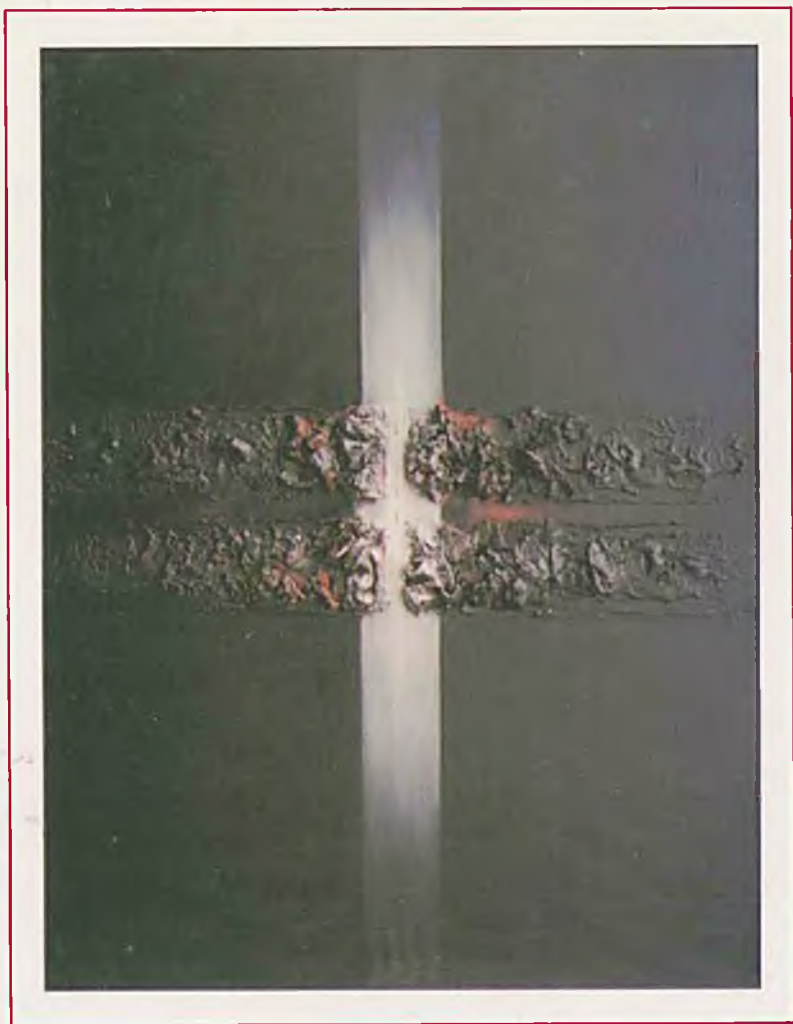


# KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



KUJAWY  
I POMORZE

NR 4/94



# **KWARTALNIK ARTYSTYCZNY**

**4/94**

**BYDGOSZCZ**

## SPIS TREŚCI

Tadeusz KANTOR	Fragmenty	5
<b>ROZMOWY KWARTALNIKA</b>	Nie publikowana rozmowa z Tadeuszem Kantorem	6
<b>POEZJA, PROZA, ESEJ...</b>		
Zbigniew HERBERT	Z wiersza: Małe serce	13
Ewa KURYLUK	Wiek 21 (fragment powieści)	15
Janusz SIYCZEŃ	Wiersze	27
Stefan CHWIN	Dlaczego właściwie polscy pisarze odrzucili komunizm i co z tego wynikało	32
Piotr JASEK	Sweter, Pożegnanie Nataszy	50
Bogdan CZAYKOWSKI	Wiersze	54
Wacław LEWANDOWSKI	Siekiera trzebi ogród	58
Jean GENET	Ceremonie żałobne	71
<b>PLASTYKA</b>		
Jolanta CIESIELSKA	Bramy raju	86
<b>PREZENTACJE</b>	Jerzy Puciata (nota)	95
Piotr SIEMASZKO	Jerzy Puciata - wyzwalanie światła	95
Helen SHLIEN	O Ewie Kuryluk	101
<b>GALERIA JEDNEGO OBRAZU</b>	Aleksandra Simińska	103
<b>TEATR</b>		
Władysław KRAL	Pan Jarosław w teatrze	106
Antrakt	Życie w pogoni za życiem	113
<b>MUZYKA</b>		
Józef BALIŃSKI	Piąta	118

## VARIA

### O książkach

Krzysztof MYSZKOWSKI	Apokatastasis panton	123
Stanisław DŁUSKI	Twórczy pesymizm	124
Weronika HETMAN	Erotyki Krystyny Rodowskiej	125
Jan WOLSKI	Język wyjęty z zawiasów	127
Maria JENTYS	Śmiało drogą pod górę	128
Krzysztof SOLIŃSKI	Przekąska intelektualna	131

### Kolonotatnik

Krzysztof NOWICKI	Głodomór	132
-------------------	----------	-----

### Glosy

Robert MIELHORSKI	Ród poetów	134
-------------------	------------	-----

### Świadectwa

Jan KLOTT	„Piwnica” w anegdocie	137
Michał ŁUKASZEWICZ	Pomyłka sapera	138

### Przegląd prasy

Dossier	140
Wśród czasopism	142

### Książki nadesłane

144

### Zapowiedzi

145

### Na okładkach:

- I) Jerzy Puciata, *Światło w mroku*
- II) Grzegorz Stachańczyk, *Ukazanie światła w zaświatach*



Tadeusz Kantor  
fot. Jerzy Borowski

*To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wiercie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.*

*To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszonym, jak poucza nas konwencjonalna legenda. Wiercie mi to człowiek biedny i bezbronność jest jego udziałem, wybiera bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku. W pełni świadomy.*

*Z Małego Manifestu, 1978 r.*

*Pokój mego dzieciństwa  
jest ciemną i zagraconą dziurą.  
To nieprawda, że dziecinny pokój w naszej pamięci  
pozostaje słoneczny i jasny.  
Takim czyni go tylko  
konwencjonalna maniera literacka.  
Jest to pokój umarły  
i umarłych.  
Przywoływany wspomnieniem  
nieustannie umiera.*

*z partytury teatralnej: Wielopole, Wielopole. 1979-80 r.*

*Odrzucam w teatrze wszelkie fałszywe cudowności teatru, jego znane trompe l'oeile, nieznośne złudzenia wywoływane światłami, kurtynami gazowymi, magicznymi zmianami dekoracji (...) iluzję odrzucam, ale jednocześnie cenię jako dość groźnego przeciwnika. Kapłani sceny trudnią się przeważnie haniebnym procederem stręczenia iluzji.*

*z Cudowności realności, 1979 r.*

#### DZIEŁO SZTUKI DAJE ŚWIADECTWO

*I w istocie dawało:  
czasom,  
niebu i ziemi,  
obyczajom,  
wojnom,  
próżności,  
niekiedy p r a w d z i e.*

*z Manifestu, 1970 r.*

*Teatr jest działalnością na najdalszych kresach życia, gdzie kategorie i pojęcia życiowe tracą swoje racje i znaczenia, gdzie szaleństwo, gorączka, histeria, obłąd, halucynacje są ostatnimi szanćami życia przed nadchodzącą CYRKOWĄ GRUPĄ ŚMIERCI, jej WIELKIEGO TEATRU. Jest to moja definicja teatru.*

*z Miejsca teatralnego 1980 r.*

*Nie publikowany wywiad z Tadeuszem Kantorem*

## NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ

Pamiętam, że lato 1989 było wyjątkowo gorące w Nowym Jorku, że Tadeusz Kantor przyjechał do teatru La Mama na 4-tej ulicy, a ja mieszkalem na 5-tej, czyli równolegle; przyjechał z przedstawieniem *Nigdy tu już nie powrócę*. Ten tytuł mnie zafrapował, bo „tu” znaczyło, że gdziekolwiek jest, to już tam nie wróci. Tego właśnie lata poznałem gromadkę zapaleńców którzy postanowili stworzyć polski program telewizyjny i mnie upatrzyli sobie na prezentera. Wywiad z Tadeuszem Kantorem miał być dla mnie sprawdzianem. Na spotkanie w teatrze La Mama szedłem z tylko jednym pytaniem - właśnie o ten tytuł.

Nic innego nie przychodziło mi do głowy, poza obrazami z przedstawienia, które widziałem dzień wcześniej - ciągle jeszcze nim zaczarowany. Pamiętam też, że moi wierzyciele (bo wierzyli we mnie) przypominali mi, abym tytułował Kantora „panie profesorze” i gdy go „zatyłowałem” tuż przed nagraniem - to on, że „panie Tadeuszu” wystarczy. Na pamiątkę od owych zapaleńców dostałem kasetę z tym wywiadem z panem Tadeuszem, który pewnie nie był nigdzie jeszcze publikowany, a pana Tadeusza posłuchać zawsze warto. Bardzo warto.

Wiesław Górski

**Wiesław Górski:** Panie Tadeuszu - oglądaliśmy to przedstawienie. Przed naszymi oczami stanęła bardzo polska, i bardzo miniona przeszłość. Dla Polaków zamieszkałych tutaj, w Ameryce, którzy zdecydowali się już nie powrócić - dla mnie, który jestem z Polski, jest to też przeszłość znana przede wszystkim z Pańskich przedstawień i Pan magicznym zabiegiem artysty spowodował, że ona ożyła w całej swojej tęsknocie - bardzo czule, bardzo wrażliwie przedstawiona. Chciałbym się spytać czy „nigdy nie wrócę” oznacza, że nie wrócę już do tego tematu, nie wrócę do przeszłości czy dlatego, że jest Pan nią zmęczony, czy dlatego, że po prostu chce Pan, aby spoczęła w spokoju? To jest pierwsze pytanie.

**Tadeusz Kantor:** Proszę Pana, tytuł *Nigdy tu już nie powrócę* nie odnosi się do mojej przeszłej twórczości, do przeszłości, to się odnosi do Krakowa. Wprawdzie w Mediolanie mi zarzucali, że się odnosi do Mediolanu, to znaczy - właściwie może się odnosić do każdego miasta, w którym gramy, że już więcej tutaj nie powrócę. To jest tytuł przypadkowy, to znaczy dla mnie przypadek odgrywa bardzo ważną rolę w twórczości i przypadek mi daje bardzo wiele pomysłów. Większość moich pomysłów pochodzi z przypadków. Np. tytuł *Niech szczerzą artyści* był też przypadkowy i to było zdanie wypowiedziane przez jedną megierę francuską w Paryżu, która oświadczyła w imieniu lokatorów kamienicy, w której



znajdowała się galeria, gdzie ja wystawiałem - *Niech szczerą artyści*, ponieważ chodziło tam o jakąś głupią historię, drzwi bezpieczeństwa, na którą te megierzy - bo dookoła mieszkali rzeczywiście megierzy, typowe megierzy francuskie - ostro zareagowały i ona w ich imieniu powiedziała: my się nie zgadzamy na te drzwi. Kiedy właścicielka galerii odrzekła - dobrze, ale przecież w tej galerii wystawiają sławni artyści - wtedy tamta wykrzyknęła: „Niech szczerą artyści”! I kiedy mi to powtórzono, wtedy ja wykrzyknąłem: mam tytuł do nowego spektaklu! Podobnie przypadkowy był tytuł *Nigdy tu już nie powrócę* - to ja powiedziałem nie przypuszczając, że będzie tytułem tej sztuki. Powiedziałem w odpowiedzi nie megierze, tylko jednemu biurokracie krakowskiemu, który zachował się w ten sposób, że ja powiedziałem - nigdy tutaj do tego miasta nie powrócę. Na co jedna z pań, dziennikarka, inteligentna, rzekła: - „Proszę Pana, Pan ma świetny tytuł do spektaklu”. Ja powiedziałem: - Tak, świetny tytuł. Przechodziłem czas rozważałem, czy to w ogóle jest możliwe, żeby dać taki tytuł osobisty, ale potem ten tytuł zaczął mi się pogłębiać - to nie chodziło o miasto Kraków, to chodziło o moją przeszłość, o moje życie prywatne, bo moje życie prywatne jest tutaj najważniejszym motywem. Czasami w złości, w rozpaczach zatrząskuje się drzwi i mówi: „więcej tutaj nie powrócę”. To jest takie typowe zdanie, które się wypowiada w różnych sytuacjach życiowych. Więcej tutaj nie powrócę pomimo, że się wie, że się wróci. To jest okrzyk raczej spontaniczny, pod wpływem rozpacz. Później zaczęło mi się to kojarzyć w ogóle również z przeszłością. Z moją twórczością, bo ja ciągle właściwie powracam do przeszłości. I ciągle w momentach, kiedy mi się nie układa i w twórczości, i w życiu - bo w twórczości tak samo się nie układa jak i w życiu - to się krzyczy: „Nigdy tu więcej nie powrócę”. Jest w tym nie tylko negacja, ale jest jakiś skrót myślowy nostalgiczny, pod wpływem nostalgii zatrząskuje się drzwi chcąc jeszcze pożyć trochę, jeszcze pójść trochę dalej.

