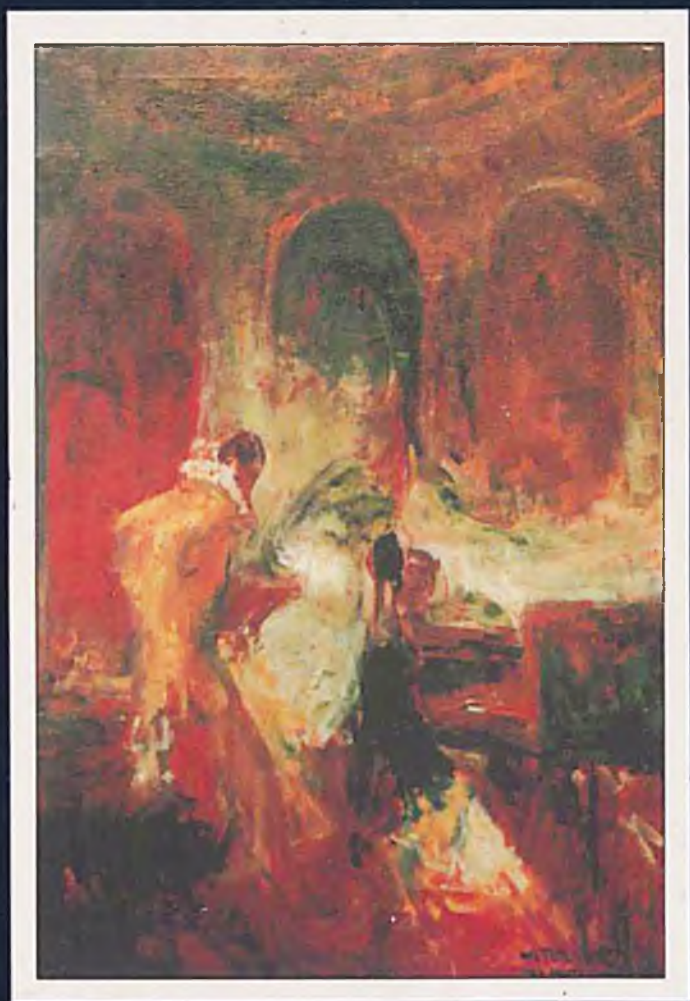


KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



KUJAWY
I POMORZE

NR 3/94



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

3/94

BYDGOSZCZ

SPIS TREŚCI

Czesław MIŁOSZ	Miasto młodości	5
ROZMOWY KWARTALNIKA	z Czesławem Miłoszem rozmawiają Krzysztof Myszkowski i Aleksander Fiut	6
POEZJA, PROZA, ESEJ...		
Jehuda AMICHAJ	Wiersze w tłum. Ryszarda Krynickiego	18
Kazimierz BRAKONIECKI	Glosolalie	25
Aleksander JUREWICZ	Pan Bóg nie słucha głuchych (fragment powieści)	31
Grzegorz MUSIAŁ	Wiersze	38
Krzysztof MYSZKOWSKI	Funebre (fragment powieści)	42
Wacław IWANIUK	Wiersze	54
Janusz KRYSZAK	Podzielać uczucia rodzinne Europy	56
Florian ŚMIEJA	Wiersze	67
Krzysztof NOWICKI	Próżnia	70
Michał GŁOWIŃSKI	Mowa w stanie obłączenia	73
Julian KORNHAUSER	Z przekładów poetyckich	78
Steven RAIČKOVIĆ	Wiersze (przel. J.Kornhauser)	79
Amy LOWELL	Wiersze (przel. L.Engelking)	85
PLASTYKA		
Jacek SOLIŃSKI	Podążając za światłem	89
PREZENTACJE	Aleksander Małachowski (nota)	95
Piotr SIEMASZKO	Ciemna strona świata	95
Jolanta CIESIELSKA	Uciec z własnego ciała	100
GALERIA JEDNEGO OBRAZU	Piotr Badziąg	103
Grażyna WALENDZIK	Sugestywność postaci linearnych	105
TEATR		
Krzyszyna STARCZAK-KOZŁOWSKA	Jak wam się podoba...	108
Bożena WINNICKA	Teatr - komu to potrzebne ?	116

VARIA

O książkach

Ewa PIECHOCKA	Piękno jest wieczną terażniejszością	120
Mariola H. STAŚKIEWICZ	Mistrzynie kaligrafii	121
Ryszard CZĘSTOCHOWSKI	We władzy ojca	123
Robert MIELHORSKI	Lektury kwartalne	124
Jan WOLSKI	Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi	128

Świadectwa

Stanisław SALMONOWICZ	Powstanie Warszawskie czyli raz jeszcze arcypolskie pytanie: bić się czy nie bić ?	130
Lech WITKOWSKI	Chytrność zła: między deficytem a uwiedzeniem	133
5 pytań do prof. M. GŁOWIŃSKIEGO	rozmawia Aleksandra Świetlik	137
Andrzej PAWŁOWSKI	Polskie środowisko kulturalne w Toronto	138
Katarzyna ZAJDA	Na głosy solo	142

Głosy

Maciej CISŁO	Las Birnam pod domem partii	144
Przegląd prasy	W czasopiśmie literackich (R.M)	145
Książki nadesłane		147

Na okładkach:

- I) Tadeusz Malachowski *W/g Turnera*, repr. A. Nowicki
- II) Irena Kuźdowicz *Dziewuczyna z fiołkami*, olej, 86x56 cm, 1993



Czesław Miłosz

fot. Anna Beata Bohdziewicz

Czesław Miłosz

MIASTO MŁODOŚCI

*Przystojniej byłoby nie żyć. A żyć nie jest przystojnie,
Powiada ten, kto wrócił po bardzo wielu latach
Do miasta swojej młodości. Nie było nikogo
Z tych, którzy kiedyś chodzili tymi ulicami,
I teraz nic nie mieli oprócz jego oczu.
Potykając się, szedł i patrzył zamiast nich
Na światło, które kochali, na bzy, które znów kwitły.
Jego nogi, bądź co bądź, były doskonalsze
Niż nogi bez istnienia. Płuca wdychały powietrze
Jak zwykle u żywych, serce biło
Zdumiewając, że bije. W ciele teraz biegła
Ich krew, jego arterie żywiły ich tlenem.
W sobie czuł ich wątroby, trzustki i jelita.
Męskość i żeńskość, chutliwe, w nim się spotykały,
I każdy wstyd, każdy smutek, każda miłość.
Jeżeli nam dostępne rozumienie,
Myślał, to w jednej współczującej chwili,
Kiedy co mnie od nich oddzielało ginie,
I deszcz kropel z kiści bzu sypie się na twarz
Jego, jej i moją równocześnie.*

(Tygodnik Powszechny)

Z CZESŁAWEM MIŁOSZEM

rozmawiają Krzysztof Myszkowski i Aleksander Fiut.

1. „...mnie chodzi tylko o język...”

Krzysztof Myszkowski: W Wydawnictwie *Znak* ukazały się *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Pana autorska antologia wierszy ważnych dla duchowości współczesnego człowieka.

Czesław Miłosz: Muszę tutaj powiedzieć parę słów o powodach powstania tej antologii. Ja uważam, że poeta, w ogóle pisarz, powinien być bardzo mocno za czymś i przeciwko czemuś. To znaczy, że jeżeli chodzi o poezję dzisiejszą, czy w Polsce, czy w Ameryce, na pewno jestem za pewnym gatunkiem poezji, i przeciw innemu gatunkowi poezji. Jeżeli jestem za czymś, to oczywiście mam pewne misjonarskie zapędy: chcę to, co mi jest bliskie, wzmocnić i propagować, i zwalczać to, co mi jest obce. Ta antologia nie jest tylko przedsięwzięciem w języku polskim, bo została ułożona równolegle w języku polskim i w angielskim. Oczywiście, w języku polskim to są wiersze tłumaczone przeważnie przeze mnie na polski, natomiast w języku angielskim to są wiersze w oryginale angielskim, albo tłumaczone na angielski z różnych języków przez różnych tłumaczy. Jest pewna ilość wierszy polskich, a te są tłumaczone przeze mnie na angielski. Razem jest to całość, mam wrażenie, dość jednolita, poprzedzona moją przedmową, gdzie wyjaśniam moje cele, i mająca komentarze prawie do każdego wiersza. Komentarze są bardzo użyteczne, zwiększają czytelność. Wiersze, w tej antologii, są przeważnie krótkie, bardzo jasne i głównie zajmujące się opisem rzeczywistości widzialnej i dotykanej. Bardzo mało jest wierszy psychologicznych; przeważnie to są, powiedzmy, bardzo malarskie wiersze.

– A wiersze metafizyczne, religijne?

– Całość ma pewne założenia, powiedziałbym religijne, ale nie przez mówienie na tematy religijne. Moim zdaniem, jeżeli ktoś ma stosunek pobożny do rzeczywistości, powiedzmy tak jak Holendrzy mieli malując martwe natury, to przez to afirmuje świat, i afirmuje rzeczywistość, i afirmuje dzieła Pana Boga. I to jest w ogóle mój cel. Rok temu, na wiosnę, w semestrze wiosennym, miałem na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley seminarium dla starszych studentów anglistyki, razem z moim kolegą Robertem Hassem, no i zajmowaliśmy się sprawdzaniem wierszy tej antologii na studentach - jak to na nich działa i czy jest im bliskie, czy rozumieją, czy aprobują. Ten egzamin wypadł bardzo dobrze. Fragmenty jej były ogłaszane w *Tygodniku Powszechnym*. Teraz ta antologia już ukazała się po polsku, a po angielsku ona jest gotowa, ale dopiero niedawno poszła

do mojego agenta literackiego w New Yorku. Więć to jest niewątpliwie przedsięwzięcie z pewnym wyraźnym celem. W tej antologii jest bardzo dużo wierszy wschodnich, starochińskich i japońskich. Czyli, pod tym względem, ta antologia jest niejako dalszym ciągiem *Haiku*. I jasne jest, że w tej antologii zajmują się umacnianiem pewnego rodzaju języka polskiego.

– To jest, moim zdaniem, pierwszorzędne, kapitalne zagadnienie: umacnianie pewnego rodzaju języka polskiego, umacnianie polszczyzny. Jak Pan, po przyjeździe do Polski, z Ameryki, słyszy, odbiera język polski? Słucha Pan radia, ogląda telewizję, czyta Pan polskie gazety, ma spotkania z czytelnikami. Ten język ciągle wokół Pana brzmi, w swoich różnych odmianach i odcieniach. Także przecież czyta Pan współczesną poezję i prozę polską. Czy to nie robi się z tego jakiś kociokwik? Czy ten język znajduje Pan, po prawie pięćdziesięciu latach propagandy komunistycznej, w nienaruszonym stanie?

– W nienaruszonym to nie. Wydaje mi się, że to jednakże w dużym stopniu zależy od autorów, od poetów i od prozaików, ale jednak nie chciałbym tutaj wchodzić w wielką dyskusję o tym, czym może być i czym powinna być literatura polska. To jest za duży temat.

– To jest wielki temat. Ale, jeżeli można prosić, niech Pan powie o tym w paru zdaniach, choć rzeczywiście jest to temat na cały wykład, czy na całą książkę. W *Osobnym zeszycie* mówi Pan, że żyliśmy tu „pod rządami znieprawionej mowy”.

– Tak, oczywiście.

– Literatura w tym.

– Wie Pan, ja czytam z wielkim upodobaniem książki dla podlotków Małgorzaty Musierowicz i widzę, że język jest tam bardzo dobry. I chodzi tam o bardzo proste rzeczy. To są, można powiedzieć, baśnie: enota jest nagradzana, zło - ukarane.

– Rozumiem.

– Tak? Czyli...

– Czyli Pan proponuje, żeby po prostu wrócić do podstawowych spraw: dobro - zło, prawda - kłamstwo.

– Tak, do podstawowych spraw.

– Zamazali to.

– Tak, właśnie żeby nie było tego zamazania. Ja nie jestem wcale żadnym moralistą, proszę Pana, żadnym. Nie jestem sędzią. Ale mnie chodzi tylko o język, wyłącznie.

– Pan był wierny polszczyźnie. „Moja wierna mowa” - mówi Pan w *Mieście bez imienia*. To była Pana ojczyzna. Przywiązanie do języka jest chyba czymś najważniejszym w Pana życiu. I to, co Pan dla polszczyzny zrobił. Ja twier-

dzę, że w jakiś sposób uratował Pan polszczyznę przed kompletnym jej znieprawieniem. Nas w szkole uczono tak, że dobro nazywano złem i odwrotnie, zło - dobrem. Pan ma na to inną perspektywę. Pan się mógł z tego śmiać, satyry pisać, wykrzywiać w grotesce, ale Pan to potraktował bardzo poważnie, jakby Pana jakiś anioł natchnął, że to trzeba, że to są w języku najważniejsze sprawy: dobro - zło, prawda - kłamstwo.

- To, co Pan mówi, jest oczywiście słuszne, tylko że ja czuję się zawsze nieswojo, kiedy wychodzę na wielkiego prostowacza ścieżek. Być może, że siły nieznanne mnie obrały mnie za narzędzie...

- *Daimonion*.

- Tak, *daimonion*... ale żeby sobie przypisywać wartość, to jakoś nie leży w mojej naturze.

- Pan mówi w jednym z wierszy, że temu światu nic nie brakuje, oprócz uświetnienia. I to jest moim zdaniem rola poety. Tak jak Pan mówi, że trzeba ufundować zdanie, żeby to piękno, piękno świata zaistniało mocno. I mówi Pan o posłannictwie, o królewskich posłach, którzy niosą dary, którzy właśnie uświetniają świat, fundują jemu zdania, które zatrzymują piękno, piękno świata.

- Bardzo ładnie Pan to wybrał. O ile przypominam sobie, jest to wiersz, który opisuje krajobraz jakby z okolic Wilna.

- To *Widok*.

- Tam śpiewają „Hej radością oczy błysną”, czyli są to filomaci, być może podczas wycieczki na Ponary. Ponary - które były miejscem wycieczek filomatów i miejscem moich wycieczek, i moich kolegów z lat młodości - stały się czymś strasznym, okropnym synonimem zniszczenia. Tak jak Oświęcim. Ale Ponary to były zwyczajne lasy dębowe, na pagórkach koło Wilna.

- Czyli jednak Pan się czuje tym królewskim posłem?

- Może nie królewskim, ale może są jacyś królewscy posłowie. Tak, *Widok*, - bardzo mi się podoba, że Pan to wybrał.

- Bo to jest coś takiego, jak z kolei w *Hymnie o Perle*, który robi na mnie wielkie wrażenie. Tam jest Egipt, jako ciężar materii, znak materii w *Starym Testamencie*.

- To tradycyjne.

- Najważniejsza w tym wszystkim nie jest Materia, ale właśnie Perła, o której jest ten *Hymn*. Perła - czyli tajemnica.

- Czytałem dzisiaj wiersz - *Dante*, gdzie jest eterna margarita, czyli wieczna perła.

- Ten wiersz zaczyna się w pamiętny sposób: „Tak nie mieć nic. Ni ziemi, ni

otchlani.” To przypomina wiersz Lechonia o Dantem. A kończy się tak: „Modlę się o światło, / O wnętrze wiecznej perły, eterna margarita.” Jest jeszcze taki wiersz, dystych ze *Zdań - Zachód - Zachód*, piękny wiersz.

– Wieczór.

– Tak wieczór. Opis. Piękny i mocny opis, liryczno - kaligraficzny. Ale ja cały czas mam wrażenie, że w wierszach Pana ważniejsze jest to, co jest ponad opis. Nie o p r ó c z ale właśnie p o n a d opis. Coś co jest, czy zaklęte w inkantacji, czy w rytmie...

– Opis, no tak.

– Fascynacja światem zewnętrznym. Ja tutaj obserwuję, podlatują ptaki, jak Pan uważnie patrzy na te ptaki, i widzę błysk w Pana oku.

Miłosz śmieje się.

– Ten ptak, tutaj, nadlatuje skądś.

Miłosz śmieje się.

– Tu kilka razy były ptaki, podeszły blisko... Powiedział Pan o Musierowicz. I na niej by Pan skończył mówienie o tym, co zostało w ostatnich latach napisane? Że tam jest najwyraźniej pokazane to, co jest, Pana zdaniem, najważniejsze?

– Oczywiście to może być pokazane na rozmaitych poziomach, niekoniecznie dla podlotków, prawda? Ale ja z wielką przyjemnością u Musierowicz widzę Poznań.

– Pan zna Poznań?

– Nie! Ale widzę kilka ulic Poznania, przynajmniej one istnieją. One zaistniały. Tak samo zresztą u Pana kilka ulic istnieje. Prawda? To jest ważne.

– Oczywiście. Pana powrót, po latach, do Wilna. Wiersz *Miasto młodości*. Ten placz, czy lament. Czy jest to lament nad miastem, czy nad sobą, czy nad przyjaciółmi, których już nie ma?

– To jest lament nad przemijaniem ludzi. Ja mówię o momencie oświecenia w słowach: „Jeżeli nam dostępne rozumienie.” Po angielsku to jest *a moment of enlightenment* (moment oświecenia), ale tak nie można powiedzieć po polsku, ponieważ to się kojarzy z epoką oświecenia.

– Iluminacja, epifania?

– Rozumienie. To jest moment. „W jednej współczującej chwili.” Współzucie. Identyfikacja z kimś, kto nie żyje. I to, mam wrażenie - mimo że to jest liczba mnoga - to są konkretni ludzie, którzy tutaj mnie nawiedzali. Konkretni, jedna czy dwie osoby.

– I ten placz, lament z ostatnich wersów, to jest lament nad nimi, czy nad miastem?

- Nad nimi, że już ich nie ma.
- **O, znowu nadleciał ptak. Co to jest za ptak?**
- Kos. (po chwili) Samica kosa.
- **Jeszcze jedna rzecz. O pisaniu, mówi Pan, nie zaznaczyłem, skąd to jest, że jest to „wyprawa nie po złote runo doskonałej formy, ale konieczna jak miłość.”**
- To ze *Sprawozdania*.
- **Wyprawa konieczna jak miłość.**
- Ostatecznie poczja jest sprawą Erosa. „Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu i górskiego szczytu i osy i kwiatu nastureji.” Dążenie do esencji rzeczy jest erotyczne. To jest wielki spiritus movens, duch poruszający.
- **Eros?**
- Tak.
- **A Thanatos?**
- Przecież przeciwko śmierci zawsze działamy. „Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci.”

2. „Zapytałby Pan Kubusia Puchatka...”

Czesław Miłosz: Połączenie Eros i Thanatos jest dionizyjskie, to widać na przykład w twórczości Iwaszkiewicza. To jest wielki przełom początku XX wieku. Przygotowanie do rzezi pierwszej wojny światowej. W pierwszej dekadzie XX wieku jest w powietrzu jakaś ekstaza, ekstatyczny stosunek do połączenia miłości i śmierci. To można śledzić, na przykład, na wielkim przełomie, jakim było pierwsze wykonanie Strawińskiego *Święta wiosny* w Paryżu, w 1913. Za mało, moim zdaniem, się pisze o ekstatycznym początku stulecia, łącznie z tym co się zdarzyło latem 1914 roku, kiedy tłumy w miastach, w wielkich stolicach: w Berlinie, w Paryżu, w Wiedniu entuzjastycznie przyjmowały wybuch wojny. Euforia. To dla mnie jest bardzo dziwne połączenie i nie umiem tego jasno rowikłać. Istnieje książka, która się nazywa *Rites of Spring*, której autora nie pamiętam, czytałem ją po angielsku. Zajmuje się ona właśnie tym zjawiskiem. I specjalnie dużo miejsca poświęca *les ballets russes* i *Le Sacre du Printemps* Strawińskiego. Te balety rosyjskie, które podbiły całą Europę, Diagilew, słynny tancerz Niżynski, notabene polskiego pochodzenia, który był uważany za geniusza i idiotę równocześnie. Dla tancerza to nie jest żadna zniewaga. To dziwne, dla mnie jakby symboliczne, włączenie się inteligencji rosyjskiej - bo to był wykwit inteligencji rosyjskiej - jej zainteresowania sztuką, symbolizmem przede wszystkim. Znakomici dekoratorzy rosyjscy, twórcy mody, wtedy opanowali Paryż. Gdybym miał pisać o tym, to prawdopodobnie pisałbym równocześnie odnosząc się

do twórczości prozaików sowieckich lat dwudziestych, gdzie jest podobna ekstaza śmierci, zniszczenia, rewolucji. Bardzo niebezpieczne tematy. Ale nikt po nie nie sięga, chociaż trzeba byłoby to kiedyś zrobić. Już nie ja. Może w następnym wcieleniu.

Krzysztof Myszkowski: Potem było jeszcze piekło drugiej wojny światowej.

– Druga wojna światowa była bardzo różnym zjawiskiem w porównaniu z pierwszą. To nieprawda, że pierwszą wojnę źli monarchowie wymyślili, a tłumy były bierne i prowadzone na rzeź; właściwie one bardzo chciały. Pierwsza wojna była ogromnym załamaniem się i ogromnym zniszczeniem w tym sensie, że najłepsi, najdzielniejsi zginęli. To genetycznie ma ogromne znaczenie. Jerzy Stempowski utrzymywał, że historia Europy potoczyłaby się inaczej, gdyby ci wszyscy jego koledzy z uniwersytetu w Genewie, zarówno Francuzi jak i Anglicy, przeżyli. Bo to była jednak elita. To samo stało się w Anglii, gdzie właściwie ta elita z Cambridge, z Oxfordu, która miała stosunek do życia taki właśnie ekstatyczny i pełen nadziei, zginęła w wojnie okopów. Ja tu cytuję Margaret Storm-Jameson, która była powieściopisarką angielską, zresztą wspaniałą osobą. Jako pisarka była, moim zdaniem, dość słaba, ale jako charakter, jako czystość linii swojej, zachowania się, była wspaniała. Ona mi powiedziała: „Nie ma Pan pojęcia, jakie nasze pokolenie miało wielkie nadzieje. I to wszystko zostało zniszczone w błocie okopów.” To było wielkie załamanie się. Natomiast druga wojna światowa to zupełnie inna aura. Jeżeli chodzi o same Niemcy, można powiedzieć, że tam była euforia innego rodzaju, euforia rewanzu i wielkich Niemiec, tworzenia imperium. Ale poza tym Europa była zmęczona, przerażona. Stalin i Hitler ufundowali tę wojnę. Stalin myślał: „Oni się będą na Zachodzie bić, a ja będę czekać”. Przecież podobno Stalin nie pozwolił, żeby zrobić zamach na Hitlera w czasie wojny, bo myślał, że byłoby bardzo źle, gdyby natychmiast doszła do władzy arystokracja niemiecka i zawarłaby pokój z Zachodem. Czytałem teraz sporo o tych czasach, o latach trzydziestych i czterdziestych. Trudno nie myśleć o współpracy pomiędzy Stalinem i Hitlerem począwszy od 1933 roku i o poszczególnych etapach tej współpracy. Właściwie cała historia tego okresu jest do napisania na nowo, w świetle nowych dokumentów.

– **Po tych dwóch wojnach jesteśmy w końcu tego wieku. Jak w świetle tych dwóch piekielnych masakr postrzega Pan współczesną duchowość, duchowość człowieka końca wieku?**

– Czy ja wiem. Na przykład, kiedy się posmakuje przez chwilę atmosfery zachodniej Europy, to jest właściwie oczekiwanie, że ludzkość się wyróżnie wzajemnie przed końcem stulecia. Czyli nastroje katastroficzne, które były właściwe w mojej młodości, wydają mi się bardzo silne przy końcu stulecia. Czy są one rzeczywiście przeczuciem, czy też są pewnego rodzaju histerią, trudno powiedzieć, dlatego, że mylne przeczucia też są właściwe naszej cywilizacji. Tutaj muszę przypomnieć, że pod koniec poprzedniego stulecia to było poczucie dekadencji, jakie-

gość końca cywilizacji. W ciągu następnych stu lat nadziało się bardzo dużo, co wskazywałoby na poprawność tych przeczuć. Nadziało się bardzo dużo, łącznie z bardzo niesamowitym przeskokiem do ekstazy śmiercią, dionizyjskiej ekstazy łączącej Erosa z Thanatosem. Przypomnę tutaj, co Aleksander Wat mówił o latach bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej, pomijając sprawy polskie, które były bardzo specyficzne. Mówił, że było poczucie ruin i wesołości, tańca na ruinach. Dla mnie zupełnie niezrozumiałe jest to, że po tak strasznej hekatombie Paryż był euforyczny. Przecież każde małe miasteczko we Francji ma swój pomniczek, gdzie są nazwiska mieszkańców, którzy zginęli; trzy czwarte mężczyzn prawie. I po tym wszystkim była euforia. Już nie pamiętam, kiedy napisał Drieu la Rochelle - później znany kolaborant z Niemcami - entuzjastyczne ody o spocie. Więc to dla mnie jest bardzo dziwne.

Aleksander Fiut: Dlaczego ci ludzie się cieszyli? Dlaczego chcieli wojny?

– Bo byli znudzeni. Pod spodem było oczywiście pragnienie rewolucji. To na pewno.

A. F.: Pod spodem było pragnienie rewolucji, a elity były znudzone?

– Ale tłumy tak samo. Było pragnienie czegoś zupełnie nowego. To są tak trudne rzeczy, że ja się nawet obawiam o tym wszystkim mówić. To jest bardzo powikłane.

K. M.: Wracając do końca wieku, końca tysiąclecia. Mówił Pan o katastrofizmie dzisiaj. To pętla, po tych strasznych wojnach, po tym wszystkim.

– Moim zdaniem, mit wielkiej przemiany, rewolucyjnej, działał w myśli europejskiej przez cały wiek XIX. Ostatecznie wszystkie romantyczne porwy to było ciągle właściwie to samo. I pozytywnie i negatywnie. Bo wstręt do bourgeois, Flaubert, to wszystko były właściwie rozmaite odmiany flirtu intelektualistów, pisarzy, malarzy z Komuną Paryską. Marks miał rację, kiedy pisał, że widmo komunizmu krąży po Europie. Cały wiek XIX to nabrzmiwało. Stąd w wieku XX mit rewolucji w Rosji. Jak dzisiaj wiemy, był to pucz, który został przedstawiony jako wydarzenie mityczne rewolucji. Ale, mój Boże, zdaje się że atak na Bastylię miał też charakter wydarzenia, które nabrało mitycznych wymiarów. Więc wiek XX żył pod znakiem rewolucji rosyjskiej. Jeżeli się pomyśli, na przykład, o Ameryce. Przecież amerykańska elita była po krachu, po kryzysie ekonomicznym, marksistowska. Powstanie hitleryzmu można tłumaczyć jako chęć zahamowania rewolucji w Niemczech. To była kontrrewolucja. Więc mnóstwo rzeczy, które się działy w XX wieku można tym tłumaczyć. Wybuch pierwszej wojny światowej, ta euforia mas. Jak to połączyć z rewolucją? Z pewnością te masy nie były rewolucyjne, ale obudzona w XIX wieku nadzieja socjalizmu, jako idealnego ustroju, na pewno działała.

Tu mogę przypomnieć Franza Maasera, flamandzkiego drzeworytnika, który stworzył - zdaje się w 1915 roku, choć może to było przed samą wojną - powieść

obrazkową, w której nie ma żadnego tekstu. To są przygody młodego człowieka, który przyjeżdża do wielkiego miasta. Cała ta książka posłużyłaby jako ilustracja do tego, co mówiłem o dionizyjskości, ekstazie, euforycznym spotkaniu wojny. Ten młody człowiek jest notabene trochę podobny fizycznie do młodego Majakowskiego, a trochę podobny do bohatera Romaina Rollanda *Jean - Christophe* - powieści, która też jest w pewnym sensie ekstazy; mówi o wyzwoleniu jednostki, o wyzwoleniu genialnego muzyka. Bohater powieści Maaserela jest w obrzydliwym, burżuazyjnym mieście i rozpętuje élan, ducha, przeciwko temu wszystkiemu co go pęta, co jest przyziemne, głupie: płatnej miłości, ubóstwu, biedzie. A kończy się tym, że on ucieka od tej cywilizacji na wieś, do lasu, a potem tylko jego szkielet między drzewami leży. (śmieje się) Prorocze! Jest jeszcze jeden utwór literacki, który jest proroczy. To Blaise Cendrarsa *La Rixe* (Draka). Opowiadanie o tym, co się zdarzyło w Rotterdamie w roku 1913. Nastąpiła taka mała bójka w knajpie, do której dołącza się coraz więcej ludzi, sąsiadów, w końcu cała ulica zaczyna się bić: zrzucają z pięter fortepiany (śmieje się), absolutny szal. Czyli Cendrars, który, notabene, był żołnierzem w pierwszej wojnie światowej i stracił w niej rękę - co chciał powiedzieć? Chciał pokazać te olbrzymie napięcia. Draka była w powietrzu. Wystarczył drobny incydent i zaczynają się bić; w Rotterdamie, w Holandii, w spokojnym porcie! Okres ostatnich paru dekad przed wojną był pełen straszliwych kontrastów. Ubóstwo, ciężka, beznadziejna praca i dziki kapitalizm - o tym się zapomina. Myśli się o tamtej epoce jako o *La belle époque*. Ale była druga strona, podszewka tej *La belle époque*. Gdyby tak wziąć *Święto wiosny* Strawińskiego, *La Rixe* Cendrarsa, tę powieść obrazkową Franza Maaserela i *Jana Krzysztofa* (notabene wiemy, że Romain Rolland popierał od początku rewolucję komunistyczną, ale popierał i później, do śmierci), gdyby zebrać te dowody, po czym trochę euforycznych utworów po pierwszej wojnie, jako tańca na ruinach i dodać do tego trzeba przedwojenne utwory Kafki - to mielibyśmy ładne *tableau*.

A.F.: Jeszcze trzeba może dodać Isadorę Duncan, która tańczy w Moskwie, przed rewolucją. Jej kult ciała, pogański, dionizyjską radość życia. Jej romans z Jesieninem. To też część tego *tableau*.

- Pisałem gdzieś, że Oskar Miłosz mi opowiadał, że znał ich oboje. I mówił ze wstrętem: „Taki straszny chuligan, nie do zniesienia, pijany ciągle, okropny”. Poznałem w Paryżu brata Isadory Duncan (oni byli z Kalifornii), który założył w Paryżu akademię greckiego tańca, wyzwolenia. Chodził w chlamidzie greckiej, w sandałach na boscie nogi. Wtedy! W latach trzydziestych! Zaprowadził mnie do nich Oskar Miłosz. Wydaje mi się to dzisiaj zupełnym snem. Ten dom. To było chyba na rue de Seine, w tych okolicach.

A. F.: Nietzsche jest tu jeszcze ważny, to kluczowa postać.

- Nietzsche był czytany wtedy, przed pierwszą wojną światową, jako prorok wyzwolenia, akeji, czynu, no i nadezłowiecka, a dzisiaj jest czytany jako ten, który

obalił pojęcie prawdy. To jest bardzo znamienne.

A. F.: Jako nihilista.

– Tak. Oczywiście.

A. F.: Przypomina mi się tutaj to, co mówi Wat w *Moim wieku*, że rewolucja rosyjska fascynowała, choćby przez to, ile przelano krwi, że warto było ją przelać. Fascynacja, choćby u Bielego, (*Rosja we krwi skąpana*) katastrofą, kataklizmem...

– Ja się zgadzam, ale i nie zgadzam. Dlatego, że ta fascynacja rewolucją jako kosmicznym niemal kataklizmem, jej okrucieństwem, to już Rosja, tylko Rosja. Wydaje mi się, że u pisarzy zachodnich to była tylko groza z powodu pierwszej wojny światowej, groza tego, co się odbywało. Nie było już tej fascynacji. Notabene wspomniałem Margaret Storm - Jameson. Znałem też jej męża, który był profesorem historii w Cambridge. On był oficerem w wojnie okopów, jako ochotnik, w pierwszej wojnie światowej. Nigdy o tym nie mówił, ale napisał książkę o swoich przeżyciach. Dla pewnej kategorii ludzi to była wyłącznie próba męstwa, honoru. Tak samo jak dla Jüngera. Chociaż jednak nie, trochę inaczej. Anglicy nie idealizowali wojny. Była tylko spartańska, ascetyczna postawa jej zniesienia. Natomiast Jünger, to wojna jako rzemiosło, idealizacja wojny, męska, wspaniała przygoda. Jünger walczył w drugiej wojnie światowej jako ochotnik, był w kampanii polskiej, a następnie we Francji, dostał jeszcze jeden żelazny krzyż za bohaterstwo na linii Maginota. Później szedł z armią zwycięską do Paryża i pracował tam w urzędzie cenzury wojskowej, a jakiś okres spędził na Kaukazie z armią niemiecką. Potem opowiadał, jak używali jeńców sowieckich do noszenia ich sprzętu, amunicji. Po takim marszu z kilku tysięcy zostawało przy życiu kilkuset ludzi. I pisze o bohaterstwie komsomolek, które ginęły z pogardą wobec śmierci i wobec wroga. Ale sam popierał Hitlera, ponieważ Hitler przywrócił honor armii niemieckiej. Paryż, który on opisuje, Paryż wojenny, bardzo różnił się od Warszawy. To były salony przecież.

K. M.: Więc jaka jest perspektywa końca naszego wieku, końca tysiąclecia, po wszystkich tych katastrofach? Pan mówił o katastrofizmie na zachodzie Europy.

– Ja myślę, że jest coś rzeczywiście z tej aury w zachodniej Europie, aury, której chyba nie ma w Ameryce. Trudno o tym się wypowiadać. Nie można tutaj nie uchwycić konkretnego. Oczywiście, jeżeli sądzić po pewnych objawach literackich, teatralnych, to Samuel Beckett jest bardzo znamienym zjawiskiem dla ostatnich dekad XX wieku. Na pewno. Koniec poczji w zachodniej Europie jest innym zjawiskiem. Może powodzenie Gombrowicza w Paryżu? Rozmawialiśmy wczoraj z Błońskim na ten temat. Dlaczego Gombrowicz jest tak w Paryżu wysoko notowany, a w Ameryce nie chce się przyjąć? Błoński wspominał o swoim znajomym, który mówił, że przez pięćset lat Francja miała wielkich prozaików.

Po raz pierwszy nie ma. I to są jakieś znaki, na coś wskazujące.

A. F.: Ale poetów też nie ma.

– Centrum kulturalne przesunęło się z zachodniej Europy do Ameryki. Bądź co bądź w Ameryce jest poezja. Seamus Heaney, jest właściwie poetą irlandzkim, ale przeważnie rezydującym w Ameryce; Brodski, Derek Walcott, Miłosz i Seamus Heaney jako najbardziej prawdopodobny kandydat do Nagrody Nobla w najbliższym czasie. Więc co było peryferiami, staje się centrum. Zresztą, według starego stwierdzenia Norwida, następuje zmiana centrum i peryferiów. Tak, że może są jakieś specyficzne cechy zachodniej Europy, które nie wiem czy słusznie jest przenosić na całą planetę. Nie zapominajmy jeszcze o jednym. Zaraz po wojnie, czego i ja doświadczyłem, nie było wiary, że Europa zachodnia potrafi być samodzielna i odbudować się. Nawet Jerzy Stempowski nie wierzył w to, a Bobkowski z tego powodu wyjechał do Gwatemali. Kiedy spotkałem w Paryżu Henry Millera - to był rok 1952 i on właśnie odbywał podróż po Europie - powiedział: „Ci Europejczycy nie mają żadnej woli życia”. Jeżeli weźmiemy całą elitę intelektualną, to ona żałowała, że ci obrzydliwi Amerykanie przyszli i ją oswobodzili, zamiast żeby armie Stalina weszły. Poza tym wszyscy ustawiali się tak, żeby na wszelki wypadek być po właściwej stronie. W tym świetle działalność *Kultury* w Paryżu nabiera cech straceńczych. Więc może te rzeczy są jakoś współzależne. Cała ta niewiara, cała czkawka, cały wstyd, przybierają dziś nowe formy. Przecież jednym z powodów sukcesów komunistów w Europie zachodniej był wstyd, bo kolaborowali wszyscy. Kto tam walczył? Czym była Résistance we Francji? - Polscy Żydzi robili komunistyczną Résistance. W każdym razie jeżeli chodzi o Paryż, o północną Francję. Później na południu, było to maquis, które wynikało z tego, że lepiej było pójść do maquis, niż jechać do fabryki w Niemczech. Tak samo we Włoszech. Komuniści robili tę czasem komieczną Résistance, dużo przynajmniej hałasu robili. Reszta społeczeństwa siedziała przerażona swoją współpracą z faszyzmem. Tak że zachodnia Europa jest może bardzo specyficznym ciałem. Ale udało się jej, chyba dość skutecznie, zarazić też Amerykę, bo przecież Derrida, dekonstrukcja, postmodernizm, to jednakże poszło z uniwersytetów francuskich.

A. F.: No tak, ale Amerykanie takie mody jakoś przeżywają. Mody nabierają rozmachu, lecz później mijają i wszystko wraca do równowagi.

– Amerykańskie społeczeństwo jest o wiele bardziej odporne. Ale francuskie też. Przeszło 1968 rok, pies mydło zjadł, i wrócili do zarabiania pieniędzy. Bardzo ważnym faktem jest załamanie się mitu socjalistycznego. W XIX wieku był na horyzoncie ten mit. W XX wieku tak samo. To dziś, obecnie, powstaje pytanie: jaka jest perspektywa dobrego społeczeństwa? Maximum dobrego społeczeństwa to mieć powszechne ubezpieczenie zdrowotne. To teraz w Ameryce Clinton próbuje przeprowadzić. Ale nie więcej. Pełne zatrudnienie i powszechne ubezpieczenie zdrowotne. To jest ważne.

A. F.: Wiara w przyszłość socjalistyczną, to znaczy lepszą, była sprawcą wszystkich tych wielkich katastrof w naszym stuleciu. One się brały w dużej mierze z tej wiary właśnie.

– Oczywiście. Można to nawet zmodyfikować i powiedzieć, że nie mit socjalizmu, ale mit przyszłości. XIX wiek żył cały mitem przyszłości. To przybierało rozmaite formy. Przybierało na przykład w ruchach romantycznych formy wyzwolenia narodowego, formy demokracji i nacjonalizmu, wymierzone przeciwko tyranii monarchii, i przybierało także postać postępu technicznego, naukowego. Stąd cały Jules Verne, cała optymistyczna *science fiction*. Ale to się załamuje około roku 1900. Na przykład w literaturze *science fiction*, ukazuje się pod koniec XIX wieku *Wehikuł czasu* Welleśa. Mnie się zdaje, że to jest pierwszy sygnał w literaturze *science fiction* załamania się mitu postępu samoczynnego, technicznego. Bo *Wehikuł czasu* przenosi przy pomocy maszyny w odległą przyszłość planety. Ludzkość tam to dzieci - kwiaty, które spędzają czas na zabawach, płasach, erotyce. Cudowne życie. Ale tylko w dzień. Bo w nocy wypełzają potwory, które są proletariatem, są symbolem proletariatu - straszliwe ciemności podziemnych pieczar, które są jak fabryki - i zajmują się wylapywaniem i pożeraniem tych dzieci - kwiatów. To jest już wizja pesymistyczna. Tak samo *science fiction* Čapka, który stwarza postać robota, bo robot jest słowiańskiego pochodzenia. Chyba to było w sztuce *R. U. R.* Widzimy, jak się przeplata euforia, dionizyjskość z pesymizmem. Jest ciekawe, że na przykład Witkacy, którego powieści, *Pożegnanie jesieni* i *Nienasylenie* są tak wrażliwe na wszystko, co się dzieje, nie zajmował się właściwie techniką. On się zajmował, proroczo, przemianami politycznymi. U niego był silny strach przed tym, co nadchodzi, przed rewolucją rosyjską. Ale tutaj jest oczywiście coś, co łączy przemianę *science fiction* z optymistycznej Julesa Verne'a na pesymistyczną, jak na przykład Čapka, czy Witkacego *science fiction* społeczną. (Zwracając się do Krzysztofa Myszkowskiego) Pytania, które pan zadaje, są za trudne dla mojego małego rozumku. Ja jestem jak Kubuś Puchatek. Zapytałby Pan Kubusia Puchatka o opinie na ten temat. I co by odpowiedział? (śmiech)

Rozmawiali: Krzysztof Myszkowski i Aleksander Fiut.



Czesław Miłosz i Krzysztof Myszkowski, fot. Aleksander Fiut

WIERSZE JEHUDY AMICHAJA
W TŁUMACZENIU
RYSZARDA KRYNICKIEGO

LIST POLECAJĄCY

W letnie noce śpię
nago w Jerozolimie, w moim łóżku,
które stoi na skraju głębokiej doliny -
i nie stacza się do niej.

Tu przechadzam się co dzień
i dziesięcioro przykazań brzmi w moich ustach
jak stara pieśń, którą sobie nucimy.
Dotknij mnie, dotknij, dobra kobieto!
To, co czujesz pod moją koszulą, to nie jest blizna.
To wielokrotnie złożony list polecający od mojego ojca:
„Mimo to jest to dobry chłopiec - i pełen miłości.”

Pamiętam, jak mój ojciec mnie budził na *slichot*.
Nie przez brutalne ściągnięcie kołdry
lecz delikatne dotknięcie czoła.

Odtąd kocham go jeszcze bardziej.
I oby dzięki temu został tak obudzony,
delikatnie, z miłością,
w dniu zmartwychwstania umarłych.

OJCIEC MOJEGO PRZYJACIELA

Widziałem ojca mojego przyjaciela.
On też nagle przestał rozmawiać
z sobą samym na ulicy.
Emerytowany urzędnik, o zmierzchu.

W porównaniu z nim Buber jest wiecznym studentem,
dyskutuje namiętnie - ale z tolerancją.
Również Herzl, kiedy stoi na statku
i jego niewinna broda faluje w natchnionej rozmowie.

„Życie - to żegnanie
domów.” Suma stopni,
po których schodziłem,
wzniosłaby mnie
do samego nieba.

SYNAGOGA WE FLORENCJI

Łagodna wiosna na dziedzińcu,
kwitnące drzewo, cztery bawiące się dziewczynki
podczas przerwy między dwiema lekcjami w świętym języku
przed marmurową ścianą wspomnień:
Levi, Sonino, Kassuto i inni
w równych rządках liter jak w gazecie
lub zwoju Tory.

Drzewo stoi nie dla upamiętnienia jakiejś sprawy
lecz by zapamiętać tę wiosnę.
A rivederci nasz ojczy,
buona notte nasz królu.

Łzy w oczach
jak suche okruszki w kieszeni
z dawnego ciastka.

Buona notte Sonino,
a rivederci sześć milionów,
dziewczęta, drzewa, okruszki.

FLAGI

Flagi
rodzą wiatr.
A nie wiatr
wiatr.

Ziemia rodzi
naszą śmierć.
Nie my.

Twoja na zachód zwrócona twarz
rodzi we mnie wędrówkę.
Nie moje stopy. Nie drogi
rodzą we mnie wędrówkę -
i nie zabójstwo Abła
twoją twarz.

BALLADA Z ULIC BUENOS AIRES

I na ulicy czeka mężczyzna, i nadchodzi kobieta
punktualna i piękna jak zegar w jej pokoju,
i smutna, i biała jak ściana, na której wisi ten zegar.

I ona nie pokazuje mu zębów,
i ona nie pokazuje mu brzucha,
lecz pokazuje swój czas, dokładny i piękny.

I ona mieszka w suterenie, przy ścianie z rurami,
i słyhać w rurach szum wody, tuż za jej ścianą,
i on postanawia być czuły.

I ona wie, dlaczego ktoś płacze,
i ona wie, dlaczego ktoś zamyka się w sobie,
i jego oczy płaczą tak samo jak jej.

I w jej twarzy odbijają się światła na skrzyżowaniu,
i ona stoi przed światłem zielonym, i stoi przed Stop,
i on postanowił być czuły.

I wychodzą na ulice, które mu będą się śnić,
i deszcz wyplakuje się w nich jak w poduszkę,
i czas, który nagli, z niej uczyni proroka.

I on ją utraci na świetle czerwonym,
i on ją utraci na światłach zielonym i żółtym,
i światła gotowe są służyć jakiegokolwiek utracie.

I nie będzie go tutaj, kiedy skończą się mydło i krem,
i nie będzie go tutaj, kiedy znowu dokładnie nastawi się zegar,
i nie będzie go tutaj, gdy na strzępy się podrze sukienka.

I jego listy szalone ona zamknie w cichej szufladzie,
i położy się spać przy ścianie z rurami,
i będzie wiedziała, dlaczego ktoś płacze albo zamyka się w sobie,

i on postanowił być czuły.

W JAKIMŚ OBCYM KRAJU

W jakimś obcym kraju kochasz dziewczynę,
która studiuje historię.
Leżysz z nią w trawie
u podnóża wzgórz
i wśród westchnień i krzyków
opowiada ci ona, co się działo w przeszłości.
„Miłość jest sprawą poważną.”
Nigdy nie widziałem śmiejących się zwierząt.

BOLEŚNIE ŻYWA PIOSENKA

Byliśmy nierozłączni przez cały czas
jak dobre, poręczne nożyczki.

Po rozstaniu stanowimy znów
dwa ostre ostrza
wbite w ciało świata,
każde na swoim miejscu.

Jehuda Amichaj
tłumaczył: Ryszard Krynicki



Marek Chaczyk Rysunek

Kazimierz Brakoniecki

WYBRANE WIERSZE Z CYKLU „GLOSOLALIE”

W Toruniu

Alieji Salczyńskiej

miasto kościołów Jezusa
który stąd wyszedł nauczać
w pruskie bory mokradła i burze
i poraniony olśnieniem
powrócił i sam nadział się
na iglice roztopił się w ceglach
zatrzasnął w kolumnie
albo pozostał na krucyfiksie
zdumiony oszalały brązowy
od soku wieków
z odstającymi uszami szaleńca
albo wpelził na chórową ścianę
torsem wypełnił jamę bólu
i spojrzal w dół dziko
bezkształtnie elementarnie
jak jakiś mistyczny Bereś żydowski
performer żywiołów
półgłupek miłości
podrzutek boga
starczy kamień
koszmarny niemowa snu

W Chelmnie

śmierć jak bombonierka
jest barokowa i sama maluje
siebie w rogu ołtarza
ale w kaplicy panuje ksienia
wryta żelaznym palcem miłości
szarytki niebieskie ważki
polatują pomodłą pochwałą
na skarpie trzęsie się powietrze
i muruje otwór do boga
nikt już tam nie wejdzie
podejź i ty głuchoniema
i ty debilu w szlafroku
i ty nieostrożny poeto
i razem spójrzcie
kawka siadła na szczycie
i udaje krzyż

W Chełmży

w tej czeluści
wilgotnej i długiej
jak pochwa krzyżackiego miecza
ktoś nieostrożnie stąpa
i gada do siebie
zacierając po sobie ślad
ale ja wiem
kto to niesie
na wyprostowanych ramionach
płyte grobową serca
i aż do wiary płacze

W Tłokowie

świątynia polna bezdrożna
skibka chleba osadzona na sztorc
którą nadgryzają sikorki
i myszy wyłamują
świątynia wielka polna pułapka
na bezdomny czas
obmyte gromem ciche ucho
kurzajka chłopska
na głowie wieczności

W Olsztynie

nigdy tutaj nie byłem sam
zawsze
był ze mną trup świata
i nic dziwnego że płakałem
kiedy dorośli śpiewali
że chcą boga
a przecież i oni byli martwi
ty głowo jelenia
i ty głowo Jezusa
i ty głowo śmierci
kto was niósł przede mną
w procesji wokół świata
że tak
wysoko
tętnił
kościół

W Pasłęku

wielkie jest miłosierdzie
kościółów
że pozwalają się burzyć
i odbudowywać
pozostając świątyniami boga
ale ja pytam się w wieży serca
kto jest wybrany
skoro los zapadł wcześniej
kiedy nie było cegieł
wież polichromii figur
kiedy dąb sam służył do mszy
wielkie jest miłosierdzie
kościółów i krajobrazów
że służą świętości
która jest bezimienną mową
wieków

Kazimierz Brakoniecki



Tadeusz Małachowski, *Pieta*

Aleksander Jurewicz

PAN BÓG NIE SŁYSZY GŁUCHYCH

(fragment powieści)

Skąd pojawiło się male Cyganiątko na rozslonecznionym placu przed pocztą ? Skąd przybył i co tutaj robił ten może sześćioletni chłopiec, z kruczą czupryną spadającą na jego oczy przy każdym podskoku ? Podskakiwał, tańczył, okręcał się na palcach nóg w rytm melodii, którą tylko on słyszał albo przypominał sobie z wieczornych ognisk w lesie, kiedy tabor zatrzymał się na noc. A gdy wydawało się, że za chwilę upadnie, on zastygł, podnosząc głowę ku niebu, jakby to stamtąd spływała na niego muzyka, albo dziwił się, że jeszcze nie wzeszły gwiazdy, bez których nie istnieje cygański taniec. Ale po chwili poderwał się znad płyt chodnika, zawirował w słonecznym oślepieniu i zdawało się, że za moment, że już uniesie się w górę chwytając się promieni słońca - jak ptak, wolny i dziki, gdy on zaczął klaskać trzymanymi nad głową rękoma a bosymi stopami wybijać rytm i nagle z jego ust wyrwała się cygańska melodia podobna do lkania odlatujących ptaków albo wołania wśród nocy. I teraz już całkowicie zatracił się w swoim tańcu i śpiewie, na głos którego zatrzymywali się przechodnie, aż nagle, może ze zmęczenia, może przez słońce zgubił rytm, zaplątał się o nogi i upadł.

