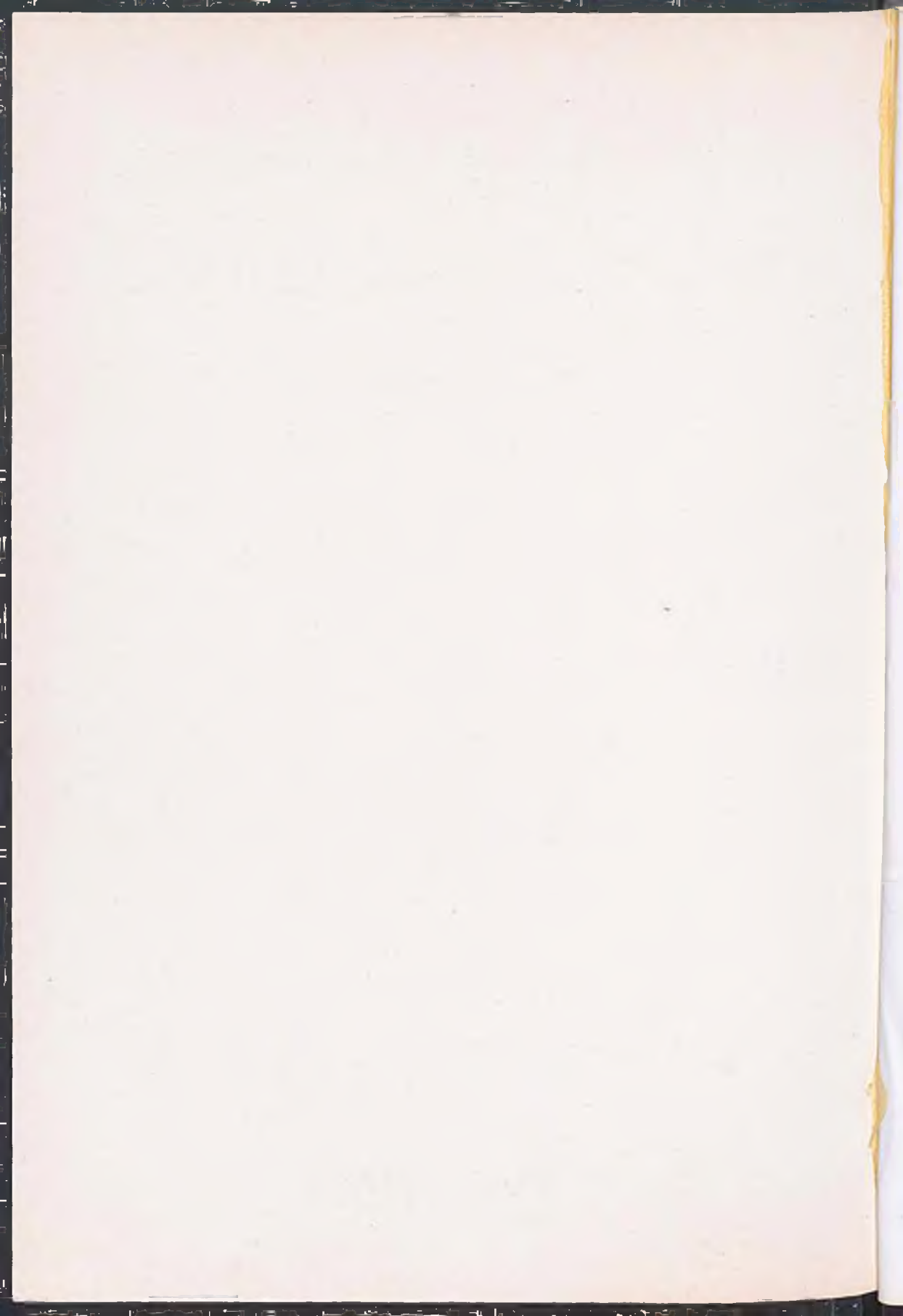


KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



KUJAWY
I POMORZE

NR 2/94



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

2/94

BYDGOSZCZ

Spis treści

Tadeusz RÓŻEWICZ	*** (<i>Czas na mnie</i>)	5
POEZJA, PROZA, ESEJ ...		
Krzysztof KARASEK	Pocałuj w usta Rimbauda; Życie i śmierć komika Bustera Kaetona	6
Jan SOCHOŃ	Ars poetica, Chwile, Nie patrz tutaj, Południe, Ogień, Nadzieja	14
Grzegorz MUSIAŁ	Al Fine (fragment powieści)	17
Charles BUKOWSKI	Panie lata, Łód dla orłów, Tygrysyca, Czterdzieści tysięcy much (przekł. Andrzej Szuba)	25
Andrzej STASIUK	Biały kruk (fragment powieści)	29
Anne SEXTON	Dom, Jezus idący (przekł. Grzegorz Musiał)	36
Barbara F. LEFCOVITZ	Jedząc lody w Oświęcimiu (przekł. Maciej Bończa)	40
Maciej BOŃCZA	Z tamtej strony z powrotem na tę	47
Krzysztof MYSZKOWSKI	Ostatni monolog	49
Aleksander FIUT	Histeria?	53
Krzysztof PIECHOWICZ	Dmuchał, Stuleciu mojemu - adieu , Matka Boska Uśmiechnięta	61
Krzysztof RUTKOWSKI	Tamka 53	63
Michał GŁOWIŃSKI	Mowa w stanie obłączenia	69
Katarzyna BORUŃ	Fotografia rodzinna, Fotografia Teresy Martin jako Dziewicy Orleańskiej, Teresa w palni, Ostatnia fotografia	74
Jadwiga TYRANKIEWICZ	*** (<i>Nie ma takiej fali</i>)	76
Jerzy Lesław ORDAN	Tamte ślady (fragment powieści)	78
ROZMOWY KWARTALNIKA	Ufajcie obcemu przechodniowi - z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Richard Chetwynd.	82
Grzegorz MUSIAŁ	Gniewnie piękne, niechlomnie prawdziwe - - o spotkaniu z Tadeuszem Różewiczem	90
PLASTYKA		
Jolanta CIESIELSKA	Jeszcze raz o Serrano	92
PREZENTACJE	Aleksander Dętkoś - nota	
Piotr SIEMASZKO	Forma i komunikat	97
Krzysztof LIPKA	Worpswede	103
Ryszard WARTA	Granice bezradności	109
GALERIA JEDNEGO OBRAZU	Leszek Goldyszewicz	111
TEATR		
Jerzy SOKOŁOWSKI	List Zbigniewa Raszewskiego na jubileusz 40-lecia miesięcznika „Teatr” z głosem na wstępie.	112
Krystyna STARCZAK-KOZŁOWSKA	Poszukiwacz nieskończoności	117
Jerzy SOKOŁOWSKI	A jednak aktor...!	123

VARIA

O książkach

Krzysztof MYSZKOWSKI	Słowo w słowo	126
Grzegorz KALINOWSKI	Dialog z Heideggerem	127
Robert MIELHORSKI	Dyskretny uśmiech Herberta	128
Ryszard CZĘSTOCHOWSKI	Świat palonego mięsa	130
Ewa PIECHOCKA	„Zaplałałem się we własne ciernie...”	131
Edward KRASIŃSKI	Pamięć	133

Glosy

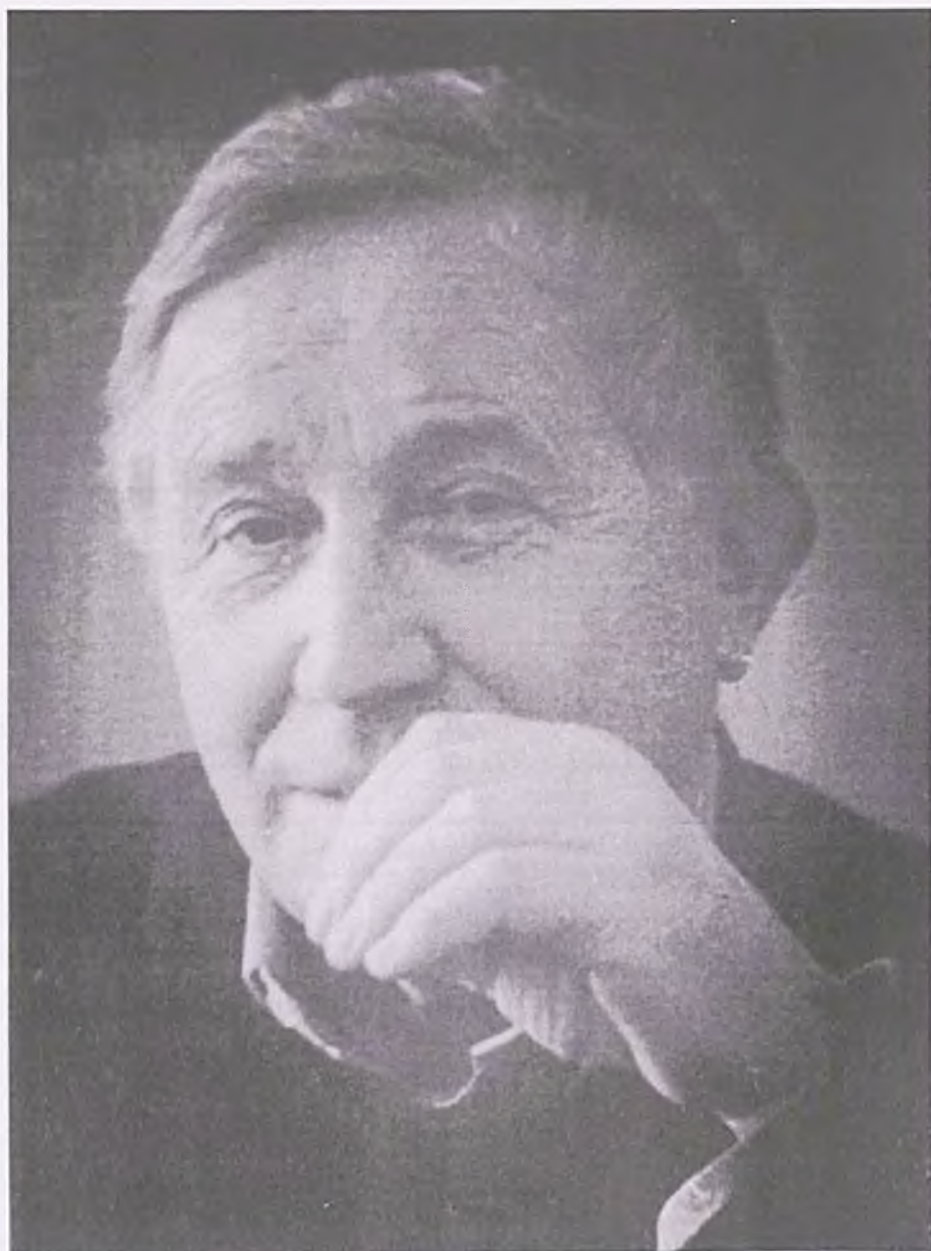
Maciej CISŁO	Lokomotywy i muzyka, księża-kobiety, Przywódca Wody Leczniczej i elektroniczny bat	136
--------------	---	-----

Przegląd prasy

„American Poetry Review” (G. M.)	137
W poszukiwaniu przelomu (R. M)	138
<i>Książki nadesłane</i>	139

Spis ilustracji:

Tadeusz Różewicz - (fot. Adam Hawalcj)	4
Aleksander Dętkoś - <i>Tradycja</i>	13
Leszek Kiljański - <i>H - 2</i>	23
Charles Bukowski - (fot. Richard Robinson)	24
Andrzej Stasiuk - (fot. AFIA)	28
Aleksander Dętkoś - <i>Cień</i>	35
Aleksander Dętkoś - <i>Maski</i>	46
Leszek Kiljański - <i>Fotografia twarzy</i>	52
Leszek Kiljański - <i>Kamień z Ruissalo.2.</i>	60
Krzysztof Rutkowski - (fot. Ryszard Czystochowski)	63
Aleksander Dętkoś - <i>Zaplecze czasu</i>	68
Leszek Kiljański - <i>Kamień z Ruissalo 4.</i>	73
Leszek Kiljański - <i>H-1</i>	77
Leszek Kiljański - <i>DF - 3a</i>	81
Leszek Kiljański - <i>DF - 6</i>	91
Andres Serrano - (fot. W. Niedzielko)	92
Andres Serrano - <i>Kostnica</i> (wkładka kolorowa)	96
Andres Serrano - <i>Ukrzyżowany</i> "	
Aleksander Dętkoś - <i>Pielgrzym</i> "	
Aleksander Dętkoś - <i>Miłość jest ślepa.</i> "	
Aleksander Dętkoś - <i>Dante</i> "	
Aleksander Dętkoś - (zdjęcie)	98
Aleksander Dętkoś - <i>Portret cybernetyczny</i>	101
Heinrich Vogeler - <i>Letni wieczór</i> , (fot. Dariusz Żelaźnicki)	102
Otto Modersohn - <i>Raj</i> , (fot. Dariusz Żelaźnicki)	107
Aleksander Dętkoś - <i>Maska Kulturowa</i>	108
Leszek Goldyszewicz - <i>Jak się masz stary-koniu.</i>	111
Eugene Ionesco - (fot. Keystone)	118
Na okładce: Andres Serrano - <i>Myślicie</i> , Andres Serrano - <i>Klejnot Krwi</i>	
W tekście: grafika Leszka Kiljańskiego		



František Možíček
22. V. 1994

Tadeusz Różewicz

* * *

Pamięci Konstantego Puzyry

*Czas na mnie
czas nagli*

*co ze sobą zabrać
na tamten brzeg
nic*

*więc to już
wszystko
mamo*

*tak synku
to już wszystko*

a więc to tylko tyle

tylko tyle

więc to jest całe życie

tak całe życie

Dialog 1990 nr 4

Krzysztof Karasek

POCAŁUJ W USTA RIMBAUDA

1

Sto lat temu zmarł Artur Rimbaud
stara księga przemian wspomina coś o tym
człowiek musi się urodzić
płodzić
jeść
A potem zgnić, szczeznąć
na starą jak świat chorobę
umierania

W marsylskim szpitalu było duszno
wielkie łóżko z poczją
kołysało się na biegunach
- biegun rozpaczy biegun nadziei -
oddech nabierał rytmu słów, iluminacji
chory bełkotał, jak przed laty
w Livorno, kiedy kula słońca
raziła go w głowę

Tylko siostra Izabela czuwała
czuła, czyhająca
aby pojednać go z Bogiem, nie wydaje się jednak
- mimo jej zapewnień -
by odniosło to skutek
„kapelan nie mógł udzielić mu komunii
- pisze do matki -
lękając się mimowolnej profanacji, bo Artur
ciągle spluwa
i niczego nie może ścierpieć w ustach”

Anno, Anno, poślę
Mój głód na twoim osle.

W czym zasmakować mi jeszcze,
Jeśli nie w ziemi i głązach!

Obrzękły kikut pęcznieje; jak roślina
przywieziona z egzotycznego kraju
wysiana w doniczce, której komórki
rozmnażają się z prędkością widma

Głody me, paście się, głody
Na dźwięków łące!
Ciagnijcie z łody
Wesołe soki trujące!

Że coś takiego może rosnąć
we mnie - myśli -
rozwijać się
jak polip
kaktus Jak przedtem
w moim mózgu
ta roślina, poczja

nie należąca do mnie, wroga
mi - ciało obce (kto ją zaszczerpił?
kto ją wysiał)
Przerosła mnie, zawładnęła
więc ją z siebie
wyrwałem, ale to?
Nikt nie może wypenić tego ze mnie
tego zielska, tej trawy
(a przecież tamto było
trudniejsze); sądziłem
ze się z nim uporałem
A jednak

nasienie wysiane pod kopułą czaszki
kielkuje Teraz więc
bełkoce, płacze
pluje
zasypia; budzi się
i zasypia znowu, śni
życie, które umarło
we śnie I wdycha śmierć
która żywi się życiem

2

Poeta jest ministrantem wieczności
dzwoni dzwonkiem
na mszę żałobną za duszę ludzkości

Dzyń! dzyń! dzyń! Jedźcie powietrze
Węgle, kawały żelaza

potem milknie
i zapada ciemność, która trwa stulecie
a może i jeszcze; sto lat głodu
sto lat pragnienia
sto lat zapomnienia
światła, które choć nie mówi
jest zwięzłe

Przez dziurę w płocie wywędrowuje oko
kolebiąc się na krzywych nóżkach
otrzepuje ubranko
i biegnie przez łąkę
po tamtej stronie płotu Oddała się
mija cegielnię po prawej stronie drogi
gdzie robotnicy piją wódkę
szkołę do której od dawna nikt nie chodzi
a potem znika ci z oczu
A ty
zostajesz po tej stronie płotu
z okiem przy dziurze
starzec
albo dziecko
podglądając koniec świata

3

Wiem dobrze
że powinno się przesadzać geografic
z atlasów do słowników, słowa
z wierszy do piersi; że powinny zaludniać miasta,
być pijanym statkiem
lub wyrzutem natury; są roślinami
lub minerałami, w zależności od transkrypcji

Że spółgłoski rosną na drzewach lub płyną w rzecze, jak ryby
samogłoski emitują światło, które rozszczepia się
na ich kryształach
tworząc kwarcie kwiatów
Że gramatyka jest w istocie architekturą przestrzeni
architektura zaś roślinnością
mózgu
Że krajobraz znajduje swoje przedłużenia
w naturze kosmosu
i w drobinach naszej krwi; że wszystko jest gdzie indziej
i ja jestem kimś innym
Na razie jednak muszą wystarczyć mi słowa, belkot słów
i obrazów
przesuwających się przez głowę, kawalkada zwierząt
z Arki Nocgo: wielbłądy
szczury, koty
i wszy

„Biali lądują. Trzeba się poddać
obrzędowi chrztu,
odziać się, pracować”, to z „Sezonu w piekle”
Izabela nic o tym nie wie, nie podejrzewa
że nawiedzają go
zamieszkane i porzucone przez niego
obrazy - obrazy, które go spustoszyły
obrazy, które opuścił -
i słowa
Organizują przestrzeń snu
albo czuwania
Bo nie wiadomo czym jest ów stan
przeszłością czy terażniejszością
śnieniem na jawie
czy zjawianiem się we śnie
które nazwane być musi
Nic

październik 91

ŻYCIE I ŚMIERĆ KOMIKA BUSTERA KEATONA

1

Gdyby użyć metafory
rekonstruującej życie człowieka
najlepiej oddawałaby je seria fotografii
w kolorze, ale lepiej czarno-biała
przedstawiająca dzieciństwo
młodość
a także starość
(dzieciństwo byłoby w kolorze, starość
czarno-biała, młodość
w barwach snu)

Dzieciństwo to niezapisana karta
twarz, która szuka światła
starość, twarz oprawiona w księgę
najtrudniej oddać młodość, najłatwiej
w welonie, na tle portyku
kościola
Męki Pańskiej Można także
na ławce, w parku
albo w łóżku, w miłosnym uniesieniu
albo post coitum

Ale to są rekwizyty, lotne piaski,
sahary, istota młodości
umyka przed okiem kamery, tkwi gdzie indziej,
poza lotnymi piaskami
i poza scenografią, tam
gdzie słońce

Młodość aby się urzeczywistnić
musi łamać prawo świata
przyszłość należy jednak do tych
którzy - jak pisał poeta -
„rozmnażają się z zamkniętymi oczami”
Rozmnażają dosłownie i metaforycznie:
za pomocą ciał i za pomocą dusz, za pomocą napisów
w klozecie i za pomocą rysunków
w jaskiniach, za pomocą
penisa i za pomocą
wyobraźni, dzielą się
w sobie i mnożą

Widzę ich twarze, w blasku światła
roznieconego w pokoju
nie płonie ono w rzeczach
ale płynie wprost z nich
oświetla ciała i stopy
najdalszą bryłę niepamięci
spadającą gwiazdę
i pajaka pnącego się do gwiazdy
to co rodzi się z marzeń
lub z zapatrzenia
zaciera się potem, przysypane piaskiem z oczu

Ale pamięć zostaje, pamięć
która jest łzą przestrzeni,
wydobywa formy nierzeczywiste, otwiera
pieczęcie bytu,
pozostaje metafora-fotografia, twarz
która nie mówi już
lecz znaczy

2

Kiedy mężczyzna przeżył pół wieku, jak ja
i spogląda na siebie, w lustro, widzi twarz
która ma wiele imion, twarz proroka
i twarz głupca, twarz anioła
i twarz diabła - odsłaniają mu się wymiary
których w sobie nie podejrzewał
a które napawają go przerażeniem Dłatego
nie zaglądam do lustra, wolę
oglądać fotografie, w nich
jest prawda głębsza
niż prawda widzenia bo prawda
załamanaj przestrzeni, prawda kompromisu
Ona otwiera w nas ranę
i zamyka różę
opadają płatki - jak lzy
które są kamienie; zaiste
życie człowieka można sprowadzić
do kilku fotografii, uzmysłowiłem to sobie
oglądając niedawno film o Busterze Keatonie

Zawsze chciałem napisać zdanie, którego sens
otworzyłby nową przestrzeń
dla oczu
i dla cierpienia, przestrzeń
dla radości
która nie byłaby banałem, takie
jakie znalazłem u Riunosuke Akutagawy

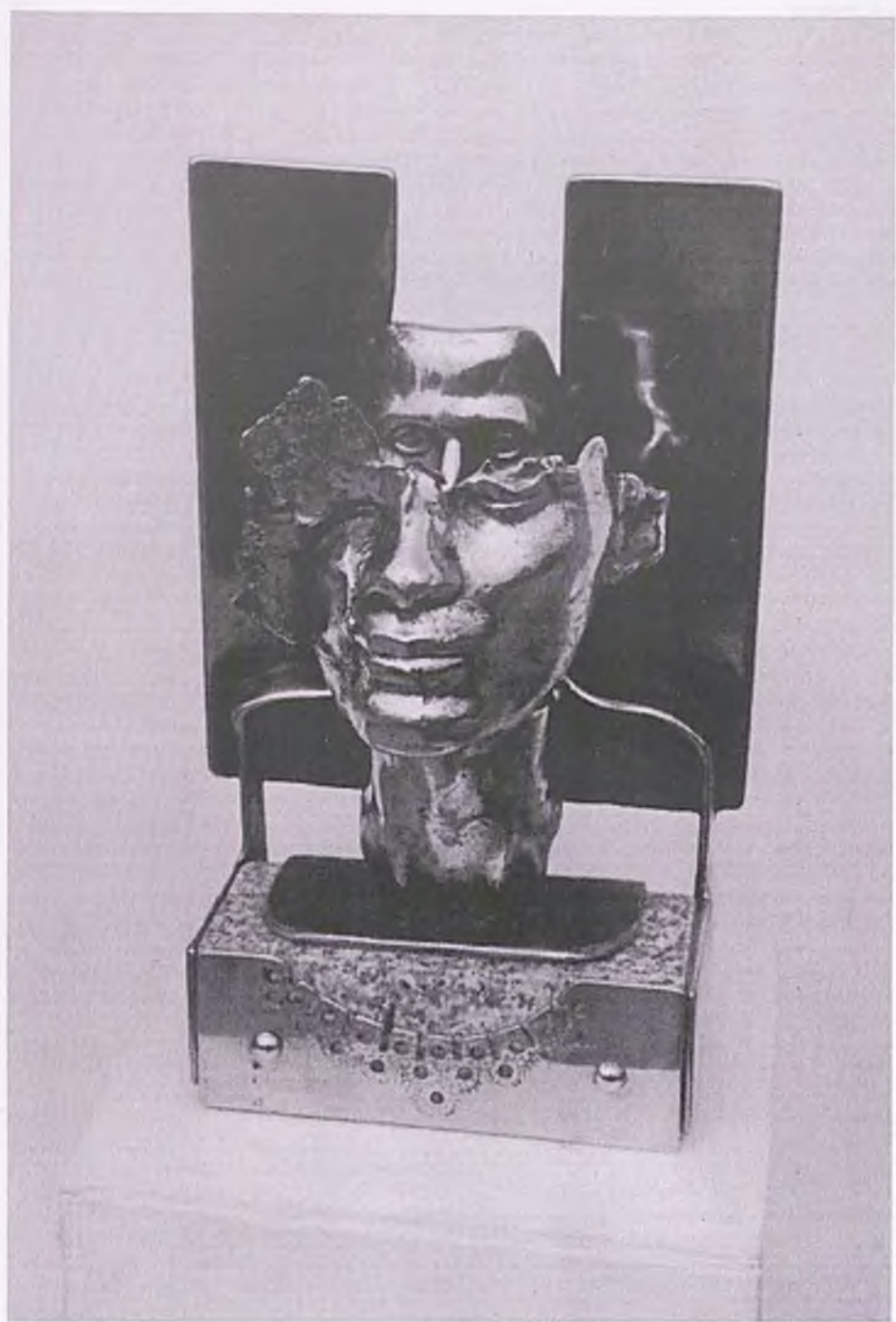
- Nagle (mówi to mężczyzna
 któremu na jego oczach
 zgwałcono żonę) -
 zaległa cisza. Nie, jakiś szloch
 dobiegł moich uszu
 z pobliza. Uwolnilem się
 z więzów
 i wyteżyłem słuch; szloch
 nie ustawał. Nagle
 zrozumiałem: to płacze ja sam -
 lub u Rainera Marii Rilkego („Pamiętnik Malte-Lauridsa Brigga”)
 - Kobieta
 w nagłym przestrawieniu poderwała się zbyt ostro, zbyt
 prędko - i twarz jej została w dłoniach. Ujrzałem
 tam tę twarz, jej pustą formę,
 z nicopisanym wysiłkiem przykulem się do tych dłoni
 aby nie zobaczyć tego, co
 się od nich oderwało -

Patrzyłem na przesuujące się klatki filmu
 - anioł dzieciństwa
 o łagodnym owalu twarzy, błyskawica
 absurdu młodości - widziałem
 jak twarz tężeje w maskę
 niczym odlew w betonie
 jak zmienia się w przepaść
 zasoloną łzami i gwiazdami, wreszcie
 staje się już po prostu tylko maską
 znakiem
 nieludzko odpychającym
 i pięknym, streszczającym - przez swoją greckość
 klasyczność - istotę
 losu artysty; staje się rzeźbą
 krajobrazem
 z bruzdami-rzekami
 które płyną po niej,
 które z nas spływają.

By rzecz doprowadzić do końca:
 to nie o Keatonie myślałem
 przyglądając się twarzy Keatona - myślałem
 o sobie, którego rozpoznałem
 w Keatonie.

22.III.91

Krzysztof Karasek



Aleksander Dętkoś, *Tradycja*

Jan Sochoń

ARS POETICA

A jednak, w tym załamaniu cienia,
w deszczu nagle mówiącym wszystko,
że - jak on - wznoszę się ku górze,
szczęście jest możliwe.

Ale jak się wznoszę, skoro ziemia przyciąga,
ziemia drży, więc bronię się, uciekam,
krzyczę proste, zrozumiałe zdania,
światło świcci, byście widzieli,
że niczego nie ukrywam pomiędzy słowami.

V '93

CHWILE

Najpiękniejsze są drobiny życia,
ukryte tak bardzo, że twoje serce
nieruchomo trwa.

Przechodzisz ulicą
okryty deszczem pogody,
pod stopami, nad głową
istnienie, pełne krzyku, uniesienia.

Ale twój umysł
zamknięty w sobie:

najpiękniejsze chwile,
które mijasz.

NIE PATRZ TUTAJ

Nie patrz tutaj, bo jeszcze nie wszystko
skończone. Na niebie brakuje czerwieni.
Jeszcze chmury wzajem się poszukują,
kos nie uwił gniazda, a na dole,
na dole ciemnieje świt.

Nie patrz tutaj, bo nie zobaczysz
chwil pięknych, kiedy stopa
dotyka rodzinnej strony
i z podwójną siłą wychyla się cisza.

Nie patrz tutaj, nie patrz,
tylko wypowiadaj całe swoje szczęście.

POŁUDNIE

Niewiele rozumiem, a gałąź klonu
zerwana przez wiatr zwiększa tajemnicę.
Staję w oknie słonecznego pokoju,
ręce wyciągam: słowa modlitwy,
mocne i bezradne, czule i oschłe.
Każdego dnia staję w oknie południa
i cień pokrywa moje smukłe ciało.

OGIEŃ

ks. Januszowi Pasierbowi

Biało wokoło. Jak we śnie,
żadnego cienia ani zmarszczki,
ani pogody ani gniewu,
tylko powolne wyliczanie,
raz jeszcze jeden ubłaganie
ciała, co kusi i rozpala.

Biało wokoło. Jak we śnie,
żadnego zmysłu tylko ogień.

NADZIEJA

Mówimy, ale słowa nie dotykają
już kartki na stole, przy ścianie
stojącego łóżka, ani uśmiechu,
który pozostał na poduszce.

Jest jeszcze nadzieja,
lecz i z nią samotnie.

Jan Sochoń

Grzegorz Musiał

AL FINE

(fragment powieści)

Do diabła z pisaniem, proszę księdza, śmiertelnie zanudzającym i księdza i mnie! Po tym co wybrzdyknął z siebie Proust, co wypocił Joyce, co wynżynierzył i wypuszył Mann, kto jeszcze ośmieli się? Komu starczy odwagi? Mnie? Nic nie rozumiejącemu świadkowi tego stulecia, tego millenium wahającego się na krawędzi, przed jakże daleką i niebezpieczną drogą?

Teraz jest w moim domu remont, a to na szczęście oznacza eksplozję spraw nieważnych, maleńkich, od których zależą losy świata. Na przykład - proteza mamy. Gdzieś położyła i nie ma. Błądzi teraz zrozpaczona między meblami zwalonymi na kupę, i czego nie stłukli robotnicy (piękni, o nich później), to ona dożyła. „Guuu, guuu, gaaa” skarży się jak dziewczynka, która nie może znaleźć lalki. O jest! i ciągnie. Z trzaskiem wałą się otomany, krzesła o oparciach rzeźbionych w winne grona, lampa naftowa miękko oddała swój kłosz skorupom, które zostały z wazy chińskiej w smoki. Zajęczały skleszczone w płytach głosiki Ordonówny, miażdżone ciężarem gdańskiej szafy. Otóż zachwiała się i szafa, zatrzepotała skrzydłami drzwi i lunęły z niej sterty papierów, jak talia kart rozsypały się po podłodze zawstydające wiersze młodości. Jedne - niechlujnie eleganckie, po pijaku wysnięte z siebie jak pet z kącika ust i inne, będące przedmiotem nie kończących się eksperymentów i mozolnych ulepszeń, którym wszystkiego brak, prócz pracowitości. Także wymięte i sprasowane koperty od płyt gramofonowych ojca - puste jak życie bez miłości, zadrukowane reklamami nie istniejących sklepów, zachęcające by kupić „patefon Świątlika, najlepszy przyjaciel na wsi i w podróży” i wabiące gołą nóżką donny w leżaku, przeglądającej katalog „*His Master's Voice*”, albo rozradowaną orkiestrą murzyńską z wydętymi policzkami, spomiędzy których, jak patyki lizaka, sterczą klarnety, kornety, trąbunie. I wtem niespodzianka - oklejone szarym płótnem *Mity Greckie* Markowskiej, wydawnictwo Iskry, Warszawa 1957, książka dzieciństwa ukochana nie tylko przez swą treść, ale i liczne reprodukcje nagich atletów, odrysowywane przez kalkę wypisaną wkładką, żeby śladów nie zostawić innych, niż odcisk, widoczny do dzisiaj. I tak penis olśniewającego Herkulesa Farnese (celowo obdarzony ciężką głownią, by zawisł między udami, wyginając się nad moszną jak delfin w pół skoku) wystaje po drugiej stronie spomiędzy fałdów Nike Samotrackiej. Piersi Afrodyty z Knidos zdobią muskularny tors ojca w Grupie Laokoona, a kędzierzawa czuprynka dodana podbrzuszu Meleagra - bo Grecy dawali w tym miejscu tylko jakieś maleńkie, niechlujne arabeski - przebija się na niewinne usta Niobe, klęczącej na jednym kolanie i przegiętej w tył, gdy razi ją w plecy strzała tej zazdrośnicy, Ateny. W jednym miejscu, będącym szczytem trójkąta lonowego Wenus z Milo, nieporadnie ocienionym jej uciętą w nadgarstku ręką, podniecenie rysownika szczytowało, gdyż wkładka wdarła się w papier czyniąc dziurę tam, gdzie jej nie ma, to znaczy z przodu, choć u kobiety jest ona bardziej z tyłu, ale o tym nie wiedział nastoletni nadwrażliwiec i wraził długopis w marmur w miejscu, które wydawało mu się najbardziej odpowiednie dla stosunku, jaki odbywa mężczyzna z kobietą, ułożoną na płasko, również kładąc się płasko na niej - co widział na lekcji wuefu, gdy dwaj koledzy dla żartu położyli się na sobie i podskakiwali.

Teksty też popodkreślane, w miejscach, których znaczenia nie rozumiem ani powodów, dla których zwróciły uwagę szkolnego prymusa, odznaczonego plaketką „wzorowego ucznia” i przezywanego przez kolegów „te, filozof”. Na przykład fragment zdania ...*Olimpu, ze śmiertelnymi kobietami, wciąż rosła*. Na tejże stronie beżowa, przeświecająca plama, niegdyś tłusta, być może po okruszkach chleba z masłem i cukrem - ulubione danie nie tylko nadwrażliwca, ale i siostry jego, odkąd po czystce lat stalinowskich ojciec utracił posadę godną swego wykształcenia i umiejętności, bo był psychologiem po Poznańskim Uniwersytecie i proszę księdza, ten birbant z poznańskiej „Adrii”, no, birbantem to on nie był, raczej pozował, ale kolegów miał birbantów co się zowie, całe ziemiaństwo wielkopolskie posyłało tam synów w monoklach i z nosowym er, a ojciec był też ze wsi, ale z chłopskiej wsi, nooo, z takiej bogatej wielkopolskiej wsi, którą gorszył się Gombrowicz, bo mieli radia i szczoteczki do zębów, o czymże więc oni mieli gadać z nadambitną Keynią, z wściekłym Koronowem, z zakompleksionym Wyrzykiem, który po wojnie zaręczał na ich monokle, na uprzejmości i całowanie w rękę z wyżyn poniemieckich biur, w komunistycznych urzędach? Och, no więc utracił ojciec posadę, polegającą na wykładaniu ziewającym eksparyzantom - chłopakom jeszcze ze sosnowymi szpilkami we włosach i z parabellum w naoliwionej szmatce, przechowywanym na dnie nocnego stolika - teorii pedagogicznych radzieckich uczonych od zaszczipiania nóżki komara na wierzbie. Że człowiek, zwłaszcza młody człowiek, to jest taki dialektyczny trybik w dialektycznej społecznej maszynie, że trzeba go stale oliwić, zwłaszcza ideologią ze wszech miar słuszną i jedyłą, a tego właśnie nie zamierzał picować im Tato, chybaby umarł ze wstydu, ze śmiechu i poszliby zamiast tego na wódkę pogadać o dziewczynach, za to on poszedł na wilczy bilet, oni zaś diabli wiedzą gdzie, znów w las do jakichś WiNów i NSZtów, zapieci i zrozpaczeni jak tylko potrafili synowie zdradzeni przez matkę, albo na Rakowiecką, w studzienkę kanalizacyjną, gdzie ich wrzucano głową w dół i udeptywano, żeby więcej się zmieściło. Niektórzy przepływali do Szwecji na statkach handlowych, pod kupą węgla, kiedyś spotkałem jednego w Santa Fe, był matematykiem w Palo Alto, gdzie zbudowano amerykańską bombę atomową i wciąż pamiętał mojego ojca, więc on, stary i siwy, przeklinający Polskę jak straszliwie rozczarowaną miłość i ja, stypendysta uczący się pić te ich aperitify w samo południe i whisky o czwartej po, zaręczyliśmy na środku salonu obwieszzonego indiańskimi fotemami, tży nam pocieckły po brodach i on klepał mnie po ramieniu dłonią pokrytą plamami, krztusząc coś po polsku, a ja mu po angielsku odrzktuszałem.

Wypadły też *Mity greckie* Roberta Gravesa, wydania nie pamiętam - książka otrzymana w prezencie maturalnym od Cioci z Parteru, mojej matki chrzestnej, jak to się mówi, mająca mi mgliście na horyzoncie pamięci jakąś polakierowaną okładką w kolorze białym od góry i obrazkiem, zdaje się, z jakąś antyczną fotografią, u dołu. Obecnie przebywa pod adresem i w dłoniach Osoby Niewiadomej - czyli takiej, jaka przyjmując na herbatkach z pączkami, na prywatkach przedmaturalnych z gramofonem grającym płyty Mirskiej i Gniatkowskiego oraz przy innych podobnych temu okazjach, nie posądzilibyśmy o to, że potrafi gwizdnąć coś z biblioteki. O tak, pamięć moja wywołuje scenę, gdy siostra klęka i sięga po Roberta Gavesa pod łóżko, do biblioteczkizymanej tam przez nadwrażliwca, mówiąc „tylko pożyczę ją Plewkiewicz”. Kim była Plewkiewicz? Jak szukać Plewkiewicz? Jeśli zmieniła nazwisko, ślad po niej zaginął, kobiety bowiem roztopiają się w *mare tenebrarum* substancji męskiej świata i wyłowić je stamtąd można tylko do chwili, w której w przegrzanym kościele i ku uldze zgromadzonych ciotek, mówią „sakramentalne tak”. Potem jakby wywabiają siebie z oblicza świata, bo zlawszy swe jajo rozplodowe z rozplodowym plemnikiem samca, przeistaczają się w jakąś kolejną istotę, jak gałąź która wyrasta z gałęzi gałęzi która wyrasta z gałęzi gałęzi gałęzi albo korzeń, który rozcieńcza się w korzenie korzeni korzenia - to była moja pierwsza myśl o nieskończoności, uświadomiona do samego środka swej krystalicznej rozkładowości na podzespoły, nieskończenie coraz mniejsze, bo nawet kwant światła jest jeszcze substancją materialną dającą się rozbić na nieskończoność liczb zstępujących po przecinku, choć możliwe, że dotyczy to nie fali świetlnej a magnetycznej,

bardziej jednak wyobrażenie sobie nieskończoności jako czasu nieskończenie nieskończonego uświadomiło mi, jakim dobrodziejstwem jest śmierć, a skoro jest dobrodziejstwem, to jaką potwornością musi być istnienie i po co wypadłem z tej nicości na świat, jeśli ma to być jakiś okropny egzamin, który mnie czeka, zawsze byłem beznadziejny na egzaminach, jakaś trema, narkotyk, który mnie pozeriał. Gdy miałem zadeklamować wiersz na początek lata, przed mikrofonem na dziedzińcu szkolnym wydukałem (a stała tam Ewa Kujawa, której odnosiłem teczkę aż na Gdańską, i raz ukradłem jej całusa na dużej przerwie, przyłapała nas nauczycielka rosyjskiego i wytrząsała ją po twarzy, a potem podsłuchałem, gdy ojciec mówił matce że ona jest, to znaczy nauczycielka rosyjskiego, zazdrosna o mnie, bo byłem pyzaty aniołkiem, a jej synek wleciał pod samochód i umarł), no więc „mój ty kałamarzu korkuję cię mocno, żebyś mi przez lato porządnie wypoczął” wydukałem i tak go zakręcałem, zakręcałem, aż bakelitowy korek pękł i kałamarz chlusnął mi na białą koszulę z wystrzępionymi mankietami. Jedyną, jaką miałem po bracie, to znaczy odkąd ojciec stracił posadę, a nawet dostał wileczy bilet i matka, która przed wojną jeździła do opery fordem jej szwagra fabrykanta i guzika do pałta przyszyć nie umiała, pracowicie ją cerowała jak i inne sztuki odzieży, wieczorami. Wprawdzie córka krawca z Berlina, cóż, i takie bywają, ale dlatego właśnie przez tę swoją delikatną, cudowną inność, jakby konwalii na grządce selera, nie pozwoliła oddać do „Desy” ani jednej sztuki z pięknych mebli posażnych, których nie rozrabowali Rosjanie, „błyszcząca bieda” mówił o nas wuj-komunista, pogardliwie, bo my chodziliśmy głodni a on nie i z zawiścią w głosie, bo zazdrościł mebli, och słodki smak pogardy, którą unicestwiamy innych i gorzki zawiści, która nas pożera, „golodupcy z dyplomami” mruczał pod wielkim czerwonym nosem eksmaszynista świeżo doksztalony na dwuletnim kursie maturalnym, dyrektor dawnej fabryki czekolady „Lukullus”, potem Zjednoczone Zakłady Cukiernicze... więc tę koszulę nieczgrabnie, wielkimi nożycami dziadka, matka oczyszczała mi z nitek na szkolne okazje, zwłaszcza przed Końcem Roku, kiedy inne matki szykowały dla Pań Nauczycielek „coś ekstra”, na przykład nylonowe pończochy „trudno dostępne na rynku” lub „reglamentowane” bombonierki Wedla.

„Majtkogłów!” wołał na neurotyka niejaki Sikora, gdy matka uszyła mu czapkę na lodowisko ze swych barchanowych majtek, ale splakany wrócił w tych okropnych buciorach z przykręcanymi łyżwami, które wciąż spadały, więc przytulila go mocno i na następny wuef poszedł w wyczesanym prawie na męski jej puchatym berecie, już raz farbowanym z białego na niebiesko bo wyliniał, potem na niewiadomoco między zielenią a błękitem, wreszcie na czarno, choć czerń przebijała rudymi lysymi plamami z wylinienia, i wtedy podjechała do niego pewna dziewczynka z czerwonymi kokardami i w nowiutkich białych figurówkach, które kosztowały dwieście osiemdziesiąt złotych w sklepie sportowym na ulicy, która przed wojną nazywała się Gdańska, i którą matka ku oburzeniu wuja-komunisty wciąż tak nazywała, po prostu Gdańska, wtedy on mówił, że jest „niezyciowa” i „trzyma się starego spróchniałego świata” i tę ulicę trzeba nazywać Aleja 1 Maja, bo taka demonstracja sympatii dla sanacyjnych porządków może być przekazana do Kuratorium, a wtedy co, tak z satysfakcją mówił syn kolejarza do panny, która limuzyną jeździła do opery, a teraz zbiera butelki, więc nigdy się nie rozumieli i ona go unikała, ale kiedyś musiała przyjść po chleb do swej bogatej siostry, taki zwykły chleb, który potem posmarowałyby masłem i posypała cukrem, żebyśmy mogli dalej grać na podwórku w dwa ognie i latać z poobijanymi kolanami na obiad, którego nie było, czy mam mówić księdzu, że zanim dostała kromkę - tę jedną kromkę, nad którą zawahała się ręka wuja, czy dać dzisiejszą, jeszcze świeżą, czy wczorajszą, podeschła, którą jutro i tak się wyrzuci - znów usłyszała że jest „niezyciowa” i że tak kończy się jej i mojego ojca przywiązanie do „umarłych, burżuazyjnych światów”.

Więc na Gdańskiej zbieraliśmy butelki, i kiedyś z domu wyszła Ewa Kujawa, a ja wyciągałem z kosza na śmieci litrową flaszkę po oleju rzepakowym, ohydny oblepioną muchami, i Ewa spytała „co ty robisz, zbierasz butelki?” a ja odpowiedziałem że nie, że właśnie wyrzucam, i odszedłem swobodnym krokiem, chyba cały czerwony, a potem zrobiłem kółko i wróciłem po butelkę, której niestety już nie było.

Więc ta dziewczynka w figurówkach, która też miała ojca dyrektora, tak myślał neurotyk, bo po wuefie przyjechał po nią ojciec w syrence, a kto miał wtedy samochód syrenka i kogo samochodem odbierano ze szkoły, która trwała do późna i wracało się zimą w tych okropnych mokrych w środku buciorach przez ciemne ulice i rozchlapany śnieg, „czy ty jesteś chłopiec czy dziewczynka?” zapytała i zaraz podjechała do niej druga, też w figurówkach, i woziły się pod ręce i „namawiały” i w ogóle nie zwracały na niego uwagi, to znaczy zwracały tak, żeby wiedział, że nie zwracają, bo one mają wysokie białe figurówki a on nie i w ogóle, kto widział chłopaka w damskim berecie na głowie.

„To jest zмова!” powiedział tato a mama podzieliła jego zdanie, bo bardzo kochała tatę i uważała, że jest więcej wart niż wszystkie syrenki razem wzięte, i odtąd wszystko było „zmovą”, również to, że siostra na tydzień przed Końcem Roku robiła wieczorami wycinankę z papieru, żeby przypodobać się Pani Nauczycielce, bo wiadomo było że ani „pończoch trudno dostępnych na rynku” ani „bombonierki wedlowskiej” z domu nie dostanie, więc się męczyła nad tymi kaczkami, ptaszkami, księciem na wielbłądzie i rybą z młotkiem zamiast nosa, a potem zaniósła to Pani i Pani powiedziała „dziękuję”, ale tak jakoś lodowato i co gorsza zaraz te wycinanki pogniotły się, bo spoczęły pod stertą pończoch i bombonier i Panie całowały się z Paniami zapewniając się nawzajem, że ich córeczki „są najzdolniejsze”, a córeczki miały po czerwonej kokardzie we włosach choć już nie miały na sobie tyżew bo po co, jest lato i przyjechali po nie ojcowie syrenkami i pojedą na wakacje na płaskowyż Tybet albo na Tasmanię, a siostra wracała w moich butach, bo choć byłem młodszy to miałem większą stopę, jak to chłopcy, i po roku wszystko na nią pasowało, i beczała po drodze, beczała w domu i jeszcze późno wieczorem, gdy już zasypiałem w łóżeczku obok łóża małżeńskiego rodziców, popłakiwała, i choć już minęło wiele lat wciąż gryzła paznokcie tak, że ich prawie nie było widać i robiła takie myk nosem na obie strony, jak królik, a ja moczyłem się na koloniach, mój materac był zawsze w środku brązowy i gdy zdawało się pościel, to Panie Nauczycielki zwoływały całą kolonię oraz inne Panie Wychowawczynie, i pokazywały to palcami, więc mama mówiła „zмова” i znów wszyscy byli przeciw nam, i Tato włączał Wolną Europę na radiu pionier, które uruchamiał się walnięciem w obudowę, pogrążał się w dymie grunwaldów albo waweli i już chyba nie bardzo miał ochotę żyć.

Na szczęście z zycia mamy wreszcie zaczęło się nam lepiej powodzić, dostałem figurówki za skafanderki, które przemycałiśmy z siostrą do budy na hali targowej gdzie druga taka, jak mama, nimi handlowała, ale zмова została, więc przyjechały „nas ratować” dwie Ciotki Zakonnice (Stella, Angelina), których zaraz mieliśmy dość, bo one wciąż wszystkich „ratowały”, choć nikt tego nie chciał i przyjeżdżały na tydzień a siedziały rok i wciąż je zewsząd wyrzucano, więc dalej objeżdżały rodzinę wymyślając kolejne zagrożenia i ta „zмова” była dla nich jak znalazł. Siedziały już parę miesięcy i modliły się całymi dniami o nasz lepszy byt, ale zaharowanej mamie ani palcem nie kiwnęły, żeby pomóc, a kiedy jedną spytałem co to jest „kulwa”, uniosły się obie ku niebu ze zgrozy, potem powoli opadły, i jednocześnie z obu stron dały mi w twarz.

* * *

Stella, Angelina.

Czy imię ma wpływ na człowieka? Moje wymyśliła mi Ciocia z Parteru, i tak to sobie wyobrażam. Siedli jak zwykle w fotelach, nad krzyżówką z „Przekroju”, pod żółto-kartonowym światłem gabinetowej lampy, której bok od gorąca przepalił się na brązowo, i obok radia, które rozjarzyło swe żółte serduszka - zakurzone żaróweczki połączone szeregowo, jak kolorowe lampki na choinkę, dając światło o mocy 5 watów i wytrzymując napięcie 14 voltów (napis OSRAM, wytłoczony na żółtej kryzje gwintu pod szklaną bańką z cieniutkiego szkieleka dowodzi, że przedwojenne żarówki były wieczne). I jedna z takich żarówek zabłysła w głowie Cioci z Parteru, gdy przez chwilę wpatrując się w pusty karteluszek, na którym miała wypisać moje imię, nagle puknęła się w czoło czeskim żółtym ołówkiem Koh-i-Noor, symbol 2H, i powiedziała „mam!”.

Jaki los pokierował dłońmi brzemiennej mamy, które zatańczyły na białej rzeźbionego stołu mieszając karteluszek takim samym ruchem, pełnym gracji i wyrachowania, jakim nasze dłonie mieszały potem kolorowe karty loterii, z wymalowanymi błazenkami w kratkowanych czapkach i z berelkami w dłoni, królowymi o trzech podbródkach i książętami na wielbłądach, egzotycznymi ptakami śpiewającymi na tarasach białych domów pod palmami i rybami, mającymi zamiast nosów przybory ślusarskie, budząc nieukojonę już nigdy pragnienie spędzenia życia w batyskafie, w balonic, na płaskowyżu Tybet, skąd nie wraca się już nigdy, bo tak czysto brzmi klangor trąb nad niebotycznymi górami, albo na Tasmanii, gdzie ciemnoskórzy mężczyźni nie noszą nawet przepaski przez biodro więc przedstawia się ich zawsze stojących tyłem, i latami wpatrują się w piaskowy kamień nucąc do patyczka, wystruganego z bukszpanu, i uderzając nim o drugi.

Był dobronny, nie wadzący nikomu Stefan, wymyślony przez ojca bohater ulubionych książek dzieciństwa - Stefka Burczymuchy, Kota w Butach, Pimpusia Sadełko, które wypożyczaliśmy od ponurej bibliotekarki szkolnej, kobiety suchej i pozapinananej spinkami do włosów, opryskliwie wykrzykującej spomiędzy regałów te same banalne tytuły, a po dziesiątej czy jedenastej struchlałej odpowiedzi „czytałem”, wstawiającej poirytowaną twarz w okienko i mówiącej z przyganą „widzę, że ty już WSZYSTKO czytałeś!”.

Był nabazgrany nieśmiało przez mamę Antoni, który kojarzy się ze spokojem i solidnością dziadka - berlińskiego krawca i polskiego patrioty, który wcale nie musiał wracać do Polski po Pierwszej Światowej, co ja mówię, on nie chciał, wprost skręcał się na myśl, że będą wracać do tych krup, jagiel od których w młodości ucickał, że zostawią czystutki S-bahn, przyjeżdżający co do sekundy na peron Sophie-Charlotte Platz, pełen pań szeleszczących piórami na kapeluszach i panów, trzaskających wieczkami zegarków na łańcuszku, że trzeba będzie zamawiać wagony do przewiezienia mebli i znów pokłócić się z ciocią Marianną, która zostaje i wciąż mu powtarza z tym coraz chętniej podkreślanym, im wyżej rośli jej synowie, niemieckim akcentem „gupi Anton, do gupi Polski chce mu się wjechać, że tyż mam takiego gupiego bhata. Ti jeszcze pożałujesz!”.

Był Dominik zaproponowany przez Panią Pułkownikową, bo знаła przed wojną Dominika, który zginął w bitwie pod Krojantami, a był młody, śliczny, wąsopłowy czy płowowasy od ucha do ucha, szabelka i mundur olśniewający w słońcu, dopasowany do figury, jeden z mundurów, które szyć potrafią tylko Polacy, widziałem potem tak zwane paradne mundury na Wyszehradzie, tych jakby owiniętych grubymi kocami przysadzistych wartowników, którzy w ogóle się nie uśmiechają, albo jeszcze bardziej przyciężkawych, mokrych w deszczowej Kopenhadze, nie mówiąc już o Windsorze, choć te futrzane czapy spod których strzelali okiem, cóż, całkiem całkiem i uśmiechali się, hm, może mi tylko się zdawało, że cień uśmiechu posłali samymi tylko wąsikami, choć jednemu opalonemu, na którym zastosowałem niezawodną metodę bezczelnego wpijania gał, pała stanęła pod grubym suknem spodni, nie to wobec Dominika z podniesioną szabelką, szarża na śmierć uważaną naturalnie i swobodnie jak dalszy ciąg życia, samo piękno ta wcięta w pasie młodość, atakująca kostuchę, która ten jeden raz trwożliwie schowała się za niemieckimi czołgami. Pani Tego Stulecia, Śmierć, której doprawdy nie wypadło tak się zachować, potem to sobie odbiła.

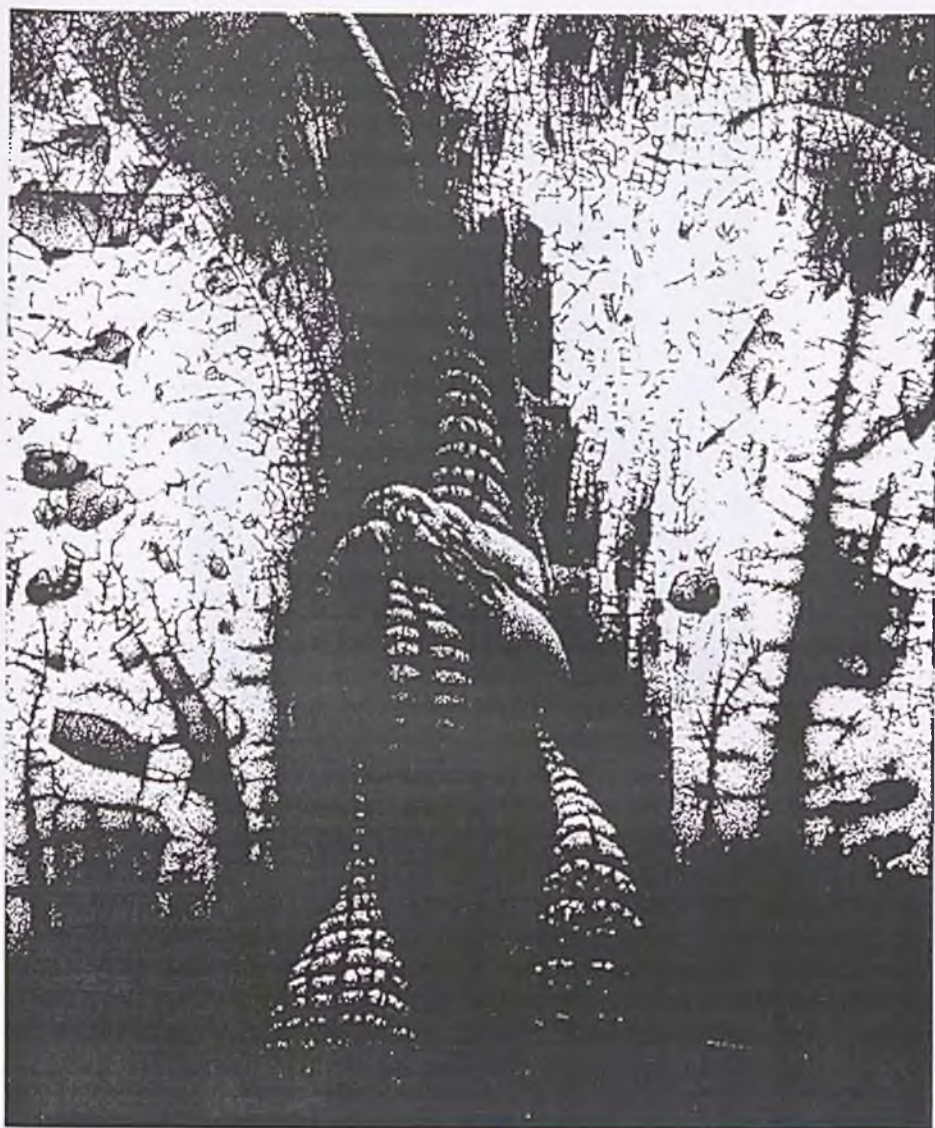
Stella, Angelina. Po co ruszać prochy, które są zakłete. Łóżka na strychu, mosiężne, żelazne łóżka Jarnuszkiewicza, krzyczące obluzowanymi nitami i rozłazącymi się sprężynami, gdy urządzaliśmy zawody, kto na samym siedzeniu wyżej podskoczy. Konrad Jarnuszkiewicz i Ska, Petersburg, Morska 15, telefon 2673, Moskwa, Wielka Łubianka, Dom Towarzystwa Asekur. „Rossija”, Warszawa, ulica Grzybowska 19, dom własny. Łóżka, które za okupacji służyły Cioci z Parteru i jej mężowi do spółdzenia wielkiej, felernej Mani, bo ciocia była pielęgniarką w Szpitalu Wolskim, Warszawa, może w jakimś innym, a właśnie wynaleziono rentgena i niemiecki lekarz życzliwie, a jakże, powiedział ciężarnej Cioci „chce pani wiedzieć, czy będzie chłopiec czy dziewczynka?”. Oczywiście chciała, więc lekarz tylko znów się uśmiechnął i prześwietlił jej polski

brzuch promieniami delikatnymi, bezbolesnymi niemieckimi promieniami wiedzy, od której w jednej sekundzie z prachosu, jaki stanowiły wymieszane ze sobą komórki męskie i żeńskie, pozostające jeszcze w staniu *prima materiae*, lub w tym praocieczaniu siły i odnowy, który Biblia pięknie nazywa *Tohu wa bohu*, zamiast Mani zaczęło wyłaniać się pokraczne nie-wiadomo-co. Potem jeszcze splodzili Walerię, udaną, bo nie było już niemieckiego lekarza, może bomba aliancka wymierzyła mu NIESPRAWIEDLIWOŚĆ, jak zapewne wyła nad jego prochami jakaś Krymhilda, Brunhilda lub inny damski grubokościsty Minotaur Zniszczenia, patrz *centaur*, dzika fantastyczna istota o ciele konia, z głową i tułowiem męskim.

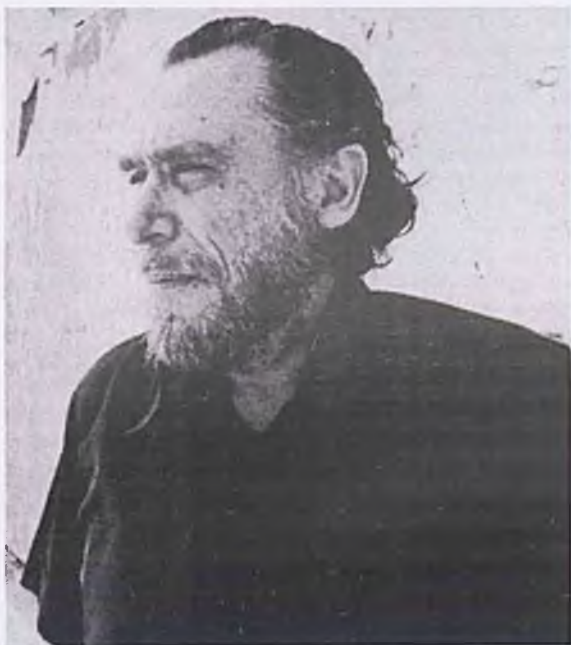
Bo takie były Zakonnica 1 i Zakonnica 2 - grubokościste, twardorękie i prostodusznie niesprawiedliwe, które przepięknie haftowały białe, szelce zczące najlepszym płótnem obrusy zakonne. Ten największy, który na przyjęciach obsiadało dwanaście osób, tato przepalil papierosem bo zawsze odkładał papierosa na skraj stołu, a one tak jak te haftowane przez siebie obrusy wyobrażały sobie cały świat. Wyrysowany prostą linią na nieskazitelnie białym tle. Bałem się ich radykalizmu ale przecież kochałem je czując, że od nich właśnie płynie jakaś bardzo podstawowa wiedza o kształtach i kolorach świata. Że nikt inny niż te szorstkie panny, których twarze w chwilach modlitwy dziecinnie łagodniały, jak bursztyn podświetlony miękkim żółtym światłem, nie nauczy mnie tej wiedzy trudnej, rzadkiej, o której rodzaj ludzki w przeciwieństwie do zwierząt coraz bardziej zapomina. „To jest woda, to kamień”, szemrały ich starcze wargi, gdy grubo zawężone w stawach palce przesuwały różaniec, „tak woła się o pomoc, a tak mówi o tym, że człowiek jest tylko przez chwilę na tym świecie”. Przez maleńką chwilkę jakiejś tajemniczej próby, na którą nas wydano z łona miłości, abyśmy przez miłość, nieosiągalną na tym świecie a więc tym cenniejszą, do miłości wracali. Siostra Angelina - od tych aniołów, przynoszących mnichom roślinkę przeciwko dżumie, i siostra Stella - symbolizująca Gwiazdę Morza, przyświecająca nad falami i burzami świata.

Jak przezroczyste owady trzepoczą nad ciemnym, przepastnym żywiołem, który nazywamy dzieciństwem. Na ich twarzyczkach - coraz odleglejszych, bo już nawet nad ich groby trafić nie potrafimy - zastygła chwila blasku. Kruchej i niezłomnej jasności widzenia.

Grzegorz Musiał



Leszek Kiljański, H-2



Charles Bukowski (1920 - 1994), fot. Richard Robinson

CHARLES BUKOWSKI - urodził się 16 sierpnia 1920 w Andernach w Niemczech; w Stanach Zjednoczonych od trzeciego roku życia. Poeta prozaik amerykański. Pierwsze opowiadanie opublikował w roku 1944, jako poeta debiutował w roku 1955. Autor około pięćdziesięciu książek tłumaczonych na kilkanaście języków. Mieszkał w San Pedro w Kalifornii. Zmarł 9 marca 1994.

