną Amerykę przemysłową: nazywano go jej bardem, poetą czerpiącym z własnych doświadczeń, a także z białego i czarnego folkloru, poetą opiewającym „zarówno rzeźnię chicagowskie jak jazz, zarówno wytapiaczy stali jak farmerów”. To poetyckie dzieło wzbudzało również zastrzeżenia – mówiono o jego żywiołowych nadmiarach i przesadnej elokwencji – ale nikt nie odmawiał mu siły i autentyczności. Sandburg stał się żywą legendą poetycką i honorowe doktoraty Yale i Harvard University, a także wybór do American Academy of Arts and Letters (1940) uświęciły ten stan rzeczy.

Publikował również utwory dla dzieci. Uprawiał eseistykę i w ciągu lat zbierał materiały dla swojej głośnej monografii Lincolna (*Life of Abraham Lincoln*), którą uwieńczyła Nagroda Pulitzera za najlepszą pracę historyczną roku (1940).

Większość życia spędził na rodzinnym Środkowym Zachodzie. Po wojnie przeniósł się na Południe i od 1945 mieszkał w Conemara pod Flat Rock (Pn. Karolina), często podróżując jednak po Stanach, zapraszany i otaczany honorami. Jego imieniem nazwano szesnaście szkół, pisał przemówienie do tomu przemówień

Johna F. Kennedy'ego, otrzymał z rąk króla Szwecji, Gustawa VI Adolfa, medal „Letteris et Artibus” (1959).

Wiele jego długich opisowych poematów postarzało się i nie znajduje dziś łaski w oczach czytelników. Najlepsze jego wiersze pozostają jednak poezją pierwszego blasku i uzasadniają tak często omawiane przez krytyków pokrewieństwo z Whitmanem. Żegnano go w Ameryce jako poetę-instytucję. Omawiając jego dzieło wspomniano też czasem o definicjach poezji, jakie formułował niegdyś w *Ten Definitions of Poetry*:

„Poezja to dziennik morskiego fruwacza, które żyje na lodzie i chciałoby fruwać (...)

Poezja to świadectwo wyobraźni, które tłumaczy, jak robi się tęcze i dlaczego one znikają”.

W Polsce Carla Sandburga tłumaczyli: Józef Czechowicz, Marian Czuchnowski, Franciszek Dziubiński, Piotr Graff, Julia Hartwig, Stanisław Helsztyński, K. A., Jaworski, Maria Kurecka, Artur Międzyrzecki, Czesław Miłosz, Stefan Orczyk, Jerzy Prokopiuk, Lilian Seymour-Tulasiewicz, Marek Skwarnicki, Lech Sokół, Michał Sprusiński, Robert Stiller, Aleksander Ziemny, Jan Zych.

Wybór wierszy Carla Sandburga, w wyborze i ze wstępem Michała Sprusińskiego, ukazał się w Warszawie w 1971.

J. H. i A. M.

rozmowa

Teatr „Rampa” mieści się na obrzeżach kulturalnej Warszawy, co wcale nie znaczy, że na mapie miasta zajmuje prowincjonalne miejsce. Przeciwnie. Jest to teatr, który ma własne oblicze, który wyrobił sobie własny styl, dorobił się własnych widzów. Kiedy inne teatry adresowały swój repertuar do elit Andrzej Strzelecki postawił na rozrywkę. Okazało się, że obstawil dobrze, ten numer wyszedł. Teraz inne zespoły sięgają po genre, który „Rampa” prezentuje od wielu lat. Scena ta dorobiła się też profesjonalnych wykonawców. Dowodem są nagrody, jakie otrzymują jej artyści na festiwalach piosenki aktorskiej. Profesjonalny zespół pod profesjonalnym kierownictwem prezentujący profesjonalną rozrywkę.

„Rampa” to ja

rozmowa z Andrzejem Strzeleckim

Elżbieta Z. Wichrowska — Teatr „Rampa” należy do tych nielicznych teatrów w Polsce, o których można powiedzieć, że są „teatrami autorskimi”.

Andrzej Strzelecki — Nie taję, że uprawiam rodzaj teatru autorskiego. Takim teatrem zajmowałem się od dawna, od momentu wejścia w profesjonalne życie zawodowe, to zaczy od 1974 roku. Myślę, że jednym z powodów dla których zaproponowano mi prowadzenie teatru po dziesięciu latach pracy, była jej przychylna ocena. Nie mam powodów, ani zamierzam zmieniać swoich zainteresowań, tylko dlatego, że pełnię funkcję dyrektora. Nie było w mojej umowie, że będę robił coś innego niż potrafię. „Zarzut” więc jest słuszny, ale nie całkiem. Gdybym uprawiał teatr autorski w mieście, w którym byłaby tylko jedna placówka — mogłoby to budzić kontrowersje. Natomiast Warszawa ma dwadzieścia kilka teatrów i szukanie odrębności teatralnej jest wręcz obowiązkiem każdego dyrektora. Ja szukam tam, gdzie mi bliżej i łatwiej, to znaczy — w okolicach siebie.

— „Rampa” działa stacjonarnie już trzeci sezon. Sala nigdy nie świeci pustkami, więc ludzie chcą Was słuchać i oglądać. Na czym polega Wasza skuteczność?

— Skutecznym może okazać się miejsce choćby przez sam fakt rozdawania w nim atrakcyjnych towarów, lub, jeśli chodzi o publiczność męską, przez fakt rozbiierania się atrakcyjnej kobiety. My staramy się ować skuteczność — czyli to, że ktoś chce nas oglądać — osiągać środkami artystycznymi. Po prostu — istnieją nabywcy na ten rodzaj towaru, który produkujemy. Wulgarne określenie, ale we współczesnym świecie sztuka też jest towarem. Myślę, że nasza skuteczność bierze się stąd, że — poza „innością” — jesteśmy jednym z takich teatrów, które mają słuch społeczny. Udało się nam chyba, przez te parę lat działalności, wypracować specyficzny rodzaj kodu teatralnego, który jest zrozumiały i atrakcyjny przede wszystkim dla młodych ludzi. Teatr to przecież miejsce rozmowy i my sobie, po prostu, z ludźmi gadamy. Cała forma służy przecież przekazowi emocjonalno-intelektualnemu.

— Czy udałoby się zdefiniować rodzaj twórczej działalności „Rampy”?

— Gatunek tutaj uprawiany jest kategorią znaną na świecie od dość dawna. Nie ma jednak na to w Polsce dobrego określenia, bo kategoria „widowisko teatralne” jest pojęciem w zasadzie pejoratywnym, kojarzy

się głównie z widowiskiem typu masowego. My poruszamy się między musicaliem, kaba- retem, teatrem dramatycznym. Poruszamy się między różnymi gatunkami, starając się być przede wszystkim skutecznymi. Zresztą gatunek nie jest tu istotny. Językiem tego teatru jest pewien formalny eklektyzm. Specyfika naszych widowisk wynika również z tego, że nie pracujemy na klasycznym materiale dramatycznym, ale na scenariuszach teatralnych. Wydaje mi się, że ten rodzaj języka teatralnego nie jest często spotykany w innych teatrach.

— Gdyby próbować tropić rodowód Pańskiego teatru, to w którym kierunku należałoby się udać?

— Jesteśmy takim STSem obecnych lat. STS był teatrem pewnego pokolenia ludzi młodych, którzy porozumiewali się językiem uprawianym przez ten teatr. Młodzi ludzie do młodych i inteligencji „gadali” o rzeczywistości. My również — w innym momencie historycznym i w inny sposób — „gadamy” o niej z innym pokoleniem. Ja sam byłem w STS-ie i jestem przez ten teatr w jakiś sposób wychowany i ukształtowany. STS prawdziwy, najfajniejszy, był teatrem amatorów, ale nie tylko amatorów-wykonawców, ale głównie amatorów czegoś, jakiejś sytuacji. Byli to pasjonaci i stąd ich skuteczność.

— I byli bardzo modni...

— Był czas, kiedy w Warszawie chodziło się do trzech teatrów, a jeśli się w którymś nie pojawiło, uważano to wręcz za nietakt towarzyski. Były to Dramatyczny, Współczesny i STS. Dramatyczny i Współczesny przez najwybitniejsze aktorstwo i przez to, że były taką kulturą furtką do świata. Przy ówczesnym zamknięciu kraju na scenach tych teatrów realizowano najlepszy światowy repertuar współczesny w znakomitych obsadach. Do STS-u chodziło się zaś dlatego, że ta grupa pokoleniowa miała coś do przekazania na temat rzeczywistości. My też bawimy się rzeczywistością przy pomocy naszych przedstawień. Nic nikomu nie każemy i tym różnimy się od STS-u. Bo STS był w pewien sposób programowo-ideowy, a my nie jesteśmy. Może dlatego, że czas tak rozumianej idei już minął.

— Czujecie więc na widowni obecność swojej publiczności?

— Myślę, że tak. I bardzo miłe jest to, że na ogół są to ludzie młodzi, młoda inteligencja. Każde pokolenie wyrasta wśród różnych zjawisk artystycznych swojego czasu. Zwykle wiadomo z jakimi tytułami, z jakimi

zjawiskami artystycznymi każde z nich się identyfikuje.

— A gdy ci ludzie się zestarzeją?

— My będziemy się starzeć wraz z naszymi widzami. Pewnie będą mnie namawiać, żebym prolongował swoją młodość przez dobieranie do teatru ludzi młodych. Ja oczywiście będę odmładzał ten zespół. Kto wie jednak — może umiejętność fajnego starzenia się, takiego, które jest nieustanną pogonią za czasem z tymi właśnie ludźmi, którzy teraz są naszymi widzami, będzie drogą poszukiwań dla tego teatru w przyszłości.

— Czego oczekuje Pan od swego zespołu, od aktorów „Rampy”?

— To czego naprawdę oczekuję, to pewnego sposobu myślenia i pewnego typu wyobraźni. Podnoszenia nogi wyżej lub niżej można się wyuczyć. Nie można zaś się nauczyć pewnego poglądu na świat, jego osądu, czy poczucia humoru.

— Czy myśli Pan, że typ widowiska zespołowego realizowanego w „Rampie” pozwala na ujawnienie indywidualności aktorskich?

— Cieszę się, że w ogóle mam indywidualności w zespole, bo wiem, że suma indywidualnych umiejętności służy temu wszystkiemu, co robimy. Ja jestem od tego, żeby wykorzystywać maksymalnie te osobowości. Nikogo nie trzymam siłą. To ich własny wybór.

— Czy nie myślał Pan nigdy o zrobieniu sztuki dla dwóch, trzech najciekawszych aktorów?

— Czasem chciałbym, ale nie bardzo mi wypada. Ja na ogół pracuję długo i wyłącznie dużej grupy aktorów byłoby nie w porządku. Chociaż właściwie, gdybym miał pomysł, to bym go zrealizował. Nie prowadzę zespołu dlatego, że tak wypada, to nie jest forma wzajemnych grzeczności. To egoistyczne, co mówię, ale gdybym nie zrobił czegoś, co jest dobre, siedziałbym cicho. To, że byłem skuteczny artystycznie, daje mi prawo poczuć się na tyle nieskromnie, żeby mówić, że ja oto tutaj realizuję swoje pomysły. Oczywiście — przez ludzi, przez tych, którzy na to się godzą.

— W kraju jesteście przyjmowani entuzjastycznie, a jak Was oceniają za granicą?

— Mamy miłe doświadczenia z wchodzeniem w międzynarodowy obieg artystyczny. Funkcjonujemy w nim jako swoista formuła teatru, który operuje czytelnym, ciekawym i nietypowym językiem teatralnym. Jednocześnie ten teatr niczego nie naśladowuje, więc nie jest odbierany na zasadzie: Polak potrafi jak Amerykanin. Zachowujemy autonomię kulturową. Jak nam mówiono, jest to zaskakujące i bardzo odpowiada oglądającym nas Włochom, Francuzom, czy Niemcom, że w tym świecie gatunkowym tak opanowanym przez Anglosasów potrafimy przy tym samym poziomie profesjonalnym znaleźć własną formułę.

— Na ile Teatr „Rampa” jest sceną otwartą dla przedstawień wywodzących się spoza teatru, tak jak było z przedstawieniem *Zimy żal*?

— Teatr jest otwarty na każde przedsięwzięcie, absolutnie każde, z którymi identyfikowałbym się jako z pewnym oglądem świata. Na tym być może polega moje nadużycie jako dyrektora, że sam dokonuję tych wyborów. Świetny i piękny *Zimy żal*, o którym Pani mówi, jest częścią tego teatru nie dlatego, że jest muzyczny, ale dlatego, że jest to spektakl, który pozwala przyjemniej żyć. Z punktu filozoficznego jest bliski programowi, który ten teatr chciałby uprawiać. I każdy spektakl, który będzie się mieścił w naszym poczuciu humoru, w na-

szej hedonizującej filozofii, przyjmę z rozkoszą.

— Porozmawiajmy teraz chwilę o sprawach przyziemnych, czyli o pieniądzach. „Rampa” jest teatrem, który cierpi bardziej na nadmiar niż brak widzów. Bilety też nie są tu najtańsze.

— Tak, ale nic z tego nie wynika. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że teatr, zwłaszcza teatr artystyczny, a mam nadzieję, że „Rampa” nim jest, na całym świecie upadłby bez dotacji państwa. Natomiast, co ważne, ciągła rozmowa o pieniądzach, która tak absorbuje środowisko, jest w moim mniemaniu tematem zastępczym. Zawsze wygodniej jest rozmawiać o pieniądzach, gdy nie ma sporu w kulturze, a ostatnio go nie ma. My artyści nie bardzo się ze sobą sprzeczmamy. Żyjemy w *fin de siècle'u*, w epoce rozpadu. Fetysz pieniądza zdominował nasze życie w sposób wręcz obraźliwy, a teraz pojawił się i w kulturze. Nastąpiła totalna wywrotka wszelkich etosów, które obowiązywały do tej pory.

— No dobrze, ale czy to znaczy, że nie ma

Pan jako dyrektor problemów finansowych?

— Oczywiście, że mam. Ale podkreślam raz jeszcze, że jeżeli będziemy mieli coś do powiedzenia jako artyści, a jak mi się wydaje dotyczy to wszystkich teatrów, to znajdują się na to pieniądze. Dla wielu teatrów niebawem wygodna jest sytuacja, gdy brakiem pieniędzy mogą usprawiedliwić brak premier. Proszę mi powiedzieć, który teatr upadł? Nic nie upadło, wszystko jest i trwa. Nie zajmujemy się tą sprawą. Mówmy o tym, co dzieje się z kulturą, cywilizacją, historią, pokoleniem, co dzieje się z nami wszystkimi. I jeśli będziemy o tym gadali na różne sposoby, różnymi środkami artystycznymi, teatralnymi, jeśli będziemy w tym „gadaniu” interesujący, to znajdą się dla nas pieniądze.

— A jeśli gdzieś widownia na przedstawieniach świeci pustką, czy znaczy to, że ten teatr jest nieciekawym?

— Teatr jest sztuką rozmowy i emocji. Prawdziwe rozmowy i emocje wzbudzały ostatnio na przykład wybory, oto teatr, którego, choćbym nie wiem jak myślał, nie przebiję.

To jest konkurencja. Czas jest taki, że ktoś może zrobić dobrą sztukę, bardzo dobrze wyreżyserować, znakomicie ją obsadzić, tylko że nikt na to nie przyjdzie. Świadomość inwestowania czasu, talentu, energii i pieniędzy w przedsięwzięcie, które i tak się nie zwróci ani finansowo, ani społecznie, jest paraliżująca. Ale tym bardziej uważam, że pieniąż to tylko temat zastępczy.

— Wnętrza „Rampy” wypełniają dość specyficzne dekoracje, między innymi duża, tekturowa postać *Tyma*, przyjaźnie witającego w korytarzu publiczność, zdjęcia aktorów, i to nie z ról, ale zwykle legitymacyjne, gdy mieli po kilka, kilkanaście lat kończąc na obecnych. Jaką pełni to wszystko funkcję?

— Dla naszego teatru bardzo ważny jest charakter wnętrza, ścian, korytarzy. Chcemy bowiem, aby nasz widz przekraczając drzwi teatru zetknął się od razu z atmosferą tutaj panującą, z typem uprawianego żartu, autoironii, żeby zetknął się już tam ze sposobem myślenia o świecie, który w sposób pełniejszy pozna za chwilę na przedstawieniu.

— A skąd wziął się pomysł na nazwę? Dlaczego „Rampa”?

— Nazwa nie jest tu ważna. Mówię przewrotnie — nie nazwa jest ważna, ale to, czym się ją wypełni. A dlaczego „Rampa”? Nazwa dobra, bo krótka, związana z teatrem i nieobca innym językom.

— Dziękuję za rozmowę.

[nie]przedawnione

S pór o polską prozę w „Tygodniku Literackim” rozgorzał na dobre. Klasycy ambitnego reportażu dowiadują się, że ich nie dość „nabite” (czytaj: lapidarne) słowa nie trafiają w gusta odbiorców. Autorzy klasycznych raportów, jako że nie terminowali w „wiadomym resorcie”, ludzą naiwnych fałszywym tytułem, który klóci się nawet z zawartością słowników, nie mówiąc już o rzeczywistości. Nie lubimy klasyków, choć to właśnie tęsknota za ich prostym „widzę i opisuję” rujnuje przedstawicieli młodej krytyki, trwoniącej symboliczne pobory w telefonicznych budkach: co? jest?! nie-kombatant i nie-stylizator? gdzie?! w Skierniewicach?... Tymczasem nowej prozy brak, stara przedwcześnie posiwała (historia notuje takie przypadki), a w księgarniach obserwujemy ciekawą zjawiskowo literackich reanimacji, powrotnych narodzin, powrotów po latach. Debiutu po blisko półwiecznej działalności jeszcze nie było. Oto jest.

Jak czytać *Retro* Jacka Bocheńskiego? Złośliwi podpowiedzą, że od lewej..., a jednak w przypadku ostatniego zbiorku autora *Stanu po zapaści* pytanie to wydaje się uzasadnione. *Retro* zawiera cztery (publikowane dotąd jedynie w czasopiśmie) opowiadania oraz fragment nigdy nie dokończony powieści. Są to utwory wyjęte z różnych szuflad – zebrane, mimo sugestii autora – nie tworzą odrębnej całości. Są raczej suplementem do zamkniętego już okresu działalności Bocheńskiego (myślę o okresie do roku 1980, choć zdanie to pachnie klepsydrą) i właśnie jako suplement – dodatek, uzupełnienie, aktualizacja – wydają się interesujące.

Jednocześnie zbiorek prowokuje do wyraźnie określonego typu lektury: w czytelniku, z leksykonem pisarzy polskich i tomikami prozy Bocheńskiego pod ręką. Także z kalendarzem – daty powstania poszczególnych tekstów stanowią istotny klucz do całej kompozycji. „Ogród” – ’47, „Salon państwa Urbanów” (fragment) – ’48, „Prometeusz” – ’55, „Sokrates” – ’61, „Laokoon” – ’62. Wyłączając opowiadanie ostatnie, pozostałe utwory prezentowane są z wyraźną sugestią interpretacyjną. Oto proza potwierdzająca rytm polskich przelomów, lecz zarazem świadcząca o niejednoznacznej postawie tych twórców, których wybrane dzieła (czytaj: uczestnictwo) do tej pory klasyfikowano jednoznacznie. Bocheński publikując *Retro* sam wywołuje się do tablicy – powraca do rozmowy z Jackiem Trz nadłem, by tym razem przedstawić nieco silniejsze argumenty, niż słynne już „nie pamiętam”, czy – „byłem zaczarowany”. Są nimi konkretne teksty, świadectwa pisarskiej schizofrenii, a może raczej ekwilibrystyki – kunsztu, którego poziom wyznaczała umiejętność pisania lewą ręką utworów przeznaczonych do druku, prawą zaś – do szuflady. Spostrzeżenie banalne, jak banalne i nieciekawe bywają tego typu „retro”-spektywne analizy.

Okazuje się, że nieco inne rozłożenie akcentów, kilka aluzji, brak fałszywych konstrukcji dramatycznych czy jasnych deklaracji światopoglądowych nie zdoła socrealnie sztucznego obrazka przemienić w zapis autentycznej sytuacji w powojennej Polsce. Młody Bocheński – realista wyczułony na szczebel, chętnie jednak ulegający pokusie alegoryzacji rzeczywistości – w „Salonie państwa Urbanów” przedstawia raczej nieśmiało oczekiwania i własne wyobrażenia polskiego modelu komunizmu, niż krytykę nowego ustroju. Urzeka jednak pomysł. Mityczny już w polskiej literaturze rosyjski oficer (tym razem bolszewicki „pałownik”

w czapce z orzełkiem) wypowiada deklarację wzajemnej nieingerencji zaprzyjaźnionych państw, sugerując, że nagle zniknięcie jednego z bohaterów powieści to jedynie „wewnętrzna sprawa” Urzędu Bezpieczeństwa. Przypuszczalnie następne rozdziały utworu opowiadałyby nie tyle o dramatycznych losach rodziny drobnych fabrykantów, co o tragedii Rosjanina, który powoli traci złudzenia, rozpija się, a może nawet strzela sobie w łeb. Powieść nie powstała, zaklanie smoka nie miało sensu, a na manifest negacji było o wiele za wcześnie. Stanie się nim dopiero „Prometeusz” – podążamy ścież-

Jacek Kopciński

Retrospekcja

ką wytyczoną przez wydawcę *Retro* – poetycko a zarazem groteskowo stylizowana historia buntu... konia zaprzęgowego, pisana równocześnie z entuzjastycznym, choć nieszablony reportażem z Rosji. Bohaterem „Sokratesa”, opowiadania starszego o kilka znaczących lat, jest piesek, którego filozoficzną postawę zawieszenia sądu (będącego sądem!) wyraża podniesiona nóżka. To już czas gomulkowski rozczarowań... i literackich ucieczek w groteskową metaforę. Poetycką rolę, historyczny kostium czy alegoryczną maskę. „Podróżowałem kiedyś po Afryce, ale nigdy nie byłem, rzecz prosta, włoskim misjonarzem” czytamy w autorskiej nocie do ostatniego opowiadania „Laokoon”, które z pewnością zaciekawi czytelników pamiętających „Tabu” Bocheńskiego. Nie zaskakuje tekst – zawsze interesujący zapis ludzkich zmagania z naturą, dogmatami wiary i kształtującymi nas imperatywami kultury. Zaskakuje informacja, zwłaszcza że analogiczną odnajdujemy w przypisie do bardziej przewrotnego z punktu widzenia narracji opowiadania „Ogród”.

Objaśnienia w stylu „wszelkie podobieństwo...” przyzwyczailiśmy się traktować jako dokładną wskazówkę interpretacyjną lub, co o wiele ciekawsze, wstęp do literackiej gry, jaką czytelnikowi proponuje autor. On także wyznacza jej reguły: naruszając konwencje – ustanawia nowe i często skomplikowane odmiany komunikacji z odbiorcą. Łączy pierwszoosobową narrację z magicznym wyrazem „literatura”, które pojawiając się we wstępach czy epilogach pozostałe słowa pozbawia nie tylko iluzji życiowej prawdy („prawdziwe zmyślenie” Hłaski), ale także jednoznaczności, często zmieniając ich konotacje, a nawet treść.

Debiutanckie opowiadanie Bocheńskiego z 1947 roku jest dokumentem poetyki dwuznaczności stworzonej przez kuźniczan. Reanimowany po latach, wyjęty z macierzystego kontekstu pism Kotta czy Matuszewskiego, „Ogród” – gratka dla historyków tropiących powojenne gombrowicziana – staje się przyczyną czytelniczych nieporozumień. Jednocześnie przekonują, jak trudno bohaterom *Hańby domowej* uwolnić się od niegdyś wypowiedzianych słów, zwłaszcza jeżeli pobłyskuje w nich pozornie ocalająca ironia.

Do słów takich należy przede wszystkim niepozorny zaimek „ja”, za którym czasem pojawia się nazwisko samego autora. Znając tę gombrowiczowską „strategię”, nie powinniśmy się dziwić nocie Bocheńskiego do bodaj najciekawszego utworu w zbiorze. „Wbrew pozorom nie

działo się w literaturze lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Mimo wszystko nie obrażeni, uświadomiamy sobie także trzecią możliwość wytłumaczenia noty pisarza, której treść wynika być może z autorskiego, czy raczej – aktorskiego kompleksu wiecznego udawacza (wspomina o nim także bohater opowiadania). Komediant, owszem, doskonale czuje się w swojej roli, ze sceny może powiedzieć wszystko, może zagrać bardziej na lewo lub bardziej na prawo, może patetycznie unieść głos, a także zadrwić, odczuwając wyraźną satysfakcję z reakcji publiczności, po spektaklu jednak woli nie wspominać o grze, pragnąłby raczej powiedzieć coś od siebie. Zapomina jednak, że sobą pozostaje jedynie na scenie i żaden przypis (nota, sprostowanie) w tej sytuacji się nie liczy. Didaskalia zaś psują efekt autoironii, który, być może, należałoby po latach raczej eksponować.

Bocheński swoje debiutanckie opowiadanie komponuje na kształt pamiętnika z okresu dojrzwania. Aluzja fabularna i konstrukcyjna wydaje się przejrzysta, a pomysł, by czytać „Ogród” jak wczesne utwory Gombrowicza kuszący, lecz uzasadniony tylko po części. Bohaterem i opowiadaczem jest Karol Fisiak, dorastający adept pisarskiego rzemiosła. Swoje perypetie zawodowo-erotyczne „rzucane na tło wydarzeń historycznych”, jakimi były wybuch wojny, okupacja i w końcu wyzwolenie połączone ze zmianą ustroju, opowiada w znanym (choćby z *Pamiętnika Stefana Czarnieckiego*) stylu błazeńsko-naiwnego skrótu. Przebieg kampanii wrześniowej – przedłużonego z racji wypłaconych trzymiesięcznych poborów urlopu – poznajemy z relacji namiętnego słuchacza radiowego, któremu informacji o kolejnych klęskach nie dostarczają bieżące komunikaty, lecz... nasilające się i zanikające natężenie fal poszczególnych radiostacji. Pomysł naprawdę przedni, jednak nie do końca przejrzysty.

Inaczej niż obecnie – rozbijanie narodowych mitów po wojnie nie należało do dobrego tonu, było natomiast działaniem wymagającym jeśli nie odwagi, to na pewno charakteru. Drwina z polskiej szopki stała się formą intelektualnego rozliczenia ze szczególną odmianą paraliżującego patriotyzmu i by się o tym przekonać wystarczy sięgnąć po *Trans-Atlantyk* wydany, co ważne, dopiero w 1953 roku (w Polsce w 1957) czy, nieco ostrożniej, po *Jeziro Bodeńskie*. Istniały jednak mity, których krytyka wcale nie świadczyła o niezależności „likwidatora”, czy dystansie wobec opisywanej rzeczywistości. W konfrontacji z nimi błazen przestawał być filozofem, zamieniał się zaś w dworskiego trefnia. Do mitów takich należał polski wrzesień i dlatego brawurowe komentarze bohatera „Ogrodu” brzmią dwuznacznie. Stąd może autorski przypis po latach, choć wydaje się, że nie z ironii należałoby się tłumaczyć, zwłaszcza, że o istotnym przesunięciu znaczeń często nie decyduje tu konstrukcja bohatera czy „kreacja” jego poglądów. Ostatnia dobrze słyszalna stacja Lwów także „ukorzyła się przed wrogiem, lecz już na drugi dzień znowu grała nokturny szopenowski i nadawała przemówienia generałów”. Z kontekstu wynika, że generałów niemieckich i jest to



JAN TARASIN

Trybem plotki i przygany

dokończenie ze s. 1

wokół zmian programowych, która – choć przypomina kampanię prasową z 1983 roku (por. „wątek prezesów”) – oświetla jednak kilka spraw ważnych.

Batalia o godziny prowadzona przez polonistykę szkolną od lat, została nareszcie wydobyta na światło dzienne. Niski wymiar godzin na przedmiot „język polski” nazywa Alina Kowalczykowska „skandalem”, przy okazji jednak dezinformuje niesfrasobliwie, że „liczba godzin języka polskiego została ograniczona właśnie teraz do czterech godzin tygodniowo”, choć ten stan rzeczy trwa od dawna. Być może, że to przeświadczenie spowodowała sama, bezlitośnie „odchudzając” program i wyliczając niezbędne godziny, właśnie po to, aby ujawnić swoiste zakłamanie poprzednich rozwiązań: do programu wpisywano wszystko, co podpowiadało środowisko – nauczycielskie, naukowe, literackie – bez troski o to, co ma począć z tą ofertą w przyznanym limicie czasu sfrustrowany nauczyciel.

Pierwszy odczytał moje intencje Tomasz Burek, przypisując mi jednak brak równowagi – „Puknąć się w czoło” („Tygodnik Solidarność”, 1990 nr 45). Burek uczciwie, jako jedyny, przeczytał cały program, docenił teoretyczną spójność i metodyczną wyrazistość „poznawskiej koncepcji programowej”, protestując przeciw rozwiązaniom praktycznym. Jako autorka programu znalazłam się „w dławiacznych kleszczach absurdu i niemożności” – pisze i... ma rację! Nie można bowiem w wymiarze czterech godzin tygodniowo (to jest sto trzydzieści sześć godzin rocznie), zmieścić całej bogatej tradycji literatury narodowej (i powszechnej), o którą słusznie upomina się krytyk). A przecież trzeba dodać, czego Burek nie wziął pod uwagę należycie, że głównym zadaniem przedmiotu – „język polski” – jest wykształcenie sprawności językowych. I wiemy dobrze, że w liceum czy technikum nie uczy się języka wcale, lub prawie wcale, raz z powodów czasowych, dwa – bo ciągle ważniejsza wydaje się nam znajomość *Fausta*, *Don Kichota* czy *Hamleta*, niż sprawność językowa mówcy – przyszłego radnego, posła, senatora lub zwyczajnie – kupca, przemysłowca, technika i...nauczyciela (!).