Jeszcze leżąc spojrzał z przestachem w bok i powoli podnosił się ze spuszczoną głową.

Też popatrzyłem w tamtym kierunku i zobaczyłem Cygana stojącego w cieniu lipy; usłyszałem jak krzyczy po cygańsku do chłopca.

Cyganek nie powrócił do przerwane go tańca, zaczął chodzić z wyciągniętą ręką i podsuwał ją przechodniom w prośalnym geście. Niektórzy omijali go nie zauważając, ktoś rzucił monetę, która potoczyła się koło jego nóg, po którą on natychmiast się schylił, jakby bał się, że potoczy się gdzieś i zgubi, kobieta wyjęła z siatki czerwone jabłko, ale on schował ręce za siebie i coś do niej powiedział. Mało kto zatrzymywał się przy nim i chłopiec odwracał się w stronę Cygana z bezradnym i rozpaczliwym spojrzeniem, tamten znowu krzyknął i Cyganek zaczął czepiać się ubrań, zabiegał drogę o mało nie przewracając staruszki z jamnikiem na smyczy.

Z reszty monet, jakie zostały mi po nadaniu listu, wzięłem dwudziestogroszówkę. Kiedy podszedłem do niego, zobaczyłem, że ma lzy w oczach i trzęsą mu się usta.

- Jak masz na imię ? - spytałem podając monetę, którą on szybko schował do kieszeni krótkich spodenek.

- Gorek ! - odrzyknął i odwrócił się z wyciągniętą ręką do przechodzącej za nami pary, jakby z tyłu głowy miał oczy.

- Dostaniesz, ale musisz nam powróżyc - powiedział chłopak, gdy jego dziewczyna otwierała torebkę.

- Nie umiem, proszę pana, ja jeszcze mały, proszę pana - odpowiedział wodząc wzrokiem za ręką w torebce.

Dziewczyna wyjęła pięcioletówkę, a on aż gwizdnął z zachwytu i spojrzał w stronę drzewa, zza którego wystawał kawałek brązowego kapelusza.

- Dziękuję, pani, dziękuję - chciał pocałować ją w rękę, na której błyszczała nowa obrączka.

Cyganek długo po ich odejściu wpatrywał się w rybaka na rewersie pieniądza.

- Co to za imię Gorek ? - zapytałem.

- Gorek jak Gorek, tak mówią... Czego chcesz ? - spojrzał na mnie ze złością, a mnie w tym momencie wydało się, że chyba jednak skądś go znam i czy to nie jego widziałem w tamtym cygańskim taborze, który w maju zatrzymał się na krótko pośrodku wsi i w jednym z kolorowych wozów, wśród czerwonych pierzyn, siedział samotnie chłopiec taki jak on, któremu ściekało po palcach żółtko z rozbitego jajka i kiedy stanąłem naprzeciwko niego, spojrzał na mnie jakby oczekując pomocy.

Zaczął znowu podskakiwać, okręcać się, wykłaskiwać dłońmi swój rytm i znowu zawodzić swoją pieśń bez słów, a monety w jego kieszeni pobrzękiwały przy każdym podskoku.

Nad ulicami wisiało białe słońce. I dym był biały tego popołudnia. Biały był kurz ulicy, który wzbijały przejeżdżające samochody. Pot parzył skórę. Wszędzie unosił się smród spalin i gnijących śmieci. Z tramwajowych drutów sypały się iskry, jak zimne ognie na choinkowych drzewkach i od każdej takiej iskry mogło zapalić się miasto.

Bolaly mnie nogi i byłem głodny.

Woda sodowa z saturatora była ciepła i mało jej nie zwymiotowałem.

- To musi być już niedaleko końca świata - powiedział, patrząc w niebo sprzedawca sodowej wody, oblizując suche wargi. - Rozpierniczenie przyjdzie na ludzi i wszystko przepadnie.

Wtem gdzieś niedaleko, może z następnej ulicy, dobiegł pisk gwałtownie hamowanego samochodu i czyjś krzyk, coś jakby „O, Jezu Maria !”.

- Nerwy ludziom pękają w taki gorąc - powiedział i nalał sobie trochę wody, którą zaraz wypłuł. - Jak sześćdziesiąt lat żyję nie pamiętam takiego dnia... Rozpierniczenie będzie - mówił z zamkniętymi oczami, jakby w natchnieniu - że nie zdążymy się przestraszyć. To od sputników tak się zmieniło. Po co one tam latają ? Rozpierniczenie jak na wiejskiej zabawie będzie... Dolać jeszcze wody ?

Minęli mnie Cygan w kapeluszu, spod którego ciekły na twarz krople brązowego potu, z chłopczykiem wyjadającym kisiel z torebki, ale Gorek nawet nie spojrzał. Popatrzyłem za nimi, a oni zatrzymali się przed saturatorem. To jednak na pewno był tamten chłopiec z cygańskiego taboru.

Dlaczego nie jadą tramwaje tylko stoją jak czerwono-żółty wąż wzdłuż ulicy ? Z

okien i otwartych drzwi wyglądają pasażerowie, niektórzy wysiadają na ulicę i przebiegają przez jezdnię pomiędzy trąbiącymi autami. Przed zakrętem na ulicę Limanowskiego stoi milicjant i kieruje ulicznym ruchem.

- Wypadek był ! - usłyszałem przechodząc obok dwóch kobiet. - W taki skwar to...

Pomiędzy dwoma zatrzymanymi tramwajami spojrziałem w lewo, ale nie zobaczyłem żebraczki, chociaż na płocie wisiała makatka, a słońce jeszcze bardziej zazieleniło łąkę, po której szedł anioł.

Z głodu kruczało mi w brzuchu. Na chodniku było tłoczno, wielu pasażerów rezygnowało z czekania w dusznych tramwajach, niektórzy spiesznie podążyli w stronę zbiegowiska w głębi ulicy, gdzieś na wysokości owocarni albo zegarmistrza. Pomyślałem o ogórkach ze śmietaną i przyspieszyłem.

Przeciskałem się przez tłum zagradzający drogę pośród gniewnych pomruków i poszturchiwań. Słyszałem o zabitym mężczyźnie, niektórzy mówili, że tylko ranny, ktoś mówił, że to dziecko, ktoś, że ciężarówka uderzyła w tramwaj i jest wielu rannych, że za chwilę przyjadą karetki pogotowia.

W poprzek ulicy stała ciężarówka wypełniona główkami kapusty. Kapusta leżała także na ulicy pomiędzy nogami gapiów. Zobaczyłem żebraczkę stojącą w otwartych drzwiach warzywnego sklepu z nieodłącznym różańcem w rękach. Przy kabinie ciężarówki stał, trzymając się za głowę jej kierowca w otoczeniu dwóch milicjantów. Coś usiłował tłumaczyć. Ludzie przepychali się depeząc po rozsypanej kapuście.

- Wyleciał za chłopakami, którzy chcieli ukraść słoik landryn...

- E tam, pobiegł za kobietą, która nie wzięła reszty, widziałem na własne oczy.

- Kobietę zabiło ?

W tym momencie coś mnie tknęło, prędką myśl przebiegła jak prąd, zamknąłem oczy w bolesnym przeczuciu. Z chodnika jeszcze raz spojrziałem na owocarnię, w drzwiach której nie pojawiał się jej właściciel, a tylko na schodach jakiś mężczyzna usiłował coś zobaczyć ponad głowami tłumu.

Nic zważając na popychania i pokrzykiwania przecisnąłem się w pobliże ciężarówki, chcąc jak najszybciej odpędzić złe myśli, a jednocześnie bojąc się ich spełnienia. Poprzez szparę zobaczyłem znajome sandały na grubej podeszwie i podwiniętą do kolan nogawkę, odsłaniającą białą skórę pokrytą sinymi plamami. Przykucnąłem i poprzez czyjeś nogi zobaczyłem pana Sierożkę leżącego na plecach z rozłożonymi rękami, a obok niego gumową packę, do której były przyklejone zabite muchy i osy. Jego głowę przykrywała płachta „Głosu Robotniczego” nasiąkająca powoli krwią. Niespodziewanie jakiś podmuch uniósł papier i zobaczyłem przez chwilę znajomą, teraz nieruchomą twarz, z otwartymi oczyma wpatrzonymi w niebo. Krew pana Sierożki wsiąkała w drukarską farbę ze starymi wiadomościami, zalewała twarze i kombinezony radzieckich kosmonautów, na wielkich portretach zdobiących pierwszą stronę gazety. Poczulem mdłości. I strach. Gdzieś blisko była jadąca na

sygnale karetka ratunkowa. Milicjanci zaczęli odsuwać zebranych gapiów pokrzykując na nich. Z przybliżającym się wyciem karetki pan Sierożka pozostawał coraz bardziej samotny, zajmował całą ulicę leżąc rozkrzyżowany na niej, jakby na chwilę tylko wybiegł ze sklepu i położył się pomiędzy tramwajowymi szynami, żeby chwilę odpocząć. Gazeta brązowiła od zastygającej krwi.

- Nie chciałbym tak zginąć - powiedział ktoś za mną.

Odwróciłem się i zobaczyłem kilkunastoletniego chłopaka o jasnych włosach i orlim nosie, jedno oko miał w fioletowej obwódce, na jego szyi wisiały stare rękawice bokserkie. Żółty, rozciągnięty podkoszulek, z napisem na przodzie ORZEŁ, odsłaniał muskularną klatkę piersiową.

- Chodź, Jacek, nie ma co oglądać - pociągnął go za rękę kolega, też z przewieszonymi na szyi rękawicami.

- Tak zginąć... - wyszeptał zacinając się.

- Bierz się, spóźnimy się, no chodź już...

Lekarz z sanitariuszem pochylali się nad panem Sierożką. Pomyślałem o dziadku, który o niczym nie wie.

Wbiegłem na ulicę Hipoteczną. Przed sobą, po drugiej stronie ulicy, zobaczyłem dwójkę młodych bokserów. Blondyn podskakiwał jak na ringu, po kilku podskokach odwracał się do swojego kolegi przyjmując bokserką postawę, na co tamten reagował unikami, przeskakiwał na jezdnię, wypuszczał w powietrze obronny cios.

Wtem nicoczekiwanie, z pustego nieba na twarz posypało się rozbite szkło, spadł deszcz przemieszany z gradem. Zapiekła rozpalona skóra. Bokserzy puścili się biegiem. Wbiegłem na pagórek przed naszym domem, zakrywając głowę przed kroplami wielkości grochu. Podkręcił wiatr, jak odsłoniętą kurtyną z chmur, raptownie pociemniało. Trzaskały pootwierane okna, niedomknięte drzwi kamienic, ulica pokrywała się białym dywanem.. Poślizgnąłem się na rogu.

Przeskakiwałem stopnie schodów i wpadłem gwałtownie do mieszkania.

Dziadek spał na łóżku z otwartymi ustami, głośno i ze świstem wypuszczając powietrze. O parapet bębnił deszcz z gradem, białe kulki spadały na podłogę zaścieloną starymi gazetami. Strzeliło w przeciagu otwarte okno i dziadek otworzył oczy nie wiedząc co się dzieje, ani gdzie jest. Przymknął oczy z powrotem i odwrócił się do ściany.

- Dziadku, wstawaj ! Pan Sieroża nie żyje ! Leży zabity na ulicy... szarpałem go za nogawkę. - Wstawaj, słyszysz ? Zabity, koło swojego sklepu...

- Czaho krzyczysz ? Kawo zabili ? - uniósł się na łokciu i nieprzytomnym wzrokiem wodził po ścianach.

Bębnienie deszczu o parapet ucichło i nagle w pokoju pojaśniało.

- Pan Sieroża leży zabity na ulicy... Słyszysz ? - krzychałem prawie płacząc.

- Nie żyje...

Dziadek poderwał się podciągając opadające spodnie. W pokoju pachniało świeżymi ogórkami i mydlinami. Na sznurze przeciągniętym wzdłuż mieszkania wisiały

skarpety, podkoszulki z dziurami od moli, stara koszula, kalesony.

- Kto zabił ? Sieroża ? Szto ty breszysz wnuczak ?

- Dziadek ! - krzyknąłem wprost do jego ucha. - Leć szybko, pan Sieroża leży zabity na ulicy...

- Sieroża, mówisz, nie żyje ? - spytał rozspanym głosem ziewając i w tej chwili jakby się ocknął. - A job twoju mać ! - teraz on krzyknął i chwycił z krzesła marynarkę. - A job twoju mać ! - prawie zawył wybiegając.

Pobiegłem za nim.

- Buty ! - krzyknąłem przechylając się przez poręcz, ale odpowiedziało mi tylko echo dudnienia jego kroków na schodach, jakby tabuna rozprzęgniętych koni.

Zawróciłem do okna. Znowu świeciło białe słońce i tylko lśniąca kostki bruku świadczyły o niedawnym deszczu.

Dziadek właśnie wybiegł z bramy. Zawolałem z całej siły. Przystanął i obejrzał się za siebie. Krzyknąłem jeszcze raz i dopiero wtedy spojrzał do góry.

- Buty ! Gdzie masz buty ? - zawolałem i rzuciłem przez okno sandały.

Pod nogami szeleściły rozłożone gazety. Woda z mokrej bielizny skapywała na nie, wydając stłumione klaskanie. Cicho też tykały zegary.

Sięgnąłem po miskę z ogórkami, talerzyk z chlebem i boczkim. Przeniosłem to wszystko na okienny parapet i jadłem patrząc w okno. Nad dachami krążyły gołębic. Trzymałem miskę na kolanach i przeżuwałem wyschnięty chleb. Znowu zebrało mi się na mdłości, gdy powrócił przed oczy widok krzepnącej krwi z głowy pana Sierożki, pożerającej gazetowy papier i jego oczy nieruchomo wpatrzone w niebo, w których przez to krótkie mgnienie, kiedy je zobaczyłem, nie widziałem żadnego cienia bólu ani zdziwienia, były otwarte szeroko jak zawsze, gdy witał każdego wchodzącego do sklepu klienta, a jego uśmiechniętemu spojrzeniu towarzyszył delikatny dźwięk sygnaturki nad drzwiami. Spojrzałem w niebo, które niedawno zaglądało w oczy zabitego sklepikarza, a ono wisiało nieporuszone, wyblakłe, z resztkami przyklejonego dymu po przelatującym samolocie. Zdało mi się, że słyszę zgrzytanie jadących tramwajów i nie potrafiłem zrozumieć ani wytłumaczyć sobie, że wszystko na niedalekiej ulicy jest tak jak było, zanim pan Sierożka, nie wiadomo dlaczego, wybiegł po raz ostatni ze sklepu.

Ciszę przerwała mucha, która przylepiła się skrzydłami do miodowego lepu wiszącego pod sufitem. Włączyłem radio, żeby zagłuszyć jej rozpaczliwe bzyczenie. Nadawano prognozę pogody - nowa fala upałów nadeiła nad Polskę.

Stałem nie wiedząc, co ze sobą zrobić. Klucze od drzwi leżały na kredensie i musiałem czekać na powrót dziadka. Blisko mojego buta zobaczyłem tę samą gazetę, którą przykryty był pan Sieroża. Była nasiąknięta wodą, twarz jednego z kosmonautów wyglądała, jakby dopiero wynurzył się z wody, ale jakże inaczej wyglądał ten sam „Głos Robotniczy” tutaj na podłodze, a kosmonauci, mimo zalanych wodą twarzy, byli uśmiechnięci w swoich białych kombinezonach z emblematami sierpa i młota na piersiach. Schyliłem się i podniosłem namokłą gazetę, na jej miejsce prze-

suwając gazetę spod okna. Gniotłem ze złością i rwałem na strzępy papier, aż poczułem swoje paznokcie wbijające się w poduszki dłoni. Odechyliłem się, żeby nikt mnie nie zauważył i wyrzuciłem mokrą kulę za okno, szybko je zamykając.

Na łóżku leżała książeczka do nabożeństwa dziadka, z której wypadły kolorowe święte obrazki. Wziąłem swoich *Chłopców z Placu Broni*. Mucha pod sufitem jeszcze bzyczała resztkami sił. Nemezka wrzucano do zimnej wody. Pomiędzy literami książki widziałem pana Sieróżkę, zabieranego z ulicy i mojego dziadka biegnącego w nie dopiętym sandale i wymachującego rękoma. Przypomnił mi się też jasnowłosy chłopak z podbitym okiem i bokserскими rękawicami, kołyszącymi się na szyi. Zobaczyłem go między linami ringu, między drugą a trzecią rundą. Podkoszulak z napisem ORZEŁ był mokry od potu.

Aleksander Jurewicz



Irena Kuźdowicz *Wiosna*, olej 1990, fot. Jan Kaja

Grzegorz Musiał

MIŁOŚĆ

Przybyłem tu z pustyni
z kraju skorpionów i żmij
pustego szybkiego seksu pod kanonadą nieba
narkotyku ssanego z gruzłowatych wygiętych korzeni,

Jeszcze chwilę mocowałem się z drzwiami
nie chcąc nikogo, kto przypomniałby mi tamte pożądliwe oczy
chyże dłonie odliczające banknoty
i moje, kradnące z naczyń zakazanej rozkoszy.

Już nie wiedziałem
jak się znajduje ocalenie
wyobrażałem je sobie
jak wielką złotą królową
pędzącą w muszli po różanej fali
albo mocarza o naoliwionym ciele
który dźwiga srebrzysty miecz
i tnie dwanaście lbów hydry, ociekających posoką.

Skąd mogłem wiedzieć, że po prostu zatrzasnę drzwi kolaniem
i ustanie wiatr. Płomyki świec uspokoją się nad barem
i barman, uśmiechnięty apostoł puszczający płyty Haydna
poda jak zawsze ciepłe piwo, bo jak zawsze lodówki
nie udało się naprawić.

Ona weszła za mną
choć tak bardzo chciałem być sam
i stała z tyłu gdy sączyłem piwo
zbierając siły do kolejnego wieczoru;
Spojrzałeś mi daleko, za głowę
Jakbyś badał zacieki na ścianie
i ohydny portret młodzieńca autorstwa jednego z tych
nieudanych, którzy do tego baru przychodzą
By kiwać się w zimnym, białym świetle
Imitacji lampy naftowej, którą fałszywy apostoł tu ustawił.

Poczułem jej oddech na karku.
Objęła mnie puszyście, ciepło
I usłyszałem szept „to moja godzina”.
Nie mogłem nie oddać ci uśmiechu.
Unieść szklanki powitalnym gestem.
Witaj kochanku, całujący moją pierś w pościeli.
Palce, pieszczące mi ucho przed zaśnięciem.
Witaj drżący płomyku, w domu czterech dłoni.

DRUGA STRONA

Wiem, czego się lękasz
Wiersza, którym cię zatrzymam
słowa, w którym cię uwięzę
miłości, która jak muszkę obleje cię z każdej strony;

a ty chcesz sprzedawać swoje proszki amway
szybko, za szybko prowadzić mój samochód
ze swym rówieśnikiem zaśmiewać się przy piwie
ze zdjęć nagich robotników.

Nie lękaj się tego, co cię ocali
tylko wiersz da ci na zawsze dwadzieścia jeden lat;
twój profil na tle bocznej szyby samochodu
rzeźbić będą światła mijających nas aut;
miłości i pożądania
życia i śmierci -
- zawsze wieczne.

PASTERZ

Wiem, czego się lękasz
że stanąłem przed tobą jak pasterz, który ci wskazuje całkiem inną drogę;
Zdawało ci się już, że wszystko zrozumiałeś
że twoja droga wiję się spokojnie tam w dół, do miasteczka
a ja ci pokazuję dzikie góry, skały
i dziwne, podwójne serce we mnie bije.

CORAZ DALEJ, CORAZ BLIŻEJ

Oddalam się od ciebie, ale i przybliżam
Rzeka czasu, którą płynę, opasuje ziemię
Więc coraz dalej będąc
od naszych dłoni, splecionych na obrusie
od ostatniego kieliszka tokaju, który na dwoje ust przeliczamy
od twej młodości, lśniącej okrutnie jak ciało
jednego z synów Laokoona w lodowatej gablocie świtu
za szybą, po której chłodnej stronie ojciec stoi
a po gorącej syn -

coraz bliżej jestem, coraz bliżej

Grzegorz Musiał

Krzysztof Myszkowski

FUNEBRE

(fragment powieści)

Poczułem mury, stare mury, które mimo luk, i kapryśnej frgmentaryczności, trzymały się mocno, w promieniach słońca. Było to to samo słońce, i te same mury, ta sama Brama, Brama Klasztorna, z wylotem na Ducha Świętego, i ta sama ulica, Bankowa, dochodząca z prawej, i ta sama Pod Krzywą Wieżą, wychodząca z lewej, z Krzywą Wieżą, po lewej stronie, przed zakosem, w prawo. Poczułem się jak ryba w wodzie. Nareszcie! Byłem w środku, w moim mieście, w którym zawsze wydarzało się wszystko, co było, w moim życiu, najważniejsze, i wiedziałem o tym, i pamiętałem, dobrze.

Co prawda nie było to już to samo miasto, miasto mojego dzieciństwa, czy choćby miasto mojej młodości, nie, nie było to już to samo miasto, i wracałem do niego ja, też już nie taki sam, i nie tak samo lekko, na skrzydłach, jak dawniej, ale, od czasu, gdy odszedł ojciec, a potem gdy umarła babcia, i wreszcie, gdy umarł ojciec, bo tak to się toczyło, w takiej kolejności, i tak, stopniowo, stopień po stopniu, narastało, myśl, sama myśl o powrocie, do miasta, napelniała mnie najpierw, po odejściu ojca, silnym niepokojem, potem, po śmierci babci, bólem, i wreszcie, po śmierci ojca, strachem, tak, strachem, choć, z drugiej strony, myśl o tym, że nigdy już tu nie wrócę, wpędzała mnie w pomieszanie i poplątanie, bez jakiegokolwiek sensu.

Nie mógłbym funkcjonować, normalnie, bez tych murów, bez ich widoku, i bez, choćby najodleglejszego, widoku powrotu, bez tej świadomości, lekkiej jak piórko, jak mewie piórko, albo jak piórko rybitwy, albo gołębia, czy gołębic. Wszystko jedno, w każdym razie bez tej świadomości, że w każdej chwili, nieuchronnie i bezpowrotnie mijającej, mogę wstać, spakować torbę, i z niczego ważnego nie rezygnując, ani nikomu niczego nie tłumacząc, włożyć buty, płaszcz i kapelusz, i wyjść, ruszyć w drogę, narażając się, być może, na wiele niewygód, trudów i komplikacji, tak więc, bez względu na całą tę cenę, do zapłacenia, te wszystkie błędzenia, kluczenia i pomyłki, nieuniknione przecież, utraty, przelotne przecież, ochoty, na wszystko naraz, lub na nic, i powody, których zawsze bezlik, żeby nie wracać, nadchodziła chwila, w której wstawałem i potem te następne, w których pakowałem torbę, wkładałem buty, płaszcz i kapelusz, i wychodziłem, na zewnątrz tego, wewnątrz czego się znajdowałem, i kierowałem się w stronę miasta, mojego miasta, jak do ważnego punktu dojścia, albo, w zależności od okoliczności, punktu wyjścia tak, jakby to był jakiś ważny punkt, kolejny punkt zwrotny. Ale czy nie był? Skoro, za każdym razem, powrót kosztował mnie wiele sił, z biegiem lat, coraz więcej. Kto mną kierował? Albo co? Czy było

to coś zewnętrznego, coś, albo ktoś, ktoś inny, czy coś wewnętrznego, jakieś mocne uczucie, czy mus, coś, albo ktoś, we mnie? Jakieś przeznaczenie, czy konieczność? Niezbędne ogniwo, jeszcze jedno, w żelaznym łańcuchu przyczyn i skutków mojego życia, które tu, w tym mieście, rozpoczęło się, i potem dalej, potoczyło, i toczyło się tak, że zawsze wszystko, co było, w nim, najważniejsze, wydarzyło się tu, od kulminacji, do katastrofy, albo rozwiązania, coraz jaśniej i przejrzyściej, i jakby z coraz większą siłą, nową, po każdym kolejnym powrocie, w powodzi czasu, w rytm, w rytm znikania słońca, i księżyca, a niekiedy gwiazd, i pojawiania, o tak, pojawiania bez wątpienia też.

Poczerniała czerwień murów, białe i szare i niebieskie kolory nieba, i gra słońca. Tak, było to to samo niebo, i to samo, na nim, słońce, i te same mury, ta sama Brama, ta sama Wieża, i ten sam wylot, na Ducha Świętego.

To co wszystko, w mojej głowie, z mozołem wypustaszanej, z całą wyraziistością, chimerycznością, i fragmentarycznością, kapryśną sumiennością, a właściwie solidnością, i rytmicznością, o tak, rytmicznością, bez której ani rusz, konsekwentną płataniną przyczyn i skutków, jak choćby wejścia i wyjścia, jak odjazdy i powroty, jak spadania i wznoszenia, całe ich serie, aż do znużenia ogrywane, prawie w kółko, hipotezy, tezy, argumenty, i potwierdzenia, wszystkie te dyrdymalki, jako tako, choć nie wiadomo po co, szczegółowe o tym, co było, co i jak jest, i tylko niekiedy, z rzadka, o tym, co będzie, to znaczy co, ewentualnie, na krótką metę, mogłoby być, i co to mogłoby znaczyć, żalosne próby, nie gorsze od innych, lipne zaklinalnia, kuglarskie gry z różnymi cieniami, które nikłe i marne, jak majaki chorej wyobraźni, która roi w swojej pustce nic, do czasu, zapełniając swoje, przeważnie do tyłu, i z rzadka, i na krótko, do przodu, kręcąc w kółko, jak na żarnach, i byłoby to nie do wytrzymania, na dłuższą metę, to kręcenie, w kółko, które byłoby jak gonienie w piątkę, w jakimś zakętym kręgu, gdyby nic. No właśnie. Co gdyby nie? Gdyby nie co?

O czym myślisz? usłyszałem, z boku, po prawej stronie, stronie ulicy Bankowej, głos Marty, zaciekawiony, choć nie zaniepokojony, spokojny, powiedziałbym nawet, że melodyjny, jakbym był złowiony, jak na wędkę, ale nie byłem przecieź, złowiony, na wędkę, i nie zamierzałem być. Oto szkopał, pomyślałem, i po chwili, jak gdyby nigdy nic, jakby nic nie świeciło, w mojej głowie, na czym to ja stanąłem? zapytałem, patrząc przed siebie, w Ducha Świętego. Powiedziała, powiedziała Marta, że to dobrze, że to bardzo dobrze, i uśmiechnęła się, do siebie. Aha! przypomniałem sobie, ależ tak! pewnie czekasz na moją trzecią opowieść, historię z parapetem, która wydarzyła się, chronologicznie, jako pierwsza, i która, mam nadzieję, ostatecznie, podważy to piekielne nic, w całej tej pustce, z całą swoją wyraziistością, chimerycznością i fragmentarycznością, kapryśną sumiennością, a właściwie solidnością, i rytmicznością, o tak, rytmicznością, bez której ani rusz, konsekwentną płataniną przyczyn i skutków, jak wejścia i wyjścia, jak odjazdy, odjazdy? o czym ty mówisz, Faktor? zapytała, Marta, tym razem z lekkim niepokojem, w głosie. Czyż nie mówiłem ci już tego, powiedzia-

lem, że podważa, w najlepszym razie podważa, bo właściwie neguje i wyklucza, ale to chyba jasno już wyniknęło, w świetle moich poprzednich dwóch opowieści, jeżeli uważnie je słuchałaś, najpierw w świetle historii z młotem, a potem, po raz drugi, w świetle historii z kamiennym dyskiem, no ale skoro tobie to nie wystarcza, ciągnąłem, skoro ciągle jeszcze jesteś jak ten niewierny Tomasz, jak kto? zapytała, jak niewierny Tomasz! powtórzyłem, to oczywiście, że opowiem ci także trzecią, a chronologicznie pierwszą, historię, z parapetem, opowiem po drodze, bo bokiem mi już wychodzi to stanie tu, w Bramie, na wylocie. Przełożyłem torbę z lewej, do prawej ręki, i, no to chodźmy, powiedziałem, do Marty.

Ta historia, z parapetem, podobnie jak ta druga, z kamiennym dyskiem, wydarzyła się w dzielnicy Mokre, gdzie, jak zapewne pamiętasz, urodziłem się, w znanym ci domu, przy ulicy Przy Kaszowniku numer czterdzieści cztery, w mieszkaniu numer dziewiętnaście, a dokładniej mówiąc, w kuchni. Kuchnia była duża. Nigdy potem tak dużej kuchni nie widziałem. Kuchnia była domeną babci. W mieszkaniu tym, do którego należała ta kuchnia, mieszkali moi dziadkowie, to znaczy babcia i dziadek, którzy przyjechali tu, ale już mi to opowiadałaś, przerwała Marta, śmiejąc się, już mi to nie raz opowiadałaś, że przyjechali z Baranowicz, czy z Mołodeczna, gdzie mieli swój dom, ależ nie, Marto, powiedziałem, nie z Baranowicz, ani nie z Mołodeczna, ale z Wilna, przyjechali z Wilna, powtórzyłem, dokąd przyjechali z Baranowicz, dokąd przyjechali z Mołodeczna, albo odwrotnie, to znaczy przyjechali, do Wilna, z Mołodeczna, dokąd przyjechali z Baranowicz, gdzie mieszkali wcześniej, w każdym razie przyjechali tu z Wilna, gdzie, na ulicy Rossa, mieli swój dom, który musieli tam zostawić, i zamieszkali przy ulicy Przy Kaszowniku, w domu komunalnym, pod numerem czterdzieści cztery, razem ze swoją drugą córką, Wandą, która potem wyszła za mąż, za mojego ojca, i on zamieszkał tam razem z nimi, i wreszcie ze mną, gdy się urodziłem.

Jesteśmy na miejscu, usłyszałem, głos Marty. Tak, rzeczywiście, byliśmy na miejscu, to znaczy na ulicy świętej Anny numer dziesięć, gdzie, od niepamiętnych lat, mieszkała Marta. W ferworze opowieści, klucząc, bądź nie, po jej zawiaklanym toku, nawet nie spostrzegłem, jak przecięliśmy ulicę Rabiańską, i jak weszliśmy, skręcając w prawo, w ulicę świętej Anny. Na Starym Mieście wszędzie było blisko, a mnie pochłaniał, i ponosił ferwor opowieści, choć przecież panowałem, nad nim, wystukując rytm. Marta otworzyła drzwi, wejściowe, ale zaraz, powiedziałem, Marto, zróbmy jeszcze kółko, do Żeglarskiej, i do Rabiańskiej, i do Ducha Świętego, i dojdziemy z powrotem, tu, a ja, przez ten czas, dokończę tamtą pamiętną historię, z parapetem, zakończyłem. Marta, przez chwilę, zawahała się, na jedno mgnienie, w błysku jej czarnych oczu, i, dobrze, powiedziała i zamknęła, a właściwie zatrzasnęła drzwi, wejściowe. Przełożyłem torbę z prawej do lewej ręki, i, no to chodźmy, powiedziałem, do Marty.

Nie pamiętam, ile wtedy mogłem mieć lat, chyba trzy, najwyżej cztery, ale chyba raczej trzy, choć może dwa, i właściwie prawie nie, z tej historii, nie pa-

miętam. Znam ją tylko z fragmentarycznych przekazów, a właściwie napomknień, i kiedy wiele lat później dopytywałem się, tak babci, jak i matki, o szczegóły, a dopytywałem się kilka razy, to nie od nich nie wyciągnąłem, oprócz faktu, podstawowego, że wtedy, właśnie wtedy, pierwszy raz, byłem o włos od śmierci, i cudem, prawdziwym cudem, uniknąłem jej. To się wydarzyło w kuchni, w tym samym mieszkaniu. Wtedy zajmowała się mną, zresztą tak jak zawsze, babcia. Dziadek jeszcze żył, choć był już chory, i przeważnie siedział, w fotelu, który stał w prawym, tym od okna rogu największego, stołowego pokoju, w prawym, gdy się wchodziło z przedpokoju, i na wprost, po lewej stronie na wprost, gdy się wychodziło z mojego, środkowego i średniego pokoju, z którego, jak zapewne pamiętasz, nie było bezpośredniego wyjścia do przedpokoju, bo drugie wyjście było do pokoju najmniejszego, pokoju ojca i matki, z którego było wyjście do przedpokoju. Do kuchni było wejście, z przedpokoju, prawie na wprost wejścia, do pokoju stołowego, i na prawo, gdy się wychodziło, z pokoju ojca i matki. Z kuchni było jeszcze wejście, do spiżarni, ciasnej i ciemnej, z wąskim, jak szczelina, oknem.

Babcia właśnie gotowała obiad, jak zawsze, w nawale zajęć, na ostatnią chwilę, i uwijała się, jak w ukropie. Obiad dla czterech osób, jeżeli nie liczyć kogoś takiego jak ja, dziecka, mającego dwa czy trzy, najwyżej cztery, lata. Dziadek siedział, zapewne, w swoim rogu, w fotelu, i jeżeli nie czytał właśnie któregoś z tomów „Trylogii”, którą czytał w kółko, albo nowego numeru „Tygodnika Powszechnego”, to słuchał, poprzez szumy i trzaski, przebijający się, z daleka głos, z radia, albo rozmyślał o kimś, lub o czymś, albo wspominał, kogoś lub coś, wpatrując się w okno.

Ja siedziałem na parapecie, w kuchni. I do dziś nie więcej nie wiem. Żadnego szczegółu. Wiem tylko tyle, że w pewnej chwili, gdyż zawsze wszystko dzieje się, w pewnej chwili, nagle, spadłem z parapetu, na szczęście nie na drugą stronę, ale na podłogę, w kuchni, uderzając, z impetem, głową o deski tak, że straciłem przytomność. I tylko tyle się dowiedziałem, już nie pamiętam od kogo po raz pierwszy, od babci czy od matki, że to był cud, prawdziwy cud, że wtedy przeżyłem. Nie więcej. Do dziś nie wiem, i już się chyba nigdy nie dowiem, jak to się wtedy wszystko rozegrało, oprócz, oczywiście, tego, że spadłem, z parapetu, na podłogę, uderzając głową o deski, i że straciłem przytomność. Co lub kogo ostatniego, przed straceniem przytomności, zobaczyłem, i co lub kogo pierwszego, po odzyskaniu przytomności, zobaczyłem, i co przed i co po powiedziałem, czy pomyślałem? Jaka wtedy była pora roku? Kojarzy mi się, że lato, że koniec lata, ale głowy nie dam. Jaki miesiąc, sierpień czy wrzesień, czy może jakiś inny? Jaki dzień, która godzina? Nie. Zresztą - po co? Po co te wszystkie roztrząsania, i dociekania, dzielenia włosa na czworo, zapelnianie pustki? W obliczu cudu po co? A to był cud, to był prawdziwy cud, i nikt tak dobrze tego nie wie, jak ja, zakończyłem. Właśnie z Ducha Świętego skręciliśmy, w świętej Anny, i stanęliśmy, znowu, przed zamkniętymi drzwiami, wejściowymi, numer dziesięć, zamy-

kając kółko.

Marta otworzyła, i weszliśmy do ciemnej klatki schodowej, a drzwi zatrzasnęły się, za nami. Gdzie tu jest światło? zapytałem. Tu, powiedziała Marta, już próbowałam, i nie, chyba wyskoczyły korki, uważaj Faktor, bo się potkniesz, na schodach.

Stałem mocno i pewnie, pomiędzy drzwiami wejściowymi, a teraz już wyjściowymi, które były zatrzaśnięte, z tyłu, a pnącymi się, stromo, do góry, schodami, po których wchodziła, teraz, Marta. Torbę trzymałem w lewej ręce. Pomalu oswajałem się z ciemnością. Widziałem, rysującą się, na schodach, postać Marty, i słyszałem skrzypienie jej kroków. Zatrzymała się, na półpiętrze, i chyba obróciła się, lub półobróciła, w moją stronę, i, wchodzisz? zapytała, z góry. Teraz widziałem ją wyraźniej, w prześwicie światła, sączącego się przez matową, czy brudną szybę małego okna, na klatce schodowej. Widziałem także zarysy stopni tak, że mógłbym je policzyć, raz jeszcze. Pamiętam, że, do półpiętra, jest ich dziewiętnaście. Idę, odpowiedziałem, nie przejmuj się mną, idź i otwórz drzwi. I uważając, żeby się nie potknąć, zacząłem wchodzić, stromymi schodami, po skrzypiących, drewnianych stopniach do góry, do Marty. Z półpiętra było jeszcze tylko dziewięć stopni do drzwi mieszkania numer pięć, czy sześć, nigdy tego, o dziwo, nie mogłem zapamiętać, w każdym razie do drzwi mieszkania Marty.

Nie dotarłem jeszcze do półpiętra, gdy usłyszałem trzask zamka i odgłos otwieranych drzwi. Marta była więc na miejscu. Ale ja nie byłem. Stopień po stopniu, nie spiesząc się i nie forsując zbytnio, bo stale jeszcze świeżo w pamięci miałem mój upadek, przy schodzeniu, a właściwie skoku, na brzeg, upadek na prawy łokieć, i przekościolkowanie, na szczęście szczęśliwe, na plecy. No tak. Byłem już prawie na półpiętrze, i gdyby mi się teraz noga powinęła, to nie wiem, czy miałbym takie szczęście, jak przy upadku, na brzeg. Schody były strome, i było ich, w dół, prawie dziewiętnaście, więc mogłem sobie łatwo wyobrazić, wszystkie te na nich, przy spadaniu, koziółki, i wreszcie lądowanie, pod drzwiami, na samym dole. Idziesz? usłyszałem głos Marty, z góry. Nie odpowiedziałem nic, żeby się nie rozpraszać, i pewną stopą stanąłem na półpiętrze. Wchodzisz Faktor? usłyszałem, po chwili, znowu, z góry. Teraz było już jaśniej, bo drzwi mieszkania Marty były otwarte, a w przedpokoju zapaliła światło. Zobaczyłem, wchodząc dalej, do góry, jej głowę, wystającą z boku, w ramie drzwi, a także ramię, prawe, nieco niżej, i teraz i ona musiała mnie, w zarysie, widzieć, więc nie musiałem odpowiadać, na pytanie, bądź co bądź trzy razy ponowione. Wchodziłem, a właściwie dochodziłem już, na pierwsze piętro, do drzwi mieszkania numer pięć, czy sześć, nieważne, do drzwi mieszkania Marty. I uważając na wysoki próg, wszedłem, do środka. Usłyszałem odgłos zamykanych drzwi, i trzask zamka.

Marta zniknęła w kuchni, do której wchodziło się z przedpokoju, na lewo od wejścia. Często tu nie ma tak światła, na klatce schodowej? zapytałem, ale Marta już pewnie nie usłyszała, krzątając się w kuchni, albo w łazience, do której

wchodziło się z kuchni. Marta miała taki zwyczaj, że zaraz po wejściu do mieszkania, myła ręce.

Postawiłem torbę na podłodze, pod wieszakiem, pod ścianą. Zdjąłem kapelusz i położyłem go na wieszak, wreszcie zdjąłem i zawiesiłem, na haczyku, płaszcz. Nie wiedziałem, co robić, czy wehodzić, na lewo, do kuchni, gdzie zniknęła Marta, czy, na prawo, do jej sypialni, czy może prosto, do pokoju stołowego, i tam, cierpliwie, czekać na nią. Nie roztrząsałem jeszcze, do końca, tego dylematu, gdy, chodząc, usłyszałem przytłumiony, dobiegający chyba z łazienki głos, Marty, więc, nie zastanawiając się już, dalej, ruszyłem, na lewo, w stronę drzwi, do kuchni.

Kuchnia była duża, choć nie tak duża jak ta, w moim starym mieszkaniu, przy ulicy Przy Kaszowniku, no i zupełnie inaczej niż tamta urządzona. Dawno już tu nie byłem, i pamiętałem zupełnie inną kuchnię, Marty, widać zrobiła, w niej, generalny remont. Teraz była przedzielona, na dwie nierówne części, przez pierzenie, przy którym stał, z tej strony, owalny stół, przykryty białym obrusem, przy którym stała, od strony okna, ława, z oparciem, a obok fotel, na którym od razu usiadłem. Poczulem zmęczenia. Dostę forsownie zaczął się mój powrót, do miasta. W tak krótkim czasie, tyle wydarzeń, i tyle słów, tyle napięć, nad którymi panowanie, choćby tylko jako takie, wymagało dużego wysiłku. Ten upadek, przy schodzeniu, a właściwie skoku, na brzeg, popsuł mi nie tylko szyki, no i potem to niespodziewane, zupełnie nieprzewidywane, choć przecież wybawiające, kto wie, przed jakimi perypetiami, spotkanie Marty, poplątało tok, jaki miałem, w głowie, nie wspominając już o tym, że Tom, Tom Samdecki nie zjawiał się, na umówione, jeżeli doszła karta pocztowa, spotkanie, na bulwarze, pod kolumną. Z łazienki słyszałem plusk i szum wody, i zmęczony, podrażniony i podminowany tą nieprzewidywaną, i właściwie nieprzewidywalną dalej sytuacją, w mieszkaniu Marty, Marto! zawołałem, przez drzwi, do łazienki.

Już idę, odkrzyknęła, zza drzwi, przez plusk i szum, muszę tylko zmyć, z siebie, cały ten kurz. Sytuacja stawała się coraz mniej, jeżeli w ogóle była, od początku, no bo może, w prześwitach, była, zabawna. Marto, wiesz przecież, że ja nie mam czasu! zawołałem, i widocznie wiele było, w moim głosie, prawdy, i desperacji, bo prawie zaraz uchyliły się drzwi, od łazienki, i zobaczyłem jej głowę, w ramie, wystającą z boku, a także ramię, prawe, nieco niżej. Nie przejmuję się, Faktor, powiedziała, zdążysz, zdążysz na pewno, na czas. Na czas? Co ona może mieć na myśli mówiąc, że ja, na pewno, zdążę, na czas? Nie wiedziałem nawet, która jest godzina, choćby tylko w przybliżeniu. Głowa i ramię zniknęły, ale drzwi nie zamknęła. Siedziałem, w fotelu, przy stole, wpatrując się w akwarium, które stało naprzeciw mnie. Dokończ, Faktor, tę historię, z parapetem, usłyszałem, z łazienki, głos, Marty, jak to się skończyło? Czy coś ci już wiadomo? Jak to jak to się skończyło?! powiedziałem, przecież żyję! Oto co wiadomo! Aha, powiedziała Marta, widocznie czymś tam, w łazience, zajęta. Akwarium nie było duże, starannie, z tymi wszystkimi niezbędnymi urządzeniami, urządzone, i woda

była czysta i przejrzysta. Ryb było niewiele. Nie znalazłem się na rybach akwariowych, no ale z tych kilku, kilka rozpoznawałem, od ostatniego razu, kiedy mi je, Marta, nazywała, po kolei. Rozpoznawałem największą, w czarne pręgi żaglowca, dwa cytrynowo żółte bystrzyki, i dwa, czerwone, mieczyki, dwa pawie oczka, i trzy złote rybki. Już idę, co robisz? zapytała Marta. Nic, powiedziałem, obserwuję ryby, w akwarium. Zauważyłeś bojownika wspaniałego? zapytała. Nic, powiedziałem, pojęcia nie mam, jak wygląda. To ten z rozwianym ogonem, i z rozwianymi płetwami, powiedziała, cały czerwony. Zdumiewające jest to bogactwo przyrody, jej wspaniałych królestw roślin i zwierząt, powiedziałem, choć znam się na nim słabo, nigdy jeszcze nie zaglądałem do Linneusza, aż wstyd, i nie potrafię, na przykład, nazwać wielu drzew i ptaków, i ryb, i kwiatów, dodała Marta. I po chwili, przepraszam cię, Faktor, ale muszę jeszcze wysuszyć włosy, i uczesać się, a ty jesteś przecież głodny, zobacz, co jest, w lodówce, i weź sobie, a ja zaraz przyjdę i przygotuję coś, do jedzenia.

Tak, byłem głodny, i zmęczony, podróżą, i jeżeli jakikolwiek miałem teraz plan, w głowie, to najpierw coś zjeść, zaspokoić głód, bo od wczoraj nie jadłem, a potem, choćby najkrócej, bo czas mijał nieubłaganie, odpocząć i wrzeczcie odezwać się do Toma, Toma Samdeckiego, ruszyć, i pójść dalej, bo niewiele już miałem czasu, do stracenia. Dzięki ci, Marto, powiedziałem, nie przejmuj się, zjem coś, potem odpocznę chwilę, a potem spróbuję dodzwonić się do Toma, Toma Samdeckiego, i zaraz ruszę, dalej. Nie przesadzaj, Faktor, powiedziała, nie wiadomo dlaczego, Marta.

Wstałem, z fotela, i podszedłem do lodówki, która stała po drugiej stronie przepierzenia, w rogu, prawie naprzeciw drzwi, do łazienki. Niewiele było w lodówce, ale przecież ja nie potrzebowałem wiele. Miałem, jak zwykle, ochotę na mleko, masło i ser, żółty ser, z dużymi dziurami, albo twaróg, ale, niestety, nie było, w lodówce Marty, ani żółtego sera, ani twarogu. Nie spodziewała się mnie. Ale było mleko, w tekturowym pudełku, z rysunkiem krowy, na łące, było masło, także z rysunkiem krowy, złotej, i była ryba, na białym talerzu, zimna, czyli taka, jaką lubię, najbardziej, biała ryba, a właściwie jej resztki. Były jeszcze, pod zamrażalnikiem, plasterki szynki, w opakowaniu z celofanu, ale ja tego nie jadam. Nałamię mleko, do kubka, zrobiłem kanapkę, z masłem, wyjąłem rybę i zabrałem się do jedzenia.