Charles Bukowski

PANIE LATA

panie lata umrą jak róże
i kłamstwo

panie lata będą kochały
pod warunkiem że ceną nie będzie
wieczność

panie lata
mogłyby kochać każdego;
nawet ciebie mogłyby kochać
pod warunkiem że starczy
lata

ale zima zawita także
do nich

biały śnieg i
siarczysty mróz
i twarze takie brzydkie
że nawet śmierć się
odwróci
i skrzywi
nim je
weźmie.

LÓD DLA ORŁÓW

wciąż pamiętam konie
w świetle księżycy
wciąż pamiętam jak karmiłem konie
cukrem
białymi prostokątami cukru
przypominającymi lód,
a miały głowy jak
orły
łyse głowy które mogły kąsać a
nie kąsały.

Konie były bardziej rzeczywiste niż
mój ojciec
bardziej rzeczywiste niż Bóg
i mogły zmiażdżyć mi
palce a nie zmiażdżyły
mogły zrobić wiele różnych strasznych rzeczy
a nie zrobiły.

Miałem wtedy niespełna pięć lat
a do dzisiaj pamiętam:
o mój boże, te czerwone mokre języki
wystające im z dusz
jakie one były muskularne i dobre!

TYGRYSICA

straszliwe argumenty.
ale wreszcie leżą sobie spokojnie
na jej wielkim łóżu
przykrytym
czerwoną kapą w czerwone zimne kwiaty,
na brzuchu
z głową zwróconą w bok
skapany w przyćmionym świetle
gdy tymczasem w pomieszczeniu obok
ona cichutko się kąpie,
a wszystko to, jak większość spraw,
dzieje się jakby poza mną,
słucham muzyki klasycznej płynącej z małego radia,
ona się kąpie, słyszę plusk wody.

CZTERDZIEŚCI TYSIĘCY MUCH

rozdzieleni wichrem na chwilę
schodzimy się znowu

sprawdzamy czy na sufitach i ścianach
nie ma pęknięć i nieśmiertelnych pajaków

ciekawe czy zdarzy się jeszcze jakaś
kobieta

teraz czterdzieści tysięcy much
biega po ramionach
mej duszy
śpiewając
*poznałem dziewczynkę za milion dolarów
w sklepiku
za grosik*

ramiona mej duszy?
muchy?
śpiewając?

a cóż to za
gówno?

tak łatwo być poetą
i tak trudno być
mężczyzną.

przełożył: *Andrzej Szuba*

ANDRZEJ STASIUK
KONCERTE
KONCERTE



Andrzej Stasiuk

Andrzej Stasiuk

BIAŁY KRUK

(fragment powieści)

Najpierw po kolana, potem po jaja, a gdy wydostaliśmy się na otwartą przestrzeń, to i po pas. Na białej, pochyłej płaszczyźnie ładowaliśmy się w nawisy i zasy jak w pułapki. I nic nie było widać. Biały tuman walil wprost na nas, prosto w twarzę. Szliśmy z zamkniętymi oczami. Żadna różnica. Szliśmy tam gdzie było w dół. Wszystkie kierunki wyglądały identycznie: Nie było ich widać. Po godzinie zapragnąłem dojrzec coś czarnego, szarego, obojętnie, byleby nie było białe. Ryliśmy w śniegu głęboki rów i wystarczyło się obejrzeć, by dostrzec jak znika w oczach. No więc po jaja. Ja z przodu a Kostek za mną. Miał gorączkę. Mówił, że głupstwo ale gdy o świcie wygrzebywaliśmy się ze śnieżnego kopca jego oczy lśniły. Czasami musiałem czekać albo zawracać i wyciągać go z puszystych zasadzek. Nigdy nie widziałem takiej zamieci. Byliśmy mokrzy. Od potu i od śniegu. Niepokoilem się. Powinniśmy już być na dole, na dnie doliny. Nawet gdybyśmy szli kilometr na godzinę. Powinniśmy dotrzeć do strumienia, do jakichś krzaków, drzew, czegokolwiek. Zamykałem oczy albo patrzyłem na własne kolana. I szedłem. W dół. To jedno było pewne.

Obejrzałem się i nie dostrzegłem Kostka. Krzyknąłem. Mogłem sobie krzyczeć. Jeśli nawet mnie usłyszał to jego odpowiedź wiatr porwał w przeciwną stronę. Cóż jego głosik przeciw kilometrom szczęciennym puchu i świstu. Zrzuciłem plecak, postawiłem go pionowo i ruszyłem z powrotem. Ni to siedział ni to kłęczał po pas w śniegu, pochylony na bok jak jakiś zdruzgotany posąg. Wbil się w zaspę na dobre i ani myślał ruszyć.

- Nie mogę już - powiedział. Miał ciemnoczerwoną twarz i białe brwi. - Nic dam rady. Muszę odpocząć. -

Miałem ochotę go kopnąć. Pomyślałem, że go kopnę a on sztywno przewróci się na bok. Jak jakaś figura. I tak zostanie. Ale zamiast tego sam kucnąłem obok niego.

- Ładnie byś wyglądał ze swoim kałasznikowem. Mógłbyś se go wetknąć w dupę. Jak bałwan miotłę. -

Spojrzał na mnie jakoś tak nieruchomo jakby mu już oczy zamarzały. Może to była nienawiść? A ja poczułem, że wcale nie chce mi się ruszać, że zostaję, że tak jest dobrze bo trochę mniej wieje.

- No dobra. Odpoczniemy trochę. -

- Odpocznijmy. 24 luty godzina 10.30 - odpowiedział odkrobując zegarek na przegubie.

- Naprawdę nie mogę. Trzy dni i noc w drodze. Spać mi się chce. Wiem, że głupio gadam ale cholernie chce mi się spać. Zimno, gorąco, położyłbym się i zdrzemnął. Wiem, wiem... -

- Posłuchaj. To już niedaleko. Może godzina, może tylko pół - tak mówiłem chociaż nie miałem najmniejszego pojęcia.

- Jeszcze chwilę. -

Z trudem się podniosłem, z trudem obszedłem Kostkowy tors. Odpiąłem klapę plecaka i pomiędzy chlebów i szmat wygrzebałem paczkę kawy i butelkę wyborowej.

- Masz ten nóż? - Pogrzebał i znalazł. Zrobiłem dziurę w Café Prima, wysypałem trochę na dłoń, dodałem śniegu i zacząłem żuć. Nawet nieźle smakowało. Podąłem mu paczkę. Bez przekonania polykał kolejne porcje aż się zakrztusił.

- Weź więcej śniegu. Musi być mokre. Papka. -

Wykonał to tak dokładnie, że po chwili zapomniał o kawie i garść po garści pochłaniał ugnieciony puch. Chciałem dotknąć jego czoła, ale pomyślałem, że gotów to wykorzystać i rozkleić się na dobre.

Po kawie zabrałem się za gorzałę. Pociągnąłem półsetkowy łyk i czekałem aż się rozleje po arteriach. Kostek upił trochę ale niewiele.

- Jeszcze papieros i idziemy. - Skinął głową.

Zrobiło się całkiem przyjemnie. Chyba zapadaliśmy się coraz głębiej, bo wiatr ledwo muskał nasze głowy.

- Jeszcze papieros i idziemy - powiedział po chwili jakby do siebie. -

- Idziemy, idziemy, dzień, noc, tydzień, rok, dwa, trzy, ciągle nam coś wieje w srakę, teraz wieje nam w twarz. Może coś się zmienia. Nie martw się, przyjdę do siebie, żeby to wszystko pociągnąć. Cholerne dreszcze. Jak byłem mały, lubilem dreszcze. Leżało się pod koldrą i jak ci było zimno, to wiedziałeś, że to złudzenie do przeciw pod koldrą nie może być zimno, nie? I gorączkę lubilem. Zimna herbata z cytryną. Spalo się i nie spalo. Dziecinne delirium. Wiesz co najbardziej lubilem? Kanapki z ogórkiem. Kiszonym. Chleb, trochę masła i plasterki ogórka. Wszystkie choroby na tym przejechałem. Popatrz. Dzisiaj mogliby nas szukać. Za pół godziny nie będzie śladu. Jak w Kazachstanie. Buran się taki wiatr nazywa. Wieje dwa tygodnie, a potem jedzie chłop saniami i konie potykają się o komin. Stoją na dachu chałupy. Gdzieś coś takiego czytałem. Przyznaj się. Żałujesz tego wszystkiego. Chciałbyś żeby się cofnęło, nie? Już się nie cofnie. Weźmiemy tamtych i będziemy ucickać. Aż nas złapią. Nikt nie wyjedzie. Ani ty ani nikt inny. To możemy zrobić. Ja powinienem odpocząć. Mówisz, że tam jest szalas. Położę się przy ogniu i będę sobie snił i nie snił. Ogórek? Chuj z ogórkiem. -

Podniósł butelkę do ust, pił na pohybel temu kiszonemu. Tak to wyglądało. Pocięło mu po brodzie. Podał mi flaszkę.

- Pij i sznurujemy dalej. Tylko powiem ci jeszcze jedną rzecz. Żebyś wiedział. Nigdy was nie lubilem. Ani ciebie, ani Małego, ani Gąsiora. Może Bandurkę. A teraz będziecie mnie pielęgnować. Zwłaszcza teraz. Będziecie mnie tuczyć i pielęgnować jak kozła ofiarnego. Bo jeśli ten facet tam został... to sam wiesz. Nikt nie zgadnie który z nas...

- Kostek, co ty bredzisz? - W głowie miałem tylko świst wiatru. Jakbym trzymał na karku całą okolicę, pustą kulę po której uwija się wichura.

- Nie bredzę. Powiedziałem, co powiedziałem. Idziemy. -

I wstał tak szybko, jakby nie czuł ciężaru plecaka ani zmęczenia. Zapadł się w śnieg ale zaraz wyprostował. Minął mnie i ruszył ledwo widocznym szlakiem, a gdy dobrnęliśmy do mojego plecaka, malej białej górkę zapytał:

- Jak? W którą stronę? -

- Cały czas w dół. -

Po pół godzinie zobaczyliśmy czarne pnie drzew. Dowlokłem się do pierwszej kępy bez tchu, z płucami na granicy rozdarcia. On naprawdę odzyskał siły. Pędził na złamanie karku. Rozbijał śnieg jak jakiś lodolamacz. Czekał na mnie.

- No i co? -

- Gdzieś niedaleko powinna być rzeczka. Powinna płynąć w prawo. Powinniśmy pójść w dół biegu. To ta sama której nasłuchiwaaliśmy. -

Wśród drzew śnieg był znacznie niższy. Doszliśmy do niewielkiego urwiska. Wyglądało to na koryto, ale jak okiem sięgnąć pokryte zaspami. Kostek zrobił krok w przód i zapadł się po pierś. Wypełził na środek przecinki, która miała być łóżyskiem. Chwilę rozkopywał śnieg butami aż dogrzebał się do lodu.

- No to chyba jest. -

W końcu doszliśmy. Poznałem oberwany brzeg. Na kamiennych progach rzeka uwalniała się ze śniegu. Z lodowych gardzieli tryskały strumieniec zielonej wody. Wydrapaliśmy się na górę. Szalas był. Stał. Czulem zapach dymu. Ledwo widoczny ślad ścieżki wiódł do rzeki.

- Niezłe miejsce - powiedział Kostek i został z tyłu.

No więc wszedłem. Drzwi zatrzeszczały zgarniając kupę puchu. Wewnątrz cuchnęło spalenizną. Dym wyciskał lzy z oczu. Siedzieli przy ogniu owinięci w śpiwory, skuleni, mali i nieruchomi. Kostek wsunął się za mną i zamknął drzwi. Czerwony blask żaru upodobił naszych kumpli do bandy łachmaniarzy. Wyglądali jak szmaciane kukły i jeszcze ten swąd dymu, jakby uciekli z pożaru. Nadpaleni, postrzępieni i brudni. Prawdziwi uciekinierzy.

Kostek nie ruszał się z miejsca. Więc to ja miałem wszystko opowiedzieć. I zrobiłem to, nim ktokolwiek zdążył otworzyć dziób, wyjechać z pretensją albo pytaniami. Wyrecytowałem historię naszej podróży, wszawą odyseję. To była krótka opowieść, ale i tak musiałem kucnąć, bo dym szczypał w oczy. Nie mieli już suchego drewna. No więc krótko. Same fakty, zero przymiotników. Nie miałem siły. Nie widziałem ich twarzy. Musiało ich to pierdolnąć bo nikt nie powiedział słowa. Bandurko pochylił głowę i objął ją rękami. Mały nie poruszył się ani o włos. Gąsior oparty plecami o ścianę zaszeleścił szmatami.

Zapaliłem papierosa. W tym mokrym dymie miał paskudny smak. Czekaliśmy. Kostek oparty o drzwi, ja w geometrycznym środku budy, w kucki oni tam jak jakieś alegorie zaskoczenia, nieruchomej paniki, jakichś uczuć, które musiały w jednej chwili pozbawić ich przytomności, nawet może imion, zbici w burą grudę, kupę łachmanów, pierdolnik miliona myślowych operacji i ani be ani me. Wyglądało na to, że przyszliśmy ich ukarać, wykwaterować z dotychczasowego życia, telegram, zawiadomienie o śmierci.

W końcu Wasyl wyjął twarz spod ręki. - Kurwa, co za syf, co za syf! Gąsior jest chory, ma gorączkę - wystękał, jakby to miało jakieś znaczenie, albo jakby chciał rzucić tego Gąsiora na wagę od swojej strony, żeby choć trochę się gębę, przeważało choć o włos to, co my przynieśliśmy.

A potem wstał, wdepnął w palenisko, czerwone iskry smyrgnęły ku górze i zgasły, a on zaczął chodzić po szalacie w tę i z powrotem, więc przynajmniej jakiś dźwięk wypełnił obumarłą ciszę, wymazał ten jego bezradny płaczący jęk.

Pomyślałem, że my, Kostek i ja, zrobiliśmy już swoje. Pomyślałem, że właściwie należy mi się odpoczynek, że teraz czas na nich. Zrzuciłem to z siebie i reszta gównie mnie obchodziła. Usiadłem przy ogniu. Garnek z wodą stał na węglach. Woda próbowała się zagotować.

- Przynieśliśmy kawę - powiedziałem do Małego, a on wstał bez słowa i poszedł pogrzebać w plecakach.

Gąsior obrócił twarz w moją stronę. Poczerniały, wynędzniały, policzki miał zapadnięte, fałdy skóry wypełniała czerń brudu albo cienia. Dotknąłem jego czoła. Pot zlepił mu włosy.

- Kiedy cię tak wzięło? -

- Przedwczoraj wieczór. Nie ma żadnych lekarstw. -

- Podkarmimy cię trochę. -

- Wszystkie kości mnie łamią. I zimno. Cały czas mnie trzęsie. -

- Jest trochę alkoholu. -

- Powiedz, to wszystko prawda? On naprawdę to zrobił? -

- Zrobił, Gąsioru, zrobił. Jakies siedem kilometrów stąd. Wiesz, bardzo zgrabnie nam to poszło. - Przyniosłem mu łyk wódki w kubku. Wysunął osmoloną dłoń spod trafiejnej kołdry i wypił. Potem wsparł głowę o ścianę, zamknął oczy, odczekał chwilę i jak zbudzony ze snu zamrugał powiekami.

- Naprawdę? Powiedz, naprawdę? Przecież jak tak... po prostu jak mówiłeś. Po co? Kurwa, po co, co? Posłuchaj, nie wygłupiajcie się. To wszystko jest jakieś głupie. Musimy stąd uciekać, człowieku, jak nas nakryją, człowieku... -

Mówił coraz prędej i głośniejsz, chociaż próbował zniżyć głos do szeptu, ale słowa wypryskiwały z niego jakieś takie sprężone, jakby wyrzucało je powietrze, dużo, zbyt dużo nagromadzonego w płucach powietrza jak pod wodą, jak w strachu. Zdjąłem czapkę i otarłem mu nią pot. Szara grzywka przyklepiła się ukośnie do czoła. Wyglądał jak mały chłopiec o zniszczonej twarzy.

- Trzeba uciekać, trzeba uciekać, do Warszawy, zapomnieć o tym wszystkim, co za głupota... w co myśmy się wrobili, powiedz... -

Woda w końcu się zagotowała. Mały wysypał kawę i krzątał się dookoła jedzenia. Tłuszcz skwierczał na patelni, pryskał w ogień. Drobne trzeszczące eksplozje. Gaśnior dygotał pod kupą szmat. Z zimna, z gorączki, z alkoholu, od własnych słów które wprawiały go w przerażenie. Wmusilem w niego trochę smażonego boczku. Obracał kęsy w wyschniętych ustach i dopiero kawa spychała jedzenie do żołądka.

- Pomóż mi, muszę wyjść - powiedział.

Wypłatał się z okryć, wsparł na moim ramieniu i wyszliśmy. Na progu wyrzygał wszystko, co zjadł. Z powrotem niemal go niosłem.

- Grzane piwo - wymamrotał. - Napiliłbym się grzanego piwa. Jezu, jak bym się napił. -

- Nie przynieśliśmy piwa, Gaśnior. I tak ledwo doszliśmy. Chcesz kawę? Z wódką? -

- Pokręcił głową. - Nie. Piwo. Mam zachcianki jak kobieta w ciąży, nie przejmuj się. -

Dziesięć pięćdziesiąt, pomyślałem. Dziesięć złotych pięćdziesiąt groszy. Tyle kosztowało wtedy grzane z cukrem. To mógł też być luty bo było zimno. W tej kamiennej psiej budzie nie mieściło się nic prócz szynkwasu z nierdzewnej stali, wielkiego aluminiowego czajnika i grubej baby. Klęła i pokrzykiwała na pijaków nie przerywając dopełniania kufli, liczenia pieniędzy, reszta i przechodzić dalej, w tył zwrot i na świeży luft, na betonowy placyk ogrodzony żelazną balustradą, żeby opoje się zanadto nie rozpelzały. Nikt nie siedział przy blaszanych stolikach. Wszyscy stali przytupując, skurezeni wśród pary oddechów i tej ze stygnących kufli. Dziesięć pięćdziesiąt grzane z cukrem. Dawali jeszcze z sokiem, ale tego nikt nie brał. Jaki był sens i cel jazdy przez pół miasta, sens i cel stania w ogonku brudnych, szarych mężczyzn, na wietrze, w ponurym cieniu bezlistnych drzew?

Ten budynek przypominał raczej szpital niż miejsce, gdzie można by wziąć coś do ust. Ciężkie drzew i większy, górzący ciężki kulturalnego pałacu. Podwójny ziąb. Przeciągi nigdy nie milkły. Wiatr, zależnie od pory, niósł zeschnięte liście, śmiecie albo garście suchego śniegu z parkowych alejek. Pół miasta, szeroka rzeka i złoty pięćdziesiąt na autobus, żeby się tu znaleźć, chociaż po drodze było z dziesięć knajp, jeśli nie lepszych, to na pewno cieplejszych. Laliśmy na ciemnoszare pnie klonów. Nikt się nie krępował. Wszyscy lali. Pod każdym drzewem stał ktoś z wyciągniętą fajką. W zimie jeszcze jedno źródło białych obłoczków. Kraina gorących źródeł. Drzewa jakimś cudem nie usychały.

No więc wystarczyło jedno słowo, hasło, by porzucić wszystko i jechać, stać, przytupywać, palić tanie papierosy. Zbieraliśmy się w kręgu, jak rycerze okrągłego stołu. Ramię przy ramieniu, postawione kołnierze, wydawało się, że w ten sposób chronimy chmurki ciepła uciekające z kufli. Nie mieliśmy króla Artura. Zupełna anarchia. Lecz wydawało się nam, że jesteśmy wszyscy ulepieni z tego samego kruszca. Stąd ten krąg. Drobni pijaczkowie też stawali w kręgu. Wszyscy chłopcy formują się w kręgi, jak Indianie, jak Zulusi. Gaśnior też tam był. I Mały, i wszyscy inni. Lato, zima, pora była obojętna. Tyle że latem mogliśmy dotrzeć tam na piechotę jakimś krętym szlakiem zakamarków, placów, parków, kin - co tam kto lubił w tym mieście cudów. Przyjemne, demokratyczne miasto. Mordy tak samo poszarzałe. Egalité! Fraternité! Liberté! Rok 77, 8, 9, 80, 81 - jakże wolni byliśmy wtedy. Zagubieni w brzuchu tej ślamazarnej, ociężałej bestii, tego bydłęcia, w kieszeniach Lewiatana zaplątani jak pasożyty, jak tasiemce. Tysiące przejść, setki miejsc, godzin, miłość jest luksusem walkoni i próżniaków - dopiero później staje się to oczywiste.

Całe lata podwórek i ławek, zimy w zadymionych pokojach tak szczelnie wypełnionych naszą obecnością, że nie mieściła się ani szpilka, ani myśl, że może być inaczej. Gąsior stawał, bo miał pieniądze, ja piłem bo nie miałem za co stawiać i ani śladu heglowskiej triady. Aprioryczna synteza.

- Chodźcie, popatrzymy na kurwy pod Polonią. - Ale nikt nie miał ochoty, więc braliśmy po jeszcze jednym piwie, po jeszcze jednym papierosie z paczki, by opowiadać sobie te wszystkie legendy, mity rycerskie, opowieści bohaterskie. O tym jak Bolo przez rok się branzłował, zbierał spermę do butelki i trzymał w lodówce, a starym mówił, że to wyciąg z ziół na coś tam dobry. O tym jak Gagol za dwie dychy w środku nocy zapalał światło w pokoju siostry i zdejmował z niej kołdrę. Zawsze spała goła, a okno było wielkie i na parterze. O tym jak Franek Żeberko ilekroć zaczynał pić, uprzedzał, że po 1/2 litra sra w spodnie i wszyscy mu wybaczały, bo kiedyś wykonywał romantyczną pracę celnika na zachodniej granicy. O tym jak dziadek Gagola napelnia kondony gazem, przyczepia lonty i eksploduje je w granatowym niebie peryferii. O tym że Oskar Peterson jest dwa razy lepszy od Errola Garnera albo odwrotnie. O wielkich eyckach Bużki, o małych eyckach Dziuby. O białej serwetce przewieszanej przez kutasa - tak Krzysiek witał kumpli w drzwiach ilekroć miał w łóżku świeże ciało. O ojcu Gąsiora, który znokautował w knajpie dwa razy większego, bo większy chciał tańczyć Czerwone Maki. O tym ile morderstw popełnił Leadbelly. O tym, jak Uriasz zrywał się przed jakimiś bandziorami i zostawił jaja na drucie kolczastym, a potem musiał nosić babskie podpaski w charakterze opatrunków. Sto innych legend wytartych na brzegach od częstego używania i tak samo dobrych jak te o zdradzie pana Mordreda, odnalezieniu Eskalibura, o tarczy pana Galahada czy Lancelocie i świętym Graalu.

- No to jak nie pod Polonię, to gdzie? -

- A musisz w ogóle - odpowiadał Majer wkurzony, że musi przerwać pogwizdywanie Around midnight. - Idź sobie pooglądać gole kury w garmażerii. Na Świętokrzyskiej. -

I jeśli to było lato, to prawdopodobnie ruszaliśmy Świętokrzyską, żeby zajrzeć do ernerdowskiego sklepu z płytami, wypatrzeć Mulligana z Brookmayerem, a potem opuścić się Tamką nad Wisłę do Syrenki, odstać swoje, wypić po butelce i potem samym brzegiem, po betonowych płytach do Albatrosa na kolejny kufel pomiędzy brudasami, łazikami, pomiędzy żołnierzami, wśród obiboków i żuli. W górce, na skarpie nad naszymi głowami dojrzewiała zdrada. U świętego Jana, u świętego Marcina, u świętego Jacka, u Przenajświętszej Paniienki dojrzewiała zdrada, zamach na naszą Egalité, na naszą Fraternité, na naszą Liberté. Któż z nas mógł to podejrzewać? Któż mógł wiedzieć, że w wilgotnych piwnicach, w toczonych przez kornika stallach, wśród czarnych konfesjonalów, złotych ornatów, pośród mumii i chrzcielnic przemykają cienie i dybią akurat na nas. Powinniśmy wtedy ruszyć pod górę, Mostową, i obsikać wszystkie dostojne portale. Ale my, naiwni i nieświadomi, ruszaliśmy na północ, przysiadając dla odpoczynku na wielkich stopniach nabrzeża, zbudowanego chyba na przybycie jakichś rzecznych gigantów.

W dali na tle ciemniejącego nieba rysował się most Gdański. Wśród czarnej gęstwiny belek czerwone tramwaje jechały na Pragę. Białe rybitwy muskały zielonkawą wodę. Na drugim brzegu, w zoologu zwierzęta śpiewały „czarny chleb, czarna kawa”. Wasyl Bandurko szedł ostatni, w militarnym stroju us. army, patrzył na ceglane wieże świętego Floriana, trochę osamotniony i ocięzany bo tego piwa, jak dla niego, było ciut za wiele. Gąsior w czarnej motocyklowej skórze szedł przodem i grał na swoim blues harpie jakąś durną melodyjkę zamorskich pastuchów albo kryminalistów. Mały szedł obok mnie i zasłaniał zachodzące słońce, a te z kolei chowało się za fabrykę pieniędzy. A przed nami, tak samo oddzielnie jak Bandurko, szedł Majer i pogardliwie, na przekór Gąsiorowi, pogwizdywał swojego Theloniusa Monka.

I jeszcze zdążyliśmy na ostatnie piwo „za rurę”. Blaszyński barak nie miał żadnego szyldu. Mówiło się „za rurę”. Pomiędzy niedobitki pierwszej zmiany. No więc nie mogliśmy przewidzieć tego spisku wrogów naszej wolności. Żyliśmy przecież w świetle prawdziwych mężczyzn. Twardych,

monotonnie upartych. To oni wypełniali tę knajpę. Fabryka samochodów zabytkowych na drugim brzegu odżywiła się ich ciałami. Resztę wypluwała o drugiej po południu. Przed podjęciem powrotnej drogi zbierali się właśnie tutaj. Ci co szli na drugą szychkę kradli tu ostatnie minuty. To byli prawdziwi mężczyźni. Ojciec Gąsiora, ojciec Małego, mój ojciec. Nie skarżyli się nigdy. Wkładali marynarki i wychodzili z domu. Codziennie wracali. Ani słowa skargi. Żyjąc wśród nich, w ich cieniu, byliśmy pewni, że konstrukcja świata jest skończona. Oni nigdy by nas nie zdradzili. Tłukli nas od czasu do czasu widząc jak się wymykamy. To oni dawali nam prawdziwą wolność, wolność ucieczki. Zdrada przyszła z innej strony. Ze strony piździelców nie potrafiących znieść swego losu. Od bab. Nie darmo kryli się w kościołach pomiędzy chłopami w kieckach. Naszym ojcom nigdy by to nie przyszło do głowy.

A potem pan Waldek zbierał ze stolów blaszanki z petami i to był koniec działalności. Szliśmy pod most popatrzeć na płynące kondony, posłuchać łomotu tramwajów i zamiast Fraternité krwi krzyżowaliśmy strumieniem moczu a któregoś dnia, zupełnie innego, Uriasz zrzucił ubranie i skoczył w białych gaciach w środek tego syfu. Akurat szło dwóch gliniarzy więc chwyciliśmy jego lachy, prysnęliśmy na górę, by zobaczyć, co z tego będzie. W związku z tym, że Uriasz był zdrowo pierdolnięty, pogardzał władzą i jako jedyny wśród nas czytał Bakunina - wybrał wolność, popłynął do pierwszego przęsła, dobre sto metrów i rozgościł się w charakterze Robinsona na bezludnym skrawku łądu u stóp filara. Gliny się naradzały i jeden wabił Uriasza jak syrena. A potem zagadali coś przez krótkofalówkę i za piętnaście minut przyplłynęła motorówka. W samą porę bo już nieźle go trzęsło. To byli dobrzy gliniarze. Dali mu dwa razy w pysk i raz pałą po plecach żeby miał co pokazywać.

O ósmej wieczór drugi wagon szóstki był prawie pusty.

To wszystko minęło.

Andrzej Stasiuk

Andrzej Stasiuk - Rocznik 1960. Pisarz i publicysta. Autor głośnej powieści Mury Hebronu. Publikuje w „Tytule”, „Czasie Kultury” i „Tygodniku Powszechnym”



Aleksander Dętkoś, *Cień*

*Anne Sexton***DOM**

W snach
ciagle ten sam zły sen się śni.
Jak gigantyczna zabawka z Niemiec
dom odbudowany
na tym samym irlandzko-zielonym trawniku.
Z tym samym strasznym ekwipażem:
krewnymi o tych samych pomarańczowych i różowych twarzach,
wystruganymi i odzianymi jak lalki
czekające, aż ich szczęki zaczną otwierać się i zamykać.

Tysiąc dziewięćset czterdziesty drugi,
czterdziesty trzeci,
czterdziesty czwarty...
wszystko jedno. Trwa wojna.
Benzyna na przydział na nasze trzy samochody.
Dyszy w swym boksie Lincoln Continental,
chart spięty do skoku, podniecony.

Irlandzki chłopak
z którym umawiała się na randki
(Irlandczyk z koronkowej firanki, jak mawiała matka)
pogania ją wzdłuż pokrytych ołowianą farbą garaży
aby szybciej poczuć błotniki obite lakierowaną skórą
i zerkać na kilometrąż.
O tamte pieniądze!
i pocałunki też.
Pocałunki, które zastygały w ustach
jak octowe cukierki rozciągane
niezgrabnymi palcami, ciągnęła je
i ciągnęła, aż białe jak kość psa
- biała i twarda, której nie można już żuć.

Ojciec,
jakiż dokładne podobieństwo,
z twarzą obrzękłą i czerwoną,
ze szkocką z przemytu
odsiadujący swoją comiesięczną popijawę
w jednej z piżam szytych na zamówienie
i krzyczy, jego język jest rączy jak koń w galopie,
krzyczy w głąb międzymiastowej.
Jego usta są szerokie, jak jego pocałunek.

Matka,
każdy jej gest jest na miejscu,
zrzuca kopniakiem pantofle,
choć reszta już nie taka,
siedzi niemożliwie rozczochrana
w swej alabastrowej gotowalni
sortując brylanty jak bankowy kasjer
który sprawdza, czy się zgadzają.

Służąca,
cienka jak lód na patyku,
jak zwykle dogląda obiadu
ze złością pocierając kłykciami o porcelanowy zlew
przemawia do psa polowczyka, który się boi wystrzałów.
Wie, że coś się stało.
Nakłuwą pieczonego ziemniaka.

Ciotka,
starsza od wszystkich czarownic
z *Braci Grimm*,
schylona przy gęsioszyjej lampie w pokoju swym na piętrze
dostraja odbiór w radiowych słuchawkach
i znów robi na drutach,
jej szydła pracują jak kuchenne noże
jej piersi są wzdęte jak dwie
poduszki do szpilek.

Pomocnik,
bystrooki Filipińczyk
prześlizguje się jak japoński szpieg
z jednego pokoju francusko-prowincjonalnego
do drugiego pokoju francusko-prowincjonalnego
opóżniając popielniczki i podnosząc te z mebli
które się przewróciły.
Jego kurteczka błyszczy staroświecką połyskliwą czernią
mądrego grabarza.

Mleczarz też występuje w tym filmie
rysunkowym, w co drugie sennie rano
pobrząkuje butelkami, jak monetami w śwince.
I ogrodnicy przychodzą, szczęściu naraz
pomagając petuniom i włochatym dzwonkom angielskim
przebić się przez wilgotną słomę.

A teraz znów on
przedstawiony niejasno i okrutnie
z jednym okiem zielonym, drugim niebieskim,
mający jak dotąd jedną rolę główną drugoplanową
polegającą na tym, aby po jej randce po połudn

przejsć obok czekających pieczonych ziemniaków,
obok błyszczących pleców japońskiego szpiega,
po pokrytych bawelnianym płótnem schodach
obok trzeszczących lub nietrzeszczących słuchawek,
skręcić w holu
obok diamentów, na które nigdy nie zapracuje
i pijaka, którego dziś całowała,
wśród gęsto nakrapianych gwiazd, łóżko płynię
i dziwny, biały klucz...
podnosi się w górę, jak wrzeczono przędzy,
w górę, i kolejna ucieczka na poddasze,
aby zatrzaskać za sobą drzwi, za tamtymi latami
które jeszcze trzeba będzie żyć...
za marynarzem, którego puści kantem
za chłopcami, którzy nadejdą
z Andover, z Exeter i Saint Marks,
chłopcami, którzy odejdą z bladymi, gładkimi twarzami;
zatrzaskać drzwi za tamtymi dniami, kiedy będzie wciąż taka sama
i nigdy nie pytać „dlaczego” i nie zastanawiać się „kogo”,
zatrzaskać drzwi i zedrzeć z siebie pomarańczową bluzkę.

Tato, tato, ja nie chcę żyć.

Gdy ukończy trzydzieści pięć lat
przyśni się jej, że umarła
co więcej, że wróciła.
Przez cały dzień dom stoi
większy niż Rosja
i lśniący, jak leczona słońcem skóra.
Przez cały dzień czeka maszynieria: pokoje,
schody, dywany, meble, ludzie -
tamci ludzie, którzy stoją w otwartych oknach jak przedmioty
czekając, aż je ktoś wywróci.

JEZUS IDĄCY

Gdy Jezus szedł na pustynię
niósł na swych plecach człowieka
- przynajmniej miało to kształt człowieka,
może rybaka z wilgotnym nosem,
może piekarza z zasypanymi mąką oczami.
Człowiek nie żył, na to wyglądało,
choć nie można go było zabić.
Jezus już niósł wielu ludzi
ale tym razem był to jeden człowiek -
jeśli to rzeczywiście był człowiek.
Tam, na odludziu, wszystkie liście
wyciągnęły ku niemu dłonie
lecz Jezus szedł mimo.
Pszczoły zapraszały go do swego miodu
lecz Jezus szedł mimo.
Odyniec wyrwał swe serce i dał mu
lecz Jezus ze swym ciężarem
szedł mimo.
Diabeł przybliżył się i uderzył go w twarz
a Jezus szedł dalej.
Diabeł rozkazał ziemi jeździć jak winda
Jezus szedł dalej.
Diabeł wzniosł miasto kurew,
każda czekała w małym anielskim łożu,
Jezus ze swym ciężarem szedł dalej.
Przez czterdzieści dni, przez czterdzieści nocy
stawiał krok za krokiem
i człowiek którego niósł
jeśli to był człowiek,
stawał się coraz cięższy.
Niósł wszystkie drzewa świata
które są jednym drzewem.
Niósł czterdzieści księżyców
które są jednym księżycem.
Niósł wszystkie buty
wszystkich ludzi świata
które są jednym butem.
Niósł naszą krew.
Jedną krew.

Modlić się, Jezus wie,
to być człowiekiem dźwigającym drugiego.

przełożył: Grzegorz Musiał

Barbara F. Lefcowitz

JEDZĄC LODY W OŚWIĘCIMIU

Wyruszyliśmy z Krakowa białym mercedesem, przez deszcz.

A ty krok w krok szedłeś za mną przez całą Polskę, choć czasem na odwrót - ja szłam za tobą. Co prawda byłeś w tym czasie o cztery tysiące mil stąd, ale w myślach widziałam cię jak pracujesz przy komputerze, drapiesz się w ramię po ukąszeniu jakiegoś owada, sikasz, idziesz do Safeway'a a po karton mleka, myślisz o mnie (skulona płacząc, a ty przynosisz bukiet czerwonych kwiatów, żebym już nie płakała), gładzisz futerko kota, gładzisz futerko llzy między jej nogami, albo zasypiasz w jej ramionach.

I jeśli zdarzy ci się przez sen zapłakać, zaraz daje ci cycek do possania.

Ilza. Zakontraktowana od zaraz, po trzydziestu latach ze mną. Wykręciłeś mnie - przepaloną żarówkę - *Do widzenia, przepraszam, że bez uprzedzenia. Po prostu nie mogę dłużej żyć z tobą, nie miej żalu.*

Ilza. Jasnowłosy pączek w maśle, odpasiony sznyclami i bitą śmietaną. I z nią ty - który kiedyś chciałeś być rabinem. A przynajmniej kantorem.

Czemu godzę się, abys teraz był ze mną? W podróży do miejsc, których absurdalność przeraża albo wywołuje mój śmiech, choć utraciłam ciebie? Noszę cię w sobie jak śmiercionośny wirus - ulicami Krakowa, wśród popisów ulicznej kapeli („*Mammy's Little Baby Likes Shortenin' Bread* po polsku) i u ceglanych murów pomorskich katedr, i wśród grubych kobiet z włosami o barwie ich szminek i w pończochach z czarnej koronki, i wśród sztywnych od kurzu żdźbeł polskiej trawy, wśród tego wszystkiego, zza czego ciągle dobiega mnie twój głos.

Florencja 1956. Jakbyśmy znów włożyli się ramię w ramię - nagle osłupiali z wrażenia pod Bramami Raju. Albo Akropol, Ateny - z jakiegoś powodu właśnie rozmyślałam o prześwietleniu zęba, gdy ty zawolałeś, że sztuczną szczękę i portfel zostawiłeś na promie, którym płynęliśmy do Pireusu. Oczywiście wybucham śmiechem - kto nie zaśmiałby się z takiego połączenia rzeczy skalanych i świętych? Pomnik Sfinksa w Splicie - mieście Dioklecjana - z obiegającymi cokół słowami: *Zawsze Złośliwy Sydney*. Siedzimy w Umberto Galleria w Neapolu: środkiem jedzie młody człowiek na srebrzystym rowerze, z koszem pełnym krwistoczerwonych pomarańczy. Ty nie nie widzisz i jak zwykle zarzucasz mi, że zmyślam - choć za to jaki opiekuńczy byłeś, gdy rozchorowałam się na zachodnim wybrzeżu Irlandii. Nie brakło mi wtedy ani ciasteczek do herbaty, ani polnych kwiatów i nawet gderliwa szefowa pensjonatu przyniosła mi gorący termofor, żebym sobie rozgrzała piersi. Indie, Maroko, Turcja. Wyliczać bez końca. Ale czas odłożyć tamte fotografie na nie-do-widzenia. Chyba-żeby-kiedyś... w jakiejś zimowe popołudnie.

Nigdy nie zwiedziłbyś Polski, gdybym cię nie zabrała do środka. I patrz - mówisz mi gdzie mam iść, jak wymienić pieniądze, tłumaczysz czym się różni legalny kurs od czarnego rynku, od ciebie wiem co kupić, jeść, jaka jest historia Polski, jaka jej powierzchnia uprawy pszenicy i dlaczego Solidarność wciąż mi się wydaje zabiegiem kosmetycznym na ciele umierającego narodu. DO DIABŁA, PO CO PRZYWŁOKŁEŚ MNIE Z SOBĄ WŁAŚNIE TUTAJ!

Ludzie w naszym wieku powinni jeździć na Wyspy Bahama.

Potraskane klozety (jakby dupy w Europie miały inny wymiar i masę), wściekle urzędniczki, zwiędłe liście kapusty i wciąż ten język, dudniący jak zsypana ziemia. STOP - wołasz, gdy pod stalinowskim Pomnikiem Oglupienia nazywanym Pałacem Kultury omal nie rozjechał mnie polski fiat. STOP! DOŚĆ MYŚLENIA! RZECZY NIE MUSZĄ KONIECZNIE COŚ ZNACZYĆ. PRZESTAŃ BEZ PRZERWY GLÓWKOWAĆ, BO ZWARIUJĘ.

Biały mercedes, przez ulewę, wiozł nas do Oświęcimia. Taksówkarz o małych niebieskich oczkach był rozanielony, że w „Holiday Inn” znów mu się trafił dłuższy kurs z zagranicznikiem. Na innych kursach z pewnością nie dorobiłby się mercedesa.

- Niemieckie rzeczy *prima*. Nie psują się - oświadczył na wstępie. Na imię miał Tadeusz.

- Więc jedźcie pani do Auschwitz?

Jego oczy były wesole a uśmiech wystarczająco szeroki, by odsłonić parę złotych zębów. Miałam nadzieję, że jego obecność ci nie przeszkadza i - częściowo po to, żeby ci zrobić na złość, a częściowo dlatego, że nie umiem szybko zmieniać wątku - ironicznie bąknęłam coś o tym białym mercedesie i o tobie. Powinnam ugryźć się w język, wiedziałam że, parskniesz „Paula, puknij ty się czasem w łeb, zanim coś powiesz”.

- Uważaj, ten cholerny taksówkarz chyba cię robi w jajo, trzydzieści doliczów za taki kawałek drogi?

- Ciii, on zna angielski.

- Mam to w dupie. Ty specjalnie wyciągasz mnie na takie wyprawy żebyś widział, jak nas odzierają ze skóry.

- W Irlandii przyniosłeś mi bukiet polnych kwiatów.

- Hę? A co to ma z tym wspólnego? Niech cię szlag trafi, Paula, lubisz mnie stawiać pod ścianą.

- Żony nie walczą z mężami. To wojsko walczy - odczwał się Tadeusz. - Wszyscy za dużo walczą. *Solidarnosz* robi - jak wy to nazywacie? - *konFLIK*.

- *CONflict*.

Och, z pewnością chciałabym, żebyś naprawdę TO dzielił ze mną, zamiast siedzieć GDZIEŚ TAM, nadąsany: naumyślnie włożyłam czarną spódniczkę, czarną bluzkę i nie wzięłam z hotelu aparatu fotograficznego. Szacunek dla zamordowanych? Czemu więc nie opuszczał mnie nastroj przygody? ach jakiej przygody! I wcale nie troszczyłam się o mogiły bo czułam, że z tej podróży wrócę Inną Osobą.

Im bliżej byliśmy, tym bardziej psuł ci się humor.

- Nie wejść. Nie zamierzam tym gnojom dawać ani centa z moich pieniędzy. Tym cholernym gnojom. Świat pełen jest gnojów taplających się we własnym gównie.

Próbowałam skupić się na krajobrazie, ale był nieciekawym. A więc to tu mieszkali chłopcy? Ci gospodarze, którzy nic nie wiedzieli ani nie czuli dymu. Znowu zaczęłam mówić coś do ciebie, ale zaraz urwałam. Szkoda dla ciebie wypruwać sobie flaki, wiadomo że odburkniesz byle co, zaczniesz mnie poprawiać albo warkniesz, żebyś się przyknęła. Ulewa zelżała, gdy dojedziemy, pewno już będzie tylko mżawka.

- Dom mojego kuzyna - powiedział Tadeusz - a tam mojej siostry.

Stanęliśmy przed bramą. Pod słowem ARBEIT próbowałeś pokłócić się z Tadeuszem, ale on tylko wzruszył ramionami i poszedł do swych kolegów na papirosa. Zauważyłeś napis LODY i sklepik z pamiątkami i powiedziałeś, że ci niedobrze. Ale skoro już muszę, to mam to zrobić raz

dwa i wracać. Boże uchowaj, nie zamierzasz stać mi na drodze, ale dajesz godzinę. Jedną godzinę, ani minuty więcej ani mniej, spotykamy się znów pod bramą. Twój surowy ton jak zwykle wzbudził we mnie poczucie winy - mów o mnie co chcesz, ale przede wszystkim jestem wierną służebnicą.

Starałam się iść zwykłym krokiem, choć wkoło unosił się okropny zapach środków czyszczących. Wyobraźnia podpowiadała mi wapno gaszone, choć wiedziałam, że po prostu niedawno tu sprzątano i tak pachną stężone polskie lizole. Ilu Polaków trzeba, aby wysprzątać Oświęcim? Nie same te nowiutkie wnętrza baraków, ale całą okolicę z ubogimi ptaszkami, mleczami, trawą i szeregami topól. Wszędzie ten odór.

ART 17

Nie mogłam znaleźć nikogo, kto zna angielski. Żadnego przewodnika, turysty, nawet w kiosku nie było nic po angielsku. Wiedziałam że mi nie uwierzysz, mnie samej trudno byłoby uwierzyć - jedynym angielskim tekstem, jaki znalazłam, była Żydowska Książka Kucharska.

TAK.

Do licha, jak potrzebowałam ciebie, żeby nas teraz ze sobą porównać. *Spójrz tylko na to pudło pełne obciążonych loków.* Znasz moją beznadziejną orientację w przestrzeni - ale to jedno wiedziałam - jesteś teraz o cztery tysiące mil stąd i pieprzysz Ilzę, która co chwilę wybucha gromkim śmiechem, jakby strzelała z armaty - HA-HA-HA- a między śmiechem i kaszlaniem ssie te swoje *pall mall'e* i mówi, jaki jesteś cudowny.

Znów się rozczarowałam.

Myślałam, że to miejsce napawa lękiem. Że jest jak Jeruzalem, albo jak Partenon (sprzed twoich zębów i portfela). A ono wygląda jak uniwersytecki campus, nawet - powiedziałabym - jak „teren rekreacyjny”. Gdyby nie ten zapach, wszystko byłoby sztuczne, jeden wielki, pierdolony eufemizm.

Dzieci z panią nauczycielką; kamery z gadżetami, dyndające na ramionach Japończyków; paru księży i gromadka zakonnic.

Żadnych łez.

Nad drzwiami każdego z ceglanych baraków plakietka z nazwą kraju. Lunapark Buscha, Targi Światowe. Pierwszym, do którego weszłam, był Pawilon Rosyjski. Czy te baraki są oryginalne, czy odbudowane, jak warszawska Starówka? I znów skrzynia - tym razem z bucikami dzieci. I z włosami. Z okularami. Wbiłam w nie wzrok aż zabolalo, i ujrzałam drewniane lalki - jedna na drugiej, z jasnymi warkoczykami i fartuszkami z czerwonej ceraty. Nie żadne puszki kawioru, nie sznury bursztynu, nie bałałajki albo flaszki wódki *Stolicznaja*. Nie statuetki Lenina. Ani Gorbaczowa.

Na ścianie lista nazwisk. Cyrylicą. Nawet nie próbowałam czytać.

Pawilon Francuski, Włoski, Belgijski.

To samo. Nary z rozłożonymi się materacami. Nazwiska, powiększone fotografie, nagłówki z gazet. *Perfumerie* w pawilonie francuskim niewiele mi pomogła. Znów ten odór. Nawet po tym, jak psiknęłam sobie na nadgarstki i za uszami. Coco Chanel, Eau d'Joy, Ysatis. Dostałam mdłości. Jak po neapolitańskiej pizzy, kiedy „Santa Lucia” odbijała od brzegu.

Czy miejsca stają się święte przez akt improwizacji, czy woli? Dlaczego nie odpowiadasz? Mam teraz o wiele więcej pytań, niż przez wszystkie lata przygotowywania się do tej pielgrzymki. Na przykład: dlaczego tak to poodnawiali, zrobili muzeum? Jaka część jest dorobiona, a jaka prawdziwa? Tak sobie myślałam, idąc wysadzoną topolami aleją „campusu” - że zaraz zasypię cię pytaniami, niech tylko ujrzą ciebie czekającego za bramą. Nic. Ty jesteś o cztery tysiące mil stąd. Jakoś nie mogę w to uwierzyć.

Weszłam w labirynt luster w Czeskim Pawilonie i pierwszy raz naprawdę poczułam strach. Zupełnie sama na piętrze, nagle zabrakło choćby tych dzieci na szkolnej majówce. Mój pierwszy lęk - czy raczej zabobonny, babski dreszczyk? Labirynt zbudowany z ciemnego drewna i luster. Nie mogłam oprzeć się próżności i przeglądałam się w każdym z nich: oto kobieta w średnim wieku, w czarnej spódnicy i bluzce, z torebką przewieszoną przez ramię. O'kay. Nareszcie żywa istota. Nawet gdyby była Niemką, uradowałabym się na ten widok. Zgadłeś, co mam na myśli? Jak zawsze zgadywałeś, by potem to, co się wylęgło w mej głowie, uczynić jedną ze swych Prawd. Ale ta kobieta, mój drogi, to byłam ja. Tylko ja. Jakież typowo amerykańskie rozczarowanie... mogłabym dalej gadać na ten temat, ale i tak kazałbyś mi się zamknąć. Pozwól tylko nadmienić, że amerykańskie rozczarowanie polega na tym, że w naszym kraju chowa się ludzi w przekonaniu, jak wielkim nieszczęściem jest samotność.

Wschodnioc Europejczyk poczułby ulgę, że ktoś taki, nagle odbity w lustrze, nie jest zaczajonym agentem KGB albo policjantem wojskowym.

Znienawidziłbyś Czeski Pawilon.

Znienawidziłbyś też i mnie bo, uparłam się, żeby wejść do komory gazowej. Na frontowej ścianie każdej z nich jest szyld opisany wieloma językami. Ściany są w kolorze szpitalnej zieleni, a wewnątrz nie większe od Burger Kinga.* W pomieszczeniu na prawo są piece - wielkie piece z czerwonej cegły, dość wielkie, żeby sporej wiosce zapewnić kilkudniową dostawę chleba. Otworzyłam drzwiczki pieca. Zamknęłam je i otworzyłam znowu.

* amer. sieć barów szybkiej obsługi

To nie jest zwykły piec.

Nie jestem w zwykłym miejscu.

To piec Oświęcimia.

Te jedne drzwiczki przepuściły milion zagazowanych ciał. Każde z nich miękko zjeżdżało korytem w dół, by tam zmienić się w coś, co potem zgarniano łopatą i rzucono do Jeziora Popiołów.

Więc piec już jest. A gdzie reszta Domku na Kurzej Lapce? I zła czarownica? Jak w takiej bajce poradziłby sobie Jaś i Malgosia? Dajmy temu pokój. Pewnie już wścickasz się za bramą i nerwowo przestępujesz z nogi na nogę. Moja godzina mija. Chyba że uciąłeś sobie drzemkę na jednej z ławek stojących przed kioskiem z pamiątkami, w którym również sprzedaje się lody. Już wiem, co robisz w tej chwili: otwierasz puszkę sardynek, bierzesz prysznic i znów posuwasz tę wiecznie nienasyconą Ilzę.

Zawsze kochałam chleb ale zbyt byłam leniwa, by choć raz upiec sobie bochenek. Czy o to chodziło? Że gdybym była dość cierpliwa żeby ci piec chleb - na przykład pumpernikel na chwile twej pośpejnej zadumy, albo słodkie bułeczki z rodzynkami na rzadsze chwile sentymentalnych wzruszeń, albo różowe bochenki zwane chlebusiem rozkoszy i chlebki smutku, niektórym przypominające macę... więc gdyby starczyło mi cierpliwości, aby wypiekać chleb dla naszego domu - to chciałbyś w nim pozostać?

Gdyby me ręce kleiły się od ciasta formowanego tak, jakbyś sobie życzył i moja talia opięta fartuchem byłaby tak gruba, że ledwie mogłabym się ruszać, to starczyłoby, żebyś mnie wciąż chciał za żonę?

Roześmiana grupa turystów weszła i wyszła, a ja dalej stałam przed ceglany piecem. Tak, upiekłabym coś. A że brak tu składników do dobrego ciasta i zdobycie ich oznaczałoby osobną długą podróż, wyobraziłam sobie co innego.

Że upiekłabym Ilzę.

Wepchnęłabym ją w te drzwiczki, a potem oddała ci prochy w małej urnie. Mógłbyś odmówić nad nią Kadysz, mógłbyś nawet rzucić je do Jeziora Popiołów - w końcu nie trzeba koniecznie być

Żydem, żeby tam się znaleźć.

Ale jak wygarnęłabym popioły? Chyba rękoma, nie zabrałam żadnej łopatkki, nawet łyżeczki do herbaty. Oczywiście, wygarnęłabym Ilzę stulonymi dłońmi. Czy okoliczni chłopci coś by zauważyli? Jak zwykle nic. Mam ze sobą firmowe zapalki z hotelu w Krakowie. Dymu będzie tyle, co z komina domku dla lalek. Więc Ilza wjeżdża na ruszt i gdy zabrzączał sygnał mojego zegarka, z drzeniem otwieram piec.

Ilza zmieniła się w *challah*** . Na splecionych warkoczach bochna pięknie lśni glazura.

ART 18

Szybko, muszę cię odnaleźć. Już przekroczyłam granicę. Już widzę jak krążysz pod bramą i w zadumie bujasz się na obcasach, jakbyś oddawał się prywatnemu rytuałowi medytacji. To pozory, ty nigdy nie zajmowałaś się takimi bzdurami. ŻYJĘ TU I TERAZ TYM CO MOGĘ WIDZIEĆ I CZEGO MOGĘ DOTYKAĆ. Wiedziałam, że oberwę za spóźnienie choć myślą, która górowała nad innymi, byłeś ty z Ilzą daleko stąd, na jakiejś dalskiej plaży. Zlizujesz słońcą wodę z jej piersi a potem pieprzysz ją z całą siłą, jaka ci jeszcze została i śmiejecie się ze mnie - z tej biednej Pauli, tylko jej mogły przyjść do głowy wakacje w Polsce! Czy ona wreszcie nauczy się naprawdę cieszyć życiem? Symbole i znaczenia, znaczenia i symbole.

** hebr. chała

Powiedziałam ci, że koniecznie musisz pójść ze mną do krematorium. Koniecznie! Zaczęłam cię ciągnąć spod bramy, aż w końcu niechętnie uległeś, podążając parę kroków za mną.

- Ale tylko pięć minut, słyszysz? Ani sekundy dłużej.

- Och, naturalnie - odparłam liżąc lody truskawkowe na rożku, które kupiłam w kiosku. W końcu od śniadania nie miałam nic w ustach.

- Przestań! - powiedziałeś i rzuciłeś rożek o ziemię.

Bochenek stygl na półce.

- Masz - powiedziałam - to ona. Ilza. Twój *sachertorte**, twój kot w worku. Wybacz, miał być popiół ale wyszedł mi chlebek.

- Znów ci odbiło - powiedziałeś.

Ależ skąd. Żałuję tylko, że nie wyszła z niej baba z piernika udekorowana marcepanem i cukrowanymi wisienkami - prawdziwie teutońska. Choć *challah* w końcu też nie najgorzej.

Rozległy się dźwięki kwintetu Schuberta „Pstrąg”, zmieszane z wiedeńskim walcem i pieśnią z pochodniami z Republiki Weimarskiej. Spojrzałeś na zegarek, ale nim powiedziałeś „czas na nas” bochenek rozpadł się na smakowite, zólcitkie kromki. Gdy odmawialiśmy błogosławieństwo chleba, weszła strażniczka z butelką *manischweitz'a* i dwoma srebrnymi kieliszkami do wina. Ustawiała je na śnieżnobiałym obrusie, obok zapalonych sabatowych świec. Odmówiliśmy błogosławieństwo wina.

I nagle zniknąłeś.

Ty i Ilza.

Do dziś nie wiem, skąd ona się wzięła, bo chała nadal spoczywała na srebrnym talerzu.

* torcik wiedeński

Ani gdzie przepadliście oboje.

Gdy biały mercedes odwoził mnie z Oświęcimia, znów trzymałam w garści rożek z lodami. Kupiłam je na pożegnanie, kiedy tamte topniały w topolowej alci.

- Podobał się pani Oświęcim? - z uśmiechem spytał Tadeusz.

- Nie wiem, czy takie miejsce może się podobać.

- Ooo, podobało się pani. Na pewno bardzo się podobało. Widzę to po pani oczach.

Obrócił się, by znów posłać mi uśmiech.

- Polska bardzo chce, żeby Amerykanom się podobało.

Spytałam go, skąd pochodzi. Spod miasta Danzig. Które teraz nazywa się Gdańsk.

- Tam jest dużo pięknych - jak wy mówicie? - budowli. I te białe ptaki pływają po morzu.

- Łabędzie.

- *Ja, ja. Svans.*

Zatrzymał mercedesa przed Birkenau - głównym cmentarzyskiem Oświęcimia - nieodbudowanym, surowym.

- Mało tu ludzi przyjeżdża. Ja chcę, żeby pani to zobaczyć. Chodź, chodź ze mną na wieżę strażnika.

Mile szyn kolejowych i podobne do metalowych drzew - czarne, przekrzywione słupy ze zwieszonymi drutami telegraficznymi.

- Cztery krematoria - powiedział Tadeusz, znowu błyskając złotymi zębami - cztery miliony ludzi tu umrzeć. Wielkie, wielkie miejsce śmierci, największe na świecie. *Kommen Sie hier*, pokażę baraki. Drewniane baraki dla Żydów i Cyganów. Zrobię to specjalnie dla pani.

Izba wypełniona rozsypującymi się materacami, długi rząd dziur w podłodze latryny. Zaczęłam się trząść.

- Chodźmy.

- Jeśli chcesz, przyprowadzę kuzyna. On pomoże uciec wiele Żydów. Wszyscy chłopci pomagają. Dlatego najwyżej kilka tysięcy Żydów umarło. Mało, tylko dziesięć procent.

- Czy musisz, do cholery, kłamać mi tak beczelnie? - powiedziałam - ruszamy do Krakowa. Zaraz.

Deszcz ustal i wszystko było pokryte tym szczególnym szklivem: zagrody, chłopci pracujący na polach, drzewa, kwiaty po bokach szosy i sama szosa - absurdalnie wąska. Jakicś trzeciorzędne muzeum z pewnością kupiloby taki pejzaż - tu i tam zreperowaliby pęknięcia a potem powiesili dla radowania oczu starszych pań na wycieczce i dzieci szkolnych, którym i tak nie w głowie przyglądanie się obrazom.

- *Thank you.* Dziękuję.

Zdjął czapkę i wyciągnął rękę po napiwek. Wiem, że ty na pewno wygrzebałbyś parę dolarów, plując mu w myślach w twarz. Nic nie dałam.

- *Bitte. Proszę. Please, madam.* Zarabiam tylko cztery tysiące pięćset złotych na tydzień. Mniej niż dwa dolary.

Nie oglądając się weszłam do hotelu.

Ledwo runęłam na łóżko, zasnęłam. Spałam parę godzin śniąc niewyraźne pola i leśne kwiaty. W pewnej chwili ukazał się mój pra-pradziadek w długiej, niebieskiej szacie i leciutko klepnął mnie w ramię. A potem, daleko, mój gabinet na uniwersytecie i jakaś idiotyczna kłótnia polityczna. Ciebie nie było. Prawdę mówiąc rzadko mi się śnisz. Mój projektant snów to świetny zawodowiec. Ma dobry gust.

Gdy się zbudziłam, ujrzałam na prześcieradle okruchy chalki. A nawet cały nietknięty jej kawałek, którym mogłam podzielić się z Tadeuszem, gdy go znalazłam smętnie kręcącego się po hotelu. Już widzę, jakim spojrzaniem mnie obdarzasz. A Ilza? - na pewno straciła dech z zachwytu.

Wszystko jedno. Tadeusz wytrzasnął z baru butelkę prawdziwej domowej wódki i urządziliśmy sobie party o północy. Tak dobrze nie czułam się od lat. Jeśli kiedyś tu wrócę, będę miała ze sobą kubki rocznicowe.

- *Danke* - powiedział Tadeusz - dziękuję. *Thank you.*

- Proszę bardzo, *you're welcome.*

Kochaliśmy się do rana. W Krakowie, w hotelu „Holiday Inn” kochaliśmy się w paru językach i tak głośno, że może nas słyszałeś o cztery tysiące mil stąd.
Ale już mnie nie obchodzi, co robisz.

Barbara F. Lefcowitz
Przel. Maciej Bończa

Barbara F. Lefcowitz - Poetka i pisarka, profesor literatury angielskiej w Ann Arundel College w Waszyngtonie, redaktor jednego z najstarszych w USA pism poświęconych poezji „Poet Lore” i wykładowca The Writers' Centre w Bethesda.



Aleksander Dętkoś, *Maski*

Maciej Bończa

Z TAMTEJ STRONY Z POWROTEM NA TĘ

Cieszę się, że opowiadanie Barbary Lefcovitz „Jedząc lody w Oświęcimiu” ukazuje się drukiem w Polsce. Opowiadanie, którego już sam tytuł bulwersuje, treść zaś - w dość szokujący sposób, (choć z zachowaniem wysokich wymogów Sztuki) mieszająca doświadczenie tego, co Wieczne z tym, co jak drobiazgi w torebce grzechocze codziennością - wrażenie to potęguje.

Ale powtarzam - cieszę się, że taki tekst ukazuje się w naszym kraju. Kraju, który Barbara (tu chyba nie przesadzę) kocha i rozumie, jak mało który z Żydów poznanych przeze mnie w USA, z kim znajomość przerodziłaby się w długoletnią przyjaźń. Ta obracająca się w „mondzie” waszyngtońskim pisarka i poetka, dowcipna i wygadana neurotyczka i wielbicielka czystej zmróżonej w „Old Europe” na Gorgetown - waszyngtońskim Greenwich Village - nie raz była w Polsce, zjeżdżała ją pociągami, taksówkami a także moim pogruchotanym fiacikiem 126 p.

Pamiętam, jak w czerwcu 1989 roku (o rok ów... akurat zwycięstwem „Solidarności” zakończyła się restytucja Rzeczypospolitej) gdybyśmy już się w samochodzie na tę wiadomość wyplakali i naśpiewali polskich pieśni wolnościowych i żydowskich tang, gdyśmy już obejrzeni co do jednego gdańskie kościoły, zamki Gniewu, Malborka, Kwidzynia a droga wiodła nas ku cudownościom Torunia i wielkopolskim dworom, nagle posmutniała i powiedziała w zamyśleniu:

- Jaki ty jesteś szczęśliwy, że masz tę swoją ojczyznę. Że masz swoje korzenie. TY nie wiesz, co znaczy pochodzić z nikąd.