Burek niesprawiedliwie jednak ocenia moje starania, pisząc iż godzę się na „haniebne minimum przyznane ongiś w siatce godzin językowi polskiemu – najważniejszemu przedmiotowi w wykształceniu ogólnym”. Skreślałam wartościowe pozycje lekturowe, zamiast walczyć o godziny. Otóż nie godzę się i od wielu lat ciągle walczę: projekt programu w 1981 roku opracowałam na 5 godzin tygodniowo, negocjacje o przyznaniu jednej (!) dodatkowej lekcji w tygodniu trwały osiem godzin do późnej nocy i zakończyły się fiaskiem. W 1986 roku nie podpisałam z tego powodu programu, który wówczas wchodził do pierwszej klasy liceum, obecna autorska wersja programu zakończyłam apelem do resortu o wygospodarowanie tej jednej godziny (zob. s. 58 – tego Burek też nie przeczytał...). Co więcej – przyjąłm zakład wyrażony publicznie na zjeździe polonistyki szkolnej przez Stanisława Bortnowskiego, autora tzw. kompromisowej redakcji programu z 1983 roku, który przyrzekł, że wpłaci milion złotych na potrzeby dzieci niepełnosprawnych, jeśli uda nam się wywalczyć dodatkowe godziny, co – jego zdaniem – jest niemożliwe. Podwoję tę stawkę, jeśli cel zostanie osiągnięty, wierząc, że zdrowy rozsądek zwycięży. Dodatkowe godziny trzeba jednak przeznaczyć nie na mnożenie tytułów i tak już obfitej listy lektur, czego domaga się przywołany krytyk, lecz na mniej efektywną i znużającą pracę nad językiem młodych Polaków. Przede wszystkim z tego powodu język polski jest przedmiotem najważniejszym – tworzy podstawy wykształcenia ogólnego.

Z kanonem lektury czy bez? – to drugi problem, który wylania się z dyskusji. Alina Kowalczykowska stawia mi zarzut ciężkiego kalibru. W nowym programie – pisze – „ogranicza się samodzielność nauczycieli bardziej, niż czyniło to Ministerstwo Edukacji Narodowej: program narzuca znowu kanon lektury obowiązkowej, mimo że w 1989 roku minister przyznał nauczycielom prawo samodzielnego dokonywania zmian, uczenia według indywidualnych programów autorskich”. To zdanie zostało zbyt lekko napisane i zbyt lekko... pomyślane.

Zacznijmy od wyjaśnień podstawowych. Minister dał

Bożena Chrzastowska

istotnie nauczycielom wspomniane wyżej prawo. Każdy może z niego skorzystać, nie tylko nauczyciel (Alina Kowalczykowska czy Tomasz Burek też mogą napisać programy i ministerstwo je kupi, jeśli będą dobre). Każdy może, ale nie musi, bo np. nie ma ochoty lub nie umie. Pracownicy resortu wiedzą, że powszechnie uprawiana twórczość programowa to wizja przyszłości. Póki co, zatwierdzili dwie wersje programowe. Nauczyciel może wybrać jedną z nich. Albo ułożyć własny program i uzyskać aprobatę (bo reguły postępowania są ustalone). Albo skorzystać z innych stosowanych w szkołach programów autorskich (np. szkół społecznych STO). Różnią się te programy i możliwości polonisty od poprzednich tym, że żadna lektura nie jest zakazana. Jeżeli ktoś uważa, że *Kolumbowie* rocznik 20 to najlepsza i najprawdziwsza powieść o okupacji i Armii Krajowej, to niech ją z uczniami czyta, niech czyta nawet *Rok w trumnie* i odpowie wyłącznie przed własnym sumieniem (ewentualnie – przed rodzicami). Nauczyciel ma prawo wyboru – programu i lektury. Ogranicza go wyłącznie czas, sumienie, kultura literacka i poczucie odpowiedzialności.

Tu jednak rodzą się wątpliwości: jak daleko można przesunąć granice wolności? Gdzie zaczynają się powinności? Czy można zrezygnować z kanonu i fakultatywnie traktować całą lekturę, np. poezji Kochanowskiego? *Pana Tadeusza* czy *Dziadów* Adama Mickiewicza? Powieści Prusa? Dramatów Wyspiańskiego? Musi istnieć – moim zdaniem – szczyt „twardy” kanon lektury obowiązkowej, gdyż musi istnieć płaszczyzna wspólnoty kulturowej Polaków. To po pierwsze.

A po drugie: istnieją przedmioty, np. ścisłe, które mogą być kształtowane indywidualnie bez groźby chaosu. Wystarczy dobrze przemyśleć wymogi egzaminacyjne. Nauczanie literatury wiąże się nieodwołalnie z zapleczem materialnym: z wizją półek bibliotecznych, płytoteki, taśmoteki, a przyszłościowo – także filmoteki i wideoteki. Kowalczykowska jest niekonsekwentna: podważa sens kanonu, upomina się o indywidualnie kształtowane programy i inicjuje dyskusję nad ustaleniem listy lektur, słusznie domagając się tanich edycji szkolnych. Co wydwajać, kiedy (w sytuacji opisanej) nie można przewidzieć, co będzie w szkole czytane? Kto zaryzykuje duży „szkolny” nakład (tzn. sto-dwieście tysięcy) bez konkretnego zamówienia? Taką rolę spełnia (dotąd program) i jego listy lekturowe.

Idea swobodnej twórczości programowej nie może przerodzić się w chaos, a polonista nie może pracować bez biblioteki i pracowni. Ministerstwo rezygnując z jednego „państwowego” programu, daje wyraz nie tylko poszanowaniu wolności i podmiotowości nauczycieli, ale także wyprowadza wnioski z sytuacji zastanej: trudno przygotować dobry program drogą pracy zbiorowej, poprzez debaty i dyskusje. Właśnie tak powstały programy-worki, w które

kądkę wrzucił coś własnego, a całość nie chciała się skleić i wyrazić w koncepcji. Ministerstwo przewiduje, że w niedalekiej przyszłości funkcjonować będą wyłącznie programy autorskie, wprowadzane równolegle po kilka naraz: jedne z nich (te zaaprobowane i stosowane przez nauczycieli), trwać będą długo w życiu szkolnym, inne (nie wybierane często przez polonistów i zaniechane) zostaną wyeliminowane i zastąpione nowymi.

Tyle ministerstwo (co przenoszę tu z luźnych dyskusji w odpowiednim departamencie resortu). Te plany trzeba jednak skonkretyzować: stworzyć odpowiednie ramy, przewidując wymagania egzaminacyjne i określić wstępnie „twardy” kanon lektury obowiązkowej (np. dwadzieścia arcydzieł literatury narodowej i tyleż (?) powszechnej na cały czas edukacji licealnej). Resztę pozostawić autorom programów i nauczycielom, zapewniając im czas na tę resztę! Trzeba przewidzieć także możliwość tanich edycji szkolnych – wysokonakładowych z lektury kanonicznej i niższych nakładów tych pozycji, które mają szansę zaistnienia w trwalszy sposób w dobrze skonstruowanych programach autorskich (i wybieranych przez nauczycieli, co łatwo sprawdzić). Autor zbyt śmiałego programu, daleko odbiegającego od zwyczajnie czytanej lektury musi pomyśleć także o przygotowaniu odpowiednich pomocy – podręcznika lub tylko wypisów. Właśnie tak zorganizowałam pracę w klasie IV, ale „antologia fragmentów” (czyli *Literatura współczesna „złe obecna” w szkole* – Ossolineum 1990) także gorszy Kowalczykową.

A może właśnie lektura fragmentu, np. *Innego świata*, jest jakąś próbą wyjścia: może służyć dobrze sztuce czytania (Francuzi właśnie tak kontaktują młodzież z literaturą) i nie „więzi wyobraźni” ucznia zbyt długo w świecie gwałtu i przemocy.

Co czytać z literatury współczesnej? Ta kwestia budziła w wypowiedziach o programie największe emocje, co udokumentowałam wyżej i sama częściowo podzielałam, wyrażając swoje wątpliwości natury wychowawczej we wstępie do programu. Literatura współczesna jest jaka jest. Więcej w niej przemocy niż wolności, patologii niż zdrowia, grzechu niż świętości, nihilizmu niż treści budujących człowieczeństwo. Tomasz Burek właśnie tę myśl zaatakował ostro, wskazując na „obecność niewyczerpanego zjawiska miłości w pokazowych dziełach” i tu wymienia: *W poszukiwaniu...* Prousta, cykl Dodererowski (*Schody Strindberga* i *Demony*), *Pod wulkanem* i *Kwartet Aleksandryjski* Durrella, jak również opowiadania Iwaszkiewiczowskie. Polemizując z tezą o dominacji literatury faktu i dokumentu we współczesności, Burek pisze o powrocie zainteresowań fabułą i „nowej cudowności” w prozie Parnickiego, Lema, Nabokowa, Iris Murdoch, Vonneguta, Umberto Eco i w powieściowym debiucie Mieczysława Porębskiego.

Nie podejmuję polemiki, szanując wiedzę i zdanie wytrawnego krytyka. Zadam tylko pytanie pragmatyczne: co pocznie z pomysłami Burka wydawca książki szkolnej? autor podręcznika? nauczyciel w klasie? Wreszcie sam osiemnastolatek, który w ogóle nie lubi czytać (woli patrzeć na ekran!) i z trudem przedziera się przez jakikolwiek tekst literacki, jeśli fabuła nie jest w nim porządnie ułożona według następstwa zdarzeń? I czy „niezmiernie wyrafino-

Krzysztof Dybczak

Emigracja w szkole specjalnej

Ucieszyłem się kiedy zobaczyłem duży artykuł Jana Zielińskiego o moim zarysie *Panorama literatury na obczyźnie*. Poza specjalistycznymi „Nowymi Książkami” niewiele miejsca poświęcają recenzjom piśmiennictwa kulturalnego. Nawet duże dzieła, czasem parotomowe, kwitowane są krótkimi tekstami, a tu sytuacja odmienna, bo moja książeczka (wraz z indeksem nazwisk) liczy zaledwie 150 stron. W miarę czytania zrozumiałem, że Janowi Zielińskiemu chodzi o kolejny eksperyment krytycznoliteracki – po zmontowaniu monologu z dialogowej książki Trznadla i Watowej, po dopisaniu dalszego ciągu *Wariacji pocztowych* Brandysa, postanowił utalentowany krytyk stworzyć nowy gatunek: recenzję-rzekę; nie chodzi mi o jej wodnistą, tylko o rozmiary zbliżające recenzję do omawianego tekstu. Trudno nie być zobowiązanym Zielińskiemu, zajął się moim popularnym zarysem, a tyle dzieł czeka na dopisanie im dalszych ciągów, tyle dramatów zyskałoby, gdyby wyeliminować niektóre mówiące osoby.

Nielatwo jednak przeprowadzić udany eksperyment krytycznoliteracki. Jedyne początkowa część zawiera komentarze i pomysły interpretacyjne dotyczące przedmiotu naszych badań, resztę stanowią małostkowe i naciągane próby dyskredytacji *Panoramy*.... Ale trzeba być sprawiedliwym, więc najpierw o interesujących uwagach teoretycznych. Jan Zieliński proponuje ułożenie rozdziałów książki w porządku innym niż alfabetyczny, mianowicie przestrzennym lub chronologicznym. Pierwszy sposób uporządkowania materiału („najpierw ważniejsze skupiska europejskie, potem mniejsze, dalej Azja, Afryka...” itd.) jest pomysłowy i może przynieść pożytki badawcze. Łatwiej jednak zrealizować tę koncepcję w dużej pracy naukowej, nie nadaje się w tekście popularnym, gdyż konieczne są obszerne analizy socjologicznoliterackie i rozwiązania aksjologiczne.

Natomiast chyba niewykonalne jest zbudowanie książki w układzie chronologiczno-geograficznym. Poszczególne środowiska emigracyjne istniały – jakby na złość historykom literatury – nie „po kolei”, lecz równocześnie (niektóre przez całe półwiecze), a nawet powstawały w tym samym czasie. Na przykład po upadku Francji w 1940 roku powstały ośrodki polskiego życia literackiego w Anglii, Szkocji, USA, Brazylii i nadal aktywni byli intelektualni przebywający we Francji. Ale cała sprawa jest warta dyskusji i pewnie powstaną rozprawy wykorzystujące w jakiejś mierze tę koncepcję.

Za to reszta epopeiczno-recenzenckiego przedsięwzięcia jest mniej udana, stanowiąc przykład typowego „pójścia na ilość”: wyszukiwanie nie istniejących błędów oraz wyolbrzymianie drobnych pomyłek bądź niejasności stylistycznych. Aby umotywić zasadność prokuratorkiego stanowiska, Jan Zieliński przyjmuje pozycję domniemanego odbiorcy, którym przede wszystkim ma być uczeń. Ale niepotrzebnie recenzent utożsamia się z uczniem tępy, któremu jeśli nie wyłoży się łopatologicznie, to niewiele zrozumie, albo zrozumie opacznie. Oto przykłady.

Stara się J. Z. podważyć jedną z zasadniczych tez mojej koncepcji uniwersalnej wartości współczesnej literatury pol-

wana kultura uczuć" zaferowana w „pokazowych dziełach” może stanowić panaceum na wszystkie bolączki współczesnego świata dotkniętego kryzysem wartości?

Postulat wiązania literatury współczesnej z najnowszą historią został odebrany przez wielu jako wyraz ciasnego instrumentalizmu, „spłaszczenie pola widzenia, stawiania na doraźność” czy wręcz upolitycznienie. I tu postawię pytanie proste: czy można zrozumieć w pełni Miłosza czy Herberta bez rozumienia historii ich czasów? Barańczak właśnie to zarzucał krytyce w książce *Uciekinier z utopii*: „skrzywienie perspektywy” poprzez ucieczkę od rzeczywistych problemów epoki. W szkole taki proceder uprawiany był przez całe czterdziestolecie: cenzura (tu wyjątkowo czujna!) skutecznie blokowała możliwość przepływu informacji. Przyuczano młodzież do przebywania w świecie utopii – fikcji lub abstrakcji. Efekt jest widoczny: młodzież nie, lub prawie nie o rzeczywistości nie wie i nie umie czytać dzieł współczesnych w kontekście czasu historycznego. *Powrót Pana Cogito* interpretuje wyłącznie w kategoriach uniwersalnych bez żadnego związku z rzeczywistością mimo wskazówek wynikających z daty i tytułu tomiku. Toteż Pan Cogito (w interpretacjach pisanych na egzaminach wstępnych – UAM 1989) nie ma żadnej konkretnej ojczyzny, jest bohaterem żyjącym poza czasem – „człowiekiem ery laseru, atomu i ogólnie pojętego postępu cywilizacji” – pisze maturzysta, a inny dostrzega wprawdzie obrazy ojczyzny Pana Cogito, ale dystansuje się wobec nich jako ukazanych „w sposób wypaczony”, „z przesadą” i nie rozumie motywów powrotu bohatera. Jeżeli zaś pojawia się u nielicznych jakiś ślad kontekstu, to treści te wypowiedzane są językiem ówczesnego Dziennika TV – na przykład:

„Osiemdziesiąte lata naszego stulecia to stan wojenny i związane z nim utrudnienia normalnego życia. W takiej sytuacji wyjazd za granicę stanowi jedyną możliwość oderwania się od codzienności i uniknięcia nieprzyjemności przez ludzi, którzy w swej twórczości dają świadectwo o czasach, w których przyszło im żyć” (podkr. B. Ch.).

Czasów tych jednak młodzież nie rozumie i świadectwa nie

pojmują. Czy zatem nie powinna poznać „świata swoich dziadków”? I czy jest to istotnie „rzeczywistość dawno miniona”? Rozumiem protest Aliny Kowalczykowej przeciwko nasyceniu edukacji literackiej atmosferą łagrów i obozów, wojny i okrucieństwa. Nie mogę się zgodzić z zarzutem, że „traktujemy literaturę w programie szkolnym jako odbicie świata”, gdyż nie o taką prostą wyłączność chodzi. Kowalczykowa czyta program wybiórczo i przy okazji dezinformuje czytelników. Cytuje liczne przykłady lektur wojenno-obozowych z działu „Literatura faktu, pamiętnik, dziennik, reportaży” (a więc pozycji, które można czytać w fragmentach) i pomija zupełnie polską prozę fabularną, gdzie jest wiele utworów wykraczających daleko poza „imperium wojny, łagrów, przemocy i nienawiści” i które trudno sprowadzić do prymitywnej teorii odbicia świata, np. *Most* i *Drugie Przyjście* Herlinga-Grudzińskiego, *Bramy rajy* Andrzeja Jędrzejewskiego, *Kronika wypadków miłosnych i Bohiń* Konwickiego, *Wariacje pocztowe* Brandysa, *Strefy* Kuśniewicza, *Dzienniki gwiazdowe* Lema, *Dolina Issy* Miłosza, *Wesele raz jeszcze* Nowakowskiego, *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego, *Konopielka* Redlińskiego, *Moniza Clavier* Mrożka, *Przybysz z Narbony* Strykowski – by wymienić tylko te, w których nie ma łagrów i wojny. A przecież jest jeszcze sporo dobrej poezji, są dramaty Mrożka i Gombrowicza, ciekawe konteksty interpretacyjne – fragmenty Fromma, Heideggera, Ingardena, Kołakowskiego, Weil, Jana Pawła II i innych. Nauczyciel może wykreślić z tych propozycji wiele indywidualnych programów, ma wiele możliwości by wyjść poza świat wojny i rozpacz, bądź przez dobór lektury, bądź poprzez interpretację, która wsparta sugerowanymi wyżej kontekstami, stanowić powinna przeciwwagę dla świata zła, przemocy i beznadziei.

Nie znaczy to, że sugestie programowe są doskonałe i zamknięte. Dyskusję należy podjąć – szczególnie w odniesieniu do literatury współczesnej, której program musi być i elastyczny, i otwarty. Niewiele jednak pomogą szkole uwagi wypowiedzane wyłącznie z pozycji znawcy przedmiotu, który chciałby – jak Tomasz Burek – zamknąć w programie szkolnym całą europejską skarbnicę kultury.

Dziś motywacje czytania bardzo osłabły, młodzież kontaktuje się ze światem sztuki głównie przez film. Polonista musi podjąć i to wyzwanie współczesności, a w edukacji literackiej skupić się na głównym celu: pobudzać potrzebę czytania, wzmacniać motywacje lektury i poprzez nią rozwijać kompetencje czytelnicze, rozszerzać horyzonty intelektualne i formować człowieka. Dla osiągnięcia tego celu nie jest potrzebna znajomość całej literatury narodowej i powszechnej. Non multa sed multum...

Nigdy nie pogodzimy się, jeżeli program szkolny rozpatrywać będziemy wyłącznie poprzez listę lektur (i czytać ją – powiedzmy – niestaranie...). Jeden woli Kruczkowskiego, drugi – Mrożka; jeden biada nad utratą *Nad Niemnem* i płacze nad brakiem *Nocy i dni*, inny w ogóle kwestionuje obecność Kordianów i Judymów i upomina się o uznanych przez młodzież – Ginsberga, Audena, Cohena; jeden widzi w programie wyłącznie lagry i obozy, drugi ubolewa nad nieoczekiwaną obecnością „niekomunistycznego pisarza” – Romana Brandstaettera; czy „nie znanych poetów” Jana Polkowskiego i Bronisława Maja. A głos decydujący powinien mieć nauczyciel – to jemu przysznano prawo wyboru. I właśnie w tym trzeba mu pomóc – nie tylko poprzez podsumowanie ciekawych i dostępnych szkole pozycji lekturowych, ale przez stworzenie ram czasowych, poprzez wiązanie „minimum dydaktycznego” z wymogami egzaminacyjnymi i wyzwolenie nauczycieli z terroru materiału, wreszcie – przez mądrą popularyzację i budowanie syntez z rozproszonej wiedzy o literaturze współczesnej. Pomoc dla szkoły to nie tylko ustalenie listy lektur. W tym celowała polityka oświatowa PRLu, teksty były albo nakazane, albo zakazane; jedne były święte i obwarowane zamkniętym kręgiem pożądaných interpretacji, inne stanowiły tabu. Zakazana była także pełna wiedza o najnowszej historii, naganne i zbędne – konteksty filozoficzne i religijne. Czemu o tym – Panie i Panowie – pomyśleć nie chcecie?

Poszukując odpowiedzi na pytanie – co czytać z literatury współczesnej? – trzeba pamiętać o polonistach w Iksławowie i Ygreckinie, o uczniach „w Kutnie, gdzie jest jeszcze smutniej”, o małych miasteczkach na wszystkich krańcach Rzeczypospolitej, dokąd nie docierała literatura drugiego obiegu, która już przejechała się w Warszawie, Wrocławiu i Krakowie. I warto zastanowić się, czy można zrozumieć nasz współczesny świat bez *Innego świata* i bez *Raportu z obłąkanego miasta*? Nauczyciel, a za nim uczeń (ostrożnie, w małych dawkach) musi przez to przejść – przez zimne piekło naszych czasów, choć przecież można uchylić mu także rąbek nieba, choćby przez metafizyczną głębię opowiadań Herlinga-Grudzińskiego czy poezję Jana Twardowskiego lub niesłusznie pogardzanego Brandstaettera (tłumaczonego na wiele języków europejskich i nie znanego w Polsce!). Jednakże ta perspektywa otwarcia się na wyższe wartości duchowe, jest – jak się zdaje – oponentem programu całkowicie obca. Laicki model humanistyki jest niepodważalny, co wynika z błyskotliwej i zarazem zjadliwej formuły, jaką skwitowano program: „św. Franciszka kwiatki przy rosyjskim kożuchu”.

Krytykowany program uznany został za „autorski”. Można go pominąć, sięgnąć po drugi, zinterpretować indywidualnym wyborem lektury czy sposobem czytania. Można też napisać własny program. Jesteśmy wolni, lecz nie umiemy „różnić się pięknie”.



JERZY TCHORZEWSKI

skiej emigracji, głoszącą, iż uniknęła ta literatura pokusy akceptacji totalitaryzmów. Z tym nie zgadza się mój polemista pisząc, że „i wśród pisarzy emigracyjnych można bez trudu wskazać tych, którzy choćby przez krótki czas popierali bądź faszyzm, bądź komunizm”. Zarzut zupełnie nie odnoszący się do mojego tekstu – ja przecież nie pisałem historii całej polskiej literatury XX wieku! Od początku, czyli tytułu, do ostatnich słów jasno widać, iż omawiam twórczość emigracyjną i nie można moich wniosków przykładać do twórczości niektórych pisarzy sprzed ich emigracji. Właśnie pozostanie na uchodźstwie stało się dla kilku wymienionych autorów ratunkiem przed komunizmem. Wyraźnie wynika to z mojego tekstu i tylko uczeń wyjątkowo nierozgarnięty nie pojmie intencji autorskiej.

Jeszcze zabawniejszy przykład manipulacji recenzenta; wymieniam następującą listę pisarzy z kręgu nowojorskiego „Tygodnika Polskiego”: Aleksander Janta, Jan Lechoń, Józef Wittlin, Kazimierz Wierzyński. W taki sposób komentuje to Jan Zieliński: „skoro nazwiska nie zostały podane w kolejności alfabetycznej, mają one odzwierciedlać rangę pisarzy. Janta lepszy od Wierzyńskiego?”. Najpierw nie rozumiałem o co chodzi, przecież litera „j” jest przed „w”. A jednak to mój wnikliwy krytyk ma rację. Trzecim literą w trzecim i czwartym nazwisku nie są ułożone w porządku alfabetycznym! Jakiej subtelnej inteligencji wymaga przeprowadzenie wywodu, z którego wynika, iż zmiana miejsc w szyku między Wittlinem

a Wierzyńskim wskazuje na to, iż wyżej cenię Jantę od autora *Krzyży i mieczy*. I to w książce, która rozpoczyna się cytatem wiersza Wierzyńskiego, a jego nazwisko pojawia się (łatwo sprawdzić w indeksie) czternaście razy, gdy Janty – Polczyńskiego dwa razy.

Nawet literówki zostały wykorzystane w tym krytycznoliterackim akcie oskarżenia. Rzeczywiście, pojawiło się w druku błędnie zapisane nazwisko „Mirowicz”. Jan Zieliński autorzytatywnie stwierdza, że „nie jest to błąd druku”, z czego wynika, iż przytaczam nazwiska autorów, o których słyszałem piąte przez dziesiąte. Otóż jest to szczególnie demagogiczny zarzut, ponieważ bodaj jako jedyny krytyk przywoływałem dorobek ks. Mirewicza w syntetycznych szkicach o najcenniejszych osiągnięciach emigracyjnego piśmiennictwa, a przed kilku laty opublikowałem w „Tygodniku Powszechnym” obszerną z nim rozmowę poprzedzoną notą informacyjną.

Powyższe przykłady są pouczające i zabawne, ale nadmiar ich może zdziwić czytelników. Na koniec pora porzucić drobiazgi (sam J. Z. tak te przypadki łaskawie określa) i przejść do rozpatrzenia najcięższego zarzutu, któremu zawdzięczamy też tytuł polemiki. Otóż dokonałem „całkiem świadomego i poważnego przeinaczenia”, a mianowicie przez zlongowanie cytatami i przemilczenia sugeruję czytelnikowi (owemu nierozgarniętemu uczniowi), że Hłasko „pod koniec lat pięćdziesiątych pojechał (zapewne z pielgrzymką) do Ziemi Świętej”.

Fabułka sama w sobie dowcipna, ale jako zarzut niecelna, bo oparta na kłamstewku – na str. 87 napisałem co robił Hłasko w Izraelu: „Pracował jako robotnik w kilku przedsiębiorstwach”, itd. Nie dodaję nic o zapatrywaniach, choć jego najbliżsi (na przykład matka) mówili wprost o religijności Hłaski.

Mimo drobiazgowości i złośliwość powinienem być w zasadzie zadowolony z tak obszernej i emocjonalnie napisanej recenzji. Funkcjonuje wszak pogląd popularny (a mile brzmiący w uchu autora), że gwałtowny opór wywołują dzieła ważne i oryginalne. Tym razem jednak próżność autorska nie będzie w pełni zaspokojona, bo drażni mnie nieprzyjemna myśl: a może doczekałem się imponująco długiej polemiki nie z powodu watorów *Panoramy*..., a z powodu opublikowania przed paru tygodniami w „Tygodniku Literackim” bardzo krytycznej recenzji „Leksykonu polskiej literatury emigracyjnej” Jana Zielińskiego?

Jak inaczej wytłumaczyć wrywanie cytatów z kontekstu, przybieranie roli obrońcy niedorozwiniętych uczniów, wyolbrzymianie niejasności stylistycznych... Z jednej strony literówka lub zmiana kolejności nazwisk, z drugiej agresywne okrzyki: „poważne przeinaczenie”, „drętwa mowa”, porównania z Li-chniakiem. A więc „krytyczna zemsta”? Rozumiem psychologiczne mechanizmy (choć nie pochwalam), ale nieprzyjemnie zaskoczył mnie nerwowy styl, brak opanowania i elegancji. Dawniej Jan Zieliński należał do tych krytyków młodego pokolenia, których chętnie czytywałem, ale od pewnego czasu jego wystąpienia nie uczą i nie bawią. Po powierzchownym *Leksykonie*... i aferze z książką Jacka Trznadła, teraz ta nieudana próba zostania Homerem recenzentów.

P.S. Korzystając z dogodnej okazji dodaję, że *Panorama*... powinna mieć podtytuł *Zarys popularny*. Wydawca już po korekcie skreślił podtytuł i dopisał, że „opracowanie przeznaczone dla uczniów szkół średnich”. Naprawdę adresowałem książkę do wszystkich czytelników, oczywiście także do maturzystów.

film

Życie gwiazd filmowych to dość częsty temat na ekranie; pamiętamy takie wybitne filmy jak *Bulwar Zachodzącego Słońca* i *Fedora* Billy Wildera, *Zycie prywatne* Louisa Malle'a, *Niewolnica miłości* Andrieja Konczalowskiego, *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy czy *Frances* Gracme'a Clifforda. Co budzi taką ciekawość? Myślę, że są trzy główne powody naszego zainteresowania tym zjawiskiem: pierwszym jest zapewne chęć rozszyfrowania tajemnicy popularności gwiazd; rozwiązania zagadki ich magicznego oddziaływania na publiczność. To pragnienie, jak sądzę, towarzyszyło Wajdzie, Malles'owi i Konczalowskiemu. Towarzyszy także tym wszystkim, którzy piszą kamerą kolejne mniej, lub bardziej udane wersje historii Marilyn Monroe, Jamesa Deana czy Marlon Brando.

Drugą przyczyną jest chęć opisanego losów; pokazania, co dzieje się z aktorskimi sławami, gdy schodzą z planu – bądź na krótko, gdy kończy się ich „dzień zdjęciowy”, bądź na zawsze, gdy kończy się ich kariera. To widać szczególnie mocno w „Bulwarze Zachodzącego Słońca” i „Frances”. Wilder i Clifford przekonująco pokazują, że dramat gwiazdy, której sława z jakichś względów minęła, może mieć wymiar uniwersalny.