**W.G.:** Tak, ale u Pana w przedstawieniu jest troszeczkę sytuacja odwrotna, to znaczy drzwi się otwierają.

**T.K.:** To zawsze się tak zdarza - najlepsze tytuły są na zasadzie odwrotności, prawda? W końcu jeżeli ja daję tytuł *Niech szczerą artyści* to wcale nie chcę, a żeby artyści, -ja chcę, żeby kto inny szczerł, ci, którzy tych artystów w jakiś sposób niszczą.

**W.G.:** W przedstawieniu jednak widzimy postaci z Pańskich poprzednich przedstawień. One się wdzierają tymi drzwiami, to pan oczywiście chciałby te drzwi przed nimi zatrzasnąć...

**T.K.:** To oni zatrząskują drzwi - przede mną, oni mnie wyrzucają - te postacie, które przez ileś tam dobre lat trzydzieści tworzyłem. Zresztą we wstępie do mojego katalogu piszę, że nie tylko ja tworzyłem ich życie, ale oni również tworzyli swoje życie - i dawali swoje życie, i w tej podróży gdzieś tam zostawali na różnych postojach, umierali, ginęli...

**W.G.:** Więc oni są też i pańskim życiem - jak będzie można żyć bez nich, jeżeli na końcu przedstawienia jest takie piękne epitafium?

**T.K.:** Wie Pan, z pojęciem życia jest sprawa dosyć problematyczna: raz się chce żyć, raz się nie chce żyć. Jak się nie chce żyć - to czasami się mówi: Dalej już nic. Drugi mam tytuł: *Dalej już nic*. To był tytuł mojej wystawy, którą zrobiłem przed wyjazdem w Krakowie, w podziemiach naszego archiwum, który ja nazywam *Cricoteką*. Zrobiłem tam wystawę obrazów pt. *Dalej już nic*. To jest też okrzyk taki nihilistyczny, negatywny, który jednak daje kolosalną siłę, ażeby zacząć od nowa.

**W.G.:** Oczyszczyć przedpole...

**T.K.:** Treść tego spektaklu jest dosyć prosta. Po prostu ja tak jak na Zaduszki polskie zwołużę wszystkie postacie, które w jakiś sposób umarły, one umarły, ja je zwołużę na te Zaduszki - nie chcę powiedzieć „narodowe”, ale cricotowe - i to w najgorszym miejscu, bo w knajpie. I oni przychodzą zwołani i czekają na mnie. Mnie nie ma na początku. Potem przychodzę i ja jestem dla nich obcy, zupełnie obcy. Oni mnie zaczynają obrzucać obelgami, wyzwiskami, nie poznają mnie, w końcu w tej jakiejś knajpie, bo to wszystko jest na odwrót - w sztuce jest wszystko na odwrót, inaczej niż w życiu. I przez odwrotność w sztuce my uzyskujemy prawdę. To jest moje credo. Że prawdę uzyskuje się przez odwrotność, a nie przez pozytyw. I oni do mnie w końcu strzelają i tutaj ja mam jedną satysfakcję, że po raz pierwszy zresztą wychodzę nietknięty, ponieważ to wszystko demaskuje iluzję sceniczną. Palę papierosa, cynicznie i arogancko, podczas gdy oni z największą satysfakcją chcą mnie ukatrupić tym aparatem - kulomiotem, aparatem fotograficznym ze sztuki *Wielopole, Wielopole*.

Bo wszystkie te przedmioty są wzięte ze starych sztuk. Początek był tego rodzaju, że doszedłem do wniosku, że nie ma sensu pisać nowej sztuki, pisać nowej fabuły, nowej narracji, że o wiele ciekawiej byłoby użyć wszystkie stare postacie, jakie stworzyłem w teatrze i dać im tylko nową sytuację. Ale te postacie, one są te same, które były przez trzydzieści lat i one wracają, tylko że znajdują się w zupełnie innej sytuacji. I tu jest ta nowa sztuka. To znaczy te same postacie, te same nawet teksty, bo oni wygłaszają swoje teksty z danych sztuk, tylko ponieważ to jest już wszystko umarłe, wszystko jest zapomniane, to oni te teksty zapominają, belkocą, usiłują sobie przypomnieć w jakiejś rozpacz, ażeby sobie w końcu przypomnieć to, czym oni byli. I to jest właściwie bardzo ludzkie. My sobie ciągle przypominamy, jak to było i nie możemy sobie przypomnieć albo fałszujemy.

**W.G.:** Czy to życie artysty nie jest też takie bardzo ludzkie, że czasami zapomina się swojej kwestii na scenie, że...

**T.K.:** Ja uważam, że bardzo dobrze, jeżeli się ma niedobrą pamięć w sztuce. Bo jeżeli się ma zbyt dobrą pamięć, to się zaczyna być nudnym, wszystko jest jasne,

wszystko jest zapamiętane, wszystko jest na pamięć - ja mam krótką pamięć i z tego powodu moja sztuka się szalenie dobrze rozwija, to znaczy coraz bardziej przechodzi nowe etapy. Ja nie tylko zapominam, ja to z całą świadomością odrzucam, wyrzucam za drzwi to co zrobiłem, bo jeżeli się zaczyna kontynuować - to się kończy na akademizmie. Moją jedyną zaletą, jaką mam, to jest to, że chcę ciągle pomimo podeszłego wieku zacząć od nowa. Od nowa to znaczy od tego momentu, kiedy się nic nie wiedziało. To był najwspanialszy moment w okresie młodości - kiedy się nic nie wie i wszystko się musi stworzyć.

**W.G.:** Nie ma się jeszcze swojej historii...

**T.K.:** Tak. Niestety, to ta historia się tworzy już potem bez naszej wiedzy, bez naszej świadomości.

**W.G.:** Panie Tadeuszu, w każdym razie *Nigdy tu już nie powrócę* to nie znaczy - nigdy nie powrócę do teatru.

**T.K.:** Tego to ja nie wiem. O przyszłości się nie wie, wszystko się wie o przeszłości. Jeżeli używam i korzystam z rzeczywistości przeszłości - to nie z powodu sentymentalnego uczucia, które mają przeważnie ludzie starzy, którzy powracają do przeszłości. Nie, ja to miałem od początku. To znaczy uważałem, że jedynie realnym czasem jest przeszłość. Czas teraźniejszy to jest fluid, to jest coś bardzo płynnego, właściwie nie istnieje, bo czas teraźniejszy z każdą sekundą staje się przeszłością. W zew kultury ja nie wierzę, czas przyszły tworzy się z minimalnym wkładem naszym własnym, przeważnie to są okoliczności, które nas zmuszają do tego, a nie do czego innego. Natomiast jedynie realnym czasem jest przeszłość. To jest znane i my możemy to spożytkować, jeżeli chodzi o sztukę. Ja manipuluję przeszłością. To jest coś takiego między kłamstwem, przestępstwem. Ja manipuluję przeszłością - i to jest sztuka. To znaczy ja tę przeszłość wprawiam w taki ruch i w taką akcję, która jest już autonomiczna. Ale nie opowiadam przeszłości, nigdy nie opowiadam przeszłości, nie tworzę autobiografii, to co niektórzy krytycy twierdzą, że używam tylko chwytów autobiograficznych - to nie jest prawda. Ja wcale nie chcę przedstawiać swojej przeszłości, bo uważam, że to nikogo nie obchodzi. Natomiast chcę udowodnić w swojej sztuce, że wracając do przeszłości i manipulując nią, wchodzimy w czas teraźniejszy, bo wszystkie te fakty, których używam z przeszłości, są szalenie aktualne, okazuje się. Tak że to jest właściwie niby przeszłość, niby przeszła historia Polski, przeszła historia Krakowa, przeszła historia mojej rodziny, ale to właściwie odnosi się do czasu teraźniejszego. Staje się uniwersalne.

**W.G.:** Panie Tadeuszu, Pan po raz pierwszy jest w swoim przedstawieniu tak bardzo obecny nie jako artysta reżyser - może to niewłaściwe słowo - ale jest Pan jakby bohaterem tego przedstawienia, Pan gra.

**T.K.:** Nie chcę używać tego słowa „gram”, bo jestem przeciwko grze, ale ja jestem na równi z aktorem, nie mam tej kondycji, którą mam w *Wielopolu* czy w

*Umarłej klasie* - jestem tylko świadkiem. I świadkiem tego co się dzieje. Nielegalnym świadkiem, niemalże widzem. Tutaj jestem w środku akcji, jestem powodem tej akcji. Znaczy, muszę być na scenie. Ale to też ani z powodu narcyzmu, jak mi niektórzy krytycy zarzucają, ani też z powodów autobiograficznych. Po prostu chcę udowodnić - akurat w tym świecie, to znaczy tutaj w Nowym Jorku, w Stanach Zjednoczonych, w tej kolosalnej cywilizacji zbiorowej - że jestem przeciwko tej zbiorowości. To jest zbiorowość, która właściwie zniszczyła całą kulturę.

**W.G.:** I dlatego Pan świadczy sam za siebie w tym przedstawieniu?

T.K.: Dlatego chcę przedstawić życie indywidualne. To znaczy losy życia indywidualnego, tragedię, bo jest nią życie indywidualne w stosunku do tego wspólnego świata zbiorowości - to jest wspólny świat, który miał przynieść świetne wyniki, który zniszczył życie indywidualne. W momencie kiedy życie indywidualne jest zniszczone, to wtedy powoli zaczyna ulegać zniszczeniu kultura. Wobec tego ja przedstawiam życie indywidualne. To mi było za mało, bo mógłbym przedstawić życie indywidualne jakiejś rodziny czy kogoś innego, prawda? To byłaby narracja i to by nie miało takiej siły, ażeby przeciwstawić się tej cywilizacji zbiorowej. Otóż powiedziałem sobie: życie indywidualne moje to jest spotęgowane życie indywidualne w ogóle, wtedy ja biorę już na siebie cały wstyd. Bo tutaj głównym aktorem, głównym motorem i głównym efektem gry jest wstyd. Mnie powiedziano: pan się zachowuje żenująco. Pan przedstawia różne swoje klęski i swoje marzenia w sposób bezwstydny. Pan robi to, co właściwe naszej kulturze europejskiej - bo tego w innych kulturach nie ma - pewne rzeczy się wstydliwie ukrywa.