Gdzie mogę się teraz tu, na chwilę, położyć? zapytałem, przez drzwi. Połóż się w stołowym, na kanapie, powiedziała, przez szparę, zza drzwi, z łazienki, Marta, i przykryj się kocem. Dzięki ci, Marto, powiedziałem, i nie przeciągając już, rozmowy, ruszyłem w stronę drzwi, do pokoju stołowego, w którym wszystko, lub prawie wszystko, było tak jak dawniej, na swoim miejscu. Zasunąłem zasłony, przymknąłem okna, i nie zwlekając, od razu położyłem się, zwiijając się w kłębek, na kanapie, przykrywając się kocem, który leżał, złożony, na krześle, i opatulając się tak, łącznie z głową, żeby przytłumić, jak tylko się da, światło, słoneczne, które przenikało, przez zasunięte zasłony, do środka.

Nie mogłem zasnąć. Zresztą byłoby to niemożliwe. Od dłuższego już czasu miałem klopty, ze snem. A teraz było za wiele wrażeń, cały ten wir, w głowie tak, że pomimo zmęczenia, nie chciało mi się spać. Ale i tak, bez snu, miałem, przez chwilę, błogosławieństwo ciszy, choć może nie ciszy, ciszy może nie. Awolacji? Błogosławieństwo awolacji? Może. Ale i tak i tak, przez chwilę. Na nie. Bo zaraz wibrujący niepokój dźwięczący echem dodawanych, do siebie, słów, bezdźwięczne dźwięki, karkołomne ich metamorfozy po co? Czy nie po to, żeby zachować obrazy, i żeby utrzymać, w karkołomnym nieraz toku rytm, naddawany, jak energie, nieustannie, skądś, i wybijający, wijący swoje, we mnie. Czyż nie po to zostałem ocalony? Czyż nie po to, no bo po co nie zabiłem się, spadając, na głowę, z parapetu na podłogę, w kuchni? Czyż nie po to nie roztrzaskał mi głowy kamienny dysk, a potem młot?

I tyle, tego wszystkiego, żeby teraz wyczyścić się. Cały ten śmietnik wspomnień, pragnień i pożądań, które, w końcu, okazują się tylko diabła warte, w najlepszym razie przydatne do pożytecznego spędzania czasu, kiedy jest już jasne, że trzeba czyścić, żeby wyczyścić się, ogołocić z wszystkiego, na końcu z samego siebie, z tego całego balastu, który jest jak kula u nogi, gdy coś w duszy już gra, głos wybrzmiewający rytmicznie i modlitewnie, jak głos Dawida, czy jak Hiob, albo Kohelet, którzy sami są głosem, głosem wołającym gdzieś hen, daleko, albo w środku, choćby w środku czaszki, albo w duszy, która jeszcze nie rozsypała się w proch, czy raczej nie rozmielila, na proszek. Natechnione wielką, rozsypaną ciszą, podminowane czarnymi dziurami mileżeń, wypełnione harmonią sfer, której błyski, a właściwie namiastki słyszę w muzyce Bacha, czy w chorałach gregoriańskich, i którą dostrzegam, podrasowaną wibracjami światła, w liniach gotyckich katedr, w których przesiedziałem setki, jeżeli nie tysiące godzin, w różnych porach roku, i w różnych porach dnia, nie robiąc nic, a tylko snując swoje, pod sklepieniem, z uporem, a niekiedy z mozolem, obracając w niwecz, z przebłyskami, naśladując Dawida, czy Hioba, albo Koheleta, albo innych, z pasją, pod wschodzącym właśnie, albo w zenicie, albo zachodzącym, słońcem, w jednej, w drugiej, w trzeciej, albo w czwartej porze. Ale bez tego wszystko się zmienia, w swoich żalosnych, i coraz bardziej żalosnych, śmiechu wartych metamorfozach, w pustkę, w nic, z którego nijak nie się już nie da wykrzesać, i w końcu w jałową i śmiertelną obojętność, która jest, dla mnie, przeciwieństwem pasji. Nigdy takiej obojętności, w swoim życiu, w sobie, nie doświadczyłem, i byłem za to, z wszystkich sił wdzięczny, Bogu, za ten dar, za łaskę, dla mnie nad łaskami, i nagle, mocno, z całego serca, zapragnąłem, za ten dar, który był, w każdej chwili, w każdej mijającej chwili, jak objawienie, w błysku, podziękować, Bogu, i jeszcze pomodlić się, za duszę ojca, w niebiesiech, bo wiele mu zawdzięczałem, a tak niewiele przysporzyłem radości, co zrozumiałem, gdy było już za późno, gdy jego już nie było, rozumiałem jasno i twardo, jak amen w pacierzu, że przecież nie wszystko jest jeszcze stracone, nie wszystko postradane, na amen, i gdy chciałem, w ciemność, wyszeptać słowa modlitwy, do

Boga, na wysokości, usłyszałem, nad sobą, z boku, głos Marty, właściwie szept miękki, ciepły i czuły, z którego tylko, Faktor? zrozumiałem.

Odrzuciłem koc i zerwałem się, jednym susem, na równe nogi. Na chwilę poraziło mnie szare światło, i zaraz zobaczyłem, przed sobą, duże, czarne oczy i czerwone usta, i wreszcie twarz, Marty. O co pytałaś? zapytałem. Czy śpisz, powiedziała, zapytałam: śpisz, Faktor? To dobrze, powiedziałem. Co dobrze? zapytała. Nic, odpowiedziałem, dobrze usłyszałem, to znaczy końcówkę dobrze. Spałaś? zapytała. Nie, powiedziałem, kluczyłem, a właściwie roilem, nad przepaścią, za granicą słów. Za granicą słów? zapytała Marta. Tak, powiedziałem, i miałem właśnie się cofnąć, wycofać z tych niemogłuchych ćmień i rojeń, znowu do świata słów, gdy, nagle, usłyszałem, moje imię. Chodź, podsmażylam już pierożki, powiedziała Marta. Pierożki? zdziwiłem się. Tak, powiedziała Marta, kupne, ale bardzo smaczne, jak domowe. Wiesz, jak bardzo lubię pierożki, z mięsem, powiedziałem. Tak, powiedziała, te są z mięsem w środku. To świetnie, powiedziałem, czuję się już lepiej, zjemy pierożki, i zaraz spróbuję połączyć się, telefonicznie, z Tomem, Tomem Samdeckim.

Złożyłem, równo, koc i położyłem na krześle, poprawiłem luznik, nakrywający kanapę, bo trochę się, od mojego kręcenia, zsunął, i poszedłem, za Martą, do kuchni, na pierożki. Usiadłem, w fotelu, bokiem do akwarium, i Marta zaraz postawiła, przede mną, na białym talerzu, podsmażone, i lekko, tak jak lubię, przyrumienione, pierożki z mięsem w środku. Były rzeczywiście smaczne, choć nie tak smaczne jak te, które robiła babcia, a po jej śmierci ciocia, Helena, jej druga, a właściwie pierwsza, bo starsza od mojej matki o dziewięć, czy dziesięć lat, córka, kubek w kubek, w przeciwieństwie do mojej matki, do niej, czyli do mojej babci, podobna.

Marta usiadła z boku, po mojej lewej stronie, na ławie, pod oknem. Ubrana była w jedwabny, czarny, a właściwie granatowy szlafrok w złociste, iście pawie wzory. Włosy miała, tak jak nad rzeką, zaczesane gładko, do góry i spięte z tyłu, w kitkę, a usta pomalowane na czerwono, wyraźnie, właściwie na karminowo, i wyraźnie była zadowolona, chyba z powodu tych pierożków, z mięsem. Po, mojej, prawej stronie pływały ryby, w akwarium, a po lewej, zza pleców Marty przeświecało, przez okno, słońce.

Cheesz czegoś jeszcze, Faktor? zapytała Marta. Nie, dziękuję, odpowiedziałem, ale muszę zaraz iść, dalej. Dokąd? zapytała, jakby trochę zdziwiona, moim pośpiechem, i trochę zaniepokojona moim uporem, a właściwie determinacją w dążeniu, o ile tak to sobie kojarzyła, nie inaczej. No ale skąd ja mogłem wiedzieć, co się teraz działo, w niej, w jej głowie? Mogłem się tylko domyślać, zdając się na wyobraźnię. Już ci mówiłem, powiedziałem, na grób ojca, na ementarz świętego Jerzego, a nie jest to przecież wszystko, co mam jeszcze, tu, do zrobienia. Zapanowało krótkie milczenie. Czy mogę teraz, od ciebie, zatelefonować do Toma, Toma Samdeckiego? zapytałem. Proszę, powiedziała Marta. Odsunęła pusty talerz, po pierożkach, na bok, na stole, i postawiła, na jego miejscu.

czarne pudelko telefonu, na długim czarnym sznurze, które stało za nią, na parapecie, obok trzech zielonych kwiatów, doniczkowych, z których jeden zaczynał zakwitać, a których nazwy, niestety, nie znałem. W każdym razie nie były to kaktusy, na których znam się jako tako, to znaczy lepiej, niż na innych kwiatach, doniczkowych. Dziękując, powiedziałem, patrząc na kółko, białe, z czarnymi cyframi. Marta wstała, od stołu, zebrała, co było do zebrania, ze stołu, i zabrała się do zmywania.

Numer pamiętałem dobrze. Co jak co, ale numer, numer telefonu Tom, Tom Samdecki, miał znakomity i aż dziw, że go jeszcze nie odsprzedał, powiedzmy, agencji towarzyskiej, za okrągłą sumkę. Dziewięć jeden, dziewięć jeden, dziewięć jeden, wykręciłem, powoli, i starannie, słuchając, jak przeskakują cyfry, jak zaskakują, w słuchawce. Słuchawkę trzymałem, jak zwykle, prawą ręką, przy prawym uchu. Usłyszałem długi sygnał, nicco jakby przyćmiony, no ale słyszalny, słyszalny dobrze, i potem następne, następujące w równej odległości, od siebie. Z tamtej strony, to znaczy u Toma, Toma Samdeckiego nikt nie podnosił słuchawki. Odczekałem, aż wybrzmi dziewięć sygnałów, i odłożyłem słuchawkę, na widelki. Nie było więc Toma, Toma Samdeckiego, w domu, choć może jednak był. Nikt tam nie odpowiada, powiedziałem, do Marty, która znowu poszła, do łazienki. Pewnie gdzieś wyszedł, odpowiedziała, zza przymkniętych drzwi. Nie wiadomo, powiedziałem, nie ma automatycznej sekretarki, więc stosując swoją starą metodę, nie podnosi tylko słuchawki, jeżeli nie ma na to ochoty, albo właśnie nie może jej podnieść. Dlaczego, myślisz, że nie może? zapytała, znowu, zza przymkniętych drzwi, z łazienki. Można by, Marto, powiedziałem, wyliczyć, w punktach, może nie sto, ale co najmniej dziesięć powodów, z powodu których nie może się, w danej chwili, podejść do telefonu, i podnieść słuchawki. Marta, nie wiadomo dlaczego roześmiała się, głośno, zza przymkniętych drzwi, a po chwili usłyszałem, znowu, plusk i szum. Co ty tam robisz, Marto? zapytałem. Piorę, odpowiedziała, to, co zamoczyłam. Muszę już iść, Marto, powtórzyłem, i wstałem, od stołu. Wyszła, z łazienki, i stanęła, naprzeciw mnie, obok stołu, od strony akwarium. Gdzie będziesz dziś nocował, Faktor? zapytała. Nie wiem, powiedziałem, bo nie wiedziałem. Jak nie będziesz miał gdzie, to możesz przyjść tutaj, powiedziała. Zobaczymy, powiedziałem, ale dziękuję ci, Marto, że się tak o mnie troszczysz, po tak długim niewidzeniu. Nie przesadzaj, Faktor, powiedziała, mam jeszcze dużo prania, prasowania i sprzątnia, więc na pewno przed północą nie pójdę spać. A jak nie zdążysz dziś, to zajrzyj jutro, albo pojutrze, dodała. Marta знаła mnie, może nie tak jak nikt, ale znała dobrze, w każdym razie od lat, od wielu lat, i wiele działo się, lub nie działo, między nami, tak po prostu, bez tego całego sztafażu, i bez ceregieli, które mnie już, od dawna, nie bawiły, a zresztą chyba nigdy, tak naprawdę, nie bawiły, na dłuższą metę, bo na krótką, kiedyś, to może i tak, tak jak, na początku, z Marią, albo z Martą właśnie, ale teraz to już nie, i to mnie się, w Marcie, podobało, że rozumiała to, jakoś, że przechodziła, nad tym, do porządku, nie psując, ani nie mieszącąc szyków.

W przedpokoju wszystko było na swoim miejscu. Torba stała na podłodze, pod wieszakiem, pod ścianą. Kapelusz leżał na wieszaku, a płaszcz wisiał na tym samym, pierwszym od drzwi, haczyku. Włożyłem płaszcz, potem kapelusz, poprawiłem rondo, prawą ręką, i wreszcie wziąłem, prawą ręką, torbę, i takiego, tak ustrojonego, zobaczyłem, w lustrze. Byłem gotów, do drogi. Do widzenia, Marto, powiedziałem. Do widzenia, Faktor, powiedziała, pocałowaliśmy się, trzy razy, w policzki, i ruszyłem, w stronę drzwi.

Pewnie dalej nie ma światła na klatce schodowej, powiedziała, potrzymam otwarte drzwi, żebyś miał jaśniej. Marta miała rację. Dalej nie było światła, na klatce schodowej, a ja pamiętałem, z jakiegoś tekstu o alpinistach, a może z Fredry, z „Zapisków starucha”, czy z „Trzy po trzy”, że łatwiej się wehodzi, aniżeli schodzi, i, raz jeszcze, dziękuję, Marto, powiedziałem, ostrożnie przechodząc, przez, wysoki, próg. Na klatce schodowej było szaro, dzięki otwartym drzwiom mieszkania Marty, tak że widziałem zarysy stopni, których, jak pamiętałem, do półpiętra było bodajże dziewięć. Ale nie forsowałem, ciągle jeszcze świeżo w pamięci mając upadek, przy schodzeniu, a właściwie skoku, na brzeg, więc schodziłem, stopień po stopniu, nie spiesząc się, raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, i dziewięć, na półpiętro. Przystanąłem i przelożyłem torbę z prawej do lewej ręki, prawą teraz trzymając się poręczy, bo dalej już było ciemno, im bardziej w dół, tym ciemniej, i stopni było więcej, dwa razy tyle co od drzwi, do półpiętra, plus jeszcze jeden. Około dziewiątego stopnia usłyszałem, u góry, odgłos zamykanych drzwi, i trzask zamka. Nie było źle, bo i tu widziałem, zarysy stopni, dzięki prześwitowi światła, sączącego się przez matową, czy brudną szybę z małego okna, na półpiętrze, za mną. Raz, dwa, trzy, według obliczeń ostatnie, tak, i znowu byłem na dole, przed zamkniętymi drzwiami, teraz już znowu wyjściowymi.

Przelożyłem torbę z lewej, do prawej ręki. Torba była ciężka, a ja miałem prawą rękę silniejszą, i lepiej mi się tak nosło. Otworzyłem drzwi, i wyszedłem na ulicę, ulicę świętej Anny, całą teraz w słońcu, tak jasnym, że, przez chwilę musiałem, mrużąc oczy, oswoić się, z nim. Właśnie przechodziła jakaś hałaśliwa wycieczka, chyba szkolna. Chodnik, na którym stałem, był wąski tak, że dwie osoby mogły minąć się, swobodnie, no, może nawet trzy, ale bez toreb, i uważając, więc przepuściłem, nie ruszając się, z miejsca, i ominęli mnie, bokami, schodząc zresztą na ulicę, to znaczy na jezdnię, która była wąska, na dwa pojazdy, choć właściwie to była zamknięta, dla ruchu, oprócz samochodów dostawczych, i policyjnych. Otoczył mnie, przez chwilę, hałas ich rozmów i śmiechów, ale przeszli dalej, na szczęście nie zatrzymując się i nie zajmując mną. Dom Marty był narożny i od razu, ze świętej Anny, skręciłem w Ducha Świętego, kierując się, nie wiadomo dlaczego, w stronę Różanej, choć właściwie powinienem iść w prawo, świętej Anny, w stronę katedry.



M. Chaczyk

8/82

Marek Chaczyk Rysunek

Wacław Iwaniuk

DUŻO KIEDYŚ PODRÓŻOWAŁEM

Dużo kiedyś podróżowałem
byłem w Argentynie w Brazylii i w Paragwaju
zwidziłem wodospady Iguassu
znane w tym czasie jedynie przez Indian.
Wśród tubylców byłem tubylcem
sobą - gdy byłem sam.
Nałóg podróżowania pozostał mi do dziś
często śnię że jestem w Brazylii
wśród polskich osadników
pijących zamiast herbaty
indiańską h e r b a m a t e
wywar z nieznanym nam roślin
gorzki jak nasz piołun.

Dziś zawdzięczam ten wiersz
polskim osadnikom
spotkanym w mojej podróży
u ujścia Amazonki
La Plata.

MISTRZOSTWA TENISOWE W PARYŻU W 1994 ROKU

Na kortach dawne twarze
jak Chong ze Stanów, który
od czasu gdy zdobył mistrzostwo mając 16 lat
jest wciąż światową sławą.
Wśród znanych rakiet jest Sampras z Kalifornii
faworyt widzów i mój.
Również Kalifornijczyk Courier sąsiad Samprasa.
Widziałem jak zwyciężył Holendra Haarhuisa
w trzech łatwych setach.
Rosjanie nie mają wciąż nic do powiedzenia
ani Kanadyjczycy
nikli w tenisie.
Fascynuje ich hokej.

Ten kto unosi raketę walcząc o mistrzostwo
uszcześliwia widza i pomaga mu żyć.

Wacław Iwaniuk

Janusz Kryszak

PODZIELAĆ UCZUCIA RODZINNE EUROPY

Im mocniej Polska czuła i podzielała uczucia rodzinne Europy, tym była szczęśliwsza i sławniejsza; im bardziej oddzielała się od Europy, tym widoczniej słabła, a terazniejsza jej sława dowodzi, iż Polska najmocniej przejęła się znowu duchem europejskim.

A. Mickiewicz

I

Racje cywilizacyjne, zajmujące tak poczesne miejsce w eksponowanym przez emigrację niepodległościową 1945 roku zbiorze wartości, wspierały się na dwóch zasadniczych przesłankach. Pierwsza potwierdzała kategorycznie wielowiekową przynależność Polski do kręgu kultury zachodnioeuropejskiej, wpisując świadomie zagadnienie samodzielności i suwerenności państwa w znacznie szerszy horyzont problemowy, niż wynikałoby to z prostego odczytania faktów politycznych. Druga natomiast diagnozowała jednocześnie stan tejże kultury jako kulminacyjną fazę ostrego kryzysu, głównie aksjologicznego i moralnego, który czyni z Europy przestrzeń duchową coraz skuteczniej wyjaławianą z wartości, jakie w ciągu wieków budowały jej historyczną tożsamość. Nowe fakty polityczne, w rozumieniu co wnikliwszych obserwatorów wydarzeń, były jedynie zewnętrznymi symptomami procesów, których groźna natura wnikała głęboko w całą strukturę europejskiej tożsamości, dezorganizując jej dotychczasowy porządek¹. Rozpoznanie więc i odsłonięcie istoty tych procesów legło zarazem u podstaw wszelkiej ambitniejszej refleksji, jako intelektualne wyzwanie epoki.

„Starą Europę trzeba odwiedzać, zanim zapadnie się w morze jak Atlantyda, co może każdego dnia nastąpić. Mieszkańców jej nie warto żalować, ale budynki, obrazy, rzeźby, pejzaże uformowane rękami starych rolników - artystów, wszystko to będzie nie do zastąpienia. Chiny już znikły, jeżeli zniknie Europa, dla globu naszego zacznie się długi okres barbarzyństwa i cywilizacji termitów, bez dnia wczorajszego i bez jutra”².

Ten fragment listu Jerzego Stempowskiego do Józefa Wittlina, - a pisany on był, dodajmy, po podróżach do Niemiec, Austrii i Włoch, - dobrze oddaje klimat duchowy, w jakim narastało poczucie postępującego upadku świata. Sformułowań podobnych w tonie można by wynotować wiele z ówczesnych przekazów, zarówno polskich, jak i obcych.

Przekonanie o strukturalnym, fundamentalnym kryzysie, pamiętać należy, narastało jednak od dawna. Dwa ostatnie stulecia przyniosły wszak całą bibliotekę dzieł pyta-

jących o kulturę europejską, jej stan, diagnozujących i prognozujących postępujące schorzenie świata, a filozofia kultury stała się, nie bez powodu, jednym z centralnych działów filozofii współczesnej.

Już dla Europy pierwszych dekad naszego stulecia, problem głębokiego kryzysu i załamania się dotychczasowego systemu wartości był niewątpliwie jednym z kluczowych zagadnień epoki. Stoimy bezsilni i bezradni wobec nieuchronnej zagłady naszego świata. Zdanie to nie jest cytatem, mogłoby jednak w takim właśnie kształcie stylistycznym znaleźć się w każdym z wielu dzieł opisujących rozkład współczesnej cywilizacji. Fakty takie, między innymi, wyraźny wzrost roli mas społecznych, domagających się wszechstronnej emancypacji, materialne zubożenie i duchowe konsekwencje wielkiej wojny 1914-1918, spowodowany tą wojną kryzys pryncypiów ustrojowych i moralnych, zniszczenie dotychczasowych budowli społecznych na drodze rewolucji itp. ujawniały w sposób spektakularny głębię i siłę nowych procesów dziejowych, napełniając elity intelektualne ówczesnej Europy nie tylko pesymizmem, ale i często wielką trwogą. Na takim podłożu rodziły się prognozy katastroficzne, zapowiadające bliski „koniec historii”.

„(...) Europa - pisał Marian Zdziechowski - przeżywa dramat stopniowej utraty złudzeń, które kierowały jej życiem. Brała, jako cel, człowiecka, t.j. ludzkość, rozum, naturę, naukę, opanowanie świata materialnego, państwo, dobrobyt klas upośledzonych - wszystko rzeczy doniosłe, lecz tylko jako środki do celu ostatecznego, do Boga. Dziś widzimy, że człowiek nie jest dobry, rozum nie jest nieomylny, natura zaś jest obojętna, nauka równie przydatna do rzeczy dobrych jak złych, materia przygniata ducha, a państwo, naród, klasy są to tyranie, którym brak duszy; jakieś siły nieznanne unoszą nas ku nieznanym celom...”³.

Marian Zdziechowski był jednym z wielu ówczesnych „proroków zagłady”. Odsłaniał w swoich esejach, artykułach i wykładach uniwersyteckich etyczne i ideowe przesłanki dogłębnego kryzysu, źródeł jego upatrując przede wszystkim w postępującej dechrystianizacji współczesnego świata wojen i rewolucji, w zaniku uczuć religijnych. A była to tylko jedna z wielu diagnoz końca kultury i końca historii.

W niewiele lat później, po doświadczeniach faszyzmu i w obliczu coraz bardziej rysujących się negatywnych sensów cywilizacji współczesnej, stan świata tym bardziej wydaje się być naruszony w swych strukturach, stąd pesymizm i obawy aktualizujące sugestywność niedawnych prognoz katastroficznych. H. G. Wells w swym testamencie duchowym opublikowanym w 1945 roku stwierdzał kategorycznie, że świat zbliża się do swego końca. „Nasz świat - pisał - zbankrutował, nie zostawiając żadnych aktywów; został zlikwidowany i zbliża się do całkowitego zniknięcia z listy rzeczy istniejących, nie zostawiając po sobie żadnych śladów”⁴. Podobnie Arnold Toynbee sugerował, że być może „dwie pierwsze wojny światowe były jedynie uwerturami do jakiejś ostatecznej katastrofy, jaką na siebie ściągniemy”⁵, a polski myśliciel Henryk Elzenberg przyznawał, iż trapi go myśl, że ludzkość „przekroczyła już szczytowy punkt swego rozwoju (...) i że teraz zaczyna się spadek”, czego sygnałem jest otwarcie się dróg prowadzących do „wygaśnięcia wszelkiej świadomości moralnej”⁶.

Rzecz jednak nie w tym, by gromadzić kolejne świadectwa rozczarowań i lęków, dających pożywkę nowym wizjom eschatologicznym i katastroficznym. Z naszego punktu widzenia ważne jest przede wszystkim, jak na tym specyficznym tle widziała siebie i swą rolę emigracja 1945 roku. Że był to kontekst dla niej szczególnie ważny, świad-

czy zarówno wysoka pozycja racji cywilizacyjnych, przywoływanych w toku argumentacji politycznych, jak i dorobek piśmiennictwa, zwłaszcza eseistyki i publicystyki, wnikliwie i uprzejmie pytających o tożsamość kultury europejskiej w czasie przesilenia i zagrożenie jej uniwersalnych wartości przez inwazję dogmatycznych ideologii. W łonie tych ideologii dojrzały najgroźniejsze dla kultury schorzenia: fanatyzm projektodawców społecznych utopii, znajdujących oparcie w brutalnej sile stawianej przed prawem, upolitycznienie wszystkich aspektów życia zbiorowego i jednostkowego, metodyczne wyzywanie się dziedzictwa tradycji na rzecz ahistorycznego tu i teraz. Zagrożenia te stanowiły ciągle obecny punkt odniesienia w rozważaniach Jerzego Stempowskiego, Stanisława Vinceza, Józefa Wittlina, Tymona Terleckiego, Andrzeja Bobkowskiego, Czesława Miłosza i innych⁷.

Już sam fakt wymuszonego okolicznościami wyboru emigracji był widowym symptomem kryzysu, bezpośrednio bowiem komunikował społeczeństwu poszerzanie się obszarów „świata bez historii”. Jeśli więc nie czytano faktu emigracji tylko i wyłącznie w kategoriach politycznych, w perspektywie sensów doraźnych jest to zasługą intelektualnego wsparcia, jakiego politykom udzielali w tej mierze pisarze i publicyści.

2

W dotychczasowych przybliżeniach tej problematyki, a budzi ona coraz większe zainteresowanie badaczy, zabrakło jednakże, jak dotąd, jednego ważnego ogniwa, gdzie bodajże najwcześniej dokonała się tak rozumiana problematykacja sensów emigracji.

Polacy na obczyźnie, jak wiadomo, stali się emigracją polityczną nie od razu, był to proces rozciągnięty w czasie, którego punktem kulminacyjnym były wydarzenia biegnące od ujawnienia wyników konferencji jaltańskiej, do rozwiązania Polskich Sił Zbrojnych, jako zwartych formacji wojskowych⁸. W tym to czasie wojenne uchodźstwo przekształcało się z wolna w świadomą swych celów emigrację polityczną. Dokumentację ideową, swoistą ale szczególnie ważną tego procesu transformacji, zawierającą między innymi publikacje rzadko dziś przywoływane na świadectwo, a będące efektem redatorskiej zapobiegliwości i pomysłowości Mieczysława Grydzewskiego.

Po zamknięciu londyńskich *Wiadomości Polskich* w lutym 1944 roku⁹, redaktor ich bynajmniej nie przerwał swej działalności. Na zamówienie rządowe podjął się najpierw opracowania szeregu antologii, które miały stanowić pomoc dydaktyczną dla szkół polskich. Drukiem jednakże ukazała się jedynie antologia *Wiersze polskie wybrane* (1946) w maszynopisach, złożonych dziś w Bibliotece Polskiej w Londynie, pozostały *Szkie polskie wybrane* i *Opowiadania polskie wybrane*, zaginęł natomiast rękopis antologii polskiej myśli politycznej¹⁰. Ponadto, pod bezpośrednim wrażeniem tragedii powstania warszawskiego, opublikował jeszcze Grydzewski szkic historyczny *Na 150-lecie rzezi Pragi* (1945) i w tym samym roku portret twórcy legionów polskich - *Henryk Dąbrowski* (1945). Ale przedsięwzięciem najważniejszym, choć poniekąd na poły konspiracyjnym, bo nie ujawniającym nazwiska inicjatora i kamuflującym swój rzeczywisty charakter, była udana próba ocalenia zlikwidowanego tygodnika w nowej formule wydawniczej.

„Nie było przydziału papieru dla czasopisma bez zezwolenia rządu - wspomina Adam Pragier - ale dla wydawania książek można było otrzymać papier bez trudności. Więc Grydzewski wydawał *Bibliotekę - Wczoraj i Dziś*, której nakładem, co miesiąc,

wychodziła książka licząca około 10 arkuszy druku, pod coraz innym tytułem. Odpowiadało to mniej więcej zawartości czterech numerów *Wiadomości Polskich*. Treść i zespół autorów były podobne...¹¹.

Pismem „pociętym na kawałki, rozdzielanym i krążącym potajemnie” nazwał tę serię broszur Tymon Terlecki, bliski wówczas współpracownik Grydzewskiego¹².

W ramach *Biblioteki Wczoraj i Dziś* ukazało się łącznie 7 tomików o jednakowym formacie tzw. małej ósemki (5 tytułów w 1945 roku i 2 tytuły w 1946) kolejno: *Ojczyzna i wolność*, *Dyplomatyka i łowy*, *Święty płomień*, *Na angielskim brzegu*, *Wspomnienia i wspominki*, *Szósta kolumna*, *Na romantycznym szlaku*. Każda z broszur zachowywała układ właściwy periodykom, zeszyt otwierały w niedużej ilości starannie dobrane wiersze, potem szły programowe rozważania nawiązujące do aktualnej sytuacji polityczno - historycznej, ze stałą obecnością autorską między innymi Zygmunta Nowakowskiego, Stanisława Strońskiego czy Tymona Terleckiego, dalej fragmenty prozy artystycznej i wreszcie część retrospektywna, zawierająca równie starannie dobrane przedruki, wyimki tekstów dawnych, głównie publicystyczno - historycznych, znanych i wybitnych autorów polskich XIX i XX wieku. Broszury były tak komponowane, by można było mówić o ich zwartości tematycznej w obrębie pojedynczego zeszytu; każda podporządkowana była nieco innej myśli naczelnej, ale wspólny im był rys akcentowania ciągłości historycznej losu polskiego. Tutaj też, w szczególnie jaskrawy sposób, ujawniało się charakterystyczne zawężenie myśli politycznej emigracji, które można by określić mianem wyobraźni historycznej na rozdrożu. Z jednej bowiem strony sytuacja historyczna, przez swą niewątpliwą jakościową nowość (podział Europy gwałcący tożsamość kulturową kontynentu) narzucała wysoki stopień poczucia wyjątkowości i jedyności zdarzeń, a zarazem też z drugiej strony szczególnie żywa była ciągłość pamięci, podtrzymująca wizję historycznego *continuum* od emigracji polistopadowej 1830 roku do współczesności.

Równoległe z *Biblioteką Wczoraj i Dziś* redagował Mieczysław Grydzewski drugą serię typu almanachowego, o wyraźnie już kamuflowanym profilu periodyczności, w obrębie której ukazało się 5 zeszytów. Każdy z nich nosił dwa tytuły, jeden ogólny typu rodzajowego, drugi natomiast stanowił coś w rodzaju hasła wywoławczego zasadniczej problematyki numeru i pochodził zazwyczaj od jednego z artykułów programowych. W 1945 roku ukazały się kolejno *Duch gniazda*, *Magazyn rzeczy ciekawych i użytecznych* oraz *A wiesz ty, co z Polską będzie? Jednodniówka pisarzy polskich*, w roku następnym *Balast serdeczny*, *Biblioteka Londyńska*, *Dziewczyna z Champs Elysées*, *Pamiętnik wędrowca* i *Wiek kłęski*. *Almanach historyczno - literacki*. Wydawcą obu serii była początkowo firma J. Rolls Book Co. (w 1945 roku przez pewien czas jedyny polski wydawca w Londynie), a potem wydawnictwo „Orbis”. Ani jedna ani druga seria nie ujawniała nazwiska redaktora, składu zespołu, jednakże dobór autorów, jak i sposób redagowania owych tomików był na tyle przejrzysty i jednoznaczny, że nawet niewprawne oko mogło rozpoznać tu rękę Grydzewskiego.

Redaktor *Wiadomości Polskich*, jak wiadomo, wielokrotnie i na różne sposoby podkreślał historyczną ciągłość pielgrzymstwa polskiego, w końcu i tytuł redagowanego przezeń tygodnika bezpośrednio nawiązywał do tradycji emigracji wieku XIX. Ciągłość tę podkreślały też jawnie niektóre tytuły poszczególnych almanachów (np. *Ojczyzna i wolność* powtarza tytuł broszury wydanej w Paryżu w 1833 roku). Szukając sposobu na choćby ukryte przedłużenie życia *Wiadomościom Polskim*, sięgnął Gry-

dzewski do pozostałego po XIX wieku repertuaru technik kamuflażu, wykorzystując znamieny fortel, jakim w podobnej sytuacji posłużył się przed z górą 100 laty Michał Podczaszyński, wydawca *Pamiętnika Emigracji Polskiej*. Ów znany i wytrawny dziennikarz, chcąc uchylić się od hamulców nałożonych na prasę ustawą o dziennikach i pismach czasowych z grudnia 1830 roku, zaczął ogłaszać *Pamiętnik* w postaci osobnych broszurek, których tytuły składały się na poczet władców polskich. Fortel ten, użyty wówczas po raz pierwszy, wkrótce się upowszechnił. Przejął go m. in. Eustachy Januszkiewicz, wydając tym sposobem pismo *Pielgrzym Polski* opatrywane w kolejnych broszurach nazwiskami sławnych mężów polskich od Kopernika do Kościuszki¹². Współcześnie, w uchodźczym Londynie czasu wojny, funkcję takiego kryptoperiodyku spełniały też publikowane regularnie broszury Stanisława Cata - Mackiewicza.

W końcu 1945 roku uruchomił Grydzewski, także we współpracy z „Orbisem”, jeszcze jedną - trzecią już, ale o zgoła innym charakterze - serię almanachów pt. *Biblioteka Ziemi Naszej*, w ramach której ogłosił do 1948 roku 6 monograficznych tomów, zawierających przedruki co celniejszych tekstów i materiałów ikonograficznych na tematy sygnalizowane tytułami poszczególnych zbiorów. Miały one, według intencji ich redaktora, ukazywać czytelnikowi „różne odcinki kultury, historii i cywilizacji polskiej”¹⁴. Czytelnikowi - dodajmy - w warunkach emigracyjnych na ogół pozbawionemu możliwości łatwego dotarcia do zasobów polskiego piśmiennictwa. Jako pierwszy tom serii ukazał się zbiór pt. *Kalejdoskop warszawski*, obejmujący wypisy z 28 autorów piszących w XIX i XX wieku o dziejach politycznych stolicy. Potem kolejno ukazały się zarysy monograficzne *Niezłomni* (o wybitnych postaciach historycznych od T. Rejtana, T. Kościuszki, J. H. Dąbrowskiego do R. Traugutta, S. Okrzei i J. Piłsudskiego), *Postaci kobiece w prozie i malarstwie polskim*, *Wspomnienia o Mickiewiczu*, *Uniwersytety polskie w słowie i wizerunku*, *Bastiony kultury polskiej: Krzemieniec*.

Seria ta, aczkolwiek w swym charakterze tylko retrospektywna, sięgająca głównie w głąb czasu przeszłego, prócz oczywistych funkcji edukacyjnych i popularyzatorskich, spełniała też niewątpliwie ważną rolę w kształtowaniu świadomości historycznej emigrantów. Zaspokajała potrzeby patriotycznego uwrażliwienia na trwałość kulturalnego dorobku przeszłości, była świadectwem pamięci ale i apelowała do obrony podstawowych składników rodzimej kultury i historii, rysowała bowiem przestrzeń duchowej identyfikacji polskiej zbiorowości. W tym zaś wymiarze spełniała też rolę argumentu cywilizacyjnego w dyskusji o teraźniejszości.

3

Linie demarkacyjne, ustanowione w Europie przez polityków i sztaby wojsk okupacyjnych, długo wydawały się nader nietrwale. Świat zachodni z lekkim oczekiwał, że w każdej chwili mogą one pozostać tylko liniami na papierze, a wojska radzieckie rozpoczną dalszy swój marsz na Zachód.

„Nikt w Niemczech Zachodnich - notował w swym dzienniku podróży Jerzy Stempowski - nie chciałby zamieniać okupacji anglo-amerykańskiej na sowiecką. W konflikcie ze Związkiem Sowieckim Ameryka wydaje się jednak Niemcom stroną słabszą, niezdolną lub nie mającą ochoty do bronięcia Europy przed ewentualną inwazją sowiecką. (...) *Wenn die Russen kommen...* Słowa te brzmią jak muchy we wszystkich rozmowach. Słychać je na ulicach, w tramwajach, w kawiarniach. Od nich zaczynają

się zazwyczaj refleksje dotyczące przyszłości. Nawet w amerykańskiej gazecie, wydawanej po niemiecku dla celów polityczno - wychowawczych, czytam, że w zonach zachodnich nieliczni tylko wątpią o przyjsciu Rosjan"¹⁵.

Ów, jak mówiono, „wielki strach” obecny jest także we wcześniejszych nieco zapiskach włoskich Pawła Hostowca; i Włosi czekali na nieuchronne, jak mniemano, wejścia Rosjan. Jednocześnie też coraz widoczniej zdawały się rozstępować i oddalać od siebie strefy wpływów, na straży których stały wojska okupacyjne, a wspólna zwycięzcom pogarda dla przeszłości, obojętność na los ludzi przeganianych z miejsca na miejsce, rysowały przed Europą rychłą perspektywę pogrążania się w nowym barbarzyństwie. Tak przynajmniej widział to, przemierzający wówczas Niemcy, Austrię i Włochy, Jerzy Stempowski.

Dyskusja o terażniejszości (i przyszłości) Europy 1945 roku zdominowana była przez perspektywę politycznego podziału kontynentu, ale w tle nowych jakości polityczno - ideologicznych krył się konflikt kultur, głęboki antagonizm porządków duchowych Zachodu i Wschodu.

Rozpoznanie istoty tego podziału, jego skutków dla tożsamości historycznej i kulturowej, wreszcie wynikających stąd wyzwań przed jakimi stają masy uchodźców wyrwanych ze swych rodzinnych okolic, było niewątpliwie podstawowym polem problemowym, którego zarysy odsłonięte zostały między innymi właśnie na łamach wydawnictw redagowanych w latach 1945 - 1946 przez Mieczysława Grydzewskiego. Tymon Terlecki, Zygmunt Nowakowski, Zbigniew Grabowski, Stanisław Stroński, Stefania Zahorska, Stefan Snopkowski i inni czołowi autorzy przywoływanych tu almanachów, niezależnie od szczegółowych różnic dzielących ich poglądy, pozostawali zgodni w kilku przynajmniej istotnych kwestiach. Łączyła ich niepodważalna potrzeba intelektualnego opanowania i zrationalizowania tego, co początkowo było głównie instynktownym odruchem sprzeciwu, niezgody na dyktat polityczny aliantów.

W ślad za tym szła wola ponownego rozpoznania podstaw kultury europejskiej i takiego w tym kontekście ujmowania spraw polskich, by nie były one widziane li tylko pod presją doraźnej aktualności, ale i w szerokiej perspektywie historycznego *continuum*. Tak jest, gdy S. Stroński¹⁶ akcentuje zasadniczą odrębność pojęć w kulturze duchowej Polski i Rosji; tak jest, gdy S. Snopkowski¹⁷ rozważa drogi rosyjskiego słowianofilstwa i w polityce faktów dokonanych J. Stalina czyta realizację stałej dążności do wyrwania Polski z kręgu latynizmu; tak jest, gdy Z. Nowakowski¹⁸ przeprowadza paralele między ideologią *Trydiona* a chwilą współczesną, tropiąc w dziele Krasieńskiego potępienie idei czynnego oporu i gotowe schematy apelu o powrót do kraju; tak jak wreszcie, gdy Z. Grabowski¹⁹ stawia łącznik między klimatem duchowym epoki napoleońskiej w Europie a czasem powojennym, widząc w nim spotęgowanie tych samych obaw i niepokoju. Przykłady można by mnożyć, a uwzględnić trzeba by też jeszcze, przedrukowywane tu jako uzupełniający kontekst współczesnych rozważań, wyimki z dzieł dawnych autorów polskich (np. uwagi J. Klaczki, B. Zaleskiego czy J. I. Kraszewskiego o panslawizmie, fragmenty dzieł L. Mierosławskiego i inne), jak i głośniejszych w tym czasie autorów obcych, na przykład A. Koestlera czy G. Ferrero.

Wymienionym tu autorom przyświecała nie tylko myśl podporządkowania aktualności wymiarowi historycznemu, a więc głębszego rozpoznania źródeł i składników nowej sytuacji, ale i staranie o ujęcia syntetyzujące różnorodność przejawów podstawowego dylematu, jakim była bezpośrednia konfrontacja kultur Wschodu i Zachodu.

Dlatego też nie ograniczano się jedynie do stawiania diagnoz pesymistycznie oceniających standardy duchowe współczesnej Europy, ale i pytano o możliwość ponownego zmobilizowania sił zdolnych do obrony zagrożonej integralności i tożsamości zachodniego świata wartości. Odbudowanie takiej wspólnoty (Polska i inne kraje regionu zostały z niej siłą wypchnięte) jawiło się jako historyczny nakaz.

„Warunki naszego życia domagają się powstania wielkiego obszaru zwanego Europą. Domagają się, jak w średniowieczu, jednej kultury, jednego obywatelstwa, nowej hierarchii wartości. Walka o te wartości będzie długa. Wytworzenie przez nową Europę toksyn, które rozłożą wrogie jej siły, nie będzie łatwym procesem. Ale tylko przez tę regenerację sił, tylko przez postawienie siebie samej na nogi, tylko przez nawiązanie kontaktu państw kontynentu, tylko przez złamanie granic - wiedzie droga do jakiejś takiej przyszłości. Albo Europa się połączy i skończą się straszliwe wojny domowe kontynentu - albo ten wielki kontynent pójdzie na dno, zapadnie się jak Atlantyda. (...) Odnowienie Europy jest dzisiaj planem i trudem życia pokoleń. Jeżeli to zadanie się nie uda, wkroczymy w nowe „ciemne wieki”, w okres podobny do ery upadku Imperium Romanum. Wówczas okaże się, że słuszność miał Spengler i wszyscy prorocy zagłady”²⁰.

Autor powyższych słów, Zbigniew Grabowski, w artykułach swych i esejach odwoływał się do postulowanej wizji „nowej syntezy człowieka” wspartej na niewątpliwych tradycjach romantycznych, czyli permanentnym bunie przeciwko rzeczywistości. Akcentował potrzebę wyjścia poza rutynę codzienności na drogę takiego jednoczenia myśli i uczuć, gdzie na plan pierwszy znowu wysuną się wartości niematerialne, czerpiące ze źródeł metafizycznych, a podstawą społecznego bytu będą demokratyczne zasady odrzucające wszechwładzę państwa nad jednostką i zbiorowością.

Szereg zamachów na podstawy kultury europejskiej sprawił, że z punktu widzenia 1945 roku coraz wyraźniej traci on wiarę w swą misję. Hitlerizm i komunizm sowiecki z ich pogardą dla człowieka, patologiczną wizją nowej cywilizacji, budowanej poza religią, na podłożu barbaryzacji ludzkiego świata i samego człowieka, idący w ślad za tym rozpad moralnych więzi, powojenne migracje ludów - wszystko to, zdaniem Grabowskiego, zdaje się wskazywać, że wyrok na Europę już zapadł. Ale nie musi to być wyrok nieodwołalny. Stąd sięga Grabowski do tych dzieł myśli europejskiej, które niosą z sobą program przewyciężenia kryzysu. Czerpie z diagnoz i przemyśleń Guglielmo Ferrero, głośnego autora *Wielkości i upadku Rzymu*, uważnie czyta „spowiedź rewolucjonisty” Artura Koestlera, za Nikolajem Bierdiajewem poddaje krytyce kapitalizm i socjalizm za ich zniewolenie człowieka celami materialistycznymi, podobnie jak autor *Sensu historii* głosi konieczność prymatu wartości metafizycznych i powtarza wołanie „o nowe średniowiecze”; szczegółowo omawia (już poza almanachami Grydzewskiego) wydane właśnie dzieło Karla Poppera *The Open Society and Its Enemies* zdecydowanie opowiadające się po stronie społeczeństwa otwartego w państwie demokratycznym²¹.

Eseje Zbigniewa Grabowskiego przybliżyły czytelnikowi emigracyjnemu współczesną myśl europejską, wiązały problematykę specyficznie polską z horyzontem spraw ogólnych, ważnych dla całego kontynentu, ich oryginalny wkład polegał jednak głównie na trafnym doborze inspirujących lektur, w mniejszym zaś stopniu eseje te układać się mogły w systemowy wykład samodzielnych racji. W tej mierze, w zespole autor-skim almanachów Grydzewskiego, rola szczególna przypadła niewątpliwie Tymonowi

Terleckiemu. To on głównie formułował podstawowe tezy ideowe, zdolne złożyć się w systematyczną całość nowego kodeksu duchowego emigracji²².

Na współczesne sobie wydarzenia polityczne patrzył Terlecki z perspektywy uwiłkłań cywilizacyjnych, jakie wydarzenia te nieuchronnie z sobą niosły, Europa była dlań bowiem przede wszystkim odrębną w swych miarach i jakościach aksjologicznych przestrzenią duchową, nie zaś pojęciem geograficznym. Stąd sytuację 1945 roku czytał jako głębokie zachwianie istoty tej przestrzeni. Nowy podział polityczny na strefy wpływów rozrywał bowiem historyczne więzy, niweczył wspólnotę kulturową narodów, mechanicznie dzielił według zasad przymusu i gwałtu to, co dotąd było organiczną całością. Tak osłabiona, wewnątrznie ubożająca Europa, nie w pełni świadoma wynikających stąd konsekwencji, postawiona została w obliczu największego zagrożenia: w obliczu ekspansywnej antykultury sowieckiego komunizmu, uderzającej w najbardziej czule podstawy wzorów zachodniego życia.

„Wychodzą naprzeciw sobie dwa wyobrażenia o życiu, dwie koncepcje istnienia. (...) Dla pierwszej człowiek jest tylko gliną, miazgą, gnojem, żywiącym chorobliwe urojenie. Dla drugiej stanowi cel - jedyny i jedynie cenny; u jej podstawy leży i przenika ją na wskroś idea świętości człowieka, wiara, że człowiek, i tylko człowiek, stanowi najwyższą wartość, sens i miarę wszechrzeczy. (...) Na tym polega dramatyczność i komplikacja, że przeciw kulturze staje antykultura, herezja przywłaszczająca sobie prawdy i znaki macierzystej kultury, kradnąca jej dynamikę, w pełni świadoma jej siły i słabości”²³.

Gdzie indziej sformułuje Terlecki tę przeciwstawność jeszcze dobitniej:

„Stoją przeciw sobie dwa światy pojęć, dwie skale wartościowania, dwa porządki moralno - prawne. (...) Dążność równająca, ujednostajniająca, właściwa już bizantyzmowi pierwotnemu i dążność różniczkująca, wyzwalająca i wielbiąca znamiona odrębne. Człowiek wdeptany w ziemię i człowiek wyniesiony na szczyt wszystkich rzeczy, człowiek - rab, człowiek - syn Boży. Państwo - molołch i państwo w służbie zbiorowości i jednostki. To wszystko stoi przeciw sobie i na pewno nie ma pojednania między jednym i drugim szeregiem przeciwieństw”²⁴.

Rzeczywisty dramat Europy, w myśl tych przekonań, krył się w pytaniu czy będzie ona zdolna wyjść z tego starcia przeciwstawnych wzorów zwyczajem, czy też osłabiona wojną, paraliżowana niewiarą we własne siły, tak łatwo wypychająca ze swej wspólnoty całe narody, ulegnie inwazji antykultury godząc się, by znikła pamięć dawnej całości²⁵. Terlecki jest świadom faktu, że kultura, będąc konstrukcją ludzką, nie podlega prawom organicznego automatyzmu śmierci, ale też wie, że tylko szczególnie wysiłek duchowy i moralny może powstrzymać ostateczny upadek zachodniego świata. Dlatego w swych esejach i publicystyce buduje wizję racjonalno - celowego etosu walki o pryncypia i na tym tle formułuje podstawowe tezy, bezpośrednio odnoszące się do roli i zadań współczesnej emigracji.