Po trzecie wreszcie – filmy o aktorskich sławach zaspokajają najwykresniejszą ciekawość najwykresniejszych voyeurów. Gwiazda ekranowa – przez to tylko, że jest gwiazdą – wyróżnia się z tłumu, skupiając na sobie spojrzenia milionów ludzi. Znajdą ją oni tylko z jednej strony: zawodowej i publicznej, a nierzadko pragną dotrzeć także do tej drugiej – prywatnej. Film o życiu gwiazd jest tu jakby namiastką takiej prywatnej wizyty.

Film Barbary Sass „Historia niemoralna” jest opowieścią o aktorce i po trosze także o kobiecie-reżyserce, w której filmach wystąpiła i które obu przyniosły popularność, uznanie i nagrody. Barbara Sass nie utrudnia widzom odkrycia, że jej film to dzieło w dużym stopniu biograficzne i autobiograficzne; że chodzi jej przede wszystkim o przedstawienie życia Doroty Stalińskiej i jej samej. „Historia niemoralna” ocieka dokumentalizmem i pławi się w dokumentach. Mieszkanie bohaterki, na przykład, zdobi plakat do „Krzyku”, wspólnego filmu Sass i Stalińskiej. W domu ogląda ona fragmenty tego i innych filmów tandemu Sass-Stalińska. Kilkakrotnie demonstruje sprawność fizyczną, z której Stalińska słynie w całej Polsce. Jest, jak Stalińska, aktorką śpiewającą i koncertującą. W filmie reżysera, którego u Sass odtwarza Jerzy Kryszak, występuje w identycznej scenie jak ta, w jakiej wystąpiła Stalińska w filmie Szulkina. Przykłady tego typu można by jeszcze długo mnożyć. Sugerują one,

że przynajmniej jeden gatunek widzów ma szansę zaspokoić swoją ciekawość: podglądacze. Mnie jednak bardziej interesuje odpowiedź na pytanie, czy Barbara Sass nakręciła swój film li tylko ku ich uciesze. Spróbuję jej udzielić, zastanawiając się nad możliwymi sensami „niemoralności”, którą nam autorka filmu opowiedziała. Otóż przypuszczam, że tytuł miał się odnosić albo do faktu, że autorka filmu bez ogródek przedstawiła czyjeś życie prywatne – co więcej, życie osoby, która uchodzi za jej przyjaciółkę

niemoralna” jest bowiem studium też i tezek tyleż prawdziwych co banalnych. Banalem jest twierdzenie, że wybór zawodu aktora wiąże się z dużym ryzykiem niespełnienia ambicji zawodowych i braku życia prywatnego. Nawet świetny aktor, znajdujący się u szczytu możliwości twórczych, może „wypaść” z wyścigu o sukces tylko dlatego, że zmieniła się moda, szef wytwórni bądź gust jego żony. Z tą prawdą – główną prawdą objawioną przez dzieło Sass – oswojeni są nawet wielbiciele misia Yogi. Nie jest także

ni niż w krajach bogatszych, jest powszechnie znany. W spauperyzowanym kraju dogorywa spauperyzowana kultura i jej wyrobicy. O tym także – być może – opowiada film Barbary Sass. Piszę „być może”, ponieważ bohaterka (o imieniu Ewa) w futrze z lisów i w porsche (wprawdzie odziedziczonym po tatusiu) zbyt przekonująco tej spauperyzowanej kultury nie uosabia. Sądzę również, iż stwierdzenie, że nawet ekspansywna i agresywna kobieta łaknie miłości i potrafi być liryczna, jest co najwyżej na miarę tych odkryć, które codziennie czyni parę milionów pań. Reasumując – socjologia i psychologia zawarta w „Historii niemoralnej” jest z gatunku tych, które uprawia się w tramwaju i w maglu. Jest to zarzut ciężki i tym cięższy, że, jak wspomniałam, materiałem, którym Sass się posłużyła, jest w dużej mierze czyjeś życie. To życie – prawdziwe bądź wymyślone życie Doroty Stalińskiej, jej wady, jej śmieszności, tajemnice jej kuchni i alkowy – zostały użyte do wyrażenia prawd, które i tak każdy zna. A chciałoby się, żeby było inaczej. Jeśli bowiem w ogóle jest coś, co usprawiedliwia używanie cudzej biografii jako materiału dla sztuki, to jest nim wartość estetyczna przedmiotu, który w ten sposób powstaje. „Niemoralna historia”, zaś, jak każdy film nasycony tautologiami, nie jest wybitnym utworem ekranowym. Jest raczej kiczem z typowymi jego znamionami – kłiwnością, tandemnością myśli, pretensjonalnością. Zatem jest dziełem, które swą kiczowatość stara się ukryć. Ten kamuflaż tworzą przede wszystkim: konwencja „filmu drugiego stopnia” i prowokacyjny tytuł. Obraz Barbary Sass to nie tylko opowieść o aktorce; to także historia filmu, którego reżyser – Magda o niej tworzy. Sceny z życia Ewy poprzecinane są scenami rozmów Magdy z montażystą filmu o Ewie. Przypuszczam, że pokazanie widzowi jak film „się robi”, jak można manipulować nakręconym materiałem, miało służyć podkreśleniu fabularności opowiadanej historii, jej umowności. Ten zabieg nie przydał jednak „Niemoralnej historii” dodatkowej warstwy; każda bowiem z wersji, którą rozważa Magda (a wraz z nią Barbara Sass) ujawnia ten sam, uproszczony obraz świata, a sposób, w jaki Sass odkrywa filmową kuchnię, jest także banalny: artystka spalająca siebie i innych na ołtarzu sztuki jest postacią ze złego filmu. „Niemoralna historia” to kicz o tworzeniu kiczu – „metakicz”. Także prowokacyjny tytuł – który sugeruje, że i Barbara Sass, i jej filmowe *alter ego* mają świadomość grzechu, jaki popełniają wobec aktorki Ewy (Doroty Stalińskiej) i samych siebie – w połączeniu z błahością przesłania, dodaje filmowi pretensjonalnej nijakości.

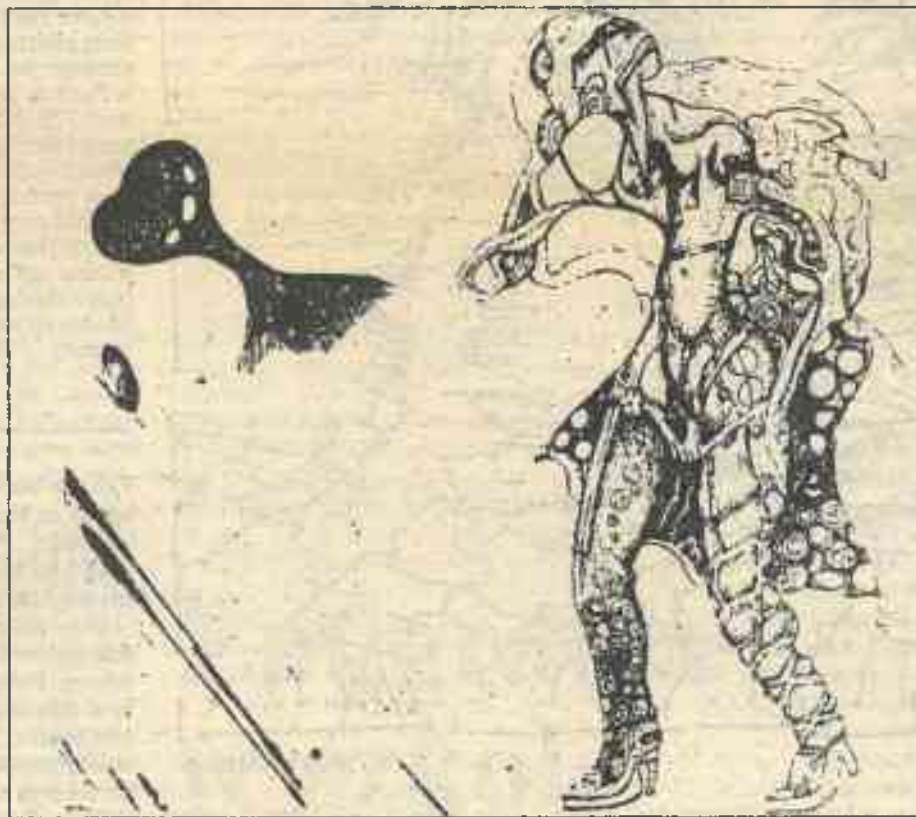
Kicz bywa wdzięcznym twórczym dla sztuki. Dzieje się tak wtedy i tylko wtedy, gdy nie pretenduje do rangi dramatu. Kicz może widza zmusić do płaczu, albo do śmiechu. „Niemoralna historia” skłania wyłącznie do wyśmiania.

Ewa Mazierska

Niemoralność Historii niemoralnej

– albo, że sfalszowała czyjąś biografię. Nie bawi mnie ustalanie, z którym z tych przypadków mamy tu do czynienia, co w filmie Sass jest „najprawdziwszą prawdą” o Dorocie Stalińskiej, a co zręczną mistyfikacją. Dla mnie bowiem niemoralność tkwi nie tyle w historii, którą Barbara Sass zarejestrowała, wymyśliła czy utkała z prawd, półprawd i ćwierćprawd, ile w samym filmie, a dokładniej – w nieproporcjonalności tego, co zostało z życia Doroty Stalińskiej „wywleczone” bądź rzekomo „wywleczone” do tego, co zostało przez to odkryte. Film „Historia

odkrywaniem Ameryki twierdzenie, że aktorzy obsadzeni są zgodnie z tak zwaną szufladką i że to budzi ich (najczęściej tylko wewnętrzną) sprzeciw. Wystarczy przeczytać byle jaki wywiad z gwiazdą pierwszego, drugiego czy trzeciego planu, by przekonać się, że ma ona problemy podobne do tych, jakie dręczą bohaterkę „Niemoralnej historii” – zbuntowaną przeciw wizerunkowi „mocnej kobiety”, którą wszyscy w niej widzą. Jej historia nie robi w związku z tym wielkiego wrażenia. Także fakt, że „ludzie pracy” (a więc także aktorzy) są w Polsce gorzej opłaça-



EWA CIEPIELEWSKA

kochankowie X muzy

Brzydka kobieta

Przede wszystkim była brzydka. Nie. To nie Twarz Tygodnia. To Ładna Kobieta była brzydka. Nic mnie tak nie wkurza, jak ta amerykańska dialektyka, kiedy to ładna kobieta jest wcale - Nie-Taka-Ładna, albo gdy panoramięność szyb srebrnego Cadillaca Nie-Tak-Panoramiczna-Jak-Powinna- Być.

Na festiwalu filmowym w Łagowie oprócz oficjalnych Złoty i Srebrny Gron – krytycy przyznają nieoficjalne Zgłęb Grono. Obrywa nim zwykle wcale nie istotnie najgorszy film (jak mogłoby się zdawać), ale film, z którego autor (skrachowany Pięćdziesięciolatek, albo zamroczony hucpą Debutant) chciał zrobić Arcydziało-Rzucające-Na-Kolana, ale – Przegiął. Nie to, że chciał dobrze, lecz nie wyszło mu (jak to bywa). Nie. Przegiął. We wszystkim – scenografii, dialogach, temacie, zdjęciach (ujęcia mające natychmiast przejść do Historii Kinematografii), etc. Zdradzę tajemnicę poliszynela jeśli powiem, że w 1989 Zgłęb Gronem opatrzone Gwiazdę Piółun Wojciecha Hasa (niegdyś znakomitego reżysera), a w 1990 o zgnię pierwszeństwo walczyli bohatersko Wiesław Helak ze swoim *Złodziejem* i Piotr Mikucki z *Guchym telefonem*. Po co tyle plotek o Łago-

wie, dlaczego tak mało o Nie – *Pretty Woman*? Wbrew pozorom te dwie sfery filmowej rzeczywistości łączy bardzo wiele. Już domyślacie się Państwo? – *Pretty Woman* laureatką Zgłęb Grona? Tak!

Pozostaje jednak pewne ALE. Otóż czy nie przyznać raczej tej cennej nagrody – społeczeństwu amerykańskiemu, które usilnie głośno (sic!) nogami na ten właśnie film, uczyniło go w USA najbardziej kasowym AD 1990? Chyba jednak oberwie ekranowy, mułowaty gogus (Richard Gere) i niepiękna (choć zgrabna, owszem) prostytutka z ustami pełnymi życiowych mądrości (Julia Roberts). No i oczywiście reżyser tego wszystkiego – Garry Marshall. Ktoś powie: zaraz, zaraz, niby dlaczego? a gdzie uzasadnienie werdyktu? Oto ono.

Nicość artystyczną (a więc także myślową – nie rozdzielał tych dwu pojęć) można pokazać w dwojaki sposób. Ni-

cość apetyczna fabularnie, kokietująca zmienną dramaturgią, kolorem, muzyką, Nicość wywołująca emocje – strach, obrzydzenie, podniecenie – niewątpliwie pozostaje nadal nicością; przekonuje nas o tym casus *Batmana* czy *Ostatniej krucjaty*. O ileż jednak bardziej odrażająca jest jej druga, abnegacka formalnie postać. Nicość nudna, nieudolnie zachowująca pozory formy, Nicość bez poczucia humoru, autoironii, Nicość pół-profesjonalna – jakże żalotne, jakże niewybaczone! To casus *Pretty Woman* vel *Ładnej Kobiety*. Ależ abnegacja to brak ambicji – ktoś znowu niewczesnie zakrzyknie – za co Zgłęb Grono? Odpowiadam: jeśli artysta nazywa swój film w ten sposób, by potem w dodatku nie dotrzymać umowy – musi być diabło bezczelnym typem. Takich tępię z całą surowością.

M.W.

Maliśmy widzieli ostatnimi czasy Szekspira w Warszawie. *Romeo i Julia* z Powszechnego w rewelacyjnym przekładzie Barańczaka – to wszystko. Repertuarowe „ratuj się, kto może!” powodowało, że teatry szukały na oślep czegoś stosownego, lub atrakcyjnego, nierzadko sięgając po klasykę. Po klasycy klasyków, dramaturga ze Stratfordu, nikt wszakże jakoś nie sięgał.

Teraz wydaje się, że teatr uwolniony nareszcie od powinności politycznych może zwrócić się ku swoim źródłom i pierwszym powinnościom. A tymi są śmieszenie i bawienie ludzi. Teatr Współczesny próbował już tego z sukcesem biorąc na warsztat Fredrę. Najnowsza premiera była jednak zadaniem daleko trudniejszym i bardziej ryzykownym, wybrano bowiem *Wieczór Trzech Króli*. Komedia Szekspira w starych przeważnie, „klasycznych” przekładach nie są – na pozór – kęsem łatwym do strawienia. Dowcip zwierzały do cna, język pełen retorycznych figur, patetycznych oracji i odniesień do nie funkcjonującego już świata, pojęć i rzeczy to wszystko nie rokuje dobrze.

Tym większa satysfakcja, gdy uda się te wilcze doły przeskoczyć lub obejść, ze słabości uczynić siłę, z mankamentów zalety. Po przedstawieniu w reżyserii Ma-

cieja Englerta od pierwszej sceny widać, że się udało. Śmieszny jest już chórek minionków ozdabiających swym pieniem smutny dwór księcia Orsyno, nie mówiąc o dialogach Czkawki i Chudogęby. Język dał się okiełznać, może dlatego, że aktorzy potraktowali go jak jego własną parodię. Dowcipy słowne są tak abstrakcyjne, wręcz absurdalne, że na drugim piętrze odbioru nieodparcie śmieszne, śmieszniejsze od Mrożka.

Hanna Baltyn

Zabawa w zabawę

Zależy zresztą, kto się do tych dowcipów przymierza. Aktorzy ze Współczesnego, zarówno stare komediowe wygi jak Krzysztof Kowalewski (Sir Tobiasz Czkawka) i Wiesław Michnikowski (Sir Andrzej Chudogęba), jak młodzież średnia: Adam Ferency (Blażen), Marta Lipińska (Maria), Krzysztof Wakuliński (Malwolio), Marcin Troński (Antonio) i Marek Bargielowski (Fabiano), jak wreszcie utalentowana młodzież młodsza (tu podobał mi się w konsekwentnie „zrobionej”, śpiewanej rolęce Tomasz Dutkiewicz), biorą byka za rogi i dokładają do słowa wszystko, co potrafią zrobić z ciałem, gestem, miną. Czasem jest to na

pograniczu wyglupu, co zresztą aktorzy uwielbiają, choć rzadko mają okazję w tym względzie dawać z siebie wszystko. Reszta towarzystwa w pięknych kostiumach jest co najmniej miła oku; Jolanta Piętek (Oliwia) zawsze śliczna, Wojciech Wysocki (Orsyno), zawsze przystojny.

A jaki jest świat wymyślonej Ilirii, wyznaczony szlakiem miłosnego poselstwa przebranej za chłopca Wioli od zamku Orsyna do pałacu Oliwii.

To nadmorskie „polis”, jak widać ze sceny na wybrzeżu, z pomysłowo wymyślonym obrazem żagla walczącego z wichurą, a potem tonącego w falach. Pomyślność i funkcjonalność to zresztą dwie zasadnicze cechy dekoracji Marcina Stajewskiego, który nie po raz pierwszy pokazał, jak z małej sceny potrafi uczynić wielką. Dekoracja do sztuki, w której podtytuł słusznie zachowano słowa „lub Co chcecie”, gdyż na chybił trafił wybrana data z kościelnego kalendarza – jak się ma do akcji komedii, sygnalizuje swe związki z teatrem elżbietańskim, choć go nie naśladuje. Jest pięterko z żywą muzyką (zespół instrumentów daw-

nych Jacka Urbaniaka), są podwójne dekoracje z przestrzenią ograniczoną przezprzystymi pod światło kurtynkami, są wreszcie parodie arrasów i malarstwa włoskiego, również ruchome, pełniące funkcję to ścian, to drzwi. Choć mały teatr, wiele w nim – umownej bo umownej, ale przestrzeni.

Dzieje się tu intryga zagmatwana, obfitująca w przebieranki i komedie omyłek, falstaficzne z ducha (choć bez Falstaffa) farsowe przerywniki. To zabawa w zabawie lub zabawa w zabawę – co chcecie. Motyw refleksji, dystansu, wnosi postać Blażna – podstarzałego, ale wciąż pełnego wdzięku, wydrwigrosza, jedyne go w Ilirii filozofa. Blażen śpiewa kilka pięknych piosenek – szczególnie godna uwagi jest nostalgiczna pieśń finałowa o życiu człowieka, które trzeba przeżyć choć w koło zawsze wiatry i deszcz. Kończą ją słowa, śpiewane przez zespół: „A nam cóż o to? Komedia skończona, Grać ją będziemy tak w koło – dzień w dzień”.

Carpe diem – oto filozofia tej sztuki. Odkładać na potem tego, co dobre, po prostu się nie oplaca, naucza Blażen, zajęty w wolnych chwilach liczeniem brzęczącej w sakiewce monety. Nie warto zatem czekać, Prześwietna Publiczności. Trzeba się już ustawić w kolejce do kasy.

William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli lub Co chcecie*, opracowanie przekładu w Leona Ulricha poprawionego przez A. Słonimskiego, Antoniego Langego i Władysława Tarnawskiego; reżyseria Maciej Englert, Teatr Współczesny w Warszawie, premiera 24 stycznia 1991.

Tomasz Mościcki

W Guliwerze po nowemu

Na teatralnym horyzoncie Warszawy pojawiło się nowe zjawisko, któremu warto będzie w przyszłości poświęcić nieco uwagi. Mowa o Teatrze „Guliwer”, w którym od paru miesięcy zachodzą duże zmiany. Po pierwsze – zmieniła się dyrekcja. Kierująca tą sceną Monika Snarska odeszła na emeryturę po kilkudziesięcioletniej pracy. Za jej dyrekcji w „Guliwerze” grano bajki dla dzieci w konsekwentnie utrzymywanej stylistyce. Trudno zresztą ocenić, czy była to stylistyka najlepsza, czy dobra była linia repertuarowa. Teatrowi temu nie poświęcano przecież zbyt wiele uwagi i przyszli historycy „Guliwera” będą mieć zapewne duże trudności.

Zmieniła się dyrekcja. Prowadzenia „Guliwera” podjął się reżyser i scenograf Marcin Jarnuszkiewicz, do spółki z rzeźbiarzem Romanem Woźniakiem. Oznacza to zmianę profilu teatru, choć zamierzeniem dyrektorów jest raczej wzbogacenie jego formuły, tak, aby w przedstawieniach mogli znaleźć coś dla siebie również widzowie dorośli. Zadanie z pewnością nie należy do łatwych, zważywszy, że teatry lałkowe w powszechnym przekonaniu uważane są za imprezy dziecięce, a co za tym idzie – infantylne.

Jarnuszkiewicz i Woźniak chcą związać współpracę z „Guliwerem” artystów tej miary co Leszek Mądzik i Janusz Wiśniewski. Oznaczać to będzie odejście od tradycyjnej lałki i oswojenie widzów z teatrem, w którym przedmiotem gry może być właściwie wszystko.

Długo dyskutowano nad sprawą zmiany nazwy Teatru, który chciano nazwać „Teatrem Świętego Mikołaja”. Projekt niestety nie przeszedł, za to tak właśnie nazwano cykl trzech przedstawień inauguracyjnych działalności nowego „Guliwera”.

Otwarcie teatru i pierwsza premiera odbyła się 6 grudnia, w dzień patrona przedsięwzięcia. Nie była to zwyczajna premiera. *Dziadek do orzechów* w reżyserii Zbigniewa Micha poprowadzony był pokazem przygotowanym przez

studentów scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pokaz noszący tytuł *Pojazd poruszający się w czasie i przestrzeni* był mocno kontrowersyjny, z kilkoma ładnymi pomysłami formalnymi, choć niektórzy widzowie narzekali na niezrozumiałość. Jak się wydaje, najważniejsza była tu nie treść, ale nastrój, wywołany przez miarowe terkotanie kołowrotka i wędrowkę chmur – fragmentów tkanin zawieszanych przez aktorów na przesuwającej się linie. Obrzydzenie u słabej płci wzbudził wyjęty

z pudełka owad krzywdząco określony mianem karalucha, choć było to podobno stworzenie niezwykle egzotyczne.

Tego wieczoru w cyklu *Świętego Mikołaja* pokazano papierowy teatr, specjalność Zbigniewa Micha, gatunek w XIX wieku popularny, a dziś już zupełnie zapomniany. Z tym większą przyjemnością można było rozsmakować się w tej fantazji na temat teatryku domowego, który przywędrował do nas przez Galicję. Był to bardzo piękny wieczór, pełen czaru filigranowych lalek i muzyki Czajkowskiego.

Dwa dni później odbyła się premiera *Cyrku*, przedstawienia Leszka Puchalskiego. Adresowane ono jest głównie do dzieci, a jego głównym atutem są kapitalne lalki projektowane przez reżysera, z zawodu rzeźbiarza, wskrzeszające zapomniany już świat felietonów Wiecha i podwórkowych artystów popisujących się na dywanikach.

Trzecią premierą był reżyserowany przez Henryka Tomaszewskiego spektakl jeleniogórskiego Teatru Animacji – *Marionetka*, zainscenizowana rozprawa Heinricha von Kleista. Było to przedstawienie tylko dla dorosłych, trudna filozoficzna rozprawa o naturalnym pięknie i wdzięku nieuchronnie niszczonego przez ludzką refleksję. I temu spektaklowi towarzyszył pokaz, tym razem w wykonaniu młodzieży z Teatru Ochoty, która w dwóch krótkich etiudach, zaprezentowała widzom mikroinscenizację mitu o Ledzie i ląbedziu. Oba te pokazy „obok” są w intencji Marcina Jarnuszkiewicza zaczątkiem współpracy teatru z instytucjami nieteatralnymi, które mogą do teatru animacji wnieść nowe techniki i pomysły.

Plany dyrekcji „Guliwera” są więc bardzo śmiałe. Czy sprawią, że mała scenka przy Różanej stanie się ośrodkiem „alternatywnym”? Program zaproponowany przez Jarnuszkiewicza i Woźniaka jest bardzo ambitny, zwłaszcza godny pochwały wydaje się pomysł łączenia premier „oficjalnych” z innymi wydarzeniami. Tylko od publiczności, jej wyrobienia i chęci zależeć będzie, czy egzystencja nowego „Guliwera” będzie miała sens.

Tomasz Mościcki



TOMASZ CIECIERSKI

dokończenia ze s. 1

wywiewa ludzi z ulic do domów. Grudzień. Zimny Madryt.

Sens występowania przed ludźmi jest zupełnie inny niż się powszechnie sądzi. Istotą tego najlepiej chyba wyraził Ortega y Gasset. „Jeśli zuchwały pomysł – tłumaczył podczas jednego ze spotkań – wyjdzie przed publiczność i bycia przez kilka godzin pasożytniczym obiektem zainteresowania jest wart odrobiny zachodu, to tylko wówczas, gdy mówiącemu uda się wedrzeć (...) do owej kryjówki, w której każdy ze słuchaczy jest w pełni sobą (...): Publiczność to tłum zwarty, anonimowy i pozbawiony osobowości, do którego mówca zwraca się jakby w całości. Tak dzieje się na mitingach; chodzi tu właśnie o to, aby wyzwać słuchaczy z ich indywidualności, aby każdy stopił się i zwarł z innymi, aby w ten sposób powstał ów odczłowieczony, zbity twór, czyli masa. Wszyscy, którzy odwołują się do bliźnich jedynie po to, aby zaprząć ich do wozu lub karety swych osobistych celów, często tragicznych a prawie zawsze mniej lub bardziej śmiesznych, używają oratorskich chwytów, żeby wprawić słuchaczy w stan kateleptyczny, ogłupić ich i uczynić nieodpowiedzialnymi. Nie jest to zatem występowanie właściwe i prawe; to raczej warczenie, ryczenie, pohukiwanie, wyrzucanie z siebie banałów, komunałów; krótko mówiąc, jest to czyste «banało-komunizowanie».

Mówienie właściwe jest czymś wręcz przeciwnym: to dążenie do tego, aby owa masa słuchaczy z wolna rozsypała się, a każdy słuchający stał się sobą, bardziej sobą niż wówczas, gdy jest sam w domu”.

Nie zaznamy tych zmartwień: nie ma tłumów...

Niespodzianki podróży przyjmują zawsze postać pojedynczych obrazów; jakieś zasłyszane na ulicy słowo, jakiś uśmiech lub grymas, jakaś rozmowa. Od Elisabeth Lipton, córki Józefa Wittlina, która mieszka w dzielnicy Lavapies i tam zaprasza nas późnym wieczorem, dowiaduję się – jeszcze nie całkiem obecny w Madrycie, jeszcze w pośpiechu pakujący torbę podróżną i spieszący na stację w Otwocku, jeszcze skulony i śpiący w samolocie – dowiaduję się, że trzynaście lat temu przełożyła na hiszpański mój szkic o Lezanie Limie. Sprawy raz zaczęte nie mają końca. Bogowie bawią się moim zdumieniem.

Ryszard Kapuściński nie pije z nami wina: udziela wywiadu prasie hiszpańskiej.

Trzynastego

Lavapies leży na południe od ulicy Atochy; jest powszednie i skromne, bez zadęcia; przypomina mi trochę Buenos Aires sprzed dwudziestu lat, a więc coś jakby późną młodość.

Na Atochy nikt nie próżnuje, nikt nie stoi beczynnie jak na Gran Via, nikt się przed nikim nie wdzięczy i nie popisuje. Wszyscy krzątają się tu wokół własnych spraw. Miasto jest sobą.

Kobieta, która mnie zatrzymuje na Atochy, przygląda mi się chwilę a potem wyciąga rękę. Nie prosi jednak o pieniądze, ale wolno wskazuje dłonią przed siebie, a później do góry, ku chmurom, i mówi: *czas płynie*. Wchodzi do hal targowych, nim zdążę przytaknąć.

Miasto jest dziś tym, czym dawniej był las: miejscem dającym schronienie. Wśród starych domów nie czuje się braku drzew.

Twarze, na które patrzę w metrze: żadnej nigdy już nie zobaczę. Ulga. A jeśli jest tak, jak mówiono nam na lekcjach katechizmu? Jeśli spotkamy się kiedyś wszyscy *ubi animae*? Straszne cierpienie Absolutu, który musi przyglądać się nam wszystkim nieustannie... A jeśli jest inaczej, jeśli wieczność jest czymś zupełnie innym? Przeczucie tej odmienności mieli już starożytni, dla których aeternitas była stanem różnym od bezkresnej smużki czasu, snującej się bez początku i końca.

W Prado, które przypomina starą zbrojownię, przed Dürerem pusto. Sam

Dürer wykorzystuje te chwile samotności w sposób zuchwały: wychyla się z obrazu i popatruje po sali. Kiedy zaglądam zza drzwi, szybko znika, zastęga w dostojnym bezruchu na powierzchni deski, jakby chciał sobą kogoś osłonić.

Prado jest po wielkim remoncie. Obrazy sprawiają wrażenie powieszonych dość chaotycznie, a jednak bez planu i pytań trafia się tam, gdzie trzeba. Prze-

ateistami lub komunistami – nie sprawiają się najlepiej. Trafili tu z Niemiec i w społecznej hierarchii sytuują się gdzieś koło Arabów z Maghrebu, z tą tylko różnicą, że ci żebrzą, a nasi rodacy nigdy; wołają zrabować lub ukraść. Czternastoletnia panią z Szczecina, zatrzymana przez madrycką policję, prosi: nie powiadamiajcie rodziców, bo się zdenerwują...