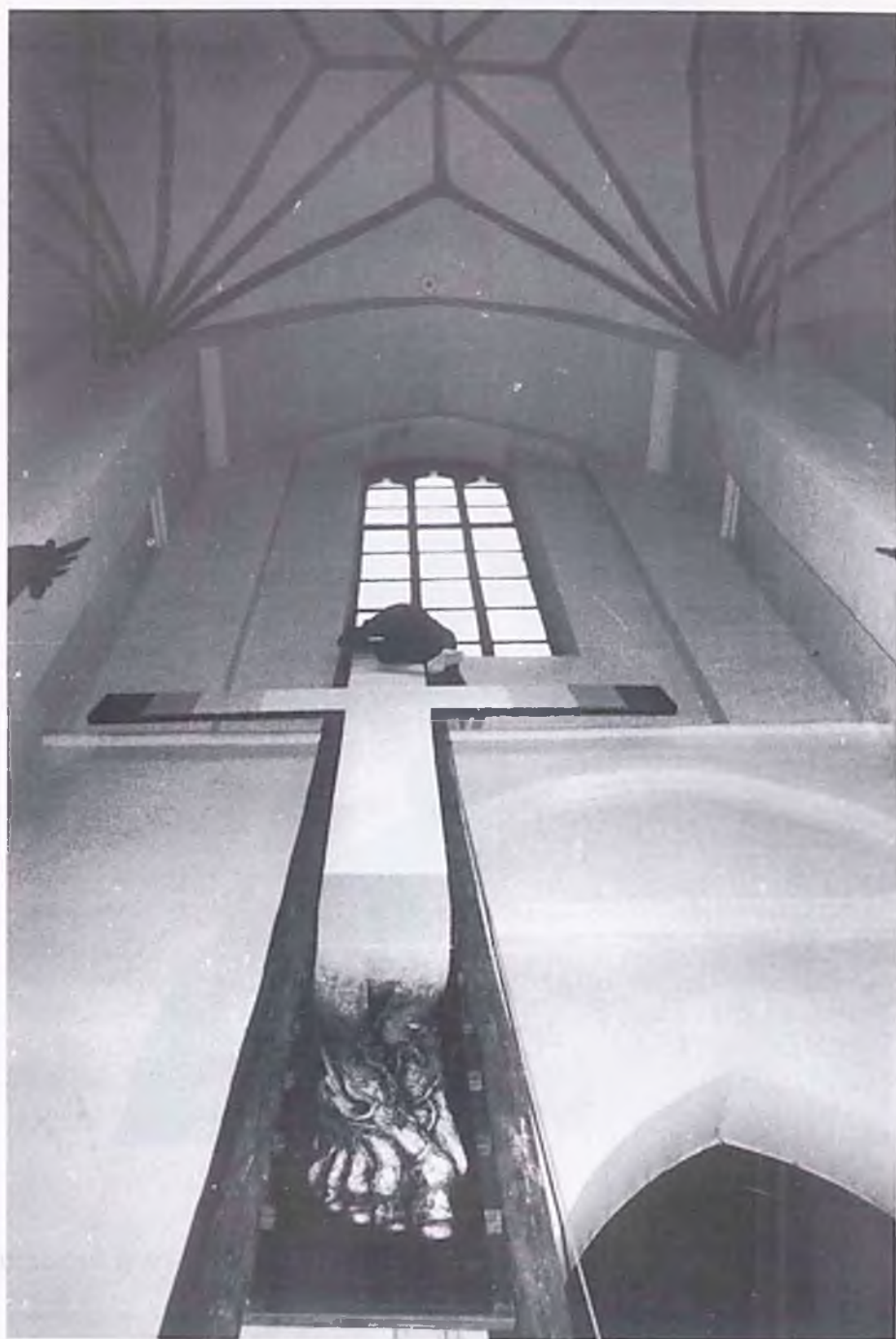
**W.G.:** Ale czy wstyd nie jest ludzki?

T.K.: Tak, bardzo ludzki - tylko że nie stosowany.

**W.G.:** Chciałbym jeszcze spytać - bo to już czwarta wizyta Pana w teatrze La Mama - czy to jest taki teatrzyk nowojorski zaprzyjaźniony, ukochany, czy to przypadkowy kontakt?

T.K.: Proszę Pana, to nie jest teatrzyk. La Mama to nie jest teatrzyk. To jest jeden z największych teatrów na świecie. W każdym razie pomimo tej wspólniejszej budy - bo to jest buda, a ja swój teatr nazywam budą jarmarczną, dlatego tu się świetnie czuję. To nie jest ten luksusowy teatr na tysiąc miejsc z łóżkami, aksamitami, lustrami i złotymi kolumnami - to jest właściwe miejsce dla sztuki.

rozmawiał Wiesław Górski



Jerzy Puciata, *Krzyż pamięci, wiary i zwycięstwa*



Zbigniew Herbert  
fot. Kuba Atys

*Szanownemu Jubilatowi z okazji 70-tych urodzin  
najszerdeczniejsze życzenia składa*

*Redakcja Kwartalnika Artystycznego*

*Zbigniew Herbert*

pocisk który wystrzeliłem  
z broni małokalibrowej  
wbrew prawom grawitacji  
obiegł kulę ziemską  
i trafił mnie w plecy  
jakby chciał powiedzieć  
- że nic nikomu  
nie będzie darowane

więc siedzę teraz samotny  
na pniu ściętego drzewa  
dokładnie w samym środku  
zapomnianej bitwy

i snuję siwy pająk  
gorzkie rozważania

o zbyt wielkiej pamięci  
o zbyt małym sercu

*z wiersza Male serce*



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w Buenos Aires*  
fot. Ewa Kuryluk



Ewa Kuryluk

## WIEK 21 (fragment powieści)

KRÓLOWO, mówi wchodząc do buduaru Bereniki młoda grecka niewolnica, jakiś człowiek chciałby cię zobaczyć. Cudzoziemiec.

Młody?

Nie, w średnim wieku, ma skórę jak heban i jasnoszare oczy. Niewysoki. Właściwie całkiem niski, ale za to miły. Trochę smutny. Kogoś mi przypomina, tak, już wiem, tego żydowskiego niewolnika, który uciekł z kopalni, został schwytyany przed naszą bramą i nazajutrz stracony. Królowa pragnie się przebrać, nim go wypuszczę? Pomalować usta, przypudrować skronie, błękitną siatkę żył namaścić pomadą, wpleść perły w pukle, woskiem zatrzeć zmarszczki? Oczywiście, królowo. Ale zanadto bym się nie wysilała. Ten obcy przybysz nie jest wytworny. Ma łagodny uśmiech i już się starzeje. Jeśli stwierdzi, że legendarne loki jej wysokości też zdążyły posiwić, może poczuje się z nią swobodniej, bliżej. On sam ma włosy w kolorze *grau meliert*, jak w tej książce Schnitzlera, którą właśnie czytamy. Więc na miejscu jej wysokości nie wkładałbym srebrnej jedwabnej spódnicy. Cudzoziemiec mógłby być nią onieśmielony. Może raczej płócienna tunika z peleryną? Spowita jej fałdami królowa wyglądać będzie jak marmurowa Afrodyta, a ja zagram Greczynkę dręczoną nostalgią.

Tyle rzeczy jest tu nie do wytrzymania: upał, okropieństwa, które popełnia mąż jej wysokości. Ale dopiero ta wasza sztuka naprawdę doprowadza mnie do szału! Zdolni rzeźbiarze chętnie zapominają, jak można oddać kształt nadgarstka albo dziewczęcej powieki. Malarze już zapomnieli, jak wyczarowuje się pędzlem płatek kwiatu, szyję gazeli, pióra ibisa, wzbieranie Nilu. Sztuka egipska, tak nigdyś wykwitna, jest jednym wielkim poronieniem. W Gazie oślepią widza bezoki posąg. Skoro tworzycie sztukę, która cieszy wyłącznie sadystę, natura zaczyna naśladować jej chore linie. Piękno więdnie, pleni się brzydota. Zgrabne dłonie stały się rzadkością, nie ma już smukłych talii. Egipcjanie to mamuty, jeśli nie wieloryby, a za połowice mają połcie wieprzowiny. Ale królowa nie jest temu winna. Nie będąc więc już narzekaną, tylko pomogę jej się odziać. Przybysz nie powinien za długo czekać na audiencję. Chwała bogom, że go przysłali. Przy nim jej wysokość uniknie może melancholii, która ogarnia ją latem, gdy słońce wgniata nas w kipiący piach. Współczuję ci w nieszczęściu, królowo Bereniko. A jednak czasem zadają sobie pytanie: jak ona mogła poświęcić to, co miała najlepszego, dla ocalenia bandyty?

POZWÓL, KRÓLOWO, ŻE SIĘ PRZEDSTAWIĘ. Nazywam się Properejusz. Properejusz Sekstus. Jestem rzymskim poetą i podróżuję po Afryce Północnej z pewną misją. Otóż mój mecenas życzy sobie, abym ułożył encyklopedię afrykańskich kultur, ze szczególnym uwzględnieniem Egiptu. Oczywiście słyszał o ogromnym rozwoju, jaki tu się dokonał w ostatnich latach, o tym, jak rozbuchaną działalność architektoniczną prowadzi mąż jej wysokości. Płynąc Nilem minąłem wiele nieukończonych budowli i odniosłem wrażenie, że niektóre porzucono na pastwę losu.

Czy podobały mi się te widoki? Pytanie tak delikatne wymaga iście dyplomatycznej odpowiedzi. Ale ja nie jestem dyplomata, tylko poeta, i ufam ci, o pani: nie, nie podobały mi się. Jak dotąd nie uległem gigantomanii. Nie pociąga mnie monumentalizm w architekturze ani w rzeźbie. Kocham malarstwo, takie jakie rozkwita w Rzymie: pospieszne, mimochodem kreślone impresje. Niech to będzie obraz ukazujący komnatę w stylu twojej, królowo. Sylwetkę czarującej kobiety, takiej jak ty. Wazon z kwiatami. Otwarte okno. Oknem wlatuje ptak. Sama lekkość i pogoda. Lecz im dłużej przyglądamy się tym obrazom, tym wyraźniej widzimy, że wcale nie są pogodne. Szybkimi muśnięciami pędzla zatrzymano w nich umykający czas. Uchwycono ulotną terażniejszość, piękno kochanki, którą utraciliśmy, nim nauczyliśmy się cenić.

O nie, królowo, to nie melancholia przeze mnie przemawia. Z natury nie jestem melancholikiem. Ale wiele przeżyłem. Co mianowicie? Nielatwo to opowiedzieć. Nie wiem, czy znasz naszą historię. Dużo w niej było wojen, podobnie jak w dziejach twojego państwa. Oczywiście cały świat pamięta wojnę z Asyrią i to, jak poświęciłaś swoje włosy, żeby ratować męża. Teraz żałujesz? No cóż, nie zaprzatajmy sobie głowy przeszłością. Za młodu popełniamy sporo błędów. Ufamy zamiast mieć się na baczności i sami zastawiamy na siebie pułapki. Ty zaufałaś mężowi, a ja cesarzowi Oktawianowi. Uważałem go za przyzwoitego człowieka. Ale po bitwie pod Fillippi zrozumiałem, że się mylę. Aby dać ziemię swoim weteranom, skonfiskował mój majątek, a także posiadłości innych poetów — Wergiliusza i Horacego. Mogły ci się obieć o uszy te imiona. Lecz tamci mieli poparcie u dworu, a ja musiałem polegać wyłącznie na sobie. W ciągu kilku dni ze względnej zamożności stoczyłem się w nędzę. Czy nikt nie protestował przeciw konfiskatom? Owszem, były protesty. Niesprawiedliwość Oktawiana wywołała powstanie, którego ośrodkiem stała się Perugia. Brał w nim udział jeden z moich wujów. Zabili go zbójcy, kiedy uciekał z szeregów Oktawiana. Ale nie chcę cię nudzić opowieścią o swych nieszczęściach. Nie wątpię, że masz własne kłopoty.