Proponuje Terlecki migrantom 1945 roku nie tylko uczestnictwo w politycznej misji niepodległościowej, ale przede wszystkim aktywną obecność w szczególnie podniosłej przestrzeni duchowej, zbudowanej przez historię w ciągu wieków ścierania się kultury europejskiej z jakościami jej obcymi. Ma ta obecność swój wymiar pragmatyczny jako konieczny aktywizm w sferze wolności demokratycznych, ale u podstaw jego leży przede wszystkim wymiar duchowy, spełniający się w walce o „konsekwencję moralną świata chrześcijańskiego”. Norma europejskości bowiem, w rozumieniu

Terleckiego, zawiera się głównie w przyjętym u początków systemie wartości chrześcijaństwa łacińskiego, z niego wywodzą się wszystkie składniki europejskiej kultury, takie jak poszanowanie jednostki ludzkiej, prawa, wolności demokratyczne itd. Na tej podstawie obliguje Terlecki emigrację, by broniła ona nie tylko Zachodu przed antykulturą wschodniego komunizmu, ale i samemu Zachodowi uświadamiała jego słabości, schorzenia stawiając nieustannie przed oczy wzory „obyczajowości międzyludzkiej i międzynarodowej”, bo to - jak pisze - że „zdradzeni przez kulturę europejską, nie opuszczamy jej i nie chcemy opuścić, może mieć sens aktu odkupicielskiego”²⁶.

System przekonań Terleckiego, co łatwo dostrzec, wspiera się w tej mierze na dwóch, wzajem się przenikających, płaszczyznach problemowych. Nieustannie posilkuje się doświadczeniem historycznym, odwołuje do poczucia historycznego *continuum*, wsparcie myślowe znajdując głównie w pismach politycznych Adama Mickiewicza, zwłaszcza w tych ich wątkach, które akcentowały aktywizm wolnościowy, idee wolności przeciwstawione caryzmowi (była to jakby prefiguracja współczesnego starcia się przeciwstawnych wzorów kulturowych), wolę „ludzi szalonych”, europeizm, posłannictwo duchowe emigracji ożywiane nie tylko ctosem apostołskim, ale i racjonalnym zbiorem danych uzasadniających szczególną sytuację Polski²⁷. Znajdował Terlecki u Mickiewicza gotowe wzory zachowań intelektualnych i nie był w tym bynajmniej odosobniony, by przypomnieć tylko nazwisko Gustawa Herlinga - Grudzińskiego jako autora wstępu do rzymskiego wydania *Ksiąg Narodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego* czy Jana Lechonia²⁸. Ale zarazem też szuka Terlecki podstaw możliwej syntezy - pobudzany w tej mierze współczesną myślą G. Ferrero czy A. N. Whiteheada - przeciwstawnych z pozoru nurtów myślowych Zachodu, zwłaszcza chrześcijaństwa, socjalizmu i egzystencjalizmu, by tym bardziej zrozumiały stał się wspólny ideał kultury. Powstał w ten sposób wewnętrznie spójny, „całkowicie zintegrowany system, w swoim rodzaju jedyny na gruncie polskim i - co najważniejsze - dominujący w danym okresie”²⁹. Nazwał Terlecki system ten religią kultury i otworzył on drogę ku krytyce personalistycznej, zakorzenionej w chrześcijańskim odgałęzieniu egzystencjalizmu (Marcel) i doktrynie personalizmu Mouniera³⁰.

Podstawowy dylemat więc zawierał się - gdy czytać będziemy broszury Grydzewskiego - nie tyle w pytaniu o li tylko pragmatyczny sens emigracji, choć znaczenia jego nie zamierzano bynajmniej uchylać, ale w pytaniu o jej sens głęboki, przekraczający horyzont wąsko pojmowanej aktualności. Wytrącić Europę z odrętwienia, w jakie popadła, zbyt łatwo godząc się na podważanie własnej tożsamości duchowej - tym powinny być przede wszystkim emigracje, wokół tego celu skupiać się powinny wszystkie racjonalno-celowe przedsięwzięcia - mówi polska myśl, wpisana w eszystykę i publicystykę czasu powojennego prowidium.

Janusz Kryszak

Przypisy

1. Warto z tego punktu widzenia czytać, opublikowany latem 1939 roku, wnikliwy esej Jerzego Stempowskiego *Europa 1938 - 1939*, w którym zarejestrowano zarówno symptomy jak i źródła schorzeń, które niebawem miały doprowadzić do nowej wojny. Pnwr. „Ateneum”, lipiec 1939, przedr. w: J. Stempowski (Paweł Hostowiec), *Od Berdyczowa do Rzymu*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 71 - 89.
2. J. Stempowski, *Listy do Józefa Wittlina*, „Zeszyty Literackie”, 1987, z. 18, s. 83 (list z 15. XI. 1949).

3. M. Zdziechowski, W obliczu końca, Wilno 1938, s. 120.
4. H. G. Wells, Mind at the End of its Tether, Londyn 1945. Cyt. za: J. Stempowski, Eseje, Kraków 1984, s. 218.
5. A. J. Toynbee, Cywilizacja w czasie próby, przełożył W. Madej, wyd. „Przedświt” Warszawa 1991, s. 111.
6. H. Elzenberg, Kłopot z istnieniem, Kraków 1963, s. 339 - 341 (zapis z dn. 26.VIII.1945).
7. Zob. A. S. Kowalczyk, Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945 - 1977 (Vincenz - Stempowski - Miłosz), Warszawa 1990.
8. Zob. T. Toppik - Szejnowska, Rozwiązanie Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie w latach 1945 - 1949, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z nauk politycznych, 1979, z. 13.
9. Najnowsze informacje o okolicznościach i przyczynach zamknięcia pisma podaje H. Świdorska: Z dziejów polskiej prasy opozycyjnej w Londynie 1941 - 1945, „Zeszyty Historyczne”, 1992, z. 101, s. 56 - 82.
10. Zob. M. A. Supruniuk, Mr Wiadomości. Działalność edytorska Mieczysława Grydzewskiego w latach 1940 - 1947, „Dziennik Polski - Środa Literacka”, Londyn, 17.03.1993.
11. A. Pragier, Czas teraźniejszy, PFK Londyn 1975, s. 44 - 45. Dodać tu należy, że o znaczeniu almanachów Grydzewskiego dla formowania się świadomości emigracyjnej po raz pierwszy mówił dr Marek Pytasz na konferencji poświęconej współczesnej polskiej literaturze emigracyjnej (Katowice - Ligota, listopad 1983), poza tym duki te nie wzbudziły zainteresowania badaczy, nie poświęcił im także uwagi autor podstawowej monografii „Wiadomości”, Rafał Habielski (Niezłomni i nieprzejednani. Emigracyjne „Wiadomości” i ich krąg 1940 - 1981, PIW Warszawa 1991).
12. Terlecki, O „Wiadomościach” bezprzymiotnikowych, [w:] XXX - lecie „Wiadomości”. Red. T. Terlecki. Londyn 1957, s. 45.
13. Zob. M. Straszewska, Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831 - 1840, Warszawa 1970, s. 112 i 117.
14. Wstęp w zbiorze „Kalejdoskop warszawski”, Londyn 1945 Biblioteka Ziemi Naszej
15. J. Stempowski, Nowy dziennik podróży do Niemiec, 1949, przedr. [w:] idem, Od Berdyczowa do Rzymu..., s. 201.
16. S. Stronicki, O byt, o duszę, o twórczość, [w:] Święty płomień, Londyn 1945, s. 12 - 17.
17. S. Snopkowski, Puśta kółka, [w:] Szósta kolumna, Londyn 1946, s. 13 - 24; por. też tegoż Dzwon ze smętarza, [w:] A wiesz ty co z Polską będzie? Jedniodniówka pisarzy polskich, Londyn 1945, s. 4 - 8, gdzie autor deklaruje: „Nie chcę i nie mogę być Europejczykiem, jeśli europejskość mam okupić utratą polskości. Europa przestanie być moją ojczyzną, jeśli Polska na mapie Europy ma być tylko pojęciem geograficznym”.
18. Z. Nowakowski, Podobne do dwóch knutów, [w:] Szósta kolumna..., s. 25 - 30.
19. Z. Grabowski, Nowy „romantyzm”?, [w:] Na romantycznym szlaku, Londyn 1946, s. 14 - 19.
20. Z. Grabowski, Wiek kłeski, [w:] Wiek kłeski. Almanach Historyczno - Literacki. Londyn 1946, s. 21.
21. Z. Grabowski, Społeczeństwo „otwarte” i społeczeństwo „zamknięte”. „Przed świtem” (Miesięcznik Polski Walczącej), Londyn, 1946, nr 3, s. 121 - 125.
22. T. Terlecki nie zebrał swej ówczesnej publicystyki i eseistyki w osobnym tomie, niektóre z ważniejszych tekstów przedrukował natomiast w swym zbiorze Szukanie równowagi, OPiM, Londyn 1985.
23. T. Terlecki, Do emigracji polskiej 1945 roku, [w:] Święty płomień..., s. 9 - 10.
24. T. Terlecki, Polska a Zachód. próba syntezy. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Londyn 1947, s. 47 - 48.
25. Warto nadmienić, że była to też problematyka żywo obchodząca np. Andrzeja Bobkowskiego, który po swej „ucieczce” z Europy do Gwatemali pisał m. in. „Europa? Wygodna i tchórzliwa pars pro toto zastąpiła dziś pojęcie Europy, a jej istota i treść rozpuściły się w tym tak dokładnie, iż najbystrijsi Europejczycy nie zdają sobie z tego sprawy. (...) Uwiad jest już wyraźny. Duch Europy Zachodniej pozbawiony został swych naturalnych i tradycyjnych rynków zbytu na wschodzie, lecz nie upomina się o nie. Wprost przeciwnie - stara się o nich zapomnieć, stara się sobie wmówić, że strzęp jest całą Europą”. (Pytania dzikich ludzi, [w:] idem, Coco de oro, Instytut Literacki, Paryż 1970, s. 89 i 92; przedr. tekstu w „Kulturze” w 1951 roku).
26. T. Terlecki, Do emigracji polskiej 1945 roku..., op. cit., s. 12.
27. Por. K. Górski, Pan Tadeusz w kręgu ideowym Ksiąg „Pielgrzymia”, [w:] idem, Mickiewicz - artyzm i język, PWN Warszawa 1977, s. 160 - 187. Rozważania Terleckiego o nowym apostołstwie polskiej emigracji współczesnej noszą wyraźne cechy swego romantycznego, Mickiewiczowskiego pierwowzoru, ale cechy te nie są naśladownictwem lecz kontynuacją kanonu, zresztą niektóre z jego składników (walka przeciw Zachodowi o Zachód, o konsekwencję moralną świata chrześcijańskiego, wierność zasadom wolności i równości itd.) widzi Terlecki w całym przebiegu polskich dziejów, czego starał się dowieść w broszurze Polska a Zachód.
28. G. Herling - Grudziński, Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego na nowej emigracji, wstęp [w:] A. Mickiewicz, Księgi N a - rodu Polskiego i Pielgrzymstwa Polskiego, Instytut Literacki, Rzym 1946. Aktualność Ksiąg („przerazającą” i „pouczającą”) widział Herling-Grudziński w trzech przede wszystkim aspektach, że nadal obowiązuje przeciwstawienie ludów Europy „królami gabinetom”, że zjednoczenie Europy może dokonać się na podstawie humanistycznej demokracji ludów nauczonych solidarności i że walka o wolność w jednej części Europy jest walką o całą Europę. Zob. też J. Lechoń, Mickiewicz wczoraj i dzisiaj, [w:] Duch gniazda. Magazyn rzeczy ciekawych i użytecznych. Londyn 1945, s. 7 - 9.
29. J. Bujnowski, Szkic literacki i krytyka artystyczna, [w:] Literatura polska na obczyźnie 1940 - 1960, Red. T. Terlecki, T. 1, Londyn 1964, s. 267.
30. Zob. Przedmowa K. Dybciaka [w:] T. Terlecki, Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański. Bibl. „Więzi” Warszawa 1987, a także J. Zieliński, Tymona Terleckiego sztuka eseju, „Dialog” 1986, nr 9.



Marek Chaczyk Rysunek

Florian Śmieja

WIARYGODNY ŚWIADEK

Wyłącznie żywi śpiewają o śmierci
rekomendacja to mało solidna
warto poradzić się innej instancji
poszukać kogoś, kto powie z autopsji.
Milczenie Biblii jest nader wymowne.
Na próżno indagowano Łazarza
a mógł być zrobić niezgorszą fortunę
wydając niezwyklego bestsellera
choć może nie żył w epoce sensacji
za pan brat pewnie bardziej z zaświatami
niż nasze w sobie zadufane czasy.
Wskreszenie, jak emigracja, to druga
szansa, w pierwszym momencie nowe życie
niedługo potem, uwierający but
niepokojąco dotkliwa świadomość
twarde postanowienie lecz i pamięć
o ułomnościach człowieka, rutyna
otępiająca, pułapki na każdym
kroku, z anielskich chórów spad w zrządzenie
Marty i pięknoduchowskie ciągoty
drugiej siostry, w gruboskórność sąsiadów.
Wśród swoich trudno być osobliwością
wyrodek wnet im obrzydł. Melancholia
jego spojrzenia stała się nieznośna.
Spuszczano oczy widząc, że nadchodzi.
Kiedy nad wodą stawał zapatrzony
i cicho nucił o zachodzie słońca
to wtedy trzeba było go podsłuchać
podejść cichaczem w zasięg jego głosu.
Lecz nazbyt czujnie wokół się rozglądał
i tak nam przepadł wiarygodny świadek.

NIEMOŻNOŚĆ

Zamknęły się słowa we mnie
i nie wpuszczają nikogo.
Po nocach wstaję, ale sny się płoszą
a co się działo poza czasem
jawa przywrócić nie umie.
Lękam się wielosłowa
nie pragnę uzurpować głosu
lecz skąd ta nagła posucha?
Bo gdy bieleją dni
muszę je witać niemy
kiedy opuszczają mnie ludzie
nie mam ich czym pożegnać
w co ubrać mroczne wizje
powstające w gorączce
nim na powrót w bezformę
pogrążą się niespełnione.
Jak mogę więc być kontent
nie potrafiąc przemówić
sterany autor tylu niedomówień?

STATYŚCI MOŻE AKTORZY

Statyści a czasem nawet aktorzy
na lichej scenie, powiedzmy, peronie
kiedy nadjedzie pociąg, jedno się zabierze
drugie powoli znika za kulisą.
Zapiera dech na dworcu pustka nocy
na kolejne, codzienne umieranie
mało szczęśliwych ludzi; nie umieli
zatrzymać czasu, zbiegli im na dzierzeniu
w ryzach skrywanej iskierki czułości
broniącej się przed rozsądnym stłamszeniem.
Dziś samotności mają co niemiara
jakby na biegun jechali powozem.
Mogą układać pasjansa, kosztować
owocu milczenia czy otwierać się
na zastępcze powolne konanie.
Czeka ich nieuchronne chałturzenie
fuszerska gra, zapominanie roli
dopóki nie zlituje się kurtyna.

Florian Śmieja

Krzysztof Nowicki

PRÓZNIA

„Od dawna już czuję wstyd, śmiertelny wstyd, że i ja z kolei, choć z daleka, choć działając w dobrej woli, byłem mordercą” - to zdanie Alberta Camusa prześladowuje mnie od lat, zmagam się z nim jak ów nieszczęsny bohater *Dżumy*, który wciąż chciałby odnaleźć jasne widzenie pięknej amazonki, jadącej na koniu przez Paryż.

Więc nadal „czuję wstyd, wiem już, że wszyscy żyjemy w dżumie”. Każdy z nas ma ją w sobie zanim nie udamy się w najgłębszą ciszę ziemi. Dżuma jest wszystkim po trochu, godzi przeciwieństwa i pozostawia nam możliwość wyboru. Zapewne jest jednak rodzajem wygnania. „To próżnia, którą stale nosiliśmy w sobie” - mówi Camus.

Nie zanurzajmy się jednak w morzu cytatów, gdyż pochłoną nas komentarze kilku pokoleń czytelników, z których każdy ma przecież swego Camusa, a więc i swoją zarazę, z którą się zmagają w śmiertelnym uścisku, by powiedzieć na koniec, jak Meursault, iż to wszystko stało się z powodu słońca.

Styczniowy pejzaż 1960 roku, gdy samochód, którym jechał Camus wpadł w poślizg, był z pewnością inny niż w jego powieściach. Wydawało mi się, że znalazłem się na miejscu wypadku i nigdy nie porzucę tego miejsca, gdzie auto znalazło się na zakręcie szosy. Padał drobny deszczyk, było szaro i mglisto. Gałęzie оголоcone z liści. Świat jak na przyciemnionym zdjęciu. Brak błękitnego nieba, jakby nad uczestnikami dramatu zawisła ołowiana chmura.

Znając koncepcję bohaterów Camusa, jego filozofię człowieka, wydawało mi się, jakby na szosie dopełnił się los greckiej tragedii. Trudno się dziwić, że w teczce Camusa odnaleziono rękopis nie dokończony powieści, a w kieszeni bilet na pociąg. Zatem los do ostatniej chwili nie był zdecydowany co do przebiegu zdarzeń. Krewny Gallimarda, który prowadził auto, mógł jechać sam i mogło też nie dojść do wypadku. Jakże inaczej potoczyłyby się losy współczesnej literatury, gdyby miejsce obok kierowcy było wolne.

Z początku nie mogłem w to uwierzyć. Należałem do ludzi, którzy w pełni rozumieli argument prokuratora z *Obcego*: „pogrzebał swoją matkę ze spokojem zbrodniarza”. Nie umiałem się pogodzić z faktem, że tacy ludzie są śmiertelni. Poczulem się tak, jakbym brał udział w zbrodni. Skoro godzimy się z odchodzeniem ludzi tej miary, jesteśmy przestępcami, dla których nie ma kary.

Przyznałem się zatem, że jestem winny śmierci, co wzbudziło swoiste odprężenie. Togi miały rzadką okazję, by - niezależnie od barwy naszytych wypustek - ktoś je tak rozbawił.

Nie mogłem nic zrobić, tłumaczyłem, a kiedy próbowałem odczytać na nowo zbiory esejów autora *Upadku*, rozumiałem tak mało, że czulem się, jakbym za każdym razem popełniał owo ciężkie przestępstwo.

Nie nie rozumiałeś, pytali? Pojmowałem wszystko po swojemu, a więc było w tym wiele naiwności. Na więcej nie było mnie stać. Wiele razy ponawiałem próby wdarcia się w głąb człowieka absurdałnego i człowieka zbuntowanego. Za każdym razem notowałem wiele trafnych określeń, które zawisły w próżni mojej świadomości.

Trzeba przyznać, że bohaterów prozy fabularnej rozumiałem lepiej. Potrafiłem sobie wyobrazić ich dylematy, a nawet często znajdowałem się po ich stronie.

Oczywiście każdy stara się podzielić szlachetność doktora Ricux. Odpychała mnie jednak retoryka Clemenea z *Upadku*. Natomiast najbliższy mi był Meursault i to z wielu powodów. Nie dlatego, że zabił. Po prostu był to człowiek, który został zarażony tym rodzajem dżumy, która nęka nasze stulecie.

Przyjrzyjmy się sposobowi istnienia bohatera *Obcego*. Zastanówmy się nad jego zachowaniem w różnych sytuacjach oswojonych przez literaturę. Nad stosunkiem do rodziny, kobiet i samego siebie. Do swoich pragnień i uczynków. I pozbądźmy się hipokryzji, którą wypełniona jest szlachetna literatura o zacięciu moralizatorskim.

Okaze się wówczas, że prawda Mersaulta jest najbardziej dotkliwa, choć piekielnie niewygodna. Doskwiera. Widać to na przykładzie jego stosunku do śmierci matki. Jest naturalny. Wolny od kanonu dobrego zachowania. Zasadą bohatera jest niewypowiedziana rozpacz. Dlatego nie mówi żadnego słowa, do jakiego bylibyśmy przyzwyczajeni w podobnych okolicznościach. Nie mówi niczego dla nas. Ku pokrzepieniu. Dowodzi, że nie ma nadziei.

W ten sposób widać wyraźnie, że śmierć matki jest śmiercią bohatera. Zerwane zostały wszystkie więzi. Nie ma czasu na konwencjonalne gesty. Nie ma potrzeby na demonstrację smutku. Świat staje się obcy na tyle, że nie warty, by przywiązywać do niego wagę. I jest jeszcze drugi wniosek. Teraz kiedy wszystko jest obojętne, wszystko stało się dozwolone. Meursault zmierza ku unicestwieniu. Szuka sposobu, by odejść. Zabójstwo jest rodzajem przypadku.

Więc tym razem mamy, wbrew pozorom, które stwarza rodzaj chłodnej narracji, rozpacz w stanie czystym, która musi się skończyć katastrofą. To, co nieuchronne, prędzej czy później, staje się naszym udziałem. Stajemy wobec faktu, choćby nie wiem jak mądrzy, zawsze nieprzygotowani. Trzeba tę sprawę rozstrzygnąć w sobie. Bez pomocy ideologów i doktrynerów. Wówczas okazuje się, jak bardzo jesteśmy samotni.

I to jest właśnie uczciwość. Ten rodzaj walki z własną dżumą, gdzie gotowi jesteśmy zapłacić najwyższą cenę, gdyż nie możemy się zgodzić na ginące wartości.

Prokurator odwołuje się do potocznego kręgu zachowań. Sugeruje, że Meursault nie wykonując rytualnych, żalobnych gestów jest potencjalnym zloczyńcą i trzeba go wyeliminować ze wspólnoty.

Prawda jest inna. Niestety, adwokat nie przykłada się do obrony. Nie rozumie racji swego klienta. Obcy wyraża zbyt wiele, by treść ta zmieściła się w banalnym procesie.

Tymczasem bohater wcale nie czuje się skrzywdzony. Okazuje stan obojętności. Świat w postaci uznanej przez sędziów, po prostu nie istnieje. Złudzenia prawników wcale się nie liczą. Gilotyna jest więc dla niego sprawą obojętną. Gra toczy się o wiele wyższą stawkę, gdyż każdy szuka prawdy na swoją miarę. Często „poza Bogiem”. Prawdy o sobie. Świętość nigdy nie jest absolutna. Zło ma także pewne granice. Wszyscy wyznaczają je dla siebie. I jeśli są wierni dokonany wyborom, pogłębia się obcość świata. „Dzieci półwiecza” pozostają bezdomne.

Postępowanie bohatera stwarza wrażenie, że człowiek współczesny znajduje się w stanie zamętu. Tymczasem jego odwaga polega na sprzeciwieniu się „tkliwej nieczulości świata”. Obserwujemy koniec nadużywania słów. Nie ma pokrzepienia. Trzeba spojrzeć w surową twarz rzeczywistości. Jej serce bije w nas odmiennym rytmem.

Nie jesteśmy gotwi na przyjęcie miary maksymalnej, która nas przerasta. Lepiej

cytować pocieszenia, które znajdziemy w *Dżumie*. Do obcego trudniej się przyznać. Boimy się posądzenia o nihilizm czy o coś podobnego. Mniejsza o etykietę.

Powiedzmy szczerze. Świat nie dochowuje wierności swoim odkrywcom. Chętnie pozbywa się odszczepieńców, choć zawsze deklarujemy fałszywe sympatie. Nie obchodzi go, że owi odkrywcy za cenę odwracania znaczeń i utrwalonych stereotypów, próbują ocalić świat, który w ostatnim stuleciu nie pozostawił już złudzeń co do swojej bezwzględności.

Zatem i ja jestem winny. Podczas wielu lektur, kiedy to próbowałem ożywić ofiarę samochodowego wypadku, której tożsamość ustaliła policja, za każdym razem okazywało się, jak niewiele potrafię zrozumieć z tej precyzyjnej syntezy bohatera naszej epoki.

Cóż mam na swoje usprawiedliwienie? Że może policja popełniła jakiś błąd i autor *Dżumy* wymknął się stamtąd, by w absolutnym odosobnieniu pisać powieść o swoim ojcu, który zginął na froncie I wojny światowej? To mało prawdopodobne. Cóż zatem mogłem zrobić?

Nie potrafiłem sprostować Camusowi. Nie miałem odwagi. Jestem winny tej śmierci, gdyż przyjmując do wiadomości ów wypadek, nie potrafiłem zaryzykować swego życia a nawet zrozumieć znaczenia bohaterów książek zmarłego.

Ta sytuacja powtarzała się wiele razy. Moja bezsilność wobec Camusa była wciąż dotkliwa. Nie potrafiłem zburzyć muru, który między nami istniał. Do tego sam zacząłem pisać, ale przecież moje słowa nie mogły zatrzymać biegu zdarzeń ani ocalić autora. Miotalem się między różnymi gatunkami. Moje próby były pełne nieświadomych zapożyczeń. Przenikała je pustka. Nie umiałem wyrazić próżni ani obcości.

Zatem byłem piszącym pokutnikiem, który nawet nie uświadamiał sobie własnych słabości, a jeśli je czuł, nie umiał radykalnej kapitulacji. Nie stać mnie nawet było na milczenie.

Więc teraz w chwili szczerości, która również jest rodzajem słabości, nie proszę o łagodny wymiar kary, bowiem nie jestem jeszcze gotów, by usłyszeć wyrok, że przez pół wieku nie zrobiłem nic dla nikogo, co można by policzyć. Jako łagodzącą okoliczność.

Krzysztof Nowicki



Michał Głowiński

MOWA W STANIE OBŁĘŻENIA cz.II

Zorganizowana opinia społeczna

W operowaniu przymiotnikami wyraża się jedna z właściwości komunistycznego posługiwania się mową. Chodzi mi tu o coś więcej niż o skłonność do ich mnożenia, do owych przymiotnikowych sekwencji, będących świadectwem górowania oceny nad przedmiotem. Chodzi o samą potrzebę kwalifikowania wszystkiego - tak jakby nazwa w izolacji się nie liczyła, jakby bez tego rodzaju wsporników nie miała sensu. Im operowanie przymiotnikami bardziej dewiacyjne, tym bardziej charakterystyczne i znaczące. Niekiedy jako świadectwo mentalności - np. biurokratycznej. Jej ekspresją jest formuła „centralny pomnik Matki Polki”, pojawiająca się od czasu do czasu w gazetach. „Centralny” występuje w nazwach wielu instytucji („centralny zarząd”) czemu więc miałyby nie wystąpić w nazwie monumentu. Bodaj Leszek Kołakowski wymyślił przed dwudziestu laty historyjkę o szatni centralnej na placu przed Pałacem Kultury. To, co było groteskowym pomysłem filozofa, jest stałym elementem oficjalnego mówienia. Niekiedy mnożenie przymiotników stanowi element świadomie zamierzonej manipulacji. Obecnie weszło w obieg sformułowanie: „ograniczony postęp gospodarczy”. Partia nie może przyznać się do klęski ekonomicznej, nie może stwierdzić, że kryzys się pogłębia, ale zarazem nie jest w stanie (mimo wszystko!) fantazjować o polepsza-

niu się, dobrobycie, sukcesach. Przymiotnik „ograniczony” jest typowym unikiem. Wnosi zastrzeżenia, ale zarazem nie przekreśla komunistycznej mitologii postępu, a także nie narusza właściwej oficjalnemu mówieniu manii pozytywności. Z wielu względów najbardziej charakterystyczna wydaje mi się formuła „zorganizowana świadomość społeczna”; usłyszałem ją wczoraj w dzienniku radiowym (program IV godz. 9⁰⁰). Padła ona w takim mniej więcej kontekście: zadaniem PRON - u jest dbanie o zorganizowaną opinię społeczną. Przykład ten wprowadza nas w samo centrum nowomowy - choćby dlatego, że przymiotnik całkowicie zmienia sens pojęcia, do którego się odnosi. W tej dziwacznej formule wyraża się pewna taktyka propagandowa, stosowana z dużą konsekwencją od wielu miesięcy. Komuniści przejmują to wszystko (lub prawie wszystko), co dla społeczności polskiej stanowi wartość. Wartością jest oczywiście także opinia społeczna. Nie można jednak jej zostawić w takiej postaci, w jakiej normalnie funkcjonuje, opinia społeczna jest dla reżimu niebezpieczna, gdy wolna i nie poddana bezwzględniemu dyktatowi partii. Można o niej mówić wtedy jedynie, gdy nada się jej postać pożądaną, nawet kosztem tego, że formuła odbiera się wszelki sens, bo przecież zorganizowana opinia społeczna to *contradictio in adiecto*. Jest to doskonały przykład dewiacyjnego operowania przymiotnikami. Powstaje jednak pytanie, czy jest to formuła czysto propagandowa. Może nie, bo wyraża rzeczywiste zamiary i rzeczywiste dążenia komunistów: skoro nie mogą oni w ogóle nie brać pod uwagę istnienia opinii społecznej, to chcą przynajmniej ją zorganizować, a więc poddać kontroli. Niewykluczone więc, że tę osobliwą formułę podyktowała *szczerłość*, *szczerłość* prawdziwie partyjna, komunistyczna.

15 III 1983

Ukryta, ale widoczna jak na dłoni

Zajmując się obserwowaniem różnego rodzaju bieżących szczegółów w działaniu propagandy, nie zawsze zwracając należną uwagę na generalia. Dzisiaj chciałbym się zastanowić nad pewnymi ogólnymi zmianami w dyskursie komunistycznym. Zasadniczą ideę można by sformułować ostro: ideologią dzisiaj nie jest to, co za ideologię jest podawane, ale to, co ukryte, choć - jak już zaznaczyłem w tytule - bardzo wyraziste, łatwo widoczne. Najbardziej reprezentatywną, właśnie klasyczną, formę dyskursu komunistycznego ukształtował stalinizm. Wielką w nim rolę odgrywał sztafaż rewolucyjny. W tej postaci dzisiaj jest on tylko już towarem eksportowanym z obozu sowieckiego tam gdzie się da, do NiKaragui, jakichś państw afrykańskich itp. W propagandzie wewnętrznej pełni on rolę przede wszystkim dekoracyjną, jest rytuałem. Tak więc w szczególnie uroczystych przemówieniach pierwszych sekretarzy, choćby na partyjnych zjazdach, jest on elementem obligatorycznym: wymaga go obowiązujący obrządek. Rewolucyjność, co ze szczególną siłą objawiło się w ostatnich latach w Polsce, jest przede wszystkim rozumiana jako zachowanie tego, co jest; kontrewolucjonistą jest ten, kto istniejący stan rzeczy kwestionuje lub tylko poddaje krytyce. I w tym właśnie tkwi sedno obecnego dyskursu komunistycznego; mimo takiej czy innej frazeologii jest on areykonserwatywny. Nic dziwnego, skoro zasadniczą ideą jest tzw. realny so-

cializm. W związku z tym zaginęło w tej ideologii to, co jeszcze do niedawna było eksploatowane: elementy społecznej utopii. Przyszłość jakby zniknęła, ograniczyła się do tego, co najbliższe, w zasięgu ręki. Wątek pracy dla przyszłych pokoleń, czy nawet poświęcenia dla nich, już w ogóle się nie pojawia. Dobry komunista może o tym nie myśleć, ma być zadowolony z tego, co jest tu i teraz. Z takich tendencji nie sposób zbudować ideologii, to też tak naprawdę jej obecnie nie ma, jest rytuał połączony z pragmatyką, jest nieświadomy siebie konserwatyzm, przybierany w różne maski.

6 IX 1983

Kod personalny komunizmu

To, co nazwałem komunistycznym kodem personalnym, odznacza się przede wszystkim daleko posuniętą apersonalnością, wszelkie elementy osobiste i indywidualne zostały z niego wyeliminowane. Właściwość ta ujawnia się w chwili obecnej ze szczególną siłą: to samo mówi się o zmarłym Andropowie, co o jego następcy Czerniencie. Jedyna różnica: w obydwu charakterystykach używa się innych czasów gramatycznych, co ma oczywiste umotywowanie sytuacyjne. I jeden, i drugi całe swe życie poświęcił służbie partii komunistycznej i narodowi radzieckiemu; i jeden, i drugi jest wiernym uczniem Lenina, zasłużonym działaczem partyjnym i państwowym, i jeden, i drugi jest bojownikiem w walce o pokój itp. itd. Zbieżność idzie dalej. W nekrologu Andropowa napisano, że całe swe życiowe doświadczenie i życiową wiedzę oddał w służbę partii i państwa radzieckiego. Ta sama formuła pojawiła się w inauguracyjnym przemówieniu Czernienki, który zapewnił, że też odda swe doświadczenie i wiedzę... Jakakolwiek innowacja jest niemożliwa, obowiązuje ścisły rytuał. Komunistyczni przywódcy przemawiają tak, jakby słowa były limitowane, jakby istniała rygorystyczna liturgia, która nie pozwala na użycie wyrazów i formuł nie przewidzianych przez przepisy. Paradoxem wysłowienia komunistycznego jest, że ten osobliwy kod personalny, który uniemożliwia choćby minimalny akcent osobisty, używany jest także wówczas, gdy przywódca stanowi przedmiot kultu. Nie jest to przypadek Andropowa, który rządził zbyt krótko, by kult ten zdążył się rozwinąć, nie jest także - rzecz jasna - przypadek Czernienki, który władzę najwyższą objął wczoraj, ale ostatnie lata panowania Breżniewa stanowią przykład doskonały. Na kod ten składają się najwyższe pochwały, przechodzące w swojego rodzaju ubóstwienie, pochwały całkowicie zrutynizowane, nie dopuszczające niczego, co stanowiłoby odstępstwo od normy. Radziecki człowiek wielbiony ma być zawsze za to samo. Najpełniej ujawnia się to wówczas, gdy mowa o przywódcach politycznych, można jednak zakładać, że ten styl przedstawiania działaczy obowiązuje na wszystkich szczeblach władzy, że podobnie charakteryzuje się np. sekretarza partii w kolchozie. Różnice dotyczyć mogą szczebli hierarchii, nie - istoty rzeczy.

14 II 1984

Dwa nazwiska

W wypadku samochodowym zginęły dwie osoby: minister i jego szofer. W jakimś sensie jest zrozumiałe, że w komunikacie o katastrofie nazwisko ministra pojawia się na pierwszym miejscu, zrozumiałe jest nawet, że na nim on się koncentruje, w przeciwieństwie bowiem do kierowcy był osobą publiczną. Zdumiewające jest tu co innego. W owym komunikacie, przy nazwisku ministra, podano wszystkie jego możliwe tytuły i godności, zmarły szofer pozostał osobą anonimową, tak jakby jego ludzka istota ograniczała się do tego, że był sługą pana ministra. Nie ukazał się też w prasie - naturalny w tego rodzaju okolicznościach - wspólny nekrolog. Cały czas postępowano w ten sposób, jakby nazwisko ministra nie mogło się pojawić obok nazwiska szofera na równych prawach, nawet w tak ostatecznej sytuacji jak śmierć. To prawda, w prasie ukazał się oficjalny nekrolog szofera, ale osobno. I jest to zawsze w takich smutnych wypadkach praktyka w Polsce Ludowej przestrzegana. Bardzo to charakterystyczne. Obowiązuje zasada hierarchiczności, nie może jej naruszyć, nawet w takich okolicznościach nie może powstać choćby pozór równości. Feudalna struktura społeczna wyraża się czasem w drobiazgach, w zachowaniach na pierwszy rzut oka nie nie znaczących.

5 IV 1984

Dobrowolny zakup masła

W komunikacie Ministerstwa Handlu Wewnętrznego i Usług na temat przydziału masła w kwietniu czytamy: „Ponadto, uwzględniając wnioski organizacji społecznych oraz rodziców, podjęto decyzję, że na odcinki uprawniające do zakupu smalcu w kartkach M I D, M II D i MW dla dzieci i młodzieży w wieku 1 - 18 lat można dokonać dobrowolnego zakupu masła” (cytuję za *Życiem Warszawy* z 23 marca br. nr 71). Zdanie to jest doskonałym przykładem stylu biurokratycznego, jaki przeniknął do tekstów, które normalnie powinny być nieskomplikowane, skoro regulują nader zwyczajne czynności dnia codziennego. Interesuje mnie w tym zdaniu co innego, ostatnia formuła. Oczywiście, można ją potraktować jako niezręczność stylistyczną, nie w istocie nie znaczącą. Wydaje mi się jednak, że w tego rodzaju sformulowaniach, nawet gdy się je uzna jedynie za wynik niewydolności urzędniczych piór, jest coś bardzo charakterystycznego. Wyraża się w tym po prostu sposób mówienia władzy, która przyzwyczaiła się do wskazywania tego, co obowiązkowe. Zakup dodatkowego przydziału masła nie jest oczywiście obligatoryjny, w sposób naturalny zaznacza się więc, że jest dobrowolny. A więc wolny jesteś Polaku! Nie możesz wprawdzie kupić tyle masła, ile ci potrzeba, możesz jednak nie wykupywać tego, co ci ponad dotychczasowe normy przyznano. Jest to domena twoich niekwestionowanych decyzji. Tu masz pełną swobodę!

5 IV 1984

Dopisek późniejszy. Formuła owa nie była czymś jednorazowym, pojawiła się miesiąc później w podobnym kontekście, a więc weszła do języka oficjalnego chyba na stałe.

W „Zasadach reglamentacji w maju” czytamy: „Na odcinki uprawniające do zakupu smalcu w kartach M I D, M II D i MW dla dzieci i młodzieży w wieku 1 - 18 lat można dokonać dobrowolnego zakupu masła (cytujc za Życiem Warszawy nr 101).

Osiągnięcia 40-lecia to rzetelna praca Polaków

Tak zredagowany slogan widnieje już od kilku dni na Pałacu Kultury (od strony Marszałkowskiej). W te dni sloganów na mieście jest dużo, właściwie się ich nie zauważa, są to te wytwory komunistycznej obrzędowości, na które wzrok już nie pada. Ten zwrócił jednak moją uwagę, przede wszystkim dlatego, że jest wyjątkowo nieczręzny. Intencją tego, kto to zdanie ułożył, było niewątpliwie posłużenie się skrótom, chodzi o „wynik rzetelnej pracy Polaków”. Hasło zostało jednak zredagowane w ten sposób, iż sugeruje, że głównym osiągnięciem PRL-u jest sama rzetelna praca, nie zaś - jej rezultaty. Wydaje mi się, że takie propagandowe wpadki, a jest ich dużo, świadczą nie tylko o językowej nieudolności tych, którzy teksty tego rodzaju redagują. Świadczą o czymś głębszym, o tym mianowicie, że oni sami są określanii w stopniu tak wysokim przez rytuał i konwencje, że nie zastanawiają się co piszą. Hasła te przede wszystkim muszą być, a dopiero potem mają znaczyć. Muszą być, a więc spełniać warunki przyjętych konwencji, ich sens jednostkowy stanowi sprawę drugorzędną. Muszą chwalić Polskę Ludową, wszystko inne jest nieważne. Można by tu chyba mówić o regułach usankcjonowanego pustosłowia. Jednakże hasło to zwraca uwagę jeszcze czym innym. W obecnej polskiej sytuacji wszelkie mówienie o „osiągnięciach PRL-u” brzmi nie tylko fałszywie, po prostu rozmija się z elementarnymi społecznymi odczuciami. Cóż bowiem jest tym osiągnięciem: puste sklepy, kolejki, kartki, represje polityczne, miliardowe zadłużenie. Jaki jest konkretny cel tych słów, poza wypełnieniem sloganowej powinności, trudno dociec. Jeśli przyjąć, że autor w ten sposób chciał Polaków przekonywać, że należy rzetelnie pracować, to skomentował swoje zalecenie w ten sposób, że nie może ono spełniać takiego zadania.

3 V 1984

Michał Głowiński

Stevan Raičković (1928), serbski poeta, debiutował w roku 1950 tomem „Dzieciństwa”, który wraz z następną książką „Wiersz ciszy” (1952) otwiera nowy etap w rozwoju powojennej liryki serbskiej. Był to powrót do poezji ściszonej, osobistej, prywatnej. Szczególną rolę w tym względzie odegrał tom „Ballada o zmierzchu” (1955), z którego pochodzą prezentowane wiersze. Raičković, autor około 20 książek, uważany jest za jednego z najwybitniejszych współczesnych poetów serbskich.

Julian Kornhauser

Z PRZEKŁADÓW POETYCKICH - STEVAN RAIČKOVIĆ

Skąd się wzięło moje zainteresowanie poezją Raičkovicia? Po raz pierwszy zetknąłem się z jego wierszami w późnych latach sześćdziesiątych, pod koniec moich studiów slawistycznych. Próbowałem nawet wtedy tłumaczyć jego wiersze, ale bez właściwych efektów. Udało mi się zaledwie napisać jeden wiersz na kanwie jego utworu *Lato*. Umieściłem go pod takim właśnie tytułem z adnotacją „według Stevana Raičkovicia” w drugim zbiorze swoich wierszy z 1973 roku. Jest to więc powrót po latach do twórczości tego, urodzonego w 1928 roku w Wojwodinie, serbskiego poety, którego debiutancka książka *Dzieciństwo* (1950), a następnie tomik *Wiersz ciszy* (1952) otwarły nowy rozdział w poezji jugosłowiańskiej. Propozycja Raičkovicia odchodziła od socrealistycznego hurraoptymizmu w stronę lirycznej prywatności. Zrywała także z kanonem awangardowości, który mniej więcej w tych samych latach ponownie, po okresie schematycznego realizmu, doszedł do głosu. Nie było to tylko wyciszenie, prowadzące do lirycznej zadumy nad światem natury. Późniejsze tomy Raičkovicia z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ujawniły z całą mocą katastroficzną refleksję tego poety oraz niebywałą skłonność do konstruowania wewnętrznej, zarazem prostej, ale i zaskakującej melodii poetyckiej. Z jednej strony narracyjnie napięty tok wiersza wolnego, snującego opowieść o codziennym bytowaniu, a z drugiej - jak w tomie *Kamienna kołysanka* - ascetyczne, krótkie sonety, przynoszące trudną spowiedź człowieka, przenikniętego myślą o śmierci i przemijaniu. Najbardziej jednak urzeka mnie w tych wierszach nastrój zmierzchu i spowolnionego czasu, niewymuszona dykcja i szelest, delikatny szelest ciszy. Muszę powiedzieć, że to rzadkość we współczesnej poezji serbskiej, bardzo dynamicznej, rozwichrzonej, ciągle poszukującej. Raičković z nikim i z niczym się nie ściga. Mówi ciągle z tego samego punktu, jakby nie wierzył w moc zrywu i biegu.

Stevan Raičković

WIERSZE Z CYKLU: NA PEWNEJ ULICY

BALKON

O zmierzchu
Pewien człowiek stoi na balkonie
Spogląda w niebieskawą przestrzeń pod sobą
I najpierw
Zaczyna bez żadnego powodu liczyć rzeczy na które patrzy
I które stukają do jego drzwi nie wchodząc.
Ów człowiek
Dobrze już rozróżnia
Pociemniałe powierzchnie skośnych dachów
Od rozrzuconych kwadratów światła
Które odnawia swoje cytrynowe życie w oknach
Na prawo
I lewo.
Umieszcza w pamięci
Niecóż zniszczony obraz pewnego przysadzistego drzewa
Oraz wysokiego dymu
Który w drodze do migocącej gwiazdy wymieszał się z powietrzem.
Człowiek na balkonie przeczuwa
I to bardzo wyraźnie
Pewne wydarzenia
Które rozgrywają się za ciemnymi ścianami
W zamkniętych teraz klockach.
Widzi jakiegoś uroczego ptaka który znika za rogiem
I jeszcze wiele
Innych obrazów
Przesuwających się szybko przez granicę pamięci.
Jego głowa
Jest za mała na te wszystkie rzeczy
A jego samotność

Za wielka aby mogła ogarnąć go całego.
I nie do wytrzymania.
Spogląda z balkonu
A niebieskawa przestrzeń pod nim odkrywa skomplikowany świat asocjacji

I człowiek czuje że
Być może wszystkie nie połączone dotąd rzeczy
Przerzuciły niewidzialne mosty między własnymi a obcymi zamiarami
Człowiek wyciągnął jedyne ręce jakie posiadał
Chciał swemu miastu objaśnić zagadkę którą ktoś zadał jeszcze na początku dziejów

Ale nagle
W wąskiej szczelinie między decyzją a czynem
Przypomniał sobie nowe rzeczy
Między innymi Ikara
I jego postać staje mu przed oczyma
Szybko i kręgliście
Jak ślad wrzuconego do wody kamienia.
I człowiek dotyka balustrady przed sobą
Czując chłód żelaza
I nagle opiera się o ścianę.
Zamyka oczy
Chciałby powiedzieć choć kilka słów
Ale poeci jeszcze ich nie wymyślili.

CZŁOWIEK Z PARASOLEM

Mowa o człowieku który od czasu do czasu
Zwłaszcza wtedy gdy niebo pokrywa się mozaiką obłoków
Przechodzi pod naszymi oknami
Koło naszych drzwi
Trzymając parasol za brązową polakierowaną rączkę
Zamknięty czarny parasol
Jak zwinięty czarny żagiel
Człowiek nie zwraca uwagi na tych którzy się na niego gapią z okien
I zza uchylonych drzwi.
Patrzy w dno ulicy
Daleko
W jedyny otwór który rośnie
Podpiera się parasolem którym równomiernie tępo stuka w trotuar
Człowiek kroczy wolno
Jakby płynął ze zwiniętym czarnym żaglem
Pchany cichym niewyczuwalnym wiatrem
Nieco przesadnie wyprostowany
Jakby miał sztywny kręgosłup
I patrzy w swój niewidzialny punkt
Który zaczyna się po jakiejś chwili
Rozszerzać
Wygląda to jak nagle przesunięcie średnicy
W owocu który nienaturalnie się rozrósł.
I w końcu
Horyzont otwiera się bezszelestnie jak przepołowiony granat w oddali
I człowiek widzi w najdrobniejszych szczegółach
Jakby właśnie w tej chwili stawał się cały ten doskonale wyrzeźbiony obraz:
Dalekie podróże
I swoje wielkie życie.

Widzi siebie
Opartego nieco
O włochaty mech jakiegoś drzewa na lewym brzegu Eufratu:
Oliwkowa woda wolno płynie
I wczesny zmierzch miesza się z krzykiem ptaka
I głosem grubej zwierzyny która gdzieś krąży.
O beduini
I krystaliczny strzał nad piaskiem
I upadek
I ołów który rozkwita w plecach jak ciepła róża...
Na obrzeżach miasta
Człowiek przechodzi pod ostatnimi oknami
Przyciska polakierowaną rączkę
Podpierając się jeszcze mocniej
Nagle zatrzymuje się
Spogląda na ostatni obłok
I słyszy niezbyt wyraźnie jak blizna na kręgosłupie nuci
O wielkim życiu
Które nagle zamyka się w swoim dalekim punkcie
W swoim granacie.
I oto znów przechodzi pod naszymi oknami
Obok naszych drzwi
Wraca
Parasol tępo odstukuje
Teraz nierównomiernie i trochę ciszej niż przedtem
Ludzie w oknach śmieją się do siebie:
Człowiek znowu wymyślił sobie historię
Dalekie podróże
I zwiędniętą różę w plecach.
Zatrzymuje się przed jakimś zniszczonym domem
Pod ścianą
Za którą spędził wszystkie swoje lata
I ukradkiem się odwraca
Patrzy w czyste niebo bez żadnego obłoku
I na parasol
A następnie znika zmieszany za drzwiami.