Młodych Polaków poznaje się tu nie

katolika? Kto odpowie na pytanie, czyj grzech a czyja wina? Jaki ustrój panuje w Raju?

Narzekania księgarzy przy Cuesta de Moyano, będącej jakby naturalnym przedłużeniem Atochy. Książki sprzedają się marnie. – To, że dobra literatura – mówię przekornie – budzi dziś tak niewielki odzew ulicy, jest rzeczą budującą. Z tej obojętności zrodzi się kiedyś

Rajmund Kalicki

Dziennik madrycki

czołguję się kornie, na czworakach, przed muralami Goi, nie budząc zdumienia, bo nikogo tu nie ma. Gdybym się uparł, stałbym się jedną z postaci jego *Aquelarre* (wszyscy kiedyś będziemy).

„Triumf śmierci” Breughla, dostojne *bodegones* Zurbarana, autoportret Dürera, syty i spokojny Rembrandt, chory, stary Goya a wokół nich jakieś wycieczki z prowincji, starsze małżeństwa ze Skandynawii, paru Amerykanów i Anglików, mrówcze gromadki Japończyków. Przed *Majami* Goi, gdzie spodziewałem się tłumy, ani żywej duszy. Naga postać na obrazie ma drobne, zgrabne kształty. Te niskie i ładne *majas*, spieszące gdzieś w swych krótkich futerkach, to już ostatki. Dobrobyt i witaminy sprawiają, że Hiszpanki są coraz smuklejsze, coraz wyższe.

Dumnych ze swego dobrobytu Hiszpanów pytam o najnowszy madrycki dowcip. Zakłopotani naradzają się długo i obiecują przepytac znajomych... może będą wiedzieli coś jutro.

W *Circulo de Bellas Artes* Ryszard Kapuściński opowiada o swoich reporterskich doświadczeniach i własnej wizji historii najnowszej. – Dlaczego we wschodnich regionach Polski – dopytuje się z sali jakiś hiszpański dziennikarz – Białorusini katolicy są uważani za lepszych patriotów niż Białorusini prawosławni? Co z Grabarką?

Europa patrzy na nas z ukosa. Obraz Polski jest ostatnio w Hiszpanii dość lichy. Polacy, którzy tu poprosili o azyl – część z nich motywowała to tym, że są

tylko po stroju: mają twarze nie chcianych przybyszów, na których z lękiem czeka się w wierszu Kawafisa.

Wiele złego dla wizerunku Polski zrobiło też pozbawienie praw kombatanckich ostatnich dąbrowszczaków. Hiszpanie umieli być wielkoduszni. Franco kazał się pochować wśród żołnierzy własnych i republikańskich, pod posadzką, po której wszyscy depczą... Dla Felipe Gonzáleza i jego socjalistów Polska jest dziś darem niebios: chcecie prawicy, mówią, to patrzcie...

Istota spraw i rzeczy dyszy coraz niespokojniej. Największe poruszenie jest teraz nie wśród ptaków i ludzi, ale między duchami. Krzątają się, przenoszą z miejsca na miejsce, pojawiają się i znikają, przygotowując się do ostatecznej epifanii.

Czternastego

Szum miasta i nocna cisza, i nowy szum. Poprzedza go dziwna chwila, kiedy dusze wracają do ciała, a potem ciała budzą się, a jeszcze potem słychać monotony warkot, pisk i jęk: to samochody rozwożą ludzkie ciała w nowe miejsca.

Za ścianą hałas: Tadeusz Konwicki budzi się, pomagając sobie kaszlem...

Chodzenie po ulicach.

Obiad u argentyńskiego pisarza Daniela Moyano.

Przypadkowe rozmowy w księgarniach.

Napis na murze: „Teraz, kiedy poznałem wszystkie odpowiedzi, zmieniono mi nagłe pytania”. Żal komunisty czy

nowa sekta, której członkowie będą mogli mówić szeptem innym wtajemniczonym: ja też czytałem „Odyseję”.

– Ja też... – odpowiada bukinista – ale... ale z czego żyć?

Na Gran Via jakiś stary człowiek, drobny i nie ogolony, rozstawił przy ławce stolik, a na nim rozłożył luźno zapisane kartki. Obok wyjaśnienie wykalgafowane dużymi literami: POETA SPRZEDAJE SWOJE WIERSZE.

Cybis pisze o spokoju, jaki daje przyglądanie się niespokojnej ulicy wielkiego miasta. Wystarczy usiąść i patrzeć: pełnia szczęścia. Chyba się myli: chodzenie, zapuszczanie się w nieznanne uliczki jest jego postacią wyższą. Śnią się potem i stare domy, i dziwne zapachy, i hałasy.

Miasto jest dziś tym, czym dawniej był las: miejscem niespodzianek. Dziwne zwierzę może wychynąć zza każdego węgła. Kryje się wszędzie. Jakieś typki gapią się na mnie. Koło sex-shopu kręcą się weteranki damsko-męskich bojów. Bardzo grube lub bardzo chude, niskie lub wysokie. Ich miłosny zapal bogowie ukarali brakiem formalnego umiaru.

W przypadkowym barze, między jedną lampką-szklanką wina i drugą, przypadkowa rozmowa o języku, przekładach, ulicach i domach z przypadkowym poetą życia. Być może w tym barze swoją ostatnią podróż do miejsc tajemnych odbywał Józef Łobodowski. Zostawił po sobie wspomnienie niejasne, nieprzekładalne.

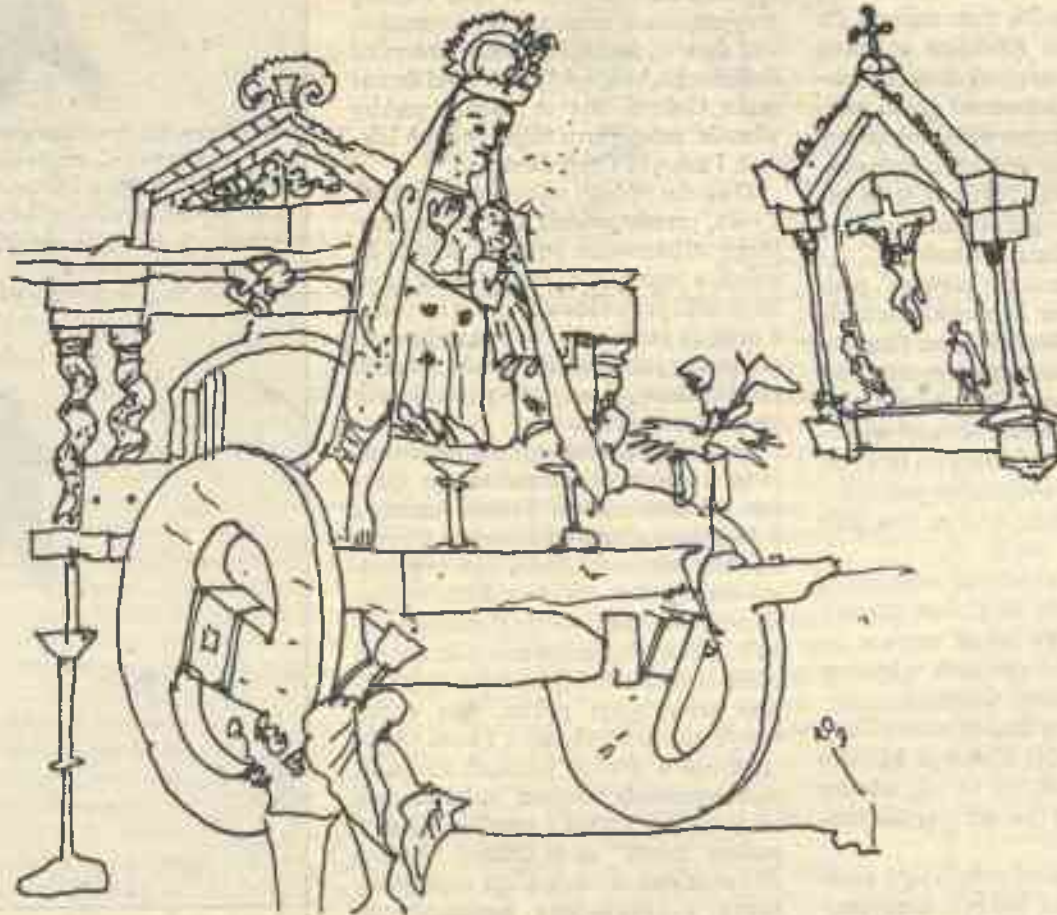
Jeszcze tylko dwa wywiady Ryszarda Kapuścińskiego w „Newsweeku” oraz „Spieglu” i spać.

Piętnastego

Sobota. Patrząc z góry na Toledo, na krzyż dachówek okrywających domy, i słuchając-nie-słuchając opowieści o El Greco (który do końca życia pozostał wyznawcą prawosławia) myślę bezwiednie o Jerzym Nowosielskim i o tym, że pewne jego obrazy znakomicie wyglądałyby w tych ukrytych toledońskich wnętrzach. Obojętnie czułyby się natomiast w Segowii, a całkiem źle w Avilli. Tajemnica obrazów czy miejsc?

Kiedy przed wieloma laty, po powrocie z Hiszpanii, opowiadałem w „Twórczości” o ludziach, których spotkałem, Andrzej Kijowski słuchał jakiś czas cierpliwie a potem machnął ręką: – W jakich miejscach pan był?

W ciągu ostatnich lat to pytanie przyjmowało postać najróżniejszą (gdzie byłeś?, jak długo?, co jadłeś?); ostat-



PAWEŁ LASIK

nie coraz częściej jest to pozostawione w domyśle: po co wróciłeś?

Być może bardziej niż nowe odpowiedzi potrzebna jest dziś sztuka stawiania nowych pytań. Wielkie obrazy Velázqueza w Prado sprawiają wrażenie niedokończonych, jakby artysta znudzony malowaniem, odstawił je w kącie. Ortega nie pyta „dlaczego?”... albo lepiej: pyta nie tylko „dlaczego?”, ale też stara się zrozumieć, jak to się stało, że właśnie te niedokończone płótna zostały zaakceptowane przez króla i dwór. Dlaczego nikt się nie sprzeciwił, dlaczego wszystkim już wtedy – gdy czas ich jeszcze nie domalował – wydawały się gotowe i pełne?

Ryszarda Kapuścińskiego nie ma z nami w Toledo: udziela wywiadu telewizyjny madryckiej.

Szesnastego

W Segowii jesteśmy o jedenastej. Bezchmurne niebo. Rześkie powietrze. Bezwietrznie. Mały przymrozek. Na ulicach... właśnie, dlaczego nie ma nikogo na ulicach? Miasto jak wymarłe. Pusta cisza i pogłos kroków. Kościoły pozamykane. Gdzie ludzie?

św. Jana od Krzyża, rozpoczęto właśnie uroczyste obchody czterechsetlecia śmierci tego poety i mistyka.

Siedemnastego

Jak o tym napisać? A może lepiej przemilczeć? Wielki pisarz o sławie światowej, legenda lat sześćdziesiątych, dziś prawie zapomniany w Hiszpanii, gdzie mieszka od dawna, po przyjeździe z kraju, w którym władzę sprawowali generacjami... Jak o nim dzisiaj?

Budzi się około dziewiętej i nie wstając z łóżka rozmawia krótko przez telefon z dawnymi przyjaciółmi, coś czyta, coś pisze a w południe, już pijany, zasypia w łóżku i śpi do dnia następnego.

Wspaniały pisarz, nie gorszy niż Kafka, który też wiedział, kim jest Gregor Samsa.

Śmierć Kantora przyjęto w Hiszpanii nieomal jako *finis Poloniae*. – Jest to koniec teatru polskiego czy dopiero początek? – pyta mnie pewien pisarz. Co ma na myśli?

Gombrowicz, o którym mówię kilkunastu osobom, jest dziś nikomu niepo-

koł związków między dwiema niejasnymi i tajemniczymi postaciami...) i gruby dziennik Andy Warhola (1000 stron, 50 dolarów). Na czytelnika czekają nowe i stare tytuły Camila José Celi, Miguela Delibes, Jse Luisa Sampedra, Eduarda Mendozy (jego „Miasto cudów” ma już osiemnaste wydanie; „Czytelnik” przygotowuje ten bestseller na początek przyszłego roku). Z poloników: *La bella señora Seidenmann* Andrzeja Szczypiorskiego (17 dolarów) oraz *La sal de la tierra* Józefa Wittlina (24 dolary).

Przeciętna cena książki to 20-25 dolarów, ale – aby mieć trzeźwe wyobrażenie o sprawie – trzeba powiedzieć, że kulturę wspiera się tu w sposób wieloraki i szczerzy. Jeden przykład: opłata pocztowa za druk – książkę lub czasopismo – wagi do pół kilograma kosztuje wydawcę 6 peset (przy kursie 96 peset za jeden dolar USA). Warto o tym głębiej pomyśleć...

Największym sezonowym bestsellerem jest jednak niewątpliwie powieść Andaluzyjczyka Antonia Gali *El manuscrito carmesí* (karminowego papieru używano w kancelarii Alhambry); rzecz o życiu Boabdila, ostatniego sultana Granady.

między różne rzeczywistości, a ich mieszkańcy doświadczają wolności w postaci najsurowszej: raz po raz muszą dokonywać wyboru. „Ruski miesiąc” jest czymś zupełnie innym niż trzydzieści dni lacińskich, a wola Boga spełnia się inaczej niż wola Allacha.

Ortega y Gasset: „...lud hiszpański zajmuje *finis terrae* kulturalnej przestrzeni Zachodu, rubież europejskiej kultury, a więc jest to lud kresowy, inaczej niż Europejczycy pojmujący to, czym jest człowiek, pojmujący na sposób bardziej afrykański... Rodzi to osobowość na wskroś dramatyczną, w której ścierają się nieustannie dwa sposoby widzenia świata, jakby dwa sprzeczne przeznaczenia, co obdarza nasze dusze owym niezrównanym napięciem, emocjonalną życzliwością znajdującą wyraz w rozgorączkowanym, rozpalonym spojrzeniu Hiszpana, zza którego, zza owej rozognionej duchowości, przebłyskują niekiedy ślepią jakiejś nieludzkiej bestii. Tajemnicy tego hiszpańskiego spojrzenia nie umieli rozszyfrować hiszpańscy historycy, udawało się je tylko zrozumieć kobietom z różnych stron świata. Dlatego nasze dzieje były zawsze dziwne, zmienne i kapryśne, jednocześnie kuszące i okrutne, łagodne i szalone, i przyciągały zawsze nostalgicznych i romantycznych ludzi Północy”.

Dziewiętnastego

Zaglądam do miejsc, które już znam. Prawie pożegnanie. Ulice, stare domy, inne twarze...

Dwudziestego

W samolocie, który nas wiezie na północ, przeglądam „El país”. Jedyne akcent polski to nazwisko Stażewskiego wśród ogłoszeń o wystawach plastycznych w Madrycie. W całostronicowej reklamie Camilo José Cela zachwala jakąś firmę ubezpieczeniową, która życzy „Wolności, pewności i pokoju w 1991”. Zdjęcie Celi zajmuje całą stronę. W obszernym bloku tekstów o nietolerancji i przemocy piszą Jimmy Carter, Anatolij Rybakow, Nadine Gordimer, Vaclav Havel, Romila Thapar (z Indii), Medardo E. Gómez (z Salvadoru) i John Kenneth Galbraith. Rzecz ilustrowana jest rycinami Goi. Na jednej z nich jakiś potępieniec idzie na szafot w błazeńskim czepcu. I podpis: *por haber nacido en otra parte*, „za to, że urodził się w innych stronach”. Tak, świat ma za dużo stron.

Luźne myśli w powietrzu: zdumiewające jest – i smutne – że nikt wśród naszych erudytych i profesorskich badaczy Gombrowicza nie zainteresował się powinowactwem jego myśli ze światem Ortego y Gasset. Wczesne lata czterdzieste, które Gombrowicz na własny użytek nazywa *noć Retiro* – przestaje wtedy z byle kim, byle studentem, byle rekrutem i byle kto (jak później napisze) „siada mu na twarz” – to okres największej popularności Ortegi w Argentynie. Jest on tu autorytetem i ostateczną instancją duchową, czyta go więc byle student i byle rekrut. Czyta go też Gombrowicz, który dopiero za parę lat nakreśli pierwsze zdanie swego dziennika.

Ortega zawsze twierdził, że o żadnej rzeczy, o żadnej sprawie nie powiedziano jeszcze nic istotnego. To, co ważne, pozostaje wciąż jeszcze do powiedzenia. Była to myśl zuchwała, obrazoburcza, zwłaszcza w Argentynie, gdzie Macedonio Fernández (a za nim Borges) raz po raz powtarzał, że wszystko już o życiu i świecie powiedziano. „Wszystko już było, jak mawiał Pan Bóg, kiedy jeszcze nie było niczego”. Różne warianty tej myśli uczyły pokory, onieśmielały i hamowały niespokojne temperamento.

Ten wątek – potrzeba nowych pytań i nowych odpowiedzi – znowu nas zbliża do świata. W Hiszpanii Ortega jest dziś czymś prastarym i jakby zapomnianym; masy, których tak nie lubił, nie już o nim nie wiedzą. W Polsce cała nauka Gombrowicza poszła na marne. Obaj przyglądają się dziś naszym szaleństwom z grymasem zniechęcenia.



PAWEŁ LASIK

Tadeusz Konwicki, lekko pochylony, skupiony, śmiało wysuwa się do przodu i odkrywa nagle na murze wielki napis, namazany białą farbą: SITO.

– To jest dopiero popularność! – dziwi się Jerzy Sito i staje pod murem. St. Andrzej Januszewicz robi zdjęcie.

– Kapuściński zblednie, jak zobaczy – zamyka tę scenę Konwicki. (Kapuściński jest w Madrycie, gdzie udziela...).

Zbliżamy się do katedry. Wchodzimy. Patrzy na nas tłum jakby specjalnie zebrany tu przez Buñuela. Bogato ubrani mieszczanie, piękne kobiety, a przy ołtarzu co najmniej dziesięciu biskupów.

– Zostańmy! – mówi Jerzy Sito. Nic nie mówimy. Popatrujemy na siebie. Wychodzimy.

– Bezbożnicy – zdycha prezes Sito. – Nie, Jurku, katolicycy delikatni, którzy nie chcą być natrętni wobec Boga – broni nas Konwicki.

Kościół w Hiszpanii są pełne. Pełne turystów. W każdym z nich, gdzieś z boku, w miejscu najmniej ważnym, za gotyckim gzymsem lub w barokowej wnęce, wiszą jakieś dziwne obrazy: Zurbarán, Ribera, El Greco... Wiszą jakby tu były zawsze. Tajemnica i jej cień: zdziwienie.

W Segowii, miejscu ostatnich zdzwień

trzebny. Wszystko, co się ukłasyfikacja, staje się bezosobowe i traci swą twarz. Aby zachować Gombrowicza żywego, czytam anegdoty o nim. Nie wiem, co słyszę: śmiech ludzi czy zduszony chichot Gombra.

W wielkim sporze między prawdą przypowieści a prawdą dyskursu znowu zaczynają przeważać racje historii niespełnionych, opowieści zasłyszanych, niejasnej anegdoty. Wchodzimy w epokę bez osobowości i autorytetów. Najpierw będzie pustynia a potem z wolna zaczną się pojawiać anachoreci i ich przypowieści.

Dzisiaj piąta rocznica śmierci... w małym miasteczku na Kresach.

Osiemnastego

W największej madryckiej księgarni, w „Casa del Libro” przy Gran Vía, przeglądam nowości. Dobrze sprzedają się – dobrze, a więc trochę lepiej niż inne – książki Octavia Paza (którego nikt tu nie reklamuje, bo nie trzeba) i Isabel Allende (której najgłośniejszą powieść, „Dom duchów”, przygotowuje u nas „Czytelnik”), *Rostros ocultos* Salvadora Dali (jedyna powieść tego malarza, napisana w latach czterdziestych, osnuta wo-

Książka otrzymała nagrodę „Planeta” za rok 1990. Ten wybór trochę mnie dziwi: przed czym uciekają Hiszpanie?

W antykwariatach najdroższe są stare mapy Ameryki, na których Kalifornia i Floryda to jeszcze wyspy. Jakich wspaniałych szukają Hiszpanie? Boją się Europy?

Peryferyjność, kresowość Hiszpanii objawia się dzisiaj w sposób mniej wyrazisty. Dla Unamuna była ona powodem do dumy; bądźmy sobą bez oglądania się na Europę, nawoływał po gombrowiczowski; Ortega chciał zeuropeizować świadomość swych rodaków, uznając przy tym całą resztę: tradycje *finis terrae*, polowiczność europejskiego obyczaju. Bał się pospółstwa i ochłokracji, ratunku szukał w rozsądnym myśleniu na własny rachunek...

Hiszpańska kresowość byłaby wdzięcznym tematem dla eseistycznych popisów, pod warunkiem że się pominie w nich pierwsze skojarzenia oraz wnioski oczywiste. Irlandia, Hiszpania, Portugalia, Grecja, Polska... gdzie są prawdziwe rubieże Europy? Kresy to coś zupełnie innego niż tylko miejsca oddalone od centrum. To ten obszar, na którym stykają się różne kultury, różne sposoby i widzenia spraw. Kresy są zawsze rozdarte

WIADOMOŚCI LITERACKIE luty 1936

Z życia literackiego Europy. „...Marinetti ogłasza, że wojna jest piękna, bo stapia harmonijnie siłę z dobrocią». Jeżeli wam tego mało, zastanówcie się nad tym argumentem włoskiego faszysty: »Wojna jest piękna, gdyż symfonizuje strzelaninę, kanonadę, pauzę ci-szy, wonie i odory rozkładu«. Wyobraźcie sobie, że jakiś znajomy powiedział: »Ciesz się z choroby waszego dziecka, bo choroba dziecka jest piękna, gdyż harmonizuje zapach lekarstw z zapachem fiołków i strzelców alpejskich«. Cobyście odpowiedzieli? Prawdopodobnie, że jest warjat i żeby was wobec tego pocałował. Ale toby był błąd. Nie pozwalajcie się całować warjatami, bo warjaci dzisiaj gryzą». (Słonimski)

M.J. Toporowski w artykule „Prawdziwa miłość Judyma” podaje własne wyjaśnienie budzącego wątpliwości zakończenia „Ludzi bezdomnych”: „Nad wartością indywidualną przechodzi się tutaj do porządku rzekomo w imię ideału, w imię wartości ogólnej. Ale to właśnie nie jest prawdą. Najniesuszniej i z krzywdą Mickiewicza zestawia się Judyma z Wallenrodem: szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie. Właściwie Judym nie cierpi z powodu wyrzeczenia się rozkoszy miłości z Joasią, on właśnie wyrzeka się »domu«, lecz – powiedzmy to wyraźnie – domu mieszczańskiego, w którym żona pierze, gotuje, smaży konfitury... A gdyby tak nagle zjawiała się w Zagłębiu panna Orszeńska i ofiarowała Judymowi wzajemność swych uczuć wraz z pięknymi ich akcesoriami, czy Judym i wówczas zrobiłby z siebie męczennika? Oto Rodos! Tu skacz Ikarze polski na woskowych skrzydłach wzniosłości. Bo jakżeż to było przedtem? »Po co zabiegaj, idee, trudy... Być człowiekiem pięknym, wykwiśniętym i dla tych przymiotów być kochanym przez najcudowniejsze zjawisko na ziemi, przez taką pannę Orszeńską«. To szczęście było jednak nieosiągalne. Miłość Joasi nie starczyła na długo. Więc teraz nowa kompensata: kompensata albo histeryczne samoudręczenie. Wszystko albo nic. Zatem nic: kosmiczne poczucie odpowiedzialności, z której nie zda się nigdy rachunku i nieogarniona, niepodzielna miłość do proletariackiej nędzy. Skąd nagle szewski syn, twarzą przepychający się przez życie, bierze tę odpowiedzialność? Cały ten frazes technicznie pustą retoryką. »Jestem odpowiedzialny przed moim duchem, który we mnie woła: nie pozwałam!«. Dalej Toporowski wyklucza jako motywy działania bohatera afekt do proletariatu, wskazując raczej na jego odrzę i nienawiść. »Zatem nie altruistyczny ideał, nie zrozumienie idei sprawiedliwości społecznej, lecz w najlepszym razie chore nerwy dyktują Judymowi patetyczną deklarację, w której nawet kategorię imperatywu sumienia przybrał negatywną formę liberum veto: nie pozwałam. Mamy pełne prawo nie wierzyć w szczerść podobnych oświadczeń. Wartość, w imię której popełniono tu zdradę i duchowy

mord na Joasi, okazuje się fikcją. (...) Zbyteczne jest przekonywać Judyma-Zeromskiego, że małżeństwo z Joasią byłoby raczej pomocą niż ograniczeniem w jego społeczno-humanitarnych porywach. On sam dobrze wie o tem!... Ale on właśnie nie chce się dać zepchnąć do roli pozytywnego działacza, jednego z wielu. Jego głęboko urażone (przez pannę Orszeńską – AM) poczucie ważności domagać się będzie osobistego wywyższenia. Gdyby mógł zostać świętym – zostałby świętym. Niestety (...) nie ma on możliwości osiągnięcia swego ideału życia. Dlatego decyzja jego jest krzykiem protestu i ma wyłącznie stronę negatywną – odrzucenie Joasi. Reszta, t.j. rzekome poświęcenie nie jest już żadną decyzją, tylko aktem rozpacz. Jej wybuch przyspieszy właśnie Joasia przez roztoczenie zbyt skromnego obrazu przyszłości, który zapewniając najsukcesywniejszą służbę społeczną przekreśla zarazem wszystkie ambitne marzenia o władzy nad życiem”. Jedyńm zgrzytem w tej pełnej temperamentu obronie Joasi przed bezdusznymi mężczyznami (t.j. Judymem i jego interpretatorami) jest utożsamienie bohatera z Zeromskim w polemicznym celu podania w wątpliwość „społecznego instynktu” pisarza. Szkoda, że tylko takie wnioski zamykają tę świetną analizę „Ludzi bezdomnych”, bo przecież twórcza zdrada, którą popełnił Toporowski wobec obowiązującej wykładni popularnej, nie musi wcale umniejszać jej wartości, ani uderzać rykoszetem w jej autora.

OKOLICA POETÓW styczeń 1936

Tadeusz Juliusz Demczyk postuluje „lirykę istotnych doznań”. Po pierwsze, indywidualizm. „Różnice, co do lirycznego ujęcia przeżyć i poetycko sformułowanych doznań są, będą i muszą być różne”. Po drugie, szczerść: „Odczuwania przeżyć nie można uczyć ani narzucać. Natomiast wszelkie wypowiedzenia muszą być wyrażane, jako rezultat twórczych procesów podnieć, a nie produkcji samej dla siebie”. Po trzecie, wybór własnej drogi pomiędzy treścią i formą: „Dzisiejsza poezja oscyluje między treścią i formą, nie odrzucając głównych czynników treści, dobiera z formy kształty najodpowiedniejsze i najistotniejsze (...)”. Wywód kończy się nadzieją, że „w dzisiejszej najmłodszej poezji polskiej kiełkuje niejeden talent, który w przyszłości wypracuje własny wyraz lirycznych uchwytów życia i – to jest właśnie droga liryki naprawdę istotnych doznań”. Te pełne rewelatorskich uwag roztrząsania redakcja miesięcznika opatrzyła następującym komentarzem: „Artykuł Demczyka zasadniczo zbiega się z tezami autentyzmu poetyckiego, przedstawionymi w pierwszym tomie »Okolicy Poetów«. Jest jeszcze jednym wyrazem zdrowego odczucia istoty poezji przez narastające pokolenie poetów, którzy wbrew namowom i awanturom kapliczkowych krytyków, w odnowionych zasadach autentyzmu widzą mocny kościół ideologiczny”.

MB

Bobbowski i Polska

ODRA nr 1/91

Przeglądając styczniowy zeszyt „Odra” warto zwrócić uwagę na szkic Stanisława Stabro o twórczości Andrzeja Bobkowskiego – „pisarza zasługującego na o wiele wyższą ocenę niż ta, którą się mu aktualnie przyznaje”. Rzeczywiście o autorze *Szkiców piórkami* wciąż wiemy niewiele, poświęcone mu teksty krytyczne można policzyć na palcach jednej ręki. Na tle tak obficie dziś komentowanej literatury emigracyjnej ostatniego półwiecza Bobkowski „pozostaje nadal wielkim outsiderem”.

„Co uderza w tym piarstwie – zauważa Stabro – (...) to mocno wyeksponowany przez narratorkę wątek duchowego arystokratyzmu, pochwała indywidualizmu jako najwyższej wartości, sprzeciw wobec masy w tym sensie, w jakim to pojęcie rozumiał Le Bon, odrzucenie wszelkiego rodzaju totalitarnych utopii i mocno podkreślony protest wobec wszelkich narzucających się ideologii, w tym także demokratycznych, skutecznie zniewalających jednostkę”.

Indywidualizm Bobkowskiego, tak jak indywidualizm Gombrowicza, to przede wszystkim intelektualna odwaga krytycznego myślenia – myślenia przeciwko „swoim” i przeciwko „sobie”. To chęć wyjścia poza kanon obowiązujących stereotypów, poza, wciąż na nowo przywoływaną, mitologię gestów i przyzwyczajęń, choćby za cenę wykluczenia ze zbiorowości (co w dużej mierze nastąpiło). W swoim tekście Stabro kolejno zwraca uwagę na „stanowcze odrzucenie przez Bobkowskiego tradycyjnego, ostentacyjnego polskiego patriotyzmu (...)”. Następnie zwrót przeciwko wszelkiego rodzaju nacjonalizmowi, krytyka tak wysoko wyniesionej przez polski mesjanizm daremnej ofiary (np. szokujące opinie o Powstaniu Warszawskim). Krytyczny stosunek do kultury polskiej i słowiańskiej, do polskiego społeczeństwa i jego elit, w tym także do inteligencji”.