Czytasz po łacinie? Czytasz! Twoja erudycja dorównuje urodzie. Wobec tego podaruję ci tom swoich wierszy. Nosi tytuł *Cynthia*. Tak, to imię, imię kobiety, którą kochałem. Nie, w rzeczywistości nazywała się Hostia. Była wszechstronnie uzdolniona, sama też pisała poezje. Tak, wiele dla mnie znaczyła. Dodawała mi wiary. Okazała mi bardzo dużo intelektualnego zrozumienia i szczerego uczucia,

bez cienia zazdrości. Ale nie byłem jej wzajemny, choć powinienem. Do dziś tego żałuję. Tak, nie żyje. Umarła młodo. Z rozpaczy. Przeze mnie. Porzuciłem ją dla innej. Byłem taki niedojrzały, niezdolny pojąć prawdziwej natury jej uczuć. Ale nie przestałem jej kochać. Wszystkie moje wiersze powstały dzięki tej miłości. Każdy wers, każde słowo dedykowane jest Hostii. Pisząc „róża” widziałem jej twarz. Pisząc „twarz” widziałem jej oczy utkwione w moich. Pisząc „oczy” widziałem własne odbicie w jej przezroczystych tęczęwkach. Jakże błędzimy za młodu!

Masz rację: *errare humanum est*. Nigdy nie przestajemy popełniać błędów. Nigdy. Na przykład wcale nie powinienem rejestrować waszych posągów i gmachów. Nienawidzę totalitarnej architektury. Nie cierpię, kiedy rzeźbie każe się głosić chwałę polityki. Jestem niewłaściwym człowiekiem na niewłaściwym miejscu. Ale może w gruncie rzeczy podjąłem się tego zadania, żeby cię poznać, o pani. Nie przyszło mi to na myśl, ale teraz zrozumiałem. Ledwie wszedłem do twojej komnaty, pojąłem, że zostaniemy przyjaciółmi. Ta moja podróż jest przecież zarazem ucieczką. Ucieczką z Rzymu. Ucieczką od grobu Hostii. Tak, przybyłem na egipską pustynię w poszukiwaniu zapomnienia. Ale nie umiem zapomnieć.

Straszny tu upał. Jak wy wytrzymujecie w tym klimacie? Gotuje mi się mózg. Po nocach gorączkuję i wpadam w całe ciągi halucynacji. Wy tu chyba wszyscy macie halucynacje? Wszyscy wariujecie? Och, królowo. Ten kraj budzi we mnie wstręt, ale ty sama mnie fascynujesz. A może to twoje nieszczęście tak mnie pociąga? Zdaję sobie sprawę, co tu się dzieje. Wiem o okrucieństwach twego męża. Lecz Egipt, królowo, nie ma monopolu na despotyzm. Nie idealizuj Rzymian. Oni także cierpią na monomanię. Nasze cesarzęża wszystkie bez wyjątku zarażone są bakcylem kolosalności. Tak, zgadzam się z tobą. W tyra okropnym upale, pośród pustyni, wszystko potwornieje. Kontury wyrzeźbane są ostrzejszym nożem. Ale w gruncie rzeczy, królowo, wszędzie jest tak samo. Władcy dokonują podbojów i eksterminacji. Mężczyźni zadręczają kobiety. Nawet ja, dość cywilizowany osobnik, sprawiałem ból swej kochance.

Och, jak dziś tego żałuję. Była taka czuła. Taka bystra. Łatwa w obejściu i wesola. Gdybym mógł cofnąć te krzywdy, które jej wyrządziłem! Ale wszystko na tym świecie jest nieodwracalne. Porzuciłem Hostię dla głupiej, bezwartościowej samicy. Czemu? Była młodsza i bardziej mnie podniecała. Wiesz, jacy jesteśmy: młodsze kobiety, szybsze konie, więcej pieniędzy. Przez pewien czas Hostia jakoś znosiła mój brak czułości. Źle zrobiła, okazując mi aż tyle tolerancji — to był błąd. Gdybym mógł odczynić cały ból, który jej zadałem! Po to właśnie piszę wiersze. Ale papirus wciąż jest tylko papirusem, a Hostia wciąż jest martwa. Toczy ją robactwo. Gdzie jest jej grób. Pochowano ją w Urbino, umbryjskim miasteczku, w którym spędziliśmy nasze pierwsze wspólne lato. Nasz najlepszy czas.

DAWNO PRZYBYŁEŚ DO EGIPTU, SEKSTUSIE? Dwa lata temu! Jak ten czas leci, kiedy jesteś przy mnie. Wydaję mi się, że przyjechałeś zaledwie wczoraj. Wydaje mi się, że znałam cię zawsze. Jak tam twoja encyklopedia? Czy ten potwór, którego mam za męża, nie robi ci wstrętów? Nawet pomaga? To dobrze. Ma kompleks niższości wobec Rzymian, więc bardzo ich szanuje. Wyobraża sobie, że twoje studia go unieśmiertelnia. A ja jestem taka szczęśliwa, że cię tu mam. Coś ci powiem. To czysta dziecinada, ale muszę ci wyznać, że tuż przed zaśnięciem i zaraz po przebudzeniu dziękuję bogom, twoim rzymskim bóstwom i swoim egipskim bożkom, za wstawiennictwo. Czemu? Jestem pewna, że to z ich woli Hostia umarła młodo i ustąpiła miejsca innej kobiecie. Dzięki temu w orbitę twego życia mogła wejść Berenika. Nawet sobie nie zdajesz sprawy, ile dla mnie znaczysz. Sekstusie. Nie wiesz, jakim byłam nędznym stworzeniem, zanim się poznaliśmy. Upokarzana przez własnego męża nie byłam królową, lecz włoką wąpiącą w istnienie bogów.

Dziwni my jesteśmy, przeciętni ludzie. Kiedy władza terror, modlimy się do bogów jak dzieci przerażone ciemnością. Ale wierzymy w nich tylko do pewnego momentu. Istnieje pewien pułap, nieprzekraczalna granica. Po drugiej stronie wybucha rozpacz, zatruwa nas czarna lawa i już nie jesteśmy w stanie się modlić. Wątpimy wtedy w istnienie bogów. Czyż sami ich nie wymyślamy w obliczu nieszczęścia, czy ich się nie czepiamy, kiedy zła dola przychodzi i odchodzi? Ale gdy trwa za długo i przybiera postać nieubłaganych faktów, które więżą nas w podziemnych kopalniach, każą nam pogrzebać zbyt wiele kochanych osób, przechodzić obok coraz to nowych miejsc zagłady, wplątują nas w sieć niegodziwości popełnianych przez despotę — wtedy bogowie zaczynają się chwiać. Nasze lepsze ja wymyka się ze skóry i porzucamy ludzkość. Przestają nas trapić wypaczenia, nie porównujemy już koślawego z harmonijnym, zepsutego z doskonałym. Popraw mnie, jeśli nie mam racji. Ale po wszystkim, co przeżyłam, sędzę raczej, że ludzie szlachetni i mężni obchodzą się bez bogów.

Pytanie tylko, czy komukolwiek starcza na to sił.

Nie ma aż takich olbrzymów moralnych?

Może i są, i kto wie, czy właśnie z nich nie wyrastają nasi bogowie: z ludzi, których ubóstwiamy, bo tacy są dobrzy — lub podli. Czy nie nazywasz Euergetesa stalowym smokiem, myśląc: on nie należy do rodzaju ludzkiego? Kto wie, może pewnego dnia jego imię stanie się mianem diabła, a twoje — synonimem nieśmiertelnej, wiernej małżonki. Odnajdując na niebie Warkocz Bereniki ludzie myśleć będą tylko o twojej miłości, widząc w tobie młodą boginię małżeństwa: Świętą Berenikę, która poświęciła to, co w niej było najbardziej godne uwagi, aby uratować naczelnego oprawcę Egiptu. Sekstusie! Przestań! Doprowadzasz mnie do łez. Byłam wtedy taka młoda. Miałam dopiero dwanaście lat.

Wiesz, moja miła, jak cię czczę. No pewnie, byłaś dzieckiem o sercu przepętnionym miłością. Nie twoja wina, że tak kruchą istotkę oddano demonowi. Dla

niego zgotowałaś swe loki i pokazałaś je światu. Wszyscy pragniemy tak czynić, kiedy jesteśmy zakochani. Ale los splatał ci figła. Z poświęcenia zrodziła się zbrodnia. Lecz Euergetes nie wart jest twych łez. Chodź, miła, popatrzymy z okna na igrzyska, które dla nas wyprawił. Doprawdy, jak świat światem nie widziano jeszcze takiego bezguścia. Masz tu chusteczkę, wytrzyj oczy i powiedz: co on świętuje w tę sobotę? Gdyby mogło to być uroczyste obwieszczenie o jego śmierci! Aha, rocznica wstąpienia na tron. Daj rękę, wstąpmy na najwyższe piętro i dla rozrywki zrobmy przegląd wojsk.

Och, nie do wiary! Bereniko, my go chyba naprawdę nie doceniamy. Co za przedstawienie! To już przekracza granice kiczu. Kicz tej miary stworzą dopiero nowe wspaniałe światy, które wyłonią się za tysiąc lat. Patrz, Bereniko. Patrz i licz. Raz. Dwa. Trzy. Cztery. Trzydzieści dwa. Sześćdziesiąt siedem. Osiemdziesiąt osiem. A to jeszcze nie koniec. Sto portretów twojego męża płynie Nilem, każdy zaś sławi któryś aspekt jego osoby. Tutaj jest Ozyrysem. Tam na lewo podbija Asyrię. Na prawo konsumuje dziewice. *Et voilà*. Jako mecenas sztuk wszelkich rozdaje ołówki i zwoje papirusu. Jako Naczelnny Architekt dźwiga w dłoniach piramidy, a na ramionach przycupnęły mu armaty, których salwy ogłaszają go Głównodowodzącym Ziemskich Armii. Muszę powiedzieć, Bereniko, że za daleko się posuwa, niepomny, że Rzym wysłał pięćdziesięciu szpiegów, aby zdali raport z jego ekscesów. Doprawdy, poradź mu, niech się opanuje, bo a nuż zechcemy przyciąć trąby jego słoniom i sprzedać go w niewolę. No, no! To mi dopiero szkaradny żart. Milion żołnierzy z lotosami w ustach puszcza na wodę milion fałszywych ikon.

To nie żołnierze? Niewolnicy? Żydowscy chłopcy w przebraniu? Maskarada? O północy wszyscy zostaną straceni? Wybacz, Bereniko. To dlatego nie chciałaś podejść do okna. Nie, nigdy bym nie zgadł. I w tym właśnie cały szkopuł. On należy do innego gatunku, więc nie umiem czytać w jego myślach. A kiedy próbuję, czuję się, jakbym odcyfrowywał alfabet aligatora. Nie? Masz rację: żadne zwierzę nie wzniesie się na te wyżyny bestialstwa. Ale Euergetes czerpie swą moc właśnie z zezwierzczenia. *Cultus animalis* — trudno lepiej określić jego panowanie. Może powinienem poprosić Oktawiana, żeby włączył ten mój *bon mot* do Nowego Słownika Rzymskiego, który opracowuje Wergiliusz. W Rzymie gnębi nas *cultus personae*, wy tutaj jesteście bliżej małpy. Ale czy nasz cesarz rzeczywiście osiągnął wyższy stopień rozwoju niż Euergetes? Zresztą niewykluczone, że jeszcze nas czeka kult jakiejś kaczki czy innej myszy. Żle się czujesz? Podać ci szklankę wody? Może aspirynę? Oprzyj się o mnie, miła. Trzeba ci świeżego powietrza. Pójdziemy na spacer? Później, kiedy skończy się ta cała heca?