W CZASIE GDY

Przy pewnej ulicy
(w czasie gdy
Zbliża się pora
Zmierzchu
A zwłaszcza gdy robi się ciemno
Coraz wyraźniej czuć
Jak wiosna zdobywa przestrzeń
I rośnie
Jak kropla za kroplą
Albo oddech
W coraz cieplejszym powietrzu)
Pewien człowiek
Zaczyna szybko chodzić od jednego
Końca do drugiego
Tam i z powrotem
Coraz to szybciej
Jakby w myślach czy we krwi czuł
Że ma się wydarzyć coś wielkiego
Albo że tylko powinno
Albo też że już się staje
Jakaś dajmy na to miłość
Czy też zbrodnia
Tam
Gdzie go nie będzie
Gdzieś przed nim
Lub za nim
Ale nie tu
Nie w tym miejscu
Gdzie on jest.

NA ZUPEŁNIE PUSTEJ

Na zupełnie pustej i niemal ciemnej ulicy
Przed drzwiami do których
Prowadzi pięć - sześć schodków
Dość jednak wysoko
Stoi jakiś człowiek nieco pochylony
Ni to w jedną ni to w drugą stronę
Jakby stawiał zagadkę opadniętym liściom
I pomiętej kartce
Które szeleszczą na mokrym asfalcie
Jakby się dokąś wybierały razem
A człowiek
Nie wiadomo czy wyszedł
Czy może właśnie chce wejść i zastanawia się
Prawie tak samo jak nie wiadomo
Przynajmniej na pierwszy rzut oka
Ale i po dłuższej chwili
Czy jest to głęboka noc
Czy też bliska już rana.

Stevan Raičković
przekład Julian Kornhauser

Amy Lowell

DOKUMENT

Wielki malarz, Hokusai,
W podeszłym już wieku
Napisał te oto słowa:

„Korzystając z pięknego wiosennego dnia
Tego spokojnego roku,
Wyrzewałem się na słońcu,
Wtedy odwiedził mnie mój wydawca
I poprosił, żeby coś dlań zrobił.
Pomyślałem, że nigdy nie powinno się zapominać o chwale wojen-
nej,

Zwłaszcza, kiedy człowiek cieszy się pokojem;
I mimo tylu lat na karku,
A jest ich ponad siedemdziesiąt,
Zdoylem się na odwagę, by narysować pradawnych bohaterów,
Którzy są wzorem chwały”.

WIATR I SREBRO

Wspaniale płonąc
Jesienny księżyc sunie przez niebo pustawe,
A stawy rybne otrzepują grzbiety
i błyskają smoczymi łuskami,
Kiedy przepływa nad nimi.

JEDEN ZE „STU WIDOKÓW GÓRY FUJI” HOKUSAIA

Ponieważ chciało mi się pić,
Nalałem wody do filiżanki.
I, proszę! Fujiyama unosi się na wodzie
Jak spadły listek.

PAPIEROWE RYBY

Papierowy karp
Zawieszony na końcu bambusowego kija
Chwyta powietrze w usta
I wypuszcza je ogonem.
Tak samo człowiek:
Zawsze lyka powietrze.

POWRÓT

Wychodząc ze swojej łódki,
Śpiesznie, by zdjąć z ciebie brzemię niepokoju,
Ujrzałem odbite w krągłym lustrze z metalu
Twarz i dłonie kobiety
Układającej włosy.

BRZASK WIOSENNY

Miał na sobie okrycie
Zdobione złotymi i czerwonymi liśćmi klonu,
Przypasał dwa miecze,
Niósł latarnię w kształcie piwonii.
Kiedy się zbudziłam,
Na shoji
Był tylko niebieski cień śliwy.

VENUS TRANSIENS

Powiedz mi,
Czy Wenus była piękniejsza niż ty,
Gdy unosiła się
Na wzburzonych falach
Niesiona ku brzegowi
Na pofałdowanej muszli?
Czy wizja Boticellego
Była wspanialsza niż moja,
A namalowane pączki róży,
Które rzucił pod stopy swej damie,
Czy były cenniejsze
Od słów, którymi cię otaczam,
By zakryć twój nazbyt wielki urok
Jak gdyby welonem
mgły ze srebra?
Dla mnie
Unosisz się w powietrzu
Niebieskim i sprężystym,
Opasana jasnymi powiewami wiatru,
Pomiędzy liśćmi nenufarów,
Stojąc na blasku słońca.
A fale przed tobą
Marszczą i wzdymają
Piasek pod moimi stopami.

Amy Lowell
przełożył Leszek Engelking

Irena Kuźdowicz studia ukończyła w pracowni prof. Tymona Niesiołowskiego na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu - dyplom z zakresu malarstwa w 1950 roku. Brała udział we wszystkich wystawach okręgowych i okolicznościowych, organizowanych przez ZPAP od 1951 roku. Swoje prace eksponowała na 25 wystawach ogólnopolskich. Uczestniczyła w wystawach zagranicznych: NRD, Francja, ZSRR, Szwajcaria, Rumunia, Dania, Szwecja. W swoim dorobku ma 14 wystaw indywidualnych. Prace jej znajdują się w zbiorach prywatnych i muzealnych w kraju oraz w zbiorach zagranicznych w Szwajcarii, Francji, USA, Niemczech.

Jacek Soliński.

PODĄŻAJĄC ZA ŚWIATŁEM

Jakie znaczenie ma dziś postawa twórcza wierna swoim założeniom przez blisko pięćdziesiąt lat aktywności? Przyglądając się temu zjawisku z perspektywy rozdręgannej współczesności należy je określić jako czas konsekwentnego rozwoju. Działalność artystyczna jest zawsze skierowana na zewnątrz, nawet jeżeli przyjmuje charakter in-trowertykalny. Uczciwość względem wewnętrznego przesłania, jakie nosimy w sobie, można nawet powiedzieć w jakie zostaliśmy wyposażeni, staje się wczytywaniem w samego siebie, bo dzieje się to przez artystyczną kreację.

Wieloletnia determinacja, z jaką rozwijała swoje malarskie powołanie Irena Kuźdowicz, pozwala jej dorobek ująć jako jednolitą całość, w której poszczególne etapy, coraz precyzyjniej określały wybrany kierunek. Rodowód artystyczny wywodzący się z pracowni prof. Tymona Niesiołowskiego, wczesne fascynacje obrazami Georyesa Rouault oraz malarstwo kapistów, zarysowały związki i powinowactwa artystki, które z upływem czasu pozwoliły wykształcić własny sposób widzenia i przedstawiania świata.

W jednym z wcześniejszych okresów twórczości obrazy Kuźdowiczowej przypominały precyzyjną konstrukcję witraży. Pogrubiony kontur określał porządek całości kompozycji. Fakturalnie położony kolor stwarzał wrażenie matowych szyb, które do ciemnego pomieszczenia przepuszczają światło z drugiej strony obrazu czy też z innej rzeczywistości, będącej samym światłem. Z upływem czasu ciemne witrażowe obrysowania zniknęły na korzyść wewnętrznego światła, emanującego teraz coraz mocniej z drugiej strony „okna”. Z pewnością doświadczenia polskiego postimpresjonizmu miały znaczący wpływ w kształtowaniu osobowości twórczej tej artystki. Niewątpliwie jednak pozwoliło to na odnalezienie wysublimowanej poświaty, wynikającej z indywidualnego zrozumienia światła. Malarska poetyka Ireny Kuźdowicz stała się rozpoznawalna dzięki stopniowo rozwijanej stylizacji natury. W efekcie doprowadziło to do wypracowania własnego stylu. Charakterystyczny rysunek, wysmuklający proporcje, nadał wyraz, w którym kierunek wertykalny nasuwa metafizyczne odniesienia. Zarysowaną brylowatość portretowanych postaci lekko rozpraszają plamiste skupiska mgielek bądź też zamaszyste ruchy pędzla. Towarzyszy temu klimat falującej miękkości, którego doświadczamy patrząc w świetle słońca z przymrużonymi oczyma. Wszecchoobecna

staje się w tym malarstwie aura wiosennego powiewu, delikatna jak przy rozwiewaniu dmuchawca. Czynność ta zdaje się tu określać zwiewność, przelotność i przemijalność. Równocześnie ta przejściowość jest uchwytnością czasu w jakiejś chwili. Utrwalenie chwili w tych obrazach czyni ją niezwykle, wyjątkową i tajemniczą, pełną uniesień i nieznanymi doznaj. Ta chwila nieustannie przemijając, nieustannie też trwa, jakby przeniesiona poza rzeczywistość czasu, wierna swemu przesłaniu, by przekazywać treść rozleglejszą niż uczucie zwyczajnej pewności. Intuicja staje się rodzajem poznania i wtajemniczenia. Ten rodzaj wrażliwości, tak bliski kobiecej naturze, stanowi w tym malarstwie kontekst duchowego odniesienia. Owa kobiecość, znajdująca swój wyraz w delikatności i subtelności barw, tworzy świat o rzadko spotykanej łagodności, jakby przeniesiony z sennych marzeń dorastającej dziewczyny. Najczęściej pojawia się w tych pracach postać młodej kobiety, która w swym zamysleniu zdaje się rozpoznawać samą siebie. Portret, półakt czy cała postać, wpisana w ukwiecone tło albo przemijająca przez ogrodową krainę haśni, najpełniej oddają subtelność emocjonalną tej twórczości. Niezależnie czy dziewczyny z płócien Kuźdowiczowej pochodzą ze świata wyobraźni, czy są portretami konkretnych osób, to w obu tych przypadkach stają się w efekcie psychologicznymi autoportretami stanów artystki. Dalszy czy bliższy kontekst odniesień sprawia, że podmiot liryczny jest rozpoznawalny jako zmieniające się oświetlenie, zawsze jednak skierowane ku temu samemu wnętrzu. Czas, dzięki poezji, może stawać się wiecznie ożywioną teraźniejszością. W wypadku tego malarstwa „zawieszenie w czasie” staje się ukojeniem. Wykreowana dramaturgia poetyckiego świata stwarza odczucie niewinnego wzruszenia, podobnego do wspomnień z dzieciństwa.

Dominująca w obrazach dziewczęca kobiecość określa swoisty kanon piękna. Subtelność tego malarstwa wywołuje nastrój, w którym istnieje niezmienne stała pora życia, uwolniona od procesu starzenia. Przemijanie jest drogą ludzkiego losu, ale jego nieuchronność w tych obrazach znajduje inny wyraz. Jest poza prozaiczną codziennością. Rozświetlenie od wewnątrz zdaje się wskazywać na ważniejsze, głębsze przesłanie niż tylko to, dotyczące ziemskiego kresu naszej wędrówki. Twórczość ta w szczególności wypełniona jest światłem. Tym światłem, które pozwala rozkwitać kwiatom, i tym światłem, które przenikając coraz głębiej do ludzkiego wnętrza, pomaga odkrywać radość i sens istnienia. Nie znaczy to, że melancholia i smutek są stanami uczuć nieobecny w tej twórczości, ale ich natężenie i ukierunkowanie ma aspekt pozytywny, wtapiający się, współtworzący obraz ludzkiej egzystencji tak, by pełne rozpoznanie mogło w całym bogactwie i różnorodności określać prawdę. Tę prawdę, która poprzez sztukę Ireny Kuźdowicz ogarnia nas, oczarowując kobiecą delikatnością i jednocześnie pogłębionym świetlistym skupieniem.

Jacek Soliński.



Irena Kuźdowicz, *Anioł smutku*, olej, 1988 fot J.Kaja



Irena Kuźdowicz, *Zamyślona*, olej, 1983, fot J.Kaja



Tadeusz Małachowski, *Głód*, repr. A.Nowicki



Tadeusz Małachowski, *Koncert muzyki dawnej*, repr. A.Nowicki



Jacek Malczewski, *Radosć słońca*, repr. A. Nowicki



Tadeusz Małachowski, *Dramaty*, repr. A. Nowicki

Tadeusz Malachowski ur. w 1928 roku, zm. 1987 roku. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, dyplom w pracowni prof. Kazimierza Tomorowicza w 1958 r., następnie wyjazd na stypendium do Francji i Włoch. Wystawy indywidualne: Warszawa Klub „Hybrydy” 1957; Warszawa TPSP 1966; Bydgoszcz KMPIK 1961, 1962; Bydgoszcz BWA 1963, 1964, 1966; Bydgoszcz Mały Salon Sztuki 1965; Toruń Dwór Artusa 1963; Grudziądz Muzeum 1963, 1966; Włocławek Muzeum Kujawskie 1964; Inowrocław 1965; Toruń 1968, ponadto w latach 1968 - 1969 siedem ekspozycji indywidualnych w bydgoskich zakładach pracy.

Udział w wystawach okręgowych i ogólnopolskich, m. in. Ogólnowojskowa wystawa plastyki, Warszawa 1951 - I nagroda; ekspozycje galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu, Bydgoszcz, Kraków, Nowa Huta 1962; IV Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa, rzeźby i grafiki w ramach XVI Festiwalu Sztuk Plastycznych, Sopot 1963; Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa w ramach XVIII Festiwalu Sztuk Plastycznych, Sopot 1955 - nagroda - stypendium Ministra Kultury i Sztuki; III Festiwal polskiego malarstwa współczesnego, Szczecin 1966; Wystawa prac młodych plastyków bydgoskich, Warszawa 1967; Temat muzyczny w polskiej plastyce współczesnej, Bydgoszcz 1966; Ogólnopolska wystawa plastyki „Przeciw wojnie” Lublin 1966 - nagroda, 1967 - nagroda, 1970; Ogólnopolska wystawa malarstwa „Eksperyment 66”, Lublin 1966.

Udział w wystawach sztuki polskiej za granicą, m. in. Stralsund 1962, Lu-neville 1963, Nancy 1967.

Prace w zbiorach Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Państwowego Muzeum na Majdanku, Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w Grudziądzu, Muzeum w Żninie, w zbiorach instytucji państwowych oraz osób prywatnych.

Piotr Siemaszko

CIEMNA STRONA ŚWIATA

„Jakkolwiek patrzylibyśmy na ten świat, jakiegokolwiek byłyby nasze poglądy, faktem jest tylko to, że jesteśmy na nim samotni.” Zamiast górnolotnych sentencji, zamiast patetycznej i pustej retoryki pozostawił nam w spadku krótką posępną refleksję. Nie lubił retoryki, tak w życiu jak i w sztuce. Było w nim zbyt dużo namiętności, zbyt dużo energii, błogosławiony nadmiar wrażliwości. Ci, którzy znali go za życia, pamiętają jego niską, pochyloną sylwetkę z nieodłącznym papierosem w palcach. Samotnik ze Żnina, człowiek, który interesował się ludzkim cierpieniem, ludzkim losem, który interesował się wszystkim. I wszystko chciał namalować.

Na początku pasję malarską łączył z muzyką, chciał zostać śpiewakiem operowym, uczęszczał jednocześnie do Liceum Plastycznego w Poznaniu i do Szkoły Muzycznej,

gdzie uczył się śpiewu. Później ta niezaspokojona w młodości pasja muzyczna odrodzi się w melodyjnych, dźwięcznych płótnach, w rozbrzmiewających radośnie barwach, w impastach, położonych zdecydowanie jak akordy. Malarstwo to bardziej niż jakiegokolwiek inne musiało powstawać z bardzo czujnego wsłuchiwania się w rytm świata i życia. Jednocześnie tu brzmienia i odgłosy, skupiają przedziwne tonacje, które niespodziewanie eksplodują płamą światła. Ta synestezyjna, malarsko-muzyczna wrażliwość objawia się nie tylko w obrazach, ilustrujących grę (piękny *Koncert muzyki dawnej*), ale również w pewnej melodyce płócien, rozedrganiu i dynamice barw i kształtów, w grze przestrzeni. Odnajdujemy tu bowiem zarówno bethovenowski patos jak również, choć znacznie rzadziej, radosne, iście wiosenne wybuchy witalności, kojarzone zwykle z sugestywnymi koncertami Vivaldiego. Takie są niektóre z jego aktów, gdzie postacie złączone z instrumentami przywołują jednoznacznie muzyczne skojarzenia. Taki jest również szczególnie ciepły, pogodny obraz *Radość słońca*, gdzie delikatne fiolety, różę, żółcie, splatają się z błyskami czerwieni tworząc liryczną symfonię, radosną i pełną powietrza. Być może gdyby los pozwolił Małachowskiemu zająć się muzyką, uczyniłby z niej tak samo sprawne narzędzie eksploracji swych uczuć, jakim stały się później barwa i linia.

Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, jednak jego najważniejszą szkołą było samo życie, codzienność, cierpliwe oglądanie, doświadczenie, rozważanie. Każda sytuacja rodziła w nim potrzebę plastycznej interpretacji: pobyt w wojsku, spotkania z przyjaciółmi, z książkami, podróże, z których przywoził wspomnienia pejzaży i obrazów, by wypełniać nimi później dziesiątki swoich prac.

Patrząc na jego obrazy napotykamy raz po raz klimat znany nam już skądś, lecz jednak inny, jakieś odległe echa splatają się i giną, miga daleki świat renesansu, baroku, pojawiają się cienie dawnych mistrzów: Tycjan, Velasquez, Breugel, Goya, Vermeer, Rembrandt. Nie są to jednak banalne powtórzenia, dosłowne cytaty, jest to jak najbardziej indywidualna interpretacja tradycji malarskiej. Małachowski jest bowiem przede wszystkim malarzem Tradycji. Tradycja to jednak, nie jak się błędnie sądzi, powtarzanie przeszłości, to przede wszystkim żywe poczucie przynależności do określonego kręgu kulturowego, zdolność przemyślenia i kontynuowania jego najwartościowszych osiągnięć.

Mimo że uczył się od tak wielu i tak różnych mistrzów, widać wyraźnie, że jego temperamentowi odpowiada przede wszystkim malarstwo emocjonalne, ekspresyjne, więc nie salonowy, dostojny Tycjan, nie powściągliwy, precyzyjny, intelektualny Vermeer, lecz Rembrandt, Soutine, Rouault, malarze szerokiego, odważnego niezwykle ekspresyjnego gestu, który chyba najmocniej utrwała dramat człowieczej egzystencji.

U Małachowskiego człowiek usytuowany jest wobec różnorodnych zagrożeń: fizycznego, biologicznego i metafizycznego, a poczucie to najlepiej określa kategoria Braku: jest to po pierwsze brak bezpieczeństwa, brak środków do życia oraz w wymiarze metafizycznym brak miłosierdzia czy nawet poczucie braku Boga - niestawiennictwo Boga - to samo odczucie, które zainspirowało Heideggera, gdy dostrzegał wokół człowieka coraz bardziej nabrzmiewającą Ciemną Noc, gdy przejęty beznadziejnością ludzkiego losu pisał: „Czas nocy świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej”.

Zauważmy, że trzy podstawowe cykle twórczości Małachowskiego noszą kolejno tytuły: *Dramaty*, *Wielkie i małe samotności* oraz *Epitafium na temat śmierci*. Gdyby

powiesić je wszystkie obok siebie, ujrzelibyśmy wielki poliptyk, opowiadający o cierpieniu, samotności i śmierci, a raczej o życiu, które w każdym swym aspekcie skierowane jest ku śmierci, być może ku nicości. Nietrudno odgadnąć, jakie były inspiracje tych serii: doświadczenie tragedii okupacyjnej, przeżycia osobiste, powtarzająca się obsesyjnie refleksja o przemijaniu.

Tym, co w pierwszej chwili przykuwa spojrzenie oglądającego *Dramaty*, jest podobna organizacja płaszczyzny. Centralne miejsce na płótnie zajmuje grupa, zwykle w układzie wertykalnym. Wysoko wyciągnięte ręce o rozsuniętych palcach wyrażają cierpienie i protest. Zwraca tu uwagę niezwykle integracja postaci, jakby łączącą ich tragedię chciał malarz podkreślić ścisłym spojrzeniem, niemal stopieniem kształtów, tak, że sprawiają one wrażenie jednego cierpiącego organizmu, przypominają odarte z kory drzewo. Białe twarze umierających o głębokich czarnych, trupich oczodolach wpatrują się bezradnie w nicość.

Jednym z najciekawszych obrazów w twórczości Małachowskiego jest *Głód*. Grupa jest tu rozbita, zdekoncentrowana, każdy przeżywa głód na swój własny sposób, w izolacji od innych, pozostając sam na sam ze swym nieszczęściem. Jeśli jest coś, co łączy tych ludzi, jest nim półmisek z rybnym szkieletem, trzymany przez jedną z tych postaci. Brak pożywienia ma tu sens nie tylko dosłowny, lecz również symboliczny. Tym razem cudowne rozmnożenie nie nastąpiło, zabrakło Mesjasza, zabrakło nadziei. Ta niewielka grupa zdaje się symbolizować całą zdeintegrowaną, zagubioną ludzkość, pozbawioną strawy duchowej.

Ból w sensie duchowym, ale i fizycznym jest również tematem *Piety*. Wykorzystuje tu Małachowski rozwiązanie pietystyczne, nawiązujące do tradycyjnej ikonografii. Tym razem dramat rozgrywa się na linii horyzontalnej. W centralnym punkcie przelamana postać. Przestrzeń wypełniają ręce wygięte jak u postaci z *Dramatów* i podobnie puste spojrzenia.

Małachowski - późny uczeń Rembrandta - niezwykle dużą wagę przywiązywał do prawdy psychologicznej. Starał się zgłębić ludzką świadomość, zarejestrować specyfikę nastroju, odtworzyć twarz tak, by pokazać nie tyle jej rysy, lecz zapisać w niej niepowtarzalną grę emocji i brzemie doświadczeń. Bolesny i dojmujący wyraz bezradności maluje się na twarzy mężczyzny symbolizującego starość. Dwa elementy obrazu zdają się tu szczególnie ważne. Długie, ciężkie ręce, wyznaczające kierunek ku dołowi i zwiastujące bliskie zjednoczenie człowieka z ziemią oraz staczające się niewielkie czarne słońce, znak tego, co nieuniknione.

Portretował również inne twarze, twarze pogodne, dostojne, twarze, w których odbijała się głęboka wiedza, czy błysk geniuszu, postacie powszechnie znane: Ernesta Hemingwaya, Edith Piaf, Alberta Einsteina, braci Śniadeckich, Klemensa Janickiego, wybitnych kompozytorów, naukowców, postacie historyczne. Portrety noszą ślady długich przygotowań. Podobno malując twarze dawno nieżyjących próbował w jakiś sposób wejść w ich życie, poznać ich pasje i wrażliwość. Malując portrety kompozytorów słuchał nagrań ich kompozycji, poznawał twórczość portretowanych pisarzy, czytał rozprawy filozoficzne i dzieła naukowe. Ta uparta potrzeba poznania psychiki postaci widoczna jest na płótnie. Portrety Małachowskiego, twarze o uproszczonych rysach malowane odważnie, szeroko, utrzymane zwykle w mrocznej kolorystyce, są syntezą psychologicznego wyrazu.

Obrazy Małachowskiego, oglądane w większej ilości zdają się mozaiką, utrzymaną

w jednolicie ciemnej kolorystyce: brązy, czerwienie, ciemne zielenie i ugry, nawet biel nie jest zupełnie czysta, tylko zabarwiona ciemnym pigmentem. Oczywiście to ograniczenie palety nie ma tu jedynie uzasadnienia estetycznego, rodzi się ono z niezwykle emocjonalnej, być może nie uświadomionej do końca potrzeby rejestrowania rzeczywistości w jej posępnym autentyzmie. Malarz, który eksploatuje ciemną tonację, zgłębia ciemną stronę świata, porusza się w obszarach zgęszczonej, mrocznej materii jakby interesował go tylko ponury cień istnienia, zamknięty w barwach jesiennego wieczoru.

Wydawać by się mogło, że jego obrazy są w związku z tym jednowymiarowe, że brak tu proporcji, ponieważ wszystko pogrążone jest w minorowej, ciemnej tonacji. Jednak obecne w nich stałe napięcie moralne sprawia, że odczytujemy je również jako protest przeciwko wszystkiemu, co człowiek w swym mentalnym i egzystencjalnym ograniczeniu nazywa Złem: przeciwko nędzy, przemocy, przemijaniu, przeciwko duchowej pustce, która zdaje się szczególnie odczuwalna w czasach technokratycznego niewolenia, również przeciwko śmierci, która niespodziewanie odbiera światu naszych bliskich, a nam uświadamia istnienie kresu, przez co, jak pisał Malraux, czyni z życia los. Sztuka Małachowskiego, pełna buntu, sprzeciwu, negacji, właśnie siłą protestu kreuje swój system wartości.

Warto zwrócić uwagę, że Małachowski, co może wydawać się paradoksalne, nie ma tu bowiem ani specjalnego dystansu, ani powściągliwości, wierny jest klasycznemu pojmowaniu tragedii, tragedii jako konieczności podejmowania wyboru, jako usytuowaniu człowieka wobec sprzecznych racji, i wobec śmierci.

Na koniec wypada zapytać: co zatem odziedziczył malarz z tej wielowiekowej tradycji, którą darzył tak żarliwą miłością? Odziedziczył jej ciemną, bolesną prawdę, odziedziczył szacunek dla ludzkiego cierpienia, dla ludzkich tragedii powtarzających się z coraz większą częstotliwością i przybierających, zwłaszcza w naszych czasach rozmiary hekatombi. Był malarzem rejonów ciemnych, które odczuł całą siłą swej wrażliwości. Jego sztuka to nie tylko ilustracja cierpienia, to również współczucie dla ofiar i potępienie oprawców.

Pozostawił po sobie wiele płócien niedokończonych, jakby obawiał się domknąć swoją wizję, być może zdając sobie sprawę, że tak naprawdę niczego nie da się powiedzieć ostatecznie i do końca. Również w malarstwie.

Piotr Siemaszko



Kuzyszyn, *Kondycja*

Jolanta Ciesielska

UCIEC Z WŁASNEGO CIAŁA (o ostatnich fotografiach KONRADA KUZYSZYNA)

Utrata dotychczasowej kondycji pobudza myślenie o procesach kierujących życiem. Implikuje zachowania będące czymś w rodzaju prewencji. Skłania do myślenia w kategoriach ponadczasowych, a nie momentalnych. Medytacja i ćwiczenia yogi, samoobserwacja - wszystko to ma na celu odnalezienie siły i równowagi, jaśniejsze określenie relacji względem trapiących nas problemów wewnętrznych, jak i rozpościerającego się na zewnątrz świata. Poszukiwanie autentyczności, potrzeba uwewnętrznienia i zapisu emocji, prowadzi artystę niekiedy do dramatycznych gestów, bardziej przypominających ekspiację sfrustrowanego mnicha niż przyjazne gesty pojednania. Inne z kolei - pełne pokory i kontemplacji - niosą w sobie spokój i odpoczynek, właściwy zatrzymanej i rozładowanej energii, okiełznanego żywiołu, wyclimowanego chaosu wrażeń. Oczyszczająca funkcja tego rodzaju obrazów nie ulega wątpliwości. Wyzwalanie „na zewnątrz” negatywnych emocji ma na celu odnalezienie obiektywnego stanu refleksji. Poszukiwanie przestrzeni mentalnej ma wyzwolić artystę z ograniczającego go ciała. Pozbyć się obecności ciała poprzez medytowanie jest o wiele prostsze w naturze niż na fotografii. Artysta pragnie dokonać czegoś nieomal niemożliwego....

Niektóre z układów kompozycyjnych cyklu, do którego autor używa zawsze ikony własnego ciała (jako, że jest to część jego procesu wiwisekecyjnego, jaki od lat uprawia), przypominają pozycje znane z medytacji buddyjskiej. Inne balansują na granicy „homoseksualnej” pornografii, albo wręcz przeciwnie - dwuznacznie dialogują z zakodowanymi przez kulturę gestami i ikonami: *Drzewa Życia, Trójcy Świętej, Martwego Chrystusa, Giocondy*. Multiplikowane w trójpostaciowych rytmach tworzą zantropomorfizowane hybrydy, jednocześnie chore i nienaturalne, z drugiej zaś przekonywujące prawdą odczutego silnie stanu psychicznego. Wiele mówią o entropii i neurastenii współczesnego życia. Niedoskonałość formy, jaką przybierają ludzkie organizmy, ich wadliwość i nieprawidłowości funkcjonowania posiadają drugi biegun pojęć, takich jak Piękno czy Harmonia doskonałego kształtu figur abstrakcyjnych. Dla artysty jest to stale powtarzana trójka, najdoskonalsza i najbardziej pojemna w znaczenia figura. Artysta prezentuje ponadto oryginalną teorię „trzech żywiołów”, „trzech energii rządzących światem”, „trzech stopni wtajemniczenia w materię”. Niemalony wpływ na formułowanie się niektórych ich zasadniczych punktów miał Philip Kapleau i jego słynne *Trzy filary ZEN*.

Od czasu wystawy monograficznej pt. *Exi(s)t* (zima 1992/1993, Mała Galeria, Warszawa), na której pojawiły się pierwsze trzy prace, powstało jeszcze piętnaście obiektów fotograficznych z tego cyklu. Wystawiane zazwyczaj seriami, po trzy, wykazują stałą ewolucję tematu, wchłaniają kolejne środki wyrazu, wzbogacając całość kompozycji. Te niewielkiego rozmiaru obiekty, których wspólną cechą jest fotografia, a właściwie printon zalany w pleksiglasowej skrzyneczce, przypominają bardziej fetysze lub eksponaty zatopione w formalinie niż klasycznie rozumianą fotografię. Wychodzą-

ce z obiektów przezroczyste szpitalne rurki (aorta jest symbolem ludzkiego życia - dodaje Kuzyszyn), umieszczanie fotografii w oleju (środku konserwującym i utrwalającym ciało, używanym np. przy balsamowaniu), fragmenty przetrawionej materii (guma do żucia), materiały organiczne (włosy, sierść), wtopione stopery (symbol upływającego czasu), włączane przez artystę w momencie ukończenia dzieła wyznaczają jednocześnie wiek konkretnej kompozycji, tworzą łącznie „metaboliczne” struktury, balansujące na granicy płaskiego zapisu i stworzonego wyobraźnią artysty „organum”. Przywodzą na myśl małe ołtarzyki przenośne, z zapisanymi w nich codziennymi „mantrami”. Takie obiekty do medytacji, nie koniecznie o sobie samym.

Cykl *Kondycja ludzka* Konrada Kuzyszyna, świadczący o równowadze pomiędzy tradycyjnymi środkami wyrazu a wolnością i pragnieniem eksperymentu, wskazuje na wymykanie się fotografii w kierunku przestrzeni, wyznaczonej przez inny obszar niż płaskie odwzorowanie. Fotografia nie jest już obrazem, choć pozostaje nadal koniecznym czynnikiem składowym dzieła, w którym portret (raczej autoportret) pozostaje nadal w centrum uwagi artysty, pragnącego uciec z własnego ciała.

Jolanta Ciesielska



Marek Chaczyk Rysunek



Kuzyszyn, *Kondycja*

GALERIA JEDNEGO OBRAZU

Piotr Badziąg, *SOTHIS-IZYDA*, akryl

EMANACJE DUCHA I UMYŚŁU

Podzielim zdanie prof. Jerzego Nowosielskiego, określające rolę sztuki jako decydującą o kondycji duchowej cywilizacji, a w szczególności w dobie formowania się jej nowego oblicza.

Jaka jest rola malarstwa w tym procesie? Wydaje mi się, że stanowi ono podstawowy element, stymulujący proces uświadamiania nowych treści - idei. Inaczej mówiąc, dzieło sztuki umożliwia transformację obrazu duchowego na obraz zrozumiały dla ludzkiego umysłu. Każda taka transformacja daje nam nową treść, nowy wymiar dla istnienia, lub po prostu nową motywację. Możemy wyróżnić dwa rodzaje motywacji. Pierwszą, jako wynik emanacji ducha oraz drugą - jako wynik emanacji umysłu. Tę pierwszą określiłbym jako element inspirujący rozwój cywilizacji, drugą zaś jako kreującą i kontynuującą wyżej wymieniony proces. W ogóle malarstwo uważam za tym bardziej rzeczywiste - żywe, im bardziej irracjonalne odczucia w nas budzi. Wracając jednak do meritum sprawy, trzeba powiedzieć, że twórczość artystyczna, wypływająca z tak skrajnych biegunów natury ludzkiej, wymaga od twórców również diametralnie różnych predyspozycji. Tak więc aby artysta mógł czerpać inspiracje dla pracy twórczej z najgłębszych pokładów ducha, powinien posiadać wysoko rozwinięty system emocjonalny, w przeciwieństwie do twórcy, korzystającego z inspiracji umysłu. Ostatni z wymienionych powinien charakteryzować się szczególną zdolnością postrzegania dialektycznej złożoności świata. I takich artystów działa obecnie najwięcej. Być może dlatego bardziej zdecydowane zmiany w sztuce nie następują, choć są tak bardzo oczekiwane. Być może to właśnie generacja artystów, czerpiących swe inspiracje z esencji ducha, odpowie na wyzwanie naszych czasów?... Tego nie wiem. Choć taki scenariusz bardzo by mi odpowiadał...

Piotr Badziąg



Marek Chaczyk Rysunek

SUGESTYWNOŚĆ LINEARNYCH POSTACI

Rysunki Marka Chaczyka zdają się być przekazem szczególnym: z jednej strony przeznaczonym do komunikowania prawd natury psychologicznej, a z drugiej strony skłaniają wnikliwego odbiorcę do własnych odkryć, wynikłych z analizy linearnych postaci i sugestywnych twarzy.

Głównym środkiem przekazu emocjonalnych stanów, bądź też klimatów, kształtowanych w relacji postaci i tła - jest linia. Za pomocą linii, nieczym strun muzycznego instrumentu, artysta zdaje się „wygrywać” różnorodne nastroje: od wyciszonych, intymnych tonów, aż po bardziej złożone, wykrętne, zawirowane, będące wyrazem wzrastającego ładunku dramaturgii.

Linia miękka, giętka, rozłożona na delikatne ślady „dotyków” czerni, dominuje w monotypiach z postaciami kobiet, które zdają się odsłaniać przed nami fragmentaryczny obraz zmysłowej intymności. W scenach dwu- lub kilkusobowych, linearyzm kressek gwałtownych, niespokojnie rozedrżanych, sygnalizuje atmosferę niejasności i nie-domówień, osnutych czasem tajemnicą skłębionego otoczenia.

I wreszcie twarze - niezwykle istotna i fascynująca bogactwem emocjonalnych stanów, tematyka rysunków Marka Chaczyka. Tutaj każda, nawet najdrobniejsza kreska, bądź ostra, drapieżna linia ma swoją własną historię, stanowi kształt, w którym utrwalona została jakaś ważna psychologicznie chwila, wyraz wewnętrznego spojrzenia. Najwięcej ekspresji mają twarze o kształcie zdeformowanej, spłaszczonej kuli, czasem prostokątne, niekiedy sercowate, konstruowane za pomocą gąszczu linii, z których wylaniają się zarysy przenikliwych oczu, kubistycznie kształtowanego nosa i poruszonych niedopowiedzeniem lub grymasem ust. Czujemy w tych twarzach niepokój, zamyslenie, a czasem ból, lęk lub krzyk. W domyśle „dorysowujemy” sobie tło psychologicznej przestrzeni.

Z początkiem lat 90-tych w twórczości graficznej Marka Chaczyka pojawiają się postacie w ujęciu syntetycznym. Za pomocą kilku płynnych, trafnie rozłożonych linii bardzo sugestywnie uzyskuje ekspresję określonych stanów duszy. Czasem jest to jedynie lekkie skrzywienie brwi, jakaś zmarszczka, zmrużenie oczu, układ ust w nieodgadnionej emocji, przechylenie głowy i oszczędny zarys torsu. Prawie kaligraficzna zwięzłość formy, przywodzi na myśl postacie malowane na ilustrowanych japońskich zwójkach.

Grażyna Walendzik



Marek Chaczyk, Rysunek



Kontakt'94, Teatr Młodzieżowy, Tallin: *Białe Małżeństwo*, fot. Harri Rospu

Krystyna Starczak-Kozłowska

JAK WAM SIĘ PODOBA...

No więc rozmach, widoczny już chociażby w ilości scen profesjonalnych i zaimprovizowanych, na których odbywały się prezentacje: Teatr im. W. Horzycy, Sala Olimpijski, Baj Pomorski, dziedziniec ratusza, aula uniwersytetu, siedziba Tumultu, zajezdnia tramwajowa, fort, plenery... Przez ulice Torunia przeszły barwne pochody teatrów ulicznych Włoch i Francji, walczyły ze sobą gigantyczne nadmuchiwane smoki, które nawet starały się „gryźć” najwyższe balkony szacownych toruńskich zabytkowych kamieniczek (*Wielka Gigantomachia*). Przed ratuszem zapłonął stos (*Giordano*, Biuro Podróży) i piękno wizualne tego ulicznego widowiska szło w parze z głęboko ludzkim przesłaniem. Później na dziedzińcu ratusza teatr z dalekiego Uzbekistanu sięgał do korzeni sceny ulicznej i ludowej środkowej Azji...

Z różnych stron świata przybywały teatry profesjonalne i alternatywne, tradycyjne i eksperymentalne. Pantomima, lalki, happening... Ogółem 23 spektakle z 20-tu krajów! Może właśnie dlatego, że sypały się one jak z rogu obfitości, a organizatorzy dali się uwieść dumie, iż z roku na rok wzrasta liczba przedstawień i uczestniczących krajów - poziom tegorocznego festiwalu był tak nierówny, ilość przytłoczyła jakość. W tym nadmiarze zbyt mało było przedstawień o naprawdę wielkiej randze, jak w zeszłym roku. Odczuwało się niedosyt wybitnych kreacji aktorskich, poruszających zamysłów reżyserskich, zaproszono natomiast zbyt dużo zespołów, które cechowała mała troska o sens widowiska ...

Międzynarodowy toruński festiwal stworzył przede wszystkim szansę promocji najciekawszych wydarzeń teatralnych państw postkomunistycznych. Teatr tych państw cieszy się dziś możliwością nieskrępowanego tworzenia w różnych konwencjach i stylistykach. Wydawało się - sądząc po różnorodności i bogactwie propozycji z lat ubiegłych, - że każdy następny festiwal olśni nas feerią nowych, jeszcze ciekawszych widowisk. Tymczasem dało się zauważyć poczucie zagubienia teatru, podobnie jak postkomunistycznych społeczeństw - w „pułapce wolności”. Okazało się, że tak charakterystyczny dla nich nurt rozliczeniowy nie daje się łatwo przełożyć na język sceny i w efekcie nie powstają frapujące przedstawienia...

Przykładem Teatr Eksperymentalny z Białorusi, konkretnie z Moryza (80 km od Czarnobyla), który przywiózł spektakl: *Witajcie w naszej wsi* Georgija Marczuka w reżyserii Mikołaja Dinowa. Zespół wystąpił w starej zajezdni tramwajowej, która okazała się znakomitą scenografią dla rozrachunków po upadku totalitaryzmu. Wrak tramwaju - a w nim ludzie-wraki. Beznadziejna przeszłość kładzie się ciężką pieczęcią na teraźniejszości. Pijaństwo i prostytutka staje się typowym udziałem „byłych ludzi”, po których współczesna historia przetoczyła się niczym walec. Młodzi aktorzy zagrali ten stan beznadziejności rytmem improwizowanej tragikomedii na wzór komedii dell'arte, niestety wpakowali do jednego worka różne możliwe efekty łącznie z motywem polskich wojennych pieśni (*Czerwone maki*, *Rozszumiwały się wierzby płaczące*). Wszystko to nie łączyło się w jednorodną całość, co gorsza przedstawienie jakoś zupełnie nie mogło się zakończyć. Akt I rozrastał się w nieskończoność, coraz bardziej grzęznąąc w

degrengoladę. W rezultacie zarówno widzowie jak i jurorzy zmęczeni się do tego stopnia, iż korzystając z pierwszej przerwy opuścili gromadnie zajezdnię tramwajową i akt II nie odbył się wcale. Wtedy zespół siadł i zapłakał - tak bowiem spontanicznie potrafią reagować nasi wschodni sąsiedzi. Później, podczas spotkania z publicznością w foyer Teatru im. Horzycy artyści z Białorusi przyznali z całą pokorą, że ta klęska wiele ich nauczyła. Obecny na Kontakcie Andrzej Wajda określił białoruską propozycję jako próbę wypowiedzi, która nie znalazła do końca odpowiedniej formy - gorzką, tragiczną kłownadę. Rzeczywiście przy większej dyscyplinie twórców ten spektakl mógł być wstrząsającym dokumentem zniszczenia przez komunizm duszy społeczeństwa i rozpaczy, jaka pozostała w spadku. „Pokazujemy koszmarnie strony naszego życia, by nauczyć się żyć lepiej” - bronili się białoruscy artyści, jakby zapominając, że w sztuce liczą się nie chęci, a efekty. I dodawali: - Polacy, wyście to „przerabiali” 10 lat temu. - „Kto wyprostuje nasz los - chyba tylko nasze sumienie - zadawał retoryczne pytanie reżyser i zakończył: płakałem i śmiałem się w waszym mieście, nigdy tego nie zapomnę”...

A jednak bardziej prawdziwy był ten rozrachunek ze współczesnością, niż „rewelacyjny” według zapewnień organizatorów - spektakl fińskiego Teatru KOM: *Sprawy rodzinne* Liksom z Helsinek (reż. Pekka Milonoff). Ten obraz dzisiejszej rodziny, w której matka zajmuje się handlem narkotykami, babka jest lesbijką i miłośniczką muzyki disco, a ośmioletnia córka uprawia z upodobaniem prostytutkę - nie przekonał nikogo. Pokazane to bowiem zostało w sposób krzykliwy, nudny i niesmaczny, czyli krótko mówiąc kiepski. Widzowie tłumnie opuszczali aulę uniwersytetu, w której się rzecz odbywała, a recenzenci określili dzień, w którym przedstawienie to miało miejsce, jako czarny dzień festiwalu (rzeczywiście kilka innych pokazów w owym dniu też miało wyjątkowo niski poziom).

Pretensjonalny i natrętny, bo bardzo krzykliwy, był *Ubu król* Jarry'ego, z lipskiego teatru Schauspielhaus, wyreżyserowany przez Horsta Ruprechta. Zespół z Niemiec zagrał z ogromnym temperamentem i w błyskawicznym tempie, niestety lubując się w potężnych przerysowaniach, podnosząc do kwadratu bezwzględność charakterów postaci, ich soczysty język. Wyszła z tego nie tyle groteska, co „hucha i coś jeszcze”. Pod maską zgrywy nie kryła się prawdziwa zgroza, a przecież odniesienia do odradzającego się faszyzmu były wyraźne...

Trudno zrozumieć, dlaczego sprowadzono te spektakle, podobnie jak - wracając znowu do naszych wschodnich sąsiadów - widowisko: *Duchesse* wg Jamesa Joyce'a, wystawione przez Klub Teatralny z Kijowa. Wykorzystując fragmenty *Ulissesa*, instruktując je *Hamletem*, ukraiński reżyser, Oleg Lipeyn, dał przykład zachlysnięcia się nowoczesnością w teatrze, bez zrozumienia istoty dzieła Joyce'a. Sceneria toruńskiego fortu nie była w stanie osłabić nudy tej inscenizacji, w której scena w wielu miejscach zdawała się być pusta, choć przewijali się przez nią nie rozumiejący swych zadań aktorzy...

Tymczasem, pamiętając poprzednie Kontakty, codziennie oczekiwano teatralnych przeżyć prawdziwie niezwykłych, niezapomnianych. Temperaturę wokół konkursowych rozgrywek podnosił fakt, iż przybyło do Torunia wielu znanych i cenionych polskich twórców, wśród nich najwybitniejsi: Różewicz, Wajda, Jarocki. Tadeusz Różewicz, którego *Białe małżeństwo* wystawił Teatr Młodzieżowy z Tallina, czytał podczas spotkania z publicznością swoje wiersze, podpisywał podsuwane tomiki. Samą insceniza-

cję *Białego małżeństwa*, zrealizowaną z komediowym impetem, przyjął Stary Poeta z aplauzem, coć była ona trochę naskórkowa. Niewątpliwie oparła się czasowi ta warstwa utworu, która mówi o prawie człowieka do tożsamości, przeżyła się natomiast potężna dawka feminizmu, który wybuchal na scenie niczym granat ze spóźnionym zapłonem. Różewicz przyznał, że urzekła go przede wszystkim witalna młodość obu bohaterek - i to był, zaiste, największy atut estońskiego *Białego małżeństwa*. No i jeszcze piękne poetyckie zakończenie, które sugerowało, czym mógłby być ten spektakl, gdyby reżyser Elmo Nüganen (laureat zeszłorocznego Kontaktu) wybrał jakąś głębszą ścieżkę interpretacyjną.

Inna sława poprzednich festiwalu toruńskich, Eimuntas Nekrosius z Wilna, którego *Kwadrat* nagrodzony był w 1992 roku - tym razem też otrzymał nagrodę główną festiwalu za inscenizację trzech Puszkiniowskich rzadko grywanych „małych tragedii”: *Mozarta*, *Don Juana* i *Dziuny*. Łączy te trzy etiudy w jedno próba dotarcia do psychiki twórcy - geniusza, zgłębienia tajemnic sztuki i niezbadanych ścieżek ludzkich przeznaczeń. Jak zwykle u Nekrosiusa żadnej dosłowności, środki bardzo poetyckie, precyzja i improwizacja. - Tak, dużo improwizacji mimo żelaznej formy - zwiierzali się wykonawcy. Nekrosius ślania się ku czystej metaforze scenicznej: otwarty fortepian z krzyżem sugeruje grób Komandora, zapalona na dłoni kartka papieru - ulatującą duszę Don Juana.. Spektakl wykreowany przez Festiwal *LIFE* rozbrzmiewał muzyką cerkiewną, Bachem, polonezem Ogińskiego...

Były też realizacje, w których oprawa stawiała się ważniejsza niż treść. Teatr Nowy z Rygi na początek zachwyił, a potem trochę znużył inscenizacją *Markiza de Sade* Yuko Mishimy w reż. Alvisa Hermanisa, niezwykle w swej formie plastycznej, ale dziwnie martwą. Niewątpliwie interesująca była sama plastyka ciała młodych aktorek, podkreślona przez wielkiej piękności kostiumy i kunsztowne peruki. Czulo się fascynację rokokiem, wyrafinowaną formą. Artystki (podobno najpiękniejsze kobiety Rygi) grały półtonami, szeptem, który miał być stonowany do tego stopnia, aby słycać było ciszę. Niestety ogromne wnętrza Tumultu, trzy razy większe od teatru w Rydze, zatarło ten walor dialogów i aktorki czuly się trochę zagubione. W miarę trwania spektaklu spoza interesującej formy powiało pustką, powtarzały się sytuacje i sceniczne układy postaci, które właściwie nie miały sobie nic do powiedzenia.

Aby nie dać się zwieść złudzie zbyt wyrafinowanej formy biegalam przez trzy dni do toruńskiego Planetarium, gdzie podczas tegorocznego Kontaktu można było zanużyć się w niezwyklej prostocie dokumentalnych filmów o Syberii, sprowadzonych przez Krystynę Meissner, która już tradycyjnie kontynuuje podczas festiwalu projekcje filmowe. Jurij Schiller z Nowosybirsk pokazał w swoich filmach (np. *Iskra Boża*, *Wieczorny dzwon*, *Tancerze*) - jak ludzie wyrastają z przyrody Syberii, jak wielka polityka odcisnęła niezatarty ślad na ich życiu. Urzeczenie malarskością ziemi, symfonią dźwięków i barw oddającą nieuchwytną muzykę świata, czyniły z tych ściszonych obrazków małe arcydzieła, z których wiele mogłoby się nauczyć również twórcy teatru, tak licznego zgromadzeni w Toruniu podczas przeglądu.