Jednak nie całe piarstwo Bobkowskiego oparte było na sprzeciwie i negacji. Kolejne etapy myśli krytycznej miały w konsekwencji przynieść próbę stworzenia programu pozytywnego. „Ucieczką z piekła polskości – pisze autor szkicu – miała być koncepcja Kosmopolaka, sformułowana przez Bobkowskiego w szkicu »Biografia wielkiego Kosmopolaka«. I dalej: „Kosmopolak Bobkowskiego to Polak, który w gombrowiczowskim geście pokonał Polaka w sobie, aby tym bardziej pozostać Polakiem: »Odkryjemy tego drugiego Polaka, gdy zwrócimy się przeciwko sobie»”.

Brodski i Ameryka

ZNAK nr 12/90 AUTOGRAF nr 7-8/90

Z dwu opublikowanych u nas ostatnio rozmów z Josifem Brodskim wybrałem cztery fragmenty, w których mówi on o swoim „doświadczeniu Ameryki”. Cytaty: pierwszy i ostatni pochodzą z rozmowy, jaką z laureatem Nagrody Nobla przeprowadziła Luba Arkus. Publikuje ją ostatni „Autograf”, prawie w całości poświęcony współczesnej literaturze rosyjskiej. Cytaty: drugi i trzeci to fragmenty „Spotkania z Brodskim” Marisza J. Orskiego, którego pełny zapis przynosi grudniowy numer „Znaku”.

O przyjeździe do Ameryki: „Po prostu, jak się to wszystko stało... W 1972 roku, 10 maja... Czy też mówiąc dokładniej, gdy znalazłem się 4 czerwca w Wiedniu i przyjechał spotkać się ze mną mój przyjaciel ze Stanów, on mnie zapytał: dokąd się wybierasz? Mówię: nie mam pojęcia. To działo się na lotnisku. On mi mówi: co ty na to, żeby pojechać do stanu Michigan, zapraszamy cię. Powiedziałem: znakomicie, zgadzam się”.

Dlaczego Ameryka?: „Ameryka to zupełnie inna, wspaniała rzeczywistość. Pod wieloma względami jest egzystencjalną alternatywą tego, co istnieje w Europie. Innymi słowy: immanentną cechą tego kraju jest indywidualizm; nawet nie tyle indywidualizm, co ludzka autonomia. Autonomia poszczególnego człowieka. (...) Dla Europejczyka życie jest ustrukturalizowane, w każdym możliwym sensie – geograficznie i hierarchicznie. (...) Ameryka jest dla mnie, w szczególny sposób odmiennym miejscem, gdzie nie istnieją struktury. Tutaj nie czuję się Europejczykiem, ani też – co może dziwnie – nie czuję się Amerykaninem”.

O byciu Amerykaninem: „Być Amerykaninem? To znaczy być tu, w tym miejscu, i nie mieć gdzie pójść. To jest miejsce, gdzie człowiek jest wolny aż po przerażającą samotność, gdzie uświadamia sobie swoją autonomię. Twoja obecność tutaj jest przemijająca, nie ma historii ani też nie ma zbyt wiele przyszłości. (...) Człowiek tutaj nie określa siebie poprzez relacje względem wspólnoty, względem innych ludzi, względem historii tego miejsca, ale jest po prostu zupełnie samotny. Można nie lubić samotności, a można ją lubić – to zależy od osobowości, od temperamentu. Ja akurat lubię”.

O odwiedzinach Rosji: „Ja (...) nie jestem wahadłem. Żeby się हुआ: tam – i z powrotem. Na pewno, nie zrobię tego. Po prostu człowiek porusza się tylko w jednym kierunku. (...) Tylko. I tylko – OD. OD miejsca, OD tej myśli, która przychodzi mu do głowy, OD samego siebie. Nie można dwa razy wchodzić do tej samej rzeki”.

PR

brulion kw

w najnowszym numerze:

FLAUBERT

Słownik komunalów

HEANEY

GIRARD

PODSIADŁO

oraz „Z troski o zdrowie proboszcza”

„Joga zachodu”, „Przez żyłę do serca”

ADRES: KRAKÓW 61 SKR. POCZT. 325

BIURO czynne od poniedziałku do piątku

od 14.00 do 16.00 (czwartek 16.00-18.00)

SCK „ROTUNDA” ul. 3 Maja 5. IIp

TELEFON (0-12) 336160 w. 6

AUTORZE, REPORTERZE, PUBLICYSTO:

CZEKAMY NA CIEBIE, BĄDŹ NA TWOJE TEKSTY

WYDAWNICTWO I AGENCJA AUTORSKA

OFF

MAX s.c.

41-200 SOSNOWIEC

SKR. 271

tel. (032) 666 372

pon. wt. 14⁰⁰-18⁰⁰, śr.-pt. 10⁰⁰-14⁰⁰

AUTORZE, WYDAWCO, REDAKTORZE:

NASZ CZAS, WIEDZA, KONTAKTY – WSZYSTKO PRACUJE DLA TWOICH PIENIĘDZY

Pozdrowienia dla Miłosza

W roku 1951 przebywałem w Paryżu. Wielu spośród moich przyjaciół i znajomych byli to młodzi pisarze – Francuzi i Iberoamerykanie, ale również Grecy, Brazylijczycy, Irlandczycy, Szwedzi. Któregoś wieczora jeden z nich zjawił się w towarzystwie młodego Polaka. Wysoki, postawny, o twarzy szlachetnej i szerokiej, typowej dla wielu Słowian. Powiedział, że jest poetą, że nazywa się Czesław Miłosz i że dopiero co „wybrał wolność”, jak to się wtedy mawiało. „Ja także – powiedział mi – byłem, podobnie jak i Pan, sekretarzem ambasady mojego kraju, lecz przed dwoma tygodniami zdecydowałem się zerwać z władzą i jestem obecnie uciekinierem politycznym”. Wówczas nie używało się jeszcze określenia „dysydent”. Spotykałem Miłosza kilkakrotnie i tym samym mogłem poznać jego moralną i polityczną prawosć, inteligencję i metafizyczną pasję. Opowiedział mi, że jest bratankiem litewskiego poety, piszącego po francusku, Oskara Vencelasza de Lubicz-Miłosza, którego to czytywałem w moich latach młodzieńczych. Powiedział mi również, że uczestniczył w ruchu oporu w czasie okupacji niemieckiej, współpracując początkowo z komunistami, oraz że jego ulubionym poetą współczesnym jest tak jak i moim – Eliot.

Wkrótce Miłosz opuścił Paryż. Otrzymał katedrę literatury słowiańskiej na

Uniwersytecie Kalifornijskim, w Berkeley, i zamieszkał w San Francisco. Śledziłem jego drogę twórczą poprzez książki i czasopisma. Opublikował w tamtych latach znaczący esej polityczny *Zniewolony umysł*, który stanowi jeden z pierwszych i najprzenikliwszych opisów losów sztuki i myśli w krajach komunistycznych. Dowiedziałem się od wspólnych przyjaciół, że powrócił na ton chrześcijaństwa. Czytywałem niekiedy w prasie jego wiersze – powściągliwe i drapieżne – oraz eseje na tematy literackie i filozoficzne. Miłosz to nie tylko poeta, ale także wnikliwy krytyk. W roku 1970 spotkałem się ponownie w Austin, na spotkaniu poetów zorganizowanym pod auspicjami Uniwersytetu Teksaskiego. Czytaliśmy nasze wiersze publicznie, a po uroczystości powiedział mi: „Ależ ci zazdroścę. Wiele osób rozumiało twoje wiersze bez potrzeby słuchania tłumacza, a kto tu u diabła może rozumieć po polsku?”

Był wśród moich przyjaciół z Austin hinduski pisarz, Raja Rao. Przedstawiłem go Miłoszowi i od razu stali się przyjaciółmi. Raja ma umysł filozoficzny i doskonale zna buddyzm i hinduizm. Przez tych kilka dni mogłem być świadkiem, a nawet uczestnikiem – z odrobiną pogańskiego szeptycyzmu – zażartych dyskusji między Miłoszem – chrześcijaninem a Raja Rao – wyznawcą hinduizmu. W jakiś czas później Miłosz napisał

„wiersz-list”, zadedykowany Raja Rao, w którym nawiązuje do tych rozmów. Wiersz wiele nam mówi o Miłoszu – poecie i człowieku:

Radża, gdybym ja znał
powód tej choroby.

(List)

„Miłosz jest u nas mało znany. Mnie przypadło w udziale, w piśmie „Plural” (tym autentycznym), zapoznać czytelnika hiszpańskojęzycznego z esejem Miłosza poświęconym zapomnianemu rosyjskiemu filozofowi Włodzimierzowi Sołowjowowi, który wywarł wielki wpływ na Aleksandra Błoka, a później na Pasternaka. Esej Miłosza jest obroną pewnego pogardzanego dziś gatunku, pomimo jego powinowactwa z science-fiction i dziełami o historyczno-religijnej proveniencji. Koniec końców *Objawienie Św. Jana w Patmos* należy do tego właśnie gatunku. Książka Sołowjowa nosi tytuł: *Trzy rozmowy o wojnie, postępie i końcu historii świata, włączając krótką opowieść o Antychrystcie, z suplementem („Plural”, nr 12, wrzesień 1972)*. W dziele tym rosyjski pisarz prorokuje konflikt chińsko-rosyjski, który ma być początkiem końca: koalicja mongolska triumfuje i narzuca na wiele lat swoją dominację Europie, aż do czasu, kiedy narodom udaje się wyzwolić spod władzy ciemności. Powstaje Państwo powszechne, wszechwładne,

wszechwiedzące, pokojowe i dobrowolne. Król-filozof rządzi światem, który kieruje się zasadami rozumu. W ten sposób dochodzi do okropnej, końcowej katastrofy: król-filozof, dziedzic Platona i Kanta, okazuje się jedynie Księciem tego świata, diabłem.

Z radością dowiaduję się teraz, że przyznano Miłoszowi Nagrodę Nobla. To polski prorok: papież, robotnicze strajki i Nobel polskiego poety. Można to odczytywać tylko jako swego rodzaju rekompensatę za nieszczęścia i cierpienia tego narodu. Stajemy – powiedziałby Miłosz – wobec tajemniczego działania boskiej sprawiedliwości. Albo, jak powiedzieliby stoicy, wobec kosmicznej ekonomii, rozdzielającej jasno smutki i radości. Są jednak nagrody i nagrody. Chociaż Nobel jest wielką nagrodą, to jest i inna, bodaj jeszcze godniejsza, przyznawana nam przez bezimienne moce. To stan pojednania – choćby krótkotrwały – z ziemskimi żywiołami, z czasem, z naszymi współbraćmi i samymi sobą. Niedawno napisany, krótki wiersz Miłosza, wyraża właśnie ową duchową harmonię. Nosi wielce znaczący tytuł: „Dar”. Jego napisanie to najprawdziwsza nagroda: Dzień taki szczęśliwy.

Mgła opadła wcześniej, pracowałem w ogrodzie.

Kolibry przystawały nad kwiatem kaprifolium.

Nie było na ziemi rzeczy, którą chciałbym mieć.

Nie znałem nikogo komu warto byłoby zazdrościć. (...)

przełożył Janusz Wojcieszak

Saludo a Miłosz z tomu *Sombras de obras*, Seix Barral, Barcelona 1986

S twarzania pozorów przyjaźni nikt nie zaliczy chyba do „ciężkich grzechów” cynika, ma on na swoim koncie bez porównania cięższe. Oszukiwany przyjaciel w większości wypadków odgrywa rolę informatora nieświadomego. Nierzadko jednak wywiad odcina kupony od skrajnych realizacji zasady machiawelizmu. „Naganiacze” poszukujący kandydatów na szpiegów typują jednostki zdeprawowane, zdobywają kompromitujące je materiały, po czym przy użyciu szantażu zmuszają do współpracy. Inny sposób to rozbudzanie w upatrzonej jednostce jakichś zgubnych namiętności, na przykład namiętności do gry, tak aby brak pieniędzy i żądza odegrania się stanowiły w niedalekiej przyszłości mocną podstawę dla werbunkowych rozmów.

Widać stąd, że sposób pozyskiwania informatorów jest odwrotnością kierunku działania mechanizmów społecznych i cywilizacyjnych zdrowego, normalnego społeczeństwa. W takim społeczeństwie warunkiem zdobycia pozycji i majątku jest wykazanie się pewnymi twórczymi cechami: przedsiębiorczością, inteligencją, talentem, fachowością. Tutaj przeciwnie: jednostka otrzymuje premię dzięki odrzuceniu czegoś, znizeniu się do czegoś, samoograniczeniu przez zniszczenie bądź też z uwagi na uwikłanie w jakąś negatywność, jak w przypadku osób z nieczystym sumieniem, które nie chcą, aby ich grzechy i zbrodnie dostały się do wiadomości publicznej.

Co się tyczy zjawisk marginalnych, tyczy się również często zjawisk ogólnospołecznych. Są więc społeczeństwa, w których każdy ma szansę (teoretyczną) zostać milionerem; są też i takie, w których każdy ma szansę (praktyczną, realną) zostać informatorem. Leży to w zasięgu ręki dosłownie każdego. Wystarczy, żeby odrzucił pewne zasady i chciał o kilka szczebli zejść niżej. W tym drugim wypadku mówimy o społecznościach zrealizowanej, naprawdę faktycznej równości. Margines nierówności, jaki w nich istnieje, dotyczy tych jednostek, którym zagranie roli informatorów, donosicieli czy wtyczek uniemożliwiają wpojone zbyt głęboko pryncypia moralne, patriotyczne, estetyczne.

Czynniki analogicznymi bowiem do budowania na podłości i głupocie innych, bytyby podłość i głupota jako nieodzowne składniki działań maskujących. Doprawdy, wdzięczne to jest zadanie wcielić się w postać dyplomaty, oficera z bohaterską przeszłością, salonowego kochanka – okoliczności wszakże mogą wymagać sprawdzenia siebie w rolach dorobkiewicza, pochlebcy, szczy partyjnej, lizusa i totumfackiego. Tutaj jesteśmy w królestwie

Janusz Węgielek

dzień cynika

Odraza

ohydy, gdzie odraza, mogłoby się wydawać, jest brzemienne błędem. Bo przecież nic bardziej naturalnego, niż zdradzić na zewnątrz wzdorliwe poruszenie, i nic trudniejszego, niż gardząc odgrywać rolę kogoś, kto wzgardzą napelnia.

„Cóż za towarzystwo! – myślał Julian – gdyby mi nawet dali połowę tego, co kradną, i tak nie chciałbym żyć z nimi. Wcześniej czy później zdradziłbym się, nie mógłbym ukryć wzgardy, jaką we mnie budzą”.

Należywszy na siebie „obowiązek ustawicznego fałszu wobec świata”, Julian Sorel ufał, że mu podoła. Przekonał się o swej pomyłce, gdy chcąc wytrwać w narzuconej sobie roli, stanął przed koniecznością pozorowania małości i głupoty.

„Daremnie Julian silił się być małym i głupim, nie mógł pozyskać sympatii, nadto był inny”.

Powieść Stendhala *Czerwone i czarne* jest historią pewnej degrengolady, której niechybną, aczkolwiek zlekceważoną przez bohatera zapowiedzią była jego niemożność zapanowania nad odrzą. O upadku, rzecz prosta, wolno tu mówić jedynie z punktu widzenia uzurpatorskich celów, jakie stawia przed sobą bohater. Julian stacza się w wyraz, niczym panna z dobrego domu w rynsztok ulicy. Wartości nieubłagane korodują precyzyjny mechanizm gry formami, który zaczyna coraz bardziej szwankować. Spychany, by tak rzec, wartościami, Julian stopniowo wypada ze swej roli gracza i uzurpatora. Przepiętny dyktat kultury opartej na wyrazie niszczy świetnie zapowiadającą się karierę małego Napoleona.

I to jest właśnie najistotniejsze: nie można wznieść się ponad swoją odrzą, ponad swój wstręt do pospolitości, głupoty, plastyczności. Można jedynie tych uczuć nie doświadczać. Nie doświadcza ich rozwłóczył antycywilizacji. Gdy osobowość krytyczna mówi za Julianem Sorelem „nie mogę”, osobowość cyniczna na ciemnocie i ulomnościach innych buduje podstawowe zręby swej władzy. Kamratem i prawą ręką cynika jest lump, prostak, tchórz, pospolity przestępca, narkoman, zbo-

czenie. Oni gotowi go bronić i wspierać, on rzuca im nędzne resztki ze swego stołu. Schwytają człowieka-szakala, a nie rozejrzeć się wokół, to pozbawić się może jedynej okazji zobaczenia ohydy tego świata w niepowtarzalnej kondensacji i wyrazistości.

I oto właśnie rozglądamy się. Żebyśmy jednak nie zobaczyli zbyt wiele i nadto dokładnie, palone są archiwa, forsowane polityczne modele gry na negocjacje oraz premiowane koncepcje i hasła w rodzaju „grubej kreski” czy „nowej przyszłości”. W ten sposób antycywilizacja w najbardziej krytycznym dla siebie historycznym momencie realizuje defensywny aspekt gry formami i czyni to raczej skutecznie.

Przed wszystkim jednak trzeba z całym naciskiem podkreślić, że człowiek-szakal, o którym przez cały czas tu mówimy i który jest kimś w rodzaju arystokraty-arywisty w społeczeństwie ogarniętym antycywilizacją, za swoją bazę i wsparcie posiada zniewolone biedą masy społeczne. Jego bowiem największą siłą, poważniejszą nawet od rakiet z głowicami jądrowymi, jest nędza szerokich rzesz, a co za tym idzie udrczenie, ośpienie, duchowe prostactwo i różne społeczne patologie. Tu bije krystaliczne źródło cynizmu, w czerni, w chamstwie, w kulturowej izolacji, w deprawacji moralnej i nihilizmie. Stąd tylko, z tego tygła nędzy, braku szacunku dla pracy i dzikich pożądań grabieży, mogą wyjść ludzie wyzbyci wszelkich zasad moralnych, ludzie w swoim własnym odczuciu zewnętrzni wobec cywilizacji i kultury, nastawieni wobec nich rabunkowo i pasożytniczo. Oni właśnie są tym pełnowartościowym materiałem rekrutacyjnym, z którego z czasem wyłania się wąska elita ludzi-szakali.

Dlatego „zegar historii” w ramach antycywilizacji zawsze będzie się cofał (co wcale nie znaczy, że będzie się cofał dla antycywilizacji). Mechanizmy pauperyzujące działają tu niezawodnie. Dotyczyć mogą całych społeczeństw lub każdej warstwy społecznej z osobna. Raz więc będą to chłopi, których prywatność i niezależność poszła za daleko; raz klasa robotnicza, w której zaczęła się szerzyć, niczym zgubna zaraza, godność i kompetencja; wreszcie inteligencja, której jedność z duchową elitą Zachodu stała się zbyt ewidentna. Skoro mówimy zatem o czerni i prostactwie, które niezmiennie napawają odrzą, a które zawsze trzeba odróżniać od prostoty, prostaka od człowieka prostego, nie wykluczamy z tego bynajmniej inteligencji. Tutaj również trafiają się czyny wyjątkowo niegodne, a małość, głupota i podłość inteligenta-prostaka święci triumfy.

Bardzo wścibski starszy gość (2)

Tlumy Anglików jeździły na początku lat trzydziestych do Niemiec. Cała Europa przyglądała się z pasją i z przewrotną przyjemnością niebywałemu końcowi republiki weimarskiej. W latach 1934-1939 Berlin rzeczywiście był stołicą świata w tym sensie, że w Berlinie odbywał się nieustanny, fascynujący spektakl: dekadencja kabaretów i radykalna odmienność polityki. Pisywano takie sztuki teatralne, wiersze, obawiano się tej mieszanki i marzono o niej. Jednak po Kristallnacht i po palących się stosach książek dla tych, którzy chcieli widzieć, wszystko stało się jasne. Wiadomo też było, że problematyki społecznej nie można po prostu zostawić samej sobie, że faszyzm w swych różnych odmianach bierze siłę właśnie z resentymentów społecznych.

W 1935 roku Auden, nieco później niż większość rówieśników, wyraźnie zadeklarował, co należy czynić. W wierszu napisanym z okazji urodzin Isherwooda tak formułował zadania: „Uczynić działanie pilnym a jego naturę jasną”. Odrzucał „słabe” zainteresowania z okresu młodości, odrzucał ideę prywatnego szczęścia i prywatnego świata, nie wolno już ignorować zła ani fałszu, trzeba działać.

Działać zaś należało na lewicy. Dlaczego? Po pierwsze, według znanej formuły: kto nie był w młodości socjalistą, ten w wieku dojrzałym jest świnią. Po drugie, na kontynencie istniała tradycja nacjonalistyczna, natomiast w Anglii – raczej tradycja imperialistyczna. O ile nacjonalizm, poszukujący utożsamienia i dający artyście poczucie jedności z nieokreśloną, ale też rzekomo organiczną całością, z ludem (nawet jeżeli naprawdę był to motłoch) mógł skutecznie i twórczo – jak dobrze wiemy – inspirować sztukę zarówno „lewicową” jak i „prawicową”, o tyle imperializm, a w szczególności chłodny, dobrze zorganizowany i bezwzględnie paternalistyczny imperializm brytyjski, doprawdy nie mógł być przedmiotem lub inspiracją do udanych pieśni. Zjawił się wprawdzie poeta i prozaik, którego uznano za barda imperializmu – Rudyard Kipling, ale w dobrych wierszach Kiplinga zaiste zachcianek imperialistycznych nie da się dostrzec.

W Anglii zatem wówczas tylko na „lewicy” (a „lewica” i „prawica” jeszcze coś wtedy znaczyły) można było angażować się społecznie. Protest „prawicowy”, protest przeciwko humorystycznie sztywnym podziałom społecznym, przeciwko niemożliwie zbanalizowanej codzienności życia warstw wyższych, przeciwko egoizmowi i jałowemu poczuciu rozchwianej wielkości imperialnej, przeciwko pronieemieckim sympatiom i fajkowo-wyspiarskiej „splendid isolation” – po 1933, 1936, 1937, 1938 roku wyrażać się mógł jedynie w estetyzmie i ironii. Nie spodziewam się zbyt wiele po takich rozważaniach, ale warto dodać, że w tym także szukać należy słabości prawicowej opozycji przeciwko tak jawnej głupocie polityki Chamberlaine’a. Churchill – niesłusznie cieszący się w Polsce mieszaną sławą – był jedynym nielewicowym politykiem, który rozumiał takie rzeczy, jak jedność kultury europejskiej, jak nihilistyczny charakter nazizmu, jak zagrożenie totalitarne. Wszelako Churchill był politykiem właśnie, zaś intelektualistycznie artyście, który wychodził na świat społeczny z egotyizmu młodości, potrzebne były odpowiedzi zasadnicze – ideologiczne.

Stąd ten zaskakujący fenomen lewicowości: lewicowości społecznikowsko-utopijnej Orwella, katolicko-chestertonowskiej Grahama Greene’a i lewicowości – jak się okazało – nieco przypadkowej Audena. Jedyny raz w życiu Auden nie był pewien siebie. Przyjaciele z „Auden’s generation”: Upward, Day-Lewis, Spender wstępowały do partii komunistycznej. Au-

den – podobnie zresztą jak Orwell, z którym się wówczas nie znali, a potem nie cenili przesadnie – powstrzymał się przed tą decyzją. W tym przypadku także rolę zasadniczą odegrała „angielskość”. Jeszcze dzisiaj – w rezultacie ujawnienia prawdziwej roli Anthony Blunta – zastanawiamy się, jak to się działo, że do słabej (w porównaniu na przykład z francuską) angielskiej partii komunistycznej wstępowało i decydowało się na skrajnie pojmowaną lojalność tak wielu angielskich intelektualistów. Myślę, że jednym z powodów była ucieczka od

jak pamiętam, spotkanie miało miejsce na ogół w cztery oczy. Jednym z powodów, dla których tak zwana grupa Audena nigdy nie odbywała zebrań, było to, że nigdy nie spotkaliśmy się razem jako grupa. Auden udzielał osobnych posłuchań. Szło się do jego pokoju w Christ Church, gdzie przy zaciągniętych zasłonach, w ciemnozielonych okularach (Auden był tak niemal wrażliwy na światło jak albinos), z lampą ustawioną za fotelem i rzucającą światło na gościa Auden przyjmował przyjaciół, czy raczej każdego przyjaciela

Jednakże wpływ marksizmu był niewątpliwym. Marksizm – pomijając jego aspekt najistotniejszy: bezpośrednio polityczny – wpływał na poglądy historyzoficzne i metodologiczne w myśleniu o historii oraz na interpretację rzeczywistości społecznej i zależności jednostki od życia społecznego. Wpływ marksizmu na Audena przyjmował tę drugą postać. Był to właściwie dalszy ciąg zainteresowania Freudem i Groddeckiem. Marksizm służył demaskowaniu, a zatem – tak wówczas myślał Auden i tak wielu myśli po dzisiaj – wyzwoleniu nie tyle klas społecznych, ile jednostek. Marksizm tak pojmowany był odkryciem, którego pominięcie nie było wolno. Wyzwoleni byli równi, a nierówność, bezrobocie i bieda musiały oburzać. Taki marksizm był niezłym, chociaż nieco łatwym sposobem na obalenie nierówności. Po kilku latach Auden miał z niesmakiem porzucić te płycizny abstrakcyjnego sentymentalizmu, ale teraz potrafił napisać doprawdy komiczne wierszysko, które zaczynało się od słów:

Towarzysze, którzy kiedy wyją syreny,
Z biur, sklepów i fabryk wypływacie

a potem gromko potępiało wszystkich, którzy
prześladują klasę robotniczą oraz przeklinało
ich może trochę okrutnie:

Niech gorączka ich wypoci, aż będą się trzęśli
Niech skurcz pokręci ich członki, aż będą
przypominali Szkice Goi
Niech lona ich córek będą jałowem
Niech rak wyje im brzuchy
Niech opanuje ich szaleństwo lub odmiana
Paranoi.

To było jednak na poważnie. Tytuł brzmiał „Komunista do innych”. W następnym wydaniu wierszy Audena tytuł zanikł, a zamiast „towarzyszy” pojawił się „bracia”. Potem Auden, który przez całe życie ubóstwiał „poprawiać” utwory, a inne usuwać z aprobowanego przez siebie kanonu, wyrzucił wierszydło raz na zawsze. Ten romanś nie był zbyt poważny, to poczucie wspólnoty powierzchowne, a ten gatunek pozornie uczciwego zaangażowania wkrótce został ośmieszony przez samego poetę. Inaczej wyglądała sprawa Hiszpanii.

W latach 1935 i 1936 Auden jest już bez wątpienia wybitnym angielskim poetą, dla niektórych najwybitniejszym po Eliocie. Robi mnóstwo najroźniejszych rzeczy. Pisze wspólnie z Isherwoodem następną sztukę teatralną *The Dog Beneath the Skin*, którą wystawia zaprzyjaźniony Group Theatre, i wkrótce potem jeszcze jedną – *The Ascent of F6*, wystawioną w lutym 1937 roku. Żeni się z Eriką Mann, której potrzebny jest angielski paszport. Auden jej nie znał. Do małżeństwa doszło dzięki Isherwoodowi, który był bliskim znajomym brata Eriki, Klaus Manna. W 1935 roku, kiedy Erice – która od niedawna przebywała na dobrowolnej emigracji, wyjeżdżając z Niemiec zdołała przeszmuglować rękopis niemal całości książki ojca *Józef i jego bracia* – zagrożono pozbawieniem niemieckiego obywatelstwa, zwróciła się do Isherwooda z prośbą o czysto formalne małżeństwo. Isherwood jednak obawiał się, że małżeństwo z tak znaną postacią emigracji politycznej może zaszkodzić jego kochankowi Heinzowi, który mieszkał w Berlinie, poprosił więc Audena, który oddepezował: „Z przyjemnością”. Ślub odbył się w małym miasteczku w pobliżu szkoły, w której uczył Auden. Na pytanie o nazwisko żony, Auden odpowiedział: „Czy ja wiem... Ona miała jakiegoś męża (poprzednim mężem Eriki Mann był sławny aktor Gustaw Gründgens – bohater powieści Klaus Manna *Mefisto*)”. Na pytanie o jej wiek, Auden rozłożył bezradnie ręce. Po ślubie odwiózł żonę



angielskości, bądź w sformułowaniu pozytywnym: poszukiwanie silnej „ojczyzny ideologicznej”. Na kontynencie *notens volens* było się otrząskanym z ideologiami, ofert było wiele. W Anglii krótki rozbiłsk utopijnej wizji przyciągnął czy osłepił wszystkich, którzy nie mieli gdzie ulokować swoich skrajnych zapotrzebowań. Orwell nie skusił się, bo Anglia, ojczyzna, była jednak dla niego wartością, a przede wszystkim – jak opowiedział we wspaniałym eseju „England, my England – rzeczywistością. Auden – bo ze swej natury nie był człowiekiem żadnego ruchu. Nawet własnego.