Obejmij mnie, Sekstusie. Widzisz ze zielone pyski? Widzisz, jak wynurzają się z wody? Będą się tuczyć ludzkim mięsem. Kości oplukane do czysta spadną na dno Nilu, a jego fale odzyskają niebawem zwykły kolor.

Tak, życie dalej się toczy, choć ty swojemu rada położyłabyś kres. Wiem,

twoja odporność jest na wyczerpaniu. Ale musisz wytrwać, najdroższa. Musisz powtarzać mi wszystko, z czego ten zwierz ci się zwierza, wszystko, co zasłyszysz od służących. Tylko w ten sposób możemy śledzić terażniejszość. Nie, nie dla własnego dobra. Gwoli potomności. Patos? Może i tak. Oswojony ibis długim dziobem drapie cię po nodze. Posłuchaj, najdroższa, moja najdroższa królowo: tyś jest przesłaniem, jam twym posłańcem.

Czy to dlatego tak długo bawię w Egipcie? I tak, i nie. Proszę cię, Bereniko, nie przekraczaj. Nie mam na świecie lepszej przyjaciółki. Podążam więc i za tobą, i za swym powołaniem. Jestem poetą o duszy reportera, łowcą rzadkich rymów i ciekawostek. Egipt pod władzą twego męża stał się osobliwą sceną, na której nasza epoka wystawia swój złowrogi spektakl. Przybyłem więc, aby wszystko dokładnie zaobserwować i wiernie opisać, wspomagany twoimi oczami, uszami, językiem i rozumem. We dwoje więcej możemy zauważyć. Sympatia to dobra rzecz, ale nie wystarcza. Bledniesz, słuchając moich bezmyślnych słów. Wołałabyś, żebym cię kochał dla ciebie samej, bez dodatkowych powodów? Ależ ja cię kocham, Bereniko. Na swój sposób.

Nie, nie interesujesz mnie w sensie erotycznym. Podziwiam cię, ale wolę z tobą nie sypiać. Nie, nie jesteś za stara. Seks to wielka zagadka. Kiedy pomyślę, jakie kobiety czasem zawracały mi w głowie! Wierz mi, gardzę sobą. Niektóre były głupie i wulgarne, inne nieczule, znęcone wyłącznie moją pozycją albo pieniędzmi. Co mnie w nich pociągało? Cieleśny dreszcz. Ale ty, Bereniko, nie jesteś przecież dzierlatką. Masz swoje doświadczenie. Czy nie cierpiałaś, pragnąc pieszczot męża? Choćby dotyku jego palców? Och, nie płacz, Bereniko. Zaden mężczyzna nie jest wart tych łez. Tak, jestem prawie pewien, że to nie kwestia twojego wieku. Z całkiem innych powodów nie zakochałem się w tobie, przysięgam.

Czy mi się podobasz? O, masz wiele wdzięku. Dystynkeji. Nie, nie jesteś za chuda, nie masz za małych piersi. Nie bądź śmieszna, Bereniko. Hostia była równie drobna jak ty i wcale nie lepiej obdarzona przez naturę. Nie, nie wiem, czemu nie zostaliśmy kochankami. Nie, nie bałem się ryzyka. W seksie ryzyko jest tylko dodatkową podniętą. Twoje włosy? Uwielbiam siwiejące kobiety. A zresztą kocham cię na swój sposób, Bereniko, i chciałbym zostać z tobą na zawsze. Czemu się naprawdę nie zbliżyliśmy? To rzeczywiście dziwne, ale tak już jest. Nie na to nie poradzimy. A może jednak? Myślisz, że to realne? Masz nadzieję, że jeszcze się w tobie zakocham? Miły pomysł, ale jak to zrobić? Masz jakiś plan?

Zostaw mnie, Sekstusie. Wróć do Rzymu i tam mnie wspominaj.

Chcesz mnie podniecić nieobecnością? Chcesz, żeby namiętność zrodziła się jak feniks z egipskich piasków? Nieźle pomyślane, ale nie wiem, czy życie nie okaże się za krótkie na taki eksperyment. Wiele rzeczy może mi się przydarzyć w podróży. Mogą mnie pojmać piraci. Mogę zachorować. Masz rację, mogę poznać

inną kobietę, zakochać się w nastolatce. Naprawdę chcesz, żebym... żebyśmy się wikłali w to szaleństwo? Twój plan może całkiem spalić na panewce, a w ogóle — wybacz, miła — to bardzo kobieca strategia. Kobiety nie wiedzieć czemu sądzą zwykle, że coś, co w rzeczywistości jest nicosięgalne, spełni się w snach. A tu nie ma żadnej gwarancji.

Nie, nie lekceważę snów. Kiedy rozstałem się z Hostią, śniłem o niej co noc, a rano ubierałem te marzenia w formę wierszy. Ale po południu robiłem korektę i usuwałem, zmieniałem, dodawałem nowe detale. Co mianowicie? Prawdę rzekłszy, pomijałem niektóre fragmenty snów, żeby wstawić coś, co mi się przytrafiło, kiedy marząc o dawnej kochance spałem z inną kobietą, chłodniejszą i bardziej zdawkową w pieszczotach. Bo Hostia dosłownie topniała mi w ramionach. Bałem się, że straci przytomność. A im bardziej płonęła, tym bardziej stygłem. Była tak rozwibrowana, że przy niej stawałem się niemal oziębły. Szczerze mówiąc wolę seks w wydaniu dziwek, które po prostu rozkraczają nogi i nie sprawiają nam zawodu, lecz zawodową rozkosz. Nie drżą, nie szepeją do ucha czułych zdrobnień. Zarabiają na życie i w słodko-gorzkim znoju pomagają mężczyznom wypocić seks. Jestem zbyt szczery? Zasmucam cię? No cóż, Bereniko, chciałaś, żebym otworzył przed tobą serce. Zauroczenie to jeszcze nie uczucie. Owszem, chętnie bym się w tobie zakochał. Ale niczego nie obiecuję, mogę najwyżej spróbować. Hostia nie żyje, a ty jesteś do niej trochę podobna. Mogłabyś być wskrzeszoną Hostią. Nie podoba ci się taka perspektywa. O, przepraszam. Nie, to nie z powodu Hostii cię uwielbiam. Kocham cię dla ciebie samej. Nie, nie chcę wyjeżdżać z Egiptu. Ale skoro nalegasz, będę ci posłuszny.

Och, Bereniko! Nie dręcz mnie, pojedę, dokąd zechcesz. Do Moskwy. Do Londynu. Dobrze, niech będzie Rzym. Zgadzam się zostać świnką morską w twoim eksperymencie. W tej próbie płci. Dobrze. Wyjadę w następną sobotę, z bratankiem Arystotelesa, który także wraca. Wolalabyś, żebym podróżował sam? Och, ten twój niepoprawny romantyzm. Wiesz, jakie ze mnie towarzyskie stworzenie - nie umiem się obejść bez ludzi. Ale skoro mamy się rozstać, dotrzymaj obietnicy. Wybierzmy się wreszcie na wycieczkę po Nilu, zwykłą kangią. Tylko we dwoje.

Z POKŁADU KANGII NAPAWAJĄ SIĘ PRZEPYCHEM EGIPSKIEGO ZACHODU SŁOŃCA. Fioletowe pasmo w rdzawe plamki wypełnia dolną partię nieba, a w górze napotyka strefy lazuru i odcienie błękitu, w które sączy się najczystszy lilaróż. Wszystko to usiane jest perłowymi i szarymi punkcikami, a tam, gdzie pada odbicie czerwonej kuli, ciemniejsze barwy ustępują miejsca bladym żółciom i iskrom turkusów. Tknięte promieniem światła skośne zmarszczki na wodzie matowo migoczą, jak stare lustro powleczone rtęcią albo nowa brzytwa. Na tle cytrynowej poświaty odcina się czarnym reliefem zygzakowaty kontur brzegu wraz z palmami i budowłami. Zmierch zwodzi wzrok i w pustce

podpowiada kształty. Brunatny punkcik drżący w sieci świetlistych fal wziąć można za żółwia leniwie dryfującego z prądem, za krokodyla, co wystawia czubek pancерnej paszczy, aby odetchnąć chłodem wieczoru, lub za lśniący pośród nurtu pępek hipopotama. Odsloniętą w porze odpływu skałę bierzemy za przedwiecznego Opi-mu, ojca wód, który winien niestety znów napelnić swą wyschlą urnę. Ale wszystko to są urojenia. Na atomy, z których tak gracko zszyto poćwiartowane ciało Ozyrysa! Wszak to człowiek sunie po powierzchni Nilu.

Prawda, że cudownie pisze ten Gautier, zauważa Properejusz, odrywając się od lektury i przenosząc spojrzenie na Berenikę. Czyż nie jest to wierny opis wszystkiego, co wokół siebie widzimy? A raczej tego, co ty widzisz, podczas gdy ja odczytuję jego słowa. Mówiąc to, myśli: Zabawiam królową, jak umiem, ale bez powodzenia. To nasza ostatnia wspólna wycieczka, a ona już pogрузzyła się w samotności, która odtąd będzie jej chlebem powszednim. Lekko ścisła mi dłoń na znak, że docenia moje wysiłki. Ale nie rozprasza to jej zaszępienia. Słońce do połowy skryło się za horyzontem. Za dwie, trzy minuty zniknie na dobre. Wszystko się kończy, słyszę jej szept, lecz Berenika szepcze już nie do mnie, tylko do siebie. Ale nie wolno tak łatwo się zniechęcać, napomina się Properejusz. Jak myślisz, Bereniko, któż to sunie po falach Nilu?

A co mnie to obchodzi, chciałaby odpowiedzieć, lecz gryzie się w język: Przykro mi, Sekstusie, nie wiem. Ale z zainteresowaniem słucham, jak czytasz. Kim więc jest ten człowiek?

To kochanek Kleopatry. W maleńkiej łupince płynie do królowej, która łaknie przygód. To przystojny dwudziestolatek o niemal granatowych włosach i ciele tak jasnym i nienagannie zbudowanym, że można by je wziąć na posąg Lizypa z polerowanego brązu. Choć długo już wiosłuje, jego smuła postać nie zdradza najmniejszych oznak zmęczenia. Ani jedna kropla potu nie rosi mu czoła.

Properejusz czyta dalej i Berenika daje się w końcu porwać rojeniom Francuza o Egipcie. Widzi powrót Sekstusa. Jest błądy, wynędzniały z tęsknoty. Królowa śni go na pokładzie statku. Wychudł. Odmłodził. Wraca spragniony jej wdzięków, rozplamiony, rozkochany. A siebie Berenika śni dwunastoletnią, złotowłosą jak w dniu, gdy poznała Euergetesa. Znów ma brzoskwińowe policzki. Wszystkie zęby są na swoim miejscu i połyskują jak perły. Wyjdzie dziś za Properejusza, Properejusza Sekstusa, obiecującego poetę rzymskiego, który właśnie wydał swój pierwszy tom sianek pod tytułem *Berenika*.

ACH, TE PODMUCHY STAROŚCI, WOBEC KTÓRYCH CZŁOWIEK JEST ANALFABETA! Jak mam je przenieść na papier? — pyta Svevo Properejusza.