W tym samym Planetarium odbywały się jednocześnie obrady Informal European Theatre Meeting, połączone z wnikliwymi dyskusjami o sytuacji teatru - na forum międzynarodowym. Ale wróćmy do pokazów konkursowych - nie przedstawiliśmy jeszcze dwóch zespołów: Teatru na Pokrowkie z Moskwy i sztokholmskiego Marionetteatern. Ironia losu polegała na tym, że najlepsze spektakle tego festiwalu miały w swym



Kontakt '94, Teatr Nowy, Ryga: *Markiz de Sade*, fot. Janis Deinars



Kontakt '94, Teatr Nowy, Ryga: *Markiz de Sade*, fot. Janis Deinars

założeniu inscenizacyjnym najmniejszą ilość widzów. Nie więcej niż 100 osób mogło obejrzeć (wpuszczono 150) jedno przedstawienie ze Sztokholmu. Roman Paska, wykonywując najlepsze techniki teatru lalkowego, stworzył wariacje na temat *Sonaty widnu* Strindberga - świat widziadeł z pogranicza jawy i snu. Niezwykła muzyka potęgowała nastrój, a znakomita gra lalek dawała chwilami sugestię ich pełnej autonomii - jak gdyby odrywały się od rąk człowieka, który wprawil je w ruch. Spektakl Paski, Amerykanina polskiego pochodzenia, otrzymał wcześniej nagrodę dla najlepszego przedstawienia szwedzkiego w 1993 roku. W Toruniu również dostał nagrodę honorową Kontaktu '94. Rzeczywiście, próżno szukalibyśmy - nie tylko w teatrze lalek - takiej atmosfery i takiej precyzji wykonania. Na oba przedstawienia Romana Paski - a wystawił jeszcze w Toruniu *Koniec świata* - trzecią część trylogii, nazwanej przezeń *Teatrem dla ptaków* - walały tłumy i wielu szturmowało drzwi Małej Sceny bezskutecznie.

W urokliwym spektaklu Teatru im. Horzycy, autorstwa i reżyserii Marty Stebnickiej, *Piosenki przed trybunałem*, o którym pisaliśmy już na naszych łamach, a który otrzymał nagrodę specjalną dziennikarzy - scena była jednocześnie widownią, pomieścić więc mogła niedużą ilość osób... Na szczęście to przedstawienie toruńczycy obejrzeli wcześniej. Natomiast sceny niemal dantejskie rozgrywały się przed wejściem do *Baja Pomorskiego*, gdzie wystawiono owiane legendą *Trzy siostry* z Teatru na Pokrowkie. Wejść mogło tylko 60 osób! Wielki reżyser i kierownik artystyczny tego teatru, wslawiony realizacją oryginalnego tryptyku, złożonego ze sztuk Czechowa, Turgieniewa i Gogola - pokazał przedstawienie zdumiewające świeżością pomysłu. Oto widzowie zaproszeni na imieniny do Iriny, najmłodszej siostry z dramatu Czechowa, stają się do tego stopnia uczestnikami scenicznych zdarzeń, iż siedzą z aktorami przy jednym stole, wspólnie z nimi uczując. Rodzinne spotkanie przemienia się w wiwisekcję psychiki siostr, ich stosunku do ludzi i świata. Śledząc niefortunne zderzenia marzeń bohaterów z rzeczywistością zaczynamy rozumieć, że istota sprawy - to walka siostr o godność i siłę przetrwania wobec naporu mieszczańskiego światka żony ich brata, Nataszy. Dramat zawęzła się dzięki znakomitemu aktorstwu większości wykonawców (Elena Starodub otrzymała nagrodę za rolę Maszy) aż do tragicznego finału, w którym nie jest w stanie ukryć przegranej siostr w starciu z bezwzględnością i brutalnością życia.

To była na pewno jedna z najpiękniejszych propozycji festiwalu (druga nagroda główna), a przecież w założeniach swych nawiązująca wyraźnie do ideałów Stanislawskiego: aktorzy przeżywali na scenie jak mogli najgłębiej, nie „pokazywali” postaci, ale wcielali się w nie do tego stopnia, że zacierała się granica między złudą sceny a światem realnym. Widzów ogarnęło wzruszenie, czuli, że znaleźli się w samym środku dramatu ludzkiej egzystencji.

Bliski Czechowowi był również *Platonow* zrealizowany przez Jarockiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu i jemu przypadła trzecia nagroda główna. Pisałam już o tym przedstawieniu w numerze 0-owym, ogniskując się na przenikającym go żywiole komediowym, a chwilami nawet lekko farsowym. Niezależnie od tego jest to dobrze wypunktowany przez wszystkich aktorów dramat zmarnowanego istnienia, życia przeputanego bez ładu i składu na romansach i towarzyskich rozgrywkach. Dramat zaniku woli wynikający z zatrąty hierarchii wartości. Zabrakło wprawdzie odpowiednio sugestywnego pod względem męskiego charyzmatu głównego wykonawcy, Jarocki potrafił jednak tak mistrzowsko poprowadzić cały zespół, iż uwierzyliśmy na słowo, że u stóp Platonowa (Jacek Mikołajczak) kładą się pokotem wszystkie kobiety świata.

Mniej szczęścia miał w tym roku Szekspir, prezentowany przez nasz rodzimy Stary Teatr i gruziński Teatr Aktora Filmowego z Tbilisi. Polskie przedstawienie *Jak wam się podoba* w reżyserii Tadeusza Bradeckiego pozbawione było filozoficznej refleksji w obrazie perypetii bohaterów, rozgrywanych najpierw w mrocznej pułapce dworu, potem w białej, pustej przestrzeni Lasu Ardeńskiego. Z tego zderzenia niewiele wynikało poza płataniną losów i zdarzeń, a okrzyczana kreacja Małgorzaty Hajewskiej-Krzyżtofik jakoś w tym wszystkim przygasła. Podobną skazą grzeszył *Sen nocy letniej*, o którym realizator Michail Tumaniszwili, mówi tak: „Zrobiliśmy «Sen»”, bo jest radosny i pełen życia(...). Był to nasz sposób na powiedzenie, że nie chcemy akceptować przemocy i wojny. Po tych wszystkich nieszczęściach, jakich doświadczyła ostatnio Gruzja, jesteśmy tak przygnębieni i pełni rozpacz, że najbardziej potrzebujemy marzeń, snów, fantazji i miłości”. Piękne przesłanie - ale nie wystarczy postawić w tyle sceny zapaćkanego jakimś barwami muru, a z przygód bohaterów wydobyć jedynie anegdota - aby to przesłanie dotarło do widza. Gdzieś umknęła wielka Szekspirowska poczują istnienia i jego mądra, gorzka, cho przyprószonego komizmem wizja życia.

Pomiędzy przedstawienia sztampowe, może nawet aktorsko niezłe, jak np. *Schluck i Jau* Gerhardta Hauptmanna (Ulianowski Teatr Dramatyczny) rozbudowane jednak inscenizacyjnie niczym widowiska operowe, pomiędzy poprawne obrazki o wymowie moralnej, oseylujące między Reymontem a Roztworowskim (*Grzech Złoty i Grzech Kucara* Jowkowa z Bułgarii). Owszem, uderzała uroda niektórych scen *Lamentu proroków* Tirkisa Jamageldiego, osnutego na tle biblijnej przypowieści o Józefie, w wykonaniu Teatru Młodego Widza z Aszchabadu. Ale tylko niektórych scen...

Nie ma co do tego wątpliwości: podczas międzynarodowych rozgrywek teatru w Toruniu zwyciężył klasyk nazwiskiem Czechow. To on wywołał najtkliwsze wzruszenia i wzniecał najgorętsze nocne dyskusje podczas spotkań z publicznością. Kontakt, na którego szyldach w latach ubiegłych widniało dumne hasło przekraczania granic teatru, doświadczył w tym roku, jak nużąca i pusta jest źle pojęta nowoczesność, a największe swe triumfy święcił w starej wypróbowanej klasyce, wystawianej bez modnych hasel, poprzez twórcze wykorzystanie tradycji.

Na pewno warto było zaprosić trochę mniej spektakli, pominąć dużą ilość słabych, przeciętnych, akademickich - wówczas te trzy czy cztery wybitne zajaśniałyby większym blaskiem.. A tak, cóż, zyskaliśmy barometr bieżącego stanu teatru. Opadły festiwalowe emocje - warto zapytać, dlaczego tak mało interesującego dzieje się nie tylko w teatrze polskim, ale i u naszych sąsiadów? Na to pytanie lapidarnie odpowiada Zbigniew Majchrowski w art. *Teatr a mitologia współczesna* (*Odra*, V, 1944): „ostatnimi laty teatr kręci się w miejscu, zjada własny ogon, przeżuwa cytaty, miele konwencje”. Właśnie ! Odeszła teatralna awangarda, nie narodził się jeszcze nowy, silny nurt przemian. Dla wschodniej Europy dodatkowo upadek totalitaryzmu usunął w cień pozycję teatru jako bastionu walki o prawdę, niszczonej przez system. Na ten moment zwracali w Toruniu, w dyskusjach z publicznością, uwagę twórcy wielu krajów postkomunistycznych. Poprzednio - mówili - aktor czy reżyser czuł się jak demiurg, władający duszą narodu. Dziś można bezkarnie wystawić wszystko, odwaga staniała, a postępująca pauperyzacja teatru sprawia, że artyści, klepiący biedę, zmuszeni są dbać o kasowość teatru, co często wiąże się z obniżaniem jego poziomu...

Niezależnie od tych niewczesnych żalów i nostalgii trzeba się poważnie zastanowić, dlaczego dziś tak rzadko wytwarza się napięcie między sceną a widownią? Może

dlatego, że teatr zawsze był powołany do stawiania pytań najważniejszych. „Nie ma wielkiej sztuki bez odwołania się do transcendencji” (Herling-Grudziński) - a obecnie ta prawda jakby nie w modzie. Zdegradowanie humanistyki, wznoszenie na piedestał nowego bożka: biznesu - to są sprawy niepokojące, wobec których teatr nie powinien przechodzić obojętnie. Może tu leży droga do nawiązania żywszego kontaktu z widownią? Nie obejdzie się jednak bez wewnętrznego żaru, pasji, a tego najwidoczniej dziś teatrowi zabrakło... Może teatr alternatywny dźwiga jeszcze w sobie tę siłę i w nim wielu upatruje możliwość odrodzenia się teatru - ale to oddzielny temat.

Jak bardzo potrzebny jest ów dialog z widzem, wykazał ostatni Kontakt. Toruńska publiczność, nauczona przez lata dobrego teatru, przyzwyczajona do krajowych i międzynarodowych prezentacji teatru najlepszego, a także krytycy, obserwatorzy z wszystkich stron Polski i świata, przybywali tłumnie na spotkania z zespołami, „nocne Polaków rozmowy”, uczestniczyli aktywnie we wszystkich możliwych imprezach festiwalowych, których było multum. Dyskusje najczęściej kończyły się grubo po północy - takie jest zapotrzebowanie na dobry czy kontrowersyjny teatr. Dewizą Kontakt, jak sama nazwa wskazuje, jest stworzenie międzynarodowej więzi między ludźmi kochającymi sztukę. I to udało się w Toruniu już po raz czwarty! Czy więc można mówić o porażce? Na pewno nie. Raczej o tym, że sukces trzech poprzednich toruńskich festiwali zobowiązuje do podnoszenia poprzeczki, do stosowania zaostrzonych kryteriów doboru przedstawień.

Sukces - i Krystyna Meissner dobrze o tym wie - to zdradliwe słowo. Bardzo obligujące. Nie można bowiem zejść poniżej poziomu, na którym się sukces odniosło.

Krystna Starczak-Kozłowska



Kontakt '94, Teatr na Pokrowkie, Moskwa: *Trzy siostry* Czechowa, fot. W. Achłomowa

Bożena Winnicka

TEATR - KOMU TO POTRZEBNE?

Za każdym razem, kiedy zabieram się do pisania o teatrze, zaczyna uwierać natrętnie pytanie: komu to potrzebne? Inni dziennikarze odkrywają afery, wyklinają lub poglaskują polityków, obsobaczają ministrów. Czują się zapewne niepomernie ważni z tą świadomością, że biorą oto żywy udział w jakiejś istotnej grze, obchodzącej miliony naszych rodaków. Wprawdzie z sondaży wynika, że polityką interesuje się u nas około dwudziestu procent społeczeństwa, ale zawsze to więcej niż publiczności we wszystkich teatrach kraju. Zresztą tym akurat dziennikarzom nie zazdroścę. Ileż się muszą nadreptać za różnymi personami po sejmach i przedsiódkach gabinetów, nastereczeć na mrozie i upale, naprzepychać, żeby przecie podetkać wreszcie swój magnetofon pod kolejne zlotodajne usta.

W szczerzy podziw wprawiają mnie natomiast ci, którzy codziennie w iście mrówczym trudzie zbierają informacje na temat kursu dolara od Przemysła po Szczecin, akcji Rafako, a zwłaszcza porannych cen pietruszki i jajek na Kleparzu. Co to jest Rafako, nie mam pojęcia. Kleparz zaś, to największy targ w stołeczno-królewskim mieście Kraków. Czemu im zazdroścę? Myślę, że na tej swojej pietruszce zarobią więcej niż na subtelnych rozważaniach na temat rozwiązania przestrzeni scenicznej lub wnikliwej analizie roli Jerzego Treli. Ponadto czują się potrzebni, jak sądzę.

Poczucie pewnej bezradności i bezużyteczności musi towarzyszyć krytykowi (czcze teatralnemu (nej), co niewątpliwie czyni ten zawód wyjątkowo niewdzięcznym. Chyba, że bardziej od teatru interesuje nas własna o nim pisanina.

Od paru lat teatr stał się u nas nieważny. Widać to wyraźnie w gazetach, nawet tych poczytnych, zatem ugniatających sądy i opinie ludności; boleśnie daje się odczuć w telewizji. Pokazuje się tam co prawda różnych artystów, ale raczej o charakterze przysłowiowych małp na drucie ku zapechaniu zgrabną i tanią rozmówką antenowego czasu. Wybory miss Nowego Sącza wygrywają tu z Hamletem. Na szczęście istnieje Teatr Telewizji, Bogu dzięki. Oby jakimś mądrali nie strzeliło do główki skreślenie go z ramówki.

W gazetach teatr praktycznie nie istnieje. Gdyby nawet pojawił się współczesny nam Wyspiański z niezmiernie aktualnym *Weselem*, jakaż gazeta pozwoliłaby nowemu Rudolfowi Starzewskiemu opisywać to w dwóch kolejnych numerach, poświęcając na każdy odcinek przeszło pół kolumny? A po co? Byłe koncert jakiego zespołu głośniejszy jest przecie, a więc na większe zasługuje nagłośnienie. Pozostają jedynie "tłustyje żurnaly", branżowe miesięczniki i kwartalniki, niezem suche wysepki na grząskim bagienku, gdzie bezpiecznie oprzeć można nogę. Wysepki niewielkie, dla niewielu, ale pewne.

Teatr zrobił się nieważny. Przestał być armatą w politycznej walce, już nie piętnuje, wytyka, wabi aluzją, nie ma metaforą. Polityczną oczywiście. Komu to więc potrzebne? Aktorom, zarabiającym w teatrze rocznie mniej niż za reklamę „w Perle prac”? Urzędnikom „od kultury” czy miejskim rajcom, którzy mają ważniejsze problemy? Jeszcze nie tak dawno musieli, biedacy, objeżdżać okoliczne cywilizowane

kraje, aby podpatrzeć co też oni robią, że miasta mają czyste, choć wystarczyło przepytować żonę szorującą podłogę w łazience. Krytykom, z których część tak naprawdę nie lubi teatru, gdyż nudzi ich on beźmiernie? A jest to część wcale nie najmniej liczna, choć tylko nieliczni się do tego przyznają. Szczerze i otwarcie. Może to wina teatru, a może i nie?

A więc komu to potrzebne? Ano, myślę, że ludziom, którzy ciągle jeszcze bywają w teatrach. Nie we wszystkich, co rozumiałe. Ale są, od Rzeszowa do Gdańska. Zmienił się charakter tej publiczności, to prawda. Nie ma już, jak to dawniej bywało, dopłat zakładów pracy i szkół do biletów teatralnych, mimo to młodzież chodzi do teatru, sama, grupami, z przyjaciółmi i klasą także. Tyle że za pieniądze rodziców, bo przecież nie własne. Za to często z własnej chęci. Zdarza mi się czytać lekceważące opinie, wyrażane beztrząsco przez krytyków, że oto widownię zapelnia młodzież szkolna latając w ten sposób teatralną kasę. Ileż w tym pogardy! Dla teatru, który ośmiela się grać dla młodocianych i dla publiczności, jaką przecie są także i uczniowie. Naprawdę, wiek nie jest tu ważny. Oglądam czasem przedstawienia nie premierowe, z młodą widownią. Przysięgam, że wybryki trafiają się rzadko i raczej sporadycznie.

Nadal nie mogą odzwyczaić się od teatru ludzie starsi, nawykli do tych wizyt, cała ta mocno spauperyzowana inteligencja, choć teraz nie bardzo ją stać na tak wielką rozrzutność. Przecież wizyta w Starym Teatrze na przykład, to sto tysięcy złotych od osoby. Nie jest to mało, biorąc pod uwagę nawet średnią pensję, nie mówiąc już o nieszczęśliwej budżetowce. Oczywiście ci, których na teatr stać, wolą, jak się wydaje, oglądanie mocnego życia, migającego na kasetach video. Za dwa bilety do teatru można pogapić się w kapeciach na parę filmów pod pół litra gorzaly. I jeszcze poręchotać z całą rodziną.

Komuś to jest widać potrzebne, skoro ludzie do teatrów chodzą. Tak, ale ile to kosztuje! Państwo, czyli nas! Boć to przecie z naszych podatków, z naszych kieszeni złotówki wydarte! W życiu nie byłem w teatrze, a płacę! Teatr kosztuje za dużo! Takie zdania też zdarza nam się słyszeć i - co gorsza - czytać.

Czy rzeczywiście? I co to znaczy - dużo? Roczna dotacja wszystkich teatrów w Polsce to niespełna 200 miliardów. Dla normalnego zjadacza niewielkiej pensyjki cyfra to zgoła astronomiczna. Do czego przymierzyć taką kupę forszy? Kosztów przyspieszonych wyborów do rozwiązanego sejmiku? Kombinacji Bagsika? Marnowania setek miliardów, ba, nawet bilionów z powodu niekompetencji i braku odpowiedzialności tych, którym ten majątek powierzono?

Narzekamy na teatr, sama to często robimy. Że się zagubił, przeżywa kolejny kryzys, że jest martwy, niegodny naszej pasjonująco bujnej rzeczywistości. Bo schyłek wieku, rozpad wartości, zawirowanie kryteriów, bałagan konwencji, stylów, tendencji, mody i sensu. Nielatwo się w tym odnaleźć, skoro wszystko już zostało powiedziane, świat nie wydaje się zbyt rozkoszny, a nowe pomysły coraz trudniej odróżnić od gadżetów. W tym monstrualnym chaosie teatr - sztuka stara jak zbiorowość ludzka - stara się szukać dla siebie bezpiecznych miejsc i obszarów. Wychodzi na ulice lub przycicha, cofa się do okolic spokojnych, miejsc oddalonych od huków i chłodu wielkich miast.

Także u nas, w niebogatym kraju, pośród panoszącej się miernoty i głupoty, pretensjonalnego belkotu, zalewającego nas lepkiego budyniu ekliwej literatury, tandetnych filmów, otępiającej telewizji, zdarzają się jednak spotkania zaskakujące, bu-

dzące zdziwienie, czasem nawet zachwyty. W teatrze właśnie.

W *Notatkach* Camusa czytamy:

„-Widzu.

- Aha!

- Widzu.

- Aha!

- Jesteś rzadki, widzu.

- Jak to rzadki? (odwraca się).

- No rzadki. Nie ma cię wielu. Jest cię kilku.

- Jest się tym, czym się może być.

- Oczywiście. Ale taki, jaki jesteś, to dla nas dość.”

Bardzo lubię ten dialog. Chociaż ... komu to potrzebne?

Bożena Winnicka.



Kontakt '94, Teatr im. W. Horzycy, Toruń: *Piosenki przed trybunałem*,
fot. Stanisław Wojciech Reszkiewicz

PIĘKNO JEST WIECZNĄ TERAŹNIEJSZOCIĄ

Kurz jest ciałem czasu.
Josif Brodski.

Miał trzydzieści dwa lata, gdy po raz pierwszy stanął u nabrzeży laguny. Poczul zapach zmarzniętych wodorostów, który wywoływał uczucie szczęścia. Zostało one zakodowane w podświadomości; wracało zawsze, gdy przyjeżdżał do tego miasta.

Był w Wenecji siedemnaście razy. Zawsze zimą. Fascynacja miastem zrodziła się w młodości. Podarowane kiedyś pocztówki, zdjęcia katedry św. Marka, pokrytej śniegiem, mała miedziana gondola, przywieziona przez ojca z dalekiej podróży, wiszący w domu gobelin z weneckim motywem, film Viscontiego *Śmierć w Wenecji*, a zwłaszcza krótka opowieść Henri de Regnier'a, której akcja była osadzona w zimowej Wenecji, sprawiły, że „to miasto niejako włamuje się w centralne pole mojego widzenia, staje na krawędzi trójwymiarowości. Było czarno-białe, jak przystało czemuś, co wylania się z literatury albo z zimy; arystokratyczne, mroczne, chłodne, o przytępionych światłach, z muzyką Vivaldiego i Cherubiniego w tle, z udrapowanymi w stylu Belliniego i Tycjana kobiecymi ciałami zamiast obłoków”.

Ślubował sobie, że jeśli kiedykolwiek wydobędzie się ze swego imperium - pierwszą rzeczą, jaką uczyni, będzie podróż do Wenecji.

Znak wodny to rodzaj zapisu miłości do miasta. Atmosfery, odczuć, doznań - na krawędzi jawy i snu. Obrazem czasu jest u Brodskiego woda oraz wszechobecna mgła, nadszycająca nagle, zamazująca kontury budowli, wnioskująca w ściany mieszkań, potęgująca ich swoisty, nasycony chłodem, klimat. Impresjonistyczne obrazy miasta, które kreśli Brodski, mają chwilowe, połyskliwe barwy. Przeważają odcienie błękitu i opalizującego srebra; niebo oraz woda („anarchia wody”) są tłem scenerii. „Miasto to jest miastem oka” -

mówi pisarz, a „oko wyprzedza pióro”. Po przez ulotne falowanie mgły, obrazy zachodów słońca, gdy świat zmienia barwy, a plaskorzeźby nabierają prężności, kolumny okrągłej, gzymсы „stają się bardziej zdecydowane”, nisze głębsze, ciemność klóci się ze światłem dnia - stwarza Wenecję z pogranicza poetyckich wizji. Nieprzemijające piękno kopuł i dzwonnicy, w subtelnych szkicach Brodskiego, ma w sobie coś porcelanowego, kruche. Marmurowe koronki, intarsje, kapitele, gzymсы, reliefy, kariatydy, frontony, balkony z balustradami, wzbudzają w ludziach chęć dorównania pięknu. Toteż Wenecja jest targowiskiem próżności, rodzi pogoń za doskonałością form, wyglądu, strojów. Nic tu nie jest „na niby”, przeciętność nie przystoi. Piękno we wszystkich kształtach: architektury, pejzażu, miłości jest najwyższej próby.

Wenecja Brodskiego to żywy tętniący organizm. Przybysze giną w anonimowości. Przedmioty, budowle, obrazy, tylekroć oglądane (zwłaszcza lustra odbijające w nieskończoność spojrzenia ludzi), zdają się być zmęczone wieczną adoracją. Pisarza fascynuje trwanie dzieł sztuki jakby poza czasem. Ich, chciałoby się powiedzieć, dusza („każda powierzchnia obrazów, lusterek, zmęczonych wiekowym istnieniem, tęskni za kurzem, albowiem, jak to powiedział poeta, kurz jest ciałem czasu - tu wydawało się, że tęsknota już ustala. Teraz kurz będzie się przesączał w same przedmioty - wchodził z nimi w związki, w końcu zastępował je całkowicie”).

Znak wodny - specyficzna proza, mająca w sobie elementy eseju i pamiętnika, zawiera również ocenę aktualnego stanu miasta. Grozi mu los Atlantydy. Wenecja w ciągu stulecia zapadła się o 23 centymetry. Przemysł, rolnictwo stałego ładu zamulają lagunę chemicznymi odpadami. Ludzki błąd jest większym

winowajcą niż katastrofy zesłane przez naturę. W obrazach zagrożeń widoczny jest lęk pisarza o przyszłość miasta, niechęć wobec brutalnej nowoczesności wdzierającej się do miejsc od wieków zastrzeżonych tylko dla sztuki. Toteż znamienne brzmią słowa „My znikamy, a piękno pozostaje. My zmierzamy w przyszłość, podczas gdy piękno jest wieczną terażniejszością”.

Z treścią książki świetnie korespondują ilu-

stracje XVIII-wiecznych sztychów Jana Baptisty Brustoloniego - wprowadzają w nastrój nostalgicznej zadumy nad przeszłością.

Ewa Piechocka

Josif Brodski - *Znak wodny*, Wydawnictwo Znak, 1993.
Przełożył Stanisław Barańczak.

SEN SIĘ Z JAWĄ POMIESZAŁ

„Go, my songs”. Słowami Ezry Pounda rozpoczyna Leszek Engelking pierwszy utwór zbiorku *Mistrzynie kaligrafii i inne wiersze*. I wcale nieprzypadkowo. Obu twórców łączy umiejętność zwięzłego ujmowania myśli i formowania ich w utwór poetycki o kształcie epigramatu, oparty na antytezie lub paradoksalnym dowcipie. Taki charakter posiada już pierwszy utwór - *Polecenie służbowe*.

Tonacja rzeczowego w swej wymowie tytułu skonstrastowana została z dosyć lekkim stosunkiem do zagadnienia źródła natchnienia poetyckiego. Wysokie określenie weny sprowadzone tu zostało do bardziej przyziemnej kategorii „strawy” poetyckiej.

W tomie Engelkinga obecne są utwory autotematyczne, takie, jak *Uczta*, *Wiersze często chodzą stadami... czy też Mistrzynie kaligrafii*. *Uczta* posiada znaczenie symboliczne. Obrazy tam przedstawione wskazują na pokrewieństwo z myśleniem proveniencji romantycznej. Twórczość poetycka („psy i pieśni”) zasilana jest przez epoki minione, tradycję, a jednocześnie powstaje jako swego rodzaju nakaz, imperatyw od przodków - rozwoju sztuki ku ich chwale. I jak w obrzędzie dziadów karmi się zmarłych „prosem i piwem pieśni”, by wypełnić swą misję:

*Spuść ze smyczy psy pieśni,
Niech teraz one uczują,
Żarłocze trupojady.*

Tytułowy utwór - *Mistrzynie kaligrafii*

wnosi nazwę ideogram /umowny znak pisemny - symbol - wyrażający określoną rzecz lub całe pojęcie/. Z takich znaków składa się pismo chińskie. Porównanie dwóch ideogramów „nadziei” i „rozpaczy” odkrywa w nich odrębność i nieprzystawalność. Ale

*Mistrzynie kaligrafii
umie jednakże z ręcznie
przekształcić jeden w drugi.*

Zupełnie tak, jak w życiu nadzieja często niepostrzeżenie zamienia się w rozpacz. Zabieg poetycki przywodzi na myśl pragnienie zagarnięcia rzeczywistości w symboliczne figury.

Uwagę czytelnika przyciągają wiersze prezentujące zabawę słowem. Najbardziej „namaćalne” jest to w dwóch utworach: *Powieść w listach* i *Kamień w wodę*. Wywiedzione zostały z homonimicznych możliwości języka polskiego. „Zabawa” polega tu na wyszukiwaniu różnorodnych dookreśleń, dzięki którym powiększa się możliwości znaku. Poszerzenie zakresu znaczeniowego anaforycznie powtarzanych słów „list” i „kamień” skłania do przyrównania tych zabiegów do zmagania tłumacza dobierającego najwłaściwszy odpowiednik słowny.

Utwory Engelkinga zaskakują krótkimi, zgrabnymi pointami, opartymi na zasadzie paradoksu. *Ballada* jest utworem prezentującym kreacjonistyczną wizję rzeczywistości, odzgującą się od przesądów nadmiernej logiki i łączącą w sobie - zdawałoby się - nie przysta-

jące do siebie fragmenty. Całość wieńczy nieoczekiwane zakończenie rodem z Ionesco:

*Lepsza sroka w garści
niż sówka za morzem.*

Engelking bez patosu porusza w epigramatycznych ramach swoich utworów tematy sensu istnienia, śmierci, przemijania. W wierszu *Sędzia* życie zostało przyrównane do meczu, który kończy otrzymanie wyroku śmierci. A sędzia - Bóg pokazany jest jako ten, który zostawia człowieka w samotności:

*Sędzia gwiżdże sobie w obłokach
na wszystko.*

Rozważania o sensie istnienia zamknięte zostały w innym utworze w lapidarnym zdaniu „Całe to życie gówno warte”, które pretenduje - według bohatera lirycznego - do prawdy o ziemskim bytowaniu. Podobną diagnozę można odnaleźć w dekadentyzmie czy też u Szekspira w stwierdzeniu: „Życie jest to opowieść idioty, pełna wrzasku i wściekłości, *fleecz* nie nie znacząca” (*Makbet*, 5, 5, 26). Prawdę o ludzkim bytowaniu dopełnia utwór *Ars mordendi* (czyli sztuka gryzienia).

Trochę lżej została potraktowana śmierć w utworach *Ech*, *ponieżyć by sobie trochę...* czy *Nieźle byłoby zostać...* Oba te wiersze wysnute zostały z marzenia ucieczki od życia, aby „ponieboszczykować” incognito lub jako nieznaną żołnierz.

W kręgu tematu przemijania mieści się utwór *Epitafium Rzymowi*, który - jak podpowiada sam autor - osnuty został na motywach „cudzego sonetu”. Łatwo dostrzec, że inspiracją był wiersz Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Epitaphium Rzymowi*. I podobnie jak Szarzyński, Engelking ubolewa nad zniszczeniem dawnej świetności miasta. Kończy intrygującą pointą:

*Niewzruszone czas ruszył, dążąc w swoją stronę,
A to, co w ruchu było, trwa nienaruszone.*

Wyobraźnia poeticka przywołuje i przetwarzająca fragmenty przeszłości. Jakie kreuje obrazy? Ascetyczne i hermetyczne zarazem.

Nielatwo czytelnikowi dotrzeć do ich pokładów emocjonalnych. Jak refren brzmią słowa anafory „Czas przypomnieć...”. Przypomina to synekdochę - rodzaj szyfru przeżyć podmiotu lirycznego. Są to tylko znaczące dla wtajemniczonych ideogramy.

Wiele wizji poetyckich sytuuje się na pograniczu snu i jawy. Jakis szczególnie przywołuje obraz z przeszłości by w chwilę potem okazało się, że to tylko ulotne złudzenie. Podmiot liryczny sam kreuje się na „kontrolera snów”:

*Proszę sny, państwa sny do kontroli.
kolejowe koszmary, majaki,
jawa jeszcze przez sen nawet boli
i świat boli, bo właśnie jest taki.*

Do głębokich przeżyć sięgają zapewne utwory poświęcone Rosji i Żydom - *Rosjo le-niwa i niechlujna...*, *Żydzi na Madagaskar!*

Pojemność tego tomu jest ogromna. Liczne są tu wyobrażenia, odwołania do różnych tradycji kulturowych (np. do klasycznej, chińskiej, hinduskiej, Pounda, Szekspira, Dostojewskiego, Sępa Szarzyńskiego...). Engelking, znany dotychczas głównie jako tłumacz, objawił się jako czuły na słowo poeta. Potrafi w sposób pozornie łatwy i zarazem symbolicznie przewrotny (co podkreślają grafiki Józefy Kamińskiej), przesycony humorem (nierządkiem przez lzy) powiedzieć prawdę naszego bytowania, rozpostartego na przeciwieństwach. Życie i śmierć, biel i czerń, jawa i sen, nadzieja i rozpacz, zabawa, gra i patos.

Pomiędzy jednym a drugim jest tylko jakaś „nieszczelna” granica, która czasami pęka i tak, jak w kaligrafii jeden znak może przemienić się w inny.

Mariola Helena Staśkiewicz

Leszek Engelking, *Mistrzynie kaligrafii i inne wiersze*.
Wydawnictwo Miniatura, Kraków, 1994

WE WŁADZY OJCA

Klaus Mann nigdy nie dogonił kunsztem pisarskim swojego ojca Tomasza i stryja Henryka. Główną przyczyną tej niemożności było głębokie uzależnienie od morfiny i heroiny. Przez wiele lat swojego życia nie potrafił całkowicie zerwać z nałogiem. Całą energię zabierała mu walka o wyzwolenie się z tej pułapki.

Jakby skazany na genialność nie wytrzymał próby. W młodości rozwijał się błyskawicznie, ale narkotyki i presja bycia kimś nadzwyczajnym, niszczyły jego psychikę. Klaus Mann jest jedną z najtragiczniejszych postaci ze świata literatury w XX wieku. Niby kontestator, ale przez swój snobizm uwiązany w wyjątkowej rodzinie. Nie umiał żyć bez akceptacji ojca. Początek kariery był dla niego nad wyraz łatwy. Cokolwiek napisał natychmiast publikowano, komentując „Jak zdolnego syna ma wielki Tomasz Mann”. Ale właśnie bycie synem noblisty stawało się jego największym przekleństwem. Chciał wszystko zawdzięczać tylko sobie, jednak nie był w stanie zapanować nad słowem jak ojciec. Młody Mann należał do ludzi wewnątrznie rozdrąganych, absolutnie brakowało mu skupienia. Wrażliwość i ciekawość świata rozpraszały w nim dyscyplinę. Jedyny moment przełomowy to służba wojskowa, jeśli wierzyć tej wyidealizowanej autobiografii.

Punkt Zwrotny jest książką sztuczną, ale w niektórych jej partiach jednak prawdziwą. To pozorny paradoks. Klaus nigdy nie należał do ludzi konsekwentnych. W książce pokazuje siebie i rodzinę w sposób niemal monumentalny, błyszczący i świetny. Jest więc historia wielkiej rodziny, znakomite towarzystwo, niegananne otoczenie. Same wspaniałości. Bon vivant u szczytu powodzenia. Ani słowa o zata-

jonym życiu erotycznym, zakochaniach i dziwnym związku z siostrą. Milczenie o wszystkim co intymne. Depresje i narkotyki prawie wymazane z autobiografii. Wiecznie pełen energii i uśmiechnięty dandys nie odkrywa swego wnętrza, buduje kolosa na glinianych nogach, który pęka jak mydlana bańka. Osobowość pełna sprzeczności musiała zmierzać do dramatycznego końca.

Nieco sklamany *Punkt Zwrotny* jest jednak wart przeczytania, bowiem oddaje specyficzne smaki, kolory i zapach minionej epoki. Zwłaszcza rozdziały o podróżach po świecie. Z historycznego punktu widzenia książka ta ma bardzo dużą wartość. Pewnie inaczej byśny na nią spojrzeli czytając ją ze dwadzieścia lat wcześniej.

Należy tylko żałować, że tak późno docieramy do tego niezwykłego pisarza i że ciągle na język polski nie jest przełożona najbardziej chyba udana książka Klause Mann'a *Wulkan*. Mówiąca o jego cierpieniu, nałogu i walce z tą tragedią. Nawet sam Tomasz Mann był zachwycony jego powieścią, chociaż nie podarował sobie uwagi, że niektóre rozdziały napisałby lepiej. Rzeczywiście można współczuć autorowi *Mefista* tak chłodnego i surowego ojca spod wpływu którego trudno było mu się wyzwolić.

Klaus Mann otrul się, przedawkowując środki nasenne w Cannes. Żył niespełna 43 lata. Wiele tajemnic swojego krótkiego istnienia zabrał do grobu. W ostatnich dniach z nikim nie rozmawiał. Czuł się zmęczony.

Ryszard Częstochowski

Klaus Mann, *Punkt Zwrotny*, Czytelnik, Warszawa 1993.
Przełożył Marek Wydmuch.

LEKTURY KWARTALNE

I. PRÓG GŁĘBSZEGO WTAJEMNICZENIA¹⁾

W zbiorze 53 esejów, publikowanych wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego”, *Przestrzeń dzieł wiecznych*, Zygmunt Kubiak opowiada o świecie, który nie istnieje. Nie istnieje - rzecz jasna - obok nas. Zarazem nie jest ów świat tylko subiektywną projekcją wyobraźni. Zygmunt Kubiak w swej książce opowiada o świecie idei u wewnątrzniowanych. Wyobraźnia autora *Jak w zwierciadle* zespala te wszystkie elementy kultury, którą zwykliśmy nazywać „śródziemnomorską”, w spójną całość, pozwala dopatrywać się w częstkach B i C podobieństwa z A - i przez to ujmować je w całość czasoprzestrzenną. Wyobraźnia to, czy wehikul zwany tradycją filozoficzną?

Narracja Zygmunta Kubiaka jest oszczędna i klasyczna, poddana rygorowi stylu i konstrukcji, a zarazem - jak trafnie zauważa Tomasz Fiałkowski w zamykającej książkę rozmowie z eseistą - przepelniona żarliwością. To właśnie owa „żarliwość”, jako jeden z bezsprzecznych składników narracji Kubiaka, ujawnia wyobraźnię, zmusza by powracać do rzymskiego dębu Tassa i strof Klawafisa, do jasnowidzącej perspektywy Czarnolasu, a także każe na własne oczy zobaczyć Delfy i Eleusis. Wyobraźnia ta domaga się, by tehać w świat, który nie istnieje („nie istnieje” oczywiście w cudzysłowie) - życie, by dostrzec małeńkie drobiny wieczności zatrzymane w bezinteresownych oczach. To, co zanurzone w wieczności, dane nam jest tylko poprzez wysiłek wyobraźni. Kluczowym dla eseistyki Zygmunta Kubiaka jest pojęcie „wtajemniczenia”. Wkraczanie do rzeki czasu. Jak pobyt w rodzinnym miasteczku Owidiusza, w Sulmonie zagubionej w Abruzzach: „Żyje się tu jakby poza czasem. Nie chce się też zwiedzać Sulmony. To ciche piękno uwalnia od obsesji zwiedzania, od biegania. Cóż z tego, że wielu rzeczy nie zobaczę. Wystarczy, że one są.”

Wtajemniczenie w esceistycę i pracy translatorskiej Zygmunta Kubiaka oznacza pewien

nabożny, religijny stosunek do nadarzających się zdarzeń, książek, rzeczy. To stawanie u progu tajemnicy. Dalej już domena inna, nie - ludzka. Tu, u progu, można komentować styl, zestawienia dwóch słów, frazę w której objawia się metafizyka, tu można poszukiwać w języku wzoru - wyrazu. Ale nie, broń Boże, spekulować. Słowo „medytacja” tak często pojawiające się na kartach *Przestrzeni dzieł wiecznych*, oddaje istotę relacji między podmiotem a światem.

Część esejów posiada formę zbliżoną do dziariusza. Ale quasi-dziariuszowy charakter przebija przez całą tę księęę. Podróż czasoprzestrzenna ku źródłom, ku odkryciu, ku nagłemu samookreśleniu. Ten dreszcz emocji znany z wydawanej przez Pawła Hertza w PIW-ie serii poświęconej podróżom. I tu, i tam, zawsze ta szczególna postawa doświadczającego i oczyszczającego się narratora w kon-takcie z napotkanym, czy będzie to blask słońca w strumieniu, świątynia czy drzewo, albo niewidoczny w skwarze ptak. Ten rodzaj narracji pięknie wykwił u Iwaszkiewicza i Herberta.

Wędrowki nad Morze Śródziemne to konfrontacja własnej pamięci literackiej i artystycznej z miejscami, z których „wyszły w świat” dzieła, tego światła, detalu, brzmienia mowy, trwający w początków: „Ta straszna grecka przenikliwość, to widzenie świata takim, jakim on jest. Ten ostry smak zimnej wody z greckiego źródła. Skoro go zakosztowałem, czy mógłbym teraz pić cokolwiek innego? Ten zupełny brak złudzeń i uroszczeń - tylko w greckiej tradycji to znajduję i w Biblii, ta świadomość, że nikt z nas nie jest sprawiedliwy, a jeśli mniema, że jest, to znaczy, że nie zna siebie” („Mykeny”).

A z drugiej strony - ileż prawdy tkwi w stwierdzeniu: „Polska, można to rzec, leży nie tylko nad Bałtykiem, lecz jednocześnie nad Morzem Śródziemnym”. W znacząco dziś brzmiającym esej *Polska śródziemnomorska*

czytamy: „Bo ta Polska renesansowa wcale nie umarła. Ona ciągle istnieje, ciągle trwa w duszach wielu, wielu ludzi w Polsce.”

Eseistyka Zygmunta Kubiaka sytuuje się na jednym krańcu toczącego się na przestrzeni XX wieku dyskursu na temat artystycznego języka epoki. Ewokacji rozpacz i zła, duchowemu delirium i formalnej bezpostaciowości przeciwstawiony zostaje tu myślowy ład i powściągliwość narracji, egzystencjalnym bebeciom - porządek znaczeń. Otwierający tom esej *Natura i obłąd* sugerowałby, że idzie tu o zatwardziały opór wobec toczącego organizm XX wieku raka totalizmów. Ale chodzi równocześnie o coś więcej, o ludzką normę w każdej ludzkiej sytuacji, zawsze. Bo ów uniwersalny i humanistyczny wymiar narzucają dzieła „świata wewnętrznego, który jest tam, wysoko, jest światem zarówno estetycznym, jak i religijnym”, światem Homera, św. Augustyna, Eliota i... naszym.

W pisanej na marginesie książki Zygmunta Kubiaka *Pochwale filologii* Czesław Miłosz przypominał anegdotę, wedle której Parandowski miał telefonować do któregoś z przyjaciół z pytaniem czy to prawda, że umarł właśnie jakiś Chruścik. „A czy rzeczywiście Parandowski tak dużo stracił - konkluduje Miłosz - nie wiedząc, że potentat rządzący obszarem od Pacyfiku do Elby nazywa się Chruszczow a nie Chruścik?”

Filologowie, (a starczy tu nasza bieżąca obserwacja), bywają personami groteskowymi. Tak pokazuje ich literatura, tak egzystują w anegdocie. Jest jednak zdeponowana u nich wartość, której nie odmówi im nikt - wynikające z ich pracy dla nas poczucie bezpieczeństwa w groźnym świecie dzisiejszym. Oni to przechowują wzory języka opisującego ludzkie doświadczenie we właściwej artykulacji, w odpowiedniej dykcji. Jeśli język ów wydaje się nam niewystarczający, to jednak w takim samym stopniu, w jakim niepełnym jest język Geneta czy Celine'a, pozbawiony kontradyskursu filologa.

Zygmunt Kubiak opowiada o świecie,

który nie istnieje obok, lecz jeśli zostanie nam budowany, przeżyje to, co sprawia wrażenie trwałości, a pierzeha bodaj przy byle podmuchu. „Jestem przekonany - powiada autor *Półmroku ludzkiego świata* - o nierozwiązywalności spraw tego świata, o tym, że ziemia jest doliną lez.” Dlatego wyborowe dzieła śródziemnomorza muszą starczyć za komentarz dla ludzkich spraw tak dzisiaj, jak i przed wiekami starczyły. Broniąc estetyzmu i eskapizmu, stara się Zygmunt Kubiak ochronić granicę rzeczowości wypowiedzi artystycznej.

Przestrzeń kulturowa projektowana przez twórczość translatorską i eseistyczną Zygmunta Kubiaka, głucha na akcydentalne ułamki wysiłków artystycznych, ograniczona jest wyłącznie do arcydzieł. Historia literatury i kultury to - wedle tej miary - porządek tekstów arcydzielnych: Dantego, angielskich romanzyków, Kavalisa, etc. Stanowisko autora *Szkoly stylu* wobec kultury, odznaczające się rygorystyczną postawą selekcyjną, może być przedmiotem dyskusji. Czy kulturę duchową człowieka tworzą wyłącznie utwory arcydzielne, najświetniejsze okazy stylów, epok, prądów? Kubiak opowiada się raczej za indywidualnościami twórczymi, za połączonymi umysłami, zdolnymi wytworzyć literackie zwierciadła pokoleń.

Osobiście brakuje mi w, bądź co bądź kompetentnej, rozmowie z pisarzem tonu polemiki - nawet jeśli miałby zostać sztucznie sprowokowany. Jeszcze ostrzej zapewne, jaskrawiej, wyraziłby on jeden z naczelnych dylematów artystycznych epoki, a tu Zygmunt Kubiak staje bezkompromisowo po jednej ze stron: „Niektórzy krytycy uznają mnie za barbarzyńcę, ale dla mnie twórczość Gombrowicza jest niemal wyzbyta z elementów sztuki w takim sensie, w jakim ja ją pojmuję”, powiada pisarz.

Do dzisiaj pozostaje dla mnie zagadką, czy można wyedukować subtelny intelekt i wrażliwość estetyczną na trzeciorzędnych produktach kultury? Jeśli rozejrzemy się wokół, pytanie nie zawiśnie w próżni.

II. JESTEM OD BAUDELAIRE'A I RIMBAUDA ZARAZEM ²⁾

Kolejny, po *Poezji i jej sobowtórze*, zbiór eseistyczny Krzysztofa Karaska przynosi refleksje o inicjacji poetyckiej i innych zagadnieniach twórczości, pomyślane jako autokomentarz do własnej pracy poety, jak i do dzieła pokolenia Nowej Fali. Tak zresztą widzi tę książkę edytor notujący na skrzydełku wydawnictwa, iż „*Autopsychografia* jest jedną z tych książek, bez których zrekonstruowanie biografii intelektualnej pewnego pokolenia staje się niemożliwe.”

Poprzestanie jednak przy takiej rekomendacji książki wydaje się niepełne. Trudno bowiem nie dostrzec w tej publikacji nutki głosu polemicznego z całościowym ujmowaniem krytycznym tej formacji, (bez głębszych różnic swoistości, odrębności tworzących ją ludzi). Mówi się o tym wprost w *Liście do młodego krytyka*: „Co się tyczy pokolenia, tak jak to dziś widzę (...) Interesuje mnie kilku ludzi, którzy piszą wiersze, eseje, myślą i których debiut przypadł na ten sam czas co mój.”

W podobny sposób puściznę Nowej Fali, nie jako trend „pokolenia 68”, ale jako moment jednoczesnego wkroczenia do literatury zgola osobnych twórców, pokazuje monograficzny zeszyt *NaGłosu* (4/1991), z którym koresponduje też wypowiedź Jacka Biereżina, poety tragicznie zmarłego w ubiegłym roku, na łamach paryskiej *Kultury* (5/1993). Dyskusja więc o Nowej Fali w dalszym ciągu trwa, pojawiają się jednak nowe, nieoczekiwane oceny.

Lecz czyta się *Autopsychografię* również w nieco odleglejszej, niżli pokoleńniowa, perspektywie: jako głos współczesnego poety w dyskusji o sposobach uprawiania poezji, o roli i „psychologii” poety w ujęciu generalnym. Dopiero w drugiej - jak sądzę - kolejności czytelnik bierze pod uwagę to wskazane wyżej tło. Ponieważ dla twórczości biografii Krzysztofa Karaska nie mniejsze znaczenie posiadają inne zarazem elementy do autoportretu. Są nimi: poczucie konieczności uporania się z własnymi mistrzami (Ważyk, Herbert, Bieńkowski) oraz przymus zajęcia stanowiska wo-

bec generalnych dylematów liryki współczesnej, które autor *Lekcji biologii i innych wierszy* przedstawia na przykładzie dwóch modeli lirycznych: Rimbauda i Baudelaire'a.

W zasadzie powinno się czytać tę książkę od końca, od *Listu do młodego krytyka*, szkicuującego ogólnie, by nie powiedzieć - konspetkowo, interteksty poezji Karaska. *List* jest prowokacyjny, bo wymierzony w literaturoznawców („Tylko profesorowie literatury, ci grabarze w togach, tylko oni/ mają z tego zysk”) i w samą zasadność „naukowego” pisanie o poezji.