Tyle starożytności wokoło, tyle nagrobków rycerskich, macew, metryk gotyckich i romańskich, a ona - „pochodzi z nikąd”. Ona, legitymująca się wśród tego najstarszym, bo sześćtysiącletnim rodowodem!

Ale wiem, o co jej chodziło. O dziadków, których portrety widziała na ścianach mojego mieszkania. O dom mego ojca, o kamienice mojej babki, o tych parę sztuk mebli ocalonych przez historię i świadczących o ciągłości mojego domu. Bo naprzeciw tego - co miała? Przecież nie swój domek na Gorgetown i swoją toyotę, o tym nawet nie warto mówić, bo to są atrapy, kule, na których, zawsze można wesprzeć się niejeden inwalida o duszy, okaleczony przez historię. Chodziło jej więc o to niewidzialne, czego już się nie odzyska - o jej dziadka palonego czy rozstrzelanego, a może zmarłego śmiercią naturalną? Nikt nic nie wie. O dom - też spalony? rozstrzelany? Gdzieś, jakiś dom, na jakiejś wileńszczyźnie? Jakieś pieluchy rozwieszzone na sznurze? Jakaś kobietę na ganku? Wyblakła jak przebitka z życia, które nieistniało, coś zmyślonego, jak kadr filmu „Skrzypek na dachu”? Wszystko proch. Szczątki pod ziemią, na której grobach pociągnięto autostradę? Zbudowano dom kultury? Zaorano pod pole uprawne, bo na nawozie historii rośnie lepiej?

Tak, rozumiem Barbarę i jej opowiadanie - wysnute z bólu pamięci, a więc z samoobrony, osaczonej przez pamięć nie do zniesienia.

Jakże szykowała się na wyjazd do Oświęcimia - ostatni etap jej podróży przez Polskę. Bała się tego i wciąż odkładała „na potem”. Najpierw do Warszawy... nie, jeszcze nie teraz, jeszcze przedtem Poznań... wreszcie nie dało się dłużej siebie oszukiwać. Wsadziłem ją w nocny pociąg z Bydgoszczy do Krakowa - milczącą i jakby przestraszoną, że to „jednak się stało”. Jedź tam... nachAuschwitz... w słowo, mając dla niej ten sam ciężar drogocennej, acz kłopotliwej pamiątki, jak dla Polaka Katyń, Ponary, Lwów.

wyobrażam sobie te jej *via dolorosa* w przedziale zapakowanym matkami, strofującymi swe pociechy, walizkami urlopowiczów znad morza, podpitym soldactwem na przepustkach. Jej twarz, oddalająca się za szybą w ostatnich sekundach ściał skurcz paniki. Co ja robię? Jednak! A potem przez parę godzin nocy sama - co dokonywało się wtedy w mózgu poetki? By nie zaczęła bić pięściami w szybę, wołając: „wypuście mnie stąd! ja nie chcę tam jechać!”

Jakiego zabiegu samoocallającego musiała dokonać, by to, czego nie daje objąć się słowami, jednak wysłowić? I nie zginąć od tego, jak od przekleństwa, którego nie wolno wypowiadać?

Słowo to przywilej - ale i przekleństwo poety. Jakich słów musiała w głowie dobierać, jakie nicować, a jakie witać z ulgą, że jednak się znalazły, by po tych niekończących się godzinach nocy, już w świetle poranka z godnością Ocalonej, a nie kaleki niezdolnej do funkcjonowania w tym, co nazywamy życiem i co tak szalenie kochamy - stanąć naprzeciw Drugiej Strony Bramy ze słynnym mottem, żwirowanego placu apelowego, Morza popiołu.

- Pochodzić znikąd - wykladała mi dalej w samochodzie - to dla mnie długa kolejka Żydów, przesuwająca przed tą słynną komisją nazewniczą w pruskiej Warszawie. Podobno sam E. T. Hoffman był jej członkiem? Świetnie się bawili chrzcząc tych starożytnych cadyków, tych Jeszua-ben-Avrum, Naftali-ben-Jeszua, tych Aaron-ha-Jeruzalaim „cywilizowanym nazewnictwem”, bez którego nie radzi sobie żaden „cywilizowany naród”. I rwali te nici, tę starożytną jak nic w świecie tradycję pokoleń, zapisaną już w Pierwszej Księdze Mojżeszowej. Szarpali ten kobierzec, cięli go nożyczkami pękając ze śmiechu. Handluje solą? Więc Zalcman. Drzewem? Bauman! Cukrem? Cukierman! Ma sklep z bawełnami? Atlas! Z podwiązkami? Pasmanteri! A już najlepsza zabawa z tymi Gałazkami Brzoskwini, Drzewkami Wiśni i Różnymi Stolami! Aż wreszcie wyczerpały się towary kolonialne, skończyły kwiaty, miasta, drzewa. Doszli do kresu drogi, gdzie jest już tylko Luft, jak Powietrze, Licht, jak Światło, Feuerman i Erdman, jak Pan Ognia i Ziemi.

Rozumiem Barbarę Lefcovitz, autorkę opowiadania o losach w Oświęcimiu. Właścicielkę nazwiska, które przynajmniej tyle dla niej czyni, że przypisuje ją do jednego z czterech najstarszych rodów kapłańskich - do Lewiego. Przynajmniej tyle.

Reszta to proch i milczenie. I to mieszkanie w Waszyngtonie, skąd wciąż ucieka do Wilna, do Izraela, do Warszawy. I ten samochód, o którym mówi „trumna ducha”. I życie samotne po tym, jak ją porzucił ukochany mąż.

Dla Niemki.

Tu się zamyka jakieś przeraźliwie symboliczne koło. Tu Barbara poczuła przerażenie. Zajrzała w złe oko Symbolu - i stchórzyła. Włożyła rękę w ruszt pieca - nie po prochy umarłych, a po chałę na szabas. Po symbol życia. Nie po śmierć. Nie po zniszczenie. Ale po sprytne oczka taksówkarza, któremu w hotelu oddała się, jakby pragnąc zmyć z siebie gęsty dym krematoriów, którego przecież zmyć się nie da.

Barbara wie. Dlatego tak przejmująco prawdziwe jest jej opowiadanie o tym, jak w Oświęcimiu miała odwagę stchórzyć. Przed bezmiarem śmierci. Dla jednego, kobiecego życia.

Maciej Bończa

Krzysztof Myszkowski

OSTATNI MONOLOG

Patrzę na jedną z ostatnich, być może ostatnią fotografię Eugène Ionesco. Wielki kłown, a właściwie mag. Twarz maska ukrywająca, a jednocześnie ujawniająca kogoś innego. Znużone i smutne, bardzo smutne oczy. Na początku Wielkiego Tygodnia umarł w Paryżu. Nie powie i nie napisze już nic. *Testament*, ogłoszony na niespełna cztery miesiące przed śmiercią w „Le Figaro Littéraire”, jest jego tekstem ostatnim. Szyderczy i parodystyczny, tragiczno - komiczny teatr Ionesco znajduje w nim swoje swoiste zwieńczenie.

Początki, sławne początki na progu lat pięćdziesiątych w Paryżu: *Lysa śpiewaczka*, *Lekcja i Krzesła*, sztuki o niemożności porozumienia i o pustce, metafizycznej pustce w karykaturalnie odrealniającym się świecie, to dziś, wraz z dziełami Becketta i Adamova, klasyka tak zwanego teatru absurdu.

Ionesco, tak jak Beckett i Adamov, urodził się poza Francją. Język francuski nie był jego językiem rodzinnym. Wyobrażam sobie, że na początku swojej pisarskiej kariery, w wielojęzycznym Paryżu, czuł się prawie jak w Wieży Babel. Przybył ze wschodu, czyli jak mówi Jarry, znikąd, z biednej i zacofanej Rumunii i dla takich jak on, i jak choćby Cioran czy Eliade, Paryż był miejscem obiecanych, artystycznym i intelektualnym pepkiem świata. Patrząc na Paryż z punktu widzenia symboliki biblijnej właśnie jako Babel, a przypomnijmy, rzecz dotyczy lat dwudziestych naszego wieku, widzimy w nim, w tej Mekce artystów i filozofów, rojne siedlisko zła, manifestację jego potęgi, wiedząc wszakże, że Bóg posługuje się nią nikiiedy w celu urzeczywistnienia swoich własnych planów. I to ma już posmak absurdu. Znak Babelu od niepamiętnych czasów widnieje na horyzoncie historii świętej. Sławna Wieża, o której mówi Księga Rodzaju, ta budowla pychy, ze schodami pnącymi się do nieba, stanowiąca część świątyni babilońskiej, znak bałwochwalstwa, to wznoszona w tamtym czasie w Paryżu sztuka, odwrócona od Boga, zaprzeczająca Jego istnieniu i urągająca Mu. Tradycja biblijna właśnie z owym znakiem wiąże pomieszanie języków. I tu kończą się żarty. „Życie i śmierć są w mocy języka” mówi Księga Przysłów. Słowami można słać i wielbić Boga, ale także grzeszyć, kłamać, przeklinając i rzucając oszczerstwa, czyli występować po stronie Szatana, łowić w ciemności i wtedy język, jak głoszą Psalmy, jest jak wąż i jak miecz ostry. Biblia, jak obliczyłem, dwieście piętnaście razy mówi o języku, a Ionesco, jak wyznał, Biblię przeczytał setki razy. Ówczesny Paryż mówił „wszystkimi językami”, zadufany, tak jak Sartre i inni, flekujący umysły pustymi formułami, że wypowiada i kreuje nowy świat. Tak, zadziwia różnorodność sztuki, pełna przepychu, olśnień i mamięń, wszystkich jej dziedzin, powstającej w tamtych latach w Paryżu. Ale różnorodność ta jest wyrazem nie tylko artystycznego i intelektualnego bogactwa. Jest ona początkiem, jeszcze jednym w historii ludzkości i w historii sztuki, nierozumienia się ludzi między sobą: bluźniercza pycha ludzi budujących sobie miasto i świat bez Boga, doprowadziła, tak jak kiedyś w Babelu do pomieszania języków, a więc do pomieszania dobrego i złego. To nie były puste fajerwerki. Niewiele czasu minęło, gdy rozpętało się piekło II wojny światowej.

W *Lysej śpiewaczce* rozmowa pana i pani Martin przeradza się w belkot, w udęcącą uszy kakofonię, w „coś w rodzaju tragedii języka”, gdy ludzie na widowni pękają ze śmiechu. Paplanina prowadzi do utarty słowa, a groźba utraty słowa do pławienia się w paplaninie, która stwarza wrażenie nadmiaru, a nawet przesytu, a nie braku i utraty. Błędne, a właściwie obłądne koło. W nim się kręcą, jak w chocholim tańcu, bohaterowie pierwszej sztuki Ionesco. W *Krzesłach* znajdujemy się w wieży, na wyspie, gdzie już nie dominują, choćby najbardziej belkotliwie brzmiące słowa, ale puste krzesła, czyli brak ludzi, brak Boga, brak materii. Jest tylko pustka, nicobecnosc, cisza, niebyt. Wielki, ani jakikolwiek bądź monolog nie zostanie wygłoszony. Tematem sztuki jest nic.

Drażnienie absurdu, pustki i nicości świata nie tyle wyczerpało Ionesco, co doprowadziło do przesilenia, do punktu zwrotnego, w którym dostrzeże szczeliny, przez które przenika światło sensu, prawdy, dobra, a może miłości, bez których przecież świat nie mógłby istnieć w tym całym

swoim przepysznym bogactwie, którego absurd, pustka i nicie są tylko, wcale nie głównymi, elementami. W *Mordercy nie do wynajęcia* i w sztukach następnych, pojawia się Bérenger, a właściwie cała galeria Bérengerów, postaci będących sobowtórami Ionesco, poetyckie i wzruszające kreacje, komiczne i tragiczne zarazem. Ionesco gra Bérengerem, parodiuje siebie i współczuje sobie, wikłając się coraz dalej i głębiej w bezsensy, ale teraz także i sensy życia i sztuki, czyli komizmu i tragizmu, jawiącymi mu się jako dwa warianty tej samej gry. „Nigdy nie pojmowałem rozróżnienia, jakie czyni się między komizmem i tragizmem. Komizm - jako przeczcucie absurdalności - wydawał mi się zawsze bardziej rozpaczliwy niż tragizm. Komizm nie oferuje żadnego wyjścia” mówi Ionesco. Jednym z ostatnich jego twórczych dokonań było libretto operowe o ojcu Kolbe.

Teatr ani nie zaczyna się od *Ubu-Roi* Jarry'ego, ani nie kończy na wariacjach wokół niego. Farsa, nawet jeżeli jest to farsa tragiczna, jest tylko farsą, a więc formą skazaną na rejestry niskie, a to tak, jakby grać tylko jedną stroną klawiatury: niby oryginalnie, ale po co? Można bawić się słowami i sytuacjami w rodzaju: pustka odbijająca pustkę, ale to w końcu staje się nihilistycznym skeczem i kabotyństwem, mrącym w swoim ślepych zaułku, głuchym i ślepy na roztaczającą się poza nim świetlistą feerię świata. No bo jeżeli nie ma Boga, to Hiob czy Kohelet jacy są? Komiczni? A może patetyczno-komiczni? Czym są ich monologi? Natchnionymi tyradami szaleńców? I co jest ich alternatywą? Nihilizm, czcza paplanina błaznów ku jakże krótkiej i próżnej ucieczce gawiedzi? Czy można mówić o tragedii języka, gdy na świecie jest Słowo Boże? Prawda nie jest tak prosta i banalna, że można oddać ją w formie farsy, choćby najlepiej napisanej i odegranej, bo to tylko, w najlepszym razie, jak powiedziałem, połowa klawiatury i brzękanie na niej kilkoma klawiszami, na dłuższą metę monotonne i nużące. Ionesco dobrze to wyczuł w swoich pierwszych sztukach i dlatego wprowadził do swojego teatru problematykę metafizyczną, która wyraża się u niego we wszechobecnym zagadnieniu śmierci, jako uniwersalnego i podstawowego problemu kondycji ludzkiej. I już nie tyle wtedy z teatrem absurdu mamy do czynienia, co z teatrem, jak mówi Irena Sławińska, określanym terminem *insolite*, a właściwie *l'insolite*, który w przeciwieństwie do prowokacyjnej formuły - absurd, nie zawiera takiej negacji, czy wręcz eliminacji treści semantycznych, wyrażając raczej: inność, dziwność, zaskoczenie. I tak gra od początku lat sześćdziesiątych Eugène Ionesco.

Testament jest tej gry swoistym zwieńczeniem, jej punktem kulminacyjnym i jednocześnie rozwiązaniem.

Napisał go człowiek śmiertelnie chory, udręczony silnymi bólami. „Wiem że niedługo odejdę, każdy dzień jest mi wygraną” mówi w pierwszym akapicie.

Drugi akapit jest równie mocno napięty myślami o śmierci i o własnym cierpieniu, jak pierwszy, ale też myślami o Bogu i o modlitwie: „Niekiedy myślę, że myślę, że myślę, że się modlę” mówi Ionesco. Pada zasadnicze pytanie: „Cóż zrobiłem dobrego?” I zaraz odpowiedź: „Wydaję mi się, że zmarnowałem swój czas, falując na wietrze”.

Dalej - wspomina, w ironiczny i groteskowy sposób, choć może tylko w sposób ironią i groteską podszyty, swoje życie. Ciepło wspomina matkę, także żonę i córkę, sardonicznie ojca. Mówi, że matce, żonie i córce zawdzięcza swoje dzieło i im je dedykuje. Ale wiele zawdzięcza też i innym: profesorom z liceum w Bukareszcie i całej serii zbiegów okoliczności (Ionesco nie używa słowa przypadek!), jakby rodem z jego teatru, w której grają swoje role oszust Kerz i Lola, druga żona jego ojca, kamienicznik Colombel i być może Bóg. Jest to wywód na pozór jasny i przejrzysty, choć gdy mu się dokładnie przyjrzeć, nieźle poplątany i paradoksalny. Nie rozumiem na przykład, dlaczego Kerz, mimo że zbankrutował w dniu ostatniego przedstawienia *Nosorożca*, to zarobił na tym bankructwie 40 tysięcy dolarów, zapewniając przy tym Ionesco sławę w Stanach Zjednoczonych. Dlaczego też raz mówi bardzo źle, a raz bardzo pochlebnie o ojcu? Albo o nauczycielach, gdy jednych wychwala za to, że hołubili mu, widząc w nim geniusza, a drugich za to, że przepędzili go przed maturą ze szkoły? Ale czyż każdy z nas nie ma takich zagadkowych paradoksów w swojej biografii? Pewnie tak, choć niekoniecznie widzi to tak przenikliwie jak Ionesco.

No i wreszcie zagadka i paradoks najważniejszy - stosunek Ionesco do Boga. Dla mnie pisarz niewrażliwy na pytania i dociekania metafizyczne to prawie tak samo, jak muzyk pozbawiony sluchu muzycznego. Oczywiście zdarzają się wyjątki, ale są to wyjątki z rodzaju tych, które potwierdzają regułę, której jestem pewien, jak mało czego. Ten wątek, dotyczący Boga, jest w *Testamencie* najwyraźniejszy, choć bardzo dziwnie, meandrycznie poprowadzony. Najpierw Ionesco pyta: „Jaką formę ma Bóg?”. I zaraz odpowiada: „Myślę, że Bóg jest owalny...”. Co to znaczy, że

Bóg jest owalny? Owalny, czyli że ma kształt elipsy, krzywej płaskiej zamkniętej, że jest miejscem geometrycznym punktów, dla których, to znaczy dla każdego z nich, suma odległości od dwóch punktów stałych (ognisk) jest wielkością stałą. A ponadto elipsa to także wyrzutnia, czyli opuszczenie wyrazów lub wyrazu w zdaniu, domyślnych w szerszym kontekście, choć oczywiście takie opisanie zdania, będącego odpowiedzią Ionesco na pytanie: „Jaką formę ma Bóg?”, jest na tyle suche i słownikowe, co w równym stopniu niewystarczające. Dla mnie ta odpowiedź ma formę, a ta forma ma sens i nie ma co tu przegadywać sprawy. Dalej, w tym co mówi o Bogu, jest Ionesco nie tyle powściągliwy, bo nie jest, choć może trochę jednak jest, co paradoksalnie wyostrojony i wreszcie zasadniczy, żeby nie powiedzieć - jednoznaczny. I tak, mówi, że być może (podkreślenie moje K. M.) Bóg pomagał mu w życiu i we wszystkich pracach, ale dodaje: „tak, że tego nie zauważyłem”. Prawda, że kreśli delikatną, cienką i wyrafinowaną kreskę? Nigdzie w *Testamencie* nie mówi, że Boga nie ma, lub że on uważa, że Boga nie ma. Mówi na przykład, że nigdy nie udało mu się wpaść w Boże ramiona, mimo pomocy innych, ale przecież wyzwanie to nijak się ma do istnienia czy nieistnienia Boga. A wyzwanie, będące powołaniem się na słowa papieża Jana Pawła II, że „oto toczy się wielka kosmiczna wojna pomiędzy siłami zła i dobra”, ma charakter eschatologiczny, apokaliptyczny i zbawienia dotyczący, przy czym Ionesco dopełnia, że oczywiście wierzy w końcowe zwycięstwo sił dobra i nie ma tu żadnych wątpliwości, po jakiej jest w walce tej stronie. „... trudno wyobrazić sobie świat bez Boga, jednak znacznie łatwiej wyobrażać sobie świat z Bogiem” mówi Ionesco i nie ma w tym stwierdzeniu nic z tonacji w rodzaju „na dwoje babka wróżyła”. I ta jasność wzmaga się wyraźnie w końcówce *Testamentu*, czyli w ostatnich zdaniach jego ostatniego, ziemskiego monologu. Przedostatnie akordy są jeszcze - zagranym? - zawahaniem, niepewnością, czy wątpliwością, kiedy najpierw mówi, że „Bóg nie potrafił, lub chciał uczynić” człowieka, po jego śmierci, w jego pełni, w nieśmiertelności, ale zaraz dodaje, i tak koryguje i uściśla: „Czego Bóg nie uczynił”, a to już przecież jest co innego, aniżeli - chciał i nie potrafił. I rzeczywiście ostatnie, pełne pasji, ekspresji i tajemnicy akordy końcowe: „Dawniej, podnosząc się każdego ranka, mówiłem: „Dzięki Bogu, że dal mi jeszcze jeden dzień życia”. Teraz mówię: „Bóg odjął mi jeszcze jeden dzień”. „Co to znaczy? Czy nie jest to ostateczne wyznanie wiary, biorąc pod uwagę fakt, że w pierwszym akapicie *Testamentu* Ionesco mówi, że każdy dzień jest mu wygraną, a w drugim akapicie, że myśląc o śmierci, myśli, że nie umrze jeszcze dziś wieczorem, ale ma nadzieję, że jutro lub pojutrze. Co więc znaczy, że teraz na zakończenie, mówi, po przeżyciu kolejnego dnia, że „Bóg odjął mi jeszcze jeden dzień”? I zaraz znowu powątpiewa, wracając do starcej, teologicznej kwestii: „Co Bóg uczynił z dziećmi i bydłem, które zabrał Hiobowi?”

I akapit siódmy, ostatni. Czy to coś znaczy? Liczba siedem jest według Starego Testamentu liczbą świętą, oznaczającą pojęcie pełni, chcianą przez Boga i przez Niego uporządkowaną całością. Po siódmym dniu, ostatnim w powtarzającym się cyklu świata, nastanie dzień ósmy - dzień Sądu. Apokalipsa jest całkowicie przeniknięta symboliką tej liczby. Sprawiedliwy, jak mówi Księga Przysłów, upada siedem razy na dzień. Mamy siedem nieb, siedem barw tęczy i siedem tonów w gamie. Ponadto nazwisko Ionesco ma siedem liter, co według geometrii jest znaczące. Tę wyliczankę można by ciągnąć dalej, ale tyle chyba wystarczy, żeby powiedzieć, że właśnie siedem akapitów w „*Testamencie*” Ionesco nie jest zbiegiem okoliczności. Ten akapit ostatni skomponowany jest z dwóch tylko zdań, jasno i prosto: „Mimo wszystko wierzę w Boga, ponieważ wierzę w zło. Jeśli zło istnieje, Bóg również jest”.

Krzysztof Myszkowski



Leszek Kiljański, *Topografia twarzy*

Aleksander Fiut

HISTERIA?

Jednym z najchętniej i najczęściej podnoszonych zarzutów wobec twórczości Tadeusza Konwickiego jest to, że jest ona bardzo nierówna. Po ukazaniu się kolejnej powieści słyszy się i czyta, mniej lub bardziej szczerze, ubolewania, że autor wprost znakomitych fragmentów, scen zapierających dech w piersiach, stron napisanych z nieporównywalną maestrią, coraz to wpada w banał, drażniącą minoderię, powielając do znudzenia te same tematy, obrazy, postaci, chwytły stylistyczne. Że twórca powieści, które na stałe pozostaną w dorobku literatury powojennej - tu zwykle wymienia się *Wniebowstąpienie*, *Kompleks polski* i *Małą apokalipsę* - spłodził i takie których, wedle słów nawet bardzo życzliwego krytyka, „mogłoby nawet nie być”.

Oczywiście najprostszym wytłumaczeniem tego stanu rzeczy mogłoby być stwierdzenie, że i najwybitniejszym dziełom towarzyszą zazwyczaj twory poronne, bo taka jest cena wielkości i natura tworzenia. Talent ulega nieuchronnemu wyczerpaniu, źródło, zwłaszcza nadmiernie eksploatowane, bić przestaje. Tego rodzaju wyjaśnienie podsuwa też Konwicki, skarżąc się ponad miarę, że jest pisarzem drugorzędnym, niedocenionym, niedokochanym, że wciąż brak mu nowych pomysłów i każdą książkę okupuje nadludzkim wysiłkiem. W *Pół wieku czyścica* wyznaje: „Kiedyś wyczytałem, że Maria Dąbrowska wyrzuciła z *Nocy i dni* ogromny kawałek świetnej prozy. Matko! Co za królewska rozrzutność! Tymczasem ja zeszkrobuję atrament z podłogi, żeby książkę jakoś dołatać i dopchać do 220 strony” (PWC 224)

Można by te wynurzenia wziąć za dobrą monetę, gdyby nie świadomość, że jest to jeszcze jedna maska autora, który lubuje się w autokreacji, nicustannie prowadzi świadomą grę z czytelnikiem, prowokując go i bawiąc na przemian, a o sobie samym powiada, iż jest „dobrze napisanym bohaterem powieściowym” (WZK 3). Trudno się zatem dziwić, że i na swoją „nierówność pióra” ma gotową i dobrze umotywowaną odpowiedź. Na przykład we *Wschodach i zachodach księżycy* jest to, jak wyjaśnia „zamysł całościowy, w którym autor starannie dba o to «falowanie» i dobiera porządki, które się nawzajem wykluczają”. I dodaje: „Taka konstrukcja odzwierciedla więc chaos zewnętrznego świata, a zarazem moją prywatną niecierpliwość” (PWC 191). Gdzie indziej podkreśla, że opowiada się po stronie spontaniczności ale „spontaniczności kontrolowanej” (PWC 221). Że tworzy dzieła o strukturze otwartej, które zapraszają czytelnika do współdziałania w konstruowaniu sensu, co jest pochodną nie obiektywnego, lecz „subiektywnego sposobu interpretowania czasów, historii i losów ludzkich (PWC 222). Do swoich zabiegów poza uzasadnieniami natury estetycznej, dorabia nawet - odwołując się częściowo do Huizingi - ogólną teorię antropologiczną: „Człowiek jest bardzo zabawowym stworzeniem, dla którego niespodzianka, zaskoczenie i zetknięcie się z czymś, czego dotąd nie znalazł, jest największym przeżyciem (...) odpryskiem tego skomplikowanego zjawiska jest właśnie reżyseria - ta nowa dyscyplina, która trzyma w karchach wszystkie procesy artystyczne, społeczne, ekonomiczne, obyczajowe, a nawet polityczne” (PWC 233).

Zatem rzekome braki artystyczne to część świadomej strategii pisarza, który za jednym zamachem pragnie sprostać niejednorodnej, splecionej i chaotycznej naturze rzeczywistości, sprzecznym wymaganiom własnej wrażliwości oraz trudnym do zaspokojenia oczekiwaniom odbiorcy? Potknięcia są pozorne, wilcze doły banału i kiczu mają zaskoczyć i zabawić zbyt zadufanego lub gnuśnego czytelnika? Starannie dozowane porcje literatury wysokiej i niskiej, kakofonia gatunków i emocjonalnych tonów byłyby naruszeniem pewnego stylu odbioru, a zarazem

obroną suwerenności pisarskiej i prawa do konstruowania wypowiedzi nie liczącego się z obowiązującą normą estetyczną? Bardzo to wszystko chytre! I z góry uprzedza możliwe zarzuty, wytrąca broń z ręki adwersarzy. Nie na darmo Konwicki z taką estymą wyraża się o Gombrowiczu. Czy jednak tego rodzaju argumenty mogą wystarczyć? Czy wszystko już wyjaśniają?

Na dodatkowy trop, prowadzący do rozwikłania zagadki „dlaczego Konwicki bywa taki zły, kiedy jest taki dobry”, ciekawe światło rzuca - szeroko kiedyś komentowany - artykuł Jerzego Malewskiego (Włodzimierza Boleckiego). Ukrytych źródeł historycznego tonu, nadmiernego dociskania emocjonalnego pedału doszukuje się Malewski w urazach wyniesionych przez autora *Władzy* z okresu stalinizmu. Krytyk wręcz sugeruje ukryty związek między posądzeniami o „intelektualną pornografię” tych młodych ludzi, którzy podczas wieczorów autorskich pytają pisarza o socrealizm, a obrazami całkowicie zsowietyzowanego społeczeństwa w *Kompleksie polskim* i *Malej apokalipsie* oraz drwiny z opozycjonistów i młodych poetów w *Rzecz podziemnej*, *podziemnych ptakach*. Jak twierdzi, u podstaw tych obrazów jest „jakieś piętno stalinowskie, socrealistyczne”. „Tym piętnem jest fatalizm w widzeniu rozwoju społeczeństwa, które nie może wydać z siebie nic wartościowego, albowiem jest skazane na przepoczwarczenie w coraz to niższe formy zbydłecenia. Tym piętnem jest historyczne przyczernianie obrazu, tam, gdzie wcale nie jest to konieczne, i pomijanie tych wszystkich zjawisk, które zaprzeczają literackiej wizji ludzi totalnie zsowietyzowanych.” Te filipiki zamyka konkluzja: „Ponieważ jednak ta wizja klóci się z elementarnym poczuciem rzeczywistości, ze zdrowym rozsądkiem - czy mówiąc banalnie - z realizmem (...) Konwicki musi nieustannie chwycić się środków ekspresjonistycznych: hiperbolizacji, spiętrzonych metafor demonizujących rzeczywistość lub patetycznych stylizacji”

Zarzut, że pisarz załatwia w ten sposób osobiste porachunki jest zarzutem poważnym. Ale czy uzasadnionym? Malewski wytykając Konwickiemu przemilczanie w twórczości okresu stalinowskiego wychodzi z założenia, że skoro autor fragmenty swojej biografii włącza do utworów, a swoimi rysami obdarza bohaterów, mamy prawo zapytać o „udział Konwickiego w wileńskiej AK, a następnie awans i funkcjonowanie w szeregach sztandarowych pisarzy socrealizmu”. Innymi słowy, traktuje dzieło literackie jak dokument, historyczne świadectwo, przechodząc do porządku nad elementami autokreacji, prawa do mieszania prawdy ze zmyśleniem. To tak, jakby Witkacemu wytykać, że w *Pożegnaniu jesieni* „niedokładnie” przedstawił przewrót lutowy czy zamach majowy! Malewski nie jest zresztą całkowicie konsekwentny, bo w innym miejscu pisze, że „Konwicki rozgrywa wiele możliwości, jakie stwarza pisarzowi jego własna biografia - jawnie traktowana jako surowiec i cel mistyfikacji”. Przemilczenie pytania o **zasadę** pisarskiej wizji można by złożyć na karb rozjątrzenia, jaki w okresie stanu wojennego mógł wywołać obraz społeczeństwa tak szydłerczo i bezwzględnie demaskujący zbiorowe mity. Na tym przecież problem się nie kończy.

Malewski bowiem powtórzył w dużej mierze opinię, jaką po ukazaniu się *Malej apokalipsy* wygłosił Gustaw Herling-Grudziński. Pisał on: „Nie, Konwickiemu nie wyszła, według mnie, warszawska Apokalipsa u schyłku stulecia. Szloch i szopka są w jego powieści mechanicznie przemieszane, a nie wycieniowane i zbalansowane; i to przemieszanie z takim zamiłowaniem do „zgrywy” i „nadrywu” sprawia, że mieszanica staje się niemal w całości (...) parodią narodowej historii (czy paradą narodowej hysterii). Kto powie, że Konwicki to właśnie miał na celu, popełni błąd. Nie mogło mu chodzić tylko o to. Tragigroteska fantastyczna przekształciła się, wbrew jego zamierzeniu, w tragigroteskę fanta-historyczną”. Jaka jednak była przyczyna artystycznej porażki Konwickiego i jaki był jego prawdziwy zamiysł, Herling nie wyjaśnia. Próbowali to natomiast zrobić obrońcy Konwickiego. Według Wenera to uzasadniona psychologicznie reakcja na zistniałą sytuację polityczną: „powieść Konwickiego nie jest bardziej historyczna od nas”. Zaleski z kolei dowodził, że przemieszanie szlochu i farsowego śmiechu, zgrywy i powagi jest regułą kabaretu, która odsyła do tradycji Witkacowskiej. Czyli - między Gombrowiczem a Witkacym? Sugestie godne przemyślenia. Ale już na pierwszy rzut oka można spostrzec, że Konwicki zdaje się gubić w swoich grach i grymasach, nie znajduje w swoim „ja” i „ja” bohaterów tak mocnego oparcia, jak autor *Ferdydurke*. Widać to szczególnie wyraźnie w *Kalendarzu* i *klepsydry*, stanowiącym swoistą replikę na *Dzienniki*. Dla Gombrowicza najważniejszym tematem jest on sam, jako konkretna

jednostka, w zwycięskim starciu z innymi, narodem, światem. W *Kalendarzu*, przeciwnie, „ja” autora wprost niknie pod naporem rzeczywistości. Pierwszy mnoży oznaki dobrego pisarskiego samopoczucia, ostentacyjnie narzuca swoją wielkość, drugi z uporem wyraża niewiarę w swój talent, pozycję pisarską, znaczenie literatury wreszcie. Choć katastrofista, jak Witkacy, nie ludzi się w ocalenie przez sztukę. Jego diagnoza, postawiona naszej cywilizacji i kulturze, najwyraźniej opiera się na innych przesłankach.

Kluczowy cytat zawiera *Rzeka podziemna*:

„Co cię obchodzi ta sowiecka holota. Ten grzeszny tłum łaknący świętości. Ta czerń rozdeptująca się bezmyślnie na chodnikach, bodąca się łbami, zderzająca się zadem jak krowy na pastwisku. Ta ponura tłuszcza z oczami pełnymi cierpienia. To stękające z bólu plemię skazane już przez historię na zagładę” (RP 50). Główne rysy tego zbiorowego portretu to: dezindywidualizacja, utrata poczucia przynależności narodowej oraz godności, pozbawienie cech ludzkich, świadomości oraz doznanie anonimowości w wielkim mieście. Ale zarazem - ta „sowiecka holota” cierpi niewinnie, łaknie świętości, jest skazana na zagładę. Czyli, jak zazwyczaj w polskiej tradycji literackiej, budzi uczucia ambiwalentne: obrzydzenia i współczucia, niechęci i podziwu. Jest to wizja przypominająca Witkacowską, ale nie do końca z nią identyczna. Bo zbydlęcienic powszechnie nie idzie w parze z poczuciem bezpieczeństwa i zaspokojeniem elementarnych potrzeb. W społeczeństwie, zdawałoby się, całkowicie „zmechanizowanym”, nie wygasa przecież do końca potrzeba czy pragnienie sacrum. Byłaby zatem apokaliptyczna sceneria symboliczną parafrazą procesu stopniowej sowietyzacji? Katastrofizm Witkacego miał, jak wiadomo, źródła metafizyczne. Sztuka była porażona tym samym procesem, który wcześniej dotknął religię i filozofię, niemniej, choćby w pokracznej postaci, przekazywała wiedzę o świecie, jaki powinien być, wartościach, które winien szanować. Tymczasem spoza negacji Konwickiego - na pierwszy rzut oka nic pozytywnego nie zdaje się przecierać. Jego diagnoza sporo mówi o symptomach, niewiele o przyczynach. Czy jednak na pewno? Czy nie odczytuje się go niezbyt uważnie?

W świecie Konwickiego nie tylko przestały obowiązywać przeciwstawienia: dobro - zło, prawda - fałsz, realność - pozór, jawa - sen, przeszłość - terażniejszość, żywi - zmarli. Ważniejsze, że i każdy z członów tych opozycji utracił dawniej mu przypisywany sens, i sama zasada podziału zgubiła swoją przejrzystość. Wszecmogarniający relatywizm pojęć można do pewnego stopnia tłumaczyć manipulacjami, jakim język wartości został poddany przez komunistyczną nowomowę. Rzecz jednak w tym, że na ontologiczną zapaść cierpi cała rzeczywistość, nawet przyroda, która przestała słuchać rytmu pór roku. Dosłownie wszystko staje się płynne, nieustalone, „pomiędzy”. Ludzie zmieniają swoje nazwiska, ukrywają pochodzenie społeczne (jak w *Senniku współczesnym*), przebierają w kogoś innego (jak w *Kompleksie polskim*), tracą nawet własne twarze (jak w *Czytadle*). Samotni, skazani na łaskę i niełaskę wszechobecnego państwa, które przybiera rysy demoniczne. Pozbawieni oparcia, bo ich związkami - które rychło zdradzają swoją pozorność i nietrwałość - rządzą zwykle strach, interes lub chęć dominacji. Żyją przecież w cywilizacji, która przekreśliła dawne normy i obowiązujące hierarchie, obróciła wniwecz uświęcone wartości. Pod tym względem Zachód nie różni się od Wschodu, państwa demokracji nie ustępują państwom totalitarnym. Słowem - tu i teraz dokonuje się koniec świata. Ale jest to Apokalipsa, która nie tylko, że nie zostaje dostrzeżona, ale i zatraciła możliwość samowyznaczenia. Rozpad dotknął bowiem także języka sakralnych symboli. W *Senniku współczesnym* dolina Jozafata jest doliną Soly, przeznaczoną pod sztuczny zalew, we *Wniebowstąpieniu* Dantejskim piekłem jest Warszawa, a miejsce Lucyfera zajmuje Pałac Kultury i Nauki, w *Kompleksie polskim* Gwiazda Betlejemaska myli się z satelitą, a w *Malej apokalipsie* wędrówki bohatera przypominają stacje Męki Pańskiej.

Są przecież w świecie powieściowym Konwickiego strefy, które w mniejszym stopniu zostały dotknięte rozpadem albo których zagrożenie wydaje się autorowi szczególnie dotkliwie: Bóg, ojczyzna, kobieta. Ich wyrazem są zwykle nostalgia za świętością, poczucie zagrożenia istnienia narodu, pragnienie zespolenia z drugim człowiekiem. Konwicki nie sztydzi z religii, lecz jej

zdegradowanych form. Narrator *Kompleksu polskiego* wyznaje w pewnym miejscu: „Piszę, bo pelga w mojej podświadomości iskra nadziei, że coś jest, że coś gdzieś trwa, że Wielki Sens dostrzeże mnie w ostatnim mgnieniu i uratuje z wszechświata bezsensu (RP 24). Narrator *Rzeki podziemnej* modli się słowami: „Boże, jeśli jesteś gdziekolwiek w byciu i niebyciu” (RP 136). Istnienie Boga jest bowiem niepewne, stale podważane, a jednak potrzebne, by dać oparcie w otaczającym chaosie i absurdzie, w obliczu cierpienia jednostek i narodów, zwłaszcza w wymiarze historycznym.

Koncepcja Konwickiego jest skrajnie deterministyczna. Historia osiąga bohaterów nie tylko kształtując ich losy, ale i dręcząc ich w snach, marzeniach, rojeniach. Wszechobecna jak Bóg, bezlitosna jak Fatum. Literacką genealogię tej wizji stanowi mesjanistyczna odmiana romantycznej historiozofii. Pisarz nie od razu jednak odsłonił swoje karty, zrazu wystarczyło mu stworzenie aury permanentnego zagrożenia. Dopiero w *Kompleksie polskim* demon historii objawił się w pełni i - rzecz prosta - w przebraniu Rosji. Bo przekleństwo historii to rosyjskie najazdy, miazdząca potęgą imperium, które przez wicki obraca wniwecz ofiary obrońców wolności. Stan wojenny, panowanie komunizmu, partyzantkę na Wileńszczyźnie, Powstanie Styczniowe łączy ten sam wzór: gorycz klęski, samotność walczących, bezsilność wobec przewagi wroga i zdrady zdemoralizowanych rodaków. Krótko mówiąc, podobnie jak dla romantyków, dla Konwickiego głównym, dręczącym, nierozwiązanym problemem pozostaje - wedle określenia Marii Janion - „teodycea narodowa”.

Istnienie Rosji zdaje się być koronnym dowodem przeciwko wierze w moralny porządek historii: „Carowie wyrzynali swój własny naród, stanowili najgłupsze, najciemniejsze prawa, płatali się w najbardziej ryzykowne wojny, wytyczali nierealne cele polityczne i głupie zawsze obracało się w mądre, reakcyjne w postępowe, klęska odmieniała się w zwycięstwo” (KP 89). Przeciwnie w Polsce: „U nas szlachetność wykształconych monarchów, energia rozumnych ministrów, dobra wola obywateli, hołdowanie szczytnym ideom ludzkości, u nas te wszystkie pozytywne, przykładowe, czytankowe wartości dewaluowały się zniemacka”. Dosty paradoksalnie zgubiła nas „złota wolność (...). Dzikie, zwariowane przywiązanie do swobód pojedynczego obywatela, do autonomii i niepodległości człowieka.” (KP 89). Ale nawet gdybyśmy byli „mrówczym społeczeństwem rodzaju anglosaskiego, czyż zachłanny despotyzm nas by oszczędził?” (KP 90). Schwytany w pułapkę, z której daremnie próbowali się uwolnić romantycy, Konwicki miota się stale od nadziei do całkowitego zwątpienia, modli się do „Boga wolności” (KP 115), albo zaprzecza jego istnieniu, współczuje rodakom lub rzuca najcięższe oskarżenia: „To już nie ojczyzna Łukasińskich i Trauguttów. To kraina Chlestakowych” (KP 10).

Trzecim absolutem - obok miłości Boga i ojczyzny - także wedle romantycznych wzorów, jest wyidealizowana miłość kobiety. Jak powiada Werner, „Jest wartością najbardziej oczywistą, najbardziej pociągającą, symbolem uroków świata, głównym przedmiotem żalu za utraconą, niezrealizowaną przeszłością”. Kobieta jest dla bohatera Konwickiego zagadką, którą gdy się rozwiąże, opadają wątpliwości i zniechęcenie. Erotyczna ekstaza nieodmiennie przynosi rozczarowanie. Jest w tym obrazie miłości rys wiecznie młody, spełnianie się bardziej w dążeniu niż osiaganiu, w skrajnym idealizmie niż zgodzie na ograniczenia. Kobieta łączy w sobie cechy dziecinne i dojrzałe, jest zarazem kochanką i matką. Miłość z reguły trwa krótko, jest głównie zmysłowym olśnieniem. Zgodnie z przekonaniem pisarza, który powiedział: „Byłoby rzeczą straszną, gdyby miłość musiała trwać pół wieku (...) Piękno z istoty swojej musi być chwilą, gdyż inaczej marnieje” (PWC 93). Nie przypadkiem akt seksualny pojawia się w powieściach Konwickiego w kręgu skojarzeń sakralnych. Jest przekroczeniem granic zatoczonych przez przestrzeń i czas, przejściem - niby akt mistycznego wstępu - w sferę bliską śmierci, z której przykro obudzić się do życia. Miłość Boga, ojczyzny, kobiety mają zatem sporo cech wspólnych: maksymalizm stawianych im wymagań, pełna ofiara i całkowite oddanie. A zarazem - towarzyszące im jak cień rozczarowanie, poczucie daremności i świadomość nieuchronnej klęski.

„Katastrofa - zauważa Werner - przychodzi w świetle Konwickiego z zewnątrz, ma się spełnić, kierowana przez siły niezależne od woli bohaterów, unicestwić ich świat bez odwołania, bez możliwości obrony (...) Zarazem jednak ta katastrofa jest w zadziwiający sposób sprzężona ze świadomością bohaterów, świadomością wcześniej ukształtowaną, dla której (...) zewnętrzne

zagrożenie stanowi dodatkowy tylko bodziec doskonale współbrzmiający z ich myśleniem, całą postawą życiową (...) Katastrofa jest więc w ostatecznym rachunku w życiu tych postaci, nie zaś nad ich głowami". I dodaje: „Uniwersalnej katastrofie, kresowi cywilizacji zachodniej wyrastającemu z wewnętrznych tej cywilizacji założeń przeciwstawił Konwicki polską wersję, naszą małą apokalipsę. Jest to wersja katastrofy uniwersalnej, zrodzona ze wspólnego kryzysu wartości”.

Postawę bohaterów Konwickiego krytyk uzasadnia skrzyżowaniem wrodzonych cech narodowego charakteru Polaków z nabytymi w trakcie totalitarnej edukacji. Czy tylko? Czy nie można z równą słusnością twierdzić, że wymienione przez niego cechy: poczucie zagrożenia, determinacja, życie od przypadku do przypadku, alkoholizm jako remedium na lęk i paralizującą bezsilność - charakteryzują życie w stanie permanentnej okupacji? Wówczas świadomość katastroficzna staje się wygodnym alibi dla egzystencji w zawieszeniu, bez podejmowania decyzji i bez odpowiedzialności, która złożona jest na siły zewnętrzne. Pragnę powiedzieć, że katastrofizm Konwickiego zdaje się wyrastać przede wszystkim z jego doświadczeń wczesnej młodości oraz doświadczeń jego pokolenia. Triumfy totalitaryzmu są zatem nie tyle skutkiem tego doświadczenia, ile uzasadnieniem ex post jego prawdziwości. Innymi słowy, Konwicki tak dobiera argumenty, by jego pierwsze intuicje potwierdzały. Rangi uogólnień nabierają tym samym przeżycia partyzanckie i flirt ze stalinizmem. Konwicki podobny jest w tym do Różewicza. O ile jednak tamten szuka potwierdzenia swojej katastroficznej diagnozy jedynie na Zachodzie, popadając nieraz w banał powierzchownych rozpoznań i moralną dwuznaczność, o tyle ten szuka potwierdzenia swoich rozpoznań w Polsce dotkniętej totalitarną chorobą. Staje się, obok Stalińskiego, właściwie jedynym epikiem Polski Ludowej, przenikliwym diagnostą rozmaitych form zniewolenia. Ale równocześnie zamyka się w kręgu tych samych argumentów. Doświadczenia młodzieńcze stanowią bowiem paradygmat następnych, jednostkowych i zbiorowych. Dlatego, z jednej strony, Konwicki pisze przejmujące studium rozkładu świadomości, w której kulturowa pamięć porażona została przez historyczne wypadki lub amputowana przez polityczne manipulacje. Z drugiej jednak strony, jego widzenie, z rosnącą wyrazistością, zdradza własne ograniczenia, usuwając poza swój obręb tę sferę rzeczywistości, która zaprzecza pesymistycznym konkluzjom.

Sens pokoleniowego doświadczenia zawiera się w katastrofie młodzieńczych złudzeń skonfrontowanych z wojenną rzeczywistością. „Przecież kiedy wyszedłem z lasu - wyznaje Konwicki - miałem tylko 19 lat! Byłem pełen najlepszej woli, najszlachetniejszych zamiarów i ideałów. Ile nocy przegadaliśmy w partyzantce na temat tego nowego świata, który zbudujemy” (PWC 57). Podobnie jak u Baczyńskiego, Borowskiego, Herberta, Białoszewskiego, klęska wyniesionych z domu, szkoły i kościoła oraz utrwalonych przez literaturę ideałów staje się jawnym i ukrytym wzorem upadku całej kultury i schyłku śródziemnomorskiej cywilizacji. Stąd biorą początek, podszyte lękiem, drwiną i nostalgią obrazy dzieciństwa. Stąd przekonanie, że lata powojenne potwierdzają pierwsze intuicje. Stąd wyczerlenie na objawy zapaści aksjologicznej i oskarżycielska pasja zwrócona przeciwko tym, co tego nie dostrzegają. W sferę niewzruszonych pewników wtargnął ruch, stałość przekonań okazała się iluzoryczna. Konwicki, jak cała jego generacja, odkrył wówczas względność miar, wzorów, wartości. Odkrył też fatalną siłę historii, która bez jego udziału zaczęła zmieniać jego życie. Czy nie tutaj zrodziła się pokusa konwersji na komunizm? Przecież właśnie uzasadniona względność stała się fundamentem nowej wizji świata, która moralną wątpliwość tłumaczy klasowym obciążeniem, a niestałość wszechrzeczy ma remedium dialektyki, a ponadto - jasno tłumaczy mechanizm zmian i wytycza przejrzyste cele.

Byłaby zatem proza Konwickiego przerwany snem adolescencji, o życiu doświadczającym marzenia, miłości dającej szczęście, świecie, któremu dobry Bóg zapewnia ład i harmonię? A jego wewnętrzne rozdarcie, ciągle przeczucie się od afirmacji do negacji, od zachwyty do sarkazmu, od tonów wyciszonych do histerycznego krzyku - stanowiłyby wyraz utraty podwójnej, bo dokonującej się w życiu, a zarazem wpisanej w ułomność literatury, która nigdy nie zdoła sprostać wyobraźni i pamięci? Ważny jest jeszcze jeden składnik, do którego klucz dostarczają *Rojsty*.

U Konwickiego, podobnie jak u jego rówieśników, przeżycie katastrofy kultury europejskiej rodzi potrzebę przewartościowania literatury, która jej ideały utrwalala. Ostrość, radykalizm, a nawet pewna bezwzględność ocen tradycji literackiej były pochodną wstrząsu, który je poprzedził.

Dopiero na tym tle zarysowują się wyraźnie różnice: pochodzenie z Litwy, walka z Rosjanami, a nie Niemcami, partyzantka odwołująca się niemal samorzutnie do wzorów Powstania Styczniowego. Wszystko to bowiem, co było doświadczeniem przeżytym, miało antecendencje w dziełach literackich, czytanych z żarliwością i uznanych za życiowy wzór. Jak trafnie spostrzegła Janion, *Rojsty* są „zamierzeniem literackiej demistyfikacji mentalności ukształtowanej przez literaturę”. Dodać należy, że owa demistyfikacja przebiega wielostopniowo: obejmuje nie tylko mentalność uformowaną przez „książki zbójckie”, ale i same te książki oraz wzór, wedle którego to właśnie literatura ma dyktować postawy i zachowania. Jak łatwo spostrzec, cały zabieg zostaje wymierzony w główne składniki romantycznego myślenia. Jest rewoltą przeciwko czytany na tajnych kompletach wieszczom, Sienkiewiczowi, Żeromskiemu.

W *Rojstach* skompromitowane zostają wzory, w myśl których poświęcenie za ojczyznę nagradzane było szczęściem osobistym: znudzona czekaniem narzeczona wychodzi za mąż za tchórza i blagiera zamiast za patriotę. Jak w *Wiernej rzece* patriotycznie nastrojone dziewczę z oddaniem opiekuje się rannym powstańcem. Ale romansując z nim, zdradza równocześnie innego bojownika o wolność. Jak w *Nad Niemnem* składany jest hold pod krzyżem powstańców poległych w 1863 roku. Wszakże podniosły nastrój burzy ironiczna uwaga jednego z partyzantów: „Koledzy po fachu (...) Tylko z małą różnicą” (R 149). Konwicki ze zjadliwą pasją, w której najwyraźniej pobrzmiewa bolesne rozczarowanie, zderza dyktowane przez martyrologiczny stereotyp zachowania i wyobrażenia z brutalną rzeczywistością. Z jednej strony matki noszą w żalobie czarne jedwabne suknie, błogosławią odchodzących do lasu krucyfiksem, zaś egzaltowane panienki śpiewają patriotyczne pieśni. Z drugiej - partyzantka niebezpiecznie ociera się o bandytyzm, a rzeczywiste poświęcenie stanowi przedmiot politycznych manipulacji. Walka z wrogiem jest nie tylko pozbawiona szans na zwycięstwo, ale także wyzbyta sensu, odarta z godności. Rozsypują się przy tym zasady religijne i normy moralne: za pomoc i gościnę zastępca dowódcy oddziału odplaca gwałtem na nieletniej córce gospodarza. Słowem - w przedrzeźnionym odbiciu przegląda się tyleż dworskowo-powstańcza literatura ubiegłego stulecia, co przesłodzony i wyidealizowany wizerunek partyzantki w prozie tużpowojennej.

Ważniejsze jednak wydaje się co innego. Otóż bohaterów *Rojstów* w większym lub mniejszym stopniu prześladuje świadomość, że grają, udają, wcielają się nieudolnie w inne postaci. Język teatru bezpośrednio zresztą wkracza w narrację, skąd uwagi w rodzaju: „Konspiracja też początkowo nie zachwycała Orzeszka, statystował w niej raczej” (R 124). Albo: „Czułem się oszukany i samotny jak tragik przy pustej widowni. Nikt nie śledził z Wilna w napięciu moich kroków, nikt nie martwił się i nie przeżywał moich nielicznych walk” (R 126) - skarży się główny bohater. Dramat narodowy, tyle już razy odgrywany na scenie i na polu bitewnym, przeradza się w tragicomedie czy nawet farsę. Graną ponadto w złej wierze.

Właśnie temu spostrzeżeniu nadal Konwicki w swoim piarstwie sens uniwersalny, odmiennie interpretując topos *teatrum mundi*. Jeśli „Świat jest teatrem, a człowiek aktorem”, to wystawiana w nim sztuka została źle napisana, nie zdoła sprostać naszym oczekiwaniom i marzeniom. Ale i my jesteśmy albo złymi aktorami, albo obsadzonymi nie we właściwej roli, albo zablakany na scenę z innego dramatu. Jak główny bohater *Kompleksu polskiego*, w taniej restauracji na Manhattanie składający raport swojemu dawnemu dowódcy:

„szalał wielki kryzys światowy, hipisi zziębnięci pierwszym przymrozkiem śpiewali o miłości, Arabowie prowadzili wojnę z Izraelczykami, komandosi palestyńscy strzelali do kobiet i dzieci porywając samoloty, pederaszi brali homoseksualne śluby, filozofowie głosili kult absurdu i chaosu (...) narkomani palili marihuanę, w dziennych i nocnych lokalach kobiety rozbierały się do naga (...) Kościół debatował nad zniesieniem celibatu”. I w takiej scenerii: „ja, poddając się dziwacznej konwersacji, która zdechła lub została zamordowana kilkadziesiąt lat temu (...) relacjonowałem odyseję jakiegoś malutkiego oddziału młodych ludzi, co chcieli odmienić świat” (KP 18).

Konwicki nieustannie ośmiesza tę „dziwaczną konwencję”, wyjawia jej anachronizm, ale zarazem tylko do niej jest naprawdę przywiązany. Ona bowiem pozostaje świadectwem świata.

który bezpowrotnie odszedł, świata sprzed katastrofy, gdzie respektowane jeszcze były wartości i hierarchie, którym współczesność tak gwałtownie zaprzeczala. Ustami jednego ze swoich bohaterów zadaje pytanie: „Dlaczego przyjąłem rolę, której przed wickami się wyrzekłem? Kto mnie, Europejczyka, nie, obywatela świata, kto mnie, espentarystę, kosmopolitę, agenta obcego mocarstwa Uniwersalności Losów, kto mnie przemienił (...) w zaciekrzewionego, ciemnego, wścickiego Polaczka?” (KP 81). A przecież z tego, że jest „wścickłym Polaczkiem”, pozostaje jakoś dumny. Co więcej, jego europejskość i kosmopolityzm dosyć są wątpliwe, skoro w kulturze zachodniej - czego cytowany fragment wyraźnym dowodem - dostrzega jedynie przejawy upadku i moralnej degrengolady, nie próbuje jej lepiej zrozumieć i powtarza obiegowe, dosyć banalne o niej opinie.

Zdumiewające, że stale powtarza o swojej „obsesji szczerości i pragnieniu bycia naturalnym”. Podkreśla, że „Dotyczy to w sporej mierze całego pokolenia. Przez ile lat żyliśmy pośród póź, min, fałszerstw i nadużyć...?!” (PWC 95), a równocześnie - nie ustaje w odgrywaniu rozmaitych ról i robieniu grymasów, które, przynajmniej niektórym czytelników, zaczynają irytować. Gra w złej wierze na scenie tragicomedii narodowej ale i ogólnoludzkiej staje się bowiem tyleż przejawem ogólnego rozpadu kultury, co formą samoobrony. Rzecz by można, że Konwicky analizuje to zjawisko w jego własnym języku. I w końcu - zatracą samego siebie i sens swoich poszukiwań w nie kończących się maskaradach. Nie toczy gry o Tajemnicę Istnienia, jak Witkacy, lub o własną wybitność, jak Gombrowicz. Albo jeśli to nawet w inny sposób czyni, to ze świadomością utraty wiary w moc literatury, która to wiara tamtym nie została jeszcze odebrana. Podczas gdy prorocтва Witkacego były wyrazem - daleko wykraczającej poza polskie doświadczenia - oryginalnej historiozofii, fantasmagorie Konwickiego nadają sens nazbyt ogólny epizodowi narodowych dziejów, nawet w szyderyczym przebraniu. Pilny uczeń Gombrowicza w swoich zmaganiach z narodową formą nie zdołał odnaleźć Archimedesowego punktu oparcia. Bo gdzie miał go szukać? W przekonaniu o własnej wybitności, jeśli jej gorliwie zaprzeczył? W projekcie absolutnej wolności, on, nazywający siebie niewolnikiem? W trzeźwej myśli przeciwstawionej światu? Jasnej świadomości? Jaka ona jasna, skoro wypełniają ją majaki i zwidy przeszłości! Przenikliwy analityk polskiego kompleksu stał się jego mimowolną ofiarą. Nawet szydząc i bluźniąc nie uwolnił się od romantycznych stereotypów, które drzemią w świadomości przeciętnego Polaka. Kompleksu Rosji, odruchowej niechęci wobec Zachodu, oczekiwania od historii moralnej równowagi, a od Boga metafizycznych gwarancji.

Może zatem ulomności pisarstwa Konwickiego traktować należy jako świadectwo i symptom? Świadectwo katastroficznej czy eschatologicznej wizji świata, która ogarnia wszystko, słowa pisanego nie wyłączając. Wtedy kicz, banał, skłonność do hysterii, histrionizm byłyby jeszcze jednym wymownym przejawem zmierzchu kultury, której nie stać już na dzieła wyważone w tonie, szlachetne i podniosłe. Stąd zarzut Malewskiego, iż oburzające jest to, że bohater *Podziemnej rzeki* nie kolportuje, jak to w stanie wojennym bywało, poezji Miłosza i Herberta, lecz plody żalostnej grafomanii - mija się z celem. Bo czyż nie tak właśnie, pokracznie i nieudolnie przemawia sztuka cywilizacji skazanej na zagładę? Ale wolno też spojrzeć inaczej. Uznać, że mniej udane artystycznie strony dzieła Konwickiego są symptomem pułapki, w jaką wpadł pisarz nie mogąc czy nie chcąc uwolnić się od perspektywy doświadczeń pokoleniowych. Bo, jak jego generacja, na wyzwanie epoki odpowiedział **panhistoryzmem, hipotezą eschatologiczną oraz idealizacją kraju dziecinstwa**. Wyczerpawszy zaś stopniowo zawarte w nich intelektualne i artystyczne możliwości, mógł się już bronić jedynie autostylizacjami, zresztą na bardzo różnym poziomie artystycznym. Gombrowicz pragnął „przedrzeć się przez nierzeczywistość do rzeczywistości”, Konwicky natomiast całkiem niezłe się w nierzeczywistości zadomowił. Czerpie jakąś przewrotną rozkosz z rozmaitych przebrań i kostiumów, które go wprawdzie ograniczają, ale pozwalają włożyć w cudze usta własne lęki i obsesje. Pisać w duchu Rodziewiczówny lub „wagonowego romansu”, na własną modłę przeobrażać zwietrzałe konwencje. Ale zakres tych manipulacji coraz bardziej się zawęża. Jakkolwiek trudno *Bohini* odmówić pewnych uroków i zalet, Konwickiego piosenka o końcu świata w stylu buffo nuży swoją monotonią.

Aleksander Fiut



Leszek Kiljański, *Kamień z Ruissalo 2*

Krzysztof Piechowicz

DMUCHAWIEC

pamięci Babci

Ten krzyk ta rana bezradne nad ranem
Łaknienie bólu by uśmierzył ból
I głód powietrza tej ludzkiej cząstki
Nieba

Łaska cierpienia cierpliwie odrzucana
I niecierpiąca zwłoki posługa
Chudej witki płomienia
Ćwiczenie żywiołu bez tchu
Suchy na koniec w lusterku
Pocalunek

Ten krzyk krzyżujący najświętsze milczenie
Przy wtórce bluźnierczych przemilczeń
Teraz jest niczym

Liścia słoneczną strugą zachłyśnięcie
Albo dmuchawiec kiedy się droczy
Z westchnieniem wiatru po tamtej stronie
Świętego zimnem włókna szyby
Nad ranem.

MATKA BOSKA UŚMIECHNIĘTA

Zmierch jak wiewiórka
Rudy

Po pustym uganiam się
Domu.

Na szybie ślad ust
Spierzchnięty
Jak ptasich pazurków
Śnieżne okrycie

Biały od soli.

Matko Boska Uśmiechnięta
Przytul.

Boli.

STULECIU MOJEMU - ADIEU

Spotkaliśmy się na samym środku stawu
Żegnały nas granatowe kokardy chmur
Z przenośnej wystawy muzeum męczeństwa
Ocalałe lalki w pleśni sukienkach
Kiwały ku nam smętnie witkami z drutu
Palm.

Kochankowie banału jak sen włóczęga
Co noc nad innym Styksem skulony na klęczkach
By swe oczy z onyksu świeżą goić
Rdzą

Lub jak dwa labędzie dwa znaki zapytania
Splecione szyjami w paragraf bez szans
Na łagodniejszy wymiar kary
I bez odbicia w tej smolistej mazi

Z kwaśnym krążkiem w miejscu wypalonych warg
Krążymy zasluchani w kroki własnych cieni
Jedyny ślad po nas w tym chińskim teatrze
Nylonowych piarg.

Krzysztof Piechowicz



Krzysztof Rutkowski

TAMKA 53

(Powieść)

Nie ma postawy duchowej, któraby, doprowadzona do ostateczności, nie była godna poważania. Może istnieć siła w słabości, stanowczość w chwiejności, konsekwencja w niekonsekwencji, a także wielkość w małości. Odważne tchórzostwo, miękkość ostra jak stal, atakująca ucieczka.