Och, Italo! Jak mam cię serio traktować? W porównaniu ze mną jesteś młodziekiem. Wdajesz się jeszcze w romanse z kobietami. Zobacz, jak ja wyglądam! Odkąd wróciłem z Egiptu, po prostu wegetuję. Ach, ta Berenika! Moja powścią-



gliwa czulość jej nie zaspokajała. Chciało jej się do łóżka — w naszym wieku! — więc mnie odprawiła, licząc na to, że się wreszcie podniecę. Kobiety, niepoprawne marzycielki! Nie pojmują kapryśnych obyczajów życia. Jeśli na kilka dni dane nam są róża i wino, trzeba pić nie zwlekając. Nic nie trwa długo. Trzymaj wróbla w garści, zamiast śnić o kolibrach z El Dorado.

Kobiety mają lepszą pamięć. Sekstusie. Nie tak łatwo dostają arteriosklerozy, więc bardziej ufają wspomnieniom.

Racja, Italo. Moja pamięć jest dziurawa jak cementaler. Pamiętam zdarzenia sprzed półwiecza, a zapominam, co przed chwilą chciałem powiedzieć. Moje wspomnienia z Egiptu to kartka wypłowiła do ena, moje dzieciństwo — misterna akwaforta. W ogrodzie willi rodziców w Perugii widzę każdy kamyk. Sylwetki sosen rysują się na niebie u schyłku listopada w moje piąte urodziny. Albo dla odmiany mam dwa lata i patrzę z werandy, jak wśród bezmiar ciszy pada mój pierwszy w życiu śnieg. Płatki niby gwiazdki z nieba topnieją na granatowym beciku, którym mnie opatulono. Widzę to wszystko z całą wyrazistością, a twarz Bereniki już po sześciu miesiącach zaciera mi się w pamięci. Królowa do głębi poruszyła moją duszę, ale jej rysy niewyraźnie odeisnęły mi się na siatkówce. A może to mój mózg nie umie zachować jej obrazu? Jutro zostanie z niej tylko cień. *Animula vagula blandula, pallidula rigida nudula*. Skaza na mej skórze.

Może byś wrócił do Egiptu?

Do Bereniki? Nigdy. Nie mógłbym na nią patrzeć. W ramie okna swej sypialni, na tle zmiennych odcieni Nilu, wydawała się taka świeża. Ale widziana z oddalenia jest po prostu sobą: przekwitającą kobietą na granicy samobójstwa. Sponiewieraną żoną. Nieszczęsną królową pustyni. Powinna wzorem Kleopatry zawołać o zmije i w ten sposób zakończyć pobyt na ziemi. Nie zgadzasz się ze mną, Italo? Nie pochwalasz samobójstwa? Ale czy nasza najlepsza literatura nie wyrasta właśnie z samobójczej tradycji? Pamiętasz Menippusa? Albo eleganiek odeszcie arbitra Petroniusza? Miał już podcięte żyły w nadgarstkach, ale czubkami palców wciąż pieścił swojego kochanka, maleńkiego Greczynka o lokach blond, które na tę okazję umajono makami. Czyż nie tak wszyscy pragniemy umrzeć? Ale mało kogo na to stać. Co do mnie, boję się wypaść z roli, popełnić drobny błąd i przetrwać jako warzywo. Samobójstwo wymaga umiętności, wyczucia stylu i szczypty cynizmu. Petroniusz nieźle się tu spisał. Ale co go właściwie popchnęło do tego ostatecznego eksperymentu?

Może miał to być jego ostatni wkład w dzieło oświaty, którą krzewił przez całe życie. Lepiej niż ktokolwiek nadawał się do tego, żeby śledzić stopniowe wygasania fizyczności, przedostatnie migotki pani animy.

Samobójstwo jako praca naukowa?

Tak, ostatni esej o czasowniku nieregularnym *mourir*. Przyczynek do gramatyki i syntaktyki umierania. Glosa do tej *entreprise melodramatique*, którą wykonał nie żałując żył. Jego chłopak siedział przy nim od początku do końca z kartką

i ołówkiem, więc mamy wszystko na piśmie. W sumie okropne nudziarstwo, niestety. Nie tylko wódka i prochy, prochy i wódka.

Umrzeć z własnej ręki to jedno, a tworzyć literaturę to całkiem co innego. Żeby zaszła koincydencja między pisarstwem a samobójstwem, musi pojawić się bóstwo, *dea ex machina*. Jak brzmiały jego ostatnie słowa?

*Sich im Denken orientieren*

Goethe? Schopenhauer?

Nie, Nietzsche.

A to snob stary, Satyricon jeden! Mógł chociaż powiedzieć *mehr Licht!* Ale to dla jaśnie arbitra za mało wyrafinowane. *Sich im Denken orientieren*. Po tym, jak przez całe życie tarzał się w sodomii u boku Nerona! Skoro do tego tylko się sprowadza jego samobójstwo, to samobójcza śmierć rzeczywiście niczego nie rozwiązuje. Ale jeśli nie ona, to co? Ach, Italo, taki jestem zmęczony. Ale tu, w Rzymie, z dala od Bereniki, nie mogę zasnąć. Wpadam w panikę. Wciąż mnie prześladowuje.

Kto taki?

Signora Panica, skrzyżowanie Sylvi Plath z monarchinią, która zamartwia się menopauzą. Krewna Panina.

Mówisz o księżciu Paninie?

O nim samym. O Nikicie Iwanowiczu, który osadził Stanisława II na tronie, żeby nieodwołalnie wciągnąć Polskę w orbitę Rosji. Czuł niepohamowany pociąg do kobiet i miał najlepszego kucharza w Moskwie. W ostatniej ćwierci osiemnastego wieku całą rosyjską dyplomację łączyła z nazwiskiem Panina najbardziej osobista więź.

Czy on aby nie urodził się w Gdańsku?

Owszem. Ale niech no sprawdzę w *Britannice*, kiedy umarł. O, mam. Tak jak mój wuj, 31 marca. We Włoszech. Spotkał się tam z Kareniną i niebawem pierwszy raz w życiu wpadł w panikę. Było to w Rzymie, który Pnin uważa za stolicę paniki. W pewnym *pensione* nicopodal Kolosum przyśniło się Paninowi, że jako mały chłopczyk włązi Katarzynie Wielkiej pod spódnicę i napotyka w tej otchłani polskiego króla. Śmiertelnie przerażony książę wspominał o tym śnie w liście do carycy i następnego nocy oddał ducha.

Czy ja pomału głuchnę, Sekstusie, czy rzeczywiście w twym wiśniowym sadzie przestały świergotać ptaki? Czy z penisa marmurowego Pana nie ciurka już woda? Co znaczy ta nagła cisza?

Bez paniki, Italo. Ptaki zasypiają o zmroku. Niewolnicy wyłączają fontannę. Jest już wieczór, mój drogi. Cały dzień zszedł nam na rozmowie. Chcesz jeszcze pogadać czy zjemy kolację?

Wobec tego dokończę ci historię Panina. Tuż przed śmiercią zainteresował się sztuką grecką i kupił na aukcji statuetkę Pana, nieco podobną do mojej. Jego rzymska kochanka napisała Annie Kazimirowni K, dawnej przyjaciółce Panina,

że książkę wydał na Pana za dużo pieniędzy. Jej samej podobał się koziorogi bóg, trochę podobny do jej pierwszego chłopca, pewnego Sycylijczyka.

Anna K była z pochodzenia Polką, więc Panin tytułował ją *Pani*. Ona z kolei mówiła mu *mon ami russe*. Ich romans spalił na panewce, bo zbyt skonstrastowane temperamenty nie zdołały się dotrzeć. Lecz Panin pod koniec życia często myślał o *Pani*, a nawet kazał namalować na wewnętrznej stronie hebanowej koperty zegarka jej portret. Także Pana kupił pewnie dlatego, że imię bożka kojarzyło mu się z *Panią*. Tylko tę jedną miłość przez całe życie utrzymał w tajemnicy. Mąż Anny, austriacki baron, miał mocną pozycję w Schönbrunnie i omotal Panina pajęczą siecią intryg.

W południe 31 marca jego ostatnia kochanka znalazła księcia w łóżku. Nie przyszedł na śniadanie, które zwykle jadal w jej buduarze o ścianach obitych jedwabiem. Wyglądał, jakby spał, a jego prawa dłoń spoczywała na *Hymnie do Pana* w rosyjskim przekładzie, z ilustracjami tego samego artysty, który namalował portret Anny. Na owych rycinach rogaty Pan z kozią bródką laskotał wlochatym ogonem nagą nimfę. Ta uciekała z jego objęć, aby zmienić się w trzeicinę. Z trzciny tej pasterz sporządzał fletnię - instrument, którego wynalezienie przypisuje się Panu. Między martwymi palcami Panina widoczna była zarówno trzcina jak i fletnia. Ale kochanka ich nie zauważyła, bo wpadła w panikę.

Kiedy w drodze powrotnej z Egiptu mijaliśmy wyspę Paxi, nasz pilot Tamus usłyszał potężny głos, który oznajmił: *Pan nie żyje*. Nikt nie potrafił zidentyfikować tego głosu, toteż przez resztę podróży zastanawiałem się nad znaczeniem owego cudu z bratankiem Arystotelesa. Według niego ten dziwny komunikat mógł obwieszczać narodziny albo ukrzyżowanie Jezusa, bądź też kres starożytności i początek ery nowożytnej. Większość podróżujących z nami Rzymian twierdziła jednak, że padło nie imię *Pan*, lecz *Tammuz*, a niektóre kobiety zaczęły nawet oplakiwać śmierć swego ukochanego Adonisa. Nasz statek mijający wyspę Paxi ukazano też w książce, na której spoczyła martwa dłoń Panina: na jednej z ilustracji Jezus i Pan stoją obok siebie. Gdy Panin legł w grobie, jego kochanka w bezsenną noc oglądała ryciny przedstawiające Pana. O świcie odkryła w zegarku zmarłego portret Anny i wzruszyła się do łez. Postanowiła odwiedzić w Wiedniu swą przyjaciółkę i podarować jej miniaturę. Ale po przyjeździe do stolicy Austrii dowiedziała się, że *Pani* także nie żyje — zmarła tego samego ranka, co Panin.