Potem można przejść do trzech szkiców zakreślających obraz świata, w jakim poeta wkroczył do literatury, do szkiców: *Krajobrazy młodości*, *Krajobrazy mego dzieciństwa* i *Ćwiczebna wyprawa w przeszłość*. Pierwsze rytmy i melodie języka, które pozostają w pamięci na zawsze, fascynacje sztuką francuską i malarstwem Andrzeja Wróblewskiego, kolejny namysł nad indywidualnością Andrzeja Bursy, presja sztuki socrealistycznej - oto tło dojrzwania Karaska, drugie i nie mniej istotne.

Na koniec dopiero proponowałbym lekturę esejów o największym ciężarze gatunkowym, w książce znajdujących się na początku. Trzy pierwsze eseje są bowiem tekstami ze swej natury definiującymi. To jest punkt dojścia w drodze poetyckiego dojrzwania, stan aktualny tego, jak Krzysztof Karasek dziś pojmuje zagadnienie poezji, jak rozumie zobowiązania i prawa poety, jakie mechanizmy według niego warunkują pracę artystyczną. Układ autora jest eiekawszy, ewokuje wrażenie podróży w głąb świadomości i pamięci, retrospekcję. Jest „autopsychografią”. Proponowany przeze mnie układ (lektury) odpowiada raczej chronologii doświadczeń.

Esej tytułowy składa się z dwóch części, pisanych w odstępie lat dziesięciu - co niejako dynamizuje zestaw przedstawionych tam problemów. Zastanawia się tu poeta nad istotą, jądrem poetyckiego zjawiska, definiując je jako przestrzeń ujawniania się antynomii: „Wszystko to splata się w niej (poezji - R.M),

a raczej ona splata w sobie to wszystko(...) Bunt i akceptacja, brak i pełnia. Światło i mrok". Równocześnie doświadczanie języka poetyckiego może odbywać się niejednoznacznie, ponieważ obok poetów „jednowymiarowych” są też i inni, „których słowo obudziło jakby z długiego snu. Powołało do życia i każało mówić.”

Jedni wpisani są niejako w „paradygmat kulturowy”, inni - przeciwnie, „wydziedziczeni”.

Pierwsze trzy eseje mają charakter wypowiedzi programowej. Krzysztof Karasek przyznaje się tu do wiary w tajemniczy mechanizm twórczości poetyckiej, do prawie mistycznego kontaktu ze słowem. „Poezja jest bowiem powołaniem” - pisze w eseju tytułowym - „to tajemnicze, dziejące się jakby mimo obdarza nas głosem”. Miejsce własnej prawcy poetyckiej sytuuje autor *Autopsychografii* gdzieś pomiędzy Rimbaudem („Gwałtowność przeżycia świata i niezgoda na siebie”), a Baudelairem. Owa złożoność „psychiki” poety wynika z faktu, iż „jest polem działania sprzecznych sił. Walczą one o jego duszę, rozrywają na części”. Poeta nie wie, czy „jego ustami bogowie przemawiają, jakiś ciemny bóg, który prowadzi go po bezdrożach głosu”, czy mówi on sam.

Brak świadomości źródła głosu powołującego do życia wiersz, (dezorientacja - czy jest poeta twórcą czy medium jedynie), wyjaśniony zostaje w eseju *Obrazy i widma*. To obraz, podstawowy, rudymenatarny element utworu poetyckiego, jest kluczem do osobowości poety. Każdy z nas - twierdzi Krzysztof Karasek - skazany jest niejako na ograniczoną ilość obrazów: „Jest prawdopodobne, że zasób obrazów, którymi dysponuje człowiek, które stanowią jego własność, za pomocą których organizuje on swój świat wyobraźni, jest ograniczony”. Można zatem przypuścić tezę, że to obrazy nas wybierają. Tym samym *a priori* kształtują możliwości ekspresji poetyckiej. Stąd bierze się przeświadczenie o mistycznym pochodzeniu poetyckiego słowa.

Bo jakież to okoliczności, przypadki sprawiają, że jeden otrzymuje taką łaskę słowa a ktoś inny kieruje swe oczy ku odmiennej domenie.

Teza o ograniczonym zasobie obrazów pozostaje w ścisłym związku z moralnym aspektem pracy poetyckiej, implikuje go. Po-

eta otrzymując dar wizji, obrazu, zobowiązany jest do wysiłku oszczędnego gospodarowania dobrodziejstwem, by nie rozproszyć własnego talentu. Trzeba więc nauczyć się „pracować nie w kierunku poszerzania, lecz w kierunku pogłębiania wizji”, ponieważ „im bardziej jesteśmy starzy, tym bardziej zaciska się wokół nas, zacieśnia krąg obrazów, naszych obrazów, choć usiłujemy się przed tym ratować: wzmożoną chęcią podróżowania, wzbogacania oczu, nasywania zmysłów(...)”.

Uwagi o roli obrazu w poezji korespondują zarazem z esejem następnym *Fragment i całość*, który jest być może reperkusją znanego sprzed lat eseju Mieczysława Jastruna *Fragment i szczegół*. Aktualna zmiana w pojmowaniu obrazu, zmącenie dotychczasowego „wzoru - ikony” przez mentalność telewizyjną oraz fenomen fragmentu - to *signum temporis* wiersza współczesnego. Z mentalnością telewizyjną w wierszu należy - rzecz jasna - walczyć skutecznie, rola fragmentu jest jednak niepodważalna: „Fragment, to w pewnym sensie określenie gatunku, a zarazem świadectwo pewnego sposobu myślenia i odczuwania świata” - czytamy. „We fragmencie ważne jest zarówno to co jest, jak i to czego nie ma”. Diagnozę tę charakterystyczną dla recepcji świata XX wieku, potwierdza wiersz Gottfrieda Benna *Fragmente*.

Autopsychografia jest książką ważną dla czytelników poezji Krzysztofa Karaska. Poeta wychodzi naprzeciw intencjom „wirtualnego” czytelnika swej twórczości, stara się uniknąć niebezpieczeństw mylnej interpretacji, czyhających na jego wiersze i poematy. Lecz jest zarazem ta książka czystym głosem po prostu współczesnego poety, głosem wyrażającym własne stanowisko nt. elementarnych problemów dzisiejszej poezji.

Robert Mielhorski

1) Zygmunt Kublak, *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1993, ss.285.

2) Krzysztof Karasek, *Autopsychografia*, Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1993, Biblioteka Eseju Przedświtu, tom 1.

ROZMOWY Z PISARZAMI EMIGRACYJNYMI

Trzeba będzie niebawem - a może już ktoś to robi - dokonać jakiejś głębszej refleksji teoretycznoliterackiej, genologicznej, w związku z pojawiającymi się coraz częściej tomami rozmów, wywiadami - rzekami, współtworzonymi przez ludzi najróżniejszych profesji. Ale jest to temat do innych rozważań.

Książki tego typu nie są już czymś nowym, szczególnym, jako że zdążyliśmy się do nich przyzwyczaić. Niezwykłość tomu *London - Toronto - Vancouver* polega na tym, że do rozmów zaproszono (w różnych okresach i nierównocześnie) pisarzy emigracyjnych, przede wszystkim poetów. Najwięcej miejsca zajmują współtwórcy ewenementu w skali literatury emigracyjnych jakim jest powstanie i funkcjonowanie w diasporze grupy poetyckiej, skupionej wokół pisma „Kontynenty”: Jan Darowski, Florian Śmieja, Bolesław Taborski, Adam Czerniawski, Bogdan Czaykowski, Andrzej Busza. Dalej mamy rozmowę z poetą starszego pokolenia, poetą z kręgu Czechowicza, Wacławem Iwanukiem oraz do tego samego pokolenia należącym, choć o innej orientacji artystycznej, Jerzym Pietrkiewiczem. W skład tomu wchodzi także rozmowa z historykiem i prezesem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie Józefem Garlińskim, z felietonistką, publicystką, redaktorką „Wiadomości” Stefanią Kossowską a także z Jadwigą Jurkszus-Tomaszewską i Adamem Tomaszewskim, prozaikami, reporterami, krytykami literackimi.

Czemu służyć mogłoby to zestawienie tak różnych i niepodobnych do siebie twórców? Sądzę, że przyczyną najistotniejszą może tu być socjologia literatury. Bowiem ze wszystkich rozmów zdaje się przebiegać jakiś podskórny nurt, coś nie do końca zwerbalizowanego, ale bardzo wyraźnego. Zdaje się to być poszukiwanie jakiejś formuły, próba stworzenia, albo tylko chęć przybliżenia, zarysowania, budowania modelu „pisarza emigracyjnego”. Z tych wymian myśli czytelnik bardzo dużo dowiedzieć się może o tym, jak wygląda środowisko poszczególnych pisarzy, kim oni są we

własnym przekonaniu, jakie mają szanse - i czy w ogóle jakieś mają - oddziaływania na czytelnika, jak oni sami funkcjonują w życiu literackim i społecznym.

Ta, tak rozległa prezentacja może być również czymś w rodzaju dalekiej panoramy, czy szerokiego zarysu życia literackiego na emigracji. W najgorszym wypadku będzie to tegoż życia element prezentujący. Inną zaletą tak obszernej demonstracji jest fakt, że na takim właśnie tle lepiej można zaobserwować, dokładniej i ściślej dostrzec, fenomen pojedynczego twórcy i jego dzieła, to, co jest jego celem i sensem wynikającym z nienormalnej w końcu sytuacji tworzenia poza naturalnym kontaktem z językiem polskim, kontekstem tego języka, literatury, całej kultury wreszcie.

Na podstawie tych rozmów czytelnik może także zaobserwować preferencje artystyczne pisarzy, jakie reprezentują systemy wartości literackich.

Ta rozległość w doborze przedstawicieli polskiego życia literackiego na emigracji to w końcu swoiście pojęta prezentacja różnorodnych warstw pokoleniowych, poruszanie się po wielu obszarach i na wielu poziomach. Z rozmów wylania się - poza kwestiami bardzo ciekawych indywidualnych szczegółów biograficznych - pewien obraz ogólniejszych praw, coś na kształt uniwersalnej kondycji pisarza emigracyjnego. Wypowiedzi te można traktować jako reprezentatywne, bowiem do rozmów zaproszono przecież znaczących twórców.

Staralem się uchwycić jakiś rys wspólny książki. Coś, co pozwala uznać za zasadne umieszczenie obok siebie wypowiedzi tak różnych pisarzy, z którymi w dodatku rozmawiają tak różne osoby. Wbrew pozorom „dobre wypytanie” nie jest zadaniem łatwym. Wymaga, poza przygotowaniem merytorycznym, czegoś, co nazwałbym pokorą. Ona to pomaga by na plan pierwszy mógł wysunąć się niejako ten, kto odpowiada, a nie zadający pytania. W tym przypadku myślę, że wszyscy „wywia-

dowcy" zachowali się „pokornie”. To jeszcze jedna zaleta tej książki.

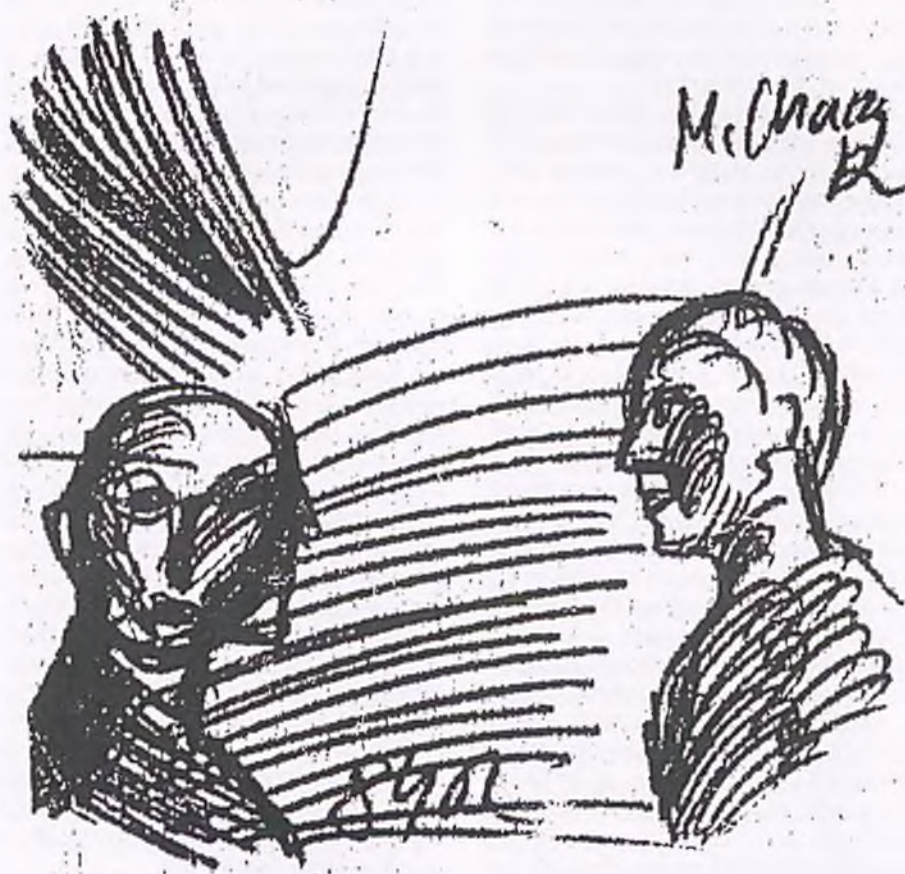
Niezwykle istotnym i interesującym akcentem - od czego należało zacząć - jest wstęp autorstwa Andrzeja Niewiadomskiego. Porusza istotny problem kształtu polskiej literatury emigracyjnej, jej rozczłonkowania, wymiarów i barw.

W sumie jest to jeszcze jedna książka przyswajająca czytelnikowi fragment dorobku polskiego wychodźstwa, będąca zarazem elemen-

tem, przyczynkiem do tej tak oczekiwanej panoramy, syntezy literatury emigracyjnej. Pomoże zapewne we właściwej ocenie tego zjawiska.

Jan Wolski

Londyn - Toronto - Vancouver. Rozmowy z pisarzami emigracyjnymi, opracował i wstępem opatrzył A. Niewiadomski. Stow. Lit. KRESY. Biblioteka „Kresów” tom 5, Lublin 1993.



Marek Chaczyk Rysunek

Świadectwa

POWSTANIE WARSZAWSKIE CZYLI RAZ JESZCZE ARCYPOLSKIE PYTANIE: BIĆ SIĘ CZY NIE BIĆ ?

Lata dziewięćdziesiąte bogate są w różne okragłe rocznice narodowej historii. Mówi się wprawdzie dość powszechnie, może nie bez racji, że czas wyzwolić się od historii, od ciężarów przeszłości, wracać do normalności...Ludy szczęśliwe, jak wiadomo, nie mają historii. My jednak jeszcze ludem szczęśliwym nie jesteśmy...Czy Polacy, dla których przez cały wiek XIX i ponownie w dwudziestym podstawowym pytaniem było, czy możemy się wybić na niepodległość, mogą wyzwolić się całkiem od ciśnienia historii ?

Rok 1794, rok 1944, dwie daty jakże pełne symbolicznych znaczeń. Tam postać Naczelnika Kościuszki, Raclawice, Manifest Połaniecki a całość opromieniona legendą czynu zbrojnego, który choć nie zapobiegał wymazaniu na długo Polski z mapy Europy, to przecież stanowił mocny i jednoznaczny protest. Protest ten usłyszała, co warto szczególnie podkreślić, ówczesna Europa i Nowy Świat Ameryki, a Tadeusz Kościuszko stał się na długi okres, w jakiejś mierze aż po rok 1848, jednym z europejskich szermierzy wolności, znanym na równi w krajach niemieckich, Francji, Szwajcarii, Włoszech. Tak więc dzisiejsi historycy w większego kłopotu z Insurrekcją Kościuszkowską nie mają i żadne utyskiwania nad niedostatkami geniuszu militarnego Kościuszki czy brakiem radykalizmu w polityce społecznej nie zmieniają faktu, iż Insurrekcja była zasadniczym i wielce potrzebnym fundamentem tradycji niepodległościowej polskiego wieku XIX bez której, być może, szukalibyśmy dzisiaj swej drogi narodowej niemal po omacku, jak czynią to niektóre narody na szerokich przestrzeniach byłego Związku Radzieckiego.

Powstanie Warszawskie to zupełnie odmienna sytuacja, to problem ciągle bolesny, ciągle dyskusyjny, przez dziesiątki lat zaciemniany dodatkowo wysiłkami propagandystów spod znaku PZPR. Powstanie Warszawskie czasem

nazywano ostatnim z polskich powstań, choć było to powstanie szczególnie, ograniczone do jednego miasta - stolicy kraju. Zakończyło się klęską, stolica uległa zagładzie, z nią nie tylko tysiące jej mieszkańców, ale i skarby narodowej kultury, dorobek wieków. Bezpośrednio po powstaniu wiele padło słów goryczy pod adresem tych, którzy podejmowali tragiczną decyzję. Czas długi w kraju nie chciano oddać hołdu tym, którzy ginęli i waleczyli z pełnym poświęceniem, ba, był w Polsce czas, że nawet za opiekę nad grobami powstańców szło się do więzienia, gdzie czekali na byłych żołnierzy warszawskiej konspiracji Różańscy, Humerowie et consortes. Później nadszedł czas ucieczenia czynu powstańczego ale i niejednej refleksji krytycznej klasyfikowanej zazwyczaj jako realistyczna. Nie brakło wśród wypowiedzi głosów dalekich od taniej komunistycznej propagandy, godnych uwagi - Stefana Kisielewskiego, Pawła Jasienicy, Stanisława Stommy. Nadal jednak w kraju prawdziwa, wolna od wszelkich tabu, dyskusja o Powstaniu Warszawskim, o prawdziwej jego politycznej genezie nie była możliwa inaczej niż w nocnych rodaków rozmowach. Nad przestrzeganiem takiej sytuacji czuwał przecież specjalny urząd przy ulicy Mysiej w Warszawie. Dziś w pięćdziesiątą rocznicę Powstania Warszawskiego, kiedy z wyjątkiem części tajnych archiwów sowieckich, rzeczywisty bieg spraw polskich w czasie II Wojny Światowej jest w zasadzie znany dość dokładnie, nadechodzi czas refleksji z pewnego dystansu a także i z lepszą niż nasi poprzednicy na tym polu, orientacją w faktach. Można więc zaryzykować próbę zwięzłego, siłą rzeczy, rysowanego nieco grubą kreską, bilansu tragicznego wydarzenia jakim było Powstanie Warszawskie.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Powstanie wywołano, dlaczego inne - mniej ryzykowne rozwiązania - okazały się w ówczesnej rzeczywistości praktycznie nie do zre-

alizowania i czy wreszcie dziś - kiedy dysponujemy wiedzą o dalszym biegu spraw historii - możemy sformułować sąd o tej tragicznej rocznicy, w tym i sąd o skutkach i konsekwencjach Powstania Warszawskiego dla powojennej historii PRL.

Wrzesień 1939 r. przyniósł podział całego polskiego terytorium między dwie wielkie potęgi totalitarne XX w.: stalinowski Związek Radziecki i hitlerowskie Niemcy. W świetle jednak faktów i prawa międzynarodowego państwo polskie nie przestało ani na chwilę istnieć: na emigracji w Paryżu a potem w Londynie działały najwyższe władze Rzeczypospolitej, walczyła u naszych pozał się Boże aliantów polska armia lądowa, siły morskie i powietrzne. W kraju widomym znakiem kontynuacji państwa polskiego uznawanym przez znakomitą większość obywateli, było Polskie Państwo Podziemne z jego ramieniem zbrojnym - ZWZ - Armią Krajową.

W 1941 r. Związek Radziecki znalazł się, wbrew swojej woli, w obozie koalicji antyhitlerowskiej i z pozycji użytecznego aliantom sojusznika, rozpoczął wkrótce wysuwać żądanie co do powojennych losów Europy wschodniej i środkowej a w pierwszym rzędzie Polski i krajów bałtyckich.

Faktem jest, że bez względu na to, jak oceniać sprawę z pewnej dalszej perspektywy historycznej, iż wodzowie obozu antyhitlerowskiego: Churchill a zwłaszcza Roosevelt okazali gotowość, niejednokrotnie zgola skwapliwą, wypełniania żądań Stalina. Pierwszym wielkim aktem dramatu była konferencja teherańska w 1943 r., która przesądziła na korzyść Stalina i zgodnie z jego żądaniami polską granicę wschodnią, przy czym Polaków ani o zdanie nie pytano, ani ich czas długi nie informowano o postanowieniach teherańskich. Uznał też Zachód, iż Europa środkowo-wschodnia z punktu widzenia militarnego leży wyłącznie w gestii Armii Czerwonej, czego także Polakom jasno nie powiedziano.

Wraz ze zbliżaniem się Armii Czerwonej do polskich granic i z powołaniem już w 1943r. w Moskwie Związku Patriotów Polkich było jasnym, iż żądania sowieckie idą dalej, niż tylko problem granic, że jednym słowem Stalin dąży do zaprowadzenia rządów komunistycznych w tej części Europy.

Taka była sytuacja wobec której stanowisko zająć musiał rząd RP w Londynie, a której ciężar wykonania miał spaść na czynniki krajowe Polskiego Państwa Podziemnego.

Jeżeli byśmy spytali się, jakie były główne postawy polskich czynników decyzyjnych u progu 1944 r. co do problemu kluczowego stosunków polsko - radzieckich - których stan groził nie tylko amputacją jednej trzeciej terytorium państwa (na którym żyły przecież miliony Polaków) ale wręcz utratą niepodległości i narzuceniem całkowicie obcego Polakom ustroju komunistycznego - to schematycznie wyróżnić możemy następujące stanowiska: 1. Wariant, który możnaby nazwać wariantem Stanisława Mikołajczyka. Opierał się on na założeniu (błędym), że można liczyć nadal na silne poparcie Zachodu a zwłaszcza Roosevelta i stąd Mikołajczyk usiłował realizować w latach 1943-1944 dążenie do kompromisu ze Stalinem. W ramach tego kompromisu był gotów iść na ustępstwa terytorialne i na pewną formę współpracy z komunistami, jednakże liczył na utrzymanie Polski niekomunistycznej i niezależnej od Związku Radzieckiego acz idącej na współpracę z tym krajem. Przy takim stanowisku Powstanie Warszawskie musiało być atutem polskiego legalnego rządu.

2. Wariant drugi, który możnaby nazwać wariantem gen. Kazimierza Sosnkowskiego. Był to nacisk na imponderabilia, na pryncypia sprawy narodowej w przekonaniu, że w danym momencie możliwy do przyjęcia dla Polski kompromis ze Stalinem jest niemożliwy. Zdaniem Sosnkowskiego należało czekać na poprawę koniunktury międzynarodowej, ale nie wykluczała ta postawa także działań demonstrowujących polskie pragnienie obrony niepodległości i suwerenności.

3. Wariant trzeci, który nie miał wybitnych przedstawicieli w polskich władzach, ani w Kraju ani na emigracji, to byłoby przyjęcie metody czeskiego prezydenta Benesza i pójście na pełną współpracę ze Związkiem Radzieckim i komunistami w nadziei, iż tego typu współpraca (a niekapitulacja) jest jednak możliwa. Dalsze losy takiej koncepcji, realizowanej przy bardzo prorosyjskiej postawie samego Benesza, są znane: rok 1948 w Czechosłowacji zakończył mrzonki o możliwości jakiegokolwiek uczciwej współpracy ze Stalinem i

komunistami.

4. Wariant czwarty, raczej marginesowy, choć mający swych zwolenników zwłaszcza w kołach wojskowych (gen. Okulicki w KG AK) to wariant absolutnie romantycznej idei stawiania oporu wszelkim żądaniom rosyjskim vel radzieckim bez względu na okoliczności, szanse i straty. Podkreślić trzeba, iż wbrew pozorom gen. Sosnkowski był przeciwny działaniom pozbawionym szansy na sukces, działaniom z góry narażonym na dotkliwą klęskę. Tak to bieg spraw wojennych, imperialistyczna polityka Stalina, brak rzeczywistego poparcia polskich interesów w obozie naszych nominalnych aliantów, spowodowały ten fakt tragiczny, iż od 1943 r. zasadniczym problemem, jaki stanął przed władzami polskiej konspiracji krajowej, było nie tyle i nie tylko prowadzenie walki z Niemcami, lecz szukanie dróg zapewnienia utrzymania polskiej niepodległości i suwerenności wobec Związku Radzieckiego.

Kapitulować przed żądaniami Stalina, liczyć na możliwość uczciwego z nim kompromisu czy podjąć ryzyko otwartego przeciwstawienia się dyktatowi Stalina? Dziś wiemy raczej dokładnie, iż wobec postawy mocarstw zachodnich żadne polskie działania, nawet uwieńczone częściowym sukcesem militarnym, nie miały szans na prawdziwy sukces w obronie polskiej niepodległości. Przypominając przecież bieg wydarzeń, które doprowadziły do decyzji o bitwie o Warszawę, nie możemy zapominać o fakcie, iż polscy decydenci takiej pełnej wiedzy (m.in. z uwagi na dwuznaczną taktykę aliantów, a zwłaszcza Roosevelta) ówczesnie nie posiadali. Zdawano sobie sprawę z ryzyka powstania w Warszawie, jednakże liczone, iż sukces umożliwi korzystne rokowania ze Stalinem i jego ludźmi z P.K.W.N., że nade wszystko skłoni Zachód do zajęcia zdecydowanego stanowiska. Alternatywą wobec decyzji o bitwie o Warszawę byłaby w istocie tylko decyzja o kapitulacji najwyższych władz Polskiego Państwa Podziemnego i żołnierzy warszawskiego garnizonu Armii Krajowej wobec Armii Czerwonej. Wybrano - zgodnie z tradycją narodową - decyzję ryzykowną ale i mającą, zdaniem tych co ją podejmowali, szansę na sukces. Dziś wiemy, iż sam proces podjęcia decyzji mili-

tarnej miał swoje wady, które w sporej mierze przyczyniły się do klęski. Wiemy jednakże i to, iż wiele czynników ubocznych dodatkowo skłaniało do szybkiego podjęcia takiej decyzji jako jedynej wyjścia z sytuacji. Warszawa - stolica polskiej konspiracji - nie mogła być bezkarnie miastem na linii frontu. Wiadomo, że Hitler przygotowywał zagładę stolicy polskiej podobnie jak wydawał rozkazy (na szczęście udaremnione) totalnej destrukcji Paryża. Warszawie groziły nie tylko decyzje niemieckie ale i ewentualny wybuch spontanicznego powstania - być może spowodowanego dywersją komunistyczną. Tak więc sytuacja była niezwykle ciężka: Armia Krajowa była prawdziwym zdyscyplinowanym wojskiem, jednakże pojęcie kapitulacji wobec nowego okupanta po 5 latach walki o niepodległość nie mieściło się w kategoriach sytuacji dopuszczalnych.

Klęska Powstania spowodowała liczne głosy krytyki w obozie niepodległościowym. Krytykowano brak realizmu, brak szans na sukces. Krytykowali nieraz także i ci, którzy sami brali udział w podejmowaniu decyzji a następnie całą winę usiłowali zwalić na Komendę Główną Armii Krajowej, choć jej działania miały formalną akceptację najwyższych władz w kraju i w Londynie.

Romantyczna apologia tragicznej klęski wydaje się być czymś nie na miejscu i byłbym jej przeciwny. Uwagi powyższe miały jedynie na celu wskazanie, w formie bardzo skondensowanej, iż podejmowano decyzję w Warszawie w sytuacji dla Polski tragicznej, że trudno było podjąć podówczas inną decyzję i stąd zbyt łatwe byłoby proste potępienie tych, co tę decyzję podjęli. Są w dziejach momenty - a polska historia niestety obfituje w XIX - XX w. w takie okoliczności - gdy nie istnieje wyjście pozytywne. Są tylko wyjścia mniej lub bardziej niekorzystne. Być może iż decyzja o „Godzinie W” była decyzją z mniej korzystnych. Istnieje jednak pogląd, iż decydenci radzieccy od 1944 r. poprzez rok 1956, 1970 i po 1981 pamiętali o lekcji Powstania Warszawskiego, a pamięć o polskim heroicznym oporze hamowała nieraz interwencyjne radzieckie działania. Pamięć o Powstaniu Warszawskim w epoce PRL - mimo rozlicznych odgórnich manipulacji - pozostała także istotnym

czynnikami utwierdzenia polskiego dążenia do niepodległości. Miejmy przecież nadzieję, iż Powstanie Warszawskie pozostanie ostatnim tej miary tragicznym akcentem polskiej historii, a jego rocznica ostatnim hołdem zwyciężonym byśmy nie musieli raz jeszcze powta-

rzać słynnych słów Józefa Conrada Korzeniowskiego (z 1907r):

„My Polacy, chodzimy w bój bez iluzji. To wy, Brytyjczycy, chodźcie tylko po zwycięstwo”...

Stanisław Salmonowicz

CHYTROŚĆ ZŁA: MIĘDZY DEFICYTEM I UWIEDZENIEM

W historii filozofii o zlu mówiło się już na kilka co najmniej sposobów. Choć zło bodaj zawsze było obecne w refleksji filozoficznej, to historycy filozofii dopiero od niedawna na serio temu wymiarowi myśli filozoficznej przyglądają się wprost. I nie dziwnego, skoro swoista **pedagogika dobra** przesłaniała wręcz z zasady myślenie o świecie: najpierw ontologiczne, a dalej i estetykę świata. Swoisty DOBRO-BYT często dominował w podejściu do świata. Najwyższa realność DOBRA w wizji platońskiej skazywała zło na status wielkiej dziury, nieobecności, deficytu w bycie. Obligatoryjny charakter dobra wyznaczała jego siła perswazji: złe czynić mógł tylko ktoś, kto nie odkrył, nie poznał smaku dobra. Tu dobro było wystarczająco wymowne dla każdego, kto się z nim zetknął. Formuła: „nie wiedzą, co czynią” ma bodaj swój rodowód (i najgłębszy sens filozoficzny) w takiej to intelektualistycznej wizji etyki, w której zlu ani nie przysługuje realny status ontologiczny, ani siła perswazyjna i sprawcza. Platońska alegoria z jaskinią jest najlepszą bodaj w dziejach wykładnią takiej postawy filozoficznej, która wyróżniając swoiste oświecenie dobrem uruchamia prawomocność stosowania siły dla wyprzedzania jeśli już nie z mroku zła, to przynajmniej z półmroku niewiedzy: gwałt w imię dobra miał być uzasadniony i opłacalny wobec rzekomo nieuchronnej wdzięczności owego nieszczęśliwego uwalnianego z kajdan zadawalania się cieniami. Zło jako cień, namiastka, która przyciąga (w istocie pochłania) uwagę tylko dlatego, że człowiek nie ma możliwości zdobycia się na samodzielny wysiłek

źródłowy, tj. na podjęcie się o własnych siłach przebycia drogi od cienia w stronę jego źródła.

Augustyn, w swoich filozoficznych wyznaniach wiary, wyraźnie uwypuklił ów piekielny - choć nie monstrualny - charakter (rys) zła, jako bariery blokującej dostęp do źródła prawdy, dobra i spełnienia. Zło w jego skargach na ulomność kondycji ludzkiej przyjmuje postać LASU POKUS, w którym co krok można potknąć się czy wręcz popaść w obręb kusicielskiej mocy doczesnego piękna, czy zaspokojenia własnych potrzeb. Nawet anielskie piękno śpiewu wysławiającego Stwórcę może być pułapką odciągającą uwagę od samego źródła. Zło zyskuje więc tu aktywny charakter pochłaniający ludzkie pragnienia zawsze, gdy tylko coś utrudnia skupienie na afirmowaniu jedynego Dobra, którego afirmacja ma sens i nie jest wyrazem upadku ducha ludzkiego. Zło jako pokusa łatwej przyjemności, jako bariera na drodze do wzniosłości z jednej strony i pokory z drugiej. Formuła: „kto się wywyższa...” może mieć i taki sens, że w istocie narusza przede wszystkim ład estetyczny na świecie. Zło więc może mieć za swoje kryterium miarę wyznaczoną zdolnością do obrony wielkości ducha przed małością ciała.

Skoro już pojawił się motyw ciała, to warto zauważyć, jak często sfera cielesności uchodzi w historii myśli ludzkiej za nośnik zła. Nie darmo motyw ciała jako więzienia dla duszy przewijał się w chrześcijaństwie. I dziś, w stylu purytańskiego moralizatorstwa, można spotkać

- tak w kręgach protestanckich w Ameryce jak i na falach Radia Maryja - tony nadziei na obrzydzenie ciała, jego nagości. Prawda, że nagość i jej ukazywanie to coś obrzydliwego, ohydne, że **nie chce się** na to patrzeć? Od ciała jako zła do zła jako ciała, jako zła ucieśnionego droga jest już krótka, prowadząca dalej do najróżniejszych egzorcyzmów, inkwizycyjnej gorliwości wypędzania szatana i ofensywy przeciw jego zwiastunom i służkom: od przerwy w życiu poprzez chorych na AIDS, na domagających się prawa do aborcji skończywszy. W ostatnim przypadku sytuacja jest, rzecz jasna, bardziej skomplikowana, gdy mamy do czynienia z uznaniem, że ciało to dobro, tyle tylko, że jako dar Stwórcy i źródło (pro) kreacji wyjęte być musi spod autonomicznej jurysdykcji ludzkiej. Stąd hasło: „moje ciało należy do mnie” dla jednych jest obrazoburczym wyzwaniem rzuconym świętości ciała, dla innych podstawowym upomnieniem się o podmiotowość ludzką, dławioną przez agresywne „slugi Pana B”.

W historii filozofii - zwłaszcza gdy do głosu doszedł jej wymiar krytyczno- społeczny - mamy i taką wizję ontologii i estetyki świata, w której realność zła jest czymś podstawowym, choć osadzonym w samej strukturze już nie natury ludzkiej, ale organizacji relacji międzyludzkich. Swoisty ZŁO - BYT funkcjonuje w pewnym przynajmniej aspekcie myślenia etycznego u filozoficznie czytanego Marksa. Korzenie zła tkwią w mechanizmach rządzących czy to słynnym „fetyszyzmem towarowym” czy stosunkami własności, wyznaczającymi główny podział społeczny i stanowiącymi generator wszelkiego zła (stąd dzieje jako dzieje walki klas) - podział na wywłaszczonych i właścicieli. Późniejsze hasło komunistyczne: „bój to jest nasz ostatni...” niesie w sobie zapowiedź (krwawy skończy się trud) wykorzenienia zła ze świata w braterskiej komunii proletariatu, odzyskujących swą godność poprzez wykorzenienie zła niesionego na ciele społecznym przez krwiożercze pijawki kapitalistów.

Szybko jednak (jak na skalę historii) okazało się, że ów zło- byt społeczny nie ma swej alternatywy, łatwej przez samo zaprzeczenie.

Raz - dlatego, że wizja pijawki musiała być zastąpiona modelem niuansującym zło kapitalizmu o instytucję państwa opiekuńczego, zdolnego dzięki efektywności gospodarczej mechanizmów rynkowych dźwigać ciężar utrzymania armii bezrobotnych i jeszcze dostarczać okazji do pełniejszego zaspakajania aspiracji cywilizacyjnych do wyższego standardu życia przynajmniej warstwie średniej, będącej już przedmiotem westchnień i pożądań a nie radykalnego potępienia i degradacji. Dwa - że na próbie zaprzeczenia logice własności do głosu doszła **logika władzy** ukazująca, że nie tyle zło tkwi wśród strażników kapitału, ile nawet gdy go zabraknie daje o sobie znać wśród ludzi systemowo organizujących przemoc i wywłaszczenie z całej podmiotowości ludzkiej, począwszy od politycznej. Hasło: „nie ma wolności bez Solidarności” było syntezą mądrości społecznej, po doświadczeniach przetrwanych skokiem przez płot Lecha Wałęsy - elektryka, a jeszcze przed doświadczeniami wynikającymi z okresu panowania Lecha Wałęsy - prezydenta. Zło, jakie dźwigają w sobie „aparaty władzy”, stało się częściej przedmiotem analiz i rywalizacji politycznej. U nas jeszcze pełno w niej dosyć łpłej retoryki pryncypialności strategicznej **prawdziwków**, jeśli tym terminem wolno łącznie określić tych, którzy chcą uchodzić za prawdziwych Polaków, prawdziwych katolików, prawdziwych europejczyków. To dochodzące do głosu u nas zło prawdziwków, w demokracjach o wielkiej tradycji ma swoją bardziej lineyjną wersję w procesach estetyzacji walki politycznej. Zamiast wyniosłości (jestem prawdziwy) pojawia się nuta: jestem jednym z was. Strategia uwodzenia elektoratu może mieć charakter populistyczny, może grać na nutach tradycjonalizmu, może czasami odnieść sukces samym hasłem, którym wygrał Bill Clinton (time for change) mającym u nas swoje polskie tłumaczenie w SdRP z września ubiegłego roku: tak dalej być nie musi. Zło bywa więc definiowane w polityce także przez zasiedzenie.

Nie jest rzecz jasna konieczne obiektywizowanie zła, by o nim można było mówić. Nie potrzeba zakładać jego ogólnej charakterystyki, by dało się rozpoznać jako ono właśnie.

Wystarczy - jak sądzą niektórzy - samo kryterium bólu i cierpienia: doznań nie wymagających nawet słów, ani szerszego opisu. Wykrzywniona bólem czy pełna rozpacz w oczach twarz mówi: dzieje mi się krzywda, stało się zło. Nawet, gdyby to było zło tylko dla tego jednego człowieka. Zło więc nie wymaga istnienia szatana, wystarczy, że możliwe jest doświadczenie bólu i cierpienia, wobec którego chce się zakrzyknąć zdławionym głosem: nie. Mądrość powieści, o której pod wpływem Milana Kundery pisze Rorty, nie wymaga teologii ani ontologii zła ogólnego, wystarczy dostarczanie świadectwa jednostkowej egzystencji, burzącego łatwe uogólnienia i poczucie zła ujednoznaczonego choć niejednoimiennego. Wezwanie: „czuj duch” może być traktowane jako uczulenie na perfidię zła, które nie istniejąc „naprawdę” i jednoznacznie - działa, daje się poczuć gdy jest już za późno, by coś z nim zrobić, bo już się stało. O tym, że „ktoś” tu był, świadczą jedynie ruiny i rumowisko w życiu ludzkim. Na dodatek, ów ktoś nie podlega łatwej estetyce, gdyż sam często akt czynienia zła jest aktem rozpacz czy buntu ofiary innego dziedzającego się zła.

W filozofii kultury odejście od ontologizacji zła dokonuje się bodaj na dwa zasadnicze sposoby. Jeden to jego estetyzacja, a drugi to jego antropomorfizacja. Spróbujmy to rozszlifować odsyłając do najbardziej charakterystycznych wariantów.

Zło staramy się często obrzydzać, podstawiając pod nie kryterium brzydoty, odrazy. Wychowanie ma oznaczać wtedy wyperswadowanie najmniejszej choćby sympatii dla tego, co chcemy uznać za wstrętne i odpychające. Wiadomo jednak, że odrzucenie nadawcy komunikatu kulturowego (co może dziać się i w domu, i w szkole, i w kościele - czyli wszędzie) może generować nie tylko odrzucenie treści przekazu, ale ostentacyjną i sabotażową chęć identyfikowania się z dyskwalifikowanymi treściami. Nieprzypadkowo „zakazany owoc” staje się źródłem podniety i pożądania. Tak więc chytryść zła może dać o sobie znać w przewrotnej sytuacji jego upragnienia, przez (potencjalną) jego ofiarę. Marquis de Sade znakomicie to uwypuklał, opisu-

jąc sytuację poczucia szczęścia u dziewczynki absolutnie duchowo i fizycznie uwiedzionej przez szatańską dobrotliwość jej ojca, nie podlegając zarazem próbom definiowania jej dobra ani przez zrozpaczoną matkę, ani przez odwołującego się do szczytnych argumentów o gwałcie na obiektywnym dobru, wysuwanych przez księdza. Zło może być upragnione.

Stąd najczęściej nieuświadomianą w swej strategii postawą wychowawczą jest postawa **kłoszowa**. Najlepiej trzymać od zła z dala, gdyż może stać się coś złego nie tylko wtedy, gdy efektem będzie ból i rozpacz, ale zwłaszcza wtedy gdy będzie nim występna przyjemność i upragnienie. Zło mogłoby się przecieć spodobać. Strategia kłoszowa zwykle zawodzi nie tylko przez to, że kłosz jest dziurawy, ale że ze zdwojoną siłą generuje niezdolność do przewidywania pułapki. Zło zwykle bierze z zaskoczenia nie tylko w momencie ciosu, ale przede wszystkim w momencie usidlenia. Nieprzypadkowo krytycy kultury masowej podnosili zwykle jej zdolność do odciągania uwagi, motywacji i zdolności smakowania kultury „wysokiej”. Uwiedzenie spektaklem, notorycznie oferowanym człowiekowi w atrakcyjnym opakowaniu, przetworzonym na uwodzicielski, elektronicznie montowany (i symulujący pełnię rzeczywistości) obraz telewizyjny, niesie - jak ostrzega Jean Baudrillard - zanik zapotrzebowania na znaczenia. Siła oddziaływania konsumpcji jest destrukcyjna także wobec samego smaku kulturowego.

Stąd już tylko krok do zadania pytania: jak to się dzieje, że człowiek jest tak **podatny** na ów pęd émy do zabójczego światła? Dlaczego z taką ochotą idzie na lep bodźców wyrwyjących go z objęć frustracji czy wyalienowania, wpychany w objęcia narkotycznego uniesienia, będącego zarazem równią pochyłą w dół kondycji ludzkiej? Odpowiedź dziś gotowa jest prosta, choć wymagała geniuszu Zygmunta Freuda: ów pęd bierze się z popędu (siły popędów), któremu może zaradzić tylko kultura, wykonując swą podstawową funkcję „źródła cierpienia”. Diagnoza jest niekoniecznie prawdziwa, choć była już wystarczająco radykalnie oprotestowana, by dostrzegać jed-

nak, że coś w niej jest „na rzeczy”. Mitologiczny Eros i Tanatos, jako biegunowe odniesienia dla miotającej się osoby ludzkiej - od tkliwości do „niehumanicznej” bezwzględności i agresji, bytu spragnionego i miłości i śmierci - to przynajmniej interesująca hipoteza, narzucająca na zło wymiar antropomorficzny. Miotanie się w żalobnej ambiwalencji od poczucia winy do poczucia nienawiści wobec zmarłego, to tylko jeden przykład zaskakującej oscylacji wpisanej w kondycję ludzką, która może dowodzić, że próba oddzielenia świata dobra od świata złego skończy się tylko jednym: unicestwieniem tego pierwszego. Bo czyż tylko przypadkom i złej woli należy przypisywać przekształcanie się zapiekłych dążeń do uszczęśliwiania ludzi w piekielne akty unicestwionego fanatyzmu? Czyż nie jest typowe świetnie poddane wiwsekcji uczucie wyższości namiestnika dobra, uprawnionego do tego, co zakazane małuczkim - ukazane przez Szczypiorskiego w *Mszy za miasto Arras*?

Niewykluczone, że raczej miał Nietzsche, gdy w *Poza dobrem i złem* definiował w terminach aksjologicznych zasadniczy błąd tradycji metafizyki i całego chrześcijaństwa: oparty na założeniu rozłączności płaszczyzny dobra i zła. Może - nawet jeśli nie chodzi tu o nierozzerwalny spłot - mamy tu po prostu jedną przestrzeń opisywalną w terminach geometrii wstęgi Mobiusa. Pasek sklejonny odwróconym końcem pozwala przejść z jednej strony na drugą ciągnąc kreskę bez odrywania ręki i z zatarciem granicy między dwoma światami. Może dlatego właśnie, że Stwórca miał przynajmniej tak finezyjną wyobraźnię matematyczną - wywinął figla wszystkim nawiedzo-

nym moralizatorom, którzy często nie wiedzą kiedy z ustami pełnym frazesów o dobru wylądowali w przedsionku dla barbarzyńców. A poza tym - gdyby dobro było do łatwego czy gwarantowanego sukcesu - to czy warto było zachodu? Rzecznicy dobra tak często bywa- ją odpychający, zniechęcający i niszczący przedmiot własnej adoracji, że zło jawi się wtedy jako naturalny sojusznik autentycznej troski o dobro. Choćby jako światło, dzięki któremu smugę cienia da się oddzielić od zarysów realnego kształtu tego, co chciałoby się rozpoznać. Choć półmrok i niepewność (czy dobrze widzę) pozostaną, jeśli pokora służenia dobru nie zostanie wyparta przez pychę jego pełnomocnika.

I stało się w tym tekście to, co pewnie zawsze musi się stać, gdy ktoś na chwilę albo dwie ośmielił się skonfrontować strzępy własnej wiedzy z porzywami zadumy nad pokrętnym losem ludzkim. Dobrze trafił do miejsca, w którym poczucie niejednoznaczności i dobra i zła staje się tak dolegliwe, że uwolnić się od tego doznania można jedynie poddając dalsze perygrynacje.

Jednoznaczny bowiem może być bodaj jedynie uśmiech niemowlaka, szczęśliwego z rozpoznania dobroczynnej czułości matki. Tu mamy szansę na spełnienie aksjologicznego założenia metafizyki: tu w tym świecie zło nie gości. Ale jest tak tylko w świecie dziecka lub zadumanego pustelnika. Pierwsze słowo i pierwszy krok to zapowiedź świata, w którym utrata niewinności jest bezpowrotna. Choć do tego wcale nie potrzeba aż węży i jabłka z wiadomego drzewa.

Lech Witkowski.

PIĘĆ PYTAŃ DO Prof. MICHAŁA GŁOWIŃSKIEGO

— Jan Błoński postulował wprowadzenie do historii literatury polskiej cezury roku 1989, analogicznej do cezury roku 1918. Sądzi Pan, że oprócz uwarunkowań politycznych i historycznych, sytuacja literatury w obydwu przypadkach jest porównywalna?

— Cezura historyczna, i roku 1918 i 1989 jest oczywista. Natomiast to, co się dzieje w literaturze jest już zupełnie inne. I muszę powiedzieć, że stała się rzecz zdumiewająca: współczesna literatura polska prawie nikogo nie interesuje. Nie mówię tu o pewnej publicystyce, która napisała, że polska literatura jest nikomu niepotrzebna i że nie warto się nią w ogóle zajmować - była to teza prowokacyjnie wystrzona, niewątpliwie w tym celu, by wywołać dyskusję. Włodzimierz Odojewski zresztą bardzo solennie z tą tezą polemizował na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Stało się coś takiego, jakby wolność objawiła się nie w oryginalnej twórczości, ale w przekładach, głównie z angielskiego. Jest to zjawisko zdumiewające. Przecież w PRL-u dużo tłumaczono, poza pewnymi odmianami literatury popularnej i poza literaturą, która mogłaby być oceniona jako „nieprawomyślna”. Zjawiskiem najbardziej widocznym jest obecnie zafascynowanie Ameryką. W pismach, nawet o sporych ambicjach literackich, omawia się szeroko przede wszystkim przekłady, w tym - drugorzędne. Ani czytelnicy, ani krytyka nie interesują się tym, co robią polscy pisarze. Nikt nie dba o to, by na przykład stworzyć jakąś legendę literacką, mit literacki, który zawsze jest siłą napędową.

— Czyli - nikt nie czeka na polską literaturę. A może przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w samych pisarzach i ich literackich wypowiedziach?