Witold Gombrowicz

Muślinowa firanka drgała delikatnie, załamując w oknie promień. Podwórko studnia ze śmietnikiem, drzewo skundlałe, lecz skrócone ambitnie ku słońcu, które w lipcu zaglądało na tydzień. Ktoś na fortepianie morduje Mozarta, a może tylko nieudolnie ćwiczona gama nałożyła się z rytmem wody strzelającej z gumowego węża pana Romana. I jeszcze stuk obcasów. Sierotowa z trzeciej klatki znowu się spóźni na pocztę.

Będzie upał. To słycać po rannych odgłosach podwórka i po kolorze ściany, która zasłania widok na dolinę Tamki. Przed wojną jej nie było. Drugą światową. Najpierw pradolina: krzaki, rzadko koszone trawy schodzą do brzegów ulicy, dachy płaskie i rozrzucone podcinają czarniawe kominy elektrowni. Na prawo podmurówka pałacu Ostrogskich, ucięta piramida z ciemniejącej cegły, zakończona barokowym zameczkiem o oknach jak oczy skrzywdzonego spaniela. A dalej sady owocowe spadają kaskadą na zakład dobroczynny sióstr od świętego Wincentego a Paulo, co jurydykę Tamka dostały w posiadanie od miłościwie panującego Jana Kazimierza za wstawiennictwem Najjaśniejszej Pani, Marii Gonzagi, która w dolinie Tamki założyć chciała drugą Francję, więc uprosiła św. Wincentego, by jej przysłał misjonarzy i siostry zakonne dla zorganizowania opieki nad ubogimi. Ruszyły przez spustoszoną Europę trzy szarytki: Małgorzata Moreau, Magdalena Drugeon i Franciszka Douelle. Z Paryża na wschód, do Warszawy, a wyruszył też ksiądz Piotr, ksiądz Piotr Gabriel Baudouin, co to założył w Warszawie szpital Dzieciątka Jezus, i pierwszy szpital dla podrzutków ochrzczony jego imieniem i znała, i błogosławiła jego imię cała Warszawa wybiedzona szwedzkim potopem, wojnami, tak jak pamiętała o księdzu Lambertie aux Couteaux, co zmarł od morowego powietrza, a ksiądz Piotr porzucił korpus przy-

boczny Króla Słońce i wersalskie ogrody, a wstąpił do księdzy misjonarzy św. Łazarza, a tyle dla narodu zrobił z siostrami, co je Pan Najmiłościwszy z Dobrodziejką Najjaśniejszą z Zamku do klasztoru Wizytek przeprowadzić raczył. A nadal dzwon przy furcie gra niewczesną kantyczkę przechodzącym w warzywnik jabłoniom i gruszmom, zagonom irysów, malw i petunii białych jak kornety co w powietrzu drżą za krokiem.

Fotografia w mateczniku w dolinie Tamki. Prezent od sióstr. Wiklinowy wózek na dużych szprychowych kołach naprawionych przez ojca nie wiedzieć jakim sposobem, bo przecież nędza i brak wszystkiego, drutu nawet. Matka wiozła mnie do sióstr po kartofle. Dostałem też chyba lizaka. W każdym razie pamiętam, że zbierało się na burzę. Ósma. Czas wstawać.

5.

- „Pan to nie chce z nami współpracować. Pana kumple też nie chcieli, ale w końcu poszli po rozum do głowy. Mogę pana albo zamknąć, albo puścić, zorganizować nieszczęśliwy wypadek, to od pana zależy. Mamy już podstawowe adresy. Na Żoliborzu w piwnicy osiemdziesiąt butelek z benzyną, ze sto drągów zaostzonych na frezarce, panie Em, jak panu nie wstyd?”

- ?

- „Panie Em, czy pan sądzi, że ja to robię dla przyjemności? Praca ciężka, jak w fabryce. Myśmy jedną uczelnię kończyli. Uniwersytet, ja na prawie byłem i na psychologii. Pan z pięćdziesiątego trzeciego i ja z pięćdziesiątego trzeciego. Czy pan nie rozumie, o co chodzi? Jak my nie zrobimy porządku, to tamci nas czołgami rozdepczą! Pan nie ma wyobraźni politycznej, panie Em. Pan jest literat, z literatami najgorzej, bo to - przepraszam pana, nie pana mam na myśli - bo literaci i poci to najgorsza swolocz. Stawiają się, stawiają, a jeszcze niedawno, to bez wazeliny, panie, Gierkowi włązili, Łukaszewiczowi, no nie? Wille, panie, samochody, domy pracy twórczej, zagranice, panie, wszystko, na skinienie palcem lecieli. Albo ci aktorzy, komedia, zaraza i kurwidolek. Trzeba było dupę obrobić komuś - dawaj na wyścigi. Ja czytałem gazety, z kolegami też się spotykam. Wiersze bardzo lubię. Szczególnie Herbert, panie, to jest poeta.”

- „Sporo wierszy na pamięć znam, a ten, co go po kościołach bez przerwy powtarzacie, to mój ulubiony: Wy tylko ostatnie linijki, a ja cały na pamięć znam, cały:

Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu
po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę
idź wyprostowany wśród tych co na kolanach
wśród odwróconych pleccami i obalonych w proch

...to jest, panie, wiersz. On uczy godności. Pan myśli, że ja jestem glina, ubek, że męczę ludzi. Ja was chcę ocalić przed waszą głupotą. Nic nie rozumiecie. Czerwoni wszystko rozpirzyli. Tylko policja pracuje porządnie. Mamy komputery, sprzęt, inteligentnych, oddanych ludzi. Na tym polega patriotyzm, żeby ratować państwo. I naród. Bo czym będziemy bez państwa? Srać na nazwy. Ludowe, nie ludowe, ważne, że nasze.

Pan myśli, że jakbyście tymi pikami i butelkami z benzyną zdobyli władzę, to policja nie byłaby potrzebna? Panie, jeszcze bardziej niż teraz. Gadać tylko potraficie. A pracować? Kto jeszcze w tym burdelu umie porządnie pracować? Tylko my, panie Em, my jesteśmy wierni idei jak księżę Poniatowski, bo nie strzępimy gęby, tylko pracujemy, trzymamy w garści czerwonego, czarnego, „Solidarność”, wszystko panie.”

- „Pan się podnicca, że palki, armatki, gaz? A co do cholery mamy robić? Kadzidłem machać, wodą święconą kropić? Na całym świecie jak dzicz się wścicka, to dla jej dobra po nosie trzeba dać.”

- „Pan oczywiście milczy. Niech pan milczy panie Em. Może to i lepiej. Co wy możecie zaofiarować ludziom? Żarcie, cement, samochody, wycieczki zagraniczne? Zawracanie głowy.

Jak nas zabraknie i komuna się rozpadnie, to co ludzie zrobią ze sobą, gdzie się podzieją, na kogo będą utyskiwać, zrzędzić? Kogo zaczną przeklinać? Pana, panie Em.

- „Niech pan się zastanowi: co wy ludziom obiecujecie? Gruszki na wierzbie, mgłę. Burzycie w ten sposób ład, do którego przywykli, odbieracie prawo do posiadania tego, co dla nich najważniejsze, prawo do wyraźnego wroga. Bez niego są bezradni jak dzieci, więc zaczną go szukać na nowo panie Em, zaczną go szukać pośród was, i znajdą, bo bez wroga nie można żyć, to podstawowa zasada wychowania, panie, tfu, socjalistycznego, he, he, panie to podstawa, prawo do wroga to jedyna wolność na jaką nas stać.”

- „Pan wie, że ludzie chcą mieć przede wszystkim spokój. Wolność, jakakolwiek, jest wielkim nieszczęściem. Pan czytał tę książkę i pan dobrze wie, o czym mówię.”

- „Pan sobie może nie zdaje sprawy, że my czuujemy nad tym, żebyście nie stracili ostatniej szansy, zwornika, co nadaje sens waszej szamotaninie. My zabezpieczamy wam obiekty do pokłonu, bez tego zgłupielibyście do reszty, my w pewnym sensie, walczymy za miliony, to jest panie poświęcenie, rząd dusz, jak pan woli, „niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa, z których gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa.” Kto to napisał, panie Em?”

- „Nie odpowiada pan, ale coś mi się widzi, że pan rozumie o co chodzi. I wie pan, że mam i rację, i restaurację, he, he, he... Zmęczyłem się, teraz na pana kolej.

- ?

- „Zabierzcie tego gnoja” - z pasją nacisnął guzik.

6.

Zapachniało czerwcem na rogu Świętokrzyskiej. Bez wyraźnego powodu. Pochyliłem głowę przed witryną baru, gdzie wiecznie potargana panienka w brudnym fartuchu sprzedawała hot dogi. Lubilem patrzeć jak z zawziętością wbija podłużne bułki na pał, przygryza z przejęcia język, wsuwa do przysmażonych dziur rozmaite balaski parówek, smaruje wystający koniuszek keczupem lub musztardą.

Parówki jeszcze były w ciągłej dostawie. Nawet pogardzane, jako sztuczna wędlna na rybiej mączce. Lecz wydrążonym bułkom groziła już szara masa pieczarek jak wyrok w trybie doraźnym.

Radość chodnikowych płyt nagranych rannym słońcem. Łuk Nowego Świata łagodnie napięty, wypuszcza pierwsze groty kolejek: do Delikatesów, do serów, na Rutkowskiego po buty. Jest dobrze.

Lekka, ale narastająca z każdym przystankiem trema. Plac na Rozdrożu. Na teczce z brudnobrązowego kartonu mokrawe ślady palców. „No, nie przesadzajmy” - skrzyłem w Koszykową, pogwizdując z cicha, w prawo, klatka schodowa, porządna, przedwojenna, na parterze komisja do spraw badania zbrodni hitlerowskich, chłód, drewniane schody, dębowe drzwi zeszcpeczone stalową farbą, półotwarte, uderza kwaśny zapach ekstramocnych wżarty w dywan i gazety.

Niepewność czy tu, ale już wąska jak szczerbinka twarz redaktora Mątwy, rozsuwa się na powitanie:

- „Cześć kochany, wchodź, wchodź. Siadaj, chcesz kawy?”

- „Chętnie.”

- „To dawaj!”

- „Dać z kopia?”

- „Z kopia, kochany, z kopia, kopia jest zawsze potrzebna.”

Redaktor Mątwa pograżył się w lekturze. Szukałem pomocy w brudnawej firance, wielkiej popielnicy, w regale z egzemplarzami recenzyjnymi w nieładzie, w stercie gazet, w najnowszym numerze tygodnika. Kawa pachniała tekturą.

- „Wszystko w porządku, podoba mi się. Trzeba tylko zmienić tytuł i przestawić trochę ostatni akapit” - redaktor Mątwa ozdobił margines dwoma szybkimi wężykami.

- ?

- „Wiesz kochany, jak dajesz tytuł recenzji „Stadion obolałych marzeń” w czerwcu 1976 roku i jeszcze chcesz, żeby ci ją wydrukowali, to chyba z choinki się urwałeś. Recenzja jest inteligentna, ciekawa, sprawnie napisana, ale tytuł nie przejdzie. A jeśli chodzi o ostatni akapit, to nie rozumiem związku z całością tekstu: „W historii nic nie zamyka się ostatecznie. Metody użyte w walce z Templariuszami weszły do repertuaru władzy. Dlatego nie możemy tej odległej afery pozostawić

bladym palcom archiwistów”. Debiutantowi może niepotrzebnie woda sodowa uderzyć do głowy. Trzeba zachować odpowiednią hierarchię wartości.

Chodzi też o zdrowy rozsądek. Nie można rozpieszczać debiutantów zbyt wielkimi pochwałami. To nie wprost, przez analogię, przywoływanie wielkich nazwisk jest jeszcze bardziej niebezpieczne i powinienś o tym pamiętać. Jak piszesz o poccie Bartkowiaku, to nie podpieraj go Herbertem, bo go zepsujesz. Słuchaj starszego kolegi.

Będą z ciebie ludzie. A propos, masz jakieś propozycje?”

- „Chciałbym napisać recenzję z Andermana, z „Zabawy w głuchy telefon”. Nicoczekiwane wzięły. Czy to pana interesuje?”

- „Odwrotnie! Kochany, co się będziesz zajmował jakimiś naśladowcami Białoszewskiego! Białoszewski wypadł na pomysł, w porządku, rozumiem, ale te kicania, skakania, kucania, ten „Pamiętnik”, technicznie dobry, tylko że Wojtek Żukrowski miał rację, defetyzm, Mironek w powstaniu, ja doceniam, fenomenologia rozpadu, zagłada miasta, intencjonalność, te rzeczy..., wpadnij w przyszłym tygodniu, okej?”

Źle spałem. Pobiegłem do kiosku na rogu Kopernika, dawniejszego sklepiku z oranżadą i nugatem. Kiosk zamknięty, na złość, szybko do następnego, na Ordynackiej, na prawo „Moda Polska”, swetry, garsonki, zachodnie kosmetyki, bar „Kubuś” wydalający jednostajną woń mielonych. Jeszcze nie przywykli. Rozpacz prawie. „Kultura” jest, „Polityka” jest, a mego nie ma. Może jechać na Koszykową? Nie wypada, po honorarium dopiero za tydzień. Na Świętokrzyską. Kamienica Tuwima, apteka, w tle kościelne wieże. Sklep z płytami, Stan Borys. Szerokie pasy, srebrne klamry, spodnie biodrówki obcisłe do pęku i ugniatające genitalia, udało mi się kupić w „Warsie” dwie pary, 38 centymetrów u wylotu i niskie niziutkie, śmiało wchodzi pas wojskowy, czarny, oficerski, podwójny rząd dziurek, klosze zwisają na pierogowate półbuty. Kolnierzyki rozchelstanych do pasa koszul hippy-green spadają aż do żołądka. Poskręcane loki, pasma bokobrodów. Zewsząd dobiega równy rytm najnowszego przeboju Anny Jantar.

Jest. Przerzucanie szpalt. Płaczą się przez wiatr. Żółtawe paski dzielące kolumny, ostatnia strona. Dział recenzji, jest. Prawie jedna trzecia plachty. I nazwisko wyraźnie, czarno na białym. Jest. Debiut.

Jak dobrze, jak radośnie. Wyzwolenie i pełnia. Lekka euforia, erotyczne podrażnienie naskórka. W dół lekko, kolo budynku szkoły, po schodach szerokich susy coraz dłuższe, rytm, sprężystość mięśni, głębia oddechu, bieg do Topiel, słodki zapach z fabryki „Syrena”, pewno dziś tłuką sezamki. DREWNIANA, ELEKTROWNIA, WYSIARCZYK.

Wisła toczyła szarą bryłę. Z krzaków wyzierali mężczyźni zapinając rozporki i kołysząc się na lekko rozstawionych nogach. W barze „Mewa” pivo królewskie od rana. W powietrzu pył z elektrowni. smród moczu i nadzieja na wieczorną polówkę.

7.

- „Pan nie potrafi wyciągnąć logicznych konsekwencji z własnej sytuacji, panie Em. Pan sądzi, że ja jestem kat, glina i ubek, a pan ofiara, chodząca niewinność i w ogóle młodzian uciskany przez peceirelowskich Nowosilców. To łatwe, zbyt łatwe. Papieroska?”

W głębi zdaje pan sobie doskonale sprawę, że jesteśmy podobni, bardzo do siebie podobni. Nawet lęka się pan takiego przypuszczenia i dlatego zadziera nosa. Przepraszam, nietakt, kto tak panu przypieprzył w oko, ten gruby blondyn? No, tak, to awans, ale wie pan, nieszczęście polega na tym, że my wszyscy jesteśmy awans, pan też. I ja.

Mnie nawet nie chodzi o to, że kończyliśmy ten sam uniwersytet w tym samym czasie, że obaj jesteśmy z Powiśla i na dodatek razem chyba kopaliśmy gałę, zdaje mi się. Mnie chodzi o to, że w nas od dziecka musiał siedzieć ten zarazek, ta choroba, ułomność. Obaj, panie Em jesteśmy awans. A jak ktoś jest awans, to nie ma praktycznie wyboru. Nigdy nie wyszoruje rąk jak trzeba, nie będzie czysty, PRL go zasmrodzi. Pan rozumie o czym mówię?

Dobra, dobra, niech pan nie udaje głupiego. Ja dokładnie przejrzałem pańską teczkę, ja wiem, że my jesteśmy mleczni bracia. U pana w domu musiało być podobnie. Mój stary harował jak wół, w warsztacie samochodowym, warsztat był państwowy oczywiście, nie bardzo mógł co wynieść, a

poza tym niebezpiecznie, donieśliby. Bał się zresztą, o matkę też. Szyla w domu, sprzątała, to była nędza prawdziwa, prawdziwa. Tak się porobiło, że mieszkaliśmy w kamienicy przedwojennej, porządnej, z marmurami. Lata trzydzieste. Bank Polski zdążył pobudować dla swoich pracowników, obszerne mieszkania, od kawalerki do pięciu pokoi, my w kawalerce oczywiście i podwórko studnia. Większość sąsiadów - przedwojenna inteligencja. Urzędnicy, księżowi, Żydów sporo. I my spośród. Taki proletariat.

Jeden facet w kamienicy miał syna w moim wieku, chyba rozwodnik, bo matki nie pamiętam. Jeździł za granicę, to znaczy nie na Zachód, ale do Czech, Wschodnich Niemiec, na Węgry. Przywoził zabawki. I bawiliśmy się w dużym pokoju, na dywanie. Jakie to były cuda! Kolejka elektryczna, samochód wyścigowy, autobus blaszany z pasażerami w oknach. Ja tego nigdy nie zapomnę! W domu nie było zabawek, bo nie było pieniędzy. Nigdy nie było pieniędzy. Pamiętam, jak matka płakała, że nie ma za co kupić kawałka kielbasy na Wielkanoc i jak tu zrobić święcone.

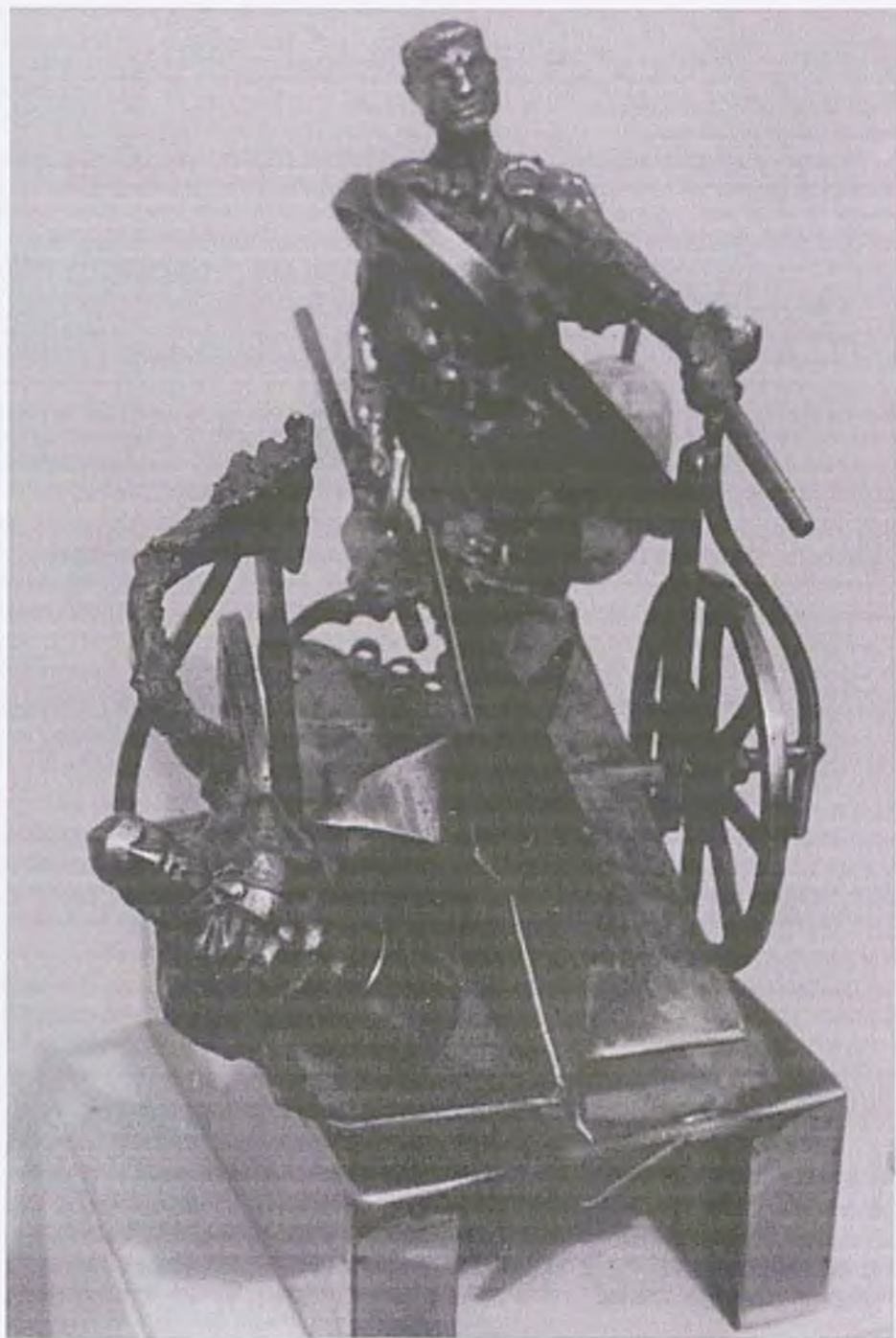
A tu dywan, kolorowe okna autobusu, kolejka: parowóz i cztery wagony, zielone z napisem DDR, z tyłu czerwona latarnia, tory zataczają krąg na podłodze, można było jechać szybciej, albo wolniej, musiałem prosić, żeby ten gnój dał mi przycisnąć transformator, a kiedy raz nie zwoiniłem na zakręcie i wagoniki wyskoczyły, pociągając za sobą lokomotywę, to ja cały czas wciskałem guzik, bo podobało mi się, że lokomotywa niezdarnie kręci kołami jak odwrócony na plecy chrząszcz, więc wtedy ten gnój zaskrzeczał, że już mi nigdy nie da kierować i wtedy kropnąłem go w ucho.

Naturalną potrzebą człowieka jest posiadanie czegoś na własność, prawda panie Em? Ja miałem bardzo niewiele rzeczy na własność. W tamtym mieszkaniu było sporo ładnych przedmiotów. Tak mi się wtedy przynajmniej wydawało. U nas nie było nic ładnego. Potrzeba piękna jest w człowieku związana z chęcią posiadania. Ja również nieświadomie tęskniłem do prawdy. Chciałem zrozumieć, dlaczego gnój ma, a ja nie mam. Na dodatek gnój był tępym, a ja przeciwnie, najlepszy w klasie. Gdzie zatem sprawiedliwość? Ojciec mi tłumaczył, że jak będę się przykładał i pracował, dużo pracował, to wyrosnę na człowieka, zostanę dyrektorem, a może nawet wyjadę za granicę na jakąś placówkę. Wtedy spytałem ojca jak to jest, że on tak ciężko pracuje, a nic nie ma. - Bo ja nie mam wykształcenia - syknął stary, jakoś się dziwnie kurcząc w sobie - poza tym, synu, ty nie wiesz, co to znaczy komunizm. - A co to jest komunizm, tato? - Zobaczysz - jęknął - ucz się! Więc się uczyłem. To był wielki błąd.

Panie Em, właściwie powinniśmy sobie mówić po imieniu, co? No dobrze, odłożmy to na później, warunki nie sprzyjają, nie możemy wypić bruderszafta, regulamin zabrania. Pan też nieźle zasuwiał! Widzę to po panu, a zresztą wszystko jest w pańskich aktach. Starym się nie przelewało, hę? Mieli ambicje, chcieli, żeby jedynak się wybił, awansował, zaszedł wysoko! Żeby miał pieniądze i ludzki szacunek, żeby mu się kłaniali, prawda? Nie wiedzieli, że w tym burdelu nie można mieć pieniędzy, uznania, zaszczytów i stanowisk naraz, że trzeba wybierać, wszyscy jesteśmy awans, panie Em, wszyscy. Zmuszeni do wybierania, co chwila wybierać musimy. Nie mogę patrzeć na tych głupich buców, którzy mi wyjeżdżają z ideałami sprawiedliwości, demokracji i jakimiś pierdołami. Po co myśmy tak zasuwali, panie Em? Po to chyba, żeby się przekonać, że nie ma dla nas miejsca w tej szalupie obłąkanych. Ja byłem sentymentalny, wrażliwy na ludzkie cierpienie, krzywdę, nierówności społeczne. Ja chciałem, żeby wszystkie dzieci miały kolejki na transformator. Dlatego czytałem tony książek, studiowałem prawo i wszystkie egzaminy zdawałem w terminie zerowym. Ja bym na Zachodzie już dawno zrobił prawdziwą karierę bez tej smugi, przełamania. Niech pan spojrzy na tę doniczkę geranium. O, tu, widzi pan? Przywiązałem na nitce małego pajęczka z plastiku. Lubię patrzeć jak się kołysze, to mnie uspokaja, przypomina się wieś, stodoła i stajnia, biały koń, poczciwy i zmęczony, stryj sadzał mnie na oklep, a ja trzymałem luk z leszczyny ze sznurkową cięciwą, na głowie słomiany pióropusz, wianek taki...

Ale co dalej z tobą, synu?"

Krzysztof Rutkowski



Aleksander Dętkoś, *Zaplecze Czasu*

Michał Głowiński

MOWA W STANIE OBLĘŻENIA (cz. 1)

W latach osiemdziesiątych pisałem do szuflady notatki dotyczące PRL-owskich stylów wypowiedzenia, przede wszystkim zaś - propagandy. Stanowią one kontynuację zapisów, które złożyły się na książkę *Marcowe gadanie* (1991) i *Peereliada* (1993). Mam nadzieję, że i one ukaza się w postaci osobnego tomu, który nazywać się będzie właśnie *Mowa w stanie oblężenia*. Tutaj przedstawiam próbkę.

PARTYJNY HISTORYK

W ostatnim „Tygodniku Powszechnym” (nr 32 /1728/) rozwinęła się ciekawa i charakterystyczna polemika wokół tej formuły. W jednym z poprzednich numerów Tadeusz Szyma recenzował publikacje o poznańskim Czerwcu 1956, w tym prace Andrzeja Choniawki, kierownika archiwum przy Komitecie Wojewódzkim PZPR w Poznaniu. Choniawko poczuł się dotknięty i napisał polemiczny artykuł. Jest w nim *passus*: „Koronnym argumentem, jakim się posługuje (Szyma - M. G.), jest analiza kilku zdań z mojego tekstu zamieszczonego w książce E. Makowskiego, przy czym nie omieszka zaznaczyć, z jakiej to proveniencji autorem mają do czynienia jej czytelnicy. Nie wątpię, iż dla niemalże grupy odbiorców „Tygodnika Powszechnego” sama wzmianka, że chodzi o „partyjnego historyka” związanego w dodatku z Komitetem Wojewódzkim, przesądza negatywnie wiarygodność tego, co napisał”. Szyma replikuje: „Nie wiem, dlaczego jedynie na łamach „TP” nie należałoby podawać informacji, że ktoś jest partyjnym historykiem, skoro w innych publikacjach czy wystąpieniach prezentowany jest właśnie w ten sposób. Jeśli p. dr Andrzej Choniawko, kierownik Archiwum KW PZPR w Poznaniu, odczuwa w związku za sprawowaną przez siebie funkcją jakieś kompleksy”, (tu zdanie się urywa, wycięcie cenzuralne zaznaczono, powołując się na dekret o prawie wojennym). Ten spór wydaje mi się znamienity ze względu na użycie słowa „partyjny” i w ogóle mówienie o przynależności do PZPR. Choniawko zapewne w środowiskach partyjnych z ochotą występuje w roli partyjnego historyka, zabołało go zaś, że tak się o nim mówi na forum niepartyjnym. Najwyraźniej nie chce być w tej roli przedstawiany szerszej publiczności. Tym bardziej, że „partyjny historyk” znaczy coś więcej niż historyk, który należy do partii. Wie o tym bez wątplenia także Szyma - i celowo tą formułą się posłużył. Nie o każdym historyku mającym legitymację PZPR powiedziałoby się, że jest partyjnym historykiem. I to nie tylko ze względu na przedmiot, którym się zajmuje; w przypadku mediewisty można zasadnie zakładać, że partyjność nie będzie miała wpływu na jego uczone dociekania lub będzie miała wpływ jedynie niewielki. Rzeczy będą się miały całkiem inaczej w przypadku specjalisty od dziejów najnowszych, zwłaszcza zaś - dziejów PRL-u. W tym kontekście „partyjny historyk” wskazuje na badacza, który przedmiot ujmuje z partyjnego punktu widzenia, tendencyjnie, często po to tylko, by uzasadnić i dokumentować doraźne posunięcia władzy; „partyjny historyk” przekształca więc naukę w propagandę. I takich partyjnych historyków jest bardzo dużo; Choniawko o tym wie - i dlatego, pisząc do katolickiego pisma, przeciw takiemu określeniu protestuje. Protestuje mimo że w kręgach PZPR-u formuła ta ma zabarwienie pozytywne. Zwłaszcza ostatnio czyta się, choćby w „Trybunie Ludu”, że zadaniem partyjnych historyków jest przedstawianie właściwego obrazu historii. Odbywają się narady partyjnych historyków, filozofów, socjologów itp. Formuła generalizująca to „partyjni intelektualiści”, w mowie potocznej używana z wyraźnymi intencjami ironicznymi.

Nic dziwnego, skoro partyjnym intelektualistą jest Wiatr, Lopatka, Kąkol i wielu innych, zdolnych do napisania wszystkiego, na co partia w danej chwili ma ochotę. Jednakże jako partyjnego intelektualisty nie określi się kogoś, kto jest wprawdzie członkiem partii, ale w swych działaniach zawodowych zachowuje niezależność, nie traktuje nauki czy literatury jako formy wypełniania partyjnych obowiązków.

12 VIII 1982

SPEKULACJA I BOGACENIE SIĘ

Ten wątek propagandowy wysuwa się na czoło od kilku tygodni. By się przekonać, jak wielki nadaje mu się rozgłos, wystarczy wziąć do ręki tylko pierwszą stronę dzisiejszej „Trybuny Ludu”. Artykuł redakcyjny nazywa się „Spekulant zagraża” i tak się zaczyna: „Spekulacja, nieuczciwe zyski, osiągnane kosztem naszych kieszeni, a tworzące fortuny, z których korzystają zręczni oszuści - to uderza w nas wszystkich. Jest to plaga społeczna, której znaczenie doceni każdy, komu chwycie się domowy budżet, kto się głowi, jak dotrzeć do pierwszego”. Tuż obok zamieszczono obszerny tekst niejakiej Czaplarskiej „Przeciw bogaceniu się kosztem społeczeństwa”. Ataki na spekulantów mają pełnić różnorakie funkcje. Ich zasadniczym zadaniem jest, jak się zdaje, kanalizowanie społecznej wściekłości, kierowanie jej w stronę dla władzy dogodną. Przyczyną rozpaczliwej sytuacji gospodarczej nie jest polityka ekonomiczna partii czy wprowadzenie stanu wojennego, ale to, że na kryzysie żerują szakale, robiący pieniądze w sposób nieuczciwy i bezwzględny. My jesteśmy uczciwi i gospodarni, nieuczciwi są różni handlarze, rzemieślnicy, chłopci sprzedający swe produkty po wygórowanych cenach, pośrednicy, a więc ci wszyscy, którzy z socjalizmem nie mają nic wspólnego. Któryś z publicystów zachodnich zwrócił niedawno uwagę, że w Sowietach ujawnia się co jakiś czas afery korupcyjne, nawet gdy są w nie zamieszani prominenci z nomenklatury, by na nie rzucić odpowiedzialność za gospodarcze niepowodzenia i - jednocześnie - wzbudzić sympatię dla ekipy rządowej, która tak dzielnie walczy z nadużyciami i wszelkiego typu nieuczciwościami. W Polsce stanu wojennego działa ten sam mechanizm, z tą wszakże różnicą, że owymi złowrogimi spekulantami są osoby z władzą nie związane. Jest to swojego rodzaju apel do sfrustrowanego obywatela: na spekulanta zrzucaj winę za to, że źle ci się powodzi, że nie wystarcza ci pieniędzy, że nie możesz kupić tego, czego chcesz, że teraz stać cię na wiele mniej niż jeszcze przed rokiem. Jest to wszakże tylko jedna strona sprawy. W istocie bowiem w tych atakach na spekulację chodzi też o coś zupełnie innego, o odciążenie społecznej uwagi od spraw politycznych, o wskazanie na takie zagrożenia, z których zwalczaniem, jakiemu przewodzi władza, zgadzać się może przeciętny obywatel. W zeszłym roku szantażowano społeczeństwo wzrostem przestępczości. był to nachalnie podawany wątek propagandowy. Teraz po ogłoszeniu stanu wojennego nie można się nim posługiwać, toteż miejsce opryszka, który napada na bezbronne kobiety czy włamuje się do mieszkań, zajął spekulant dorabiający się na ludzkiej niedoli. I na nim ma się skoncentrować nienawiść, na nim ma się skupić społeczna uwaga. Ta grubymi nićmi szyta manipulacja propagandowa ujawnia się w tym choćby, że akcję antyspekulacyjną spotęgowano teraz, w czasie, gdy konflikty narastają, gdy zbliża się moment, który może być momentem wybuchu.

21 VIII 1982

PARTIA - PARTIA KOMUNISTYCZNA

Pisałem już przy różnych okazjach, że we współczesnej polszczyźnie słowo „partia” używane bez żadnych dodatkowych określeń jest jednoznaczne i odnosi się do PZPR; podobnie „partyjny” oznacza w sposób nie budzący wątpliwości jej członka. Jest to charakterystyczny i wymowny przykład oddziaływania monopartyjnego systemu totalitarnego na język. Teraz jednak interesuje mnie co innego, a mianowicie pewna wyraźna tendencja w operowaniu słowem „partia” w prasie pozacenzuralnej. Obserwuje się tam skłonność do mówienia o „partii komunistycznej”, mimo że w naszych warunkach - z pewnego przynajmniej punktu widzenia - jest to wyrażenie pleonastyczne, a nie - o partii tout court. Praktyka ta eliminuje w następstwie słowo „partyjny”, które w języku się zadomowilo i nasiąkło rozmaitymi dodatkowymi konotacjami, trzeba bowiem - choćby ze względu na konsekwencję - powiedzieć bądź „członek partii komunistycznej” bądź „komunista”. Propaganda PZPR na ogół - poza szczególnymi okazjami - unika takich słów jak komunizm, komunista, komunistyczny, bo w języku polskim nie brzmią one dobrze, ich negatywnego odcienia nie udało się rządzącym zamazać w ciągu trzydziestu kilku lat panowania. Praktyka pism opozycyjnych wydać się może wątpliwa, tym bardziej że w Polsce istnieje wciąż jedna partia (stronnictw satelickich nie sposób traktować poważnie), bezprzymiotnikowa „partia” wskazuje na desygnat w sposób nie mogący budzić wątpliwości. A jednak ma ona sens. Nie z tego względu, że „komunistyczna” wprowadza od razu kwalifikację, bo sama „partia” jest w tych użyciach dostatecznie silnie deprecjonująca i pejoratywna. Ma sens, bo stanowi próbę wyeliminowania z języka totalitarnych naleciałości, podkreśla, że nie ma „partii” po prostu, jedynej na mocy praw ustalonych przez historię. Sądzę, że ten zwyczaj językowy ma (lub mieć będzie) pewne konsekwencje w zachowaniach. Członek PZPR z pewnością nie obruszy się, gdy się go określi słowem „partyjny”, ten czy ów jednak poczuje się nieswojo, gdy się go określi mianem „komunisty” czy „członka partii komunistycznej”.

17 X 1982

SPOŁECZEŃSTWO POLSKIE ZASŁUŻYŁO NA ZAUFANIE WŁADZ

To piękne zdanie stanowi tytuł streszczenia mowy, jaką wczoraj w Sejmie wygłosił paxsowiec, Janusz Stefanowicz. Streszczenie jest nieautoryzowane, nie ma więc pewności, czy ów wybraniec ludu pracującego miast i wsi rzeczywiście takie zdanie wypowiedział, z punktu widzenia, jaki tu przyjmuję, jest to jednak mniej ważne. Zdanie nie przestaje być frapujące, gdy się je uzna za dzieło redakcji „Trybuny Ludu”, a może nawet jest frapujące jeszcze bardziej. W zdaniach takich, niezależnie czy podpisanych imieniem i nazwiskiem, czy anonimowych, wyraża się rzeczywista ideologia reżimu. To już nie jest propaganda, tutaj reżim mówi, co naprawdę myśli, mówi bez ogródek i to w takiej postaci, że można się domyślać, iż bon moty tego rodzaju nie są wypowiedzane w akcie świadomego wyboru, że są ekspresją pozarefleksyjną. Nie chodzi mi nawet o to, że już teraz naród polski, jakoby uspokojony i spacyfikowany, wreszcie przywołany do porządku, nie buntujący się i rozsądny, na zaufanie zasługuje. O zaufaniu tym bynajmniej w czasie sejmowego posiedzenia nie mówiono, a jedynie pozorne uchylene stanu wojennego świadczy, że władza wcale go nie żywi. Oglądane z tej perspektywy, jest to zdanie jawnie fałszywe, jak tysiące innych, wypowiedzianych przez przedstawicieli reżimu. Jest zaś ono niezwykle charakterystyczne jako wyraz

stosunku władzy komunistycznej do społeczeństwa. Jest ona całkowicie od niego niezależna, to oczywiste. Rzecz jednak do tego się nie ogranicza. To nie społeczeństwo ma mieć zaufanie do władz, to nie władza powinna o nie zabiegać, przeciwnie, władza może się na społeczeństwo obrazić (obraziła się zresztą w roku 1981), aktem łaski z jej strony jest to nawet, że rządnienia się podjęła. Społeczeństwo już staje się grzeczne, a więc władza może je obdarzyć zaufaniem jako szczególnym przywilejem. Jeśli szukać zdań, które stanowiłyby wzorcową ekspresję komunistycznej wersji feudalizmu, to, które zacytowałem, trzeba by uznać za przykład wręcz doskonały i szczególnie dobitny. Trudno powiedzieć więcej.

14 XII 1982

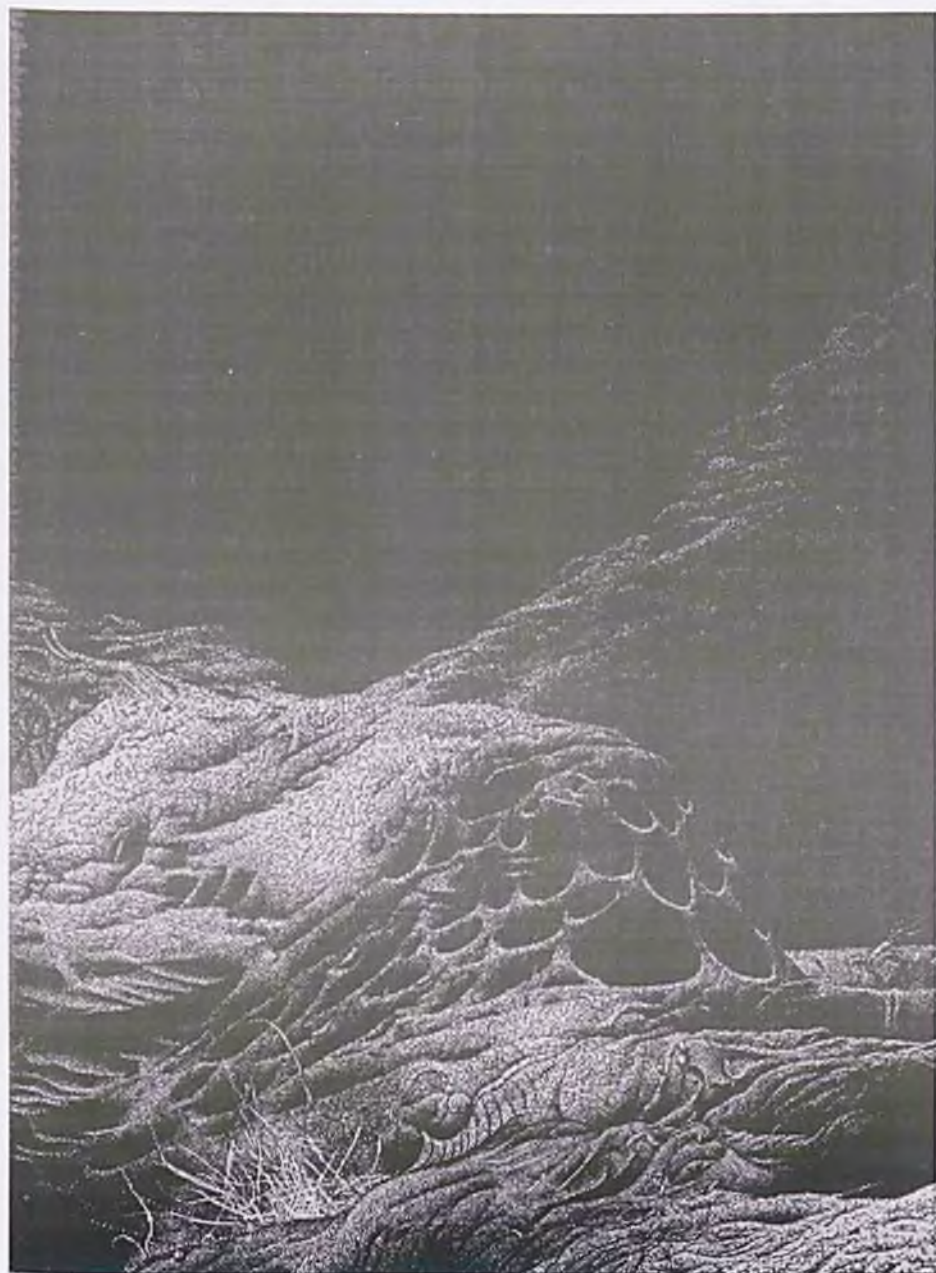
SĄ DECYZJE...

W zasadzie nie słucham audycji słownych Polskiego Radia, wczoraj jednak nastawiłem rano program drugi na audycję „Sygnały dnia” i nie żałuję. Głównym jej punktem były rozmowy z Zygmuntem Łakomcem, ministrem handlu wewnętrznego i usług. Sposób mówienia tego człowieka jest po prostu zdumiewający. Nie chodzi nawet o to, że nieporadny, dygnitarz ów doprowadza biurokratyczny socjolekt do apogeum. Dominowały zdania w rodzaju „W butach zrobimy to, co w proszku” (chodziło o zniesienie kartek), czy „Pracujemy nad dostosowaniem rozmiarów do potrzeb ludności”. Zastanowiła mnie formuła „są decyzje...”. Nie wymyślił jej udzielający w radio wywiadu minister, pojawia się ona często w mowie partyjnej, także w wersjach „są już decyzje” lub „są takie decyzje”. Ten, kto formuły tej używa, wyrzeka się odpowiedzialności - nawet gdy formalnie ma kompetencje do ich podejmowania. O postanowieniach mówi się tu jako o czymś zewnętrznym, niezależnym od wypowiadającego się - tak jakby to były zjawiska naturalne. Jest to formuła podobna w jakiejś mierze do takich jak „pada deszcz” czy „są chmury”. Wiadomo, że decyzje podejmuje władza, są one jednak jakby ze swej istoty anonimowe. Minister nie chce publicznie oświadczyć, że to on właśnie o czymś zdecydował; struktura władzy w PRL-u tym się zresztą charakteryzuje, że, to - być może - nie on właśnie zrobił, ale ktoś inny, np. jakiś dygnitarz z KC. Jeszcze jedno: jeśli się powiada „są decyzje”, wyklucza się jakąkolwiek możliwość polemiki czy krytyki. Podkreśla się, że stanowią one fakt, od którego nie ma odwołania, są rzeczywistością, której w żaden sposób ani zakwestionować ani naruszyć nie można. Decyzjom, które „są” należy się podporządkować, innych ewentualności nie ma.

30 I 1983

Cdn...

Michał Głowiński



Leszek Kiljański, *Kamień z Ruissalo 4*

Katarzyna Boruń

FOTOGRAFIA RODZINNA

Oto mój ojciec.
Oto siostry moje.
Zachowałeś je
na inną okazję.
Może prosiłam o zbyt wiele.
Na tym zdjęciu
byłam obok ojca.
Próbowałam zasłonić go
sobą.
Za późno.
Jak mogłam zapomnieć
o gruzach domu Hioba.

FOTOGRAFIA TERESY MARTIN JAKO DZIEWICY ORLEAŃSKIEJ

A tutaj
jestem małą Joanną,
no, może trochę starszą.
Żywy obraz;
zbroja, włócznia,
uśmiech nicomal twardy jak oręż.
Tak,
ten obraz jest żywy.
Chyba jeszcze nie przeczuwam,
że powoli wstępuję
na stos mojego ciała
(ach, o ciele wypada mówić
tylko w kontekście męczeństwa).
Jeszcze nie przeczuwam,
ale już wiem
o pogorzeliisku
i niezniszczalnej grudce kruszcu,
którą odnajdę w popiele.

TERESA W PRALNI

Ks. Jasiowi Sochoniowi

Tym, które wygładzają,
które wygładzają,
które wyprostowują,
Tym, które wyrównują,
które wyrównują,
które wydrapują
najmniejszą plamkę,
pałą siennik i sandały,
zamiatają celę
i zmywają wrzątkiem
wszelki ślad
żeby potem domalować rzęsy,
bo wydawałam się im nie dość umarła
aby mogły mnie bez zastrzeżeń pokochać,
nie wybaczę.
Więcej - wymodłę
farbkowe niebo
i różę z papieru.

OSTATNIA FOTOGRAFIA

Zanim przyjdzie ktoś
z magnezją na kiju,
zanim ustawią aparat
będziecie stąpały cicho
i mówiły szeptem,
bojąc się, że ucieknę wam
w podskokach na nieskończone łąki,
wiedząc, że odchodzę stąd
z waszą pomocą
jako oleodruk.
Będziecie stąpały cicho
i mówiły szeptem
jakby bojąc się spłoszyć
aniola śmierci.
A przecież On należy
do najmniej trwożliwych.

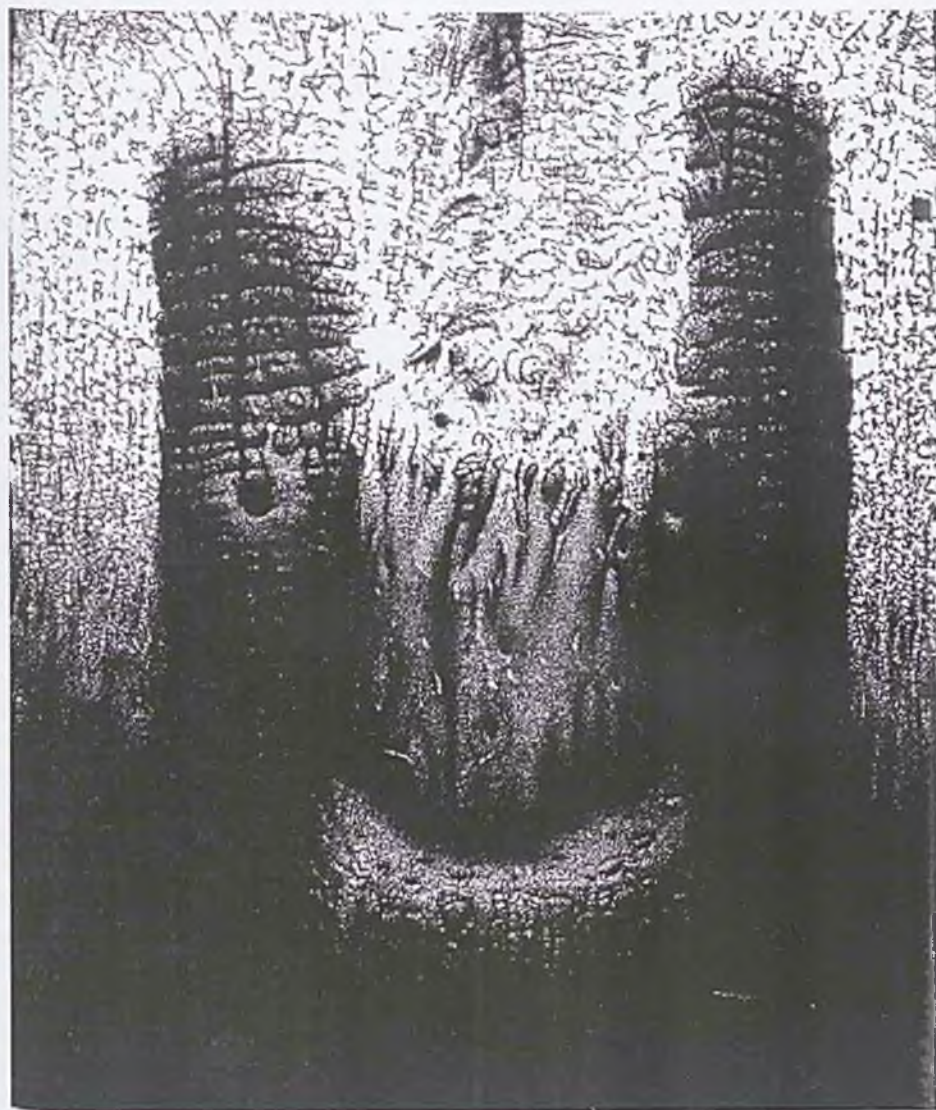
Katarzyna Boruń

Jadwiga Tyrankiewicz

* * *

Nie ma takiej fali
która wróciłaby
do tego samego brzegu.
A jednak są chwile
kiedy wygładzają się
najbardziej wzburzone
morza.

Widzę siebie jak w
uspokojonym lustrze.
Na dnie oka błąd światła
pamięci.
Jestem u siebie.
Nikt mi nie przeszkadza.
Wydobynam złotą nitkę
ze starego zegara.
Zapalają się latarnie.
Cisza nocna otwiera
dawno zamknięte okna.
Wychylają się blade twarze.
Szukam bliskich.
Są wszyscy.
Tacy sami.
To wieczność na którą
patrzę żywymi oczami.
Daję jej swój oddech.
Poruszają się skrzydła
niewidzialnych ptaków
we mnie.
Idę wzdłuż złotej nitki.
Coraz głębiej w siebie.
Nie ma dziś pustego miejsca
we mnie



Leszek Kiljański, *H-1*

Jerzy Lesław Ordan

TAMTE ŚLADY

(fragment powieści)

Matka Boska objawiła się mojej babce, jak opowiadała, o godzinie czwartej po południu albo może nawet nieco później - gdzieś koło piątej. W każdym bądź razie po południu, bo już było po obiedzie, a obiad babka i ciotka jadły nie wcześniej, jak o trzeciej albo nawet trochę po trzeciej. Mogła być czwarta albo może nawet blisko piątej, bo ciotka zdążyła już pozmywać naczynia i położyła się trochę na kanapce, że to ją nogi coś mocno bolały. Tak pobolewać - to ją często pobolewały, ale wtedy jakby bardziej, bo się od rana przy balii nastąpiła, naprała lachów, nagotowała ich w kotle i nadźwigała tego kotła, więc nie można powiedzieć, żeby tego prania w ogólności nie czuła w nogach. W krzyżu też czuła, ma się rozumieć, i w rękach, ale już nie tak bardzo, jak w nogach. O tam, do roboty to jest zwyczajna od malej, od takiej sraluchy! Bo zaraz jak dziadek poszedł do ziemi i gospodarka oraz sklep przepadły, jak ludzie wszystko rozgrabili za długi i nie za długi, bo kto by miał bronić dobytku, gdy zabrakło gospodarza, to musiała ciężko pracować. Zresztą jakby dziadek nie pomarł, a gospodarka i sklep, co go mieli w swojej chałupie i co w nim wszystko było - od gwoździ wzięwszy, a na cukierkach skończywszy - utrzymałyby się, to i tak musiałby dobrze pracować, jak i inne dzieciaki wiejskie pracowały i pracują. Tylko, że teraz to ma już swoje lata, a wiadomo, że jak się ma swoje lata, to zawsze jest ciężiej.

Tak, że wtedy, owszem, czuła to pranie i w rękach, i w grzbiecie, ale najbardziej w nogach, bo chodzić, to jeszcze wytrzymała, ale najgorzej było, jak musiała stać. Więc położyła się na kanapce, tej miękkiej i karminowej, choć już nie nowej, wygniecionej dobrze przez lata używania i wytartej na brzegach, a nogi zamiarowała oprzeć na krzesło, bo jak się je wyżej ułoży, to lepiej odpoczywają, ale na razie nie chciało się jej ruszać i myślała, że za jakąś chwilę wstanie i przysunie sobie krzeselko.

Babka wtedy siedziała na innym krzeselku przystawionym do okna i wyglądała na ulicę. Może się nawet modliła, bo ruszała wargami, a że się często modliła, prawie w każdej chwili, to może dlatego dostąpiła widzenia Przenajświętszej Pani. Pobożna w ogóle była jak mało która kobieta, nie mówiąc o mężczyznach, którzy przez to samo, że są mężczyznami, muszą być mniej pobożni, pominawszy, ma się rozumieć, księży czy zakonników. Każdego ranka dyrdała na mszę świętą i komunikowała się za każdą bytnością. A już w niedzielę to była na wszystkich mszach, nawet na sumie, a po południu szła jeszcze na nieszpory. Potem to ta jej ciągła bytność w kościele okazywała się niebezpieczna dla zdrowia, bo babka dostawała krwotoków, z nosa, ale chyba także z gardła. Wtedy przybiegała do nas, ale wiadomo, że taki stary człowiek to nie może naprawdę biegać, więc tylko przyśpieszała kroku jak mogła. Do nas - bo mieszkaliśmy blisko kościoła, podczas gdy do siebie miała znacznie dalej. Matka zdenerwowana - za każdym razem kazała babce położyć się na tapczanie, a sama moczyła ręczniki w zimnej wodzie i kładła jej na twarz. Później te pokrwawione ręczniki prala skrupulatnie, żeby się pozbyć wszystkich plam.

I wtedy jak babka posiedziała sobie przy oknie i popatrzyła w ulicę, gdzie mogły się dziać ciekawe rzeczy, choć dla babki może nie tak ciekawe jakby się mogło wydawać innym, którzy by w tym samym czasie wyglądali przez okno, to powiedziała do ciotki, że pójdzie zobaczyć, czy bielizna wyschła. Ciepło było jak na wrzesień i trochę wietrzyście, to mogła wyschnąć, a niedobrze

byłoby, gdyby za bardzo wyschła, bo potem taką bieliznę trzeba zraszać do prasowania. Ciotka skinęła głową, że dobrze, niech babka idzie, bo jej się nie chce ruszać - nogi jej jeszcze nie odpoczęły, a babka choć o tyle starsza, to jednak na nogi tak nie cierpi, jak ona młodsza. No i ma się rozumieć, że tyle nie pracuje. Obiad najwyżej nastawi i przypilnuje, żeby nie wykypiał, ale co to znów za wielki obiad: zupa tylko przeważnie, tyle, że gęściejsza, treściwsza, z mięsem, do której jeszcze się chleba przygryzie. Statków to już babka nie zmywa. I kurzów też nie ściera, nie mówiąc o zamiataniu czy pastowaniu podłogi. To już ciotka musi zrobić. A jeszcze koło samej babki ma takie zajęcie, jak kąpanie jej i czesanie, bo starszy człowiek to sobie z tym nie poradzi. No, ale żeby zejść na podwórko i zobaczyć, czy pranie już podeschło, to babka może, żadna to dla niej mitręga, kiedy codziennie biega do kościoła.

Więc babka zeszła wtenczas na podwórko i opowiadała potem, jak to było z tym objawieniem. Powolutku sobie schodziła, jak to starszy człowiek, po tych gładkich, jakby wymarmurzonych schodach, przytrzymując się poręczy. Zmęczyć to się nie zmęczyła, bo przecież schodziła tylko z pierwszego piętra, ale musiała być uważna, żeby się nie potknąć, a co gorsza - nie przewrócić. Bo upadek w jej wieku, a jeszcze - nie daj Boże! - złamanie ręki czy nogi albo jakieś znaczniejsze zranienie to czyste nieszczęście. Na dole otworzyła drzwi na podwórko i wtedy takie ciepło na nią buchnęło, choć to był wrzesień, że się w tych drzwiach zatrzymała oszolomiona i rozglądała po świecie. Popatrzyła tak przed siebie, popatrzyła i zobaczyła, że nad bielizną rozwieszoną na sznurach wisi jakby tęcza. Nie taka zwyczajna, jaka bywa po burzy, mocno kolorowa, wyrazista, ale taka słabsza, przygaszona, niewyraźna. Babka tak się wpatrzyła w tę tęczę-nietęczę, tak wpatrzyła i spostrzegła, że to nie tęcza, ale wizerunek Matki Przenajświętszej: przy głowie taki złoty blask, że aż oczy bolały, niebieska czyściutka szata, zaś na rękę Dzieciątko przykryte tą szatą tak, że mu twarzyczki nie było widać, a tylko zarys główki. Babka stała jak oniemiała i patrzyła, a potem nawet nie pamiętała, jak powróciła do mieszkania, bo cały czas miała przed oczyma ten wizerunek.

I kiedy potem opowiadała o tym, powolutku, kiwając się na krzeselku jakby do rytmu, to wszyscy trwali w zasluchaniu. A kiedy już skończyła, to nikt się nie odezwał i nawet nie ruszył. W końcu ja powiedziałem, choć byłem najmłodszy nie powinienem mówić przed starszymi: - E, babcia miała pewnie złudzenie optyczne! - Byłem już wtedy w piątej albo nawet w szóstej klasie, to miałem dużo wiadomości naukowych i o takiej rzeczy, jak złudzenie optyczne też już wiedziałem. Nauczyciel na lekcji fizyki tłumaczył, że jak się zanurzy w wodzie wiosło, to wydaje się, że jest złamane. I tak samo jest z łyżeczką w szklance herbaty. A przecież wiosło nie jest złamane naprawdę ani łyżeczka zgięta, tylko jak promienie świetlne przechodzą z powietrza do wody, to się załamują...

Babka nie odrzekła nic na to moje odezwanie się, w ogóle jakby nie dosłyszała albo nie zrozumiała, co powiedziałem, a tylko ciotka upomniała mnie: - Juruś, nie śmieć się, dziecko kochane! Nie śmieć! Ludzie starsi zawsze mają rację... - Kiedy może babci tylko się przywidziało... - Nie mądruj tak, bo nie urośniesz! - ciotka zareagowała już ostrzej i swoimi potężnymi zębiskami uchapiała kawał jabłka, które właśnie trzymała w ręce. Ja już swoje zjadłem. Ale co dla mnie jedno jabłko! Zjadłbym chyba te wszystkie, które leżały na kredensie, ale ciotka nie dała mi więcej. I nie wiem, czy nie dała mi dlatego, że się tak wypowiedziałem przeciwko babce czy też dlatego, że była skąpa. Bo przecież nie mogła myśleć, że nie potrafię zjeść więcej?

- On już taki! - odezwała się po jakimś czasie moja matka. - Przemądrzały, niedobry... - zrobiła przerwę w wypowiedzi, bo właśnie nawlekła igłę białą nitką. Odkąd pamiętam, zawsze coś szyła. Jak nie miała innej roboty, to zaraz się brała do szycia. Mówiła, że przy igle odpoczywa. I nawet jak szliśmy do ciotki i babki, to też brała z sobą, co miała do szycia, a zawsze coś miała. Mogła przy szyciu rozmawiać i słuchać co inni mówią albo słuchać radia, szczególnie różnych opowiadań literackich, które w radiu dawali.