Ewa Kuryluk  
przełożył Michał Kłobukowski

Całość ukaże się nakładem  
Wydawnictwa „Marabut”



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w San Diego*  
fot. Ewa Kuryluk

*Janusz Styczeń*

## BIAŁA ZASŁONA

dziewczyna wyjmuje z szafy ślubną suknię swojej siostry,  
bierze różę i kolcami wplata ją w ślubną suknię,  
patrzy, jak kolce drą suknię,  
cieszy się z tego,  
ta róża to jest jej pan młody,  
innego nie będzie miała nigdy,  
spogląda w lustro,  
niech pan młody sobie się przyjrzy,  
to nie ręce dziewczyny, kolce same drą suknię,  
to nerwowe palce pana młodego zadają jej rozkosz i ból,  
dziewczyna wyobraża sobie, że jest grobowcem,  
suknia ślubna jest białą pokrywą grobowca,  
już wszystkie wycieczki odeszły sprzed grobowca,  
już nikogo nie ma w sali,  
tylko jej dusza przystanęła przed grobowcem,  
i jej dusza widzi, że z grobowca  
ciągle wycieka krew, ciągle wycieka życie i cierpienie,  
dziewczyna zdejmuje porozrywaną suknię ślubną  
swojej siostry,  
wkłada ją do szafy,  
musi wyjść z grobowca,  
jest znowu naga i przed jawą  
żaden grobowiec jej nie zasłania

## MAŁA DAMA KAMELIOWA

dziewczynka ma uróżowane policzki, uróżowane niezdarnie,  
a nawet gwałtownie,  
znad krzyczącego rózu policzków  
jej oczy patrzą w smutek jak w horyzont,  
patrzą w nicość jak w dzieciństwo,  
jej kapelusz jest jak kapelusz damy sprzed lat,  
Damy Kameliowej,  
jest jak ekscentryczny kapelusz weselny,  
z białą szarfą zwisającą znad ronda,  
z białą szarfą jakby z wesela,  
jakby dziewczynka już była po weselu,  
zostawiona przez pana młodego - chłopca rówieśnika,  
który wesela nie mógł dopełnić i zostawił dziewczynkę  
w tej ruderze  
dziewczynka w weselnym kapeluszu siedzi na stolku,  
mieści się na nim cała razem z nogami,  
obutymi w czarne cholewki z rozwiązanymi sznurowadłami,  
dziewczynka jest w dziecięcym negliżu,  
w dziecięcej koszulce, w dziecięcych rajtuzach,  
jakby wprost po dziecinnej nocy poślubnej,  
która nie mogła być spełniona,  
dorosły kapelusz i dorosłe buty biorą w opiekuńczy  
nawias dziecięcy negliż,

czuwają nad niespełnieniem dziecięcej bielizny,  
nad jej zawiedzioną czystością,  
są jak zmaterializowane sny niewiadomego spełnienia,  
dziewczynka utożsamia się z dorosłym kapeluszem  
i dorosłymi butami,  
utożsamia się z dwoma skrzydłami weselnego snu,  
i jest razem z kapeluszem i z butami na swoim dalekim  
weselu,  
a nie na tym stołku w tej ruderze  
z obdrapanymi ścianami,  
najbardziej obdrapana ściana z wylażącymi ceglami  
jest z tyłu dziewczynki  
jak obdrapany, łuszczący się, niemal dziurawy los,  
dziewczynka zastanawia się, czy ilość różu  
na policzkach nie jest za mała,  
może dołoży jeszcze więcej różu,  
ona nie wie, że pierwszy klient, który właśnie wchodzi,  
jest obojętny na róż na jej policzkach

## DZIEWCZYNA OD PRZEŚCIERADEŁ

dziewczyna pierze miłosne prześcieradła,  
patrzy na różne układy i kształty miłosnych plam,  
żał jej prać te prześcieradła, ale najlepiej,  
kiedy dziewica pierze prześcieradła miłości,  
ona jest dziewicą i całe życie jej minie  
w tym hotelu na godziny,  
jakby właścicielem hotelu był jakiś bóg czasu,  
i jakby z całego czasu dwie godziny miłości  
darowywał wybranej parze,  
jej samej nic nie daruje bóg czasu,  
jej samej bóg czasu darował miłości prześcieradła,  
jest to dar niewyczerpany,  
nie widać końca tego daru,  
dziewczyna czasem podsłuchuje pod drzwiami  
miłosną bitwę użytkowników prześcieradeł,  
i wie, że dużo miłości zostanie na prześcieradle,  
zawsze się to sprawdza,  
ona jest kapłanką w służbie miłości,  
swoją misję wykonuje starannie i tak nieuchronnie  
jak sam los, jak sam czas  
dziewczyna patrzy na wyprane prześcieradła i widzi,  
jak są spragnione miłosnych wód,  
jak już chcą pić

Janusz Styczeń





Jerzy Puciata, *Unicestwienie III*, olej  
fot. Jadwiga Samplawska

*Stefan Chwin*

## DLACZEGO WŁAŚCIWIE POLSCY PISARZE ODRZUCILI KOMUNIZM - I CO Z TEGO WYNIKŁO

*Churchill, Churchill spuść ta bania,  
bo to nie do wytrzymania*

(Ludowe porzekadło z lat pięćdziesiątych)

### Platon z naganem pod sutanną

Z komunizmem - jako ideologią i rzeczywistością „realnego socjalizmu” - literatura krajowa ścierała się mimo cenzury z większą lub mniejszą intensywnością przez całe pojaltańskie czterdziestolecie - wyjątkiem lata 1949-1955, kiedy to nowe władze trzymały pisarzy naprawdę krótko i o żadnych czopowych aluzjach nie mogło być mowy. Postawy krytyczne, które w zawaolowanej formie wyrażano w wierszach, dramatach i powieściach pisanych w PRL, skrytykowały się jednak głównie w dwóch momentach historii powojennej: najpierw podczas przełomu październikowego, w toku rozrachunków ze stalinizmem - czyli między rokiem 1955 a 1960, później zaś między Marcem a Radomiem - czyli w latach 1968-1975.

Dążenie by zastąpić system stalinowski „socjalizmem z ludzką twarzą”, które zdominowało literaturę Października, a także poczucie „realizmu geopolitycznego”, sprawiło, że w krytycznych wypadach przeciw komunizmowi pisarze po roku 1955 nie posuwali się do otwartego zerwania. Bo przecież choć czytano (i dyskutowano w odwilżowej prasie) np. Orwella, nikt nie atakował stalinizmu z Orwellowskiej perspektywy. Trudno doprawdy znaleźć koło roku 1956 w Polsce powieść, która zgodnie z Orwellowskim duchem charakteryzowałaby imperium Stalina np. jako terrorystyczne państwo „nowomowy”. Któż z pisarzy wzorował się też na *Ciemności w południe*, mimo że o Koestlerze dyskutowano w „Po Prostu”? Podobnie było i ze *Zdobyciem władzy*, drukowanym we fragmentach na łamach „Życia Literackiego”. Żaden z pisarzy krajowych nie dostrzegł w stalinowskiej ideologii, śladem Miłosza, „Nowej Wiary” inteligentów z „hegłowskim ukąszeniem”. Demaskując zło „minionego okresu” nie nawiązywano też ani do poglądów, tak jawnie antykomunistycznych jak np. poglądy Witkacego (choć o Witkacym można było przeczytać w „Po Prostu”), ani do argumentacji Ortegi y Gasseta z *Buntu mas*, czy z pism Zdziechowskiego i działo się tak nie tylko z powodów cenzuralnych.

Antystalinowski impet literatury Października poszedł w innym kierunku. Czytając dzieła z tego czasu trudno się oprzeć wrażeniu, że za grzech główny „epoki kultu jednostki” polscy pisarze uznali przekształcenie przez Stalina leninowskiego państwa rewolucji w Kościół epoki średniowiecza - takie ujęcie pojawiało się najczęściej. Wyo-

brażnię zdominowała metafora inkwizycyjna komunizmu. Ważyk np. porównywał państwo stalinowskie do średniowiecznej szkoły klasztornej, w której - jak to określał - dorosłych ludzi zamykano w „podręcznikach bez okien”, o „nowej dewocji” pisał Jastrun, o „książkach na indeksie” Szyborska (*Wołanie do Yeti*, 1957). Inni wyrażali się w podobnej tonacji „inkwizycyjnej” jeszcze dosadniej, jak choćby Żuławski, który szydząc z partyjnych inkwizytorów, realizujących dyrektywy Stalina, nazywał ich „inżynierami martwych dusz”. Wszystkie te aluzyjne obrazy inkwizycji miały przede wszystkim demaskować rolę, jaką w latach pięćdziesiątych odgrywała w państwach „obozu demokracji” tajna policja polityczna Berii. Taki sens miały aluzyjne szyfry w powieści *Ciemności kryją ziemię* Andrzejewskiego, w *Gorącym popiele* Jastruna (cykl *Tematy średniowieczne*), w *Poemacie dla dorosłych* Ważyka, w *Tabu* Bocheńskiego, później w *Spiżowej bramie* i *Urzędzie Brczy, we Mszy za miasto Arras* Szczypiorskiego, a nawet w *Przybyśzu z Narbony* Strykowski (1978). Owa „metafora inkwizycyjna”, która z taką dobitnością objawiła się w literaturze Października, określiła polskie myślenie o komunizmie na wiele lat. Wedle niektórych stało się tak m. in. dlatego, że sama partia na odwilżową twórczość - godzącą tyleż w stalinowskich dogmatyków, co w Kościół - patrzyła przez palce, licząc nie bez racji, że antyinkwizycyjne skojarzenia będzie można skutecznie wykorzystać do „walki z klerem”.

Mit Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow* wydał się zatem niejednemu polskiemu pisarzowi kluczem do zrozumienia tajemnic światowego Imperium Rewolucji. Ale pytając, jak właściwie doszło do przeobrażenia szlachetnej idei w fundament systemu szpiegowsko-niewolniczego - bo to pytanie stawiano najczęściej - nie zapomniano też i o - równie „inkwizycyjnej” - „szigalewszczyźnie” z *Biesów*. Za grzech główny stalinizmu uznano zbrodnicze „usztynwienie” ideologii, jej oderwanie od życia, skostnienie w dogmatach, wreszcie policyjny makiawelizm - wszystko więc to, co przekształcało leninowską „ojczyznę robotników i chłopów” w posuniętą do oblędu racjonalistyczną utopię u władzy. Ileż to wtedy napisano o „szaleństwach racjonalizmu” (Anna Kamicńska *Pod chmurami*, 1957), o skoszarowanej „Rzeczpospolitej Platona” (Jastrun), o „scholastykach” ideologii (Ważyk), czy o utopii „Kryształowego Pałacu” Czernyszewskiego (Kubiak). Komunizm objawił się pisarzom jako krwawe „inkwizycyjne” wynaturzenie racjonalistycznego ideału...

Pod skórzaną kurtką politycznego komisarza odkryto zatem - zimne serce Platona i ... sutannę. Dogmatyczna stalinowska idea „królestwa Bożego na ziemi” miała zrodzić bowiem w państwach realnego socjalizmu kompleks oblężonej twierdzy, samobójczą obsesję tropienia nieprawomyślności, godzącą we wszystkich. Jeśli pisano o śledczych nadużyciach aparatu bezpieczeństwa wobec starych komunistów z KPP oraz byłych żołnierzy AK, to właśnie po to, by odsonić samobójczą obsesję „wroga wewnętrznego”, zatruwającą całe społeczeństwo. Tak rzecz ujmowali Ścibor-Rylski w *Morzu Sargassowym*, Braun w *Piekle wybrukowanym*, Lutowski w *Oстрыm dyżurze*, Brandys w *Matce Królów*, Strykowski w *Czarnej róży*, Wygodzki w *Zatrzymanym do wyjaśnienia* (1968). Demaskując pokazowe (i tajne) procesy „wrogów ludu” z KPP i AK, akcentowano jednak bardziej moralną nikczemność funkcjonariuszy, wymuszających fałszywe zeznania, niż ścisłą zależność między zasadą państwa ideologicznego a policyjnym terrorem.

## Mefistofeles z KC i obłąkany car

Pojawiało się wszakże pytanie, jak właściwie doszło do destrukcji porządku leninowskiego, który zainaugurował rewolucję, a potem ugrzązł w „błędach i wypaczeniach”. Odpowiedzią na to pytanie stał się model charyzmatyczny komunizmu, rysowany w dwóch wariantach - tragicznym i psychiatrycznym.

Więc najpierw - tragizm rewolucyjnego władcy. Już w 1955 roku Kazimierz Brandys dał w *Obronie Grenady* portret demonicznego urzędnika, doktora Faula, którego intelektualna zręczność, równa sofistycznej przewrotności Mefistofelesa z *Fausta* Goethego, symbolizowała „błędy minionego okresu” zawinione przez nikczemne stalinowskie centrum. Brandys żenił tu ducha starego Hegla z duchem odwilżowego Festiwalu Młodzieży, by ideą mefistofeliczności władzy stalinowskiej osłonić bolesny patos społecznych przeobrażeń przed „kawiarnianymi” opozycjonistami szydzącymi - jak to odczuwał - z dramatu komunistycznej młodzieży uwiedzionej przez „rabinów” od ideologii: faustyczny impet skazuje rewolucję na nieuchronne zło; stalinizm był zatem boleśnie naganny, lecz i historycznie konieczny...