Stephen Spender pisał po latach: „Należałoby raczej powiedzieć, że Auden miał na nas wpływ, nadawał kierunek, niż że istniał ruch literacki, w którego skład wchodził Auden, Day-Lewis, Spender, potem MacNeice oraz Isherwood w dziedzinie prozy (...) Z Audenem,

z osobna. Zadawał wnikliwe pytania na temat literatury a czasem także na temat życia seksualnego”. Taki człowiek nie mógł należeć do żadnego ruchu politycznego. Ponadto, jak sam Auden lubił powtarzać, wiedział od dzieciństwa, że jest „bardziej bystry niż wszyscy inni”. Także taki człowiek nie mógł należeć do żadnego ruchu politycznego. Wreszcie, na parę lat przed śmiercią Auden napisał: „W latach trzydziestych pisarzowi było niesłychanie trudno być uczciwym wobec samego siebie, ponieważ istniał stały konflikt między tym, czym się naprawdę było zainteresowanym a mieszaną świadomością społecznej odnoszącej do ówczesnych wydarzeń oraz zrozumiałstwa i poczucia własnej ważności w społecznym kontekście”. I taki człowiek, człowiek, który tak myślał, nie mógł należeć do żadnego ruchu politycznego.

do hotelu, i sądził, że nigdy jej już nie spotka, ale spotykali się potem wielokrotnie w Ameryce, a Auden – mimo że trudno jest sobie to wyobrazić – niemal się zaprzyjaźnił z Tomaszem Mannem.

Lato 1936 roku spędził Auden w Islandii z MacNeice'em. Na drogę wziął do czytania *Don Juana* Byrona i wkrótce zaczął pisać jeden z najpiękniejszych wierszy, „longer poem” – *Letter to Lord Byron*. W poemacie tym widać wszystkie cechy olśniewającego talentu „angielskiego” Audena, Audena z lat trzydziestych: poczucie zdumiewającej łatwości, precyzja i zarazem klarowność budowy strof oraz przejmująca prostota języka. Po wyjeździe do Ameryki a zwłaszcza po wojnie już nigdy niczego tak cudownie lekkiego i zachwycającego Auden nie napisał. (W polskiej poezji porównywalny jest może „Beniowski” Słowackiego). W tym okresie, w środku lat trzydziestych powstają także najsławniejsze „shorter poems” Audena, na przykład *Lullaby* i *Miss Gee*. Początek *Lullaby* – polski przekład jest nie do przyjęcia – to dwie linijki powtarzane potem w nieskończonej ilości wspomnień, artykułów i ponad ośmiuset pracach doktorskich napisanych o twórczości Audena:

Lay your zosia
leeping head, my love
Human on my faithless arm

Równie sławne były tylko słowa z wiersza napisanego nieco później, że „Spain”:

I am your choice, your decision: yes, I am Spain.

Słynny ten wiersz cytuję właściwie nielegalnie, ponieważ Auden wyłączył go po kilku latach z „prawomocnego” zbioru swoich poezji, odrzucił go jak pamięć odrzuca niechciane, nierozważne postępkę. Dlaczego? Musimy o tym opowiedzieć dokładnie i poważnie się nad tym zastanowić, bo dyskomfort, w jakim znalazł

się Auden w latach 1937–1940, daje okazję do rozpoznania uwikłań nie tylko poety, ale całej sztuki dwudziestego wieku.

* * * * *

Najpierw fakty. Wojna domowa w Hiszpanii stanowiła dla europejskiej lewicy propozycję nie do odrzucenia. Działo się właśnie to, o czym mówiono i pisano w niezliczonych kawiarniach i pisemkach. Jak stwierdził jeden ze współczesnych Audena: „To bardziej my potrzebowaliśmy wyjazdu do Hiszpanii niż Republika potrzebowała nas”. Auden wyruszył 12 stycznia 1937 roku. W Hiszpanii miał prowadzić wojskowy ambulans. Pojechał

nie mogło być korzystne dla Frano. Ja zaś, bez względu na to, co czułem, na pewno nie chciałem, żeby Frano wygrał. Kiedy należy mówić – to stały problem moralny. Mówienie w złym momencie może przynieść wielkie szkody. Frano wygrał. Nie warto było mówić. Gdyby Republika wygrała, byłby sens mówić o tym, co w niej było złego”.

Dla intelektualnej lewicy europejskiej Hiszpania, wojna domowa, gwałtowne starcia wśród republikanów, postawa Stalina i jego wysłanników oraz doznania najpierwsze, zmysłowe niemal, jak piękno męskich przyjaźni w republikańskiej armii i prostota odruchów demokratycznych, naturalność bohaterstwa z jednej strony, a niszczenie kościołów i nielu-

Epitafium dla tyrana

Dążenie do perfekcji – swoistej – było zawsze jego mocną stroną,
A poezja, którą wynalazł, łatwa była do zrozumienia;
Znal jak własne pięć palców naiwne ludzkie złudzenia
I wołał armiom czy flotom poświęcać uwagę i czas;
Gdy się zaśmiał, dostojny senat podchwytywał ten śmiech unisono,
Gdy zapłakał, zwłokami dzieci zaścielały się ulice miast.

Styczeń 1939

przełożył Stanisław Barańczak

przez Paryż i Barcelonę. Barcelona, leżąca na szlaku wszystkich ochotników do Brygad Międzynarodowych, była wówczas w ręku armii republikańskiej. Skasowano własność prywatną, zwracano się do siebie per „towarzyszu”, z głośników przez cały dzień płynęły rewolucyjne pieśni, pojawiły się już kłopoty z chlebem i trwałe zacięte, dramatyczne i, jak dzisiaj wiadomo, tragiczne walki między partiami politycznymi należącymi do republikańskiej koalicji. Po kilku dniach Auden opuścił Barcelonę, pojechał do Walencji szukać frontu, ale przedtem zdarzyło się coś ważnego: „Po przyjeździe do Barcelony zobaczyłem, że wszystkie kościoły w mieście są zamknięte i w ogóle nie ma księży. Ku mojemu zdumieniu odkrycie to wywarło na mnie bardzo silne wrażenie i wywołało niepokój (...) Wrażenie było zbyt intensywne jak na zwykłą liberalną niechęć do nietolerancji, przekonanie, że nie należy ludziom niczego zakazywać, nawet jeśli jest to coś tak niemądrego jak chodzenie do kościoła. Musiałem przyznać samemu sobie, że chociaż świadomie odrzucałem Kościół od szesnastu lat, to istnienie kościołów i tego co się w nich odbywa było dla mnie bardzo ważne. A skoro tak, to co?”.

Po wielu normalnych w tych okolicznościach przygotowaniach Auden już w pierwszych dniach marca wrócił do Anglii, a w wojnie udziału nie wziął. Napisał *Spain* i nie mówił ani słowa, nawet przyjaciółom. Potem wycofał także i wiersz. Dopiero w niemal trzydzieści lat później powiedział więcej: „Po powrocie z Hiszpanii nie chciałem o niej mówić, ponieważ byłem wstrząśnięty tym, co tam widziałem i słyszałem. Wiele z tego opisał znacznie lepiej niż ja bym potrafił George Orwell w *Homage to Catalonia*. Inne wrażenie dotyczyło sposobu traktowania księży (...) Byłem wstrząśnięty i rozczarowany. Ale moje rozczarowa-

dzi charakter utopii politycznej na miesiąc, dwa, trzy wcielanej w życie z drugiej – stanowiło nie lada problem. Stosunkowo najłatwiej mieli ci, którzy decydowali się mimo wszystko na bezwzględną lojalność. Nie wiemy nigdy, dlaczego jedni ludzie obierają skrajne rozwiązania i dlaczego dla innych są one nie do przyjęcia. Ważną rolę odgrywają zapewne indywidualne potrzeby psychiczne i różnice temperamentów. Im lepsze czasy tym słabszy przymus wybierania. Problem Hiszpanii wyglądał w 1937 roku tak, że na wybory pośrednie, na wyważone stanowiska nie było miejsca. Uwikłanie było zaiste piekielne, dobro nierozdzielnie wymieszane ze złem, a kontekst międzynarodowy dodatkowo wszystko komplikował, bo Hiszpania naprawdę była poligonem przed II Wojną Światową. Poligonem nie tylko wojskowym, ale także polityczno-ideologicznym, zaś sojusze dla Francji czy Wielkiej Brytanii wówczas nie do przyjęcia (rzekomo ze względów zasadniczych) okazały się niezbędne już w cztery lata później. Doświadczenie Hiszpanii – o czym dzisiaj się nie pamięta – to nie tylko porażka, przegrana wojna domowa, ale przede wszystkim wewnętrzna i zewnętrzna druzgocąca klęska socjalistyczno-liberalnych ideałów ówczesnej lewicy, klęska tego typu duchowości.

Porażka okazała się niezmiernie dotkliwa, bo przecież wydawało się, że Hiszpania, „yes, I am Spain”, to właśnie czysty wybór i jednoznaczna decyzja. Kiedy okazało się to nieprawdą, ten, kto nie salwował się ucieczką, miał przed sobą dwadzieścia co najmniej lat wyborów nieczystych, w których gubił duszę, a inteligencję ratował coraz bardziej pokretną scholastyką polityki, moralności i utopii. Postawa Orwella stanowiła wyjątek – regułę potwierdzał los jego dzieł, utworów niewątpliwego socjalisty i demokracji, używanych instrumentalnie do najdziwniejszych celów. Poeta znajdował się w nieco lepszej sytuacji, mógł wrócić do pisania wierszy. Mógł w sprawach życia publicznego po prostu zamilknąć.

Tak się jednak mówi, bądź pisze, tak postąpić – jak dobrze wiemy – nie jest łatwo. Audenowi podjęcie ostatecznej decyzji zabrakło jeszcze dwa następne lata. Półtora miesiąca w Hiszpanii stanowiło niewątpliwie moment zwrotny, ale przyszła decyzja miała inne także motywy. W 1963 roku, wspominając okres poprzedzający wyjazd do Hiszpanii, mówił: „wiedziałem już wtedy, że muszę wyjechać z Anglii”, „wiedziałem że jeśli zostaną, nieuchronnie stanę się członkiem brytyjskiego establishmentu”. Oczywiście nie politycznego, lecz intelektualno-artystyczno-ideologicznego. Jednej z owych licznych lewicowych lub lewicowawych koterii łącznie z honorami: nagrodami, członkostwami i humanistycznie-liberalnymi protestami.

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Jan Lechoń, *POEZJE*. Opracował Roman Loth, Ossolineum, Wrocław 1990;

Julian Tuwim, *JUWENILIA T. 1/2*. Opracowali: Tadeusz Januszewski i Alicja Bałakier, Czytelnik, Warszawa 1990;

Marian Hemar, *CHLEB KULIKOWSKI. WIERSZE. SATYRY. POEMATY*, Oficyna Wydawnicza „Maj”, Warszawa 1990;

Tadeusz Gajcy, *POEZJE WYBRANE (II)*. Wybór i wstęp Zbigniew Bieńkowski, LSW, Warszawa 1990;

Stanisław Barańczak, *POEZJE WYBRANE*. Wybór i wstęp autora, LSW, Warszawa 1990;

Janusz Szpotański, *ZEBRANE UTWORY POETYCKIE*. Opracowali: Antoni Libera i Zygmunt Saloni, Polonia, Londyn 1990;

Harry Duda, *JESI TRWAMY W PRAWDZIE*, Oficyna Literacka „Wers”, Opole 1990;

Andrzej Turczyński, *WIERSZE WYBRANE*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne „Pobrzeże”, Słupsk 1990;

Marcin Baran, *POMIESZANIE*, Oficyna Literacka, Kraków 1990;

Piotr Grobliński, *BŁĘKITNE LUSTRO AKSJOLOGII*, Lod-Art, Łódź 1990;

Tomasz Titkow, *KOMU DZWONI BUDZIK*, Wydawnictwo „Przedświt”, Warszawa 1990;

POWRÓT POETÓW. 224 wiersze rosyjskie w wyborze, przekładach, ze wstępem i objaśnieniami Aleksandra Ziemnego, Iskry, Warszawa 1990;

Josif Brodski, *POEZJE WYBRANE*. Wybór i wstęp Wiktor Woroszyński, LSW, Warszawa 1990;

Gustaw Herling-Grudziński, *INNY ŚWIAT. ZAPISKI SÓWIECKIE*, Czytelnik, Warszawa 1990 (wznowienie);

Gustaw Herling-Grudziński, *OPOWIADANIA ZEBRANE*. Opracowanie: Zdzisław Kudelski, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1990;

Gustaw Herling-Grudziński, *GODZINA CIENI. ESEJE*, Znak, Kraków 1990;

Konstanty A. Jeleński, *SZKICE*. Wybór Wojciech Karpiński, Znak, Kraków 1990;

Z LISTÓW DO MIECZYSLAWA GRYZEWSKIEGO 1946-1966. Wybór, wstęp i opracowanie Rafał Habielski, Polonia, Londyn 1990;

Jerzy Stempowski, *ZIEMIA BERNEŃSKA*. Przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Stanisław Kowalczyk, Czytelnik, Warszawa 1990;

Marek Żuławski, *STUDIUM DO AUTO-PORTRETU II*, Czytelnik, Warszawa 1990;

Anna Bojarska, *PIĘĆ ŚMIERCI*, Biblioteka Kwartalnika Politycznego „Krytyka”, Wydawnictwo „Krag”, Warszawa 1990;

Jacek Bocheński, *STAN PO ZAPAŚCI*, Nowa, Warszawa 1990 (wyd. II);

Wacław Zagórski (Lech Gzybowski), *WICHER WOLNOŚCI. DZIENNIK POWSTAŃCA*, Czytelnik, Warszawa 1990;

Ryszard Chodźko, *ANIOŁY*, Iskry, Warszawa 1990;

Andrzej Mularczyk, *SIOSTRA. HISTORIA PEWNEJ ZBRODNI*, Iskry, Warszawa 1990;

Jan San, *MOJE PRZYGODY Z PSIONKĄ. HISTORIA JEDYNI PRAWDZIWA W DWUDZIESTU CZTERECH TOMACH. OKRES PIERWSZY LATA OD 1646 DO 1675 NAJNOWSZEJ ERY*. Podał do druku Czesław Białczyński, Czytelnik, Warszawa 1990;

Marek Kreutz, *KONIEC KOŃCÓW*, Czytelnik, Warszawa 1990;

Krzysztof Boruń, *JASNOWIDZENIA INŻYNIERA SZARKA. POWIEŚĆ NIEZUPEŁNIENIAUKOWOFANTASTYCZNA*, Iskry, Warszawa 1990;

Agnieszka Osiecka, *SALON GIER*, Iskry, Warszawa 1990;

Blaise Cendrars, *OD PORTU DO PORTU*. Przełożył Julian Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1991;

Mircea Eliade, *RELIGIA, LITERATURA I KOMUNIZM. DZIENNIK EMIGRANTA*. Przełożył Adam Zagajewski, Polonia, Londyn 1990;

Camilo José Cela, *MAZUREK DLA DWÓCH NIEBOSZCZYKÓW*. Tłumaczyła Elżbieta Komarnicka, PIW, Warszawa 1990;

Maria Janion, *ŻYCIE POŚMIERTNE KONRADA WALLENRODA*, PIW, Warszawa 1990.

Upadek Rzymu

Cyrilowi Connolly'emu

Taran fal łomocze w przystań;
Skośne bicze w deszczu moczą
Porzucony w polu pociąg;
W grocie skrył się anarchista.

Gasną krzyki mód ostatnie;
Agent Skarbu Państwa ściga
Po kanałach miast dłużnika,
Który spóźnia się z podatkiem.

Prostytutka ze świątyni
Świecką fuchę ma na boku;
Wśród artystów trendem roku
Ma być wtórny infantylizm.

Nie poznawszy się na żarcie,
Cnot Antycznych żąda Kato,
Gdy na pancerniku matros
Wszczyyna bunt o żołąd i żarcie.

Pościel podwójnego łoża
Jeszcze ciepła po Cezarze.
Biuralista w formularze
Wpisuje: BIURO TO ZGROZA.

Krasnonogie ptaszki w gniazdkach,
Obce wszelkiej filantropii,
Wysiadują jajka w kropki,
Śledząc postęp grypy w miastach.

Gdzie indziej zupełnie, tętent;
Przez mile złotego mchu
Mkną renifery co tchu,
W wielkiej ciszy i tempie.

przełożył Stanisław Barańczak

MAREK BIĘCZYK, *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1990.

Powstało u nas sporo, niekiedy bardzo wnikliwych prac o treściach świadomości Zygmunta Krasieńskiego, o jego poglądzie na świat, o jego wyznaniach religijnych lub ideach historiozoficznych. Ale dopiero wspaniałe studium Marka Bięczyka ukazało nam sam sposób funkcjonowania romantycznego *cogito*, które – jak się powszechnie i słusznie sądzi – przez umysł Krasieńskiego reprezentowane było wprost idealnie. Jak działa świadomość romantyczna?

W jaki sposób poznaje świat? Jak go oswaja? Jak zakłamuje lub odkłamuje swoje sytuacje egzystencjalne? Jakie władze umysłu ekspozuje a jakie neutralizuje?

Rzecz zrozumiała, że studium, które podjęło się opisanie mechanizmu funkcjonowania umysłu zdominowanego przez romantyczną wyobraźnię, zasługuje na wielkie uznanie. Świadczy ono bowiem nie tylko o ambicjach naukowych autora, godnych uwagi i szacunku. Świadczy ono również o jego własnym i oryginalnym spojrzeniu na romantyzm.

Dokładna analiza korespondencji Krasieńskiego doprowadziła Bięczyka do stwierdzenia, że świadomość poety wypełniła prawie bez reszty negatywne odczucie egzystencji. To uporczywe, niemal maniackie, właściwie systematyczne schodzenie do nicości potraktował badacz jako pewien szczególny rodzaj epoki. Przypominam, że zgodnie z fenomenologią termin ten oznacza procedurę świadomości, pozwalającą wziąć w nawias lub zawiesić przeświadczenie o istnieniu świata, czyli zneutralizować egzystencjalne oczywistości. Nie wierzyć w istnienie świata, żyjąc w nim. Procedura ta ma na celu odsłonięcie świadomości czystej, nie zniewolonej przez zabobon oczywistego istnienia rzeczy, który nie pozwala jej dostrzec samej siebie. Takie zawieszenie empirycznej rzeczywistości zewnętrznej i danych doświadczenia wewnętrznego, owa transcendentalna redukcja fenomenologiczna, pozwalająca wyzwolonej świadomości czystej na dotarcie do istoty egzystencji i na nadanie jej sensu, rzeczywiście wydaje się dobrze charakteryzować działalność romantycznego *cogito*. Poświadcza to niemal cała literatura romantyczna, od notatek Novalisa i powieści Jean Paula do proklamacji mistycznych Słowackiego i każdego niemal listu Krasieńskiego. Oczywiście, że sposoby tego zawieszenia przeświadczeń o istnieniu świata u każdego z tych twórców wyglądały nieco inaczej, innych też używano gier językowych, aby zawiesić fenomenalny świat i następnie ukonstytuować sens rzeczy; aby go niby to stracić a naprawdę zdobyć. Ale nie ulega wątpliwości, że świadomość romantyczna, tak bardzo zbrzydzone pozorem i tak bardzo stęskniona za istotą, tak bardzo udręczona absurdem istnienia i tak bardzo spragniona sensu, była poniekąd skazana na transcendentalną redukcję fenomenologiczną.

Szczególna wartość rozprawy Marka Bięczyka polega na wydobyciu na jaw i opisanie niezwykle dramatu romantycznej świadomości Krasieńskiego. W bardzo przekonujący sposób ukazuje on bowiem, że w swym namyślnym dążeniu do zawieszenia świata świadomość ta napotykała przeszkody, które tę transcendentalną redukcję w gruncie rzeczy uniemożliwiały. Przeszkody te tkwiły w samym stylu tej procedury, w językowym sposobie, w jakim Krasieński, schodząc do nicości, brał świat w nawias. W ujęciu autora rozprawy poczynania świadomości romantycznej Krasieńskiego miały więc jednocześnie charakter ironiczny i tra-

Ryszard Przybylski

giczny. Wielka wędrówka do istoty rzeczy i do źródeł sensu egzystencji nie mogła przynieść żadnego rezultatu, chociaż nie mogła zostać przerwana.

Tą pierwszą przyczyną przekształcającą *cogito* Krasieńskiego w swego rodzaju ironiczny „bieg w miejscu”, w wieczne niedokonywanie, była wyobraźnia poety romantycznego. Bięczyk wyszedł z założenia Gastona Bachelarda, że imaginacja, jeśli nawet jest siłą kosmiczną, instrumentem poznania

Czarny, czarny koń nie chce wody pić

Wszecchwiała, to przecież jednocześnie pozostaje związana z subiektywnym punktem wyjścia, z jednostkowym *cogito* i nie przestaje być „motorem” indywidualnego doświadczenia egzystencji. Całkowicie pominiętą stosowany od czasów Coleridge'a i bardzo rozpowszechniony w naszym stuleciu, zwłaszcza po roku 1945, podział na wyobraźnię twórczą i odtwórczą, na *imagination* i *fancy*, ponieważ wykluczył, i słusznie,

prawy jest analiza pracy romantycznej imaginacji Krasieńskiego, która najróżnorodniejsze obrazy symboliczne, przejęte z kultury śródziemnomorskiej, z archaicznych mitów i archetypowych snów, takie jak dla przykładu przymus wędrowania, skok do otchłani, lęk przed letargiem (podejrzewa się, że dręczył on również świadomość Chopina), ginący ślad czy wejście pod ziemię, zamienia w przeżycia tak intensywne, że o jakimkolwiek ich zawieszeniu i abstrahowaniu od ich obecności po prostu nie ma mowy. Ta próba analizy fenomenologicznej wyobraźni poety jest wyjątkowo udana. Autor wychwyił bowiem dramatyzm poznania poetyckiego, zrodzony z konfliktu między obrazem a istotą. Kiedyś Fryderyk Nietzsche opisał ten konflikt, rozpatrując

problem determinizmu. „Na tym zwierciadle – czytamy w 121 aforyzmie z *Jutrzenki* – gdyż intelekt nasz jest zwierciadłem, dzieje się coś, co dowodzi regularności, coś określonego odbywa się za każdym razem po czymś innym określonym; my zaś, gdy to zauważymy i nazwać chcemy, zwiemy przyczyną i skutkiem: co za szaleństwo! Jak gdybyśmy coś z tego pojmywali i pojąć mogli! Toć nie widzieliśmy nic prócz obrazów »przyczyn i skutków«. A właśnie ta obrazowość uniemożliwia wniknięcie w istotniejszą od kolejności łączność”. Dzisiaj krytycy postępowania fenomenologicznego twierdzą, że obrazowość nie pozwala na transcendentalną redukcję, dzięki której czysta świadomość ma możliwość poznania istoty rzeczy i ukonstytuowania egzystencji w strukturę sensowną. Za absurdalną niepełność i permanentną frustrację odpowiedzialne jest więc w dużej mierze poznanie, które wyobraźnia układa w obrazy. To też Marek Bięczyk, wychwyciwszy tę, jakby to powiedzieć, krecią robotę imaginacji, która skądinąd jest nieustanną erupcją obrazów, ukazał nam w sposób doprawdy i wnikliwy, i przekonujący udręczoną świadomość poety romantycznego, nie

pojmującego zresztą do końca przyczyn swego nieszczęścia, swego rozdarcia, swej ciągłej klęski. W takich momentach precyzyjna rozprawa Bięczyka nabiera walorów dzieła sztuki. Drugą przyczyną uniemożliwiającą Krasieńskiemu dotarcie do sensu swej egzystencji była według autora rozprawy zupełna niemożność zawieszenia czy wzięcia w nawias ciała-podmiotu. Dwa rozdziały poświęcone tej sprawie stanowią więc, poza wszystkim innym, wyjątkowo ważny przyczynek do badań nad romantyczną filozofią ciała. Na ten temat w literaturze przedmiotu nie znajdziemy zbyt wielu prac. Dorobek jest prawie żaden i tylko przy bardzo litościwym spojrzeniu przedstawia się skromnie. Właściwie istnieje chyba jedna monografia J. Hagstruma *The Romantic Body*. U nas pisano o tym przy okazji studiów nad antropologią Andrzeja Towiańskiego. Roz-

prawa Bięczyka przynosi w tej sprawie ustalenia zdumiewające. Okazuje się, że Krasieński odczuwał swoje ciało jako potężną siłę, która niemal każdego dnia zamieniała mu egzystencję w serię fantazmatów. Rzecz zrozumiała, że jego świadomość została wprost zarzucona obrazami! Nieustannie opadał na dno a opadanie to nie miało końca. Życie stało się koszmarnym snem. Zakończyć go mogła tylko śmierć. Krasieński ciągle tracił kształt i rozpraszał się. To, co brał za dojrzwienie, okazywało się zawsze karzeniem i kurczeniem się. Doznawał częstej dematerializacji, co było odpowiednią na gnostycki kompleks ciała i materii. Czuł jak zanika byt. Tracił ciężar, stawał się lekki. Chciałoby się więc rzec, iż unicestwiała go „nieznosna lekkość bytu”. W ten sposób jego ciało przekształcało się w „żywego trupa”, który – jak każdy upiór – był zupełnie bezradny wobec procesu usensownienia egzystencji. „Czarny, czarny koń, nie chce wody pić”.

Wydawałoby się więc, że udręczone chorobami i nerwicami ciało, wyganiając egzystencję poza byt, skupiając świadomość na własnej podmiotowości, powinno pozwolić jej na zawieszenie świata. Autor studium ukazuje, że cała ta procedura prowadzi do skutków wręcz odwrotnych. Powoduje straszną destrukcję osoby. Człowiek, który przestaje czuć się osobą i redukuje siebie do świadomości nie jest bowiem w stanie zawiesić świata, ponieważ traci z nim rzeczywisty kontakt, a redukcja transcendentalna jest możliwa jedynie w sytuacji, w której człowiek, chociaż nie wierzy już w świat, ciągle w nim żyje i nie uprawia sofistycznej negacji tego, co rzeczywiste, nie zakłada kartezjańskiego przypuszczenia o niebycie świata. Nadal żyje w świecie, który wziął tylko w nawias. Doświadczenie własnego ciała doprowadziło więc Krasieńskiego do unicestwienia refleksji, która może rozbylsnąć dopiero po zawieszeniu naszej naturalnej bezrefleksyjnej postawy. Głębia jaźni okazała się czarną mgłą. Zamiast wyrwać świadomość z negatywności, wyobraźnia, przechwytywająca impulsy od chorego i cierpiącego ciała, zepchnęła „ja” Krasieńskiego w sferę bezrefleksyjnej kontemplacji własnego zanikania, rozproszenia.

W ten sposób ciało zorganizowało życie poety w nieustanny rytuał inicjacji w śmierć. Ostateczną konsekwencją tego procesu była transfiguracja samego siebie w żywą mumię, fantazmat dość typowy dla romantyków, znany zarówno Chateaubriandowi jak i Słowackiemu. W tym stanie rzeczy obserwacja vegetacji i umierania ciągle wypierała myśl o aktywnej działalności poznawczej, dotyczącej istoty zjawisk i konstytucji sensu. Bięczyk pokazuje to w rozdziałach traktujących o przerwaniu Krasieńskiego, który zrozumiał w końcu, że jego świadomość, zajęta nieuchronnie kontemplacją rozpraszenia się we Wszecchwście, popadała w sprzeczność z antropologią, stanowiącą jego oficjalne wyznane wiary, to znaczy z antropologią ortodoksyjnego i nawet zacietrzewionego katolicyzmu. Ta analiza kontrowersji między negatywnym Ego Krasieńskiego a jego Ideą stanowi bardzo poważne osiągnięcie w dziejach badań nad religijnością naszych romantyków.

Drobiazgową i przenikliwą panoramą tej komedii romantycznego umysłu, którą Paul Valery określiłby jako *la comedie des idées* a James Joyce jako *Acomedy of Letters*, stanowi olśniewające osiągnięcie polskiej humanistyki. To jest książka o Zygmuncie Krasieńskim, ale jest to również książka o każdym z nas i dla każdego z nas. Kogo nie zadławił jeszcze polityczny kurz tego plugawego i prymitywnego stulecia; kto wie, że bezdusznemu społeczeństwu cuda techniki niosą jedynie spustoszenie i zagładę; kto wie, jakim strasznym kłopotem jest dla człowieka jego własne ciało; kto ma świadomość, że w chwili urodzin Bóg zamknął go w celi śmierci, ten niech przeczyta tę niezwykłą książkę. Uważnie. Powoli. Bo nie jest to lektura dla ludzi nawykłych do pożerania gazetowych bredni.



ZYGMUNT KRASIŃSKI wg rysunku C.K. Norwida

problematykę mechanizmu pamięci z rozważań nad tym fenomenem. Wyciągnął natomiast wnioski z faktu, że wyobraźnia objawia się w obrazach. „Krasieński – czytamy w rozprawie – odczuwając deformujące działanie swej wyobraźni, szuka obrazów, metafor – form – dla uchwycenia tego zniszczenia i zagrożenia”. Są to z reguły „symbole, toposy, mity, emblematy przywoływane przez Krasieńskiego dla wyrażenia tego, co uważa za istotę swej egzystencji”, ale co równocześnie – dodajmy – mogłoby mu umożliwić dotarcie do istoty rzeczy a ściślej rzecz biorąc do istoty wszelkiej transcendencji, znajdującej się poza jego „ja”. Zresztą i to „ja, czyli wszelkie dane doświadczenia wewnętrznego”, rozplywa się w wieloznaczności obrazów wytwarzanych przez wyobraźnię.