A kiedy teraz nawlekła igłę, to jednocześnie wywlekła swoje żale: - Tyle razy prosiłam, żeby nie zadawał się z tymi łobuzami od Wiśniewskich... Rodzice - szumowiny po prostu, chłopcy nie lepsi, bo trudno żądać, żeby byli lepsi, kiedy mają takiego ojca i taką matkę... A on nie słucha... Kij

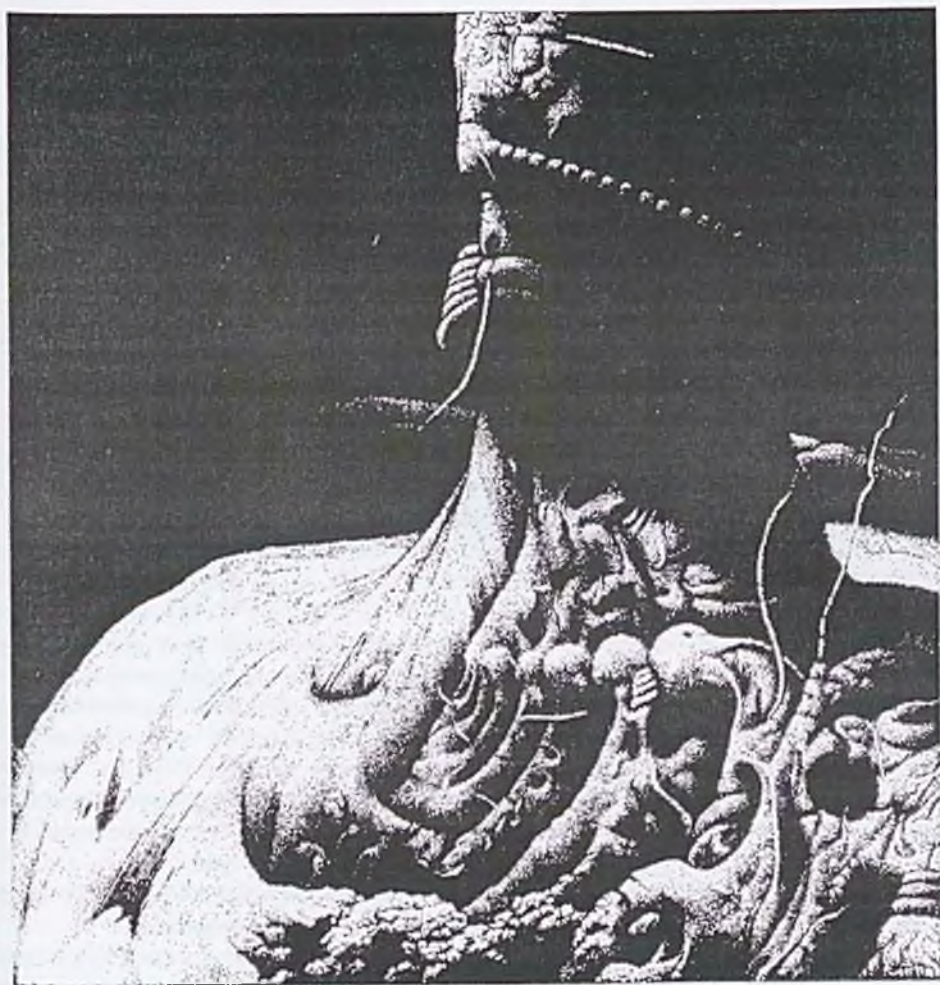
od szczotki już na nim połamałam... - Oj, mammo! - syknąłem upokorzony przypomnieniem tego faktu. - Nie przerywaj matce! - upomniała ostro ciotka gryząc jeszcze ostatni kawałek jabłka, choć w tym czasie powinna zjeść z dziesięć sztuk, gdyby jadła w takim tempie jak inni. - Albo wtedy na letniku - przypomniła sobie matka i teraz już wiedziałem, że opowie tę starą historyjkę, którą już tyle razy opowiadała i którą ciotka i babka nie raz już słyszały, ale jeżeli ciotka ma teraz do mnie pretensję, to tę jej pretensję może przecież w ten sposób podtrzymać. - Jaki to zawsze był niedobry chłopiec! - westchnęła. - Kończył akurat cztery latka i kupiłam mu na urodziny piękne, czerwone sandaalki, a on je od razu zniszczył...

I dalej przypomniła, jak tego samego dnia, kiedy kupiła mi sandaalki, ojciec wywiózł nas na letnik. Był nauczycielem, to mógł matkę i mnie wywozić na letnik, bo babkę i ciotkę i w ogóle całą rodzinę matki nie było stać na takie luksusy. Sam jednak nie za bardzo lubił się letnikować i wraz z kolegami buszował rowerem gdzieś po Polsce. W jedne wakacje zanosło ich do Gdańska. Tam na ulicy zaczęli wykrzykiwać: „Niech żyje polski Gdańsk!” I wtedy hitlerowcy tak ich uciszyli, że znaleźli się w szpitalu. Mam taką starą fotografię, mleczno-brązową i z zaciekami przy brzegach, więc już przez to samo starą, na której widać ojca w szpitalnym łóżku. Przykryty po brodzie trzyma jedną rękę na koldrze. Ale nie widać, weźmy, żeby miał głowę owiniętą bandażem albo żeby miał jakieś zranienie na twarzy. Więc nie wiem, jak został poszkodowany w Gdańsku, że aż znalazł się w szpitalu.

A wówczas, kiedy dostałem piękne czerwone sandaalki i ojciec odwiózł nas na letnik, to matka zajęta rozpakowywaniem się i urządzaniem w wynajętym pokoju wypuściła mnie na dwór upominając, żebym się nie oddalał, tylko bawił zaraz przy werandzie - o, tutaj mam łopatkę i wiaderko! Ale gdy tylko zamknęła drzwi od werandy, popędziłem nad jezioro. Fala uderzała o brzeg i na piasku tworzyła się piana koronka. Popatrzyłem, popatrzyłem, jak to jezioro tak się huśta i huśta, bez chwili odpoczynku, całymi godzinami, że gdybym ja się tak huśtał, to na pewno bym zwymiotował, i kiedy się już napatrzyłem, to zacząłem rozglądać się na boki i zauważyłem kajak w połowie wyciągnięty na brzeg, a w połowie zanurzony w wodzie. O, kajak to było coś nadzwyczajnego! A jak jest coś nadzwyczajnego, to nie można tego nie widzieć, nie można zamknąć oczu, odwrócić się tyłem, obejść bokiem. Więc zaraz skierowałem się do kajaka i bez namysłu wszedłem do niego, choć woda w środku sięgała mi do połowy łydek. Próbowałem tę wodę wychłapać dłońmi i wkrótce miałem mokre nie tylko sandaalki i skarpetki, ale także pluszowe spodnie z trzema białymi guziczkami po bokach nogawek i białą bluzkę z kołnierzem à la Słowacki, które to ubranie mogę jeszcze dzisiaj oglądać na fotografii z tamtych lat. O, to właśnie ja czteroletni stoję twarzą do kamery, taki jakby zdziwiony, a jakby lekko przestraszony! Widać, że oczy mam jasne, prawie przezroczyste i włosy także w kolorze wiślanego piasku. Nogi zaś za bardzo rozstawione i za bardzo wygięte w łydkach. A na sobie mam właśnie pluszowe spodnie, ozdobione na prawej i lewej nogawce trzema białymi guziczkami. Do tego bluzkę z kołnierzem à la Słowacki.

Kiedy wreszcie po jakimś czasie matka wyjrzała z domu, żeby zobaczyć co porabiam, dostrzegła mnie, ma się rozumieć, w kajaku i załamała ręce. To pół biedy, że byłem cały zmoczony, a nawet ochlapany błotem, ale najgorsze, że przez zamoczenie i zabłocenie uległy zniszczeniu te nowe czerwone sandaalki, bo po wyschnięciu po prostu skurczyły się, zbrzydły, zestarzały...

Jerzy Lesław Ordan



Leszek Kiljański, *DF-3a*

UFAJCIE OBCEMU PRZECHODNIOWI

Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Richard Chetwynd

- Przyjeżdżałem do Polski ze świadomością, że w kraju pańska reputacja jako poety jest przesłonięta sławą dramaturga. W USA odwrotnie - jest pan znany głównie jako poeta. Pańska reputacja jest olbrzymia, przynajmniej w znanym mi środowisku uniwersyteckim. Nie przesadzę, jeśli powiem, że uważa się pana za jednego z największych żyjących poetów. Jak pan odczuwa swoją sytuację jako poeta i jako dramaturg. W obu kulturach.

- Przede wszystkim ważna jest dla mnie informacja, że jestem znany w Ameryce. Oczywiście w środowiskach specjalistycznych, zwłaszcza uniwersyteckich. O popularności wśród szerokiej publiczności nie ma w ogóle mowy, nie tylko w Ameryce, ale w ogóle... Jest to dla mnie o tyle ważne, że w opiniach przekazywanych przez polskich literatów w Ameryce, moje nazwisko jest pomijane albo wspomniane bardzo skromnie. Miłosz był wyjątkiem...

- To znaczy, że pan nie jest świadom swojej sławy w USA? Chciałbym, żeby pan wiedział, że w dniu, w którym opuszczałem Boston, Bill Knott - będący jednym z wielkich amerykańskich poetów - mówił, iż Tadeusz Różewicz jest, jego zdaniem, jednym z największych poetów. W ogóle.

- Jeśli chodzi o moich amerykańskich przyjaciół, poetów, mam ich bardzo niewiele. Merwin, który mieszka na Hawajach... w każdym razie poza Nowym Jorkiem. Znam Ginsberga, którego spotykałem na festiwalach międzynarodowych, Marka Stranda... ale na ogół moja znajomość amerykańskiej poezji to jest znajomość wierszy, nie ludzi. Poznałem je przede wszystkim z antologii dwujęzycznej Pawła Majewskiego - mam ją tu i pokażę, bo to dla pana może być ciekawe. To jest ta książka. Paweł Majewski był długoletnim redaktorem „Tematów”, pisma wydawanego w USA, świetnego..., które przestało wychodzić, bo w Polsce nie uzyskało zainteresowania. Była to pierwsza ważna antologia, bo dwujęzyczna, ale też niezwykle obszerna. Dzięki Majewskiemu zapoznałem się z poezją amerykańską, choć już nie obejmowała najnowszych lat. Nie wiem, czy pan się z Majewskim kiedyś spotkał. Uważam, że jego zasługi były w Polsce niedoceniane, nie miał reklamy wśród polskich pisarzy. Tak, że w końcu zupełnie się wycofał.

Grzegorz Musiał - Mimo że miał znakomitego współpracownika, Karla Shapiro. To wybitne nazwisko w poezji i krytyce amerykańskiej i wpływa w swoim czasie osobistość.

- Tak, to już przeszłość. Ale dla mnie było to jedno z ważnych źródeł poznawania Ameryki. Pan wspominał, lub sugerował pan jakiś mój wpływ na młodszą poezję amerykańską. Ja jestem zwolennikiem teorii o wpływie dwustronnym. To jasne, że ja nie mogę być pod wpływem młodych poetów, którzy są pod moim wpływem, natomiast na pewno mogę powiedzieć o jakimś dawniejszym oddziaływaniu poetów amerykańskich na mnie. Trudno mi mówić o poetyce, ale o aurze, o atmosferze - od Walta Whitmana, przez Eliota, Audena - choć w jego przypadku nie tyle poetyka, ile etyka. Moralność, sposób życia Audena jako poety. Jego zachowanie podczas ostatniej wojny... zupełnie przeciwieństwo tych różnych wielkich poetów, jak Ezra Pound czy Gotfried Benn. Po prostu Auden był od nich mądrzejszy, jeśli chodzi o to, co wtedy działo się na świecie. Może nie był lepszym poetą, ale był mądrzejszym człowiekiem. To jest dla mnie ważne. Zresztą Wystana Audena poznałem na wielkim festiwalu poezji w Londynie, czytaliśmy wiersze na wspólnym wieczorze. Była też amerykańska poetka Levertov - tam ją poznałem, choć ona oczywiście nie pamięta takich rzeczy. My, ludzie prowincji kulturalnych, mamy tę wyższość, że znamy więcej poetów i zapamiętujemy ich, podczas gdy poeci z wielkich metropolii nie znają ludzi z obrzeża. To jest po prostu nasza wyższość.

Drugi raz spotkałem Audena na festiwalu w Jugosławii, dokładnie w Macedonii, gdzie Auden został uwieczniony Złotym Laurem. Zrobił na mnie wielkie wrażenie jako człowiek. Rozmawiałem z nim po niemiecku, świetnie znał język niemiecki. Bardzo pięknym gestem była książka i list, jaki przysłał w podarunku mojemu synowi. Powiedziałem mu wtedy, że mój młodszy syn jest jego wielbicielem i ta szybka reakcja też była dla mnie charakterystyką Audena jako człowieka. To co mówię w tej chwili nie jest, wbrew pozorom, dalekie od tematu naszej rozmowy, ponieważ poeta - prócz tego, że jest poetą, jest również człowiekiem. Na swój sposób. Jest człowiekiem... choć to jest sprawa dość niejasna. Ciemna.

- W jednym z wcześniejszych wierszy, w „Oczyszczeniu”, pisał pan tak: „naiwni uwierzycie w piękno / wzruszeni uwierzycie w człowieka / nie wstyďte się łez / nie wstyďte młodzi poeci”.

- Ja ten wiersz uważam za jeden z najważniejszych w mojej twórczości młodzieńczej. Był to dla mnie program, jeśli mogę tak powiedzieć - bo ja nigdy nie byłem *poetą programowym*, moje poetyckie wrażenia, doświadczenia i teorie były zawsze i są zawarte w moich poematach. Choć to nie są wiersze czy poematy *dydaktyczne*. Nie ja filozofuję w nich, ale obrazy w nich zawarte. Te poematy filozofują, ja jestem za tym ukryty. Gdybym sam nauczał, w pierwszej osobie, byłbym nauczycielem, profesorem poetów, nie poetą. Poezja filozofuje - i to jest podstawowa rzecz - inaczej, niż filozofuje filozofia. Kto za dużo filozofuje w swej poezji, nie jest ani poetą, ani filozofem.

- To znaczy kimś jak Majakowski, późniejszy Majakowski. Lub w jakimś sensie Jewtuszenko. To jest poezja dydaktyczna, pozbawiona przyrośniętego do niej obrazu. Podczas gdy w poemacie pana „Et in Arcadia ego”...

- Tak, tak... ale ja chciałbym jeszcze wrócić do tego wierszyka. Muszę przynieść swoją książkę, bo wie pan, ja nie mam tej właściwości rosyjskich poetów, którzy całymi godzinami potrafią deklamować swoje wiersze. Ja nie znam żadnego na pamięć. Ale ten uważam za ważny: *Oczyszczenie. Purification*. Jest to jeden z kluczowych wierszy dla moich lat powojennych, dla mojej sytuacji egzystencjalnej. Jeśli można porównywać te rzeczy, to dla mnie po wojnie, po okupacji, *Oczyszczenie* było odpowiednikiem *Ody do młodości*.

- Sam Auden powiedział w krytykach coś w tym guście... Że tylko ten krytyk jest uczciwy i dobry, który chce i próbuje wejść w twój „eden”. Jeśli odmawia wejścia w twój „eden”, nie ma prawa pisać o twej poezji.

- Krytyk musi podchodzić do twórcy przede wszystkim z dobrą wolą. A nie ze złą wolą i ze złymi intencjami. Ten krytyk, który z góry podchodzi ze złymi intencjami, nie jest krytykiem, tylko kimś w rodzaju oprawcy estetycznego. Miłość do tego, o czym się pisze, nie musi wykluczać ostrości widzenia. Natomiast nienawiść i uprzedzenia mącą spojrzenie. A my nie jesteśmy dziećmi i wiemy, że w cudownym raju literatury, krytyki, nienawiść jest równie częsta jak miłość. Albo nawet częstsza. Wie pan, to było zaraz po wojnie, wiersz ten był pisany w 1946 roku, kiedy w Polsce jeszcze toczyła się tak zwana mała wojna domowa. Jeszcze była atmosfera absolutnej nieufności. I dla mnie słowa: *rozmawiajcie o idealach, deklamujcie ody do młodości, ufajcie obcemu przechodniowi* - kiedy wszystko w kolo było podejrzone, stanowiło jeden z aktów największej odwagi, na jaki w formie poetyckiej można się było zdobyć. *Ufajcie obcemu przechodniowi* - w rodzącej się powszechnie nieufności - to było szalenie idealistyczne i rewolucyjne. *Obcy przechodzień* po hitlerystym i latach uprzedzających stalinizm kojarzył się jednoznacznie. Dla polityków to był wtedy nawet kamień obrazy. A ja byłem młodym człowiekiem, studentem uniwersytetu, który wyszedł dopiero co z podziemia. Jak wiemy, podziemie nie sprzyja wzajemnej ufności między ludźmi. Człowiek konspiracji, podziemia jest z natury nieufny, inaczej byłby złym konspiratorem. Więc po tej wojnie przewyciężenie postawy „człowieka z podziemia” wydawało mi się dla polskiej młodzieży najistotniejsze. Trzeba pamiętać, że ja miałem wtedy dwadzieścia pięć lat i dla mojego pokolenia - konspiratorów, partyzantów, ludzi z obozów koncentracyjnych - takie wezwanie mogło stanowić klucz do dalszego życia. Nie zostało to zauważone przez polskich krytyków. Oni oceniali wartość wiersza, i to była podstawowa pomyłka w ocenie pierwszego mojego

tomu. Teraz patrzę wstecz i widzę, że takie wezwanie musiało wtedy zabrzmieć w nowej poetyce, bo inaczej by przepadło. Musiało zaistnieć w sensie faktu poetyckiego. Powiedzenie tego samego w języku dajmy na to Skamandrytów, nie miałyby żadnego oddźwięku. Właśnie w tamtym czasie musiała nastąpić rzecz najtrudniejsza w poezji: zjednoczenie się i zidentyfikowanie formy z treścią. Taka była wartość mojego debiutu. Próbuje o tym utworze więcej powiedzieć, bo był wtedy kluczowym utworem. W sensie estetycznym i etycznym. I to, że pan zwrócił na niego uwagę dowodzi, że nadal wciąga w tę problematykę.

- Jest też wiersz Staffa, pochodzący z podobnego okresu, „Przebudzenie”, w którym zachodzi podobny proces wypowiedzania treści przez najwłaściwszą formę. Ma się wrażenie mówienia o „rzeczy jaka jest”.

- A ma pan angielski wybór poezji Staffa?

- Nie.

- Więc go panu przyniosę, ponieważ to jest jedyny wybór Staffa, jaki ukazał się po angielsku. Skłoniłem mojego tłumacza i przyjaciela, Pana Adama Czerniawskiego z Londynu (który był też twórcą całej antologii) do wydania tej książki. Tytuł całego wyboru jest cytatem z jednego z ostatnich wierszy Leopolda Staffa: *zostanie po mnie pusty pokój i malejąca cicha sława*. Ponieważ ja byłem autorem wyboru wierszy Staffa pod tytułem *Kto jest ten dziwny nieznajomy*, i ponieważ nie należę do niewdzięcznych uczniów, starałem się, żeby i po angielsku można go było przeczytać. Ja jestem wdzięcznym czeladnikiem, starałem się być wdzięcznym uczniem... Niektórzy twórcy starają się uczynić na czytelnikach wrażenie, że wyskoczyli z własnej głowy. Nie wiadomo skąd. Wystrzegają się mówienia o swych nauczycielach, jak lis starają się ogonem zamazać wszystkie ślady. Natomiast ja utrwałam ślady, po których wędrowałem do poezji, choć w przypadku Staffa zaistniał inny układ. W pewnym momencie mistrz powiedział, że uczył się od czeladnika.

- To bardzo buddyjska myśl.

- Tak? Staff był ode mnie starszy o czterdzieści lat i muszę otwarcie powiedzieć, że w ostatnich latach znowu uczył się. Tak jak ja nie wstydę się mówić, że uczyłem się od Kochanowskiego, Mickiewicza, Norwida aż do Czechowicza, Przybosia, Ważyka, Miłosza. U Skamandrytów nie uczyłem się. Możliwe, że raczej oni pod koniec życia skorzystali z mojej praktyki poetyckiej.

- Czy zechciałby pan nawiązać do swych wcześniejszych słów, że poezja jest nie tylko sztuką pisania, ale i sposobem życia? Zwłaszcza jeśli chodzi o ocalenie wartości zagrożonych przez tak straszliwe doświadczenie, jak ostatnia wojna. W jaki sposób skomentowałby to pan w kontekście pańskiego związku ze Staffem?

- Uważam ten związek za niesłychanie ważny. Staff wpłynął na mój stosunek do renesansu, nie tylko do literatury renesansu, ale w ogóle do renesansu. Staff tłumaczył literaturę renesansu począwszy od *Kwiatków Świętego Franciszka* - a więc od źródła, z którego renesans zaczął wypływać. Wczesnego źródła, jutrzenki renesansu - proszę nie sądzić, że ja uważam Świętego Franciszka za człowieka renesansu, tak jak Petrarke czy Michała Anioła. Ciekawe, że Staff był właściwie agnostykiem ale tłumaczył *Psalmy Dawidowe* oraz właśnie poezję Świętego Franciszka. Byłem po wojnie człowiekiem, którego uniwersytetem było pięć lat okupacji, partyzantka, konspiracja. Nie miałem czasu się uczyć, choć były tajne uniwersytety i część moich rówieśników - na przykład Borowski i inni, studiowali na uniwersytetach tajnych. Ale to nie mogło dotyczyć małego miasteczka Radomska. Owszem - Kraków, wielkie ośrodki. A w małych miasteczkach byliśmy skazani na siebie. Zaś ja wojnę uważałem za katastrofę cywilizacji europejskiej równą biblijnemu potopowi - do dnia dzisiejszego ten kryzys, wbrew różnym opiniom, nie został przezwyciężony. Może nawet jego owoce - czy raczej ziarna - teraz dopiero zaczynają w sposób monstualny rozkwitać. Staff był człowiekiem renesansowym, znającym wiele języków - od greki do łaciny przez hebrajski do kilku języków współczesnych. Tłumaczył wyłącznie z oryginałów: dzieła autorów francuskich, niemieckich, nawet czeskich. Więc ten człowiek, na którego jako początkujący student trafiłem w Krakowie po wyjściu z wojny w 46 roku (Staff wówczas mieszkał

w Krakowie, później przeniósł się do Warszawy), nauczył mnie jednego: odyskiwać wiarę w sztukę. W poezję. I to przez jego postawę ludzką, przez osobowość - niekoniecznie przez jego wiersze. On mi pomagał wydobywać się z jamy, z podziemia. Swoją osobowością, właściwościami charakteru, pogodą, dyskretnym humorem, optymizmem i nawet tym, że lubił sobie czasem wypić kieliszek wódki. Choć nie był pijakiem. Inną sprawą są wzajemne stosunki między poetykami. To długa i zawila historia. A z pańskiego pytania zrozumiałem, że interesuje pana głównie wpływ osobowości Staffa na mnie. Napisałem o nim szereg wierszy, to były *wiersze o starym poecie*. Był to wówczas człowiek siedemdziesięcioletni. Teraz młodzi piszą o mnie jako o *starym poecie*, piszą z różnymi uczuciami. Nie zawsze takimi, jakie ja miałem dla Staffa. W ogóle jest teraz inna sytuacja, wszystko się zmienia... Niemniej twierdzę, że tak zwane szkoły poetyckie - które na przykład funkcjonowały w awangardzie poetyckiej, w surrealizmie u Tzary, u Bretona, a w polskiej poezji u Peipera i Przybosia - to były szkoły przepisów. Kto przekraczał kanon lub przepis, ten automatycznie wyłączał się albo zostawał przez tych kapłanów wyłączony, odrzucony z kręgu wtajemniczenia.

- **Przez takich „komisarzy estetycznych”.**

- Tak (śmiech), łącznie z rzucanymi klątwami. Jak na heretyków. Byli więc heretycy surrealizmu - na przykład Eluard wyklęty przez Bretona. Otóż moja *szkoła poetycka*, a taka zaistniała i niestety dalej w Polsce istnieje, polegała na czymś innym. Nie wydawałem *Katechizmu Poezji Różewicza* ani żadnych manifestów. Podstawą tej poetyki było: pisz, jak chcesz. Uwolnij się od kostiumów. Dosłownie można by powiedzieć: wszystkie dzieci chodźcie do mnie. Wszystkie! Rymujące, nierymujące... no ale pojawiła się pewna trudność, bo o ile poeci tacy jak Przyboś, Czechowicz, Brzękowski wręcz organizowali młodych dla własnych szkół, to kiedy ja zauważyłem, że za dużo ludzi wokół mnie się grupuje, starałem się taką szkołę rozpędzić, zniechęcić ich przez swoją obojętność. I w końcu podstawowym problemem stawało się, jak samemu z kręgu takiej szkoły uciec.

- **Metoda zniechęcania, to znaczy: kto się nie da zniechęcić, ten zostaje.**

- Oni często myśleli, że wynika to z mojej niechęci do młodych. A to wynikało wprost przeciwnie - z troski o nich. Dla Przybosia czy Skamandrytów - na przykład dla Iwaszkiewicza - pozyskanie ucznia było wspaniałym połowem. Wydarzeniem! Podobieństwo wiersza do utworów mistrza wywoływało jego komplementy i uznanie. Bo był podobny. A według mnie to jest podstawowa pomyłka artystyczna i moralna tych *szkół poetyckich*. Jeśli piszesz podobnie do mnie, powiadam, to idź jak najdalej. Żebyś cię z oczu stracił! Albo staraj się jak najszybciej od tego odejść. Oczywiście inna jest sprawa epigoństwa w młodej poezji. Nikt się nie rodzi poetą. No, kilka razy w dziejach świata narodził się poeta. Może w muzyce Mozart, w poezji Rimbaud. Ale to są zjawiska w kosmosie, nie na ziemi.

- **Jak narodziny gwiazdy.**

- Tak. Ale największy problem, to epigoństwo rówieśników albo poetów starszych, którzy się stają naśladowcami. W te sprawy natychmiast włączają się krytycy, recenzenci i jako zawodowcy literatury mieszają te wszystkie karty i odpowiednio do sytuacji aktualnej - politycznej czy artystycznej - tymi kartami grają. Często przeciwko właścicielowi talii.

- **Czy pan zechce w tym miejscu podkreślić ideologiczne tło takich manipulacji?**

- Owszem, to też. Ale u nas mieszanie talii i wygrywanie kart przeciwko sobie jako nazwisk twórców, jest bardzo powszechne i zawsze głęboko amoralne. Z innych powodów to może zdarza się również w Ameryce.

- Tak, ale u nas występuje być może inny rodzaj tła, inne ideologie. Wielkie domy wydawnicze, agenci komercyjnego rynku i związani z nimi krytycy naciskają na autora, aby pisał tak i o tym, co im odpowiada. To też jest jakiś specyficzny rodzaj cenzury, podporządkowanej prawom komercyjnego sukcesu.

- Czyli trochę inne powody. Inne niuansy. U nas to są przeważnie sytuacje polityczne, ale nie tylko. Widać jak to myślenie dotknęło właśnie kraje Europy Wschodniej. Te gry. W tej chwili dotyczą one szczególnie Niemców, gdy te dwa kraje usiłują się połączyć.

- Czy ma pan na myśli, że na modelu Niemiec widać teraz działanie tych dwu cenzur? Ideologicznej, która wychowała przynajmniej jedno pokolenie pisarzy, i komercyjnej, która domaga się rzemieślniczego podejścia do sztuki?

- Sytuacja, w jakiej Niemcy znaleźli się po zlikwidowaniu granic, naturalnie wywołała i takie zjawisko. Ale ten prosty model, choć daje się zastosować w ogóle do całego obecnego zamieszania w polityce i ekonomii Europy Wschodniej, należy wzbogacić o coś, co do sytuacji aktualnej odnosi się tylko częściowo. W jednym z wywiadów do prasy niemieckiej mówiłem, że bardzo zdolny, utalentowany i inteligentny krytyk w Polsce, w Niemczech czy Ameryce, potrafi z przeciętnego poety - a przeciętny poeta to żaden poeta - zrobić przy pomocy swego wspaniałego aparatu erudycji, inteligencji, wielkiego poetę. Tylko przy pomocy swego nadzwyczajnego aparatu krytycznego, aparatu technicznego - może z nieciekawego indywiduum zrobić wielkość. Tak wszechmogący jest krytyk w tej chwili. Jeśli jest wielkim krytykiem, inteligentnym krytykiem. No i przy pomocy tej samej aparatury może z wielkiego poety zrobić średniego lub nieciekawego. Oto jest wiersz, na przykład jeden z moich wierszy, nieważne. I ten inteligentny krytyk, krytyk-erudyta (a im inteligentniejszy krytyk, tym niebezpieczniejszy, zwłaszcza gdy jest nieuczciwy) bierze ten mój wiersz, wrzuca do takiego aparatu (*Różewicz czyni gest ku ustom*), przerabia i wypuszcza z drugiej strony. I odwrotnie też (*śmiech*). Mówię obrazowo, bo dla mnie obraz komentuje najlepiej...

- Cieszę się, że zechciał pan rozluźnić nieco swoje surowe wstępne zasady. Pragnąłbym teraz spytać pana o aktualną sytuację w Polsce. To znaczy, jak pan sądzi - czy odmiana w polityce, ruch w kierunku demokracji, wpłyną na język poetycki? Mam na myśli ten język, który zawdzięcza tak wiele pańskiej poezji. Niektórzy Amerykanie przepowiadają wręcz zmierzch poezji, która czasu komunistycznej opresji rozkwitła w Europie Wschodniej tak wspaniale.

- To nie takie proste, jak w Ameryce być może się wydaje. Chodzi teraz o to, żeby osiągnąć stabilizację ekonomiczną i polityczną: obu tych elementów, bez których stabilizacji jako takiej nie będzie. Wtedy językowe struktury zaczną kierować się ku temu, co ja nazywam formalizmem. Mówię o dalekiej perspektywie, o przyszłości trudnej do określenia. W każdym razie ja jako twórca popularnego w Polsce powiedzenia „nasza mała stabilizacja” (bo gdy ta stabilizacja w Polsce za Gomułki i potem Gierka zaistniała i była przeze mnie ironicznie nazwana „małą”, to ja przeczuwałem, co z niej może być) uważam, że wszystko zacznie transformować się w kierunku „wielkiej” stabilizacji, do której droga może trwać do roku, powiedzmy, dwutysięcznego... nie do przyszłego roku, jak politycy klamią i pocieszają. Pisarze, poeci mają inne perspektywy... ci, którzy myślą, a nie poddają się wyłącznie emocjom. Rzeczywiście jest czas, żeby pisarze, a zwłaszcza poeci nie poddawali się emocjom, żeby myśleli. Być może wtedy te formy zaczną ewoluować nie w kierunku słynnych „stu kwiatów”, ale w kierunku estetyki. I może znów największym osiągnięciem dla poety będzie wydanie książki sonetów na cześć takiego czy innego prezydenta, mecenasa, czy kardynała. Prawdopodobnie będzie to rodzaj poezji dworskiej, niemniej element estetyczny zacznie przeważać. Zacznie się gonitwa za oryginalnością, za wyróżnieniem się za wszelką cenę. Cena nieważna! Niechby mi tu druga głowa wyrosła, byłbym z dwiema głowami miał sukces! (*śmiech*). Bo sukcesy i zwycięstwa, których przyczyną jest zaangażowanie polityczne, tracą na znaczeniu. Nie jestem prorokiem... Ale pewne rzeczy przewidziałem, jak na przykład w poemacie *Et in Arcadia ego*. Teraz się mówi już nie o społeczeństwach konsumpcyjnych, ale o postkonsumpcyjnych. My, tu w Polsce, zaczynamy być społeczeństwem konsumpcyjnym, oni są już dalej. Zwróciłem uwagę na te elementy już dwadzieścia lat temu - może trzydzieści...

To dla mnie ważne - tu postkonsumpcja, postmodernizm stały się modne dopiero w ostatnich latach. Ja to podkreślam i jeśli są jakieś wartości w mojej pracy, to również przez to, że na te problemy zwracałem uwagę ćwierć wieku temu. W Poemacie dydaktycznym. *Et in Arcadia ego* i w szeregu innych wierszy. Natomiast cała gadanina tylko o tym, że ja tylko wykrzyczałem wojnę, jest fałszem dokonany przez krytyków, ponieważ dwie trzecie mojej twórczości dotyczyło wtedy już innych, nowszych problemów.

Być może dlatego, że życie spędziłem na prowincji, widziałem te problemy jaśniej. Kiedy nagle znalazłem się w Szanghaju, czy w Nowym Jorku, w Neapolu, w Rzymie, widziałem świat ostrzej niż mieszkańiec Rzymu, Neapolu, Londynu czy Nowego Jorku. Ale większość krytyków każdy mój wiersz oceniała jako udany czy nieudany, zaś nie wiedzieli, po prostu nie wiedzieli, o czym to jest. Kiedy stara kobieta w mojej sztuce *Stara kobieta wysiaduje* przed dwudziestu kilku laty mówiła o zanieczyszczeniu miast i przyrody, to był głos świeższy, niż teraz, gdy każdy felietonista w każdym tygodniku mówi to samo. Moim niepowodzeniem w pracy, moją klęską było to, że krytycy tego, co chciałem poruszyć jako zagadnienia, nie widzieli. Byli ślepi. Jest to jakiś mój dramat. Gdy czytam teraz w światowej prasie - na przykład w świetnym zachodniemieckim miesięczniku filozoficzno-społecznym „Merkur”, jednym z najlepszych na świecie - o rzeczach, na których trop wpadłem trzydzieści lat temu, to dla mnie za każdym razem jest to moja osobista porażka. I tu niestety prowincja nosła w sobie zarodek tej porażki. Nie było możliwości.

Grzegorz Musiał - Coś się oddaje za coś. Możliwości za ostrość widzenia i odwrotnie. Jaki jest więc teraz pański rachunek? Czy to był wybór właściwy czy niewłaściwy - być poza. Fizycznie, ale jak się okazuje - w pewnym również sensie duchowo. Gdy chodzi o ducha tych czasów.

- To jest na pewno przegrana. Świat współczesny najszlachetniejsze prawdy i najmądrzejsze teorie sprzedaje przez mass media. Jeśli one nie zaistnieją na rynku, to nie zaistnieją w ogóle. A liczyć na cud i na zainteresowanie za tysiąc lat, to... Zwykli śmiertelnicy nie powinni liczyć na to, a ja jestem zwykłym śmiertelnikiem. I co z tego, że napisałem *Przyrost naturalny*, w którym idee nadmiaru przyrostu naturalnego próbowałem rozwinąć w sztuce, w scenariuszu. Robiłem to przed dwudziestu pięciu laty. Najdłużej pracowałem nad tym, żeby właśnie NIE napisać sztuki, ale scenariusz, który z każdym rokiem reżyser powinien rozwijać odpowiednio do rozwoju sytuacji. I co na to krytyka? Krytyka głośno zawołała: „Różewiczowi nie udało się napisać sztuki”. A ja najdłużej właśnie nad tym pracowałem, żeby mi się NIE udało napisać tej sztuki... (*śmiech*). Żeby nie zaistniała jako skończone dzieło, tylko ciągle jako propozycja. W Ameryce w zeszłym roku z reżyserem K. Braunem wydaliśmy książkę pt. *Języki teatru*. Nie wiem, czy pan będzie się po polsku uczył i czy kiedyś w Ameryce będzie miał możliwość przejrzeć te komentarze, do niektórych realizacji. To jedyna książka, w której tak wyczerpująco komentuję własne sztuki.

- Czy pan miał kiedykolwiek pokusę odpowiadać na te ataki krytyki? Korygować jej ewidentne błędy?

- Tak, zawsze. Ale wie pan, ja odpowiadam w bardzo specyficzny sposób. Mianowicie w sobie. Odpowiadam na te zarzuty, komentuję je, przeciwstawiam im się, ale wszystko w myślach. Myślę intensywnie o zaatakowaniu tych krytyków - bo niektóre opinie są bardzo ostre, często bardzo niesprawiedliwe, są też takie, które godzą nie w moje dzieło, ale we mnie jako człowieka i te są najbardziej bolesne - i przeciwstawiam im się ze wszystkich sił i wszystkimi argumentami, jakie mam. Ale dzieje się to w myślach. Po wyczerpaniu wszystkich moich argumentów i po obronie uważam sprawę za zakończoną. Spisywanie tego, co pomyślałem, zdarza się bardzo rzadko. Więc odpowiadam czasem z opóźnieniem dwudziestoletnim, gdy nikt już nie pamięta, o co chodzi i pytają się: o czym ten człowiek mówi? Niestety spory są u nas przeważnie pozbawione poczucia humoru. Są robione często z delikatnością rzeźnika albo przedsiębiorcy pogrzebowego. Przeciwnika grzebie się w sposób ponury i stara się o jak najgorszą oprawę tego pogrzebu. Nie ma w tym wszystkim nawet cienia uśmiechu, co mnie jest całkowicie obce. Nawet w ciężkich sytuacjach zawsze staram się widzieć jakiś odblask ciepła, humoru... Dlatego kiedy widzę swoich przeciwników, którzy na sposób ponury - właśnie przedsiębiorcy pogrzebowego czy kata - zabierają się do wykańczania upatrzonego człowieka, to zdarza mi się, że zapisuję te czy inne spostrzeżenia w sposób komiczny lub humorystyczny. Staram się pocieszyć siebie, że to wszystko wygląda tak, ale może też wyglądać zupełnie inaczej.

- Zapisując te rzeczy atakuje ich pan z ukrycia.

- Nie, bo ja tę broń chowam dla siebie. Ta wstrząsliwość została mi z dawnych lat, bo kiedy byłem adeptem literatury zdawało mi się, że wkraczam w krainę pełną radości. Mówię o stronie

ludzkiej i moralnej - nie o dramacie formy, który jest zawsze walką straszliwą. Kiedy po kilkunastu, kilkudziesięciu latach przebywania w krainie utopii zrozumiałem, że to jest swojego rodzaju dżungla, było to dla mnie największe rozczarowanie. I o ile gotów jestem wybaczyć politykom, że są nieuczciwi, że fałszują - bo to są właściwości ich zawodu (to są uczniowie Machiavellego) - to te same cechy u artystów uważam za grzech o pomstę do nieba wołający. Niech walka idzie o formy i formami, ale jeśli ta nienawiść sięga w stosunki międzyludzkie, to są już elementy przestępcze. Szczególnie demoralizują młodych. Jeśli starzy kryminaliści wciągają młodych, to jest ich największy grzech.

- Jestem tym poruszony, pan wyrysował bardzo drastyczny obraz. Jakież jego elementy dałyby się pewno znaleźć również w Ameryce, ale czy aż w takim natężeniu?

- Proszę pana, ja tak mówię jak uważam i jak wierzę. W swoim życiu nie napisałem ani jednego słowa za namową ministra Sokorskiego. Ani za namową żadnego innego ministra. Jeżeli robiłem jakieś błędy, to wyłącznie sam siebie za nie obwiniam.

- Czy tę lojalność wobec siebie, swojej postawy chciałby pan przenieść na najnowsze czasy? Słyszę wokół, że następuje wśród literatów nowy ruch kombatancki, postsolidarnościowy. Tym więcej i głośniejsze o moralności, im poslušniej kiedyś pisywano na zamówienie ministrów, o których pan wspomina.

- Nie, przed tą oceną się wstrzymuję. Wynika ona z tego, co dotychczas powiedzieliśmy. Jeśli się nie wybacza, to w ogóle o czym mowa: nie jesteśmy godni, żeby posługiwać się językiem. Posługiwanie się językiem to jest podciągnięcie ssaka na wyższy poziom. Dlatego podkreślam: używanie tego języka w złych intencjach jest przestępstwem kryminalnym. Przez szacunek dla języka apeluję też do panów, aby przy opracowaniu tego tekstu nie było za dużo skrótów. To jest pewien rodzaj materii... Zdaję się na wasze poczucie kompozycji. Ja tego nawet nie będę autoryzował. To najobszerniejszy wywiad, jakiego ostatnimi laty udzieliłem. (Myślę o autoryzacji tekstu angielskiego)...

- Jestem przekonany, że czytelnicy w USA, a zwłaszcza poeci, będą z niesłychanym zainteresowaniem czytali ten wywiad. Zwłaszcza o krytykach, o tej pewnego rodzaju krytycznoliterackiej mafii, która składając się czasem z dwóch - trzech bardzo inteligentnych i mających do siebie pełne zaufanie osób, przystępuje do głęboko niemoralnej pracy. Do odmiany całej sceny literackiej, całego trudu wielu pisarzy, poetów, na miarę własnych upodobań. Ten problem nieuczciwości krytyków, nieodpowiedzialności za słowo, nad którym bierze górę egoizm lub chęć zabyśnięcia, też zaczyna być coraz dotkliwszy w USA.

Na sam koniec chciałbym zadać jeszcze jedno pytanie. O wpływ kultury niemieckiej na pana. Wspomniał pan dziś o Niemcach, a i w pańskiej twórczości są liczne odniesienia.

- To wpływ nie tylko literatury, włączam w to również muzykę. Oczywiście większy, niż kultury francuskiej ze względu na język, do którego mam wejście bezpośrednio. Ale też wiąże się to z powinowactwami. Polski romantyzm nie tylko wypłynął z Byrona, ale również, a może bardziej z Goethego i Schillera. Albo Hölderlina... Przez wiele lat słabo go w Polsce znano, modny zrobił się dopiero teraz. Dla mnie ważna była analiza poezji Hölderlina zrobiona przez Heideggera już dawno temu, ale trudno jest mówić o wpływach bezpośrednich. U mnie bardzo często wpływ na struktury literackie wywiera malarstwo. Wiele utworów o tym mówi. I to są wpływy na kompozycję - bo nie zajmuję się opisywaniem malarstwa czy obrazów. Pewne na przykład konstrukcje niemieckich ekspresjonistów z lat dwudziestych i trzydziestych wpłynęły na montaż obrazów w moich wierszach. Sama struktura niemieckiego obrazu ekspresjonistycznego wpływała na moje widzenie wiersza. Mówię o tej wielkiej grupie ekspresjonistów niemieckich - Grosz, Dix - i „Neue Sachlichkeit”. To nie są wpływy bezpośrednie. Tak samo wpływy malarstwa holenderskiego, flamandzkiego - Vermeer z jednej strony, ale z drugiej Rembrand, jako przeciwieństwo dramaturgii - były dla mnie również lekcjami światłocienia w poezji. Moje szkoły za granicą zaczynały się po przyjeździe do jakiegoś miasta - szedłem do muzeum. Nie jechałem do Madrytu, ale do Prado. Nie jechałem do Londynu,

ale do Tate Gallery i National Gallery, nie do Florencji - a do Uffizi. I dopiero potem: do Madrytu, do Florencji, do Londynu. Gdy byłem pierwszy raz w życiu w Paryżu, mój rozmówca polski mówi: ale przecież ty nie patrzysz. Chodziło o to, że najpierw Luwr, a potem Paryż. Najpierw Gioconda, potem Wieża Eiffla. Każdy ma swój romans z Giocondą. Ostatnio masowo Japończycy. Kiedy widziałem pierwszy raz Giocondę, przystąpiłem do niej, do obrazu, bezpośrednio. Mogłem nawet dotknąć ramy. Potem pojawił się sznur. Potem było szkło. Potem było wielkie szkło, i w tym szkle zobaczyłem dwudziestu Japończyków. Twarz Giocondy z trudem do mnie się przebijała. Tak to wyglądał mój romans z Giocondą na przestrzeni trzydziestu lat. I prawdopodobnie romans się zakończył. Za dużo świadków. To nie chodzi o Japończyków, bo i Niemcy się odbijali i Amerykanie. I moja twarz, naturalnie. Nie chciałbym, aby wyglądało na to, że mam coś przeciwko Japończykom. Na pewno nie. Niedawno popularne było powiedzenie, że w niedługim czasie staniemy się drugą Japonią. Teraz już się mówi, że może staniemy się drugą Czechosłowacją, no może Austrią. A stajemy się drugą Ameryką. Oglądałem w sanatorium drugą wersję *Supermana*. Wśród dwustu pięćdziesięciu starych, chorych ludzi wyczytał on w telewizji różne wspaniałe rzeczy. Strasznie się uśmiełem, trochę mi nawet ten śmiech pomógł.

- Cieszę się, że choć w taki sposób Ameryka czasem komuś dobrze robi.

- Tylko że ten śmiech nie był pozbawiony refleksji. Czy za dużo zdrowia nie jest szkodliwe dla człowieka. (*Różewicz śmieje się. Wskazuje na magnetofon*). Teraz to ja jestem tu. A tu (*pokazuje siebie*) siedzi powłoka.

Rozmawiał: Richard Chetwynd

Tłumaczył: Grzegorz Musiał

Grzegorz Musiał

GNIEWNIE PIĘKNE, NIEZŁOMNIE PRAWDZIWE.

O spotkaniu z Tadeuszem Różewiczem

Ponowna publikacja poprawionego i uzupełnionego wywiadu, jakiego Tadeusz Różewicz udzielił w sierpniu 1990 roku młodemu poecie z Bostonu Richardowi Chetwyndowi, jest wreszcie okazją, by parę słów dodać o samym spotkaniu i jego okolicznościach. Zwłaszcza że Mistrz nie ukrywał niezadowolonia, gdy tekst wywiadu, bez Jego autoryzacji, ukazał się w pierwszym numerze warszawskiego „Potopu”.

Pisma niestety efemerycznego, które stawszy się drugim wcieleniem „Tygodnika Literackiego” - zmarłego śmiercią tragiczną, bo przez zaczadzenie (czad: trujący tlenek, powstający na skutek spalania węgla, przy niedostatecznym dopływie powietrza) też nie umiało przełamać kręgu niemożności, do dziś paraliżującego niegdyś tak barwną, płodną i kochaną przez nas Warszawę.

Zbliżając się w sierpniowe przedpołudnie do kamienicy, w której mieszka Różewicz, miałem przy sobie Najbardziej Przestraszonego Człowieka Świata. Chetwynda poznałem podczas warsztatów literackich na Uniwersytecie Iowa, jako wyróżniającego się studenta a potem wykładowcę w sławnym Writer's Workshop - legitymującym się nazwiskami Kurta Vonneguta Jr., Marka Stranda czy Donalda Justice's. Zresztą dłuższy pobyt w USA owocuje nieuchronnym wrażeniem, że od Pacyfiku po Atlantyk nie ma pisarza czy poety, który nie terminował jakiś czas w kukurydzianym Iowa, przypominającym zarówno bezkresem rolniczego krajobrazu, jak i skromną praktycznością ludzi, zamieszkujących ten kraj od pokoleń, okolice Leszna, Jarocina czy Ostrowa Wielkopolskiego. Sam Chetwynd - choć mieszkaniec amerykańskiej metropolii - przez swe korzenie irlandzko-włoskie i katolicko-matriarchalny dom, jak najmniej kojarzył się z tym, co Polak zwykłby uważać za macierz współczesnej poezji amerykańskiej. I właśnie przez to zbliżał się bardziej, niż inni znani mi amerykańscy poeci, do czegoś, co może się wydawać macierzą współczesnej poezji polskiej.

To sprawiło, że gdy przez rok wykładał literaturę na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, chętnie pomogłem mu w kontakcie z uwielbianym przezeń Różewiczem, a że nie były to czeże deklaracje, świadczyła jego twarz, przekreślana nerwowym tikiem, nerwowe lykanie śliny i wreszcie gdy stanął pod bramą i powiedział, że nie idzie. Musiałem mu przysiąc z irlandzka, na prochy ojca i z włoska, na miłość do matki, że będę trwał przy nim i jeśli się wysypie, pośpieszę z lekarską pomocą.

Sukcesem było już to, że korpulentny i, jak się okazało, uprzejmy i przemiłe gościnnie starszy pan, w ogóle zgodził się na spotkanie. Niechęć Różewicza do wywiadów jest znana, ale że spędziliśmy w jego domu parę godzin, że co chwilę przerywał by zniknąć z sąsiadującej z pokojem gościnnym bibliotece po jakąś osobliwość wydawniczą, której „panowie pewnie nie znacie”, że podszyty ciepłą ironią, a niezmiennie przyjacielski uśmiezek nie opuszczał jego twarzy i że pilnował każdego nagrywanego słowa, bo słowo - wrażenie to nasilało się z każdą minutą wywiadu - jest dla niego w tych strasznych, niechlujnych czasach świętością, znakiem istnienia i manipulować nim to tak, jakby grać w trzy karty z Bogiem - wszystko to zatem przerosło nasze spodziewanie.

Richard miał w notesiku pytania, jednak żywa i pełna humoru narracja Różewicza (który chyba nieźle poczuł się w naszym towarzystwie) prędko mu ten schemat rozbiła. Wkrótce rozluźnił się, poddał temu, co niewidzialnie narzucał Różewicz, czując, że nuda akademickiego *review'u* zmienia

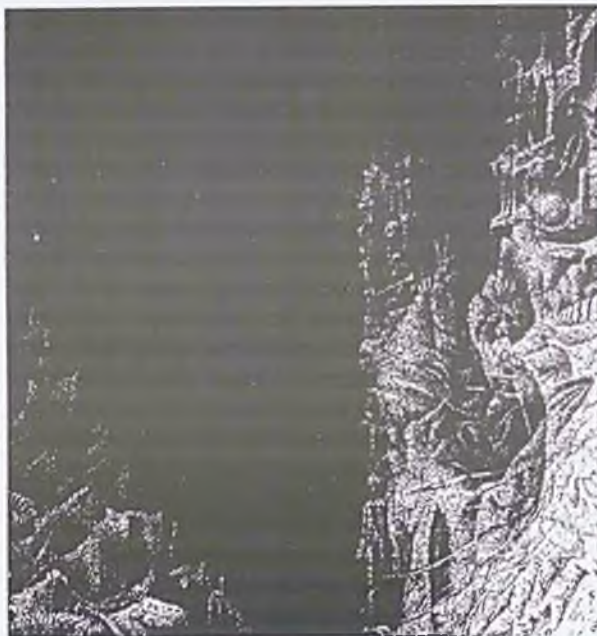
mu się w wartki strumień, w jakąś żyjącą własnym rytmem i idącą wedle własnych znaków opowieść. Sam Różewicz przyznał na koniec, że jest to najobszerniejszy wywiad, jakiego od lat udzielił.

Tym mniej znajduję okoliczności łagodzących dla bostońskiego poety, że nie przesłał go na czas do wydawców i coś, co mogło być perłą w monograficznym wydaniu *Paris Review*, *Antheus 'a* czy *American Poetry Review*, jak dotąd nie ujrzało za Oceanem światła dziennego. Czując, że coś takiego się święci, prędko dałem wywiad w polskim brzmieniu do „Tygodnika Literackiego” - byle się wreszcie ukazał! Zaniedbałem też autoryzacji, bo numer już już szedł na komputer, potem nagle wybuchły awantury, pismo padło i materiały przeszły do „Potopu”, który zawiązał się tymczasem z części zespołu „Tygodnika”...znamy, znamy te polskie wykrety Czasów Wiecznie Przejściowych i biję się w pierś, że dopiero obecna wersja zawiera poprawki i uzupełnienia Autora.

„Kwartalnik Artystyczny” raduje się, że Tadeusz Różewicz wyraził zgodę na tę publikację, choć w liście nie omieszkał wyrazić wątpliwości „po co?”.

A choćby po to, aby wyrazić wdzięczność za gnicznie piękne i niezłomnie prawdziwe wiersze jednego z najsprawiedliwszych sędziów tego nikczemnego stulecia.

Grzegorz Musiał



Leszek Kiljański, *DF-6*



Andres Serrano

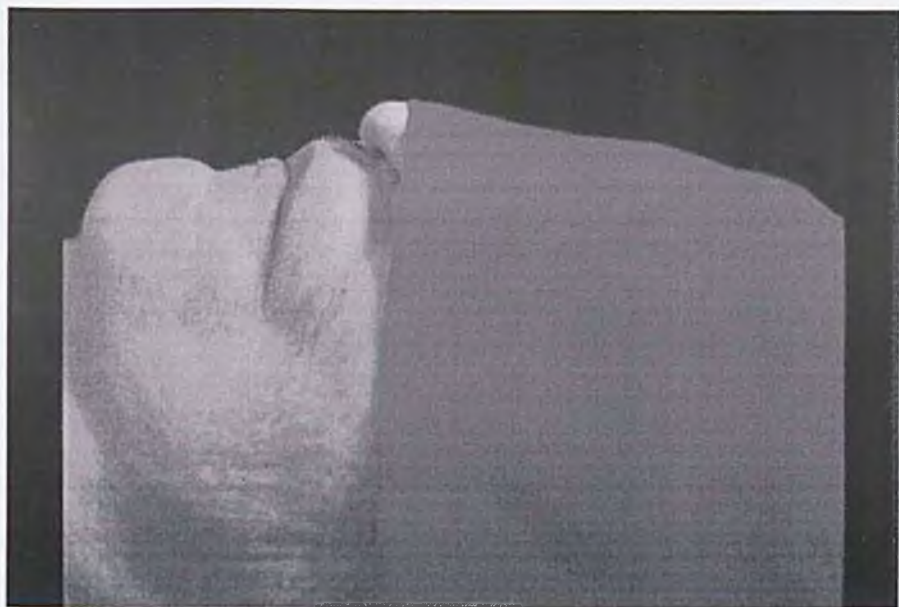
Jolanta Ciesielska

JESZCZE RAZ O SERRANO

„Andres Serrano woli fotografować kostnice niż rejestrować przemoc występującą w życiu codziennym” - napisano w przedmowie do jego ubiegłorocznej wystawy w słynnej galerii Pauli Cooper N.Y.

„Ludzie, którym zdarzało się być obecnym podczas operacji chirurgicznych wyrazili opinię, iż łatwiej jest przyglądać się prawdziwej operacji niż obserwować na ekranie telewizyjnym igłę, która się wbija w żyłę. Niemniej jednak na fotografie Serrano patrzymy z przerażeniem, ale jednak patrzymy.” - komentowano cykl *The Morgue (Kostnica)* - bo o nim tu właśnie mowa - po zakończeniu jego wystawy w paryskiej galerii Yvon Lambert.

Serrano twierdzi, że ten cykl odzwierciedla jego fascynację życiem, którego nieodłącznym składnikiem jest śmierć, i że powstał w wyniku nieustannego ciśnienia tego tematu na jego biografię. Burzliwe i „niepoprawne” życie prywatne, jakie stało się jego udziałem, daleko odbiega od konwencji spokojnych, wypracowanych prestiżem dealera i kularowych koneksji karier innych nowojorczyków. Prowadzone w ryzykowny sposób, w ostrych i nie przebiegających w środkach realiach kolorowych dzielnic, „niegrzecznych” barach, na ulicy, gdzie codzienne żniwo ofiar zbierają narkotyki, AIDS i świat przestępczy, rozdarte było pomiędzy pragnieniem znalezienia się w enklawie sztuki, a także wszędzie tam, gdzie ten subtelny, estetyczny i wąty obszar nie może zaistnieć. Toczyło się zatem równocześnie w wyżej wymienionych miejscach, a także w salach brooklińskiego Muzeum (gdzie uzyskał podstawę swojej edukacji), agencjach reklamowych (najczęstszym miejscu jego pracy), wreszcie w miarę osiąganego sukcesu - w podróżach po najlepszych galeriach całego świata.



Andres Serrano, *Kostnica*

Odwaga artysty do podejmowania ryzyka - penetrowanie tematów trudnych, „ciemnych” i zakazanych przez społeczne lub kulturowe tabu niejednokrotnie napotykała na gwałtowne i ostre reakcje ze strony obserwatorów, zwłaszcza tych bezpośrednio nie zainteresowanych sztuką. Towarzyszący mu rozgłos szedł w parze z imponującą listą prestiżowych wystaw, w jakich uczestniczył, w liczbie ponad pięćdziesięciu, w ostatnich kilku latach. Andres Serrano, w którego żyłach płynie jednocześnie krew hiszpańska, kubańska, a nawet chińska, w sposób naturalny, ale i z wyboru, osadzony został, jak pisze Piotr Piotrowski w tekście mu poświęconym „po stronie spraw społecznie nieobojętnych: zbrodni, przemocy, nietolerancji”. Pytania o tożsamość, niejednoznacznie definiowane poczucie wartości, ambiwalencja odczuć, powodowana obserwacjami życia społecznego i funkcjonujących w nim, często sprzecznych ze sobą hierarchii zdecydowały o wyborze postawy artystycznej, której najkrótszym określeniem może być „krytyczny postmodernizm”.

W latach 80. członek radykalnego ugrupowania artystów działających pod nazwą „Group Material”, od 1983 roku posługujący się fotografią, która niebawem staje się głównym środkiem jego wypowiedzi, zwrócił uwagę publiczności i krytyki kontrowersyjnymi seriami monumentalnych cibachromów, których nie tyle forma (notabene bardzo estetyczna, wręcz klasycyzująca), lecz prowokacyjna treść wywoływała burzliwe dyskusje, nie mniejsze niż np. artykuły Larry Kramera czy twórczość nieżyjących już, zmarłych ostatnio na AIDS artystów - Mappeltorpe'a i Higginsa. Do najgłośniejszych z prac Serrano należą: *Heaven and Hell* (*Niebo i Piekło*), *Piss Christ* (*Olany Chrystus*), cykl *Klansmen* (portrety członków Ku Klux Klanu), *Nomads* (*Wędrowcy*, poświęcony kolorowym bezdomnym), oraz prezentowany w lutym tego roku w Warszawie cykl *The Morgue* (*Kostnica*).

Serrano - artysta, alchemik i szaman w jednej osobie - sprawia wrażenie człowieka niezwykle pogodnego i witalnego. Wiele jego prac emanuje mocą i energią, włączonych do nich materii. Magia życia widoczna w abstrakcyjnie ujętych wytryskach spermy, kaskadach krwi, symbolicznym użyciu substancji organicznych - soków życia, takich jak: mleko, uryna, krew dała fantastyczne rezultaty w postaci wielu prac. Przytoczę tu choćby *Red River* (*Czerwona Rzeka*), *Precious Blood* (*Klejnot krwi*), *Blood and Milk* (*Krew i Mleko*), *Ejaculate in Trajectory* (*Trajektornia wytrysku*), w większości możliwych do zobaczenia, w ramach odbywającej się w styczniu i lutym wystawie „Andres Serrano. Prace z lat 1986 - 1993”, w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Na osiemnaście wystawianych tam prac połowa dotyczyła niezwykle i wstrząsającego tematem cyklu *Kostnica*. Jedno z głośniejszych i szeroko komentowanych prac Andresa Serrano *Piss Christ* nie znalazło jednak przychylności szefa Zamku Ujazdowskiego, pozostając przez cały czas trwania wystawy w miejscowych magazynach. Słynny *Piss Christ* (1987), który dopiero po dwóch latach wystawiania, z powodu wystąpienia konserwatywnego senatora katolickiego Jessie Helmsa oraz protestów przedstawicieli „Sun Yung Moon's Unification Church” na forum amerykańskiego senatu, rozpoczęło w USA burzliwą dyskusję na temat cenzury, tabu i wolności wypowiedzi, dowlokło, chcąc nie chcąc i do Polski falę skandalu. A stało się to za sprawą niezręcznie przetłumaczonego tytułu *Piss Christ* jako *Szczać na Chrystusa* („Obieg”, 7-8/1993) oraz asekuracyjnej postawy dyrektora CSW, podbudowanej żenującym artykułem pióra Andrzeja Osęki w dodatku kulturalnym „Gazety Wyborczej”.

W Polsce mamy także swoich Jessie Helmsów. Nie ma co prawda NEA ani Stowarzyszenia Ochrony Artystów, a Andrzej Osęka nie jest na szczęście parlamentarzystą... natomiast udziela rozlicznie swego wątpliwego w środowisku zawodowym autorytetu, w wysokonakładowych mass mediach, wyrządzając tym samym krzywdę potencjalnemu odbiorcy, nie wspominając już o samej sztuce. A jednak, ku mojemu wielkiemu zdziwieniu jest on Jessie Helmssem i to w podwójnym wymiarze. Po pierwsze jako cenzor sytuacji, w której nie uczestniczył (chodziło o kuluarową dyskusję z artystą na temat ewentualnego wystawienia tego dzieła w zmienionej, „ocenzurowanej” przez niego, całkowicie zasłoniętej czarną tkaniną wersji, sic!). Po drugie jako pruderyjny strażnik obcej mu moralności (Osęka-krytyk wykazuje kompletny brak zrozumienia dla „prowokacji artystycznej”, która niekoniecznie ma na celu burzenie czyichś uczuć religijnych, a może nawet wręcz przeciwnie - ich pobudzenie lub „udramatycznienie”, zastanowienie się nad autentyczną

rolą pewnych wartości w codziennym życiu każdego z nas). W istocie owe uczucia nie zostały nikomu odebrane ani „splugawione”, ponieważ wspomniane wyżej dzieło siłą decyzji dyrektora CSW Wojciecha Krukowskiego stale pozostawało w magazynach Zamku, pilnie strzeżone przed okiem mogącego ulec „zgorzeniu” widza. Znalazło się w Warszawie nie z powodu zamiłowania artysty do skandalu, bez którego z pewnością nie potrafi się obejść gazeta codzienna, lecz z powodów „merytorycznych” - zaproszenia na dalsze pokazy do Lubljany i Wiednia, dokąd powędrowała warszawska wystawa w marcu.

Rozpoczęta zaledwie dyskusja kulturalowa na temat możliwości kompromisowego wystawienia tego „niewinnego” w formie artystycznej (za to groźnego w komentarzu słownym dzieła) zakończyła się ostrymi restrykcjami dyscyplinarnymi wobec osób ją podejmujących, między innymi dla kuratora wystawy - Milady Słizińskiej. Cenzura zredukowała możliwość postawienia ryzykownego pytania: czy dzieło sztuki bez słów, które go określają (tytuł, komentarz słowny) ma szansę oddziaływania społecznego? To samo tyczy się wiary. Nastąpiła w tym wypadku sytuacja zachwiania równowagi pomiędzy rolą rzeczownika interesów propagującego sztukę i wypowiedzi artystów, a rolą urzędnika, który stale musi pamiętać o możliwych reperkusjach służbowych (?) wobec ewentualnego pojawienia się nieobojętnej dyskusji publicznej, jaką rzadko która postawa artystyczna jest w stanie obecnie sprowokować. Niewątpliwie zawierałaby ona kontrowersyjne opinie, o silnym zabarwieniu emocjonalnym i treściowym, o ile rzecz jasna znalazłaby miejsce na jej rozwinięcie.