— A to inna sprawa. Pisałem o tym jeszcze pod pseudonimem w *Kulturze niezależnej* i jeśli wypada się powoływać na własne kawalki, to powtórzę, że odczuwa się od lat coś, co

można by nazwać „brakiem języka”. Jakby nastąpiło skołowacenie mowy. Style literackie, które dobrze funkcjonowały i dawały wybitne utwory w latach 70-tych i 80-tych, nie są kontynuowane. Z kolei, w publicystyce ukształtował się język radykalnego antykomunizmu, całkiem nieciekawym. Jest to język demagogów, którzy czasem mówią rzeczy z moralnego punktu widzenia wysoko naganne, insynuacyjne, np. książka Wiesława Pawła Szymańskiego *Uroki dworu*, która wystawia poziomowi moralnemu i umysłowemu autora nader marne świadectwo. Największa powieść o wojnach napoleońskich powstała 60 lat później, myślę o *Wojnie i pokoju* - może na zasadzie analogii i literaturze polskiej należy się trochę czasu. Chociaż z drugiej strony, na drugą wojnę światową literatura zareagowała natychmiast. Wybitne utwory zaczęły powstawać jeszcze w czasie okupacji. Jak widać nie ma tutaj reguły.

— Czy sądzi Pan, że konwencja języka ezopowego, która ze względów politycznych była wszechobecna w literaturze polskiej, zostanie przez pisarzy zarzucona?

— Oczywiście, w Polsce Ludowej posługiwało się językiem ezopowym, by obejść zakazy cenzury. Jednakże jako forma alegorii może być on używany w wolnym społeczeństwie. Nie dlatego, że na ulicy Mysiej w Warszawie urzęduje towarzyszy cenzor, ale z tej racji, że pisarz tak chce. Wydaje mi się, że taki wolny wybór właśnie języka ezopowego, alegorycznego, może dać zaskakująco dobre efekty.

— Która koncepcja literacka ma, według Pana, największe szanse dotarcia do szerokich kręgów czytelnicych: Andrzeja Stasiuka, przyrównywanego często do Geneta, realizm magiczny Pawła Huellego, historyzoficzna proza Marka Pąckieskiego czy może fantastyka Andrzeja Sapkowskiego?

— Nie mogę na Pani pytanie odpowiedzieć, bo nie jestem znawcą twórczości wymienionych pisarzy, a jedno nazwisko - przyznam że

wstydem - usłyszałem po raz pierwszy. Paweł Huelle jest wybitnym pisarzem, a jego sukces uważam za w pełni zasłużony. Obawiam się jednak, czy nie będzie on autorem jednej książki, jednej, bo tom nowel stanowił najwyraźniej uzupełnienie powieści. Mam nadzieję, że się mylę, bardzo bym tego pragnął, bo to, co do tej pory opublikował, jest rzeczywiście najwyższej próby. Trudno zaś mówić, że Stasiuk to "drugi Genet". Cieszyłbym się, gdyby jedynym elementem wspólnym nie była tematyka więzienna, bo Genet to naprawdę wielki pisarz.

— Jesteśmy świadkami ekspansji literatury popularnej. Z jakiego powodu, według Pana, krytyka literacka ogranicza się do jednoznacznych, negatywnie wartościujących

ocen tej literatury, a nie wspomaga czytelnika w doborze pozycji najlepszych pod względem formalnym, jak i stylistyczno-językowym?

— Moje obserwacje są akurat przeciwne wobec tego, co Pani w tym pytaniu założyła. Przecież w gazetach, także w pismach o pewnych ambicjach literackich, dominują omówienia literatury popularnej, zwłaszcza tłumaczonej. I to nie tylko książek renomowanych pisarzy, takich jak Kosiński. Jeślibym formułował jakiś zarzut wobec bieżącej krytyki, to taki właśnie, że w zbyt małym stopniu zajmuje się twórczością ambitną, w tym także rodzimą. Krytyka owa w dużym stopniu powieliła smak czytelników i dokonywane przez nich wybory.

rozmawiała Aleksandra Świetlik

POLSKIE ŚRODOWISKO KULTURALNE W TORONTO

Emigracje społeczne i emigracje polityczne tworzyły i tworzą nieprzebrane źródła i skarby kulturalne. Tęsknota, wspomnienia, wrastanie w nową rzeczywistość, walka o przetrwanie - stwarzają nowe wartości i pasje, które w rękach zdolnego artysty zmieniają się we wspaniałą sztukę. Uczucia miłości i nienawiści, trwogi i radości, nabierają ostrości w nowym otoczeniu i „samotności wśród ludzi”. Powiązania i konflikty artysty z nowym krajem i nowym społeczeństwem są dla niego ciągłą podniętą tworzącą.

Artyści, którzy przyjechali przed laty, lub napływają teraz do Kanady napotykają na swej drodze rozliczne trudności. Młody naród kanadyjski nie jest dobrym odbiorcą sztuki; jego poczucie estetycznych wartości i potrzeb jeszcze niecałkowicie się ukształtowało. Pojęcie narodowości sztuki emigracyjnej, które odstrasza człowieka urodzonego w Kanadzie, jest mylnie interpretowane, bo artysta emigrant, wnoszący swój udział do sztuki własnego narodu, buduje jednocześnie kulturę nowej

ojczyzny. W latach pięćdziesiątych, jeden z już nieżyjących malarzy torontońskich polskiego pochodzenia - Eugeniusz Chruściński, w trakcie swego wernisażu powiedział: „Nie należy żyć przeszłością, ale trzeba ją znać. Trzeba umieć być dumnym z własnego dziedzictwa.” Sztuka polskich emigrantów w Kanadzie ma jednak za zadanie nie tylko utrzymanie polskich tradycji, nie tylko kształcenie i zadowolenie polonijnego odbiorcy, ale również kształtowanie potrzeb i dyspozycji twórczych odbiorcy kanadyjskiego. Okres adaptacji artysty imigranta jest długi i trudny. Pogoń za koniecznością zarobku może oddalić go od sztuki, może wypaczać jego indywidualność. Dlatego pomoc, zrozumienie i zachęta otoczenia są tak ważne w tym trudnym okresie. Dlatego tak ważne jest środowisko. Szczęśliwie większość polskich artystów imigrantów wybiera drogę niekonunkturną i tworzy własną, prawdziwą sztukę.

W roku 1963 Mary Schneider, wraz z mężem Romanem zorganizowała unikalną w wa-

runkach kanadyjskich szkołę malarstwa w Actinolite, we wschodniej części prowincji Ontario. Położenie szkoły wśród jezior i pagórków, wspaniałe kolory jesieni w tej okolicy Ontario, możliwość wspólnej pracy i odpoczynku, przyciągały zarówno uczniów jak i nauczycieli, wśród nich wielu Polaków. Mary Schneider dużo podróżowała i każda z tych podróży przynosiła nowe wrażenia i nowe obrazy. Grafika Mary Schneider przedstawiająca Parlament w Ottawie była подарowana królowej angielskiej Elżbiecie II przez gubernatora generalnego Kanady. Jej piękne obrazy z Kazimierza nad Wisłą, z Rzymu, Jerozolimy, Toronto i Actinolite rozchodziły się szybko. Mary była zawsze otaczana grupą przyjaciół i artystów. Przychodzili do niej po pomoc i radę, po nadzieję odbudowania swoich artystycznych warsztatów i swoich indywidualności rozsypanych po emigracyjnych drogach. Do przyjaciół Mary należał między innymi Henryk Hoenigan, uczeń Weissa, wielbiciela francuskiego impresjonizmu. Szukając drogi wyjścia z przytłoczenia ogromem Kanady, pustką prerii, surowością Północy, Hoenigan odkrył w krajobrazie Kanady nutkę romantyczności, której brakowało herosom kanadyjskiego malarstwa - „Grupie siedmiu”. Kanadyjski pejzaż Hoenigana jest pozytywny - można się w nim rozebrać i wykapać bez narażania się na zamarznącie i zapalenie płuc.

Wielu wspaniałych artystów polskiego pochodzenia zmarło w ciągu ostatnich lat. Zmarł Eugeniusz Chruścicki i Hoenigan, zmarł fotograf przeszłości i polskich krajobrazów znad Czarnej Hańcy - Michał Świętorzecki. Odszedł Miet Podgrabiński, rzeźbiarz, twórca portretów, z których przed wojną najbardziej znanymi były: Kościuszki i żony ministra Becka, a po wojnie papieża Jana Pawła II. Po bohaterskiej walce z chorobą zmarła Ewa Lubaczewska-Schon, specjalistka od malarskich opowieści i ilustracji. Zmarła Halina Plaszyńska-Lisowska, która studiowała malarstwo w Wilnie. W roku 1991 zmarła w Toronto światowej miary artystka wypowiadająca się we wszystkich dyscyplinach sztuki od malarstwa i rzeźby do ceramiki i tkanin - Krystyna Sadowska.

Przeglądając wycinki z prasy i zaprosze-

nia na liczne w Toronto wystawy artystów polskiego pochodzenia, natknąłem się na zaproszenie z wernisażu Niny Lubojańskiej. Data zaproszenia opiewała na 22-go października 1692 roku. Oczywiście była to pomyłka drukarska i cyfry 6 i 9 były przestawione. Zaproszenie na wystawę w XVII wieku nasunęło pytanie, czy sztuka Lubojańskiej byłaby w tym czasie doceniona i zrozumiała? Prawdopodobnie tak, bo jej nowoczesność ma w sobie elegancję i wyrafinowanie, które nie były obce sztuce XVII wieku. Lubojańska jest wykładowcą sztuki w Centralnej Szkole Technicznej w Toronto. Wielu artystów kształconych w Polsce, lub polskiego pochodzenia, którzy ukończyli studia już w Kanadzie, utrzymuje się z pracy pedagogicznej, zyskując w tej dziedzinie duże uznanie. Uczy Jerzy Kotacz i Jurek Denisiuk. Do niedawna rysunku i ilustracji uczyła Liliana Lampert. Uczą Krystyna i Marek Filipiukowie. Krystyna wyniosła sensualizm z grupy polskich kolorystów ze szkoły Rzepińskiego, Cybisów, Nacht - Samborskiego. Marek odziedziczył fascynację ikoną po swoim mistrzu Jerzym Nowosielskim. Uczy również Zbyszek Pospieszynski z Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Za przykładem Kazimierza Głaza, który pierwszy organizował wystawy sztuki w szkołach kanadyjskich, Zbyszek pokazuje i tłumaczy dzieciom sztukę dorosłych. Wychowuje nowe pokolenie, które rozpozna dobrą sztukę. Malarstwo i sztuka ceramiczna Bronki Michałowskiej od lat cieszą się niesłabnącym uznaniem, a Tamara Jaworska jest bezkonkurencyjną, pierwszą damą sztuki tkania gobelinów. „Obrazy ceramiczne” Michałowskiej i gobeliny Jaworskiej zdobią wiele torontońskich obiektów architektonicznych. Talent Mariana Mularczyka, absolwenta ASP w Poznaniu, nie jest jeszcze dotychczas należycie doceniony. Marian maluje ludzi zniszczonych, szepty i krzyki, halucynacje wielkiego miasta. Jego wspaniałe gwasze wcześniej czy później znajdą drogę szerokiego uznania.

W roku 1991, na ulicy Roncesvalles pod numerem 287, w samym sercu polskiej dzielnicy w Toronto, otworzyła się galeria sztuki. Zaczęło się zupełnie przypadkowo - od przestrzeżeni. Niewielkiej i bez wyraźnego przeznaczenia.

czenia; przestrzeni w budynku Pekao. Początkowo myślano o tym, żeby wyświetlać tam filmy o Polsce, zachęcając do turystyki. Kiedy Andrzej Cieśliński chciał pokazać większej grupie zainteresowanych swoje wspaniałe fotografie z Polski, było gdzie. Tak, powstała Galeria Pekao, która wkrótce, pod protektorałem Pekao i konsula generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Toronto, przerodziła się w nieoficjalny ośrodek kultury. Pusta przestrzeń stała się nagle przestrzenią plastyczną - intelektualną, o której wartości zaczęła decydować wyobraźnia artystów. Stała się również przestrzenią kontaktu między ludźmi, przestrzenią łączącą twórców i widzów, wymiany myśli, emocji, sprawdzania własnej wyobraźni, a ostatnio i sceną. Wernisażom towarzyszy wiersz, piosenka, krótkie wprowadzenie, wszystko ściśle związane z wystawianą sztuką. Galerię z ramienia Pekao prowadził początkowo Paweł Jedlewski, obecnie robi to z dużym powodzeniem Agata Piliłowska, przyciągając tłumy zainteresowanych. Wernisaże Pekao są wydarzeniami kulturalnymi, wydarzeniami o których się mówi i pisze. Wzrosło również zainteresowanie Galerią ze strony kanadyjskich organizacji i związków artystycznych. Wystawa Kanadyjskiego Towarzystwa Rzeźbiarskiego (maj - czerwiec 1992) otworzyła niejako wrota polskiej dzielnicy na powiew kanadyjskiej kultury, ułatwiając jednocześnie kontakty polskich artystów z organizacjami kanadyjskimi.

Istnieją uzasadnione nadzieje, że już wkrótce powstanie nowa, większa galeria Pekao. Oprócz wystawy pomieści ona kawiarnię i małą scenę, która może się stać ośrodkiem kabaretu artystów. W warunkach niezwykle trudnych, w okresie topnienia gór lodowych, stworzonych przez 40 lat komunizmu, Polski Konsulat w Toronto na czele z konsulem generalnym Andrzejem Brzozowskim i organizacja Pekao, kierowana przez dyrektora Janusza Szatobę, objęły mecenat nad polsko-kanadyjską muzyką. Konsulat objął patronat nad szeregiem wartościowych organizacji kulturalnych, między innymi nad Sceną Format. Dzięki talentom i energii Marii Nowotarskiej i Jerzego Kopczewskiego (aktorów teatrów krakowskich przebywających stale w Toronto),

wyrósł prawdziwy Polski Teatr. Teatr przez duże "T", o czym wszyscy mogli się przekonać oglądając Marię Nowotarską w sztuce Kazimierza Brauna *Helena*. Sztukę reżyserował Jerzy Kopczewski. W sezonie 1993/4 Kopczewski wystawił również *Pastorałkę* Rydla, w dużej obsadzie. Pastorałka cieszyła się nadzwyczajnym powodzeniem. Scena Format wystawiała również sztuki: Fredry, Romain Rollanda, Gombrowicza, Redlińskiego, Mrożka. Maria Nowotarska, oprócz teatru, prowadzi romantyczne wieczory polskiej poezji i muzyki. Za tło tych wieczorów służą starannie dobrane obrazy polskich artystów z Toronto. Stanowiły ją *nokturny* Ireny Kołodziej i portrety Ilony Biernot. Scenografią zasłynęli: Teresa Przybylska i Adam Kołodziej, reżyserią Tadeusz Lis i Paweł Lampert. Beata Marzyńska zdobyła scenę swoimi kostiumami, a Joanna Dąbrowska kukielkami bawiącymi dzieci i dorosłych.

W *Salonie Muzyki i Poezji* biorą zazwyczaj udział instrumentalisci Towarzystwa Muzycznego, którego orkiestrę symfoniczną i chór prowadzi Maciej Jaśkiewicz, a programy opracowuje profesor Stanisław Dubiski. Grudniowy koncert 1992 roku odbywał się w dramatycznych warunkach śnieżnej nawałnicy. Mimo tego, czterystu słuchaczy zapelnili kościół świętego Patryka.

Od czasu kiedy Andrzej Kolaczyński założył firmę Artex International nabrały klasy i rozmachu programy sprowadzanych z Polski teatrów. W roku 1992 Kolaczyński zorganizował 6 przedstawień, włączając w to *Mazepę* Słowackiego z niezapomnianymi rolami Holoubka i Fronczewskiego. Business Foundation, organizacja polskich emigrantów, wydała wartościową książkę: *Canada the Best*, związaną ze 125 - leciem Kanady, dwujęzyczną, omawiającą historię Kanady i polskiej emigracji. Ukazał się również album *Poland a Proud Heritage* Andrzeja Słodkowskiego, i starannie przygotowany album grafiki i malarstwa Leszka Wyczółkowskiego. Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie w marcu 1994 wydał w bibliofilskiej szacie graficznej sztukę Jarosława Abramowa-Newerly *Duch Atlantydy*, sztukę umiejscowioną na ulicy Ronce-

svalles w Toronto. Ta sama ulica, ośrodek aktywności Polonii, doczekała się również dwujęzycznej, bogato ilustrowanej *Sagi* pióra Andrzeja Pawłowskiego. W roku 1991, pod redakcją Anny Żurakowskiej i Teodora Błachuta, wydano album dotyczący Polskich Kaszub w Ontario, okolicy do której przybyli pierwsi polscy osadnicy. Rejonu, w którym do dnia dzisiejszego policjanci muszą mówić po polsku, a centralne miasteczko nazywa się Wilno. Ontaryjskie Kaszuby malował Kurelek, Chruścicki i Ambroziewicz. Pozostanie pamięć o pierwszych polskich osadnikach.

Od roku 1992 ukazuje się w Toronto polski magazyn ilustrowany *High Park*, redagowany przez Piotra Manyczę. Znajdują się w nim oryginalne teksty i tłumaczenia. Teksty Kazimierza Bruna, Wilhelma Markiewicza, który jest również utalentowanym malarzem, Krzysztofa Kasprzyka, redaktora Manyczę, tłumaczenia Krzysztofa Zarzeckiego. Ilustrują *High Park*: Jerzy Kołacz, Magdalena Rajska - Armata, Iwa Lewarne, bydgoszczanin Kuba Bryzgalski i wielu innych.

Od roku 1989 istnieje w Toronto już dziś „instytucja” - *Latający Salon*. Jest to salon literacki i nie tylko literacki, a „*Latający*”, bo co miesiąc spotkania odbywają się w innych, prywatnych domach. Prowadzi go z dużym po-

święceniem pani Anna Swistun. Tematy spotkań wahają się od Dantego i jego twórczości, poprzez nowe pozycje wydawnicze na polskim i amerykańskim rynku księgarskim, aż po ostatnie osiągnięcia w chirurgii serca. Działa również w Toronto Towarzystwo Polsko - Żydowskie, starające się z powodzeniem rozładować stare nieporozumienia i wzajemne pretensje. Henryk Dasko, krytyk i publicysta, znawca twórczości Kosińskiego i Tyrmanda, ma na tym polu duże zasługi. Istnieje także w Toronto Polski Instytut Naukowy prowadzony przez profesor Barbarę Sharatt. Instytut ma za zadanie zbliżyć polskie osiągnięcia kulturalne i polską historię do kanadyjskich kół uniwersyteckich i grup etnicznych.

W Toronto nieprzerwanie mają miejsce wydarzenia kulturalne, organizowane przez polskie środowisko. Nie ma miesiąca bez wernisażu, teatru, koncertu. Jesteśmy dumni z tego, że mamy polskie, europejskie dziedzictwo. Jesteśmy dumni z tego, że jesteśmy Kanadyjczykami. Ale największą dumą artysty jest jego sztuka. Najważniejszym jest to, jak widzi siebie, innych, świat, i w jaki sposób potrafi to przekazać. Przekazać swoją przemyślaną prawdę, prawdę nieograniczoną rynkowym zapotrzebowaniem, cenzurą, nacjonalizmem, polityką.

Andrzej Pawłowski

NA GŁOSY SOLO

W adaptacji Watta jaką oglądaliśmy na scenie teatru Buckleina przywołany jest motyw daremnego dociekania. Dopelnia go jednakże nowy ton, który jak w utworze muzycznym decyduje nie tylko o klimacie całości, lecz przesądza o końcowych rezultatach.

Ton jest podany przez obraz dwu obrysowanych światłem cieni na tle otwierających przestrzeń okien i ciszę komentowaną muzycznym preludium. Narzucająca się analogia z orientalnym pejzażem każe myśleć o wiotkich liniach nakreślonych tuszem, których rola polega na uprzytomnieniu obecności białej przestrzeni. Wyakcentowanie tła w obrazie sugeruje zmianę perspektywy, a rytm dochodzenia do niego będzie wyznaczany przez zmienny rytm narracji, rytm przyznawania pierwszeństwa aktu mówienia przed mówiącym. I choć głównie na tekście wspiera się całe przedstawienie, to nośnikiem znaczeń staje się nie słowo, lecz sposób przebiegu rytmów, akcentów i intonacji, a osią konstrukcyjną - dążenie do jednolitej, dominującej struktury muzycznej.

W następującym po obrazie ciągu sekwencji postaci zmuszone są do balansowania pomiędzy narracją i monologiem, przekazywaniem ciężaru znaczeń i melodii zdań, byciem tym, który mówi i tym, który jest mówiony. Ta niejednoznaczność przekazu sprawia, że spektakl sytuuje się na krawędzi dwu prowadzonych na zasadzie kontrapunktu opowieści: literackiej i scenicznej. I gdy pierwsza uparcie powtarza niezdarne, człowiecze pytania i potwierdza brak odpowiedzi, druga konsekwentnie ją ignoruje, stwarza dystans do treści i dostraja się do zaintonowanej we wstępie melodii.

Aspiracje Watta i wyciszone dźwięki fletu, które przed chwilą kołysały pogrążoną w mroku scenę są wyrazem dwu nieprzystawalnych do siebie rzeczywistości, i jedna pojawia się kosztem zniknięcia drugiej.

Gdy więc rozpoczynają się monologi imi-

tujące rozchwiane w swych podstawach dywagacje poznawcze Watta, to brzmią one fałszywie i nieprzekonywująco. Forma przekazu staje się tu bezpośrednią interpretacją tekstu i im mniej w niej melodii, tym większe wrażenie zbędności.

Pierwszy etap pobytu w domostwie pana Knotta (przed oknami domu pana Knotta?) charakteryzuje powściągliwe natręctwo pojedynczych głosów nieświadomych swej barwy, jak w sytuacji, gdy źle nastrojone instrumenty próbują bezskutecznie znaleźć wspólny ton.

W zestawieniu z tymi wstępnymi zabiegami, późniejsze rozwinięcie spektaklu, wspomaganego procesem doprowadzania wypowiedzi do stadium semantycznego rozkładu (zdania wypowiedziane na wspan, jest stopniowym potęgowaniem wyrazistości formalnej.

Dwa głosy, z początku szorstkie i nużące, rozwijają się w czytelne tematy muzyczne, by w końcu stworzyć doskonały duet. Jest to muzyka rejestrująca szepc i odpowiadające mu echo, subtelne zmiany kolorystyki i wysokości dźwięku, co w naturalny sposób przywołuje temat bezinteresownej kontemplacji, w której głos pytającego cichnie na rzecz głosu zapytywanego.

W wyniku tej ewolucji spektakl zyskuje autonomię wobec literackiego odpowiednika i staje się już nie interpretacją przedłużającą konsekwencje tekstu, ale rzeczą niezawisłą, dążącą w kierunku wyartykułowania tego trzeciego, intonującego głosu. Można zapytać, czy to właśnie nie jest historia Watta? Nie ta, której bohater zostaje porzucony w poczekalni, ale ta skonkretyzowana w dźwiękach. Bo im bardziej wyczerpują się możliwości poznania, które zostały Wattowi przydzielone, a z jego pragnienia, by się poprawić, z jego pragnienia, by zrozumieć nie zostaje nic, tym więcej w nim tonu ze wstępnego preludium.

Odejscie Watta nosi znamiona wślizgnię-

cia się w rzeczywistość pejzażu, kosztem autodestrukcji własnej natury, kosztem zamknięcia, nierozważanych jako ironiczna negacja, lecz przyjęcie roli ostrych, ciemnych konturów na bieli obrazu. Postać Watta w końcowej scenie ma fakturę cienia, a jego spokojna nieobecność staje się kwintesencją słowa i muzyki i dochodzącej do głosu ciszy.

Reżyser paradoksalnym ruchem koła doprowadza opowieść do jej początku, w rejony

nieznane Wattowi, ale w których istnieje, przeznaczone tylko dla niego i jemu podobnych, miejsce.

Katarzyna Zajda

Watt. Samuel Beckett. Przekład, adaptacja reżyseria: Marek Kędziński. Aktorzy: Marek Kalita, Janusz Korprowski. Scenografia: Uwe Oelkers. Muzyka: Martin Niestroy.

Premiera: 13 marca 1994 r., Teatr Buckleina.



Marek Chaczyk Rysunek

Glosy

LAS BIRNAM POD DOMEM PARTII

Ślimak ma skorupę, a człowiek architekturę. Sądząc po pięknie skręconych muszlach ślimaków i po obrzydliwych blokach Polaków, ludzie to mięczaki, ale mięczaki to anioły!

Krajobraz polskich wsi, miast i przemysłu uratować można tylko w jeden sposób, zasłaniając go wysokimi, szybko rosnącymi drzewami. „Trzy miliardy drzew na Trzecie Tysiąclecie” - pod takim hasłem mogliby wreszcie wyruszyć do roboty bezrobotni Rzeczypospolitej.

Skąd to się wzięło, że nam, Polakom, tak niezwykle brakuje poczucia Formy?

Rację ma zapewne Stanisław Brzozowski: nie zakorzenił się u nas nigdy porządnie etos pracy, a to przede wszystkim rytm pracy kształtuje „poczucie formy”. Wciąż byliśmy „przedmurzem”, Polak jest żołnierzem, rycerzem - Rzeczpospolita to archeologiczne pobojowisko. Mieszczafństwo nasze upadło (czy nie rozwinęło się) w XVII wieku, wolny chłop zniknął jeszcze wcześniej. Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* wyraża nadzieję, że obyczaj pracy zostanie odbudowany przez „no-

woczesny proletariatu”.

Tutaj Brzozowski pomylił się oczywiście; w krajach zwycięskiego proletariatu połowa produkcji przemysłowej szła zawsze prosto na śmietnik... Gdyż dobra praca możliwa jest tylko tam, gdzie związki między człowiekiem i materią oraz między samymi ludźmi są bliskie, żywe, zatem raczej w warsztatach, niż w hali produkcyjnej. W państwach wysoko uprzemysłowionych każdy wielki zakład otoczony jest setkami czy tysiącami kooperujących małych firm.

Rzecz charakterystyczna: przywódcy percelowskiego proletariatu posadzili sobie na środku paradnych schodów (!), prowadzących do Domu Partii w Warszawie (obecnie Giełda), zagon choinek. Drzewka do dziś stoją. Wiadomo, o co szło, żeby się naród zbyt do władzy nie przysuwał i po schodach paradnych nie paradował... Tak, przyszły drzewa pod zbójcekie zameczysko. Każdej satrapii zagroza w końcu jakiś wariant Lasu Birnam.

Maciej Cisko



Marek Chaczyk Rysunek

Przeгляд prasy

W CZASOPISMACH LITERACKICH - ZOBACZONE, ZAPAMIĘTANE...

1.

Zacznijmy od ostrej, zdecydowanej wypowiedzi Marianny Bocian w wywiadzie z Ewą Sonnenberg na łamach *Nowego Nurtu* (nr 5, 1994: *Wierzę w odrodzenie człowieka*). Kilka cytatów: „Wyjątkowo cenię sobie poezję Świrszczyńskiej, Herberta, Karpowicza i Wirpsy od *Traktatu skłamanego*. Dziwi pewnie, że nie pojawiło się nazwisko Różewicza i Miłosza. Dlaczego - nie będę tu wyjaśniać. Podkreślę, że wszystko, co wyrosło z naśladowania pisaniny Różewicza jest zniechęcającym pseudotworem. Miłosza, to owszem, jako **wybitnego** w odkształcaniu obrazu historii literatury polskiej, włącznie z „napowietrzonym łagrem jakim jest *Ziemia Ulro*”. I w innym miejscu: „W tej chwili możemy mówić o układach mafijnych. Niewielu interesuje, co dzieło znaczy, jakie ideały i idee wprowadza w układ świadomości społecznej. Zanika umiejętność opisu, nie tylko poezji, ale malarstwa, filmu, fotografii, muzyki. Istotnym stał się podział pieniędzy wedle «listy nazwisk». A kto ją tworzy? Podobnie ma się sprawa z nagrodami literackimi, które albo traktowane są jako zapomogi socjalne, albo rezerwuje się je dla znajomych z poprzedniego układu, nie biorąc pod uwagę dokonań. Kiedyś dostawało się nagrody za współpracę z systemem komunistycznym i popieranie ideologii, teraz jest to sprawa jeszcze bardziej deprawacyjna (...)”.

2.

Część środowiska literackiego coraz częściej wyraża niechęć wobec reguł aktualnie funkcjonującego życia literackiego. Ale mowa nawet i o niedalekiej przeszłości. W numerze 5 - 6, 1994 ukazującego się w Rzeszowie czasopisma *Fraza* mieszkającą w Kanadzie poetka Waław Iwaniuk rozpoczął druk cyklu pt. *Wykluczony z klik*. Bohaterem pierwszego od-

cinka jest Jan Leszcza (Wiktor Londzin). „Jak to się stało - pyta Iwaniuk -, że wybitny poeta, Jan Leszcza (...) uszedł uwagi naszych krytyków i historyków literatury? Nie jest to poeta drugo czy trzeciorzędny, wystarczy porównać najlepsze jego wiersze z osiągnięciami modnych dziś poetów, Barańczaka czy Zagajewskiego, by dojść do wniosku, że Leszcza im nie ustępuje w obrazowaniu i organizowaniu materiału językowego (...)”. *Fraza* zapowiada się na interesująco redagowane pismo (redaktorem jest Stanisław Dłuski), z wolna odnajdujące własne miejsce pośród dość licznych dziś czasopism literackich zakresem tematycznych zainteresowań (choćby działem „Tematy wschodnie”). W numerzy tym także prezentacja ostatnio często nagradzanego poety - Józefa Kurylaka.

3.

W 2 numerze z br. poznańskiego pisma *Czas Kultury* (pismo od pewnego czasu ukazuje się w nowej formule) Izolda Kiec w artykule *Ostania szansa krytyka* zastanawia się nad brakiem świeżej krytyki towarzyszącej aktualnym wydarzeniom artystycznym. Artykuł aż domaga się dyskusji, polemiki... Jeśli ów brak krytyki jest jednak faktem - tekst powinien pozostać bez rozgłosu. Autorka wyraża żal z dominacji w krytyce artystycznej ostatnich lat nurtu akademickiego, który - wedle jej oceny - nie spełnia wymogów rzetelnej krytyki. Izolda Kiec wymienia trzy podstawowe warunki działalności w tej dziedzinie, z których ani jeden nie spełnia się w krytyce akademickiej. „Dialogowy charakter” tekstu jest zwykle pogwałcony przez monolog zadufanego i przemawiającego ex cathedra naukowca: „Na recenzenckich fotelach zasiadają badacze literatury - pracownicy uniwersytetów i instytutów naukowych, którzy obwarowują swe teksty teoretycznoliterackimi regu-

łami, te zaś wynoszą krytyka ponad partnerów dialogu, sprawiają, że czuje się on kimś mądrzejszym, lepszym, tym samym zwalniają go z odpowiedzialności wobec autora i pozostałych czytelników, zmniejszają ryzyko pomylki i uniemożliwiają dyskusję."

4.

W lipcowym numerze *Twórczości* artykuł Tomasza Burka *Co jest jeszcze do odkrycia w Iwaszkiewiczu? Z umiarkowanymi emocjami śledzę bój, jaki toczy się ostatnimi czasy o rangę puścizny po autorze Panien z Wilka*. Czytam rocznicowy numer *Twórczości*, czytam ubiegłoroczny zbiór krańcowych nieraz opinii o pisarzu w *Dekadzie Literackiej*, czytam opinię o całej tej sprawie Jerzego Pilcha w *Tygodniku Powszechnym* - i jestem prawie pewien, że idzie tu o coś więcej, niżli tylko o Iwaszkiewicza. Tymczasem artykuł Tomasza Burka powinien nieco ochłodzić polemistów, których krytyk nawet wszystkich nie wymienia z nazwiska. Ochłodzić temperaturę rozmowy o Iwaszkiewiczu powinno ważne chyba spostrzeżenie, że w zasadzie przy dzisiejszym stanie badań tego pisarstwa, jakiegokolwiek rozdzieranie szat na Iwaszkiewiczu pozbawione jest podstaw. Ocena pisarstwa autora *Xenii* uzależniona jest od jednej jedynej metodologii badań, jaką zaserwowano książkom Iwaszkiewicza (Kwiatkowski, Przybylski), więc dzieło to zostało poddane refleksji częściowej. Uchylono rąbek ledwie. Poczekać jeszcze by

wypadało przed ustalaniem miejsca Iwaszkiewicza w ankietach, rankingach, giełdach... To zbyt trudny, nazbyt zawikłany problem, by dało się raz ciąć - i po krzyku.

5.

Na koniec lektura poznańskiego *Arkusza* (nr 1, 1994) z czerwca br. - i tam skrócona wersja odczytu Marty Wyki z poznańskiego Kongresu *Kultura czasu przełomu, pt. Jakiej literatury Polacy potrzebują?* Niestety, choć tekst iskrzy się błyskotliwością, pytanie postawione w tytule rodzi odpowiedź wymijającą. Najpierw mowa jest o epoce „znaków zapytania”, następnie o „utracie odbiorczej jednolitości” („czego innego zdaje się domagać gust publiczny, inne są wybory elitarne”), wreszcie diagnoza: „Myślę, że Polacy potrzebują literatury z przyzwyczajenia”. Tak to zwykle jest, że proste pytania powodują zagmatwane odpowiedzi (☞ argumentacji jest i Kołakowski, i Miłosz, i „młodzi eseciści z Trójmiasta”, i Słonimski). Co innego jednak, jeśli pytanie tytułowe zostanie źle postawione - w tym przypadku z premedytacją, celowo. Podejrzewam jednak, że ów wewnętrzny skutek mieszanych uczuć - po lekturze tekstu - wynika jednak z faktu, iż redakcja pisma przedstawiła nam „skróconą wersję” odczytu, a nie całość. Jak bowiem proza Nurowskiej, Szczypińskiego i Konwickiego, ma stanowić reprezentatywną próbkę całej dzisiejszej literatury.

Książki nadesłane:

- Kazimierz Brakoniecki, *Jednia*, Borussia, Olsztyn 1994, Ss. 72.
- Magdalena Jankowska, *Zbiór czwarty*, Wydawnictwo Lubelskie Nowe, Lublin 1994, Ss. 33.
- Mariusz Grzybalski, *Negatyw*, Biblioteka Pracowni, Ostrołęka 1994, Ss. 41.
- Natasza Goerke, *Fractale*, Czas Kultury, Poznań 94.
- Tadeusz Kijonka, *Labirynty. Pięć poematów polskich*, Śląski Fundusz Literacki, Katowice 1993, Ss. 75.
- Krzysztof Kuczkowski, *Widok z dachu. Wiersze, zapiski, dialogi*, Seria Biblioteka „Toposu”, Wydawnictwo Granit, Gdańsk 1994, Ss. 54.
- Jolanta Baziak, *Strefa pomyślonych*, Arkun, Gdynia 1991, Ss. 64.
- Kazimierz Nowosielski, *Przestrzeń oczekiwana. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1993, Ss. 216.
- Kazimierz Nowosielski, *Wilga i deszcz*, Wydawnictwo „Marpress”, Gdansk 1994, Ss. 55.
- Sławomir Różyc, *Goya i inne żelazne kawałki* (grafika Marek Chaczyk), TIKKUN, Warszawa 1993, Ss. 92.
- Florian Śmieja, *Mały wybór wierszy*, Wrocławska Oficyna Nauczycielska, Wrocław 1994, Ss. 32.
- Dariusz Sośnicki, *Marlewo*, Biblioteka Pracowni, Ostrołęka 1994.

Dziękujemy

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY 3/1293/94

Redaguje kolegium:

Krystyna Starczak-Kozłowska - redaktor naczelny
Ryszard Częstochowski, Robert Mielhowski, Grzegorz Musiał, Krzysztof Myszkowski.
Administracja, sprzedaż, prenumerata - Mieczysław Kilian

Redaktor techniczny: Zbigniew Lewandowski

Korekta: Grażyna Dembowska

Wydawca: Teatr Polski w Bydgoszczy

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: 85-071 Bydgoszcz, Aleje Mickiewicza 2, tel. 21-11-38

Skład: „IMPET”, 85-080 Bydgoszcz, ul. Kollątaja 1, tel. 28-70-45

Druk: „SPRINT”, 85-080 Bydgoszcz, ul. Kollątaja 1, tel. 28-70-45

W tych miejscach można kupić KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

- Białystok

Klub MPiK, ul. Sienkiewicza 3

- Bydgoszcz

Biuro Wystaw Artystycznych, ul. Gdańska 20

Księgarnia, Al. Planu 6-letniego 35

Księgarnia i Antykwariat „Libellus”, ul. Dworcowa 18

PP Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 5

Salon Wydawnictw Artystycznych, ul. Focha 2

Sklep Nr 5 „Veritas”, ul. Gdańska 54

Galeria Sztuki „Kantorek”, ul. Gdańska 3

Teatr Polski Redakcja, Al. Mickiewicza 2

- Chełm

Klub MPiK, ul. Lubelska 61

- Gdańsk

Klub MPiK, ul. Długi Targ 27/28

PP „Dom Książki” Księgarnia Nr 5, ul. Długa 62/63

- Gorzów Wlkp.

Klub MPiK, ul. Sikorskiego 126/128

- Kalisz

Klub MPiK, Al. Wolności 6

- Katowice

Klub MPiK, ul. Rynek 18

Księgarnia Klubu MPiK, ul. Teatralna 8

- Kielce

Klub MPiK, ul. Warszawska 5

- Koszalin

Klub MPiK, ul. Zwycięstwa 106/108

- Kraków

Księgarnia „Antun”, ul. Lentza 3
Księgarnia „Okapi”, ul. Stradom 23
Księgarnia „ZNAK”, ul. Sławkowska 1
Księgarnia „Skarabeusz”, ul. Bosaków 11
Księgarnia „Skarbnica” Anna Włodarczyk, Osiedle Centrum C Blok 1

- Lublin

Księgarnia „Ezop II”, ul. Krakowskie Przedmieście 62

- Łódź

Klub MPiK, ul. Narutowicza 8/10
Księgarnia „Atut”, ul. Wojska Polskiego 136/138
Księgarnia „Exlibris”, ul. Piotrowska 149
Księgarnia „Łódzka”, ul. Piotrowska 171/173

- Opole

Antykwariat - Księgarnia Ryszarda Kmita, ul. Rynek 16
Księgarnia „Omega” Krystyna Neisch, ul. Rynek 19
Klub MPiK, ul. Ozimska 2

- Piła

Klub MPiK, ul. Śródmiejska 1

- Poznań

Księgarnia Naukowa „Ossolineum”, ul. Marcinkowskiego 30

- Rzeszów

PP „Dom Książki” Księgarnia, ul. T. Boya - Żeleńskiego 19

- Słupsk

Klub MPiK, ul. Stary Rynek 6

- Szczecin

Klub MPiK, Al. Wojska Polskiego 2

- Toruń

INDEX - BOOKS księgarnia Promocyjna, ul. Rynek Staromiejski 10
INDEX - BOOKS księgarnia Promocyjna, ul. Gagarina 11 (Rektorat UMK)
Klub MPiK, ul. Wielkie Garbary 18

- Warszawa

„Bis” Księgarnia, ul. Świerszcza 2
Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa SC, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Księgarnia Uniwersytecka „LIBER” Sp. z o. o., ul. Krakowskie Przedmieście 24
Księgarnia Reprint, ul. Krakowskie Przedmieście 71
Klub MPiK „Bagatela”, ul. Bagatela 14
Klub MPiK „Żoliborz”, ul. Mickiewicza 27

- Wrocław

Klub MPiK, ul. Kościuszki 21/23
Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego, ul. Świdnicka 28

- Zielona Góra

Klub MPiK, ul. Bohaterów Westerplatte 19

**Program II Polskiego Radia, Ministerstwo Kultury i Sztuki
oraz Polskie Radio Kraków**

**ogłaszają
KONKURS OTWARTY NA SŁUCHOWISKO
o szeroko pojętej tematyce współczesnej**

Organizatorzy oczekują utworów poruszających różne aspekty życia naszego kraju ostatnich pięciu lat (od „okrągłego stołu”) ze szczególnym uwzględnieniem tzw. „szarych stref” nowej rzeczywistości, które nie zdołały jeszcze uzyskać wartościowego literackiego zapisu. Chodzi więc zarówno o krystalizujące się w sporach politycznych i konfliktach społecznych postawy, jak i o bohaterów odpowiadających potrzebom chwili. Tych z pierwszych stron gazet jak i tych, których zwykło się określać bohaterami powszedniości, którzy nie są obciążeni żadnymi, pozytywnymi, ani negatywnymi doświadczeniami przeszłości.

Prace w trzech egzemplarzach znormalizowanego maszynopisu (1800 znaków na stronie) w objętości około 20 stron, oznaczone godłem należy przysyłać na adres:

**PROGRAM II P. R., ul. Woronicza 17, 00 - 950 Warszawa
do dnia 31.XII. 94 r.**

(decyduje data stempla pocztowego), z dopiskiem na kopercie z tym samym godłem zawierającym imię, nazwisko i adres autora.

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi 15 lutego 1995 roku.

Organizatorzy przewidują następujące nagrody:

- I nagroda - 20 milionów złotych**
- II nagroda - 12 milionów złotych**
- III nagroda - 8 milionów złotych**
- oraz trzy wyróżnienia po 3 miliony złotych.**

Jury zastrzega sobie prawo do innego podziału nagród.

Nagrodzone słuchowiska zostaną wyemitowane na antenie Programu II i będą honorowane według obowiązujących stawek.

**Kwartalnik Literacki „Kresy” istnieje od 1989 roku.
Jest pismem poświęconym literaturze
i sztuce współczesnej.**

W ostatnich numerach m.in.:

POEZJA: Jerzy Ficowski, Urszula Koziół, Krzysztof Karasek, Andrzej Szmidt, Zbigniew Machej, Krzysztof Lisowski, Tadeusz Pióro, Urszula Małgorzata Benka, Piotr Matywiecki.

PROZA: Gustaw Herling-Grudziński, Kazimierz Orłoś, Janusz Kraśniński, Jurij Andruchowycz.

SZKICE: Edward Balcerzan, Janusz Sławiński, Jacek Kolbuszewski, Przemysław Czapliński, Andrzej S.Kowalczyk, Rafał Habielski, Leszek Szaruga, Jerzy Sosnowski.

DYSKUSJE: o romantyzmie, Młodej Polsce, teatrze polskim „po przełomie”, sztuce lat siedemdziesiątych, poezji polskiej 1989-93.

BLOKI PRZEKŁADÓW: z literatury czeskiej i ukraińskiej.

ROZMOWY: z Henrykiem Grynbergiem, Bohumilem Hrabalem, Henrykiem Markiewiczem, Ewą Kuryluk, Krzysztofem, Andrzejem Watem.

„**KRESY**” podają wartościowy materiał literacki przeznaczony dla zaawansowanej publiczności czytelniczej. Każdy zeszyt liczy ponad 250 stron druku. W Polsce ukazuje się wiele pism literackich. Jeśli wybrali Państwo właśnie „**KRESY**”, zachęcamy do zaprenumerowania naszego kwartalnika dla siebie, dla szkoły, dla biblioteki...

Redakcja przyjmuje wpłaty za prenumeratę na rok 1995: (numery 21, 22, 23, 24) **w wysokości 140.000 zł.** Wpłat można dokonywać na pocztę lub w oddziałach PKO na konto:

Stowarzyszenie Literackie „Kresy”, PKO BP II Oddział Lublin Nr 43528-126175-132. Prosimy o zaznaczenie, że wpłata dotyczy prenumeraty i podanie swojego adresu. Egzemplarze prześlemy pocztą.

W prenumeracie taniej !

Adres redakcji „Kresów”: 20-950 Lublin 1, skr. poczt. 383

odra

aktualna publicystyka ● nowoczesny esej ● filozofia ● proza i poezja
najwybitniejszych autorów polskich ● przekłady ● debiuty ● felietony
● nad książkami ● sygnały z kraju i zagranicy

PRENUMERATA ZAGRANICZNA (wysyłana pocztą zwykłą) opłacana w dewizach jest przyjmowana w redakcji przez cały rok. Cena 1 egz. wynosi 3 dol. USA za rok (numer wakacyjny 7/8 jest podwójny). Wpłat należy dokonywać na konto:

BZ I O/WROCŁAW

nr 389206-606512-131

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu

Wrocław, Rynek-Ratusz 24 - **Redakcja miesięcznika „Odra”**,

PRENUMERATA KRAJOWA przyjmowana w redakcji w złotych na I kwartał 1995 wynosi aktualnie 66 tys. zł, na I półrocze - 122 tys. zł. Prenumerata ta z wysyłką za granicę jest o 100 proc. droższa. Wpłaty prosimy kierować na podane wyżej konto, podając swój dokładny adres. W przypadku łączenia numerów gwarantujemy dostarczenie zamówionej ich liczby (czyli 6 w prenumeracie półrocznej, 3 w kwartalnej, z wyjątkiem III kwartału, kiedy nr 7/8 jest tradycyjnie podwójny). Prenumeratę „Odry” prowadzi też Poczta i „Ruch”.

Redakcja dziękuje za wpłaty (dwukrotność lub wielokrotność prenumeraty podstawowej) na **PRENUMERATĘ PRZYJACIÓŁ „ODRY”**, która pozwala nam utrzymać pismo, częściowo dotowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Nazwiska PRZYJACIÓŁ pozwolimy sobie podawać na **naszych łamach**.

adres redakcji:

Podwale 64

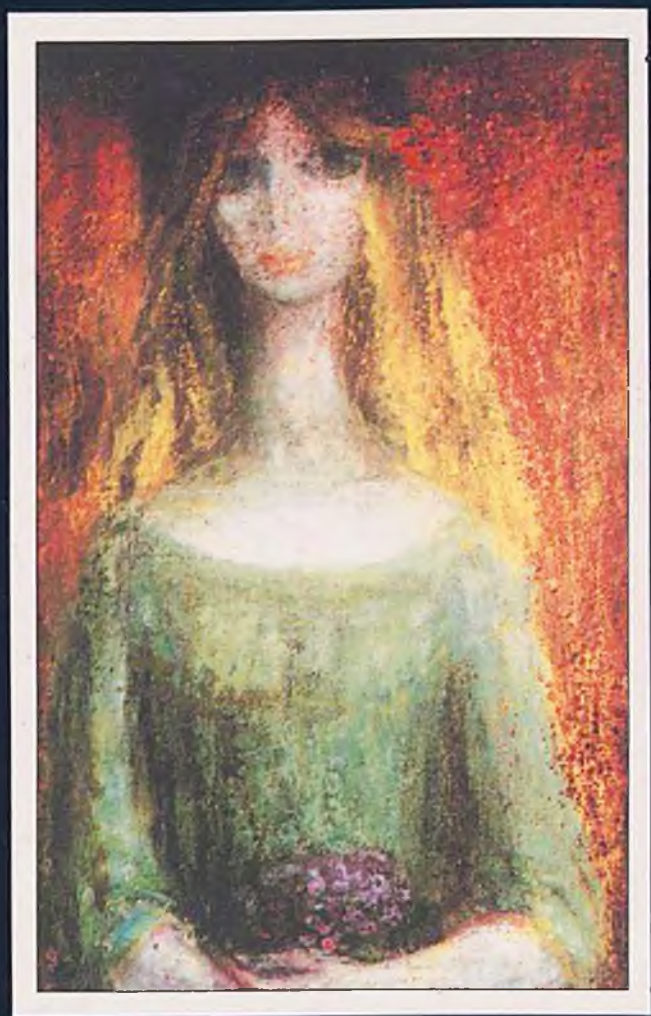
50-010 Wrocław

FORUM

AKADEMICKIE

- *aktualne informacje
z MEN, KBN, RG, PAN
i szkół wyższych*
- *stypendia, granty, bank pracy,
konferencje naukowe*
- *publicystyka: najważniejsze
problemy środowiska,
artykuły popularnonaukowe,
kultura...*

**OGÓLNOPOLSKI DWUTYGODNIK
DLA ŚRODOWISKA AKADEMICKIEGO**



100