Wyjątkowym więc osiągnięciem tej roz-

recenzje

Dorota Kudelska

Symbole chrześcijan

DOROTHEA FORSTNER OSB. *Świat symboliki chrześcijańskiej* Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990

Tytuł wydanej przez PAX książki obiecuje bardzo wiele. Także słownikowo-encyklopedyczny charakter zapowiada łatwość korzystania, a bogactwo haseł w indeksie zachęca do przyjrzenia się im z bliska. Dodano także część ilustracyjną, nie spotykaną w tego rodzaju polskich wydawnictwach. Ale to ten nie daje się jednoznacznie pozytywnie ocenić z kilku przyczyn, które można określić jako redakcyjne i merytoryczne. Zaczniemy od tych pierwszych.

Autorzy przekładu i opracowania (Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek i Ryszard Turzyński) w notce „Od wydawcy” nie dają – na przykład – niemal żadnych informacji o bliżej nie znanej w Polsce Dorothei Forstner OSB, nie wymieniają dat kolejnych pięciu wydań jej książki (poza pierwszym – 1959 r.). Racji jakimi kierowali się wydawcy omawianej książki nie wyłożono jasno do końca, na pewno nie są ich atrybutami szczególna nowość lub posucha na rynku księgarskim w tej dziedzinie. Przecież w ciągu ostatnich dziesięciu lat ukazało się w Polsce kilka pozycji o podobnej tematyce, będących tłumaczeniami najnowszych dociekań teologicznych (O. Hugolin Langkamer OFM, *Słownik Biblijny*, Katowice 1982 r.; *Słownik teologii biblijnej*, pod red. Xaviera Leon-Dufour, tłum. i oprac. bp. Kazimierz Romaniuk, Poznań 1982 r.; Manfred Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. bp. K. Romaniuk, Poznań 1989 r. oraz kolejne tomy *Encyklopedii Katolickiej* wydanej przez Towarzystwo Naukowe KUL).

Dodana na końcu bibliografia „obcojęzyczna” powinna być określona jako „niemieckojęzyczna” (tylko jedna pozycja francuska), co gorzej – doprowadzona została do roku 1985. Bibliografia literatury polskiej do roku 1987, obejmuje także tłumaczenia, zbiera podstawowe pozycje książkowe, a nawet wybrane teksty na prawach maszynopisu i artykuły rozproszone w mało znanych regionalnych pismach. Tym bardziej zastanawia to, że zamiast całej książki Jacka Woźniakowskiego poświęconej pojęciu symbolu, poleca się jeden jego artykuł na ten temat.

Ostatnią kwestią redakcyjną są ilustracje dobrane i skomentowane przez Tamarę Łozińską. Jakość reprodukcji jest fatalna, na co oczywiście autorka ich układu nie miała wpływu. Szkoda jednak, że funkcjonują one jako oddzielna całość, że nie łączy ich z tekstem sieć odsyłaczy, jak to ma miejsce przy odniesieniach biblijnych. Do treści komentarzy przy obrazach jeszcze powrócę.

Tytuł *Świat symboliki chrześcijańskiej* obiecuje więcej niż na przykład „świat symboli biblijnych”. W obrębie pierwszego mieszczą się bowiem i pojęcia biblijne i osnute wokół nich apokryfy, znaczenia przez wieki powtarzanych gestów, historia sporów o dogmaty, zapoznanie i powroty niektórych problemów myśli chrześcijańskiej... Wszystkie te zagadnienia znajdowały zawsze odbicie w sztukach plastycznych, często właśnie poprzez obraz stawały się dostępne dla zwykłego śmiertelnika. Dziś musimy się uczyć od nowa odszukiwania ich we wnętrzach kościołów czy muzeów z pozoru nawet dobrze znanych. A więc zamiar służenia pomocą w odczytywaniu treści ukrytych, który deklaruje autorka (nie wiadomo jednak kto i w którym miejscu uzupełniał tekst Forstner) niemieckiego wydania (wstęp) jest wielce pożyteczny. W części został on zrealizowany, niestety poziom niektórych rozdziałów czy pojedynczych haseł pozostawia wiele do życzenia. Pod tym względem książka jest nierówna.

W odautorskiej przedmowie definicja symbolu i odsyłacze do literatury są niewystarczające i w żaden sposób nie mogą naprowadzić czytelnika na trop bogatych przecieżeń rozważań o pochodzeniu i zakresie tego pojęcia. Zbyt wielkie uproszczenie doprowadza do wielu ryzykownych stwierdzeń – między innymi do takiej oto prostej kwalifikacji: „Malarstwo i epigrafika katakumbowe są zupełnie proste i na wskroś symboliczne”. Dalej zaś sugeruje się, że pierwsi chrześcijanie czytali je jak znaki. Tymczasem różnice między znakiem, alegorią i symbolem istnieją z całą pewnością, choć są trudne do określenia, a o malarstwie katakumbowym nie wiemy jeszcze wszystkiego. Na dodatek styl niemieckiego wstępu oraz niektórych haseł (na szczęście mniejszej części z nich) zupełnie nie odpowiada aspiracjom popularnonaukowym książki. Pouczający ton, narracja skierowana jakby jedynie ku wierzącym daleka jest od obiektywnego toku wypowiedzi, który nie powinien wyróżniać żadnej z grup potencjalnych czytelników. Takie nacechowanie tekstu jest niedźwiedzią przysługą, bo dystansuje wnikliwego odbiorcę. Oto przykłady: 1. Znak krzyża jest „(...) niemyym znakiem dogłębnego wstrząsu poczucia własnej nieskończonej małości w obliczu Boga-człowieka, który za nas umarł na krzyżu”. 2. „Alfabet muzyczny odgrywał ważną rolę w synkretyzmie i u gnostyków, nie ma to jednak dla nas szczególnego znaczenia. O starodawnej symbolice harmonii panującej we wszechświecie przypominają w sztukach plastycznych starożytnych chrześcijan jeszcze postaci Orfeusza-Chrystusa z lirą”. A dalej, bez względu na niekonsekwencję, jest mowa o symbolice harmonii kosmosu – muzyce sfer, i symbolice liczb w chorałach gregoriańskich.

Jest rzeczą oczywistą, że w tego rodzaju wydawnictwach dobór haseł jest tyleż warunkowany tematem, co – wyraźnie arbitralny i zależy od koncepcji autorskiej biorącej pod uwagę przewidywanych odbiorców.

Czym są jednak sformułowania ograniczające rozwijanie jakiegis myśli ponieważ „to nie ma znaczenia dla

pogłębienia naszej wiary?” Trudno oprzeć się sugestii, że narrator stawia siebie w pozycji tego, który wie lepiej i więcej nie tylko o przedmiocie rozważań, ale i o tym, co jest najodpowiedniejsze dla pogłębienia wiary nieznanego czytelnika.

Najbardziej zawodzi książka w części dotyczącej związków sztuk plastycznych i architektury z ideami chrześcijaństwa. Dotąd – z powodu ściśle określonych ram rozważań – symbolika biblijna była tematem zupełnie marginesowym. Wykorzystanie ilustracji daje możliwość poszerzenia tekstu głównego o komentarz do obrazu, a nawet o zestawianie reprodukcji w pewne ciągi rozwojowe. Tych możliwości nie wykorzystano jednak w pełni. Ten sam temat w różnych czasach rozmaicie interpretowano, a tym samym odmiennie ilustrowano. Jakaż ogromna różnica między romańskim Chrystusem królującym nawet na krzyżu i gotycką wizją tej samej sceny, podkreślającej „naturalistycznie” mękę ludzką, z płaczącą Maryją u stóp (ale to już po św. Franciszku). W wyborze Lempickiej najczęściej chyba reprodukowano są sceny Zwiastowania i Adoracji Dzieciątka. Są to przykłady obecności rozmaitych roślin i przedmiotów symbolizujących przymioty Maryi – cedr, lilia, fiołek. Ale o ileż byłoby ciekawiej, gdyby dodać, choćby dla tych wybranych obrazów, informację o topografii miejsca anielskiej wizyty czy przestrzeni wokół stajenki. Skoro autorka poradziła sobie dobrze z sumarycznym przedstawieniem treści teologicznych, żądanie zaprezentowania „przy okazji” zmian w obrazowaniu nie wydaje się być wygórowanym. I jeszcze jedno – wszystkie niemal reprodukcje prezentują sztukę do renesansu włoskiego włącznie. Religijna sztuka baroku jest właściwie nieobecna – jeden tylko przykład ilustruje Gianlorenzo Bernini „Wizję Świętej Teresy” (strzała) – mimo iż w dobie kontrreformacji była ona potężną bronią – unaczniła prawdy wiary i uatrakcyjniała obrzędy.

Wiele ze wspomnianych w poszczególnych hasłach treści znajduje także w niej swoje interesujące odbicie. Cóż dopiero mówić o sztuce bliższej nam czasowo, także przecież podejmującej tematy religijne, a tak mało znanej.

Przeglądając uważnie tekst, można bez trudu zauważyć zadziwiające braki w niektórych rozdziałach, na przykład w rozdziale „Budowle” nie ma hasła „baptysterium”, próżno by też szukać zastępującej je później „chrzcielnicy”, nigdzie nie znajdziemy także „wniebowzięcia Maryi”.

Powyższe uwagi, uzasadniające ambiwalentne uczucia wobec *Świata symboliki chrześcijańskiej*, nie mogą jednak przeważać szali na jej niekorzyść. Warto bowiem do tej książki zaglądać choćby dla zestawienia z innymi pozycjami tego typu – co jest pożyteczne przy próbie wyjaśniania znaczeń. Obszernie i szczegółowo opracowane są rozdziały „Znaki i pismo”, „Liczyby i figury geometryczne”. Ważne jest też zamieszczanie informacji o znaczeniach nadawanych przedmiotom i gestom w czasach przedchrześcijańskich. W dodanym na końcu indeksie rzeczowym czytelnik wyróżniono hasła główne i szczegółowe. Sztuka wprawdzie nie znalazła w tym ujęciu tematu odpowiedniego dla siebie miejsca, ale przecież została wreszcie zauważona. Dzięki temu omawiana książka do pewnego stopnia uzupełnia wymienione na początku wydawnictwa poświęcone symbolice i teologii biblijnej.

PIERRE FOUQUET I MARTINE DE BORDE, *Podwójny agent*, przełożył Stanisław Gogolewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1990

Każdy ma swoje ulubione nałogi. Ja na przykład nie stronię od kieliszka. Dlatego z przyjemnością przeczytałem dzieło dwojga francuskich autorów, Pierre Fouquet i Martine de Borde wydaną przez Wydawnictwo Łódzkie w serii *Człowiek i jego cywilizacja*. Tytuł – *Podwójny agent*. Może bardziej by przystoił następcom Johna Le Carre czy Fredericka Forsytha. Dzisiaj, kiedy nie ma cenzury, krzywdzeniem tekstów zajmują się niekiedy tłumacze. Tytuł oryginału brzmi: *Le Roman de l'alcool* – opowieść o alkoholu.

A zaczyna się ta opowieść w Sumerze. Autorzy badają jak dawna jest współobecność C_2H_5OH z człowiekiem. Zwracają uwagę na jego boskie pochodzenie, sakralną funkcję, kulturotwórcze możliwości. Bogowie – tak greccy jak inni – byli spragnieni. Ludzie coraz bardziej gustowali w trunkach.

Nie byłiby autorzy Francuzami, gdyby szczególnego nacisku nie położyli na historię wina. Cała kultura ludzkości miałaby się wywodzić z nasłonecznionych stoków Burgundii, z zielonych winnic Chablis. I tu ciekawa informacja. Wieś francuska długo nie ulegała nałogom. Cezurą była pierwsza wojna światowa. Ona to zapędziła prawie całą męską część galijskiej ludności do okopów pod Verdun i Ypres. W błocie transzei codziennie każdy *potlu* dostawał dużą manierkę wina. Ci którzy przeżyli te cztery lata koszmaru, wrócili do domów uzależnieni.

Marek Karpiński

C_2H_5OH

Ten typ napojów często kojarzył się z wojną. Autorzy wręcz używają pojęcia „alkoholizacji” – co oznacza panowanie i podbój za pomocą alkoholu. Wszyscy wiemy, że woda ognista była narzędziem podboju Ameryki. Ale nie wszyscy wiemy, że nim rzymskie legiony weszły do Galii, wjechały tam wozy z imperialnym winem. I nie wiadomo co było skuteczniejszą bronią – czy krótkie miecze legionistów, czy napój bożka Bachusa. Historia lubi się powtarzać. Podobną politykę prowadzono w Afryce, podobną do dziś prowadzi się wobec Indian i Eskimosów w Kanadzie. Pamiętamy – o czym autorzy opracowania nie piszą – że na wodce między innymi miało się opierać hitlerowskie panowanie w Polsce. Moczarski usłyszał od Stroopa koncepcję wydawania wódki za makulaturę. W ten sposób naród pozbywa się swych książek, swej pamięci, a jednocześnie popada w uzależnienie.

A przecież alkohol ma też i drugą twarz. To nie tylko narzędzie upodlenia. To także siła napędowa kultury, stymulator rozwoju, święty napój. Fouquet i de Borde odróżniają pracowicie dwa pojęcia – alkoholizm od

alkohologii. Pierwsze oznacza uzależnienie, sponiewieranie, chorobę. Drugie natomiast obecność pewnego czynnika w naszym życiu, czynnika, który daje nam relaks, stymuluje do działania. Ile tekstów literackich, ile wspaniałych płócien nie powstałoby, gdyby pióro czy pędzlowi nie towarzyszyła szklanica.

Historię alkoholu pisano dotąd albo z pozycji skrajnie krytycznych, albo skrajnie wyznawczych. Albo potępiano w czambuł, albo podnoszono pod niebiosa. Francuscy badacze starają się robić to bezstronnie. Przedstawiają racje zwolenników, ale też badają społeczności, które radykalnie zerwały z trunkami. Interesują ich społeczności arabskie rządzone przez religijny zakaz spożywania alkoholu. A przecież tę nazwę zawdzięczamy właśnie Arabom. Interesują społeczne perturbacje podczas prohibicji w Stanach Zjednoczonych, czy proabstynencka działalność Gandhiego w świeżo wyzwolonych Indiach.

Nie tylko historia jest przedmiotem refleksji. Równie ważny jest dzień dzisiejszy. Rola wiadomych napojów w reklamie, filmie, telewizji czy komiksie. Alkohol zajmuje ważne miejsce w pop-kulturze. Bohater tej kultury nalewa sobie na trzy palce whisky do szklanki, zaś heroina wolno sączy coctail z oliwką. Wniosek jest taki – aby być prawdziwym mężczyzną lub pełną powabów damą, trzeba wypić.

Książka *Podwójny agent* kończy się futureską. Mamy wiek XXII. Na Ziemi są dwa typy społeczeństw. Jedno, które nie trzeźwieje. Spadek zawartości alkoholu we krwi poniżej 0,7 promila jest karany. Drugie natomiast jest totalnie abstynenckie. Oba bardzo nieszczęśliwe.

Andrzej Kopacki

O sporze historyków niemieckich

Mój gość pewnie dawno już śpi, gdzieś między Brukselą i Ostendą; miał on wprawdzie paszport brytyjski, a mimo to, być może, celnik w Dover niezauważalnym rozstawieniem delikatnych palców wyraził odrobinę pogardy, gdyż gość mój bardziej wygląda na Niemca niż dzisiejszy Niemiec; ubiór, gesty, wymowa zdradzają go, i on także, choć już dawno nie jest Niemcem, wciąż jeszcze uczestniczy w spłacaniu wina, która uchodzi za przedawnioną, a przecież jest tak świeża, że tylko my Niemcy możemy o tym wiedzieć.

Co się zmieniło od czasu, kiedy Heinrich Böll przed trzydziestu laty pisał powyższe słowa? Zapewne w Dover nie ma już celnika o delikatnych palcach, kogóż zresztą obchodzą dziś paszporty, ubiór i wymowa? Nie zniknęła natomiast wewnętrzniemiecka kwestia „cła za historię” – w latach osiemdziesiątych, na długo przed środkowo-europejską Jesienią Ludów, niemieccy historycy wzięli się za wypełnianie różnobarwnych deklaracji, rozpętując w ten sposób głośny *Historikerstreit*, czyli spór o miejsce III Rzeszy w historii Niemiec. Za sprawą londyńskiego „Aneksu”, który opublikował wybór głosów w dyskusji również my możemy w tym sporze uczestniczyć, choćby jako obserwatorzy.

O cóż w nim chodzi? Pytanie łatwe tylko z pozoru. Bo oczywiście można powiedzieć, że oto starli się konserwatyści z „oświeceniowcami”, że ci pierwsi wystąpili z postulatem naukowego „odzyskania” historii niemieckiej, czyli jej permanentnej rewizji opierając się na zasadzie porównywalności zdarzeń i procesów, ci drudzy zaś – dopatryli się w tym zacieraniu wina, relatywizacji ocen i obraży moralności. Ale tak naprawdę, spór sięga dużo głębiej, w rejony samowiedzy narodu, zastrzeżone poniekąd dla postronnego obserwatora: wtedy właśnie, w obawie przed grzechem pychy, korzysta się z cytatów z Heinricha Bölla. Co uczyniwszy, można przystąpić do próby szkieletowej choćby odwzorowania mozaiki problemów, które przez kilka lat zajmowały uwagę polemistów i kibicującej im opinii publicznej.

Główny protagonista sporu, Ernst Nolte, przyjął za punkt wyjścia, że nauka to stała praktyka rewizji, ergo: naukowe spojrzenie na dzieje III Rzeszy oznaczać musi rewidowanie perspektywy. Badacz buduje „kontekst” zbrodni nazistowskich z jednej strony przywołując przykład Pol Pot, z drugiej zaś – omawiając historię terapii eksterminacyjnych, w tym zwłaszcza bolszewickiej. Wywód koronuje konkluzja, że „tak zwana zagłada Żydów w Trzeciej Rzeszy była reakcją albo zniekształconą kopią, a nie aktem inicjującym bądź oryginałem”. Rewizja ma być orężem nauki wymierzonym w „negatywną żywotność fenomenu historycznego”, która podsyca skłonności mitotwórcze. Odpowiedź Jürgena Habermasa, który bierze na cel całe spektrum konserwatywne, chce sugerować, że chodzi tu bynajmniej nie o interes nauki, lecz raczej o usytuowanie między nauką a mitem kompensacyjne kreowanie sensu na potrzeby chwili, reanimowanie konwencjonalnej tożsamości narodowej, pragmatyczne tworzenie consensusu. Tym samym spór nabiera dynamiki, która wynosi go poza pytanie o rzetelność naukową. Można jeszcze wspomnieć pedantycznie umotywowany głos Martina Broszata na rzecz uhistorycznienia narodowego socjalizmu (interesujące uzasadnienie fałszywości podsumowujących retrospektyw), ale i tak widać, że polemika dotyczy ideologii.

Joachim Fest zarzuca Habermasowi, że hołduje teorii spisku, jako stróż myślenia oświeceniowego wciela się w rolę kapłana mitu. Habermas replikując upiera się, że w istocie rzeczy nie idzie o profesorską buchalterię, ale o publiczne użytkowanie

historii: „...wyniki prac naukowych włączają się w publiczny nurt przyswajania tradycji dopiero przez służby pośredników i środków masowego przekazu – przelamując się raz jeszcze w perspektywie zaangażowania”. Jest to niejako finezyjna pointa wystąpienia Hansa Mommsena, który w niewyszukany sposób umieszcza spór w płaszczyźnie politycznej. Hasłem, wokół którego polaryzują się stanowiska, staje się Bitburg i wizyta amerykańskiego prezydenta: Nolte porównuje ją z odwiedzinami Adenauera w Arlington, Mommsen mówi o zastąpieniu alianckiej krucjaty przeciw Hitlerowi krucjatą antykomunistyczną... Kółko się zamknie, gdy Peter Schneider wytknie występującemu w obronie naukowości Noltemu uchybienia profesjonalne i ulokuje jego tezy w dziedzinie... właśnie historycznego mitotwórcstwa.

Co takiego napisał Nolte? Jego najżywiej komentowanym zabiegiem było przyrównanie zagłady Żydów do eksterminacyjnych praktyk bolszewizmu. Azjatyckie akty ludobójstwa generowały jakoby u hitlerowców lęk i sprowokowały oświeceniową hekatombę, a w każdym razie – pozostają z nią w związku przyczynowym. Jako argument psychologiczny pojawia się osławiona klatka ze szczurami: stosowany przez bolszewickich oprawców wynalazek „chińskiej Cze-Ka”, znany Hitlerowi ze słyszenia, a później opisany przez Orwella. Hitler wiedział – twierdzi Nolte – co czeka stalingradzkich jeńców: „... może naziści, a także Hitler, dokonali »aktu azjatyckiej dzikości« dlatego, że sami uważali się za potencjalne lub rzeczywiste ofiary »azjatyckiej dzikości«? Czy archipeląg Gulag nie ma prawa starszeństwa w stosunku do Oświęcimia? Czy »morderstwo klasowe« dokonane przez bolszewików nie jest logicznym i faktycznym poprzednikiem »rasowego morderstwa«, dokonanego przez narodowych socjalistów?”

Tę samą argumentację stosuje Andreas Hillgruber, który już w tytule równoważy i kojarzy w escistyczną całość „dwie katastrofy, rozbiście Rzeczy Niemieckiej i koniec europejskiego żydostwa”. Relatywizując związek między utrzymywaniem się

frontu wschodniego a zbrodniczą działalnością w kacetach, jako historyk identyfikuje się z losem ludności na Wschodzie i ofiarnością armii niemieckiej, która broniła sprawy przegranej: „przegranej dla całej Europy”. Powszechność udziału w ludobójstwie określa jako wykraczającą poza „historyczną niepowtarzalność” (skutek 1941 roku).

Rzeczywiście zdumienie budzi wątpliwość, a nawet pewna niestosowność argumentacji Noltego, rzeczywiście trudno z sympatią czytać wywody Hillgrubera. Ale jednocześnie te wywody każą pamiętać też o takich książkach jak przejmujący *Czas kobiet* Grafa von Krockowa, każą zastanowić się nad trudnym do pojęcia, szatańskim mechanizmem uwikłania ludzi w wojnę. Ten mechanizm przywodzi na pamięć choćby proste słowa Bertolta Brechta: „Płonie Hamburg, tłum ludzi usiłuje opuścić miasto, esesman zwraca ich do domu. Jego rodzice posiadają we Wrocławiu sklep meblowy. Teraz zamknięty. Co będzie, gdy wojna zostanie przegrana? Esesman uderza na tłum. W tłumie jest wielu rodziców”. Dlatego dziwi też niewrażliwość okcydentalisty Habermasa, dla którego wszystko zaczyna się od „patriotyzmu Konstytucyjnego”. Ale historii nie da się zadekretować; w Niemczech świadczą o tym choćby wydarzenia ostatnich dwóch lat.

Tego rodzaju „rewizja” spotkała się z różnorodnymi reakcjami polemistów: od rzeczowych po historyczne. Habermas, zajęty badaniem intencji konserwatywnych, myśląc o Noltem skłonny był machnąć ręką na „dziwaczny podtekst filozoficzny myśliciela dużej miary, choć ekscentrycznego”; z kolei Ernst Tugendhat nazwał Noltego autorem „hanielnych insynuacji” i „fanatykiem”. Ten spór trudno analizować; tak wiele wątków, sposobów myślenia, publicznych interesów i emocji spleta się w nim tworząc coraz to nowe konfiguracje, nierzadko paradoksalne. Ot, choćby kluczowe pytanie o wyjątkowość zbrodni nazistowskiej: Habermas wyrzuca konserwatom próbę zamazania owej wyjątkowości przez budowanie porównawczego kontekstu; grzeszy jednak arbitralnością, gdyż Nolte w istocie używa zdań restryktywnych, potwierdzenia opatruje zastrzeżeniami. Tugendhat zapalczywie krytykuje obu dyskutantów i powiada: „obaj upierają się, że pewne określone masowe morderstwo było wyjątkowe, a różnią się tylko w kwestii, które to mianowicie morderstwo”. Dla Christiana Meiera punktem bezspornym jest unikalność „gatunkowo nowej” zbrodni niemieckiej; Fest stara się, idąc za Noltem, dowieść jej porównywalności. Wreszcie Schneider, który mówi: „każde ludobójstwo ma charakter wyjątkowy”, po czym udalnie rzutuje wnioski ze swej analizy w sferę doświadczeń pokoleń powojennych, których myślenie o świecie współokreśla hipoteka przeszłości: „Buntownicy z '68 interesowali się, podobnie jak dzisiejsi zwolennicy rewizjonizmu w historii, nie »wyjątkowością« zbrodni nazizmu, ale ich »porównywalnością« (...). Obawiam się, że również wnukowie pokolenia nazistowskiego przy pierwszej lepszej sposobności podwiązują się do tradycji, którą we własnym przeświadczeniu zwalczają. Nie mają żadnych wyrzutów sumienia. Ponieważ chcą czegoś zupełnie innego i w razie wątpliwości określają się jako antyfaszycy. Ze jednocześnie w doborze słów i środków nieświadomie powielają faszystowskie wzorce, to świadczy, że nie przetworzyli wewnętrznie swego antyfaszycyzmu”. Zastanawiające, zwłaszcza jeśli przyjrzeć im się dziś, gdy wylegają na niemieckie ulice, by protestować przeciw wojnie o Kuwejt...

Bez względu na intelektualny czy moralny stosunek do zarysowanych powyżej rozważań, trudno nie zadumać się nad bolesną dialektyką losu i wina, która w jakiejś formie staje się pewnie udziałem wszystkich narodów, ale w historii Niemców ujawniła się szczególnie złowieszczo. Prób jej obłaskawiania nie należy ani demonizować, ani lekceważyć. Na miejscu byłaby raczej wola zrozumienia. Bo „spór historyków”, to nie tylko piana dysputy akademicka; kiedy Niemcy mówią o swej trudnej historii, mówią zarazem o sobie dzisiaj. My zaś powinniśmy przysłuchiwać się tej rozmowie; bez poczucia wyższości, przed czym słusznie przestrzega w swym rzeczowym słowie wstępnym Jerzy Holzer, ale i nie bezkrytycznie. Albowiem mimo iż historia sama zdążyła już zweryfikować część wyrażonych w dyskusji poglądów, to liczne postawione w niej pytania pozostają aktualne – nie tylko dla Niemców.

I jeszcze jedna uwaga. Zdumiewa dezynwoltura, z jaką edytorzy tej potrzebnej i ładnie wydanej książki potraktowali jej polskich współtwórców: szalenie ważną dla czytelnika antologii informację, kto odpowiada za wybór tekstów, znajdujemy dopiero w słowie od redakcji (!) a dowiedziawszy się już, że autorką wyboru i części przekładów jest Małgorzata Łukasiewicz, nadal nie wiemy, kto z trójki tłumaczy firmuje kształt polskojęzyczny poszczególnych esejów...

I jak tu nie spytać w ślad za Horacym: quid leges sine moribus?

JÓZEF HAŁAS

Prenumerata „Tygodnika Literackiego”

Cena prenumeraty krajowej „Tygodnika Literackiego” kwartalnie (13 numerów) – 32500 zł, zagranicznej kwartalnie – \$19,5, lub równowartość w walucie lokalnej (wysyłka pocztą lotniczą).

Możliwa jest również prenumerata mniejszej ilości numerów z zaznaczeniem, od którego numeru została dokonana wpłata. Cena pojedynczego egz. w prenumeracie wynosi 2500 zł lub \$1,5.

Wpłaty prosimy kierować na konto:

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

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

TYGODNIK LITERACKI PROPONUJE PAŃSTWU REKLAMĘ NA SWOICH ŁAMACH

CENA – 7 tys. zł za 1 cm²

OPRACOWANIE GRAFICZNE REKLAM – GRATIS
PROSIMY O KONTAKT LISTOWY
LUB TELEFONICZNY POD ADRESEM REDAKCJI

ZAPRASZAMY

18 TYGODNIK
LITERACKI

Nr 7(22) □ 17 LUTEGO 1991

Retrospekcja

dokończenie ze s. 5

kolejne niedomówienie, wobec którego gombrowiczowska gra zamienia się w „Ogrodzie” w bluff. Kryje się za nim nie tyle fałsz, co jawne przemilczenie – półprawda.

Wśród wielu gombrowiczowskich aluzji tematycznych i stylistycznych motyw tancerza zwraca szczególną uwagę. Karol Fisiak kilkakrotnie powtarza swoje życiowe oraz pisarskie credo, którego istota polega na umiejętnym odgrywaniu znanego scenariusza, zdolności odtwarzania szczegółów wybranej roli i tym samym znaczącego zmanifestowania obecności w spektaklu codziennej wymiany min, gestów i... usług pomiędzy pozostałymi aktorami. Taniec bohatera utworu traci jednak wymiar egzystencjalnej potyczki z formą – zyskuje zaś cechy jawnego oportunisty. Karol z rozbijającą szerokością przyznaje się do hipokryzji i nieustannej aktywności, jako że „tancerze umieją wykonywać tylko te tańce, które składają się z poszczególnych figur znanych im i dobrze opanowanych. Nowego tańca, zawierającego nowe gesty, muszą uczyć się jak rzeczy obcej”. Czyżbyśmy czytali zgrabny pamflet na typ przedwojennego literata, który choć wie, co to piękno i metafora, łatwo adaptuje się do nowych warunków, zatem także do tematów a przede wszystkim bohaterów – tych z pomarszczonymi twarzami, jak wyznaje Karol? Po części tak, choć „rozrachunki inteligencje” to tylko jedna z możliwych interpretacji „Ogrodu”. Taniec Bocheńskiego

jest układem kroków pozornych, często dezorientujących, choć robiących wrażenie.