I ten właśnie cel przyświecał artyście, decydującemu się na stworzenie takiej a nie innej formy dzieła. Różowo-złota poświata zatopionego w cieczy posągu *Myśliciela* Rodina nikomu z widzów nie przeszkodziła dobrze myśleć ani o kulturze francuskiej ani o samym Rodinie. Dlaczegoż zatem zakładamy, aby to samo miało nastąpić w przypadku anonimowego Krucyfiksu? Odpowiedź cenzorów brzmi - ponieważ widz może przeczytać pod obrazem, że do jej wykonania został użyty mocz. Do tej poprzedniej także. A jednak pierwszą z tych prac się wystawia, a drugą nie. We Francji wystawiono obie. Tak samo będzie w Austrii i Słowenii. Stworzyć dzieło dyskretne i monumentalne, nie obrazoburcze, ale i nie obojętne wobec podjętego tematu, wywołujące poważniejsze pytania niż tani skandal bigoteryjnych „działaczy - klerykałistów” - jest niewątpliwie wielką sztuką, zwłaszcza dla zamkniętego w „getcie galeryjnym” artysty. Porozumieć się z odbiorcą na innym kontynencie, w kraju, w którym nie tak jak w USA (gdzie zarejestrowanych jest ponad trzysta kościołów różnych wyznań) „wartości chrześcijańskich” strzeże jeden Kościół - jest poważnym wyzwaniem zarówno dla artysty, jak i dla organizatorów takiego dialogu. Zdając sobie z tego sprawę - Serrano wyjechał z Polski z poczuciem dużej straty.

„Nie jestem heretykiem” - stwierdzał wielokrotnie Andres Serrano, a w wywiadzie udzielonym mi podczas pobytu w Warszawie dodał „Nigdy nie miałem zamiaru obrażania jakichkolwiek uczuć religijnych. Interesują mnie fetysze kulturowe, ich żywotność i oddziaływanie. Tworzę obraz, który jest dla mnie polem wielu doświadczeń. Artysta ma do tego takie samo prawo jak socjolog, religioznawca albo agencja badań opinii publicznych.”

Ta pruderyjna reakcja (jakiej dała upust „Gazeta Wyborcza”) i wynikająca z niej forma interpretacji i osąd (który artysta właśnie poddaje pod wątpliwość), wynika stale z jednego i tego samego problemu - pomieszania prowokacyjnego charakteru twórczości Serrana z jego indywidualną postawą i opiniami na podejmowane przez niego tematy. Jeżeli ktoś jest autorem powieści kryminalnej czy oznacza to, że jest strażnikiem prawa albo przestępcą lub, że namawia innych do podejmowania opisywanych czynów? A twórcy kinowych horrorów? - powinno się ich zamknąć lub nawrócić na inną wiarę.

Kiedy bowiem sztuka wykracza swoim komunikatem poza ustalony kanon treści i formy, wymyka się beznamiętnej nudzie zacisznych miejsc, przeznaczonych do jej prezentowania - staje się groźna. A tworzący ją artysta wpływać zaczyna na zmianę opinii widzów, nie tylko w warstwie wizualnej, ale i mentalnej. Staje się celem samym w sobie, i niczym jednoosobowa partia pada ofiarą liczniejszych i lepiej w ten głos uzbrojonych. Bezpieczny „formalizm” postaw odsuwa problem treści i emocji związanych z odbiorem dzieła sztuki zdecydowanie na plan dalszy. Niezaistniałe pytania uprzedzone zostały prowincjonalnym asekuranctwem niewybrednej cenzurki (czarny, były narkoman, z nizin społecznych, hezyczny ateista, a ta jego sztuka, to nie wiadomo o czym...). Nieobecny artysta nie ma szans wybronić się osobiście. Nie ma także w pobliżu jego

agenta, który w takich wypadkach sięga po imponujące dossier artysty i udostępnia opinie równoważące tak sformułowany pogląd. Pozostaje tylko wspomnienie autentycznego i owocnego w refleksje spotkania z Serrano oraz wiara czytelnika w uczciwość piszącego. Pozostawmy zatem skandale - przenieśmy się do... *Kostnicy*.

Śmierć w ujęciu Serrana traktowana jest jako medium przeistoczenia (także w dosłownym sensie, zważywszy na fakt zmian, jakim podlega ciało w wyniku przebytej choroby lub przeżytego wypadku). Jako medium trans-pozycji i trans-formacji Osoby. Dotyczy to zarówno budowanego poprzez całość odbywanego procesu znaczenia fenomenologicznego i metafizycznego, a na innym poziomie również i semantycznego. Wszystkie dotychczasowe „składowe” znaku poddane są pod wątpliwość, a obowiązujące za ich życia role i relacje, podlegają ponownej analizie. Śmierć tragiczna, nagła, a przez to barwna, podglądana w dziwnym i niekonwencjonalnym studiu „modeli” - w kostnicy szpitala miejskiego. Owa wnikliwa obserwacja zakończona zostaje często zaskakującą re-interpretacją w obrębie na nowo stwarzanej ikony. Czarna Kobieta z czerwoną opaską - wygląda jak biały mężczyzna, spalony czarny był białym, nieromantyczny staje się romantycznym, grzesznik - świętym, żywe niemowlę - martwą lalką.

Przyznaje, że wykonał setki ujęć zanim powstała decyzja wyboru ostatecznego kadru, definiującego jego osobisty stosunek do podjętego tematu. Serrano fotografujący trupy rehabilituje pogląd, popularny w Europie w XVII i XVIII wieku, a dotyczący wiary we wrażliwość i piękno ciała ludzkiego, także po jego śmierci. Nie należy zapominać przy tym o typowej dla amerykańskiej kultury dbałości o kondycję zdrowotną, sprawność fizyczną i kształt image'u, wynikające po części z ugruntowywanego stale konsumpcjonizmu, jak i z postawy ateistycznej, warunkującej pogląd na ciało.

Artysta, wychowany w obszarze religii katolickiej, ale także w bliskości kultury afroamerykańskiej, pogląd na życie „pozagrobowe” formuluje dość lapidarnie. „Nie twierdzą, że wierzę w duszę - odpowiada Annie Blum - Ale wierzę, że uchwyciłem esencję, człowieczeństwo tych ludzi. (...) To jest właśnie sens życia. Duchowość jest tym, co wydobywam z nich na swoich zdjęciach.” Fotografowane zwłoki traktowane są zatem nie jako rzeczy lecz jako Osoby. Artysta zatrzymuje je w obrazie jako żywe, wywartościowuje je, uświęca, choć... nie podnosi z martwych. To zdecydowanie ostatnie portrety wykonane „za życia”. Portrety - epitafia, wydobywające jednocześnie dwuznaczność ich kondycji, zawierające strzępy ich biografii, mniej lub bardziej chwalebne. „Nigdy ich nie znalazłem za życia” - przyznaje się w wywiadzie udzielonym Annie Blum - „Nie wiedziałem w jakim mówili języku, jakie religie i poglądy polityczne wyznawali czy byli bogaci i kogo kochali. Wszystko, co o nich wiedziałem to to, na co umarli.”

Śmierć równa wszystkim, znosi ostatecznie podziały i hierarchie. To okrutne „wyzwolenie” jest także odpowiedzią artysty na nierozstrzygalne problemy współczesności: nietolerancję, okrucieństwo, zbrodnie, choroby społeczne. Estetyczny, skupiony i powściągliwy w wyborze kadru charakter obrazów składających się na cykl *The Morgue* kontrastuje w ostatecznym rezultacie formalnym zarówno z dramatycznymi okolicznościami śmierci, jaka stała się udziałem ich bohaterów, jak i z właściwościami otoczenia, które implikowało artystyczny proces kreacji owych dzieł.

Monumentalność ujęć, dyskretnie acz bardzo znaczące gesty artysty czynione wobec „modela” - zakrycie oczu lub części twarzy przepaską niczym całunem - czyni z nich doskonale martwe natury (still life). Konkurują one powagą form z klasycznymi, europejskimi przykładami tego wątku. „Malowniczość” śmierci, ekspresyjny ślad dopiero co zaszłej tragedii powściąga artysta umiejętnie dobranym „oszczędnym” kadrem. Śmierć w ujęciu Serrana pozostaje nadal czymś tajemniczym i majestatycznym, choć wszelkie okoliczności, które poprzedziły moment powstawania tych zdjęć wyraźnie temu przeczyły.

Serrano twierdzi, że po wykonaniu cyklu *The Morgue* oswoił się bardziej ze śmiercią. Przestał się jej obawiać. Znalazł wewnątrz siebie spokój wynikający z akceptacji ponadracjonalnego i ostatecznego wyboru jaki czyni za nas Natura...

Jolanta Ciesielska



Andres Serrano, *Ukrzyżowany*



Aleksander Dętkoś, *Pielgrzym*



Aleksander Dętkoś, *Miłość jest ślepa*



Aleksander Dętkoś, *Dante*

NOTA BIOGRAFICZNA

Aleksander Dętkoś urodził się w Gorlicach w 1939 roku. Ukończył Liceum Sztuk Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem oraz Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku, gdzie studiował na Wydziale Rzeźby i Ceramiki w pracowni prof. Stanisława Horno-Popławskiego. Swoje prace prezentował na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą, m.in. w Niemczech, Hiszpanii, Iraku, USA i we Włoszech. Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień.

Piotr Siemaszko

DZIEŁO OTWARTE

Latem 1969 roku zorganizowano po raz pierwszy w Bydgoszczy profesjonalny plener rzeźbiarski. Miał on miejsce na rozległych, polnych przestrzeniach przy ulicy Karpackiej, które wówczas należały do Zieleni Miejskiej. Zanim władze miasta, zaniepokojone nadmierną aktywnością twórców, pospiesznie rozwiązały imprezę, Aleksander Dętkoś zdążył zbudować dwie duże kompozycje pt. *Kopernik* oraz *Król i królowa*. W tym samym roku powstały jeszcze dwie inne prace: *Para królewska* i *Kosmos*, rzeźba upamiętniająca start pierwszej rakiety.

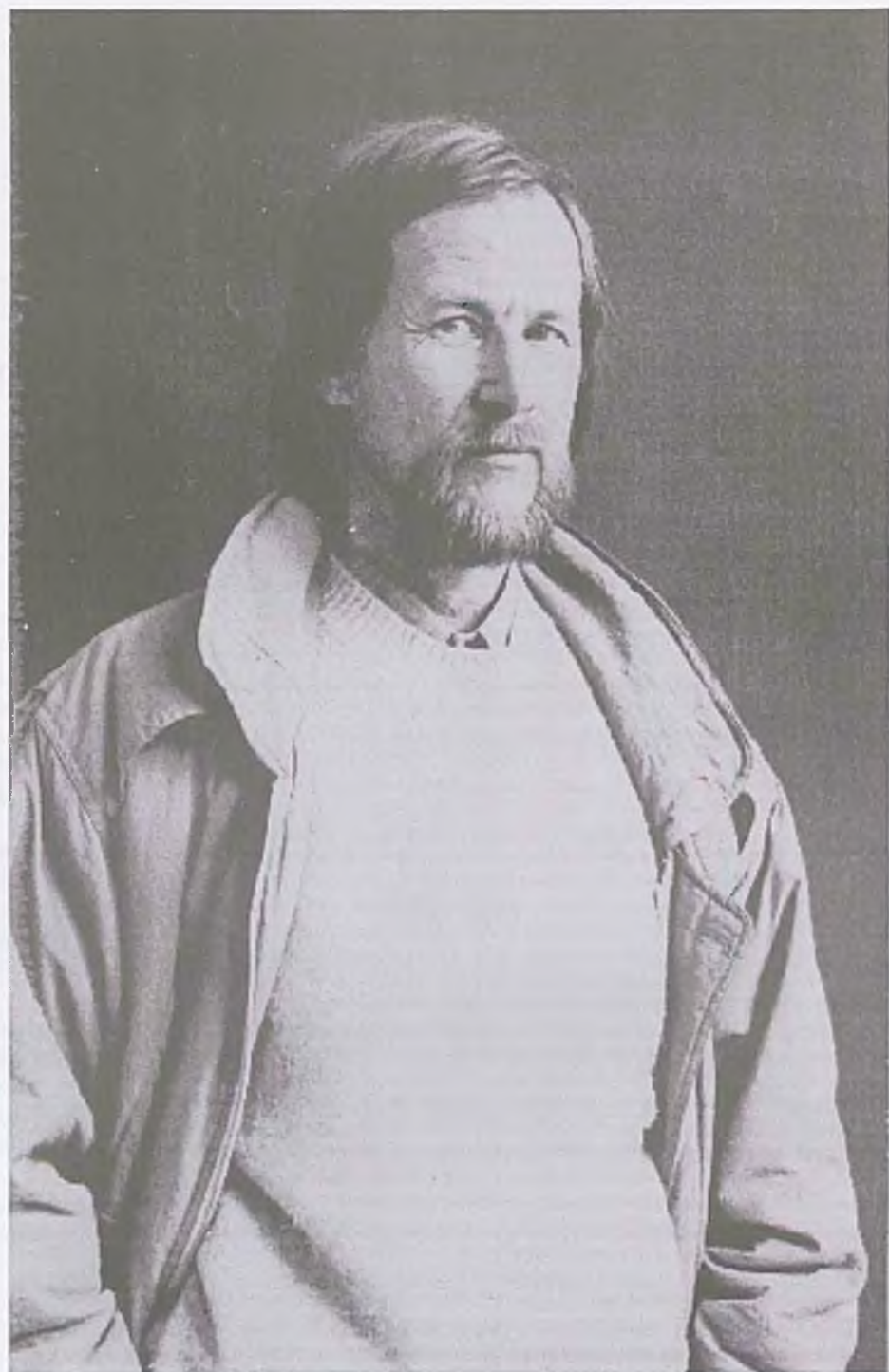
Zaznaczam tu świadomie pewien społeczny kontekst, w jakim powstały te i późniejsze prace Dętkosia, bo jest rzeczą oczywistą, że są one próbą odpowiedzi na pytania swego czasu, stanowią formułę wspólnego pokoleniowego losu, syntezę ludzkich potrzeb, dokonań, rozterek i zagrożeń. Doświadczenia te wyzwały czasem entuzjazm i aprobatę, czasem, i chyba częściej, negację, sprzeciw i bunt wobec różnorodnych, bo i egzystencjalnych, i instytucjonalnych ograniczeń.

Z perspektywy lat trzeba natomiast przyznać, że był to dla rzeźby okres niezwykle korzystny i inspirujący. Na przełomie lat 60. i 70. dotarły do Polski awangardowe wpływy z Zachodu. Środowisko rzeźbiarskie z niezwykle entuzjazmem przyswoiło doświadczenia Moora, Segala, Brancusiego, w kraju ukształtowały się indywidualności artystyczne europejskiego formatu. Horno-Popławski, Duszenko, Haupt, Smolana, Wnuk, Ziemia, Wiśniewski to nie tylko wybitni twórcy, lecz również kadra pedagogiczna kształcąca kolejne pokolenia polskich rzeźbiarzy.

Pierwsze prace Dętkosia powstały z asymilacji tych nowatorskich dokonań, jako wyraz uznania dla nowych, otwartych koncepcji, które przełamując ograniczenia naturalistycznego akademizmu postulowały wyzwolenie inwencji, skupienie się na sprawach formy, dążenie do wypracowania czystej estetyki. Rzeźby te są świadectwem wnikliwych i intensywnych poszukiwań formalnych. Uwzględniają zarówno wielkość, kształt, wyważenie przestrzenne brył i ich relacje względem otoczenia.

Muzyka, Ptak mityczny, czy Konwalia to przedstawienia, w których artysta poszukuje jak najlepszego wyrazu wizualnego. Stąd ich spore, cztero- i pięciometrowe gabaryty, wertykalny układ, olbrzymie, opływowe kształty wzbogacające harmonię przyrody. Grubo ciosane figury zachowują gładką fakturę, odsłaniającą naturalną rytmikę słoików drewna. Nadaje to pracom nieco archaiczny wyraz, zwraca też uwagę na ludowe inspiracje. Są to kompozycje zdecydowanie abstrakcyjne, chwilami jedynie sugerujące jakiś element przedstawieniowy, jak np. w *Ptaku mitycznym*, gdzie regularne, promieniście rozłożone żłobienia przypominają szeroko rozpięte skrzydło.

Wpływ na taki charakter wczesnych prac wywarło, dość jeszcze świeże, oddziaływanie zakopiańskiej szkoły Kenara, a także populame w tamtym środowisku, estetyczne teorie Witkacego. Dętkoś nie identyfikuje się jednak w pełni z Teorią Czystej Formy. Uznaje wprawdzie konieczność



Aleksander Dętkoś

wpracowania doskonałej formy dzieła, nie odpowiada mu jednak metafizyczny imperatyw, który towarzyszy intencji Witkiewicza. Przeżycie mistyczne nie powinno stanowić jedynego celu sztuki, wstrząs metafizyczny jest niezależny od ludzkich starań, nie musi powstawać z przeświadczenia o złożonej sytuacji ontologicznej człowieka, a jego źródłem może stać się każde ludzkie, jak najbardziej realne doświadczenie. Przeczucie tajemnicy istnienia może zrodzić się w każdej chwili, z dowolnych, zupełnie nieprzeczuwalnych impulsów, dzieło sztuki jest natomiast tylko jednym z zjawisk, które je wyzwała.

W 1972 buduje artysta układ przestrzenny pt. *Żarna*. Jest to konstrukcja złożona z wielu elementów, odsłaniających skomplikowany mechanizm: połączone, ruchome wały, ramy, przewody, całość zdaje się niezwykle dynamiczna, funkcjonalna, celowa, z bocznego ujścia ścieka olbrzymia kropla. Poniżej zbiorowisko mikroskopijnych postaci, o identycznym, uproszczonym, nieco sztywnym modelunku, z numerem na plecach. Zależność, podporządkowanie, uniformizacja. Treść, przesłanie, idea zaczynają ujawniać swoją obecność. Jest to już nie tylko doświadczenie formalne, zarysowuje się konieczność wyposażenia formy w komunikat, sens pozaestetyczny. Dętkoś uświadamia sobie, że poszukiwania formalne nie mogą stanowić istoty i celu pracy twórczej, forma pozbawiona treści staje się zjawiskiem martwym i niezwykle szybko się dezaktualizuje. Dla Dętkosia rzeźba staje się pomalą nie tyle wyabstrahowanym z otoczenia faktem estetycznym, lecz przede wszystkim komunikatem, stroną dialogu, warunkiem spotkania, swoistym medium pomiędzy twórcą i odbiorcą. Jest to nie tylko zjawisko poznawcze, ale również, w pewnym sensie, terapeutyczne, dające człowiekowi szansę samopoznania. Ewolucja świadomości artystycznej znalazła konkretny wyraz w wyborze nowego tworzywa.

Dętkoś wybrał brąz przede wszystkim ze względu na jego estetyczne walory, szczególnie, naturalny czy organiczny urok, zdolność elastycznego modelunku i możliwość łączenia go z innymi surowcami, zwłaszcza z tak ulubionym przez artystę kamieniem. Brąz umożliwia również uwzględnienie roli światła, które dopełnia formę, akcentuje załamania i wypukłości, koncentruje energię i emanuje złocistym lśnieniem, tworzącym specyficzną, niemal mistyczną aurę.

Brązy Dętkosia to formy kameralne, syntetyczne, często bogate w ornament o skupionej ekspresji, prezentujące się najlepiej w odpowiednio zaaranżowanej przestrzeni, przy łagodnym oświetleniu, wśród innych przedmiotów, z którymi mogą tworzyć wizualną harmonię. Ich tematem jest przede wszystkim człowiek, a artystycznym wyrazem tych humanistycznych preferencji - portret. Stanowi on zazwyczaj główny element kompozycji, czasem jest całością integralną, czasem natomiast dokonuje artysta charakterystycznego rozłamania portretowej płaszczyzny, przez co zyskuje równowagę i symetrię formy oraz uzyskuje dodatkową przestrzeń, której obecność implikuje szereg dodatkowych znaczeń. Tak jest m.in. w *Raju utraconym*, nawiązującym do biblijnego wątku grzechu pierwotnego. Prarodzice zajmują miejsce po obu stronach układu, w części środkowej stworzonej właśnie przez rozzerwanie pierwotnego portretu usytuowane jest jabłko, symbol poznania, grzechu i ludzkiej słabości. Człowiek odsłania swe namiętności, niedoskonałość, upadek. Metaforyczny skrót mięśni w sobie całą surową eschatologię, antycypuje trud człowieczej egzystencji. Podobne rozwiązanie kompozycyjne organizuje pracę pt. *Cień*. Tym razem wolną przestrzeń zajmuje człowiek. Cień, jego alter-ego splywa bezwładnie po niskich schodach usytuowanych u podnóża portretu. Interesujący zamysł kompozycyjny towarzyszy pracy *Starość i młodość*. Jest to praca zorganizowana w dwóch połączonych ramą kadrach. Pierwszy to wymiar młodości, potencjalności, wzrastania. Drobną sylwetką dziecka zajmuje jedynie nikłą część przestrzeni, reszta stanowi szansę, możliwość, sugeruje jednocześnie konieczność wysiłku, pracy, nakaz zagospodarowania życiowego obszaru. Drugi kadr wypełnia niemal w całości konwulsyjnie wygięta postać starca. Jego wizerunek to dramat przemijalności, wypełnienie życiowej przestrzeni, zrealizowanie życiowych szans, kres istnienia.

Rzeźby Dętkosia pokazują człowieka w różnych sytuacjach, czasem rejestrują jego szczęście, witalność, czasem odsłaniają jego słabości, namiętności, ambicje, czasem natomiast stają się wykla-

dnia prawd uniwersalnych, mówią o sensie życia, o przemijalności, analizują kondycję duchową i moralną. Jedną z ciekawszych prac w tej grupie jest *Pielgrzym*. Jest to kompozycja łącząca formę popiersia z planem krzyża. Rozsunięta dolna część jest przejściem łączącym dwa wymiary wędrówki: przeszłość i przyszłość, miejsce utracone i ziemię obiecaną. Przestrzeń tę wypełnia postać, w centrum poziomego ramienia usytuowany jest okrągły kamień, symbol hostii, serca, oko opatrności, zwieńczenie krzyża stanowi natomiast ikoniczna płaskorzeźba. Pewna hieratyczność tej kompozycji i wyraźnie zaznaczony gradacyjny układ pomiędzy światem ludzkim i boskim przypomina nieco ikonografię barokową, całość organizuje tu jednak symetria, oszczędność środków i wielka dyscyplina. Jest to przykład doskonałej harmonii, stworzonej poprzez syntezę zupełnie odmiennych jakości artystycznych, motywów abstrakcyjnych, symbolicznych i realistycznych, rozwiązań awangardowych i tradycyjnych, statyki i ekspresji, kształtu naturalnego i geometrycznego, przekazu dosłownego i metaforycznego.

Metafora odgrywa zresztą w rzeźbie Dętkosia rolę szczególną, koncentruje treści, ożywia skojarzenia, wyzwala inwencję, pozwala na szeroką interpretację. W tym kontekście praca pt. *Metafora* zyskuje jakby autotematyczny charakter. Wąski kontur brązu subtelnie zaznacza kształt krzyża, zarysowując portret na każdym jego krańcu. Ten zaledwie szkic podkreśla jednocześnie wielofunkcyjność, wieloznaczność i wielointerpretowalność figury. *Metafora* jest środkiem umożliwiającym rozbudzenie świadomości oraz stworzenie sytuacji, w której odbiorca poprzez swe zaangażowanie emocjonalne i mentalne sam stałby się twórcą znaczeń.

Dzieło Dętkosia to dzieło otwarte, wyzwalające wyobraźnię, ożywiający zmysły odbiorcy, pomagający tworzyć nowy obraz sztuki, nowe rozumienie artystycznego działania, nieustannie generujące nowe sensory. Artysta zdaje sobie sprawę, że dzieło jest tylko materialnym ekwiwalentem przemyśleń i doznań zmysłowych, różnorodnych doświadczeń, które wypełniają ludzką świadomość i podświadomość. W pracach tych niezwykle wyraźnie dostrzega się wspólną linię łączącą twórcę z dziełem i odbiorcą. To skierowanie ku odbiorcy ma szczególne znaczenie w pracach, w których przedmiotem refleksji stają się problemy etyczne.

Zainteresowanie etyką, mimo że manifestowane często i otwarcie, nie ma tu charakteru moralizatorskiego, często splata się z refleksją dotyczącą genezy rodzimej kultury. Autor powraca myślą do źródeł chrześcijaństwa, zaznacza rolę kościoła katolickiego w kształtowaniu polskiej świadomości kulturowej. Świadectwem tych przemyśleń są m. in. *Korzenie*, *Krzyż Odkupienia*, *Modlitwa*, *Czuwajcie w Zbawcy*. Religijność Dętkosia zyskuje czasem znacznie szerszy horyzont, dominuje spojrzenie holistyczne, świat jawi się tu jako organiczna całość, układ integralny będący emanacją wyższej świadomości. Panuje tu klimat spinozjańskiego panteizmu, gdzie kosmos, natura, człowiek stanowią pełnię - widzialny przejaw boskiej obecności. Artystycznym wyrazem tych odczuć jest przede wszystkim swoista organizacja prac, synkretyczna, integralna, stwarzająca obraz zamkniętego w brązie mikroświata.

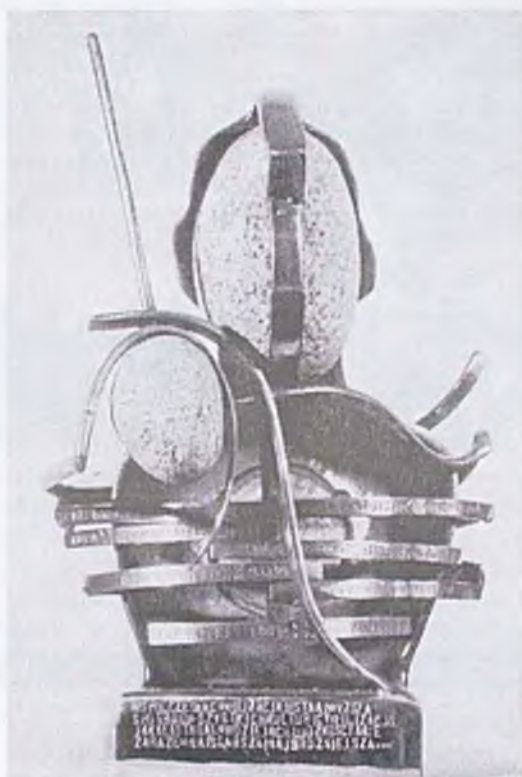
Równie oryginalnie jak portret, popiersie czy postać realizuje Dętko kompozycje grupowe. Jedną z najciekawszych prac tego typu jest nagrodzony w Rawennie *Dante*. Jest to nieregularny i niesymetryczny zespół form o fakturze przypominającej zastygłą lawę. Grupa niezwykle ekspresyjna, dynamiczna, w konwulsyjnym napięciu próbuje wydostać się z klątki prostopadłości, tracąc przy tym swój naturalny kształt. Kompozycja i modelunek wyrażają tu wszystko. Ta grupa to nie chaos i deformacja, to przede wszystkim dramat i cierpienie potępionych, bliskie w wyrazie freskom Signorellego, wizjom Boscha czy Memlinga.

Dętko wnikliwie śledzi dorobek kulturowy, wykorzystuje wątki mitologiczne, biblijne, dawną ikonografię, poszukuje punktów wspólnych między przeszłością a współczesnością, między tradycją a dokonaniem naszego czasu. Tradycja utrwalona przez artystę w niewielkim brązie ma twarz egipskiej Nefretete, spoza której wylaniają się kolejne postacie. Następstwo pokoleń to również następstwo myśli, rozwój kultury, ciągle doskonalenie, nieustanny postęp.

Czy jednak postęp zawsze jest zjawiskiem pozytywnym? Artysta zdaje się odpowiadać w duchu J. J. Rousseau. Cywilizacja, zwłaszcza w stadium cybernetycznym czy technokratycznym separuje człowieka od natury, sprzyja dehumanizacji, uniformizacji i atomizacji społeczeństwa. Przełom

cywilizacyjny, którego świadkami jesteśmy, polega między innymi na oderwaniu człowieka od świata konkretów i bezkrytycznym pogrążeniu się w świecie tworów sztucznych, pozbawionych indywidualności, w ślepych wymiarze abstrakcji. Jednym z symptomów przelomu jest zakłócenie równowagi w naturze. Zjawisko to stało się inspiracją bogatego nurtu twórczości Dętkosia. *Próby w kosmosie*, *Eco*, *Wóz ekologiczny* to wyraz niepokoju o losy planety i kosmosu. *Eco* to przetworzony, właściwie zdeformowany, portret. Zapisany w twarzy zarys ziemskich lądów zostaje przelamany, odsłaniając pustkę i nicność. Integralność planety i jej równowaga zostają naruszone. Tym razem człowiek odsłania swoje niszczycielskie oblicze. Jest w tych rzeźbach nie tylko niepokój czy lęk, jest przede wszystkim doznanie pewnej bezradności wobec ślepoty człowieka, który będąc istotą mądrą i twórczą jest jednocześnie bezkrytyczny i nieodpowiedzialny, pozbawiony pokory i szacunku dla planety, na której przyszło mu żyć. Sztuka Dętkosia tworzy ograniczoną całość, jest syntezą wartości kulturowych, sumą ludzkich doznań i doświadczeń. I chyba to właśnie jest w niej najcenniejsze, że z uporem utrwała obraz świata, że tak mocno zestrojona jest z rzeczywistością swego czasu, a jednocześnie tworzy perspektywę uniwersalną, perspektywę, w której każdy, jak w lustrzanym odbiciu, może rozpoznać swoje życie i swój los.

Piotr Siemaszko



Aleksander Dętko, *Portret cybernetyczny*



Heinrich Vogeler, *Letni wieczór*

Krzysztof Lipka

WORPSWEDE

*W samotności ze zmarłym mniej na łup
niewiadomego jesteście wydani, niż samotnie
w obecności drzewa.*

Rilke

Worpswede, rodzaj komuny czy kolonii, gdzie artyści wspólnie żyją i tworzą, jest zjawiskiem niezwyklej zarówno od strony swej genezy, jak i dzięki społecznemu kontekstowi; a także jako jeden z ostatnich eksperymentów zespolenia sztuki z naturą, eksperyment kontynuowany w głąb XX wieku! Źródła tego przedsięwzięcia są wielorakie, od oświeceniowych haseł powrotu do natury, przez wszystkie romantyczne pejzaże niemieckie, przez poszukiwanie śladem Nazareńczyków dawno zaginionej wspólnoty średniowiecznych bractw czy strzech, przez pozytywistyczne postulaty pracy aż po secesyjne ideały ogarnięcia sztuką wszystkich dziedzin życia i całkowicie już nowoczesne pragnienie ucieczki od cywilizacji miast. W Worpswede nie powstały może arcydzieła poruszające pokolenia odbiorców, ale szereg pytań, szczególnie dotyczących stosunku człowieka do natury, zostało tam postawionych w sposób nowy i dojmujący, co znalazło odbicie daleko poza zasięgiem sztuk plastycznych, w literaturze. Artyści działający w tej grupie nie stworzyli manifestów i traktatów teoretycznych, być może nawet nie wyznawali jednolitej i spójnej artystycznej wiary, żyli natomiast w całkowitym oddaniu sztuce, w ogromnej wobec niej pokorze, z dala od zgiełku i reklamiarstwa awangardy, w skupieniu i cichości ducha po prostu malowali. Jest wreszcie jeszcze jedna przyczyna, by zainteresować się dziś Worpswede: oto tę właśnie grupę wybrał największy poeta naszego stulecia, Rainer Maria Rilke, by napisać jedną z najpiękniejszych książek o sztuce.

Historia

W roku 1884 Fritz Mackensen, uczeń Janssena w Akademii w Düsseldorfie (później Kaulbacha w Monachium), zachwycony pejzażem wsi pod Bremą postanowił się tam osiedlić w miejscu zwanym Czarcim Trzęsawiskiem (Teufelsmoor). Okolica, której nazwa mówi bardzo wiele, miała ogromne znaczenie dla powstających tu później dzieł: łąki, bagna, strumienie i stawy, lasy, wzgórza i wrzosowiska, a wszystko w całkowitej głuszy. Mackensen przyciągnął tam z czasem kilku towarzyszy i w roku 1889 znalazła się tu już sześciuosobowa grupa, którą można nazwać, jak artyści nazywali sami siebie: Worpswede Kolonie (nazwa „strzecha”, „Kunsthütte”, pochodzi dopiero z lat 1928-30). W grupie założycielskiej znaleźli się obok Mackensena Otto Modersohn (monachijski uczeń Böcklina), Hans am Ende, Fritz Overbeck, Carl Vinnen i Heinrich Vogeler. Trzej ostatni, pochodzący z Bremy, aż do założenia Kolonii studiowali w Düsseldorfie. Wszyscy już wcześniej interesowali się pejzażem. Wkrótce Heinrich Vogeler okazał się najwybitniejszą w tym gronie indywidualnością, wokół niego zgromadziło się życie duchowe Worpswede, on przeobraził grupę w Kolonię. Vogeler przeobraził chłopską zagrodę w swą ze smakiem urządzoną siedzibę „Barkenhof”, gdzie panowała atmosfera sztuki i gorących dyskusji opisana później w powieści Carla Hauptmanna *Uśmiechający się Einhart* (*Einhart der Lächler*, 1907). Ten ideolog Kolonii był osobowością nader skomplikowaną, obdarzony prawdziwym i znacznym talentem, malarz, grafik, świetny ilustrator książek, projektant i architekt, szamotał się sam ze sobą zawieszony między liryzmem, fantastyką i marzeniami, a skłonnością do socjologii i socjalizmu z silnym piętmem fanatyzmu i drażliwością charakteru.

Późniejsza droga Vogelera była bardzo złożona i doprowadziła go do dość przykrego końca; w czasie ruchów społecznych w Niemczech, wywołanych rosyjską rewolucją, wszedł w skład rad robotniczych i żołnierskich w Bremie, swój dom w Worpswede przekazał na cele polityczne, a ostatecznie w roku 1925 na Czerwony Krzyż dla dzieci z rodzin politycznie prześladowanych, założył warszaty rzemieślnicze na terenie pierwotnej Kolonii, wreszcie coraz silniej skłaniając się ku socjalizmowi wyemigrował do Związku Radzieckiego, gdzie ewakuowany z Moskwy w roku 1941 zmarł w czerwcu roku następnego w Kazachstanie.

W pierwszych latach Worpswede zdecydowana postawa Vogelera doprowadziła do konsolidacji Kolonii; artystów łączyła niechęć do sztuki zinstytucjonalizowanej, do Akademii i systemu pracy w atelier, a pragnienie powrotu do pierwotnego, ludowo-chłopskiego bytowania, w które włączona byłaby również wielka sztuka, łączyli z egzystencją zapewnioną pracą własnych rąk przy wydobywaniu i transporcie torfu. Życie pośród natury, jej obserwacja, przejmowanie wiejskich obyczajów otoczenia dostarczało Kolonii wewnętrznych przeżyć i stawało się natchnieniem i tematem do artystycznej pracy.

W pięć lat po swym powstaniu Kolonia zorganizowała pierwszą wystawę w Bremie (1894), powtórzoną w rok później w monachijskim Glaspalast. Szczególnie ten drugi pokaz odbił się znacznym echem, krytyka poruszona była szczególnie intensywnością barw w obrazach i klimatem, w którym doszukiwano się zbieżności z literaturą Theodora Storma czy Anette von Drosste-Hülshoff, wiążąc dorobek Worpswede z wyraźnie już wówczas znacjonalizowaną tzw. „sztuką narodową” („Heimatkunst”) bardziej, niż było to bez wątpienia w założeniu i świadomości członków Kolonii. Wystawa jednak wprowadziła znaczne ożywienie do atmosfery Worpswede: zjawili się pierwsi uczniowie, a tym samym spełniło się stare marzenie Vogelera - Kolonia przeradzała się w rodzaj anty-akademii czy też wiejskiego cechu uprawiającego działalność pedagogiczną. Spośród tych pierwszych uczniów wywodzi się druga generacja Worpswede kontynuująca manierę nauczycieli: H. Schalschmidt (1884 - 1945), H. Moller (1889 - 1937), K. Krummacher (1867 - 1955), E. Meyer (1866 - 1960).

Z powodzeniem monachijskim wiąże się również zbliżenie do Kolonii Rilkego. Vogeler poznał go we Florencji podczas pierwszego tam swojego pobytu wiosną 1898 r. i udało mu się zaprosić poetę na podbremieńską wieś jeszcze tej samej jesieni. Rilke odwiedził jednak Kolonię tylko przelotnie i Vogeler wysłał mu ponowne zaproszenie do Petersburga w dwa lata później, kiedy Rilke pławil się tam w swych prorosyjskich upodobaniach. Po powrocie do ojczyzny Rilke rzeczywiście odwiedził Worpswede i zabawił tam około miesiąca, spisując cały czas skrzętnie swe wrażenia (tak zwany *Trzeci Dziennik* lub *Dziennik Worpswede*). Stało się to podstawą pierwszej książki Rilkego o sztuce i pierwszej w ogóle książki o Worpswede (wyd. 1903). W Barkenhofie poznał też Rilke dwie kobiety, artystki związane z Kolonią, z których pierwsza miała zostać jego serdeczną przyjaciółką - malarka często wymieniana jako prekursorka ekspresjonizmu - Paula Modersohn-Becker; druga żoną - rzeźbiarka Klara Westhoff. Klara była uczennicą Rodina, w konsekwencji pobytu w Worpswede Rilke zafascynował się Rodinem, napisał o nim dwa genialne eseje, w Paryżu został jego niedocenionym i wkrótce zwolnionym sekretarzem, a później jeździł po Europie z odczytami o sztuce wielkiego rzeźbiarza. W życiu Worpswede Rilke był epizodem, któremu Kolonia zawdzięcza być może więcej, niż własnej twórczości. Tymczasem Worpswede rozwijało się w nowym kierunku. Sława, jaką zdobyły warszaty zakładane przez Williama Morrisa, pobudziły Vogelera do podobnej działalności; w roku 1908 powołał on do życia podobne wiejskie zakłady produkcyjne, w których poczęto wytwarzać meble i przedmioty, projektowane głównie przez Vogelera, w stylu bardzo bliskie secesji, a wytwarzane metodą rękodziela. W takim trybie działania Kolonia dotrwała do I wojny światowej.

Po I wojnie Worpswede nie zaprzestało bynajmniej swych twórczych doświadczeń; inicjatywę przejął H. Hoetger, który dalej zmierzał w kierunku łączenia sztuk przedstawiających i stosowanych, a rolę mecenasa i propagatora Kolonii wziął na się L. Roselius, który reklamował w prasie grupę przedstawiającą ją jako odrodzoną pradawną strzechę. Rzeczywiście stopniowo rękodzieło zwyciężało malarstwo, aż w roku 1925 doszło do powstania stowarzyszenia o charakterze wyraźnie już produkcyjnym „Wirtschaftliche Vereinigung Worpsweder Künstler”. Około trzydziestu członków tej organizacji, stanowiących następną artystyczną generację Worpswede, zamieszkiwało

stale tamtejszą Kolonię, m.in. W. Dammasch, F. Ehlers, K. G. Hirsch, A. Kollmar, C. E. Uphoff (autor cennej pracy *Worpswede*, Brema, 1975), O. T. Tügel. Jaka była zależność tych twórców od pierwszej szkoły Worpswede, pozostaje jeszcze zagadnieniem niewyjaśnionym.

Po roku 1945 Worpswede, dostępne dla turystów od 1903 r., zachowało swe znaczenie tradycyjne i muzealne; do dziś zresztą zdarzają się artyści, którzy osiedlają się tam czasowo lub nawet na stałe.

Pisano o Worpswede dość sporo, podkreślając związki stylistyczne Kolonii z secesją, z „Heimatkunst”, a po II wojnie wysłedzono jej pośrednią rolę między romantyzmem i ekspresjonizmem, tak artystycznie, jak i organizacyjnie.

Pejzaże Kolonii kontynuują typ romantyczny, stawiający pytanie o kondycję człowieka wobec natury. Nawet wówczas, gdy nie ma na płótnie postaci ludzkiej, wyraźnie zauważamy, że przyroda ukazana jest w kontekście obserwującego ją człowieka. Wskazuje na to choćby dobór widoków, w których elementy przyrody układają się zawsze w atrakcyjne kompozycje w wypośrodkowanej optyce, z horyzontem w połowie wysokości, z wyraźnie obranym centrum czy zasadą naturalnego lecz nieustępliwego porządku. Te krajobrazy, opuszczone, wyludnione, biedne choć bardzo kolorowe, dzikie choć zagospodarowane, są nie tyle ponure, co wstrząsające swym dziwnym osamotnieniem. Najczęściej nie ma w polu widzenia żywej istoty; tak jest z reguły u Overbecka, Modersohn z upodobaniem umieszcza w krajobrazie jedną jedyną, zawsze samotną osobę, u Vogelera zdarzają się dwie, czasem trzy postacie zawsze widziane oddzielnie, jedynie Mackensen ukazuje z rzadka osoby we wnętrzach. Ludzie na drodze czy łące, o ile w ogóle występują, to zawsze zamyśleni, stojący lub idący bez celu, tylko u Mackensena zdarzają się sceny pracy w polu czy polowu. Jedynie Modersohn przejawia radośniejsze podejście do natury, jego pejzaże są mniej osowiale, weselsze, świetlistsze, bogaciej zakomponowane, jakby autor poszukiwał nie smutku, a urody natury; sprzyjają temu również tematy często związane z wodą, nie morze, lecz drobny strumyczek czy niewielki staw, czasem sceny na wodzie to widoki wyraźnie zajmujące Modersohna. Czasem ukazują się u Modersohna postacie symboliczne, zjawy czy duszki leśne, wprowadzając odrealniony klimat do mimo wszystko nostalgicznych krajobrazów (*Das Paradies, Märchenkönig, Die Waldfrau*, 1901). Ukazując przyrodę malarze Worpswede dążyli do w miarę pełnego ukazania wachlarza jej możliwości wyrazowych i nastrojów; pokazywali te same okolice w różnych porach roku i doby. Celował w tym Hans am Ende, którego pejzaże są mniej wyszukane kompozycyjnie, za to przedstawiające znaczną różnorodność klimatów; malarz chętnie pokazywał zimę, jesień, zapadający nad polami zmierzch, wyszukiwał miejsca o różnorodnej roślinności, lubił obserwować cienie. Am Ende jako jedyny z szóstki inicjatorów Kolonii również rzeźbił, najchętniej portrety w białym marmurze. Widoki Overbecka o lekko wystylizowanych liniach chętnie oddają krajobraz w świetle księżyca czy zasnuty chmurami; Overbeck również często umieszcza w pejzażach skromne i ubogie wiejskie zabudowania, portretuje wyludnione obejścia.

Obok pejzaży drugą, lecz znacznie skromniejszą dziedziną artystycznego działania były w Worpswede portrety. Za modeli służyli miejscowi chłopcy; Mackensen najchętniej malował niemowlęta pod troskliwym okiem matek i inne sceny macierzyńskie. I pozostali członkowie Kolonii chętnie portretowali nieco starsze dzieci, szczególnie subtelnie czynił to Vogeler. W twórczości tego ostatniego dziecko obecne jest też dzięki sympatii, którą artysta darzył baśnie; chętnie wykonywał według nich rysunki tuszem, delikatną secesyjną kreską, o wiotkich formach przywodzących na myśl Beardsleya. U jedynego też Vogelera spotyka się sceny o wymowie symbolicznej z postaciami śmierci, średniowiecznymi rycerzami, pokrewne w klimacie dziełom Stucka (*Tod und Alte, Dämmerund* 1989, *Sommerabend* 1900).

Rzadko, ale w sposób istotny pojawiają się w Kolonii obrazy o treści religijnej; wznuszające i dziwne jest Zwiastowanie (1901) Vogelera, w którym występują dwie kobiece postacie na łące: ta spełniająca rolę Anioła obrońca jest tyłem do widza i trzyma prawie zakrytą przed jego oczyma lutnię, jakby jej przesłanie miało być wyśpiewane ze strun instrumentu. Trudno właściwie zaliczyć ten obraz do malarstwa religijnego, jest w nim tylko pewna aluzyjność jak w niektórych płótnach Segantiniego, którego Zwiastowanie przywołuje klimat. Jednym z najciekawszych dzieł pierwszej generacji Worpswede jest obraz Mackensena *Ślužba boża* (*Gottesdienst*, 1895). Na łące przed bardzo ubogimi chatami zebrał się okoliczny lud, usadowiony na powynoszonych krzeselkach.

śłucha nabożnie kazania wygłaszanego z zaimprovizowanej z kilku desek kazalnicy; to płótno, które ukazuje nabożeństwo bez kościoła, wydaje się wielką przenośnią sytuacji całej Kolonii, służącej sztuce z dala od jej szumnych ośrodków i instytucji. Środki malarskie pierwszej generacji Worpswede są tak proste jak tematyka jej obrazów, wyraźne linie, ostre, czyste kolory, wygładzona faktura. Jedynie w obrazach Hansa am Ende daje o sobie znać żywy i gruby dukt pędzla.

Bez wątpienia najzdolniejszym, najbardziej indywidualnym spośród twórców Kolonii był Heinrich Vogeler, on też stworzył dzieła o największym znaczeniu i największej różnorodności. Świątyni pejzażysta, znakomity ilustrator, wykazuje największe zróżnicowanie tematyczne obrazów i najżywsze reakcje na współczesne mody i prądy. Oprócz obrazów i rysunków projektował przedmioty z metalu, zachwycające wyrafinowanym smakiem lichtarze i secesyjne kraty do kominków, hafty draperii pokrywających salon w Barkenhofie, subtelne, filigranowe ekslibrisy. On też był duchem i mózgiem nieformalnego zrzeszenia.

* * *

Ocena, którą Rilke wystawił Worpswede, interpretacja, którą wzbogacił jej dzieła, przerosła zapewne dokonania artystów i ich najśmielsze zamierzenia. Rilke bowiem w najprostszej rzeczy umiał dostrzec niedostępne nikomu dale, był jednym z tych, dla których „Każde proste zdarzenie wkracza niczym w asyście Anioła, za każdym z nich bowiem umieją dojrzeć skrzydła wspaniałości” - jak sam pisał o Rodinie. Toteż interpretując obrazy Worpswede poeta zauważa gigantyczny trud malarzy, zmierzających do wyrażenia ponadczasowej i pozaludzkiej prawdy natury.

Pisze w „Worpswede”: „Na wietrze szeleszczącym w starych drzewach nowe drzewa dorastają, wrastają w przyszłość, której my już nie dożyjemy. Jakże wiele lubimy z ludzkich rąk wnioskować, a wszystko - czytać z ich twarzy, na której jak na cyferblacie widzialne są godziny, które ich dusze dźwigają i kołyszą. Ale krajobraz trwa oto bez rąk, i nie ma twarzy; lub jednak cały sam jest twarzą mówiącą przez swą Wielkość i Nieprzezroczystość. I dla nas, jak pełną tajemnic może być śmierć, tak i pełne tajemnic jest wciąż jeszcze życie, które nie naszym jest życiem, nie w nas swój udział bierze i bez nas oglądane własne święto święci; a my je oglądamy jak przypadkowi przechodnie mówiący innym językiem. (...) Jakże mało od tysiącleci ludzie obcuje z naturą! A natura o tym nie wie, że ją uprawiamy, że posługujemy się jedynie małą częścią jej sił. W pewnych miejscach sami powiększamy jej okrucieństwo, a w innych brukami naszych miast zduszamy cudowne wiosny, które były gotowe z głębi ku nam nadejść.”

W tego rodzaju wypowiedziach Rilke ukazuje się jako spadkobierca ogromnej i głębokiej tradycji niemieckiego malarstwa pejzażowego z jego wnikliwą interpretacją natury. Tradycji, która podsycana przez Goethego, tak słonecznie podjęta przez Hackerta i Tischbeina, złączona z metafizyczną refleksją u Friedricha, z niejasnymi symbolicznymi treściami u Stucka, nie pozostawiła artystom z Worpswede, artystom żarliwym ponad miarę swego talentu, wiele więcej do dodania. Rilke wiedział o tym najlepiej, w prywatnych źródłach, w listach do Lou-Salomé, pisał: (1 sierpnia 1903)

„Przesyłam Ci też książkę o Worpswede, którą pisałem wiosną 1902 w Worpswede. Musisz okazać wyrozumiałość (...) W samym materiale kryło się tyle momentów przykrych, tyle ograniczeń, wiadomo bowiem, że malarze, o których musiałem pisać, są jako artyści bardzo jednostronni, jako ludzie zaś - mali, drobnostkowi. Uważałem za niegodne siebie ich osądzać, a gdy się starał ich przedstawić z uczuciem, wszystko rozplywało mi się między palcami, pozostawał tylko kraj i wielkość, jaką promieniuje...”

styczeń 1988



Otto Modersohn, *Raj*, fot. Dariusz Żelaznicki



Aleksander Dętkoś, *Maska kulturowa*

GRANICE BEZRADNOŚCI

Zaproszenie do dyskusji o granicach sztuki przyjąłem z dużym zainteresowaniem, nie tylko dlatego, że to temat interesujący ale także dlatego, że zostałem niejako przywołany do tablicy - pierwszy głos w dyskusji - ciekawy i ważki tekst Ewy Urbańskiej sprowokowany został jednym ze zdań mojej recenzji z wystawy Hermanna Nitscha.

Niech mi będzie wolno zacząć od tego drugiego powodu.

Kończąc rozważania o krwawych happeningach Nitscha, podczas których zabijane były żywe zwierzęta, napisałem „... pozostaje mi nadzieję, iż kiedyś potwierdzi się przecucie, że zginęły one jednak na ołtarzu sztuki, a nie w pracowni szarlatana.” - to właśnie temu zdaniu poświęciła swe uwagi Ewa Urbańska. Winien więc jestem pewne wyjaśnienie. Zdanie to nie jest stylistycznym ozdobnikiem, gdyby tak było postarałbym się by brzmiało ono mniej patetycznie. Rzeczywiście jednak dowodzi ono pewnej bezradności, która jest udziałem krytyków, historyków sztuki współczesnej, amatorów - słowem wszystkich interesujących się jej dziejami najnowszymi.

Twórczość Hermanna Nitscha zajmuje miejsce ekstremalne w świecie współczesnej sztuki. W takich wypadkach z całą jaskrawością uwidacznia się niemożność tak opisanego, jak i pełnej oceny tego rodzaju zjawisk. Nitsch okrutnie zabijał jagnięta - nie ma chyba żadnej wątpliwości, że czyniąc to wyrządzał zło. Problem w tym kto był tego zła autorem - artysta czy uzurpator. Jest to zarazem pytanie o relacje między estetyką a etyką - czy można wyobrazić sobie i zgodzić się z działaniami artystycznymi, w które wpisane są czyny etycznie naganne.

Szukając odpowiedzi na te pytania odnajdujemy jedynie gorzką prawdę o własnej niewiedzy. Nie sposób odpowiedzieć co wolno artyście, nie będąc pewnym, kim on dzisiaj jest, co decyduje o byciu artystą. Już to tak, zdawałoby się, proste pytanie pozostanie bez odpowiedzi.

Dawne kryteria, które mogłyby cokolwiek wyjaśnić dziś okazują się bezużyteczne. Większość osób zajmujących się praktyką artystyczną związana jest - lub była - z Akademią czy też różnego rodzaju

uczelniami artystycznymi. Posiadanie jednakże odpowiedniego świadectwa nie jest jedyną przepustką do świata sztuki. Także sposób funkcjonowania na szeroko pojętym rynku artystycznym o niczym nie decyduje. Jeszcze w XIX wieku utrzymywał się wyraźny podział na salon - czyli sztukę „prawdziwą” i marginesie nie-sztuki. Modernistyczna rewolta, ze swym kultem awangardy, z pozostawiania na obrzeżach sztuki oficjalnej uczyniła niemalże cnotę. Ani Akademia, ani salon od dawna nie decydują o tym co jest i o tym co nie jest działalnością artystyczną; co ciekawsze także sami odbiorcy stracili tę zdolność. Nigdy chyba nie było takich różnic między powszechnym poczuciem piękna czy funkcjonującymi stereotypami przedmiotu sztuki a jego awangardowymi realizacjami.

Problem nie w tym, że przeciętny odbiorca nie rozumie sztuki współczesnej - ona go po prostu nie interesuje. Głód estetycznych wrażeń najczęściej skutecznie syfony jest kiczem kultury masowej.

Jeżeli bycie artystą zależeć może tylko od własnej deklaracji, jeżeli ograniczeniem obszaru sztuki jest jedynie wyobraźnia twórcy, jeżeli nie ma barier formalnych, ba - jeżeli nawet od czasu pierwszych eksperymentów konceptualnych wyobrazić można sobie sztukę bez dzieła sztuki - to w jaki sposób można mówić o jej granicach?

Czy zatem jesteśmy zupełnie bezbronni? Czy coraz bardziej zacierać się będzie różnica między bełkotem, intelektualną indolencją tak często ubieraną w piękne szaty i dekretowaną jako sztuka, a twórczym poszukiwaniem wolnym od koniunkturalnych i ideologicznych nacisków? Mam wrażenie, że tym co chronić nas może od najdotkliwszych skutków tego rodzaju kulturalnej katastrofy jest poczucie odpowiedzialności. Nieczęsto się zdarza, by dyskusje o sztuce łączyły z pojęciami prawnymi. Sztuka traktowana jest jako świat na tyle hermetyczny, że tak prozaiczne instrumenty codzienności jak prawo nie mają z nim żadnego związku. Tymczasem to prawo właśnie jest ważnym, jeśli nie podstawowym elementem wytyczającym granice sztuki. Nie da się oczywiście prawnie zlikwidować kiczu, czy ustawowo zadekretować wysokiego poziomu artystycznego. Naiwnością byłoby sądzić,

że prawo załatwi wszystko, że będzie doskonałym arbitrem. Dość jest przykładów we współczesnej kulturze na to, jak przez głupotę, kółtństwo, czy zwykłą niewiedzę szykanować można nawet najwartościowsze dzieła, i to w państwach wolnych od autorytarnych zapędów, pomijając już to, jak skutecznie mordowały sztukę - także metodami prawno-administracyjnymi wszelkiej barwy totalitaryzmy - zwróciła zresztą na to uwagę Ewa Urbańska. Gwarancje, jakie daje prawo odwołują się do jego zupełnie podstawowych, pierwotnych funkcji, do (przepraszam za banalny frazes) ścigania i chronienia przed złem i krzywdą. Zasada równości wobec prawa dotyczy wszakże wszystkich - także artystów i tych, którzy pragną być za nich uznawani.

Jeśli prawo regulować może - czyli także ograniczać wszelkiego rodzaju ekstremizmy, tak główny nurt sztuki weryfikowany jest przez czas. Nic w tym twierdzeniu odkrywczego - nawet pobieżnie skreślone dzieje sztuki to jednocześnie dzieje rewidowania wydawanych niegdyś kategoriycznych sądów. Świat sztuki na swój sposób przypomina świat przyrody. Być może to zbyt karkołomne porównanie,

ale w obu wygrywają najlepsi - w przyrodzie - górujący siłą mięśni, inteligencją i zdolnością przystosowania - w sztuce wyobraźnią, ważkością przesłania, talentem. Zasada ta okrutna, zwłaszcza dla tych twórców, których dzieło doceniono długo po ich śmierci, nam, odbiorcom sztuki, daje pewien rodzaj komfortu. Czas weryfikuje sztukę, odsuwa w niepamięć to co było w niej nieistotne, wtórne, płaskie: konserwuje rzeczy wartościowe. Czas także weryfikuje granice sztuki, szkopol tylko w tym, że zawsze działa to wstecz. Można na przykład pokusić się o wytyczenie ich - wobec osiemnastowiecznej Europy, chociaż i tak skazane by to było na wiele uproszczeń. Sztuka współczesna rozgrywająca się tu i teraz to zespół zjawisk zbyt płynnych, by kategoriycznie je określać i definiować. Wracamy więc do owej bezradności. Pytanie o granice sztuki jest zatem pytaniem o granice naszej słabości w rozumieniu dzisiejszej sztuki i bezradności wobec niej.

Ryszard Warta

GALERIA JEDNEGO OBRAZU

Leszek Goldyszewicz, *Jak się masz stary koniu**Mówi Leszek Goldyszewicz*

Malarstwo jest pniem, z którego wyrastają gałęzie, szczyty, „dziczki” jakimi są działania sztuki współczesnej typu instalacja czy performance. Malarstwo istnieje, dopóty istnieje jego substancjalny odpowiednik: płótno, karton, ściana. Prawdziwe malarstwo można poznać i uprawiać tylko intuicyjnie, bo jego istotą jest tajemnica w nim zawarta. Przeżywanie sztuki i tworzenie to próba dogonienia piękna, zrozumienia ukrytych w obrazie pragnień i lęków jego twórcy. A będąc malarzem - przekazywanie tego, co nieprzekazywalne w inny, niemalarski sposób.

Wielkie malarstwo jest proste, zawarte między linią, płaszczyzną, kolorem, znakiem. Dlatego tak bliska pozostaje dla mnie sztuka pierwotna lub świadomie prymitywizująca: sztuka Altamiry i sztuka dziecka, sztuka średniowiecza, malarstwo Gauguina, Picassa, Klee, Miro czy Modiglianiego.

Malarstwo, w którym dostrzegam poszukiwanie znaku, formy pierwszej, unikające „smaczków plastycznych”, faktur, laserunków. Jediną definicją malarstwa jest samo malowanie.

Malując prowadzę dyskurs z płótnem, przed którym stoję. Obraz ma wewnątrz siebie zamkniętą pierwotną formę, wymagającą wydobycia na powierzchnię. Niekiedy przeciwstawiam się narzucanej przez płótno formie i maluję wbrew jego strukturze, także tytuł bywa odtrutką na dominację obrazu nade mną. Stąd poszukiwanie dygresji, komentarza nie powiązanego organicznie z treścią płótna. Każda interpretacja widza wobec kompozycji jest równoprawna, ja tylko sygnalizuję treść obrazu.

Maluję dużo, pozostawiając ocenę i wartościowanie prac na potem, wiem tylko, kiedy zmienia się moje „wewnętrzne” widzenie malarstwa, kiedy muszę malować inaczej. Nie szukam jednorodności ani nie aspiruję do stworzenia własnego stylu, nie chcę być nowatorem. Nie cierpię krytyki negatywnej, prowadzonej pod hasłem: wszystko już było.

Jerzy Sokołowski

LIST ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO NA JUBILEUSZ 40-lecia MIESIĘCZNIKA „TEATR” Z GŁOSĄ NA WSTĘPIE

Pod koniec października 1985 roku miesięcznik „Teatr” obchodził swoje 40-lecie. Uroczystość odbyła się w kawiarni „Czytelnika” na ulicy Wiejskiej, użyczonej na tę okazję przez Prezesa Stanisława Bębenka, życzliwego zawsze dla naszego pisma i dla mnie osobiście. Członkowie redakcji spotkali się z zaprzyjaźnionymi redaktorami „Pamiętnika Teatralnego”, „Dialogu” i dawnymi współpracownikami „Teatru”. Poza dyrekcją Wydawnictwa, które finansowało miesięcznik, mimo kurtuazyjnego zaproszenia, nie pojawili się na uroczystości przedstawiciele władz zajmujących się kulturą.

Profesor Zbigniew Raszewski z ważnych powodów nie mógł być tego dnia z nami. Przesłał natomiast list, który przekazał na moje ręce redaktor Andrzej Wyśiński z „Pamiętnika Teatralnego”.

List, jak wynika z jego treści i odniesień, ma charakter osobistych refleksji, z którymi - z okazji jubileuszu - Profesor Raszewski pragnął się ze mną podzielić. Nić wspomnień o jego związkach z pismem przeplata się z opisem zdarzeń, które składają się na szerszą panoramę zjawisk występujących w życiu kulturalnym i środowisku teatralnym. Zbigniew Raszewski był nie tylko ich świadkiem, obserwatorem i uczestnikiem, lecz nie raz osobiście i boleśnie doznał skutków zawirowań politycznych, których nie oszczędziła nam powojenna historia. Kładły się one niejednokrotnie cieniem na losy ludzi, twórców, na życie artystyczne i kulturalne kraju.

Jubileusz pisma przypadł w okresie dogmatycznego sterowania kulturą ze strony władz partyjnych i administracyjnych. Doktrynalnie zaostrzono kryteria ideologiczne i polityczne w ocenie sytuacji panującej w środowisku teatralnym po stanie wojennym i po okresie aktorskiego bojkotu. Próbowano arbitralnie wpływać na ocenę przedsięwzięć artystycznych. Władzom zależało na promocji określonych twórców, na eksponowaniu tych realizacji teatralnych, które uważano - z wiadomych sobie powodów - za godne nagłośnienia. Nie sprzyjało to wewnętrznej konsolidacji środowisk artystycznych, skupieniu uwagi ludzi teatru na sprawach programowych, na problemach twórczych. Odwrotnie, potęgowało to dalszą dezintegrację środowiska i skłócenie zapoczątkowane w stanie wojennym.

Atmosfera ta nie pozostała bez wpływu na sytuację naszego pisma. Zastrzeżenia władz partyjnych dotyczyły linii programowej „Teatru”, który nie zamierzał nigdy podporządkować się dyrektywie o „reglamentacji okłasków” lansowanej uporczywie przez ówczesnego sekretarza KC kierującego kulturą. Czyniono zarzut, że „Teatr” jest zbyt neutralny, że zbyt miękko wchodzi w sytuacje konfliktowe, że nie jest dostatecznie agresywny.

Zespół pisma natomiast usiłował dotrzymać wierności tradycji redakcyjnej i przestrzegać zasady wielostronności, osądu wyważonego i wolnego od doraźnych efektów polemicznych. Byliśmy przekonani, że powołaniem jedyne go pisma zajmującego się współczesnym teatrem jest merytoryczny obiektywizm, a za najważniejsze kryterium oceny uznaliśmy dojrzałość i rzetelność myślową i artystyczną poszczególnych wystawień teatralnych, bez prób ich ideologicznej czy doraźnie politycznej weryfikacji. Podobnie traktowaliśmy dział publicystyczny pisma, kiedy omawialiśmy sytuację panującą w środowisku, czy w ocenach programowej myśli teatrów, w szkicach historycznych oraz w numerach tematycznych.

Niedoścignionym wzorem była dla mnie osobowość długoletniego redaktora „Teatru” Edwarda Csató, o którym w swoim liście Zbigniew Raszewski tak pięknie pisze. Właśnie Edward Csató w najtrudniejszych momentach politycznych przełomów umiał zawsze zachować w piśmie taktowny umiar, nie poddając się zmiennym falom nastrojów i naciskom ideologicznym wywieranym na życie kulturalne. Podobnie, jak nie mieli wpływu na Edwarda Csató jako redaktora znakomici artyści teatru z grupy, z którą był związany przyjacielskimi więzami - i my również staraliśmy się tego obyczaju sumiennie przestrzegać.

Realizacja linii pisma, w sposób mniej czy bardziej ulotny - ocenę pozostawmy historykom teatru - nie byłaby możliwa bez wejścia do redakcji młodych krytyków, w większości absolwentów Wydziału Wiedzy o Teatrze, których poznałem w czasie ich studiów w PWST w Warszawie, gdzie prowadziłem zajęcia w latach 1978-1982. W redakcji znaleźli się: Jacek Sieradzki, Janusz Majcherek, Joanna Godlewska, Krzysztof Kopka. Współpracowali z pismem ich koledzy z wydziału: Maciej Pawlicki, Lukasz Ratajczak, Iwona Libucha, Jan Latus. Młode pokolenie krytyków reprezentowali również członkowie redakcji - Paweł Konic, Andrzej Multanowski, Maciej Nowak.

Młodzi redaktorzy najwięcej chyba zawdzięczali zarówno w swej edukacji historyczno-teatralnej, jak i uformowaniu postawy etycznej właśnie Profesorowi Zbigniewowi Raszewskiemu. Jest jego zasługą, że kształtował nie tylko wiedzę swoich wychowanków, lecz również ich świadomość, odpowiedzialność za słowo i postawę moralną. Z kolei nigdy Zbigniewowi Raszewskiemu nie był obojętny ich dalszy los po opuszczeniu szkoły, czemu daje wyraz w liście.

Młodzi krytycy wyróżniali się dojrzałością sądów, rzetelnością dziennikarską, odwagą w formułowaniu swoich przekonań estetycznych, nierzadko prawdziwym talentem pisarskim.

Jednakże program pisma i jego zespół budził ciągle wiele zastrzeżeń ze strony ówczesnych czynników politycznych. Dotyczyły one szczególnie osoby redaktora naczelnego. Kilkakrotnie przymierzano się do jego zmiany. Co kilka miesięcy pojawiały się, typowane przez partyjne gremia, nowe za każdym razem nazwiska kandydatów na szefa pisma. Stan niepewności musiał ujemnie zaciążyć na pracy redakcji, rwała się wewnętrzna konsolidacja zespołu. Nie wszyscy okazali się odporni na zewnętrzne ciśnienie. Kiedy Wydawnictwo miesięcznika zaczęło zmuszać redakcję do ograniczenia etatów dziennikarskich, niektórzy odeszli do innych redakcji lub parateatralnych zajęć.

W zakończeniu swego listu Zbigniew Raszewski pisze: „po najgorszych chwilach znów nocy ubywało, dnia przybywało, i to z reguły szybciej niż można się było spodziewać”. Od dnia jubileuszu „Teatru” w 1985 roku na tę „lepszą przyszłość” musieliśmy wszyscy czekać jeszcze lat kilka. Paradoksem jest, że wraz z nastaniem tej „lepszej przyszłości” u progu 1990 roku prawie nikt z dawnego zespołu nie mógł pozostać w „Teatrze”.

Żałuję, że nie wydrukowałem listu Zbigniewa Raszewskiego tuż po jubileuszu. Myślę, że sam autor mógł tego oczekiwać, choć list miał charakter bardziej osobisty. Byłby to wyraz publicznego uznania dla pisma ze strony człowieka, który w środowisku nie tylko teatralnym cieszył się najwyższym autorytetem intelektualnym, naukowym i moralnym.

W przestaniu Zbigniewa Raszewskiego znajdują się refleksje, wspomnienia i myśli, które ciągle są ważne. Odbija się w nich z jednej strony wielka osobowość autora, z drugiej zaś teatralna przeszłość, czas miniony, choć warty pamięci, lata oddalające się od nas z wszystkimi ich blaskami i cieniami.

Pozwólmymy jednak przemówić Profesorowi:

Szanowny Panie Redaktorze,

bardzo dziękuję Panu za zaproszenie na jubileusz czterdziestolecia „Teatru”. Tak się składa, że nie mogę osobiście uczestniczyć w tej pięknej uroczystości. Nie chciałbym jednak, żeby moje gratulacje wypadły przez to zdawkowo. Czterdziestoletnia działalność „Teatru” zajmuje tyle miejsca w moich własnych wspomnieniach, że prócz gratulacji i życzeń, jakie wszyscy składamy Panu w imieniu naszej Redakcji, tzn. w imieniu Redakcji „Pamiętnika Teatralnego”, dla Pana i dla całego Zespołu Redakcyjnego, pragnąłbym Panu złożyć również życzenia o charakterze bardziej osobistym.

Należę do osób, które doskonale pamiętają pojawienie się pierwszych zeszytów „Teatru”, gdy był on jeszcze miesięcznikiem w formacie dzisiejszej „Twórczości”. Dzisiaj o tamtym okresie w dziejach „Teatru” mówi się nieraz z pewnym lekceważeniem. W moich wspomnieniach rzecz ma się inaczej. Do dziś pamiętam wzruszenie, z jakim wertowałem zeszyt poświęcony festiwalowi Szekspirowskiemu. Być może trzeba mieć 20 lat i doświadczenia drugiej wojny światowej za sobą, by móc doznawać emocji tego rodzaju. A może wystarczy po prostu bardzo lubić teatr? Jakkolwiek by się ta sprawa miała, czuję się w obowiązku zaświadczyć, że już pierwsze zeszyty „Teatru” miały w tym kraju dobroczynne oddziaływanie, często mało znane samej Redakcji.

Z biegiem lat moje stosunki z „Teatrem” ulegały zbliżeniu, choć muszę przyznać, że odbywało się to powoli, w roku 1949, gdy pismo było pod kierunkiem Schillera i ukazywało się w nieco większym formacie, choć nadal jako miesięcznik, wszedłem po raz pierwszy do jego Redakcji. Mieściła się ona na Foksalu, w domu PIW-u. (Który sam wart jest monografii.) Byłem wówczas asystentem na Uniwersytecie Poznańskim. Do Warszawy wpadałem tylko. Staralem się tutaj wykorzystać każdą minutę, toteż zaraz po przedstawieniu się sekretarce zapytałem, czy może mi zdradzić, kto jest autorem artykułu o Cyrku Olimpijskim w numerze 7/8/9. Artykuł ten zrobił na mnie ogromne wrażenie. Ludzie mojego pokolenia znali Lekcję XVI od dziecka, można powiedzieć. Brzmiała ona jednak jak zbiór zaklęć poetyckich, równie pięknych jak inne i równie nieobowiązkujących. Wiadomość, że za słowami wiersza kryły się rzeczywistość „konie, ludzie, armaty” - jak mówią w Panu Tadeuszu - odkrywała zupełnie nową prawdę. W artykule była nawet ilustracja! Nie było jedynie nazwiska autora, który ukrywał się pod niepozornym kryptonimem.

- Litera „k” - odparła sekretarka przybierając ton uroczysty - Bohdan Korzeniewski.

Już miałem zapytać ją, gdzie mógłbym zobaczyć żywego Bohdana Korzeniewskiego, gdy do pokoju wszedł Mieczysław Rulikowski, który właśnie w Redakcji „Teatru” nazначył mi spotkanie. Moja znajomość z Bohdanem Korzeniewskim odwołła się przez to o kilka lat. (Co jednak nie miało wpływu na jej trwałość.)

Uplęło znów kilka lat i w dziejach pisma dokonało się kolejne przeobrażenie. Z miesięcznika, któremu najoczywiściej przyświecał wzór „tolstowo żurnala”, Edward Csató uczynił ilustrowany magazyn dużego formatu, obmyślając dla niego formułę redakcyjną, stosowaną z różnymi odmianami po dziś dzień. W pierwszym numerze był nie podpisany artykuł wstępny kończący się cytatem z Józefa Stalina. Sama koncepcja pisma nie miała jednak żadnego wzoru w Obozie Pokoju. Najprawdopodobniej była rodem z praktyki amerykańskiej czy angielskiej. W treści pierwszego numeru eksponowana była osoba Bertolda Brechta. Wiadomo, jaką rolę miał on odegrać ze swym teatrem w kruszeniu stalinizmu. A więc już o początkach „Teatru” pod nową redakcją można powiedzieć, że choć wmontowane w stalinizm, zjawisko to zawierało w sobie zapowiedź innej przyszłości. Rzecz o tyle ważna, że pismo miało wzięcie, podobało się, było czytane.

Dla mnie ten moment był niepomyślny. Władze Uniwersytetu zażądały, abym odszedł na własną prośbę. Moje poglądy polityczne - wyjaśniono mi - nie dawały się jakoby pogodzić z należytym wykonywaniem moich zadań. Muszę Panu wyznać, Panie Redaktorze, że myśl ta do dziś mnie zdumiewa. W ramach obowiązków służbowych zaznajamiałem studentów z teorią wersyfikacji polskiej. Przedmiot ten nie daje zbyt wielkich możliwości głoszenia poglądów politycznych. Władze były jednak innego zdania.

Rozglądając się za jakimś godziwym zajęciem zostałem współpracownikiem Leona Schillera w Instytucie Sztuki w Warszawie, gdzie w końcu osiadłem. Był to rok 1952.

W dwa lata później jechałem do Moskwy, jako gość, zaproszony m.in. do odebrania defilady w rocznicę wybuchu Wielkiej Rewolucji Październikowej. Była to cała wyprawa, a wspominam ją, ponieważ uczestniczył w niej Edward Csató. Moi towarzysze podróży byli bez wyjątku starsi ode mnie i nieporównanie bardziej doświadczeni. Lepiej też ode mnie rozumieli, że sprawy biorą dla nas korzystny obrót. Pośpejny nastrój ustępował już wtedy z naszego życia. Wracala ochota do zbytków. Któregoś wieczora napadła widać moich współtowarzyszy, którzy zabawiali się w jednym z pokoi naszego hotelu w sposób wręcz prowokacyjny, a ponieważ nikt nie chciał im za to nic zrobić, o trzeciej nad ranem sami zadzwonili do szefa naszej wyprawy i płaczącymi głosami zawiadomili go, że siedzą na Łubiance, aresztowani przez NKWD, i błagają o ratunek. Zapomniałem dodać, że szefem naszej wyprawy był p. prof. Szteyński.

Z tych czasów datuje się moja lepsza znajomość z Edwardem Csató. Nie mogę powiedzieć, żeby docierała się szybko i łatwo. Ale znów dam świadectwo prawdzie stwierdzając, że się bez przerwy zacieśniała. Kiedy w roku 1960 - czy 1961, nie jestem pewny - spotkaliśmy się na drugim krańcu Europy, wygrzewając się nad Sekwaną, na Wyspie św. Ludwika, nad samą wodą, łączyła nas już pewna zażyłość. Były to czasy pełnej dojrzałości Edwarda Csató i jego pisma.

W Warszawie istniały wówczas i działały całkiem jawnie różne nieformalne grupy literackie, malarskie, teatralne. Csató należał do grupy zwanej „Mokotowską”. Miała ona licznych antagonistów, więc różnie może być kiedyś we wspomnieniach oceniana. W mojej pamięci widzę ją jako grupę zwartą, o wyrazistych poglądach i takichże gustach, ale tolerancyjną dla wszystkiego, ją jako grupę kryjącą w sobie jakiegokolwiek wartości. Przekonałem się o tym osobiście wypowiadając się na lamach „Teatru” w sprawach, wobec których „Mokotowska” zachowywała większą lub mniejszą rezerwę. Nikt nigdy nie próbował tam ograniczać mojej swobody. O wielu rzeczach odległych od gustów „Mokotowskiej” dowiedziałem się właśnie z „Teatru”. („Teatr” np. zwrócił moją uwagę na Grotowskiego.)

Redakcja mieściła się wówczas daleko, na Puławskiej, redaktor naczelny przyjmował jednak najchętniej w holu Hotelu Europejskiego. Nie wiem, jak tam jest dzisiaj. Wtedy było tam mnóstwo klubowych foteli, aromatyczna kawa z ekspresu, w cenie 2 zł, i dużo powietrza, bo lokal był przestronny a gości mało. O pewnej porze dnia można tam było spotkać członków wszystkich trzech redakcji, tzn. „Teatru”, „Dialogu” i „Pamiętnika Teatralnego”. Sprawy obchodzące wszystkich - a trudno już dziś uwierzyć, ile miejsca zajmował jeszcze wtedy teatr w życiu miasta - omawiano się na bieżąco, nieśpiesznie, w poczuciu całkowitego bezpieczeństwa. Niespokojne rozglądanie się, zniżanie głosu albo i milknięcie na widok nieznanej osoby należały już do przeszłości, chętnie zapomnianej. Na moje pytanie, co sądzić o dystygowanej osobie, która nam parzyła kawę, Andrzej Dobosz, zazwyczaj dobrze poinformowany, odrzekł, że służbowo interesuje się ona wyłącznie cudzoziemcami. On sam przestawał z nią na stopie towarzyskiej. Nad wejściem do holu widniał napis surowo zabraniający wstępu każdemu, kto nie mieszka w hotelu. Myślę, że gdyby nam ktoś wtedy zwrócił na to uwagę, bylibyśmy przede wszystkim zdziwieni. Były to czasy, gdyśmy się czuli w tym mieście u siebie.

Minęło znów kilka lat. Naciągała - by użyć pamiętnego wyrażenia Puzyny - burzliwa pogoda. Tak się złożyło, że nasza Redakcja doświadczyła tego wcześniej. Pewien dygnitarz napadł na nas w momencie, w którym zupełnie się tego nie spodziewaliśmy. Csató zareagował momentalnie i poświęcił sprawie cały artykuł wstępny w „Teatrze”. W artykule z właściwą sobie spokojną gruntownością wdał się w rozważanie różnic, jakie dzieliły trzech synów Noego. Dalej zastanawiał się nad tym, którzy z nas mogą pochodzić od Jafeta, którzy od Sema, a którzy od Chama. Cenzura skonfiskowała ten artykuł bez wahania, ale zapomniała skonfiskować jego tytuł w spisie rzeczy, gdzie tkwi na wieczną rzeczy pamiątkę.

Były to ostatnie lata życia Edwarda Csató. Jego przedwczesna śmierć należy do najboleśniejszych strat, jakie poniosło nasze środowisko w moim najbliższym otoczeniu.

Pismo wychodziło nadal i do dziś wychodzi bez przerwy. (Choć już się zanosiło na przerwę.) Miałem widać szczęście do tej Redakcji, bowiem na stanowiskach redaktorów znów pojawiali się ludzie ze zrozumieniem odnoszący się do naszej pracy i mnie osobiście życzliwi. Są to już czasy niedawne, wszystkim znane i nie potrzeba się nad nimi rozwodzić. Żeby jednak doprowadzić do końca mój wywód, muszę uczynić wyjątek dla Pana czasów, Panie Redaktorze, bo właśnie za Pana czasów pojawiły się, a w każdym razie po raz pierwszy pojawiły się w takiej liczbie teksty moich uczniów. Nie raz już dziękowałem Panu za to, co Pan dla nich uczynił; dziś ponawiając podziękowania pragnę stwierdzić, że śledząc ich debiuty doznawałem i nadal doznaję emocji równie silnych jak tamte, z samego początku, choć oczywiście innej natury. Wtedy, w 1945, wszystko wydawało się możliwe. Dzisiaj przygnębia myśl, że znów tak się skurczyły nasze możliwości.

Ale czy po raz pierwszy? Kto nie widział całego czterdziestolecia na własne oczy, może łatwo od naocznego świadka dowiedzieć się, jak różnie bywało w tym czasie z naszymi możliwościami. Znam ludzi, którzy każdej chwili gotowi są opowiedzieć o tym o wiele dosadniej niż w moim liście. Jednakże każdy w końcu przyzna, że po najgorszych chwilach znów nocy ubywało, dnia przybywało, i to z reguły szybciej niż można się było spodziewać.

Z czego jeszcze nie wynika, aby i tym razem lepsza przyszłość miała nas tak mile i tak szybko zaskoczyć. Ale tego właśnie Panu życzę najbardziej, Panie Redaktorze, w tym uroczystym dniu

szczerze Panu oddany

Zbigniew Raszewski

Warszawa, 28 października 1985 roku

Krystyna Starczak-Kozłowska

POSZUKIWACZ NIESKOŃCZONOŚCI

*Bo ta ziemia to gospoda
W ogromnej naszej podróży...*
Juliusz Słowacki: z przekładu
Księcia mezlonego Calderona

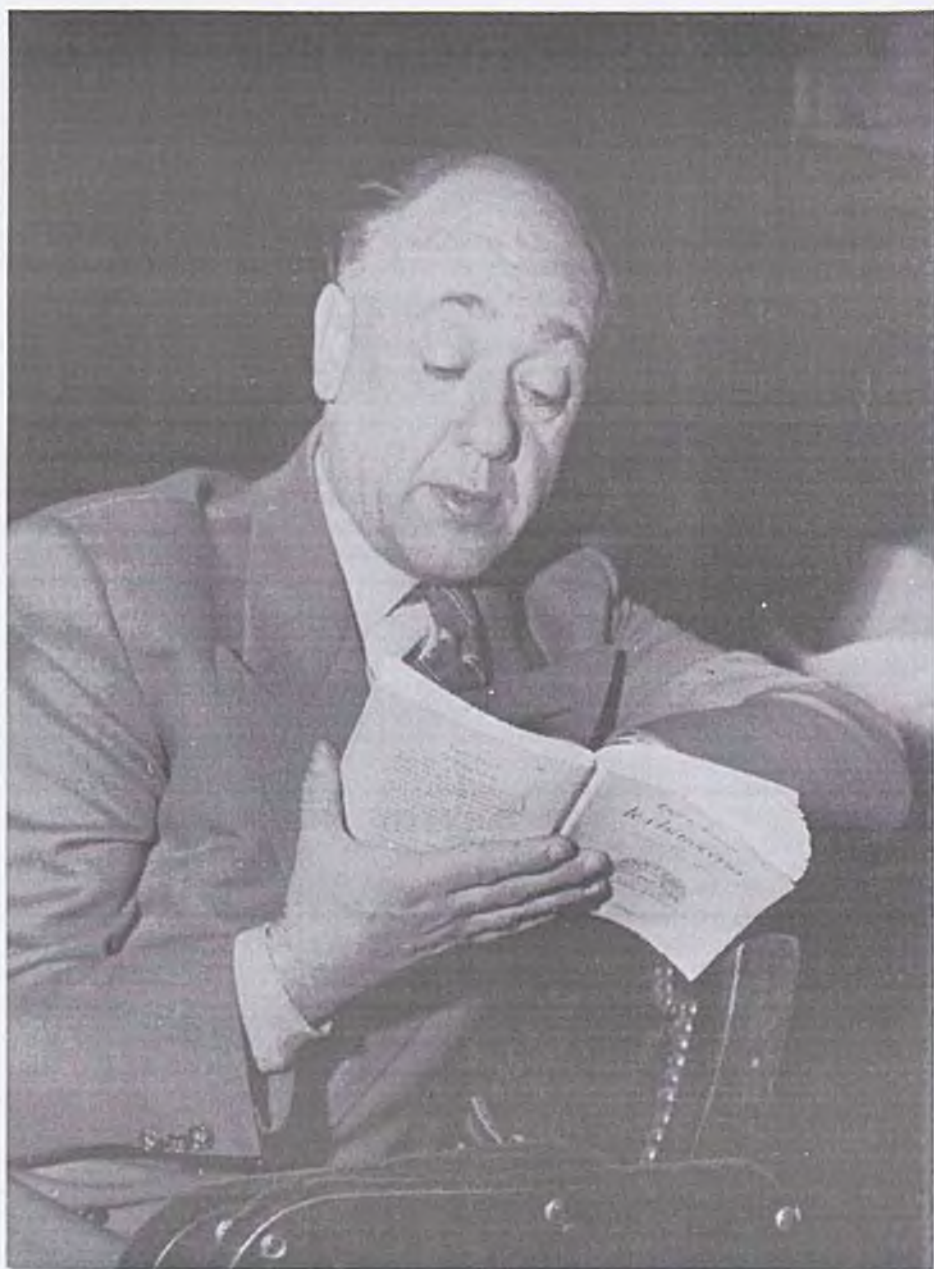
Nowe w sztuce rodzi się najczęściej w atmosferze prowokacji, szoku, skandalu, obrazoburczej walki z dotychczas uznawanymi kanonami piękna. Tak wkracza na scenę awangarda, torując drogę własnemu pojmowaniu prawdy w sztuce.

Jakże inaczej było z francuską awangardą teatralną lat 50-tych. Nie musiała bynajmniej pokonywać wielu oporów i właściwie nie bardzo wiedziała, z kim walczyć. Ionesco, ogłoszony papieżem tego ruchu, nienawidził teatru realistycznego i mieszczańskiego, szybko jednak spostrzegł, że to samo mieszczaństwo, które on tak zaciekłe atakuje w swych utworach, zaczyna go wielbić, a krytyka kładzie mu się do stóp. Oczywiście był krótki okres, kiedy pierwsze jego utwory: *Łysą śpiewaczkę* (1949), *Lekcję* (1951), *Krzesła* (1952) grywały bez powodzenia tylko małe paryskie teatryki, przed którymi sam autor nagabywał przechodniów do wejścia. Wkrótce jednak, za sprawą pochlebnej recenzji Anouilha, rozpoczął się okres prawdziwego triumfu, kiedy to sława Ionesco ogarnęła cały świat. Sam stwierdzał nie bez poczucia pewnej pychy: „W Niemczech pisze się prace doktorskie na temat mojej twórczości i mnie samego. Uczą o mnie w Norwegii na wydziałach uniwersytetów, w Anglii, Australii, college'ach amerykańskich. Pasjonują się mną Polacy, Jugosłowianie, interesują młodych Japończyków. Poświęcone są mi monografie. Nie sposób zakwestionować realności mojego działania i jego światowego rozgłosu...”

Być może zachłysnął się tą niepospolitą sławą, zapominając jak niebezpieczne jest osiągnięcie przez twórcę szczytów powodzenia. Jest to moment, po którym - jak powiedział Mrożek - można już tylko spadać. Na razie jednak duma Ionesco w pełni była uzasadniona. Sztuki jego podbiły Comédie Française, a sam autor powołany w 1970 roku do Akademii Francuskiej za życia stał się klasykiem. Wobec powszechnego podziwu, z jakim spotkali się i inni czołowi przedstawiciele awangardy: Beckett, Genet, Artaud, Adamov - Ionesco mógł tylko stwierdzić, może tonem usprawiedliwienia: „awangarda nie istnieje” i tłumaczyć, iż awangarda to w ciągu wieków zjawisko stałe: „są awangardy owocujące, które zrodziły się ze świadomego ignorowania dzieł poprzednich pokoleń lub przeciwnie takie, których istnienie umożliwił czy ułatwił powrót do źródeł, do dzieł dawnych, zapomnianych”. I właśnie „utwory awangardy mają odnaleźć i powiedzieć zapomnianą prawdę, przywrócić ją współczesności bez aktualizacji.”

Jakąż to zapomnianą prawdę chciał unaocznic lider awangardy? W swej wędrówce do granic teatru głosił, że „nie da się rozwiązać tego, czego nie można obronić, a jedynie to, czego nie można obronić, jest prawdziwie teatralne”. Mówiąc prościej: „Teatralnością jest to co nieteatralne”. A więc nie ruch, konflikt, intryga, odpowiednia konstrukcja bohaterów, ścieranie się postaw, logika i konsekwencja, a właśnie absurd, paradoks, całkowite zerwanie z iluzją.

Iluzję sceniczną rozbijał już Pirandello i Giraudoux, ale francuska awangarda teatralna poszła w tym kierunku niemal do końca, do obszaru, poza którym teatr już traci swoją nazwę. W jej utworach nie przystające do siebie konwencje teatralne przechodzą jedna w drugą, aktorzy w pół słowa mogą przejść z roli w rolę lub grają kilka ról jednocześnie, czasami potykają się o dekoracje sceniczne lub z nich wypadają. Co rusz pękają teatralne „szwy”, a wyolbrzymienie efektów ma



Engéne Joneco (1912-1994), fot. Keystone

doprowadzić do paroksyzmu. Skąd my to znamy? I kto wypowiedział słowa: „Chodzi o możliwość zupełnie swobodnego deformowania życia lub świata fantazji dla celów stworzenia całości, której sens byłby określony tylko wewnętrzną czysto sceniczną konstrukcją”. Autorem tych słów nie jest bynajmniej Ionesco, lecz nasz rodzimy Witkacy, który już przed wojną budował w swych sztukach rzeczywistość zupełnie oderwaną od praw rządzących światem, skonstruowaną tylko dla potrzeb danego dramatu. To on był prekursorem tego ruchu w powojennym teatrze europejskim, o czym dziś się już nie pamięta.

A jakąż to zapomnianą prawdę, jeśli idzie o przesłanie, ideę, chciał nam przypomnieć Ionesco? Nie tyle zapomnianą, co właśnie będącą na ustach wyznawców nowego kierunku filozoficznego tamtego czasu: prawdę o absurdalności świata i egzystencjalnej pustce, w jakiej żyjemy. Wymowę swej sztandarowej sztuki pt. *Krzesała*, która jest właściwie inną wersją *Czekając na Godota*, skwitował tak: „Tematem nie jest ani orędzie, ani klęski życiowe, ani moralna porażka staruszków, lecz właśnie krzesła, czyli nieobecność osób, Boga, nieobecność materii, nierealność świata, metafizyczna pustka. Przedmiotem świata jest nic”.

Czyż wypowiedź ta nie jest wykładnią modnego wówczas egzystencjalizmu, który kwestionował wszystko poza faktem naszego posuwania się ku śmierci, negował wspólnotę ludzką, historię, istnienie społeczeństwa, które rozpada się jedynie na szereg wyalienowanych jednostek? Rzeczywistość pozbawiona jakichkolwiek punktów odniesienia staje się koszmarem, rodzi lęk - i właśnie lęk przed ogarniającą nas zewsząd nicością stanowi podskórny nurt wszystkich dramatów Ionesco. Poprzez kolejne swoje awangardowe utwory starał się udowodnić, że życie jest absurdalne, a ludzie przypominają żywe atrapy, wygłaszają zużyte komunały, jakieś słowne sztance, toczą dialogi jak z waty, a właściwie monologi, bowiem jeden nie słucha drugiego tak, aby go zrozumieć. Jakże może być między nimi porozumienie, jeśli ich stosunki oparte są na kłamstwie, głupocie, idiotycznych konwenansach...

Jednostka nie dość, że całkowicie wyalienowana, zdławiona jest i ujarzmiona przez nacierającą zewsząd materię. Sterty śmieci, stopy bezużytecznych mebli, mnożące się filizanki z kawą (*Ofiary obowiązkowe*), czy jaja (*Przyszłość w jajach*) zdają się rugować ludzi. W pokoju małżeństwa w utworze *Amadeusz albo jak się go pozbyć* od lat rośnie trup, który powoli wypiera małżonków. Gdy rozmiary jego stają się monstrualne, mąż decyduje się w końcu go wyrzucić. Wleczce go przez ulice miasta, czemu nikt się nie dziwi, bo w świecie, w którym żyjemy, nie ma znaczenia.

Jak żyć i działać w totalnej pustce świata wobec bankructwa człowieka i jego fałszywych wartości? Tworzyć teatr bez żadnych dogmatów i ideologii, programowo antyideologiczny i antypsychologiczny. Absurd unaoczniwszy śmiejesz - zakłada Ionesco - może to być więc teatr tylko komediowy i farsowy zarazem. Nie tragiczny, bo w świecie, którego jest obrazem, niemożliwa jest tragedia, ponieważ nie istnieje hierarchia wartości. Słusznie zauważył Andrzej Falkiewicz (*Mit Orestesa*, Poznań 1967): „U Ionesco nie ma ani prawdy, ani fałszu, ani dobra, ani zła. Są tylko fakty równoczesne”. Inaczej zresztą nie może być, jeśli osobowość nie istnieje. Wtedy człowiek po prostu „utożsamia się z tłem dramatu”. Taki człowiek nie może być tragiczny i właśnie z nieobecności tragedii w świecie tragicznym rodzi się komizm” (Maurice Regnaud). Komizm - zdaniem Ionesco - ma w sobie siłę, która pozwala nam znieść tragedię egzystencji. Jest bardziej tragiczny od tragizmu, bo nie pokazuje wyjścia z sytuacji. Gdy zza ludzkiej farsy wyziera pustka istnienia, efekt może być bardziej wstrząsający niż w pełnym subtelnych niedomówień dramacie psychologicznym czy konturowej tragedii. Jan Kott, który tak chętnie tłumaczył Ionesco, torując mu drogę na polskie sceny, widzi w „tragicznych farsach” tego autora nawrót do najtrwalszej i długo najżywotniejszej, starej tradycji teatru komicznego i karnawałowego rytuału, w którym świat postawiony zostaje na głowie. Takiemu obrazowi rzeczywistości towarzyszył nie tyle śmiech co bolesny grymas, bo za farsowym strojem kryła się tragiczna niezgoda na życie „Zastawiono na nas coś w rodzaju pułapki, przeciw której nawet się nie buntujemy” - dziwił się Ionesco w *Okruchach dziennika*. Przecież jedyna poważna alternatywa to śmierć i ta stale obecna jest w jego sztukach - szydercza, sardoniczna, zwycięska.

Béranger, ulubiony bohater późniejszych dramatów Ionesco, jest trochę bardziej ludzki. „Wzruszający i odrobinę komiczny”, jak określa go Ionesco, szuka konstruktywnych rozwiązań. W jego zetknięciu z mordercą (*Morderca nie do wynajęcia*) jakże żałośnie i bezradnie brzmią zużyte słowa o szczęściu, braterstwie ludzi, patriotyzmie i innych „prawdach podstawowych”, jakie wygłasza, bezskutecznie zresztą, aby powstrzymać rękę mordercy. Sam uświadamia sobie przy tym „pustkę swej moralności, która flaczeje jak balon” i oddaje się zabójcy. Widać jednak w tym utworze dążenie Ionesco do przełamania jednoznacznie pesymistycznego obrazu świata. Jakąś drogę ku nadziei odkrywamy w słowach „Możliwe, że istnieje jakaś racja poza naszą racją istnienia - to także jest możliwe”. Nikła to nadzieja, jeśli każde wyobrażenie ładu moralnego czy bezpiecznego życia okazuje się iluzją. Naiwny Béranger w *Pieszko w powietrzu* podróżując z rodziną po sielankowej Anglii postanawia unieść się poza ludzki świat i tam doświadcza nie tyle kosmicznej pustki, co apokaliptycznej wizji zbliżającej się zagłady, „coś w rodzaju nowoczesnego piekła”.

Pieszko w powietrzu - to był ciekawy pomysł sceniczny, ale autor nie tchnął weń dramaturgicznej siły. Premierę w Teatrze Polskim w Warszawie w 1967 roku w reżyserii Erwina Axera tak skwitował wybitny krytyk Zygmunt Greń: *Pieszko* złożone jest z tak charakterystycznych dla niego (Ionesco - dop. KSK) gry stereotypów, rozciągniętych wszakże w dwupółgodzinne przedstawienie, co grozi głębokim znudzeniem widowni.” Rozumie więc Axera, który Bronisławowi Pawlikowi każe wznosząc się dosłownie nad sceną zawisnąć na linkach. „A więc cyrk - komentuje krytyk - tylko że pozbawiony cyrkowego ryzyka. Gdy sytuacja się przedłuża - nuda.” Reasumując Greń stwierdza bezlitośnie: „Okazuje się, że pustka może tkwić nie tylko w sytuacjach ziemskich, może odślaniać się nie tylko w przygodzie kosmicznej. Może być przeznaczeniem autora.” Tak, Greń należał do tych, którzy pierwsi mieli odwagę powiedzieć, że król jest nagi. Nie wahał się też już wówczas w latach 60. głosić (*Wejście na scenę* Poznań 1968), że fascynacja pierwszymi utworami Ionesco w Polsce, naturalna, jak każda nowa moda, przedłużyła się zbytnio, ponieważ głosili ją poważni i szanowani ludzie teatru. A potem „już nikt na kolejne sztuki Ionesco nie potrafił spojrzeć trzeźwo i krytycznie (...) W ten sposób powstają mity. I wreszcie te przygniatające serwituty teatru, który chciałby być nowoczesny”. Właśnie, polski teatr zawsze snobizował się na nowoczesność. Mrozek po latach tłumaczył te polskie fascynacje lat 60. krótko: „Dla nas wszystko, co wtedy przychodziło było olśniewające, bo byliśmy wygłodzeni i spragnieni wszystkiego”.

Nosorożec - dramat, w którym postępująca mutacja ogarnia wszystkich mieszkańców miasta, z wyjątkiem Bérangera - też oparty jest na jednym pomysle. „Po pierwszym nosorożcu - mówi Mrozek - po pierwszej przemianie już pan wie, że następny też się przemieni itd. To jest dobre na pięć minut, ale po co trzy godziny?” Podobnie surowo ocenia tę sztukę Greń: „Doświadczenie faszyzmu było tak silne, że ten publicystyczny żart autora działał jak celny kuplet w szopce politycznej. Oczywiście działał w ten sposób tylko wtedy, gdy został jako szopka potraktowany na scenie. Np. krakowskie przedstawienie, które szukało w *Nosorożcu* metafizyki losu człowieka i okrutnej wizji nowoczesności, stało się pomyłką gruntowną i nudną.” Dla innych z kolei *Nosorożec* odczytany jako sztuka polityczna wydawał się utworem wyjątkowo płaskim. Andrzej Wirth pisał, iż wielki model przemiany stworzony przez Kafkę „ulega u Ionesco asymilacji i zostaje intelektualnie zdyskontowany. Ionesco okazuje się przeciętnym popularyzatorem Kafki na szczyblu kultury «Przekroju».”

Do *Gry w zabijanego* zaczerpnął Ionesco pomysł z *Dziennika czasów zarazy* - podobnie jak Camus - ale po to tylko, by pokazać, jak absurdalność życia kończy się absurdalnością śmierci, która kosi jednakowo zdrowych i chorych, starych i młodych, biednych i bogatych. Krytyka ubolewała (rok 1968), że nie ma w tej sztuce ani oryginalnych propozycji myślowych, ani nowej techniki dramatisanskiej, ale Henryk Tomaszewski zdecydował się wystawić ją we Wrocławiu z Kazimierzem Wiśniakiem jako scenografem. Aby zapobiec nużącemu powtarzaniu się sytuacji wprowadził jako oddzielną bohaterkę śmierć upersonifikowaną, jarmarczną, która bezwzględnie i błazeńsko kieruje dance macabre umierania. Nasycił dzieło Ionesco swoją wyobraźnią, wrażliwością - i stało się ono fascynujące.

Te kilka wybranych przykładów realizacji sztuk Ionesco mówi o ślepej uliczce, do jakiej doszedł teatr absurdu, który tropiąc stereotypy sam innym stereotypom ulegał. Tylko inwencja wybitnych reżyserów była w stanie wypełnić puste miejsca, od jakich roilo się w „antyteatrze”. Widzowie zauważyli również, że Ionesco wciąga ich w ciemną sceniczną pustkę i już z niej nie wyprowadza. I tak powoli rozpoczyna się kryzys popularności jego teatru, który przestał epatować swą nowością, a pozbawiony był tego, bez czego żadna sztuka nie może istnieć - elementu niespodzianki...

Autor *Nosorożca* czuł, iż dotarł do martwego punktu, z którego wywieść mógł go tylko ktoś, kto swym autorytetem odsłoni przed nim zupełnie inne perspektywy istnienia. I tak spotkały się drogi myślowe dwóch jakże odmiennych poszukiwaczy nieskończoności: Ionesco i szarego braciszka zakonnego, który w bunkrze głodowym w Oświęcimiu oddał życie za współwięźnia. Ionesco uczynił Kolbego bohaterem libretta operowego. Jakże daleko odszedł już ten szermierz awangardy od zimnego szyderstwa, jeśli w jednym z wywiadów, udzielonych w 1988 r. (przedruk „Panorama” 29 V 1988) wyznaje: „Przyszłość naszego świata zmierza ku religii i mityce, a jedyną odpowiedzią na farsę, jaką Bóg stworzył człowiekowi, może być wiara. W książce pt. *Poszukiwanie z przerwami* mówi: „Wciąż szukam jakiegoś twardego gruntu, na którym można by się bezpiecznie oprzeć. Może jest nim właśnie sacrum? Każdy człowiek stawia sobie pewne pytania, w obliczu rzeczywistości będącej owocem złudzeń, opartych na rachunku prawdopodobieństwa, każdy rozumuje jak Pascal, choć może nigdy Pascala nie czytał. Rzeczywistość nie jest rzeczywista. Nikt i nic, ani nauka, ani fizyka nie potrafi określić, co jest rzeczywiste.”

Czyżby więc przyznawał się już do błędu we własnym rachunku prawdopodobieństwa, który zakładał nieobecność Boga i wielkie nic świata? Wrodzona przekora każe mu jeszcze nazywać siebie „wierzącym niedowiarkiem”, a Boga obwiniać o farsę życia. Książce nadaje tytuł *Poszukiwanie z przerwami*, ponieważ - jak twierdzi - „żyjemy na różnych płaszczyznach, raz zadajemy sobie pytania o sens istnienia, o wszystko na co nie znajdujemy odpowiedzi. Kiedy indziej żyjemy bardziej przyziemnie, zadowolając się polityką, towarzystwem kobiet itp. Błahość i głębia, nietrwałość i sacrum idą z sobą w parze.”

Co więc liczy się najbardziej? Ionesco już teraz nie ukrywa, że miłość, jakiej wyrazem była ofiara życia Kolbego. I że „wielki akt poświęcenia, jakiego dokonał ten człowiek, może służyć za przykład w świecie, w którym zwycięża tylko egoizm.” Zapytany, czy ów zwrot ku religii nie jest jeszcze jedną farsą zjadliwego szydery, Ionesco odpowiedział:

- „Towarzyszy nam wizja przyszłości pełnej zagrożeń, świadomość nieuchronnej katastrofy. Wszystkie ideologie wymarły, a iluzja wolności, zrodzona wraz z humanizmem i żywa jeszcze w epoce komunizmu, okazała się tylko kolejną porażką ludzkości. Historia - to tylko seria niepowodzeń, a wolność - to tylko przywilej. U schyłku XX wieku wiara w Boga jest czymś coraz mniej śmiesznym”. I zakończył słowami André Malraux: „Wiek XXI będzie religijny, albo go wcale nie będzie”.

Wielkie słowa, niczym wróżba Kasandry... Autor nie ukrywa, iż sardoniczny śmiech nie okazał się właściwym kluczem do walki z poczuciem niespójności i przypadkowości egzystencji. Ukazując bezsens istnienia doszedł tylko do tego, co tragiczne w nim samym, i w nas - do chaosu i pustki paralizującej możliwość działania. Przyznawał rację Kolbemu, gdy ten głosił: „Człowiek postępuje zgodnie ze swą naturą tylko wtedy, gdy działa z pobudek miłości. Gdy działa z innych pobudek, czuje się nieszczęśliwy.” Nie danym mu było jednak na stałe przy tej prawdzie pozostać, może dlatego nie opuszczał go niepokój i 3 miesiące przed śmiercią napisał: „Wydaje mi się, że zmarnowałem życie falując na wietrze. Tkwi we mnie pustka i już dłużej nie mogę - nie z powodu bólu, ale egzystencjalnej pustki, wypełniającej świat, o ile można powiedzieć, że świat jest pełen pustki...”

Już nie pycha człowieka u szczytu sławy, ale wielka, piękna pokora dyktuje mu słowa ogromnej wdzięczności wobec wszystkich, z którymi się zetknął i którzy, często nawet nie wiedząc o tym, pomogli mu w karierze. Przyznaje: „Tak oto przechodząc z rąk do rąk dochrapałem się tej ogromnej

sławy”, ale zaraz potem dodaje : „Dożyłem 80. lat w lęku przed śmiercią i w przerażeniu nie zdając sobie sprawy, że Bóg coś dla mnie uczynił”. W *Testamencie*, cytowanym wyżej, wyczuwa się, iż chwilami doświadczał jednak wiary, że w toczącej się „kosmicznej wojnie pomiędzy siłami dobra i siłami zła” (co skłonny jestem przyjąć za Janem Pawłem II) w końcowej rozgrywce zwyciężą siły dobra. I w tym dostrzegł na kształt światła w tunelu - istnienie Boga. Świadczy o tym ostatnie zdanie Testamentu: „Jeśli zło istnieje Bóg również jest” - wyznanie, będące iluminacją człowieka odchodzącego, który uświadomił sobie, że sens naszych zmagañ może tkwić przede wszystkim w tym, iż są one fragmentem większej całości - tej właśnie kosmicznej walki. Tylko czując w niej swój współdziałal nabieramy poczucia realności istnienia, a nie nicości. Oczywiście nie byłby sobą, gdyby jednocześnie ironicznie nie zarzucał Bogu, iż nie uczynił go nieśmiertelnym, ale kryła się w tym, być może, już tylko nieporadność dziecka, zaplątanego w gmatwaninie sprzeczności u kresu drogi... Możemy być mu wdzięczni, że odsłonił przed nami bez żadnej pozy cały dramat swej egzystencji, owo balansowanie na skraju rozpacz, zwątpienia i nadziei.

Jego rozterki, odkrycia i wyznania u schyłku życia znane są tylko nielicznym. Przeszedł do historii jako zimny szyderca, który nie wahał się odzierać nas ze wszystkich złudzeń. Na pewno był wybitny i na pewno odegrał znaczącą rolę jako demaskator naszych kłamstw, naszej nieudolnej ludzkiej gry. Unaoczniał nam (jak Beckett) wielką nieobjętą samotność człowieka, ale nie wzruszył nas tym odkryciem, ponieważ z jego sztuk ludzkie uczucie zostało wypreparowane niemal tak, jakby uczynił to niewidoczny skalpel chirurga.

Awangardowość jego teatru tak szybko posiwiła nie tylko dlatego, że żyjemy w epoce permanentnej awangardy we wszystkich dziedzinach sztuki i każda nowość starzeje się szybko, ale przede wszystkim dlatego, że „absurd w stanic czystym jest nie do zniesienia”, a komizm sytuacji braku wyjścia uprawiany na dłuższą metę niestety nuży, bo przeciwny jest naturze ludzkiej. Istnieje w nas taki pęd do życia, taka potrzeba nadziei, że prędzej czy później odrzucimy obraz świata, który jest z niej wyprany. Naszą uwagę na dłużej zatrzymać może ten artysta, który przywróci nam godność istnienia, pokaże, że jako istoty ludzkie potrafimy sprostać bytowi, a nasze ulotne istnienie na tej ziemi ma sens.

Krystyna Starczak-Kozłowska

Jerzy Sokołowski

A JEDNAK AKTOR...!

Truizmem byłoby dziś mówić o miejscu i znaczeniu aktora w teatrze, choć jeszcze nie tak dawno prymat wiódł teatr reżysera, autora, wybitny krytyk wysuwał ongiś hasło „pisanie na scenie”, a nadinwencja inscenizatorów nie tylko usuwała aktora w cień, lecz niejednokrotnie demolowała warstwę znaczeniową utworu. Refleksje te ogarnęły mnie, gdy obejrzałem dwie najnowsze premiery w teatrach warszawskich: *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka w reżyserii Erwina Axera w Teatrze Współczesnym i monodram słowno-muzyczny w wykonaniu Krystyny Jandy *Kobieta zawiedziona* oparty na powieści-pamiętniku Simone de Beauvoire w Teatrze Powszechnym.

Dwa różne teksty, dwa różne przedstawienia. Zestawienie tych spektakli w jednej refleksji wydać się może nietaktem. Jakże tu bowiem łączyć historiozoficzną w założeniu sztukę Mrożka, do której inscenizacji przywiązał tak wielką wagę, że po raz pierwszy opatrzył ją „dekalogiem” wskazań do skrupulatnego przestrzegania przez kolejnych realizatorów, z banalnym w swoich obserwacjach obyczajowym pamiętnikiem zdradzonej żony. Choć rzecz powstała pod piórem modnej przed laty pisarki francuskiej z kręgu egzystencjalistów. Oba utwory są tak odległe od siebie, jak Krym od Paryża. Gdzie Krym, gdzie Paryż chciałoby się powiedzieć trawestując aforyzm.

A jednak paradoks tego zestawienia nie wydaje się tak szokujący i bezzasadny. Ostateczny bowiem rezultat artystyczny oba przedsięwzięcia sceniczne zawdzięczają przede wszystkim aktorom. Kreacjom wybitnym, o wysokiej dojrzałości profesjonalnej, fascynującym precyzją interpretacyjną, bogatym w środki wyrazu, przykuwającym uwagę widza.

Najnowsza sztuka Mrożka nie jest utworem dość spójnym. Jego struktura rozpada się na dwie różne formalnie części, skomponowane w odmiennej konwencji i poetyce. Pierwszy akt tzw. przedrewolucyjny nawiązuje pastiszowo do dramaturgii Czehowa i ukazuje ludzi zagubionych w otaczającej ich rzeczywistości, rozczarowanych do świata, sceptycznych, zamkniętych w sobie, o uczuciach i ambicjach niespełnionych, zmarnowanym życiu. Pobrmiewają tu nie tylko echa *Trzech sióstr*, *Mewy*, *Wiśniowego sadu* (wspomina się Raniewską, mówi się o siostrach Prozorow), ale i bohaterów sztuk Mrożek obdziela niektórymi wyraźnymi cechami postaci czechowowskich, jak np. porucznika Szejkina wzorowanego na Solonym z *Trzech sióstr*. Dwa następne akty, rozgrywające się również na Krymie, ukazują tych samych ludzi w diametralnie innej rzeczywistości - porewolucyjnej, a w części trzeciej po rozpadzie imperium. Realia tych czasów autor wypełnia satyrą obyczajową, zgrywą o wyraźnym zabarwieniu farsowym. W takich też sytuacjach ustawia Mrożek bohaterów sztuki, w scenkach, niekiedy potraktowanych skeczowo, z komediowymi spięciami, które dość schematycznie i stereotypowo ilustrują różnorodne wynaturzenia obyczajowe i moralne nowej rzeczywistości rosyjskiej, tej radzieckiej i współczesnej.

Po pastiszowej czechowowskiej części pierwszej, dwa następne akty są już tylko farsą. I farsowymi marionetkami stają się postaci utworu. Stwarza to okazję i pokusę dla aktorów do „glupkowatego pajacowania”, przed czym zresztą ostrzega sam autor w „dekalogu”. Te dwa akty wypełnione groteskowymi i komediowo nakreślonymi obrazkami obyczajowymi, wymagają od wykonawców wyczucia stylu, zapanowania nad nadmierną ekspresją, wystrzegania się sztampy, szarży i gierki pod publiczność. A tekst, niestety, stwarza takie niebezpieczeństwo.

Wzorowo wręcz zespół warszawskiego przedstawienia umiał zapanować nad tymi zagrożeniami. *Miłość na Krymie* prowadzona doświadczoną, precyzyjną ręką reżysera Erwina Axera zajaśniała blaskiem aktorskim nieczęsto obecnie oglądanym na scenach. Zbigniew Zapasiewicz w roli Zache-

dryńskiego, tej „niejasnej osobistości”, tworzy we wszystkich trzech częściach sztuki postać człowieka, który w zawirowaniach i zamęcie historii pozostaje do końca sceptycznym, mądrym inteligentem, filozofującym i nieco przewrotnym, świadomy przeobrażeń, jakie się dokonały, choć jednocześnie zdystansowany wobec losu i świata. Rola piękna i godna szerszego opisu. Krzysztof Wakuliński, jako porucznik Szejkin, może najlepiej wyczuł pastiszowy charakter pierwszego aktu. Stworzył postać zamkniętego w sobie, nieprzystępnego dla otoczenia dziwaka i mizantropa, prześmiewcę, ostentacyjnie burzącego salonową konwencję. Szczególne brawa należą się Marcie Lipińskiej i Krzysztofowi Kowalewskiemu, scenicznemu małżeństwu Czalcowów. Ich role pełne przerysowań dostarczają dużo okazji do rażącego wygłupu i farsowego przeinterpretowania. Umieli zachować właściwy umiar, byli śmieszni w śmiesznych sytuacjach, pastiszowo potrafili bawić się swoimi trzema wcieleniami, bawiąc widzów nigdy nie popadali w „nadmierne pajacowanie”. Wszyscy występujący aktorzy zasługują na najwyższe uznanie. Nie sposób wymienić całej obsady, ale nie można pominąć Danuty Szaflarskiej jako bardzo „czechowowskiej” służącej Anastazji Pietrownej świetnej w swoim wyrazie i targających nią ambicjach, Olgi Sawickiej, Adama Ferencgo, odtwórcę postaci Rudolfa, inżyniera kolei żelaznych. Jego rozważania o kolejnictwie i filozofujące aforyzmy, logiczne paradoksy, które wymienia z Szejkinem, stwarzają okazję nie tylko do śmiechu, ale i do pewnej refleksji.

W warszawskiej realizacji *Miłości na Krymie* zwyciężył aktor, któremu musiał ustąpić miejsca Mrozek. Autor zamierzył bowiem lot wysoki, któremu nie zdołał chyba sprostać. Być może jedynie kokieteria tkwi w jego wyznaniu, że „jest to sztuka epicka”, że „chodzi w niej zarówno o miłość, jak i o Krym”, że „wszystko jest realne, a poza tym są tam inne jeszcze wymiary”. Aczkolwiek miłość tkwi w tytule, stanowi ona zdecydowanie wątek uboczny. Nie to jest jednak najważniejsze. Wątpliwości budzą niektóre sugestie interpretacyjne, jakie pojawiły się jeszcze przed krakowską prapremierą w Teatrze Starym. Tadeusz Nyczek w *Dziesięciu przyczynkach do Miłości na Krymie* w grudniowym numerze „Dialogu” z 1993 roku napisał, że Mrozek „uczynił bohaterem swojej sztuki Rosję, bowiem Rosja jest dlań - jak wynika z całego ujęcia historiozoficznego - tym miejscem na kuli ziemskiej, gdzie odbyły się najważniejsze doświadczenia ludzkości XX wieku”.

Nikt nie zaprzeczy, że rzecz dzieje się na Krymie, że bohaterami są Rosjanie, że dla Mrozka - o czym pisze Nyczek - wydarzenia w Rosji są „najważniejszymi doświadczeniami ludzkości XX wieku”, a „głównym odniesieniem do Rosji jeszcze jako Rosji stał się Czechow”. Ale z tego nie wynika, że *Miłość na Krymie* stała się historiozoficznym, epickim utworem, którego głównym bohaterem, ujętym nawet w ironicznej tonacji, stała się Rosja we wszystkich jej dramatycznych i tragicznych zawirowaniach historycznych naszego wieku. Lata po rewolucji wypełnione były wydarzeniami o niespotykanej skali ludzkich nieszczęść. W sztuce nie znajdziemy odniesień do tych bolesnych doświadczeń. Nie doznają ich ci „czechowowscy” bohaterowie i plasują się w rzeczywistości radzieckiej w wygodnych dla siebie układach. Być może Mrozek chciał pokazać, jak ci „śmieszni” ludzie, ulegający wcześniej różnorodnym „weltschmerzom” wraz ze zmieniającymi się warunkami życia, potrafią w nowej, tragicznej nawet rzeczywistości, znaleźć jednak dla siebie miejsce, pogodzić się ze swym stanem i jakoś się urządzić. Los ten na pewno podzielało wielu inteligentów starej daty. Nie do końca jednak udało się autorowi nas o tym przekonać. Mamy bowiem utwór o nie przystających jakby do siebie częściach, ironiczny, to prawda, zabawny miejscami i komiczny, choć upraszcza i spłaszcza jednocześnie wynaturzenia radzieckiego ustroju, miejscami wtórny, ale też i stwarzający dla aktorów ambitne, choć skomplikowane zadania. Cały pastiszowy charakter *Miłości na Krymie*, parodia, groteska i farsowa tonacja wymagają od wykonawców wypełnienia kreowanych postaci ludzką prawdą umiaru w środkach ekspresji i wyrazu, inteligencji i znakomitego warsztatu. Nic tu nie pomogą autorskie przestrogi zawarte w „dekalogu” dla inscenizatora, jeśli teatr, aktorzy sami nie wybrną z pułapki zastawionej przez Mrozka.

Z pułapki tej zarówno Axer, jak i cały zespół artystów Teatru Współczesnego wyszedł zwycięsko i uratował... Mrozka.

A więc jednak aktor!

* * *

I Krystyna Janda, sama na scenie przez dwie godziny, z zespołem akompaniującym ukrytym za zasloną dekoracyjną. Ona w beżowo-brązowej sukni z modną narzutą na ramionach. Na ekranie wyświetlana jest w czasie występu jej twarz w wielkim zbliżeniu. Wyświetlane są też nazwy kolejnych dni tygodni i miesięcy, w których bohaterka opowieści notuje swoje zwierzenia.

Mąż po dwudziestoletnim pożyciu wdał się w romans z młodszą od siebie partnerką. Nadzieje opuszczonej żony, że to tylko romans przelotny, jaki zdarza się mężczyznom po dwudziestoletnim pożyciu małżeńskim, wsparte zapewnieniem męża o niezmiennym uczuciu i przywiązaniu, ulegają z czasem całkowitemu rozwianiu. Związek dwojga kochanków nabiera cech coraz bardziej trwałych. Cały ten proces od zdrady męża, do nadziei i pogodnego oczekiwania na zmianę sytuacji, do zwątpienia, osamotnienia i gorzkiej świadomości o nieodwracalności losu, Krystyna Janda interpretuje w sposób genialny, nadając banalnej w gruncie rzeczy historii przejmujące i wzruszające akcenty dramatyczne.

Nastroj bohaterki ulega ciąglým wahaniom - od początkowego wstrząsu poprzez chwilowe uniesienie do oburzenia, złości i dramatycznej wreszcie rezygnacji z walki o uczucie i powrót męża. Wszystkie te stany emocjonalne Janda kreuje z wielką prawdą psychologiczną. Jest niezwykle czuła jako kochająca żona, przejmująca jako opuszczona kobieta, rozedrgana wewnętrznie i wzruszająca jednocześnie jako zawiedziona w uczuciach. Swoją bohaterkę obdarza subtelną inteligencją, wdziękiem i jakże ludzkimi odruchami emocjonalnymi.

Zmienność nastrojów i uczuć ilustrują znane francuskie piosenki z tekstami wysokiej próby literackiej, które Janda od strony aktorskiej interpretuje w sposób mistrzowski. Są to przeważnie utwory z lat pięćdziesiątych, powstałe w atmosferze modnego wówczas egzystencjalizmu, z repertuaru Juliette Greco, Charles'a Aznavoura, Georges'a Brassensa i innych wybitnych piosenkarzy paryskich. Od „Szabada-bada” do „Martwych liści”. Każda z tych piosenek staje się w wykonaniu Jandy dramatyczną puentą kolejnych nastrojów i przeżyć bohaterki. Jest to jednocześnie jakby autonomiczny, choć na zasadzie przerywników, związany z tekstem monodramu, minirecital aktorsko-wokalny. Akompaniujący zespół muzyczny wyróżnia się subtelnym brzmieniem instrumentów i nowoczesną aranżacją.

Krystyna Janda, niezależnie od zespołowych występów w teatrze, w filmie czy telewizji, w monodramach słowno-muzycznych znalazła formę aktorskiej samorealizacji. Pamięamy jej *Białą bluzkę* wg Agnieszki Osieckiej czy *Shirley Valentine* wystawioną przed trzema laty w tymże Teatrze Powszechnym, która stała się jej wielkim osiągnięciem i zyskała olbrzymie powodzenie wśród widzów. A teraz *Kobieta zawiedziona* Simone de Beauvoire.

Kanwę tych przedstawień stanowią teksty, które nie wyróżniają się wielkimi walorami literackimi i problemowymi. Niektórzy czynią aktorce zarzuty, że nie zainteresowała się literaturą poważniejszą, o głębszych treściach i większych literackich wartościach. Najpewniej jednak w tak wybranych utworach znajduje dla siebie materiał, w którym wypowiedzieć się ma największą ochotę. Ale przecież wszystkim tym monodramom wspaniałe aktorstwo Jandy nadało wartości i znaczenia głębsze, niż tkwiły w literackich pierwowzorach.

Krystyna Janda jest w tych kreacjach niepowtarzalna, tak, jak wyjątkowy jest talent tej aktorki. Jednej z największych, a kto wie, czy nie najwybitniejszej w pokoleniu, które reprezentuje.

A więc znowu aktor...!

Jerzy Sokolowski

O książkach

SŁOWO W SŁOWO*

*Zapytałeś mnie jaka korzyść z Ewangelii czytanej po grecku.
Odpowiem, że przystoi abyśmy prowadzili
Palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu,
Jak też abyśmy, z wolna wymawiając głoski,
poznawali prawdziwe dostojęstwo mowy.*

Czesław Miłosz: *Lektury*

Metafizyczne i filologiczne dreszcze. Trzy linie: tekst grecki, poniżej tekst polski, a powyżej, nad każdym słowem jego morfologiczna klasyfikacja oznaczona symbolami. I czuję się tak, jakbym pierwszy raz czytał nowotestamentowe wersety, które - wydawało się - znałem na przeczrał. Wierna oryginałowi, chropowata w polszczyźnie kadencja zdań, które właściwie trzeba układać samemu, tłumacząc i przyswajając ich dziwne składniowe toki, lepiąc w znaczenia poszczególne i całościowe, czy to w obrębie wersu, czy rozdziału. Pilnie zważając na antecedencję, sprawdzając brzmienia greckie i ich polskie odpowiedniki, a także dostrajając jakoś kategorie gramatyczne, najczęściej nie do zestrojenia. I nie jest to wcale mozół, ale frapująca i pasjonująca przygoda duchowa i intelektualna, wysoki lot, tak wysoki, że niemożliwy inaczej do osiągnięcia.

Dostojęstwo greckiego języka, w którym został ostatecznie zredagowany Nowy Testament - dostojęstwo prawie archaiczne. W czasach redagowania ksiąg Nowego Testamentu język grecki miał za sobą ponad 1500 lat fantastycznego rozwoju. Został nastrojony i napięty składniowo, fleksyjnie i brzmieniowo, a także wyposażony w giętkie i właściwie wyrażające wszystko w dziedzinie ducha i myśli ludzkiej słowa opalizujące nowymi możliwościami semantycznymi i słowotwórczymi przez takich mistrzów jak Homer; Ajschylos, Sofokles i Eurypides; Sokrates, Platon i Arystoteles; Meander, Pindar i autorzy Antologii Palatyńskiej; Herodot i Demostenes; czy Ezop. Cała gama. Język konkretny i najbardziej nawet abstrakcyjnych pojęć. Duch Święty, który technicznie, kędy chce, nie miał właściwie wielkiego wyboru, choć myślił sobie, że przenikał w swój tajemniczy sposób język grecki od samych jego początków. Pietyzm przekładu greki na jakikolwiek język, a szczególnie pietyzm przekładu wersety biblijnych jest dla każdego języka źródłem energii i siły ciągle odnawianym, jest koniecznością,

sprawdzianem najwyższej próby. Zaprawdę przystoi, „abyśmy prowadzili palcem wzdłuż liter trwalszych niż kute w kamieniu”, trwalszych niż spiz. I jeżeli ktoś powie, że jest to dostojęstwo archaiczne, to powiem, że innego dostojęstwa mowy nie ma w ogóle.

Język polski jawi się w świetle słów greckich w nowym, wspaniałym blasku. I nie obchodzi mnie, czy jest to polszczyzna współczesna, czy jakaś dziwna staropolsko-współczesna mieszanina. Dla mnie jest to polszczyzna w pełni swych różnorodnych możliwości, polszczyzna w swoim najwspanialszym blasku. Jak mówi w Przedmowie O. Hugolin Langkammer: „Ten typ translacji Biblii, upowszechniony już w głównych językach zachodnioeuropejskich, w Polsce pierwszy, służyć ma osobom nie znającym języka greckiego do wnikliwej analizy wyrażań, do samodzielnego odkrywania syntaktycznych związków między wyrazami, do wnikania w głąb myśli każdego zdania i słowa. Cenne jest w nim liczenie się także z desygnacją morfemów słowotwórczych i fleksyjnych. Wynikające z założeń tłumaczenia (słowo w słowo) liczne naruszenia składni polskiej zmuszają czytelnika do zastanowienia się nad każdym wyrazem, do szukania dróg oryginalnej myśli i do dostrzegania także tych wartości semantycznych, które z konieczności giną lub są uszczuplane w gładkim przekładzie literackim”. I dlatego warto jak najczęściej, według mnie codziennie, pieczołowicie obcować z tym przekładem Nowego Testamentu dokonanego w interlinii z języka greckiego na język polski.