Słuchając Karola, recytującego w przededniu wojny hasła ówczesnej propagandy, skłonni jesteśmy początkowo fragmenty opowiadania odczytywać jako satyrę na Polskę przedwojenną. Jednak chwilę wcześniej ten sam bohater imituje bełkotliwy styl marksistowskich tez głoszących konieczność dziejowego przewrotu. Stałą cechą tej pierwszoosobowej narracji stanowi nie tyle ironiczna dwuznaczność sądów, ile podwójna gra manipulującego swym bohaterem autora. W efekcie kompromitujące Karola pisarskie wyznanie wiary odczytujemy jako wypowiedź autotematyczną. To właśnie „Ogród” był utworem „nie urągającym gustom epoki, a jednocześnie zaopatrzonym w jakiś błysk chytrygo dowcipu, w jakieś złośliwe wykrzywienie gęby”. Gust epoki szybko się zmienił, dawne pomysły należało opracować na nowo, czyli przede wszystkim oczyścić z wieloznaczności. W opowiadaniu „Miałem szczęście”, z tomu zatytułowanego mniej optymistycznie *Fijolki przynoszą nie-szczęście* (1949), Bocheński przedstawia okupacyjny epizod z życia przeciętnego, młodego chłopaka, który niestety okazuje się członkiem szajki paserów. Szajki rodzinnej (stryj handluje złotem, jego żona kaptuje klientów, a kuzynki zaszywa drobne w ubraniu). W podobnej „branży” pracuje podczas okupacji Karol, tyle że „Ogród” nie kończy się zbio-

rową rzezią stryjostwa, przypominającą finały wczesnych tragedii Szekspira czy niektórych bajek braci Grimm. W nowej, pozjazdowej epoce, „złośliwe wykrzywienie gęby” nie wystarczało, by skompromitować niesłuszną postawę, sprawiedliwość wyznaczała Nemezis, a cudem ocaleni bohaterowie wkraczali na uczciwą drogę czeladników.

W swoich wspomnieniach Karol dociera do pierwszych lat po wyzwoleniu i wraz z coraz bardziej skrącającym się dystansem wobec zaledwie przebrzmiałych zdarzeń zmienia się styl jego opowieści. Ów niemożliwy do zaznaczenia w polskiej gramatyce praesens historicum, w którym pisze Bocheński, przynosi refleksję subtelniejszą od błazeńskiej demaskacji. Do opowiadania wkłada się nawet poetycka metafora. Tytułowy ogród staje się symbolem utopijnego ładu i społecznej harmonii ludzi na co dzień realizujących swe marzenia, ale także – tu pojawia się nuta osobistej rozterki – znakiem niepokoju związanego z faktem przynależenia do elity władzy. Przypomina się zupełnie rzeczywisty i podobnie niedostępny ogród na tyłach siedziby Rady Ministrów – realizowana metafora Bocheńskiego. Rozmyślenia Karola, ten dość stereotypowy rachunek sumienia człowieka zaangażowanego w komunizm, potwierdzają autentyczność niektórych współcześnie głoszonych formuł, jakimi posługują się na przykład rozmówcy Trznadła – „szukałem kraju obcane” – oraz udowadniają, że trudno wyzwolić się z przyjętych niegdyś schematów racjonalizowania własnej postawy. Paradoksalne że fragmenty utworu, które w 1948 roku prawdopodobnie odczytywano jako autoironię i dozwolone mrugnięcie w stronę czytelnika, obecnie brzmią jak nieco kompromitujące, lecz szczerze wyznania: „Miałem kiepskie pojęcie o ustroju Związku Radzieckiego i zasadach komunizmu, słyszałem jed-

nak, że się tam dobrze powodzi pisarzom. Kończyłem wtedy swoją pierwszą powieść i miałem nadzieję wydać ją przy pomocy bolszewików.” Ten zaskakujący dysonans czytelniczy, zauważamy szczególnie wyraźnie, przerzucając połówki strony „Kuznicy”, w której pierwotnie drukowano „Ogród”. Poetyka dwuznaczności pism Kotta czy Berezy, stwarzająca pozór nowoczesności i twórczej niezależności, wkrótce odrzucona przez przyszłych radykałów, czyni z opowiadania Bocheńskiego Anno Domini 1991 utwór prowokujący do lektury mylącej, a nawet nieprawdziwej, skłaniający do projekcji efektów, których w opowiadaniu po prostu nie ma. Jeżeli w ostatniej scenie Karol Fisiak sprawdza, czy bieg sekundnika pokrywa się z ruchem wskazówek minutowej, skłonni jesteśmy czynność tę odczytywać jako znak systemu budowanego na absurdzie. Metafora ta jednak, choć nielogiczna z punktu widzenia praw fizyki, oznacza dystans jaki dzieli Karola od przyjaciela i człowieka prądzie nowoczesnego – Wiktora, wielkiej wskazówki na zegarze historii...

No cóż, to już oczywiście archaika, zastanawiają tylko motywy, jakie skłoniły Bocheńskiego do publikacji „Ogrodu”, zwłaszcza że nie wszystkich satysfakcjonuje rola historyków kolekcjonujących teksty-dokumenty wydawane w świecących okładkach. Ostatnie zdania utworu sugerują możliwą odpowiedź: „Rozmawiasz z zegarkiem, Karolu. Chcesz dogadać się z czasem przeszłym, teraźniejszym, przyszłym. Ja: – Oczywiście, rozmawiam z zegarkiem. Chcę dogadać się z czasem przeszłym, teraźniejszym, przyszłym.”

Jacek Kopciński

Jacek Bocheński, *Retro*. Verba-Cho-tomów 1990.

listy

„Lwów literacki”

W tekście informującym o Lwowskich Po-niedziakach Literackich, organizowanych przez warszawski oddział Towarzystwa Miłośników Lwowa, opublikowanym na łamach „Tygodnika Literackiego” (5/1991), podpisanym (se), znalazło się kilka zdań skreślonych chyba zbyt szybko. Twierdzi Autor listu: „Lwów w swej wielowiekowej historii był zawsze jednym z czołowych ośrodków polskiej kultury i nauki. Ta jego rola w r o s - l a niepomniernie po odzyskaniu niepodległości w międzywojennym dwudziestolecium”. (podkr. – A. W.)

Nie zawsze był Lwów ważnym ośrodkiem polskiej kultury i nauki, były dziesięciolecia chude, ubogie w talenty; tyle ważnych dzieł literackich powstało w renesansowym i barokowym Lwowie, tyle świetnych budowli wtedy wzniesiono, jakich upadek nastąpił pod koniec XVII wieku i przez całe prawie następne stulecie zamierało miasto. W XVIII w. rozwijała się jeszcze sztuka rzeźbiarska, można wskazać na kilka zabytków architektury (katedra św. Jura!), ale o ważnych zjawiskach naukowych i literackich mówić trudno. I w pierwszej połowie XIX wieku nie był Lwów ważnym ośrodkiem życia kulturalnego. Wpra-

wdzie po 1830 roku nastąpiło ożywienie, ale jeszcze w 1842 roku, na łamach poznańskiego „Tygodnika Literackiego”, w ogłoszonych anonimowo „Uwagach nad literaturą Galicji”, Leszek Dunin Borkowski pisał o Galicji, że to kraj „nisko stojący pod względem naukowej uprawy, wyprzedzony przez wszystkie dawnej Polski prowincje...” i twierdził: „Najlepsza część literatury galicyjskiej jest w rękopisach, w druku nie ma jej prawie, ledwie się dopiero na nią zanosi”.

Dopiero w latach 50. XIX wieku, kiedy powstał sławny „Dziennik Literacki” (ukazywał się od 1852 roku z przerwą do 1870; ogłaszali swoje utwory w „Dzienniku...” m.in. Adam Asnyk, Jan Lam, Walery i Władysław Łoziński, Julian Klaczko, Zygmunt Miłkowski, Mieczysław Romanowski, Władysław Belza), Lwów stał się ważnym ośrodkiem literackim, rola miasta w polskim życiu duchowym wzrosła w latach autonomii galicyjskiej. Lwów stał się wtedy jedną ze stolic kulturalnych narodu bez państwa, lwowskie uczelnie (Uniwersytet, Politechnika i Akademia Rolnicza w Dublanach), teatry, towarzystwa naukowe, świetnie redagowane czasopisma znaczyły wiele nie tylko w Galicji. Pisał o Lwowie, jeszcze austriackim, Bohdan Skaradzkiński: „Silny ośrodek nauki, kultury, działalności społecznej i politycznej ustępujący, a i to nie we wszystkim Warszawie, ale przerstający rangą Kraków i Poznań nie wpmijnając już o Wilnie”. [Kazimierz P o d l a s k i (Bohdan S k a - r a d z i Ń s k i), *Białorusini, Litwini, Ukraińcy*, wyd. 7, Białystok 1990, s. 88].

Trudno się zgodzić z opinią Autora listu, że rola Lwiewo Grodu jako ośrodka kultury i nauki „wzrosła niepomniernie po odzyskaniu

niepodległości w międzywojennym dwudziestolecium”. Choć zakrawa to na paradoks, ale w Polsce niepodległej rola Lwowa w życiu kulturalnym i literackim... znalazła! A tak. Pisał Stanisław Wasylewski: „Z małego wielkiego miasta, ze znacznej stolicy kraju stał się dziś wielkim małym miasteczkiem. Postradał na rzecz stolicy swą literaturę, opuścił skrzydła w teatrze, wyszarzał w prasie, przetrwa, bo umie przetrzymać. Natomiast z tem większą pasją pracuje na posterunku nauczyciela. Jeden jedyny przemysł lwowski jest w stanie kwitnąć: szkolny. Miasto, któremu tyle krwi upuszczono, uczy czytać dzieci nad Gopłem i Styrem, nad Notecią i Krakowską Wisłą. I to jest najpiękniejsze”. (Stanisław Wasylewski, *Lwów*, Poznań 1931, s. 173).

Tyle ważnych czasopism ogólnopolskich ukazywało się we Lwowie międzywojennym, istniały sławne, lwowskie szkoły naukowe: filozoficzna, matematyczna, antropologiczna, świetne uczelnie, wydawnictwa, bogate biblioteki, muzea i galerie malarstwa. To prawda. I tyle pięknych postaci tam wzrosło wtedy... I niepowtarzalny aura, tyle ludzkiej zyciowości, sprzyjającej życiu duchowemu. Tyle wiar, tyle języków. Ale Tymon Terlecki pisał w 1934

roku ze smutkiem: „Niepowstrzymanie trwa dekadencja tego miasta osobliwego w urodzie fizycznej, bogatego w bujną, rozwichrzoną, kontrastową; heroiczną przeszłość, serdecznego w uogólnionym typie człowieka. [...] Ze stolicy prowincji, z siedziby namiestnikowskiej, stał się kresowem miastem wojewódzkim, jednym z wielu, partykularzem. Także swój tytuł stolicy duchowej, tytuł najżywo-niejszego wraz z Krakowem ośrodka polskości w początku bieżącego wieku, musiał odstąpić metropolii warszawskiej. Spowodowało to wielki exodus artystów, obniżyło diapazon, ściętno dotychczasową skalę życia kulturalnego. Wyszli ze Lwowa: Staff, Wasylewski, Parandowski, Makuszyński, Wittlin” (Tymon Terlecki, *O Lwowie*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1934, nr 3, s. 92).

To miasto wcale nie zawsze stanowiło ważny ośrodek kultury polskiej (i ruskiej-ukraińskiej, trzeba dodać, i żydowskiej, i niemieckiej, i ormiańskiej współistniejących często zgodnie), było nim od czasu do czasu. I wystarczyło. I wtedy zapisało się w życiu duchowym, w kulturze kilku narodów pięknie i trwale.

Adam Wierciński

REDAKCJA TYGODNIKA LITERACKIEGO
POSZUKUJE PILNIE
REDAKTORA GRAFICZNO-TECHNICZNEGO
LUB
REDAKTORA TECHNICZNEGO

Prosimy o kontakt osobisty (Wilcza 1/21) lub telefoniczny (21-12-79)

TYGODNIK LITERACKI

niezależne pismo poświęcone sprawom kultury

AREOPAG: Jan Błoński, Gustaw Herling-Grudziński, Artur Międzyrzecki, Ryszard Przybylski, Jan Józef Szczepański.
ZESPÓŁ: Hanna Baltyń, Marta Bratowska, Waldemar Cholewicki, Elżbieta Czerwińska, Melania Dzeduszycka, Waldemar Gasper (zastępca redaktora naczelnego), Rafał Grupiński, Dorota Jarecka, Rajmund Kalicki, Marek Karpiński, Tadeusz Komendant, Jacek Królak, Tomasz Królak (sekretarz redakcji), Jacek Łukasiewicz, Małgorzata Łukaszuk, Janusz Maciejewski (redaktor naczelny), Łukasz Malachowski (sekretarz redakcji), Piotr Matywiecki (zastępca redaktora naczelnego), Grzegorz Musiał, Agnieszka Piwowarska, Paweł Rodak, Iwona Smolka, Piotr Sommer, Jan Stachowski, Marian Stala, Robert Tekiel (zastępca redaktora naczelnego), Wojciech Tomczyk, Małgorzata Wierzbicka, Wanda Zwinogrodzka.
WSPÓŁPRACOWNICY: Marcin Baran, Bogumiła Berdychowska, Marek Bińczyk, Krystyna Cholewicka, Agnieszka Dybek, Grzegorz Filip, Tomasz Jastrun, Krzysztof Koehler, Małgorzata Kruszevska, Marta Makowiecka, Tadeusz Nyczek, Agnieszka Pawłowska, Brygida Pittz, Bożena Szymula, Jacek Rujna, Krzysztof Rutkowski, Konrad Tatarowski.
Przegląd Archeologiczny *Metafizyki Społecznej*, „Śmigło” redaguje Zbigniew Sajnog.
Redaktor graficzny: Donat Chruściński, Marzena Włodarczyk. Korekta: Lucja Andrzejczak, Krystyna Okoniewska, Wojciech Sempka.
Wydawca: FUNDACJA NA RZECZ WYDAWANIA TYGODNIKA LITERACKIEGO.
Skład: „PRINT”, Warszawa, ul. Kutnowska 10. Druk ZO „Dom Słowa Polskiego” Warszawa.
Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Adres redakcji: 00-538 Warszawa, ul. Wilcza 1/21, tel. 21-12-79

Powszechnie niedocenianie powieści tak świetnej jak *Początek* pióra Andrzeja Szczypiorskiego, to skandal na skalę międzynarodową. We wszystkich ważnych pismach – cisza: ani jednej dobrej recenzji. Ba, ani jednej wzmianki! Na domiar złego, książki nie dano się nawet sprawdzić w przekładzie na żaden język obcy. Ktoś tu chyba zapomniał, że Szczypiorski to nie tylko senator, to również autor! W tej sytuacji przykładanie do niej zwykłych miar krytycznych, jakimi posługuje się plemię zoilów, ta międzynarodówka zawodowych wybrzydźców, należy uznać za świadectwo wyjątkowo złej woli. Świadczy to także, wstyd powiedzieć, o złym guście.

Rzecz jest szczególnie przykra w przypadku naszych sąsiadów niemieckojęzycznych, którzy chyba zdają sobie sprawę z tego co robią, tracąc międzynarodową karierę książęcą, której sami nie zdołali nawet poznać, bądź którą znają tylko na podstawie niechętnych jej omówień, w dodatku – za pośrednictwem języka esperanto. Jak by nie prościej było – miast owych recenzji – przełożyć samą książkę, i to z pominięciem dwuznacznego pośrednictwa dr. Zamenhafa, od razu – na języki wymieniające. Ale stało się. Również u nas powieść zohydzono. Nie sposób wyjaśnić sobie tego wszystkiego inaczej, jak tylko żarliwą niechęcią do obu Izb naszego parlamentu, do naszej znów młodej ekipy rządowej, i do wypracowanego przez nas typowo polskiego modelu kruchej demokracji.

Co jednak ciekawe, a nawet, co może najciekawsze, mimo nagonki propagandowej prowadzonej przez oficjalne pisma krajowe i zagraniczne, miliony najbardziej wyrobionych czytelników – tak w Polsce jak i w krajach o ustalonej renomie – nie dały się zmylić ani zastraszyć przez papierowe lwy zawieszki i złej woli. Andrzejowi Szczypiorskiemu pozostało bowiem bogate w czytelników literackie podziemie, sławna cytrynowa, alternatywa. I dobrze się stało. Wśród tego audytorium powieściopisarza traktuje się tak, jak na to zasługuje, z wyrazami prawdziwego poważania.

Estyma ta jednak jest o tyle zaskakująca, że nikt się jak dotąd nad fenomenem tego pisarstwa uważniej nie pochylał. A niemy podziw niewiele więcej przecież wart niż propagandowa niechęć. Dlatego też – powodowany w pierwszej mierze sympatią, jaką mam dla literatury światowego lotu, ale i, nie przeczę, poczuciem patriotycznej powinności – postanowiłem podjąć trud zrozumienia i wyszczególnienia kilku chociażby czynników składających się na ów, wciąż skromny, sukces książki w kręgach zbliżonych do obojga narodów. Czynniki tych nie powinien przeczyć nawet czytelnik mniej wyrobiony. Pozostawiając fabułę na kiedy indziej, w tym eseju poprzestanę na ledwie kilku punktach. A zacznę od języka.

Trudne bowiem nie docenić języka prozy, co jakby od niechcenia a przecież tak przekonująco, niesie w sobie aż tyle poezji, tak wiele uroczych metafor i porównań. I jeśli na dobitkę robi to na co dzień, nie od święta, gdyż taka jego najgłębsza natura i nie potrzeba mu do tego jakichś niebotycznych wzlotów. Oto na przykład „żelazna dłoń systemu”, w dodatku „wymiatająca resztki ludzkiej zaradności” (to, naturalnie, o PRL-u), o niewyznaczony a przecież celny „sztych zła” bądź prosty „oścień losu”; albo „jej oczy (...) wymyte spokojnym snem na kozetce” (to o pewnej prostytutce z Brzeskiej), oto ci (wiemy chyba, o kogo

chodzi?), którzy „wspinali się na intelektualne Himalaje instrukcji”, jest również całkiem ładna „płytką drzemką głosów świata”, bądź zwieszki „kwadransy nocy”, czy choćby takie „dziecko wydobyte na suchy ląd z odmętów okrutnego morza i zbrodni”. Język powieści jest w ogóle skazany na oryginalność, również pod względem logiki: „Wiedział, że przyjdzie mu zginać z ludzkiej ręki, ponieważ zostanie zabity”. Można sobie tylko wyobrazić, jak

nie niedomyślni, toteż Szczypiorski nie ryzykuje – bo niby w imię czego – i mówi czytelnikowi wszystko. I chwala Bogu. Szczęśliwie – może sobie na to pozwolić: jego narrator rzeczywiście wszystko wie. Niewykluczone zresztą, że to sam autor jest wszechwiedzący, i tylko skromnie skrywa się pod płaszczkiem narratora. Badacze z całą pewnością będą się w tym punkcie różnić. Kimkolwiek jest, jego komentarze są szczególnie cenne, gdyż pojawiają się

że autor mówi o nich czasem coś niekoniecznie przyjemnego: raz, że ich „poszukująca myśl pozostała jałowa”, to znów, że nie są „specjalnie oryginalni”. Łatwej dyspensy nie uzyskuje u Szczypiorskiego nawet osoba duchowna, jak ów wiejski proboszcz, „co nie był jednak człowiekiem przenikliwym, gdyż nie rozumiał, że niezbędne są drogi łaski” – tymczasem rzecz, jak trafnie wskazuje autor, pilnie domaga się zrozumienia. Narrator markuje wpraw-

smak detalu

Kres zmowy milczenia

odkrywczo muszą brzmieć takie fragmenty w niedostępnych nam podziemnych przekładach. Wreszcie, już całkiem na marginesie, wysmakowane artystycznie dwuznacznosci składni. Krawiec Kujawski, jeden z bohaterów pozytywnych, wie, że „Żydzi cierpią, umierają, giną”, i wyjaśnia to sobie tak: „to była kara za ich grzechy ponad wyobrażenia ludzkie, nawet jeśli srodze zgrzeszyli, nie dając wiary słowu

bezładnie tam, gdzie czytelnik – z racji nagłego spiętrzenia problematów o tematyce duchowo-intelektualnej – mógłby się poczuć zagubiony. Jeśli na przykład piękna pani Seidenman żywi „nadzieję, że przetrwa” okupację, i jeśli zarazem jest „też przekonana, że zginie”, dwużyłność taka mogłaby po prostu nie być zrozumiała, toteż po przecinku, w drugiej części zdania, narrator tymi oto słowy

dzie swą dezaprobatę (należy wszak do kręgu kultury śródziemnomorskiej), ale też nie pozostawia wątpliwości co do swego zdania. Bogu niech będą dzięki. Najważniejsze, to móc sobie na taką uczciwość pozwolić. To wręcz wzruszające.

Najsilniej jednak uderza w postaciach bohaterów – głębia motywacji psychologicznej. Co, dla przykładu, mógł czuć na widok wachmanów taki człowiek z warszawskiego świata przestępców wyprowadzający (jak mieli to oni w zwyczaju) Żydów z getta? „Nie bał się ich po prostu, a jeśli nawet, to oni bali się bardziej”. Bądź taki krawiec Kujawski, co nawet po uzyskaniu pożydowskiego spadku gotów jest – z powodu czystego patriotyzmu – dalej być krawcem, i ku chwale ojczyzny radośnie żyć w poniżeniu klasowym (str. 88, wyd. pierwsze krajowe). Dalsze partie rozdziału o Kujawskim też są pouczające: wyraża się w nich, można powiedzieć, cały światły stosunek senatora do krawca.

W powieści Andrzeja Szczypiorskiego podobać się może wiele rzeczy. Oszczędnie i nowatorsko na przykład wypadła dialog: bohaterowie rozmawiają tylko tam, gdzie ich zadaniem jest zilustrować jakąś cechę świata albo tezę (ale bynajmniej nie siebie samych!). Moim zdaniem – choć oczywiście inni badacze mają prawo do odmiennej opinii – bohaterowie powinni być dumni, że zostali powołani do tak szczytnej służby. Po co komu tasiewiczowe dialogi, co do niczego nie prowadzą? Komu służy literatura, co niczemu nie służy?

Wreszcie poważnie w naszej literaturze potraktowana została cała przebogata sfera psychofizjologiczna: „(...) oddychała szybko i gwałtownie. Czuli wilgoć jego warg na dłoni i to napawało ją drżeniem”. Powiedzmy to jasno: nikt z ambitnych twórców polskich ostatniej doby nie posunął się w tej mierze tak daleko. I nikt nie pisał zarazem tak przyjemnie i kulturalnie: żadnych przekleństw, żadnych wulgaryzmów. Europa co się zowie! Tylko ta „wilgoć jego warg na dłoni”, więcej nic. Jaka czułość środków! To z całą pewnością święto, prawdziwy Początek nowego. Nie martwiłbym się na miejscu Andrzeja Szczypiorskiego chwilowym brakiem odzewu ze strony literackiego establishmentu; ani brakiem przekładów. Niechęć ustąpi w końcu życzliwości, jestem o tym głęboko przekonany. Ta cisza nie może przecież trwać wiecznie.

Skalka Lato



FRANCISZEK MAŁUSZCZAK

Zbawiciela”. Nad zagadnieniem, co w tej stylistyce miałyby być „ponad wyobrażenia ludzkie” (kara, grzechy, czy może jedno i drugie?) będą w przyszłości (w duchu lepszego rozumienia przeszłości) głowić się całe rzesze nowych badaczy, nowszych nawet ode mnie. A to też świadczy w końcu o klasie powieści.

Sprawa następną: bardzo życzliwie potraktowani są przez narratora bohaterowie książki i – czytelnik. W przypadku tego ostatniego najważniejsze jest, by wiedział, co i jak myśleć. Czytelnicy książek są, jak wiadomo, komplet-

nie bezwzględnie wprowadza nas w tajniki empatii psychologicznej: „co było stanem ducha bardzo ludzkim, naturalnym i nie budziło w niej zdumienia”. Dzięki temu i my, czytelnicy, dowiadujemy się wszystkiego. Bo też istotnie, nie, co ludzkie, nie powinno być nam obce.

Również bohaterowie tej prozy potraktowani są z istic ojcowską troską, należną dziecku, jak to bywa, nie całkiem pełnosprawnej. Tyle że – przepraszam bardzo – to już jednak nie wina autora: są tacy, jacy są – dzieci się w końcu nie wybiera. To nawet pedagogiczne,

Nazbyt wszystko

2 stycznia. Ministerstwo Kultury przyznało mi na rok 1991 stypendium literackie, które wynosi 400 tysięcy złotych miesięcznie, a więc tyle mniej więcej, ile zasiłek dla bezrobotnych. Średnia płaca krajowa jest o milion wyższa – ten milion niech sobie pisarz dorobi pisaniem. Ja mam się za poetę, nie jestem autorem powieści sensacyjnych, więc niewiele dorobię. Nic nowego pod słońcem: „Bo kto jest na ziemi, Co by serce ucieszyć chciał pieśniami memi? – wzdycha Kochanowski – Kto nie woli tym czasem zysku mieć na pieczy, Łapając grosza zewsząd, a podobno k'rzeczy. Bo z ryków co za korzyść krom próżnego dźwięku? ...” Ostatecznie Kochanowski ciągnie zyski z probostwa w Zwoleniu i żyje nieźle. Szkoda, że dziś nie ma świeckich probostw dla poetów. Albo może zrobiłem błąd, że nie poszedłem do jakiejś szkoły wojskowej i nie zostałem zawodowym oficerem. Armia w naszym kraju od 45 lat nie ma nic do roboty; siedziałbym i spokojnie pisał wiersze, dostając znakomitą pensję. Bo przecież nikt żołnierzom nie proponuje

stypendiów i nie każe im dorabiać do takiej jałmużny wykonywaniem zawodu, na przykład tam, gdzie się właśnie toczą jakieś wojny. Wojen na świecie nigdy nie brak... Rilke skończył szkołę wojskową, Lermontow był oficerem. Co prawda Lermontow zginął mając zaledwie 27 lat w pojedynku. Ale dziś pojedynki zupełnie przecież wyszły z mody.

Przepisuję z życia do pisma – przeżywam z pisma do życia, ale najciekawsza jest ta kreska, granica przekraczana w obie strony. Sztuka, która weszła cała w sztukę, już nieźle elektrykuje. Życie, które ani trochę nie jest artystyczne, wcale nie jest życiem.

Najciekawsza jest krawędź. Czwartek, 3 stycznia. „O czym pisać”. – O czym NIE pisać! Kuliste zwierciadło mózgu odbija nazbyt wszystko... Narzuca mi się na przykład żaluzja, tutaj w oknie. Poziomo kreskująca widok na podobieństwo linii w kineskopie telewizora. Hermeneje Dionizego z góry Athos mówią o iko-

nach jakby one były starożytną telewizją „na żywo”, transmitującą INNY porządek czasu i przestrzeni... I od razu skreślam ten temat, bo kogo obchodzi karkołomna analogia między Hermenejami i moimi żaluzjami... Mnie samego chyba nieźle obchodzi, i właśnie chcę się jej pozbyć, wydobywając z siebie i przespilając ją piórem tutaj na tej kartce... Najlepszym sposobem uwolnienia się od natrętej melodijki, dzwięczącej w głowie, jest krótko ją odśpiewać, i zająć się czym innym.

...Nowe analogie: na przykład to, że w uśmiechu pokazujemy zęby niczym szympansy, gotowe do wzajemnego iskania sobie futer. Lub to, że kawaler daje pannie brylant, a pingwin w czasie żalotów swojej narzeczonej – antarktyczny kamyczek... I ten temat uważam za szczęśliwie unicestwiony.

...W dzieciństwie spalił mi się kot. Był to półdziki dachowiec. Miał zwyczaj wygrzewania się przy, czy na kominie – i pewnego razu wpadł do środka. Mama wygarnęła z pieca węglone kości. Całą noc chrobetało coś w ścianie, „Może to mysz pod tapetą?” zastanawiał się Ojciec. Rzecz dzieje się w Olsztynie; jest późna jesień, ja mam właśnie anginę i nie poszedłem do szkoły. Cały dzień piję mleko z miodem; nienawidzę jednego i drugiego – oczywiście bez związku

z kotem, po prostu brzydzę się wydzielin zwierzęcych (czy owadzych, wszystko jedno). I dziś też nie odmieniłem swoich gustów.

Kolejny anty-wątek. To, że swoją żonę poznałem w szpitalu, nie na żadnym balu. W szpitalu, ponieważ istoty przeznaczone sobie chorują, jedna na drugą, póki się nie odnajdą... Anty-wątek, bo jednak zdanie o istotach „chorujących jedna na drugą” jest może dość trywialne i nie powinno mieć dalszego ciągu.

Sobota, 5 stycznia. Mamy nowego premiera; Jan Krzysztof Bielecki w swoim sejmowym exposé powiedział, że jedyną drogą poprawy sytuacji takich dziedzin budżetowych jak nauka czy kultura widzi w decentralizacji ich finansowania. „Będziemy popierać wszelkie formy mecenatu prywatnego”, oświadczył. „Rząd będzie dążył jednak do realizowania obietnic prezydenta Lecha Wałęsy, wypowiedzianej podczas kampanii wyborczej, iż odpisy z budżetu państwa na te dziedziny powinny być porównywalne z odpisami w krajach wysoko uprzemysłowionych.”

Bielecki zapowiedział m. in. „radykalny zwrot w sposobie traktowania środków masowej informacji”, w szczególności zaś „rozbitcie poststalinowskiego monopolu Komitetu do spraw Radia i Telewizji”.

Maciej Cisło