Krzysztof Myszkowski

* *Grecko-polski Nowy Testament. Wydanie interlinearne z kodami gramatycznymi.* Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa 1993.

DIALOG Z HEIDEGGEREM*

Wszystkie wysiłki analityki egzystencjalnej służą jedynie celowi, znalezieniu możliwości odpowiedzi na pytanie o sens bycia w ogóle.

Martin Heidegger, *Bycie i czas*

Bycie i czas Martina Heideggera, rozprawa filozoficzna z 1927 roku, dzieło monumentalne w swym zamysle i kształcie, także dzieło o niezwykle sile oddziaływania, kształtujące poglądy wielu współczesnych myślicieli, zostało wreszcie przetłumaczone na język polski. Przekładu dokonał znawca i komentator Heideggera Bogdan Baran.

67 lat w tym *morderczym stuleciu* - jeśli przywołać określenie Czesława Miłosza - to okres czasu niesłuchanie rozległy, o szczególnej intensywności, niepokojącej i wrapiającej w stan osłupienia z powodu wpisania weń wydarzeń historycznych. Jak i co, dzisiaj, sensownego i odkrywczego można powiedzieć o *Byciu i czasie* zważywszy, iż było to pierwsze tak monumentalne dzieło, po którym w refleksji Heideggera doszło do przewartościowań, zmian i podjęcia nowych wątków myślowych? Trzeba także pamiętać, że podstawowe pytania pojawiające się w *Byciu i czasie* są stale obecne w jego spuściźnie. Dzieło, które wyznaczyło i ugruntowało pozycję jednego z najważniejszych i niewątpliwie największych filozofów XX wieku, a zarazem stanowiło załedwie początkowy okres owej dominacji.

Wszystko zostało już chyba powiedziane. Pytania postawiono i spróbowano na nie odpowiedzieć. Nie mam więc zamiaru ich powtarzać. W polskiej literaturze filozoficznej omawiającej wątki myślowe koncepcji Heideggera pojawiły się znakomite prace: *Heidegger i filozofia współczesna* Krzysztofa Michalskiego, *Saga Heideggera* Bogdana Barana, warto także przywołać pierwszy numer „*Alethei*” z 1990 roku w całości poświęcony filozofowi.

„Jedno jest pewne: po Heideggerze - pisał ks. prof. Józef Tischner - nie można już uprawiać filozofii tak, jakby się nic nie stało. Trzeba coś przemyśleć od nowa, coś porzucić, a coś zacząć. Trzeba zrobić coś z naszym obrazem Boga, z naszą wizją człowieka, z naszą mową, z naszą filozofią bytu, a przede wszystkim z nieszczęsnym pytaniem o sens bycia. I wcale nie chodzi o to tylko, by podjąć dialog z

Heideggerem, chodzi o dialog z całą kulturą, dialog z samym sobą. Heidegger wyraża niepokój, którymi jest przepojony nasz czas, jest myślicielem „czasu jałowego”. Jesteśmy dziećmi tego czasu.” Dzieło Heideggera powinno więc stanowić czynnik sprawczy, elementarny bodziec, za sprawą którego nastąpiłoby wtajemniczenie w los, głęboka i wszechstronna inicjacja, umożliwiająca rozpoznanie całej złożoności i nieprzejrzystości, subiektywności i obiektywności świata w procesie dziejów, sfery sacrum i profanum, a więc w to wszystko, w co uwikłany jest człowiek. Pytanie o sens bycia to pytanie postawione na początku rozprawy. Ono organizuje cały wywód Heideggera. *Bycie i czas* to dzieło mroczne, fragmentami jednak porażające jasnością, wymagające skupienia i ciszy. 610 stron jak gęsty i mroczny las wypełniony tajemnicą. W tym lesie łatwo o zabłąkanie. Zaskakuje konsekwencja w prowadzeniu podstawowego wątku, próba rozjaśnienia ciągle obecnego mroku. Właśnie owa opozycja światło - mrok, rodem z *Biblij*, szczególnie eksponowana jest przez autora. Nie ma w tym niczego zaskakującego. Obszar myślowy, po którym porusza się Heidegger jest przecież niejasny i nieprzezroczysty, same jednak problemy oczywiste i fundamentalne. Cóż bardziej oczywistego jak stwierdzenie faktu swego bycia? Pozostaje tylko problem jak owo bycie opisać? Przy pomocy jakiego instrumentarium pojęciowego?

Martin Heidegger, według Witolda Gombrowicza, to najbardziej twórczy i główny autor systemu egzystencjalistycznego, kierunku filozoficznego opisującego stosunek ludzkiej świadomości do jej egzystencji. System ów eksponuje zasadnicze aspekty istnienia, dokonując w myśl metody zaczerpniętej od Husserla - fenomenologii, redukcji rzeczywistości, ograniczając ją wyłącznie do danych świadomości. Heidegger wyróżnił byt, którym jest jestestwo - każdy z nas. Jestestwo jest bytem szczególnym, ponieważ rozumie bycie. W *Byciu i czasie* pojawia się wizja człowieka filozofują-

cego, bytującego ku śmierci, zatroskanego, odczuwającego lęk, zatrwożonego, istniejącego w dziejach, w określonych sytuacjach. Świat jest obszarem tego bytu podejmującego nieustannie próbę oglądu świata. Tutaj pojawiają się pytania o prawdę i świat. Jednym z najważniejszych pojęć filozofii Heideggera jest transcendencja - przekraczanie. Nie ma ono nic wspólnego z pojęciami teologicznymi, jest po prostu byciem - w świecie. Ontologicznym sensem bycia jest czasowość, która stanowi podstawę bytu jestestwa. Właśnie *Bycie i czas* jest rozprawą podejmującą czasową analizę ludzkiego jestestwa. Okazuje się, że rozumienie własnego bycia nie jest jedynym ze sposobów zachowania jednostki, lecz sposobem bycia samego jestestwa!

„Heidegger nie pytał - pisze Leszek Kołakowski - o nieuwarunkowane zapoczątkowanie wiedzy, nie mówił o świadomości, o danych zmysłowych, substancjalności albo niesubstancjalności ego ani o transcendentnym zawieszeniu realności świata. Nie definiował ludzkiego fenomenu ani w kategoriach psychologicznych, ani w poznawczych: przyjął go

za coś nieprzeczwycięzalnie przygodnego, rzuconego w przygodną sytuację, niezdolnego wyrwać się mentalnym wysiłkiem ze świata. Człowiecza egzystencja, zawsze moja, daje się opisać w jej różnorodnych relacjach do siebie, do innych i do świata, lecz nie sposób jej zdefiniować w bardziej pierwotnych terminach; jest faktem ontologicznym, nie psychologicznym czy empirycznym, i nie ma w niej nic ostatecznego, żadnego źródła pewności co do siebie, Boga czy świata.”

Nic ostatecznego! *Bycie i czas* porażająco przenikliwością i głębią mówi wiele. Nie mówi jednak niczego, co miałoby wymiar ostateczny. *Bycie i czas* to otwarcie. Wystarczy tylko przekroczyć próg i znaleźć się w jasno rozświetlonym wnętrzu, w którym dostrzec można kolejne wrota. Ku poszukiwaniu.

Grzegorz Kalinowski

* Martin Heidegger, *Bycie i czas*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994

DYSKRETNY UŚMIECH HERBERTA*

Dyskretny uśmiech - chodzi rzecz jasna o fotografię poety. Ale może i o tajemnicę książki *Martwa natura z wędzidłem*, a jeżeli całej twórczości Herberta?

Jak czytać tę książkę? Problem byłby pozorny zaledwie, gdybyśmy nie mieli oto przed sobą zbioru esejów znakomitego poety. Bo książka ta oświeca całą twórczość autora *Elegii na odejście* na równych prawach z innymi publikacjami.

Książka ta - tak ją zapewne czytają miłośnicy poezji Herberta - jest tyleż wytrawną, cyzelatorsko podaną, esesystką o sztuce i kulturze Holandii, o - „królestwie rzeczy”, o podróży po „wielkim księstwie przedmiotów”, co dokumentem do portretu poety.

Martwa natura z wędzidłem przynosi nam obraz Herberta, jakiego znamy ze szlaków *Barbarzyńcy w ogrodzie*, proponującego „lüksus odejścia od rzeczy istotnych i ważnych”, przyjmującego wobec nich ową szlachetną miarę dystansu, pragnącego postrzec „to, co mieści się tylko w oku Boga - ogrom świata i serce rzeczy”. Ale zarazem Herberta troszczącego się o przekazany mu z przeszłości depozyt trwałych wartości, tu widać wyraźnie - wartości mieszczańskich („Moje oczy mieszczaucha” - powiada przy okazji).

Nie wiem czy to sugestia czytelnika, który podczas lektury tej książki nie ruszał się z miejsca - ale wydaje mi się, że szkic *Delta*, otwierający tom, posiada tu kluczowe znaczenie (prócz - oczywiście - szkicu tytułowego). *Delta* - to wprowadzenie w atmosferę Holandii, kraju, gdzie: „Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie”. Holandia zresztą pobudza wyobraźnię nie tylko jako gmach pamiątek przeszłości wpisany w teraźniejszość (antykwariat), ale i jako emblemat świata w stałym zagrożeniu: jak Wenecja (u Brodskiego, czy u Iwaszkiewicza w *Odzie na zagładę Wenecji*) atakowana stale przez wodny żywioł, i jak - co zresztą na to samo wychodzi - wysepka świetności starego, dobrego świata w kleszczach dzisiejszej cywilizacji. Ale o tym w książce wprost się nie mówi, to czytelnik dedukuje (czy trafnie?) ze słów o Janie I. cechwaterze, „holenderskim Leonardzie da Vinci”. Herbert w *Martwej naturze z wędzidłem* pragnie - jak sądzimy - ocalić od zapomnienia dwa wymienione wyżej światy: świat wartości mieszczańskich i iluzję Arkadii. A wszystko to w perspektywie niepowtarzalnego spojrzenia poety.

Próba przekazania, oddania fenomenowi obecności w świecie - bo tak proponowałbym spojrzeć na tę książkę - świadectwa indywidualnego widzenia rzeczy (sceneria jest tu kraina Skaldy, Renu i Wezery) oparta została, jak się zdaje, na tajemnicy stylu: na dyscyplinie składni i toku opowieści, na celnym, rzeczowym i nie histerycznie oszczędnym gromadzeniu detali, na czystych i nieomylnych, przylegających do rzeczy, porównaniach (np. „pojemny jak pickło język”) i poparta wyobraźnią, fantazją. Pamiętamy zawsze podczas lektury, że za tym wszystkim stoi rygor mówiącego i imaginacja, która podszeptuje: „Gdzie istnieje prawdziwa Troja i Ziemia jałowa Eliota?”, jak kiedyś podszeptowała pytanie o przedmiot, który nie istnieje, o istotę rzeczy, powidok.

Do Holandii wjeżdża Herbert boczną uliczką (szkic *Delta*) przez Veere i krajobrazy Jana van Goyena, obrazy „bez anegdoty, o luźnej kompozycji, wątle, o słabym tętnie, nerwowym rysunku”, których autor „z resztek odrąconych od świata tworzył nowe światy” - a na co dzień spekulował; by potem (*Cena sztuki*) podejść od kuchni do samej sztuki, kreśląc aureę, w jakiej artyści niegdyś pracowali, aureę materialną. I jak się okazuje, nie są to wcale niewłaściwe drzwi do przeszłości („od strony banalnej, mało efektownej” - po prostu - ile obraz wówczas kosztował). W podobnie niesztampowy sposób zabiera się Herbert do opisanego psychiki Holendrów (wcześniej już bagatelizował anegdotyczną wizję „ciulaczy, dusigroszy, opętanych żądzą posiadania”) - od strony narodowej dewiacji - „tulipomanii” (*Tulipanów gorzki zapach*). Bo przecież - jak skrzętnie notuje poeta - „portrety kwiatów nie są wyrazem gwałtownych stanów wewnętrznych artysty (jak *Słoneczniki van Gogha*)” - ale „wręcz przeciwnie, kształt, kolor i charakter kwiatów został oddany skrupulatnie i drobiazgowo z chłodną oszczędnością botanika i anatora”.

Za każdym razem zaskakujące uchwycenie problemu jest dla Herberta pretekstem, okolicznością do skrzętnego podania informacji niemal buchalteryjnych, które dopiero w rachunku sumarycznym doprowadzają nas do wiedzy o przedmiocie znacznie rozleglejszej. Dopiero w tym momencie możemy przechylić się ku pracom Gerarda Terborcha (szkic *Gerard Terborch. Dyskretny wrok mieszczaństwa*, który pamiętamy z pierwodruku w „Zeszytach Literackich”) i tytułowej pracy Torrentiusa (*Martwa natura z wędzidłem*). Ale i tu nasz przewodnik zapyta: „Kto zamawiał te nieefektywne płótna?” (Terborcha) i uderzy nas barwną biografiją *Orfeusza martwej natury* (Torrentiusa), wziętego mistrza, który źle skończył z

powodu „żyłki sokratycznej” (podejrzany o związki z różokrzyżowcami). Ostatecznie, czy można nie ulec fascynacji postacią twórcy, którego prace czas wyjątkowo sprawnie zniweczył a dla nas „ocalał jeden tylko obraz. Jeden jedyny zatrzymany nad samą krawędzią nicości?”

Tytułowy szkic jest zarazem (a w jakim innym miejscu książki?) sposobnością do wytłumaczenia się z własnej poety słabości do opisywania dzieł sztuki i ich tajemnicy (wspaniały dialog z Gombrowiczem, s. 109-110). „Za sprawą obrazów doznawałem łaski spotkania z jońskimi filozofami przyrody” - czytamy.

Martwa natura z wędzidłem składa się z dwóch części: *Szkiców* i *Apokryfów*. Ta druga część - to rodzaj aneksu. Anegdoty te, jak choćby trzy historie kapitana Bontekoe, starannie uzupełniają tamte misternie pomyślane wizerunki ze szkiców. *Łóżko Spinozy* czytać możemy też jako głos do wiersza z cyklu *Pan Cogito*.

Apokryfy, ale i całą książkę, zamyka znaczący *Epilog*. Kreacja Cornelisa Troosta, syntetyczny obraz ludzkiego życia w klimacie borgesowskim, to pretekst do pytania o sens życia, którym miałoby być doczesne szczęście (w świecie mieszczańskim): „O święty rytuale codzienności, bez ciebie czas jest pusty jak sfalszowany inventarz, któremu nie odpowiada żaden przedmiot realny” - padają słowa nad umierającym Troostem. Apokryf ten rzuca chłodny, elegijny cień na całą *Martwą naturę z wędzidłem*, współbrzmie z ostatnią książką poetycką Herberta. I stawia tę misterną tkaninę światła, barw, detali w ramie eschatologicznej: „I wtedy zasłoniła wszystkie lustra w domu i odwróciła wszystkie obrazy do ścian, aby wizerunek dziewczyny piszącej list, okrętów na pełnym morzu, wieśniaków tańczących pod wysokim dębem nie zatrzymywał w drodze tego, który wędruje ku światom niewyobrażalnym.” Tak umarł Cornelis Troost.

Pozostajemy jednak z wiedzą, że być może w interpretacji - błyskotliwej i brawurowej - dzieła Torrentiusa tkwi jakaś odrobina sugestii do własnego dzieła poetyckiego Herberta: „W spadku pozostawił nam alegorię powściągliwości - dzieło wielkiej dyscypliny, samowładzy i ładu, jakby sprzeczne z jego szalonym egzystencjalnym doświadczeniem”.

Odkładam tę książkę z przemożną świadomością, że recenzja o niej musi składać się z większej ilości przytoczeń, niż na to zasługują przyzwoitość. Ale ten styl...

Robert Mielhorski

ŚWIAT PALONEGO MIĘSA

Darek Dorn to kolejny mój przyjaciel, który wyjechał przed laty i tylko incydentalnie powraca do mojego samotniczego życia. Tak, coraz bardziej czuję swoją samotność, ponieważ ci, których kochałem i którzy mnie, mam nadzieję, też kochali są już daleko. Andrzej Stasiuk w Beskidzie, Yach Paszkiewicz w Gdańsku, Danka Paszko w Monachium, Zenek Zegarski w Los Angeles, że nie wspomnę tych, którzy odeszli na zawsze. Darek ocalenie od samospalenia znalazł w pickielnym Hamburgu. Zakrawa to na Wilde'owski paradoks: ukryć się przed zatraceniem w Sodomie. Tylko ludzki los pisze tak przewrotne scenariusze.

Kiedy poznałem Darka był jeszcze uczniem Liceum Plastycznego. U mnie zetknął się z poetą Białoszewskiego, Różewicza, Wojaczka. Porzucił sztalugę dla pióra. Publikował, jeszcze w peerelu, niestety wchodząc w jałowe przyjaźnie, które szybciej pozwały debiutować, lecz za cenę osaczenia przez „literackich sbryciarzy”. Już wtedy go straciłem, mimo że nadal mieszkał o dwa domy dalej.

Debiutanckie *Przed złotym strzałem* jest pierwszą częścią drugiego tomiku *Rok palonego mięsa*. I niestety słabszą. Dorn nie umiał się zdecydować, czy kontynuować polski model poezji pełnej metafor i niedomówień (milenzenia), czy iść tropem Amerykanów takich jak Ferlinghetti, Bukowski czy Corso.

Wychodzi z tego ni to ni owo.

II

*ojczyzno żyzna i piękna
nie damy tobie zdrowych dzieci
nad zagmatwanym czasem przeszłym
przeszybowały w iskrach marzeń
nasze wieczorne gwiazdki w domach
w czystych pokojach
nasze czyste myśli*

(EPITAFIA)

Ten rodzaj ironii miał swoje odniesienie jedynie w czasach realnego socjalizmu. Dzisiaj wyraźnie zwietrział, chociaż świat opisany przez autora jest białą plamą w tym literackim paśmie.

Narkotyki „sprzyjają” jedynie tworzeniu muzyki rockowej i różnym wizjom malarskim, pisarzy z reguły niszczą, chyba że się z nich w porę wyzwolą. Przykładem niech będą biografie Ch. Baudclaire'a, T. de Quincey'a, G. Trakla czy tragiczny los K. Manna, autora *Mefista* i *Punktu Zwrotnego*.

Część druga zbioru, a więc teksty nowe, świadczą o ciekawym rozwoju poety. Dorn staje się w swojej lirycznej spowiedzi w pełni szczerzy i bezkompromisowy. Jego ironia jest już inna, mniej patetyczna, bardziej osobista.

*moja samotność
nie zostawi mnie na pastwę tłumy*

*** (moja samotność)

albo

*Usprawiedliwiam
wszystkie swoje czyny
ponieważ wiem
zmierzam do piekła*

(Śniadanie czerwonego cara)

Dornowi udaje się stworzyć własny styl. Drapieżną, ale zarazem ściszoną poetykę. Nie ma już uników przed nazwaniem rzeczy po imieniu. Jest gorzkie mięso świata. Ostry, suchy i metaliczny język, aż świdruje w uszach, dźwięczy. Autor odziera rzeczywistość ze złudzeń, pokazuje „nagięgo króla”, jego małość, pustkę i nizezorność.

Rok palonego mięsa budzi moje duże nadzieje. Myślę, że Dorn w poezji ma szansę stworzyć rzeczywiście coś ważnego i odkrywczego. „Brulionowcom” to się jeszcze w pełni nie udało. Wierzę, że zrobi to Dorn.

Czasami tylko wyjazd do Sodomy może stworzyć i ocalić poetę.

Ryszard Częstochowski

* Dariusz Dorn *Rok palonego mięsa*, Biblioteka Oddziału Bydgosko-Toruńskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Bydgoszcz 1994

„ZAPŁĄTAŁEM SIĘ WE WŁASNE CIERNIE...”

„Sen odsłania rzeczywistość,
za którą nie nadąża wyobraźnia”
(Franz Kafka)

Siedemnastoletni uczeń praskiego gimnazjum, Gustav Janouch, pisał nocami dziennik i wiersze, i chował je w głębokościach domowego pianina. Ojciec Gustava, zaniepokojony rosnącymi rachunkami za elektryczność, spenetrował przyczyny, dla których całe noce pali się światło w pokoju syna. Wydobył z ukrycia utwory i zaniósł je do oceny znajomemu z pracy - samemu doktorowi Franzowi Kafce, który był zatrudniony w zakładzie Ubezpieczeń od Wypadków Robotniczych jako kierownik Działu Prawnego.

W opinii pracowników był Kafka kimś szczególnym, przerastającym nie tylko wykształceniem, ale odrębnością w patrzeniu na świat, otoczonym aurą poetyckości, człowiekiem osobnym, żyjącym w innym wymiarze. W kancelarii pracował 14 lat (od 1908-1922); posady urzędniczej nie lubił. Twierdził, że „kajdany umęczonej ludzkości są z kancelaryjnego papieru” - motyw ten, przetworzony na wiele obrazów, stał się obsesją pisarstwa Kafki.

W 1920 roku Kafka był już autorem utworów, które przyniosły mu rozgłos. Nietrudno sobie wyobrazić, jak bardzo dowartościowany poczuł się młody Gustav, gdy pisarz jego wiersze przeczytał i ocenił. Powiedział, że są dokumentem przeżyć, ale do sztuki im jeszcze daleko, ponieważ ślizgają się tylko po powierzchni zjawisk.

Znajomość przekształciła się w trwającą dwa lata przyjaźń. Kafka stawał się dla rozmówcy mistrzem duchowym, wyrocznią moralną. Ukształtował jego sposób patrzenia na świat. Po latach wspomnienie wartości, przekazywanych podczas licznych rozmów, spacerów po ulicach i zakątkach Pragi, spotkań w kancelarii, pomogło mu przetrwać na trudnych wirach życia i zaowocowało książką *Rozmowy z Kafką*. Zawiera ona bardzo dokładny zapis wymiany myśli oraz atmosfery, która im towarzyszyła. Przynosi dużo informacji o pisarzu. Autor utrwalił jego gesty, wyraz twarzy, wspomina o nagłych atakach kaszlu, przyzwyczajeniach, sposobie bycia, przyjaźniach,

stosunku do ludzi. Mówi o jego domu rodzinnym i samotności. Książka jest rodzajem dokumentu przepojonego fascynacją.

Rozmowy dotyczyły wielu dziedzin, zwłaszcza literatury, sztuki (ciekawe są wypowiedzi Kafki o filmie, teatrze i malarstwie), kondycji psychicznej twórcy, filozofii, religii, polityki, społeczeństw, kwestii żydowskiej. Kafka widział świat w wielkiej syntezie. Wartościował, oceniał błędy człowieka niezwykle trafnie, nie rosząc sobie prawa do nicomyślności. Uciekał od zgiełku, chował się w swoją samotność. Najwięcej zrozumienia miał dla ludzi prostych - rzemieślnika, drwala, posługacza („ludzie są słabymi wędrowcami”), bo oni najpokorniej dźwigają swój los. Lękał się świata techniki, gdyż zdruzgotuje stary świat („stawiamy się ponad naturą”, „usilujemy nasz ograniczony świat stawiać ponad nieskończonością”). Raził go jazgot cywilizacji. Pod nowymi sztandarami widział przewartościowanie pojęć. Nie wierzył w reformy; twierdził, że obraz świata zmienia się dzięki odwiecznemu procesowi śmierci i powstawania życia. Pokora wobec losu, skromność i sceptycyzm w ocenie własnych, pisarskich dokonań, lęk, że nie jest w stanie dotrzeć do prawdy więc prosi, aby zniszczono jego utwory („Nie jestem światłem. Jedyne zaplątałem się we własne ciernie. Jestem ślepy maulkiem”) cechowały pisarza i znalazły odbicie także w jego *Dziennikach*.

Gustav Janouch z dużą wnikliwością i bardzo sugestywnie nakreślił duchowy portret Kafki. Pomysłem na książkę stały się notatki ze spotkań z pisarzem (rodzaj dziennika), zatytułowane *Sezam myśli*. Historia powstawania *Rozmów z Kafką* była niezwykle burzliwa. Pierwsza wersja ukazała się dopiero w 1951 roku, natomiast obecne wydanie jest pierwszym na polskim rynku księgarskim. Od razu wzbudziło duże zainteresowanie i zostało przetłumaczone na kilka języków.

Zanim jednak doszło do pierwszego wydania, dwa lata po śmierci Kafki, kontaktował się Janouch z czeskim wydawcą, Josefem Florianem, celem opu-

blikowania zapisków. Z bliżej nie wyjaśnionych powodów, Janouch wycofał maszynopis. Potem praski muzyk Georg Vachovec i jego żona Johanna usilnie namawiali Janoucha do uporządkowania i wydania wspomnień. Energiczna Jana sporządziła z notatek oryginał i dwie kopie manuskryptu. Opatrzyła je przypisami. Oryginał wysłała doktorowi Maxowi Brodowi - krytykowi, powieściopisarzowi i przyjacielowi Kafki, który ocalił od zniszczenia znaczną część spuścizny twórczej pisarza - do Tel-Awihu, w maju 1947 roku. Odpowiedź, w której Brod wyraził chęć wydania książki, przysłała dopiero w 1949 roku. W pierwszym wydaniu *Rozmów z Kafką* zabrakło wielu istotnych fragmentów, zwłaszcza tych o charakterze osobistym. Po latach przypadkowo odnalazł autor, w starym kufrze, pod stosem nut, oryginał brakujących fragmentów *Sesamu myśli*. Dzięki temu nowe wydanie zostało uzupełnione.

Można jednak postawić pytanie, ile jest w książce autentycznego przekazu samego autora, a ile w tym udziału Johanny Vachovec, która sporządziła z notatek oryginał? Całość, opracowana przecież po wielu latach, robi wrażenie zadziwiająco żywego dokumentu. Czy pamięć jest w stanie przechować płynność pytań, odpowiedzi, spojrzenia i gesty rozmówcy? Gustav Janouch - tłumacz (także utworów Kafki), muzykolog, kompozytor, autor książki o muzyce, recenzent, notabene człowiek ciężko doświadczony przez los, prawdopodobnie byłby dziś nieznany, gdyby nie jego młodzieńcza fascynacja wielkim pisarzem i człowiekiem, o którym przez wiele lat życia myślał i pragnął napisać.

Osobowość Kafki ukazują również wznowione *Listy do Mileny* w przekładzie Feliksa Konopki. Milena Jesenska, którą poznał pisarz w 1920 roku, była czeską dziennikarką, literatką i tłumaczką, przekładała także jego utwory. Miała 24 lata, Kafka 37, różnica wieku budziła w nim poczucie, że jest stary i sterany życiem. Była zamężna (co wykluczało myśl o małżeństwie) Kafka był poprzednio trzykrotnie zaręczony - w tym dwa razy z Felcją Bauer - lękał się małżeństwa jako układu krępującego psychicznie, więc związek uczuciowy kształtował się bez zobowiązań, dawał poczucie wolności. Nie była Żydówką, a to również zwalniało jego, Żyda, z konieczności zakładania rodziny, prowadzenia „interesu”, do czego zawsze naklaniał go ojciec i co było jedną z przyczyn odwiecznego konfliktu z synem. I Milena (w małżeństwie nieszczęśliwa, ale nie pragnąca rozwodu), i Franz znajdowali we wzajemnym pokrewieństwie dusz radość i wyzwolenie. Związek uczuciowy spełniał się prawie wyłącznie w korespondencji. Cztery dni, pełne euforii,

w Wiedniu i kilka wspólnych godzin w Gmünd, stanowią niejako kłamrę tej szczególnej miłości, obfitującej w stany napięć, niepokojów, oczekiwań, sprzecznych uczuć.

Listy do Mileny są komentarzem do życia pisarza. Są rodzajem dziennika, w którym zwierzał się ukochanej kobiecie z ogarniających go mrocznych wizji i snów, lęków, wahań, nasilającej się choroby, poczucia wyobcowania. Stanowią też obraz epoki, dają bogatą relację z lektur, własnych dokonań twórczych i surową ich ocenę. Niezwykle precyzyjny zapis różnorodnych nastrojów, drobiazgową analizą, pozwalają poznać złożoność psychiki Kafki, stanowią studium miłości, która spełnia się w pisaniu i czekaniu na listy. Miłość na odległość, rozbudowywanie w wyobraźni kształtu uczuć, kochanie własnego o niej wyobrażenia, pozwalają poznać samego adresata.

Ponieważ korespondencja od Mileny zaginęła, adresatka listów pozostaje jakby w cieniu, niemniej i jej osobowość rysuje się jako subtelna i niebanalna. Niemiecki literat, Willy Hass, odtworzył historię epistolarną; narodziny - rozkwit - wygasanie uczuć (listy Kafki nie były datowane). *Listy* stanowią studium wielkiej, zupełnie bezinteresownej miłości, jeśli, oczywiście, pominiemy fakt, że mogły być inspiracją dla pomysłów twórczych pisarza.

Duchowy portret Franza Kafki, zanotowany w *Rozmowach* oraz wylaniający się z korespondencji miłosnej z Mileną, jest spójny i stanowi istotne ogniwo na drodze poznania, zapewne nigdy do końca nie wyjaśnionej, tajemnicy osoby i twórcy.

Ewa Piechocka

* Gustav Janouch, *Rozmowy z Kafką*, Czytelnik, Warszawa 1993; *Listy do Mileny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.

PAMIĘĆ

Pełny tytuł, wraz z podtytułem, brzmi: *„Pamiętnik gapia. Bydgoszcz, jaką pamiętam z lat 1930-1945. Dlaczego „pamiętnik”?* „W wielu wypadkach - czytamy we wstępie - autor sięgał do opracowań. Większym zaufaniem darzył jednak relacje rodziny i przyjaciół, a często wręcz własną pamięć.” „Ponadto autor rezerwuje sobie prawo do własnej interpretacji zdarzeń, choćby i nauka nie miała ochoty jej przyjąć. (Jest to dobre prawo każdego pamiętnika.) Najogólniej rzecz biorąc jako naczelną formułę swej pracy podaje gromadzenie wiedzy, o ile możliwości sprawdzonej, przepuszczonej przez pryzmat własnej pamięci, własnych odczuć i własnych poglądów.” Pamięć jest przeto podstawowym budulcem, czynnikiem porządkującym, a nawet i wartościującym. Stąd w tytule i podtytule autor umieścił dwa słowa: pamiętnik, pamiętam.

Ale dlaczego „gapia”? I z tego pojęcia autor we wstępie się usprawiedliwia: „Słowo „gap” nie jest przejawem żadnej stylizacji, ale raczej próbą określenia własnego stanowiska w obliczu procesów, które wstrząsnęły posadami świata. W pewnej mierze także próbą określenia typowych reakcji: autor tej książki najsilniej reagował na to, co widział. (Choć wcale się do tego nie zamierza ograniczyć: w pamiętniku mówi o życiu, które pamięta, a więc nie tylko o tym, które widział na własne oczy.)”

Ale Raszewski - smakosz i mistrz polszczyzny - musiał sobie zdawać sprawę z wieloznaczności, a nawet niejasności tytułowej słowa „gap”, z jego pejoratywnego sensu w powszechnym odczuciu. Widąc to w objaśnieniach oraz przykładach wielu słowników języka polskiego. Gap (albo gapa) to „człowiek przypatrujący się czemuś beźmyślnie”, nierozgarnięty, rozłargniony, „rozpraszający uwagę na rzeczy uboczne, nieważne”: gapiowaty, gapowaty, łępy, głupawy; „ostatni gapa”, „pasażer na gapę”, „mina gapiowata”, „układ gapiowaty”. Z pewnością autor tak niskich znaczeń nie chciał wiązać z tytułem. Ale przecież ich nie wykluczał. Przybył do Bydgoszczy w roku 1930 w wieku pięciu lat. Dziesięć lat do wybuchu wojny - to „dzieciństwo sielskie, anielskie” w dobrze sytuowanym domu kapitana Wojska Polskiego, bez trosk, kłopotów materialnych,

pod dobrą i czułą opieką. I na otaczający go świat patrzy rzeczywiście z pozycji „gapia”: na widowiska cyrkowe i teatralne, uroczystości szkolne, fety i procesje kościelne, buńczuczne, czasem monstrialne defilady wojskowe. Świat barwny, uroczy, dziwny, niezrozumiały. Refleksje, oceny, spostrzeżenia będą rodzić się później, po latach, gdy nadejdzie „wiek męski, wiek kłęski”. Te lata dzieciennego, młodzieńczego gapiostwa zamyka rozbrajający w swej prawdzie zapis i utrwalający pierwszy dzień okupacji niemieckiej: „We wtorek 5 września 1939 przed południem siedziałem w gabinecie mojego ojca i pisałem list miłosny. Szukając natchnienia spojrziałem w aleje Mickiewicza i ze zdumieniem stwierdziłem, że całą szerokością ulicy idzie w naszą stronę niemiecka piechota. Nigdy przedtem żołnierzy niemieckich nie widziałem.” (s. 395)

Kiedy w kwietniu 1940 zostaje aresztowany i uwięziony przez Gestapo, kończy właśnie 15 lat. Doświadcza terroru, pogardy, poniżenia. Przestaje być gapiem, staje się uczestnikiem i obserwatorem zdarzeń, częścią żywą tego okrutnego świata. I ten sens nadaje teraz autor słowu „gap”. Pragnie opisywać to, co „widział na własne oczy” i pragnie mówić „o życiu, które pamięta”. W nieocenionym jednak *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego znalazłem jeszcze jedną interpretację słowa „gap” - „gapiem się stawać, odurzonym być”. Otóż najbardziej wyrazistą wartością tej książki, najbardziej sugestywną warstwą treściową i literacką jest owo odurzenie, zauroczenie, oczarowanie krajem lat dzieciennych, Bydgoszczą młodości, której autor buduje wielki pomnik w kształtach encyklopedii, słownika, monografii, opowieści, pamiętnika. „Książka - wyznaje autor we wstępie - powstała w Warszawie. Bydgoszcz widział tam autor „przed oczyma duszy” - jak chętnie mawiał cytując Hamleta. A widział swoją, z lat 1930-1945.” I opiewa tęsknie Bydgoszcz, której już właściwie nie ma. Przywołuje urodę starego kanału, który został zasypany, mostów, które wysadzono, kościołów, gmachów i pomników, które zburzono. Przechadza się ulicami umarłych.

Nie dajmy się zwieść autorowi przewrotnym tytułem *Pamiętnik*. To również monografia naukowa, studium historyczne, korzystające z obszernej litera-

tury przedmiotu, z licznych kwerend prasowych, a przede wszystkim „Dziennika Bydgoskiego” i „Deutsche Rundschau” oraz wszystkich dostępnych przewodników po Bydgoszczy w językach polskim i niemieckim, poczynając od roku 1855. Ale pokażcie mi taką monografię, rozprawę doktorską albo habilitacyjną, którą autor ułożyłby w hasła, alfabetycznie, połączył pedantycznie, czasem żmudny wykład naukowy z opowiastką, anegdotą, żartem. I którego przedmiotem stałyby się na równych prawach i przy równym trudzie i uwadze następujące tematy: Angliacy, Apteki, Areszt, Autobusy, Bulwary, Cmentarze, Cyrk, Czas letni, Defilady, Diakoniski, Garnizon, Grzeczność, Imieniny, Kartki, Katastrofy, Kąpieliska, Klaryski, Kominiarze, Komora gazowa, Koncerty, Kościoły, Masoneria, Matrymonialne, Napiwki, Oblawy, Obozy, Parafie, Poczta, Pomniki, Prima aprilis, Prostytucja, Przesady, Radio, Rosjanie, Stowarzyszenia, Straż Pożarna, Szlagiery, Ściana śmierci, Teatr, Tramwaje, Wysiedlenia, Zaciemnienie, Złodzieje, Żebracy, Żydzi. Pomiędzy tu celowo hasła analizujące, czasem bardzo obszernie, organizacje wojskowe i policyjne polskie oraz niemieckie, mundury wojskowe, policyjne i harcercskie, wszelkie militaria, które były powszechnie znaną, nie ukrywaną namiętnością autora, gdy teatr wydawał się bardziej powinnością zawodową, sferą rozumu, nie serca.

Zdumiewa czytelnika renesansowa umysłowość i osobowość autora, łatwość, z jaką Raszewski porusza się w różnych epokach i na różnorodnych obszarach (malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka). Może właśnie w tej książce najbardziej ujawniła się pasja rasowego historyka, jaką dostrzegano się stale w jego pracach historyczno-teatralnych. Ów kult konkretności, faktu, szczegółu, dokumentu, z jednoczesnym darem syntezy, umiejętnością dostrzegania i łączenia wszystkich motywacji i powiązań polityczno-społecznych, ideologii, mechanizmów władzy i zarządzania, struktur i organizacji, propagandy, układów międzyludzkich i indywidualnych postaw. „Własne interpretacje zdarzeń” obudowuje rzetelnymi analizami i przykładami, polemizuje z innymi monografistami podejmowanych tematów, wiedzy naukowej przeciwstawia własną pamięć i swoje doznania. Niemal zawsze przekonująco i wyraziście.

Książka zawiera ponad trzysta hasel, z pominięciem osobowych. Podejmuje w nich przede wszystkim dzieje miasta, losów ludności, grup etnicznych i społecznych, kultury, obyczajów, wyznań. Najbardziej pociągały mnie strony poświęcone niemieckiej okupacji Bydgoszczy, miasta polskiego wcielonego już w październiku 1939 do

Rzeszy. Jakże odmienne dzieje polskiej społeczności, likwidowanej, wysiedlanej, poniewieranej, pozbawionej promyka nadziei, a jednak wytrwałej w polskości i walczącej. I autor nigdy nie poddawał się bezmyślnej „nienawiści do Niemców” - jako narodu. Jak nikt chyba dotąd rejestrował z całą skrupulatnością, spokojnie, rzeczowo, niemieckie organizacje polityczne, społeczne, wojskowe i policyjne, nawet gestapowice - kat i oprawca - miewał cechy ludzkie, gdyż jeden - szef - cenil porządek w więzieniu, a drugi - strażnik - był „najłagodniejszym klucznikiem”, i właściwie za autorowi, że go skazano w roku 1946 na karę śmierci (bo to rodowity bydgoszczanin i rozmawiający z więźniami po polsku - niejaki Max Kunkel).

I wreszcie inne spojrzenie na działalność kulturalną okupantów. Nie tylko ją rejestruje, ale i od 1942 roku uczęszcza na przedstawienia dramatyczne i operowe, na wybrane seanse filmowe i koncerty. „Nie zapewniały one - zapisał - przeżyć wesółych, a jednak liczę je do najszcześniejszych chwil w moim życiu.” Chodził na koncerty i widowiska niemieckie zgodnie z uchwałą tajnej młodzieżowej Grupy Ideowo Mglistej. Teatr „wywoływał przeżycia tak upajające, że o zachowaniu jakiegokolwiek inności duchowej nie było mowy. Wynikał z tego szczególnie stan ducha. Rozkosz dozwolona, ale - mimo wszystko - wstydliva.

W gruncie rzeczy trudno by ten teatr nazwać hitlerowskim. Jeśli nawet grał jakieś sztuki propagandowe, można było tego po prostu nie zauważyć. Była tu zupełnie inna atmosfera niż w kinie. Inna niż na ulicy. A jednak wielu moich kolegów z gimnazjum nigdy do tego teatru podczas wojny nie weszło. To zwiększało poczucie moralnej zawilości.” (s. 370)

Napisanie tych zdań jeszcze dzisiaj, w Warszawie, przyjmuję jako akt autorskiej odwagi i niezależności. I jako wskazanie nowego terenu badań w okresie hitlerowskiej okupacji. Kultura, sztuka ma w swej istocie cechy i wartości uniwersalne, nawet kiedy jest traktowana instrumentalnie.

A kiedy Raszewski pisał swe dzieło? To też wyjaśnia we wstępie: „Większość hasel powstała w latach osiemdziesiątych, za rządów gen. Jaruzelskiego, co znalazło wyraz w ich treści, nie poprawianej potem. (A uzupełnianej bardzo rzadko.)” Bezpośrednie odniesienie do Generała zapamiętałem tylko jedno, kiedy autor opisywał metody przesłuchań Gestapo:

„Maszynistka, która się zaśmiewała, gdy Witt pobił mnie do utraty przytomności. NB. Bil tak, jak ludzie Jaruzelskiego: po nerkach. Skutki: krwiomocz przez wiele dni.” (s. 448)

„Co sam wyniosłem - pisze dalej - ze śledztwa: wstręt do całego rodzaju ludzkiego. Najważniejszym zadaniem, jakie potem przede mną stało, było pokonywanie tego wstrętu. Ze skrucną muszę wyznać, że wątpię, czy mi się to w pełni udało.” (s. 449)

Ten wstręt do rodzaju ludzkiego wybuchał w nim czasami, jakby nieposkromiony, niekontrolowany - w tym człowieku pełnym łagodności, życzliwości i głębokiej wiary. Zaskakiwało mnie to. W miesiącach stanu wojennego, kiedy po podniesieniu słuchawki slyszało się zgrzytliwą „rozmowę kontrolowaną”, Raszewski co najmniej dwukrotnie przekazywał mi dobitnie niemal radosną nadzieję, że już niedługo lud Warszawy powiesi ICII na latarniach, jak to ongiś w stolicy się zdarzało. Wprawiał mnie tym w zakłopotanie i lekki popłoch. Dziś myślę, że to nie był przejaw wstrętu do rodzaju ludzkiego, ale wiara w jego czystą naturę, dobroć, poczucie sprawiedliwości i wolności.

Na koniec parę podziękowań. „Autor dziękuje wszystkim osobom, które się przyczyniły do powstania tej książki, a szczególnie żonie za nieopisaną cierpliwość w odczytywaniu i przepisywaniu rękopisu”. Godzi się tu przypomnieć, że maszynopis liczył ponad tysiąc stron. Czytamy wreszcie na karcie przedtytułowej: „Książka wydana z okazji 650-lecia miasta Bydgoszczy na zlecenie Wydziału Kultury i Sportu Urzędu Wojewódzkiego w Bydgoszczy przy wsparciu finansowym Ministerstwa Kultury i Sztuki.” Nie sposób nie wyrazić uznania - w czasach standaryzacji gustów i

powolnego chamienia - Urzędowi Wojewódzkiemu w Bydgoszczy za inicjatywę tej edycji. Ministerstwu Kultury za zrozumienie wagi tytułu, wydawnictwu Pomorze za tak wielką i ciężką książkę. Jak to teraz bywa, nie wiemy tylko, w jakim nakładzie, przy jak zorganizowanej dystrybucji (jeśli taka istnieje) i przy monstrualnej cenie (w księgarni 270 tys. zł!), co może z tego arcyciekawego i tak pożytecznego dzieła uczynić książkę-widmo. Byłoby to niepowetowana strata i niezasłużoną karą dla autora, który nie może się nawet bronić.

Po tylu komplementach dla sponsorów i wydawców - wielki żal i pretensja. Ta książka nie powinna się ukazać bez fotografii - ilustrujących życie prywatne autora, a przede wszystkim krajobrazy i obiekty ukochanego miasta, którym autor poświęcił tyle serca i pamięci. Znając pasje edytorskie i typograficzne Raszewskiego, wyobrażam sobie przez ile miesięcy dobierał fotografie, kadrował je, smakował, przymierzał, opisywał, spisywał, wymieniał, załączając w końcu własną nienaruszalną makietę. Nie wierzę, by za życia wyraził zgodę na druk dzieła bez obfitego materiału ilustracyjnego i bez udziału utalentowanego grafika. No cóż, prymitywna komputeryzacja poligrafii, wiek sielski wydawców nie sprzyja urokom książki.

Edward Krasiński

* Zbigniew Raszewski *Pamiętnik gapia*, Bydgoszcz, Wydawnictwo „Pomorze” 1994

LOKOMOTYWY I MUZYKA, KSIĘŻA-KOBIETY, PRZYWÓDCA WODY LECZNICZEJ I ELEKTRONICZNY BAT

Włoski tenor Luciano Pavarotti ochrzczył w brytyjskim Folkestone swoim własnym imieniem jedną z 38 lokomotyw, które będą kursowały w tunelu pod kanałem La Manche. Związki kolejnictwa z muzyką nie są nowe, wystarczy wspomnieć sławny poemat symfoniczny Artura Honeggera „Pacyfik 231” z roku 23, poświęcony parowozowi, który często woził kompozytora na linii Hawr-Paryż. Muzykolodzy zwracają uwagę, że w symfonii powtarza się motyw sekundy w górę, tercji w dół i wieloinstrumentalnego unisonu, związany z kryptoniem 2-3-1 ekspresowego Pacyfiku. Sam kryptonim zawdzięcza pojazd układowi swoich osi: dwie były zwykle, trzy napędowe i znów jedna zwykła.

Nie wiadomo, czy Pavarotti umiałby zaśpiewać, stojąc na rękach. Natomiast rzeczywiście umie to robić nasz muzyczny aktor Emilian Kamiński. Pan Kamiński chodził na rękach i śpiewał „Glory, glory, alleluja”, co można było widzieć w telewizji. Spodobała mi się w telewizji BBC rewia mody dla księży w ciąży. Kto pamięta „Rzym” Felliniego, pamięta też śliczne, natchnione i heretyckie kadry z pokazu ubiorów biskupich, kardynalskich i papieskich. Fellini kazał kardynałom kręcić biodrami a papieżom jeździć na wrotkach.

W kościele anglikańskim, o obrządku zbliżonym do katolickiego, zaczęto właśnie, jak słycać, wyświęcać pierwsze kobiety. W Polsce niewiasty-księża nie są niczym nowym. W roku 1893 klarysce Felicji Kozłowskiej objawiła się Maria Matka Boża jako Wielka Macierz i zawiązano pod Płockiem zgromadzenie zakonne mariawitów z żeńskim kapłaństwem, wkrótce ekskomunikowane przez Piusa X, lecz uparcie istniejące do dzisiaj.

Katolicycy antyfeminiści powołują się pryncypialnie na św. Pawła, który w I Liście do Koryntian nakazuje białogłowom bierność i milczenie podczas zgromadzeń wiernych (14, 34). Zwolennicy obupłciowości księżowskiej powołują się paradoksalnie także na św. Pawła, który w liście do Galatów powiada z kolci: „Nie ma odtąd żyda ani poganina,

nie ma już niewolnika ani człowieka wolnego, nie ma mężczyzny ani kobiety, wszyscy bowiem jesteśmy jednością w Chrystusie” (3, 28).

Pozostałmy jeszcze przy mistyce... Wzruszające są dwa nowe tytuły, jakimi zaprzyjaźniona Nigeria obdarowała na 52 urodziny Kim Dzong Ila, syna Kim Ir Sena: „Światłość Numer Jeden” oraz „Przywódcą Wody Leczniczej”. Koreańska agencja KCNA wyjaśnia, iż „Woda Lecznicza” jest metaforą „rzadkiej mądrości” Kima, zaś „Numer Jeden” - że Kim Dzong Il jest oczywiście „najważniejszy”.

Bezideowo zaiste w zestawieniu z Dalekim Wschodem wypada Stara Europa. Oto w Niemczech jedna z radiofonii reklamuje się, emitując stale parodię pierwszego przykazania Dekalogu: „Nie będziesz miał cudzych rozgłośni przede mną”. „Chleb nasz powszedni nie spada z nieba” - zachwala środki ochrony roślin pewien koncern chemiczny. „Wszystko, co tu pokazują, pochodzi od Ciebie”, mówi o „Playboyu”, wznosząc oczy w górę, franciszkański mnich na promocyjnym plakacie w Hamburgu...

Być może istotnie bezideowa jest Europa, ale nigdy bezwynalacza! Sam już Urząd Patentowy Rzeczypospolitej Polskiej przyjmuje rocznie około 5 tysięcy wniosków od natchnionych innowatorów i rewolucjonistów wyobraźni. „Życie Warszawy” natrząsało się niedawno z Krzysztofa Kamieńskiego, konstruktora elektronicznego bata: nie wiadomo czy słusznie. Kiedy furman się upije, bat potrafi to wyczuć i wola na konia „prz, stój!”, próbując zapobiec jeździe i katastrofie. Jest to być może surrealizm - ale w której logice? Od kiedy prof. Hans Reichenbach ogłosił swój system wielowartościowy (a i nasz Leon Chwistek pisał przecież o „wielości rzeczywistości”), nie ma już na świecie logosu monolitycznego, monologosu; sam Bóg jawi się odtąd jako Dialog, zaskakujący jedno-wieloosobowy monopoliteistyczny Olimp.

Maciej Cisko

Przegląd prasy

„AMERICAN POETRY REVIEW”

Numer styczniowo/lutowy 1994 najbardziej prestiżowego dwumiesięcznika amerykańskiego, poświęconego prawie wyłącznie poezji. Redagowany od lat przez poetę Arthura Vogelsanga, ma wśród współpracowników najpierwsze nazwiska współczesnej literatury USA: John Ashbery, James Dickey, Norman Mailer, Allen Ginsberg, Cynthia Ozick, Philip Roth, John Updike... ufff, wystarczy.

Mimo niezmiennej od lat, świetnej reputacji, przez młodsze pokolenie piszących Amerykanów oskarżane jest coraz częściej o akademizm i o tę chorobę opiniotwórczych centrów świata, którą w dwugłosie z Kapuścińskim zdiagnozował Hans Magnus Enzensberger: „prowincjonalizm metropolii”. Innymi słowy - zapatrzenie we własny pępek, choćby był szczerzłoty i wysadzany diamentami.

Wśród diamentów tego numeru uwagę zwraca siedemnaście wierszy Jorge Luisa Borgesa, z przedśmiertnego tomu *Obra Poetica*, w pysznym przekładzie Roberta Mezeya z Uniwersytetu Pomona. Prócz przejmującego zdjęcia starego, bardzo starego poety, interesujący esej o nim: Borges, który w młodości był „romantycznym awangardystą”, spadkobiercą estetycznym i filozoficznym Walta Whitmana, w późniejszych latach przeszedł infekcję bolszewizmem, by przed śmiercią dojść do konkluzji, jakiej historia oszczędziła o ilez dotkliwiej doświadczonym przez nią wschodnioeuropejskim szydercom (np. Gombrowicz, nieprzejednany wróg Borgesa, patrz *Dziennik*):

- Nie ma poezji zaangażowanej - odkrywa Borges - są tylko poeci zaangażowani w swoje wiersze.

Mezey, porównując drogę życiową i estetyczną Borgesa do Thomasa Hardy'ego, stwierdza, że choć obu im pisana była wielkość zarówno w poezji jak w prozie, to poezja była ich największą namiętnością, formą najwyższego szczęścia”. Zaczawszy drogę od niej, tak ją skończyli.

Wśród „internacjonalnych dań” numeru również wybór wierszy węgierskiego dysydenta György Petri'ego, którego utwory po 1956 r. były dostępne jedynie w samizdatkach. Świetne przekłady (o ile sądzić po ich amerykańskim brzmieniu) Bruce'a Berlinda i Marii Körosy, a także niewątpliwy ich sukces wydawniczy (pierwsze wydanie *Wierszy wybranych* w 1989 r. i dodruk w 1991), zdają się przeczytać tezie pesymistów, że skończył się boom

poetów wschodnioeuropejskich w USA i po rewelacji, jaką dla amerykańskiego czytelnika był kontakt z poezją Herberta, Salamuna, Pilinszky'ego czy Vasko Popy, okrutny rynek amerykański zwraca oczy ku innej części świata.

Spośród poetów amerykańskich m. in. nie-zbyt porywające, neurotyczne wiersze Barbary Guest (tzw. nowojorska szkoła poetów), której wtóruje dwoma poematami „strukturalistycznymi” Susan Stewart. Za to sześć udanych wierszy nierównego, acz bardzo znanego Jacka Gilberta ze Wschodniego Wybrzeża, kontynuujących wielką amerykańską tradycję „wiersza codziennego”, pełnego małych zdziwień, bezbłędnie zrytmizowanego i pozbawionego formalnych dziwactw. Wśród esejów - porywający tekst Roberta Bly'ego o zmarłym przed paroma miesiącami wielkim Williamie Staffordzie. Może ktoś z bydgoszczan jeszcze pamięta jego występ w bydgoskim MOK-u, jesienią 1991 r.? Znałem go od lat, a dopiero z tekstu Bly'ego dowiedziałem się, że ten wyraził najlepszy cech chrześcijańskiego ducha - pokory i skłonności do ofiar, połączonych z protestancką samodyscypliną i głęboką odpowiedzialnością za duchowy los ludzkości, miał w swych żyłach domieszkę krwi indiańskiej. Bly tłumaczył tym jego urzekający, dziecinny panteizm i prostą ufność w niezmiennie elementy, kształtujące relację człowieka z Wszechobecnym Bogiem. Ze śmiercią Stafforda nie tylko w Ameryce kończy się era sztuki, rozumianej również jako zwycięstwo moralne.

Na koniec cymes. Listy z Północnej Afryki Paula Bowlesa - sędziwego pisarza, kompozytora, tłumacza i etnografa, który większość życia spędził na tym kontynencie (Tangier, Fez, Północna Sahara). Dla kogoś, jak niżej podpisany, zainteresowanego historią Beat Generation - smakowite passusy o bitnikach, najeżdżających w latach 60. Tangier, Burroughs, Corso, Ginsberg... - wciąż zadziwia żywotność tamtego pokolenia buntowników i gęstość śladów, jakie po sobie zostawili. Proza Bowlesa wyrafinowana i prosta. Jeden z ostatnich pomników epistolografii w wielkim, staroświeckim stylu - umiejętności tak zapomnianej przez dzisiejszych sztukmistrzów słowa, jak tłoczenie win nogami lub malowanie historii świata na ziarnku maku.

G. M.

W POSZUKIWANIU PRZEŁOMU

Badacze literatury skarżą się, że pisarze nie spełniają ich oczekiwań. W ich imieniu Anna Nasilowska wyraża niezadowolone w felietonie wstępnym pierwszego numeru „Tekstów drugich” z bieżącego roku. „Do tej pory rytm przełomów politycznych pokrywał się z rytmem przełomów literackich, oczekiwania wynikają więc nie tylko z trzeźwej oceny sytuacji. Chodzi wręcz o pewien symboliczny sposób przeżywania czasu (...)” Nowe publikacje Szyborskiej, Herberta, Różewicza - pozbawione dawnego kontekstu - nie są odbierane przez czytelników już tak entuzjastycznie. Brakuje znaczących debiutów, a starsi pisarze podobno narzekają, iż muszą zaczynać niemal od początku. Dlatego też nowy numer „Tekstów drugich” poświęcony jest m.in. wyjaśnieniu przyczyn dzisiejszego stanu rzeczy. Stefan Chwin zapytuje: „Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską?” Małgorzata Lukaszuk konfrontuje ze sobą dwie symptomatyczne kreacje literackie tego okresu: postaci Kici Koci i Pana Cogito, stwierdzając większe zalety tej pierwszej. „I można by spytać, czy (...) Pan Cogito nie jest postacią nazbyt łatwą, jak łatwe są z założenia persony literatury moralizatorskiej” - czytamy. W koncepcie Białoszewskiego zawarte są szersze niż u Herberta możliwości kompromitacji systemu PRL-owskiego: „(...) ONA jest nieobliczalna i może się wplątać dosłownie we wszystko, więc także w to, co przydarzyło się Panu Cogito.” Innej konfrontacji dokonuje Anna Nasilowska (*Struktura i autorytet*), przywołując z „czyśćca” Juliana Przybosia. W szkicu tym autorka - nawiązując do historycznego już tekstu Jana Błońskiego (*Dwa bieguny*) - dochodzi do wniosku, że dzisiejszy chaos na firmamencie poetyckim zawdzięczamy wprowadzeniu „poezji Miłosza w normalny obieg literatury”. Kanon się zachwiał i rozsypał, jak kalejdoskop. Pozostały tylko dwie biegunowo odmienne normy liryczne (Miłosza i Przybosia), które - jak można sądzić ze słów Anny Nasilowskiej - przenoszą nas na powrót w ramy dyskusji o literaturze okresu międzywojennego („Chodzi o różnicę między tak zwaną pierwszą a drugą awangardą.”)

A jak aktualną kondycję literatury postrzegają pisarze, i to młodzi? W styczniowym numerze „Znaku” Arkadiusz Bałajewski, z redakcji kwartalnika literackiego „Kresy”, formułuje program cieszącego się dziś chyba sporym powodzeniem pisma („Kresy” - *pomysł na pismo*). Program - rzecz jasna - jako reakcję na rzeczywistość: „Jeżeli kulturę czasów przełomu określają takie formuły jak brak centrum, różnorodność, sprzeczności, dysonanse, pojawić się musi pytanie: jak określają się «Kresy» wobec nie poddającej się definiowaniu współczesności?” I dalsze pytanie: jak pogodzić „programowość pisma wyrażającą się w skryzalizowanym porządku wzorów i hierarchii zjawisk z dominującymi w kulturze tendencjami postmodernistycznymi?” I odpowiedź: „Widzimy wielość i różnorodność, ale nie chaos. Nie chcemy tworzyć hierarchii w sytuacji nierozpoznania istoty zjawiska”. Klimat tego żywo redagowanego pisma (rozpoznaniu sytuacji mają pomóc m. in. ankiety) określa termin „kresowość” - odnoszący się nie tylko do spotkania kultur, ale i do schyłku (kresu) epoki.

Próbie opisanie sytuacji kultury polskiej w owym schyłkowym i przełomowym momencie podejmuje Leszek Szaruga (*Kultura ty, polska kultura...*) na łamach paryskiej „Kultury” (1-2/94). Stwierdzenie faktów: „inwazji kultury masowej”, rozpad dotychczasowego systemu dotacji, zubożenie twórców, upadek autorytetów i instytucji pośredniczących, decentralizacja kultury narodowej - staje się podstawą do oceny, że w zachodzących zmianach zjawiska „negatywne przeważają nad pozytywnymi”. Autor diagnozy powołuje się przy tym na głośny szkic Miłosza z „Gazety Wyborczej”, twierdząc, że „kultura «wysoka» zajmuje miejsce jej z natury niejako przynależne”. Na wyspach.

RM

Książki nadesłane:

- Kazimierz Brakoniecki, *Metaxu*, Wydawnictwo „Przedświt”, Warszawa 1993.
- Leszek Engelking, *Mistrzynie kaligrafii i inne wiersze*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1994.
- Krzysztof Gruse, *Wiersze wojenne*, Bydgoszcz 1993.
- Jarosław St. Jackiewicz, *Barwy samotności*, Klub „Arkona”, Bydgoszcz 1993.
- Krzysztof Karasek, *Autopsychografia*, Wydawnictwo „Przedświt”, Warszawa 1993.
- Tadeusz Kijonka, *Echa. Wiersze*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1992.
- *Londyn - Toronto - Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi*, oprac. i wstępem opatrzył Andrzej Niewiadomski, Stowarzyszenie Literackie „Kresy”, Lublin 1993.
- Krystyna Rodowska, *Nuta przeciw nucie. Wybór wierszy miłosnych z lat 1968 - 1992*, Wydawnictwo Miniatura, Kraków 1993.
- Barbara Wojnicz, *czas ocalony, graal odnaleziony i ...*, C/K Studio, Kraków 1993.
- Andrew Pawłowski: „The saga of Roncesvalles”, Toronto 1993
- Andrzej Szuba: *Dzieci, frezje, zające*, Wydawnictwo „M” Kraków 1993

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY 2/1292/94**Redaguje kolegium:**

Ryszard Częstochoowski (proza), Robert Mielhorski (poezja), Grzegorz Musiał (esej), Krzysztof Myszkowski (krytyka), Krystyna Starczak-Kozłowska (red. naczelny)

Współpracują: Krzysztof Derdowski, Leszek Engelking, Izabela Filipiak (Nowy Jork), Kazimierz Hoffman, Maria Jentys, Marek Kędzierski (Strasburg), Michał Łukaszewicz, Krzysztof Nowicki, Krzysztof Rutkowski (Paryż), Andrzej Stasiuk, Andrzej Szczypiorski, Andrzej Szuba, Wojciech Tomasik, Lech Witkowski

Projekt okładki:

Korekta: Marta Laudańska

Wydawca: Teatr Polski w Bydgoszczy na zlecenie WKSz i S Urzędu Wojewódzkiego
PL ISSN 1232-2105

Index 36294

Copyright by Kujawy i Pomorze, Bydgoszcz 1994

Materialów nie zamówionych redakcja nie zwraca, zastrzega sobie także prawo skrótów i zmiany tytułów.

Adres redakcji: Bydgoszcz 85-071, Aleje Mickiewicza 2, tel. 21-12-38

Skład i druk: „REKLAMEX” sp. z o.o., Bydgoszcz, tel./fax 22-89-06

W TYCH MIEJSCACH KUPISZ „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”

Bydgoszcz

- Biuro Wystaw Artystycznych, ul. Gdańska 20
- Galeria Sztuki „Kantorek”, ul. Gdańska 3
- Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 6
- Teatr Polski, Aleja Mickiewicza 2

Kraków

- Księgarnia ZNAK, ul. Sławkowska 1

Toruń

- Księgarnia INDEX-BOOKS, Rynek Staromiejski 10

Warszawa

- Księgarnia REPRINT, Krakowskie Przedmieście 71
- Księgarnia LIBER, Krakowskie Przedmieście 24
- Księgarnia Naukowa im. B. Prusa, Krakowskie Przedmieście 7

Wrocław

- Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego, ul. Świdnicka 28



10