Model psychiatryczny objaśniał grzechy stalinizmu inaczej. Rysując w *Bołdynie* (1969) wzorowany na *Iwanie Groźnym* Eisensteina portret obłąkanego dowódcy oddziału partyzanckiego - tyrańca żyjącego urojeniami, którego kłamliwa legenda wzmacniała jednak Sprawę - Putrament sugerował, że zło „minionego okresu” zrodziła strachliwa uległość komunistycznego „dworu” wobec niezrównoważonego psychicznie despoty, dodawał jednak, że uległość ta nie była wyłącznie egoistycznym strachem „dwo-rzan” o własną skórę, bali się oni bowiem także o samą Sprawę, którą Stalin w ich oczach uosabiał. W ten sposób powieść, pozorując patos tragicznych dylematów władzy totalitarnej, rozgrzeszała zwolenników twardego kursu, bo wedle Putramenta stalinizm zrodził się nie tylko z obłądzenia Stalina, lecz też ze spontanicznego ludowego kultu wodza - moralnie dwuznacznego, lecz obiektywnie wzmacniającego rewolucję (że taki kult rzeczywiście istniał, potwierdziła autobiograficzna relacja Newerlego *Zostało z uczyty bogów*). O samowoli patriarchalnego dyktatora pisał też Putrament w *Malowniczych* (1967).

## Trójsojusz przeciw „górze”

I model inkwizycyjny, i model charyzmatyczny jedno miały wspólne: oba skupiały się przede wszystkim na dramacie komunistów sprawujących władzę oraz na dramacie „niesłusznie oskarżonych”. Źródło zła dostrzeżono na „górze”, „na szczycie schodów” - tak biegła podstawowa linia rozliczeń. Członkowie partii, popierający odwilż, dodawali też: byliśmy współwinni, bośmy ulegali „inkwizytorom”, „tyranowi i gachowi” (Drozdowski). Ale komunizm stalinowski przeraził polskich pisarzy - komunistów przede wszystkim dlatego, że - jak to potwierdzały ustalenia raportu Chruszczowa z XX Zjazdu KPZR, rewelacje Światły, sprawa Rajka, proces kremłowskich lekarzy - każdy, nawet najbardziej lojalny komunista, mógł w takim systemie w każdej chwili paść ofiarą tajnej policji, owładniętej obsesją spisku. Spostrzeżono, że ofiarami despotycznego systemu inkwizycji stali się właściwie wszyscy - wystarczy wspomnieć tu „szarą”

postać polskiego Hioba stalinizmu: matkę Królów z powieści Brandysa. Ocalić „ustrój sprawiedliwości społecznej” należało zatem oczyszczając „górcę” z wyobcowanych dogmatyków, przeobrażając autokratyczny „dwór” w kolegialne kierownictwo, odbudowując zerwaną przez władze więź z „masami pracującymi”, przecinając zbrodnicze połączenie między „dworem” a Łubianką i łagromi, a także wprowadzając kontrolę nad aparatem bezpieczeństwa. Odrzucano stalinowski komunizm w imię dobra „ludu” lekceważonego dotąd przez dogmatycznych dygnitarzy i - takie poczucie mieli pisarze - wspólny z „ludem”. Nawet Herbert w słynnym wierszu *Ze szczytu schodów* wyrażał przekonanie, że polski lud, zrażony do zimnych dogmatyków, którzy dali mu się we znaki w „minionym okresie”, pragnie by wreszcie w Polsce nastąpiła władza prawdziwie patriarchalna, wrażliwa na ludzkie cierpienie.

Wszystko to sprawiło, że wyobraźnię Października zdominował obraz trójsojuszu partyjno-inteligencko-robotniczego, zwróconego przeciw dogmatycznej mniejszości na „górcę”. Właśnie z perspektywy tak pojętego trójsojuszu przedstawiano poznańskie wydarzenia z czerwca 1956, zdecydowanie wykluczając nie tylko antypartyjne intencje poznańskich robotników, lecz i odrzucając jakiegokolwiek niepodległościowo-powstańcze analogie. Np. dla Witolda Dąbrowskiego (*Rocznik 33, 1959*) Czerwiec nie był żadnym „powstaniem”, lecz wystąpieniem „ludu” przeciw „dogmatykom” i „biurokratom” - akcją wspierającą dążenia partyjnych reformatorów. Podobnie rzecz przedstawiało wielu innych pisarzy, którzy w idei „polskiej drogi do socjalizmu” łączyli obronę narodowych tradycji, partnerstwo z ZSRR i pryncypium socjalistycznej demokracji.

## Dziwny instynkt

Pojawiły się jednak i tony odmienne, związane ze sprawą węgierską. Hasło „polskiej drogi do socjalizmu”, towarzyszące powracającemu do władzy Gomułce i wiadomości z płonącego Budapesztu, uruchomiły myślenie historycznymi analogiami. Jastrun przedstawiał powrót akowców z Syberii w symbolicznej aurze Mickiewiczowskich *Dziadów*. Podobnie Hertz czy Żuławski. Akcentując wspólny tragizm losu powstańców listopadowych, styczniowych, warszawskich z 1944 roku i wywiezionych na północ żołnierzy AK, przedstawiano wydarzenia roku 1956 jako kolejną polską „insurrekcję”, wspólny, ogólnonarodowy zryw Polaków przeciw stalinizmowi i ograniczaniu polskiej suwerenności, zryw współbrzmiający z ideami powstania węgierskiego. Po śmierci „tyrana” przeciwko dogmatycznej „elicie” totalitarnej zbuntowała się patriotyczna „większość” polskiego społeczeństwa - tak w literaturze Października przedstawiano zwykle mechanizm konfliktu.

Odrzucano komunizm stalinowski jako cywilizację donosu i ślepego terroru (zwróconego przeciwko „niewinnym”), cywilizację dogmatu rządzoną przez charyzmatycznych „inkwizytorów” i oderwanych od ludu czerwonych biurokratów, imperium propagandowego kłamstwa (*Wielki lament papierowej głowy* Andrzejewskiego (1953), artykuł Kotta *Rewolucja i nowoczesność*, scenariusz Ścibora-Rylskiego do *Człowieka z marmuru*), lecz w opinii większości pisarzy zło „okresu kultu jednostki” nie miało nic wspólnego z postawą polskiego „ludu”, który, choć podlegał policyjno-ideologicznej presji, nie dał się oszukać „inkwizytorom”, pozostał wierny tak wartościom narodowym, jak rewolucyjnym, o których - jak pisano - zapomnieli w „minionym okresie”

wiarołomni inteligenci i dlatego teraz mógł wychowywać zbląkaną władzę. Niech władza „robotników jak uczeń się radzi!” - wołał Drozdowski. Jako wrogów dobra przedstawiano nie tylko diabolicznego funkcjonariusza bezpieczeństwa na usługach dogmatycznych „inkwizytorów” (np. *Niebieskie kartki* Rudnickiego), lecz i partyjnego filistrę, który w puchach i marmurach zapomniał o rewolucyjnym powołaniu (*Czerwona gwiazda* Woroszyńskiego, 1958). To właśnie oni sprawili, że ustrój PRL wbrew woli „ludu” - tak! - był za mało komunistyczny. Gdy Drozdowski (*Moja Polska*, 1957) szydził z komunisty podobnego do rzodkiewki, z wierzchu czerwonego a w środku białego, marzył o komunizmie prawdziwym, to znaczy integralnie czerwonym. Ocalić Polskę przed odrodzeniem się stalinowskiego zła miał romantyczny powrót do „prostego człowieka” - hutnika i włóknarki - i nie zmieniły tej wiary nawet publikowane w „Po Prostu” „czarne” reportaże z prowincji, ukazujące rozkład moralny polskiego społeczeństwa w epoce stalinowskiej. W oczach pisarzy naród (jako „większość”) pozostał poza podejrzeniem: nie utracił busoli moralnej i politycznego rozeznania, doskonale wiedział, „co jest grane” i potrafił przyłapać na gorącym uczynku ideologicznych fałszerzy.

„Lud ma dziwny instykt, trafniejszy nad wszelkie rozumowania” - pisał niegdyś Mickiewicz. Teraz, wierząc w ten sam nieomylny, nienaruszony instykt patriotyczno-moralno-rewolucyjny polskiego społeczeństwa, które pod przewodem Gomułki entuzjastycznie wkroczało na „polską drogę do socjalizmu”, fascynowano się ideą robotniczego samorządu, wiecami na Żeraniu, strażą robotniczą, spontanicznym, powszechnym poparciem dla powstania węgierskiego. Tylko nieliczni (np. Żuławski w *Wierszach z notatnika*, 1957) napomykali, że oprócz patriotycznego ludu zdarzają się też w Polsce kompletnie zswietyzowane traktorzystki, glucho na jakiegokolwiek wezwanie patriotyczno-demokratycznej tradycji.

## „Dobry człowiek” o spojzeniu owcy

U dwojga pisarzy, skądinąd bardzo różnych, pojawiły się jednak ujęcia dalekie od wizji jednolitego oporu polskiej społeczności wobec totalitarnego państwa. Dąbrowska w *Szkicach z podróży*, nawiązując do publicystyki Manna, rysowała czytelne analogie między sytuacją intelektualisty w państwie stalinowskim i faszystowskim, ale sceny rozmowy z diabłem na zamku w Wartburgu sugerowały w jej esejach nie tylko analogię między elitą faszystowską a stalinowskim „dworem”. Podobnie Bursa. Metafora „nocy długich noży”, pojawiająca się w jego wierszach, służyła nie tylko oskarżeniu krwawej dogmatycznej mniejszości stalinowskiej o faszystowskie metody działania. Oba ujęcia sugerowały, że społeczeństwa masowe w naturalny sposób skłaniają się ku autorytaryzmowi - dotyczyło to także społeczności polskiej.

Opór narodu polskiego wobec stalinizmu? Znamienne: zamiast o Październikowej „insurekcji” Dąbrowska wołała pisać o „geniuszach sierocych”, których odwiecznym losem było ścieranie się z przyrodzoną inercją mas. W alegorycznej paraboli *Smok* Bursa sugerował, że psychologicznych fundamentów komunizmu trzeba szukać w przyrodzonym konformizmie „szarych ludzi” (jak ów „referent D. zatrudniony przy segregacji długich noży”), nie zaś w tyranii dogmatycznej mniejszości czy w autokratycznych skłonnościach obłąkanego „czerwonego cara”. Ustroje totalitarne nie są żadną

tyranią charyzmatycznej inkwizycji, lecz bezbarwną, szarą tyranią większości: „dobrych ludzi, o błękitnym spojrzeniu owcy”, tworzy je osobowość sadomasochistyczna, napędzana strachem i nienawiścią do odmieńców (opowiadanie *Mason*). *Zwierzęta hrabiego Cagliostro* - groteskowa alegoria nader dwuznacznych postaw ludu podczas rewolucji - zapowiadały już *Tango* Mrożka. I Dąbrowska, i Bursa sugerowali, że oprócz struktur państwa komunistycznego istnieją też w Polsce mechanizmy moralno-psychologiczne zapowiadające powstanie komunistycznego społeczeństwa, wątki optymizmu opowiadań *Na wsi wesele* czy *Trzeciej jesieni* niewiele tu zmieniał. Znaczyło to: walka z „błędami i wypaczeniami” musi być także walką z szarym, lękliwym „dobrym człowiekiem”, który jest tyleż ofiarą, co podstawą systemu. Nie przypadkiem też w tym samym czasie na lamach „Po Prostu” publikowano *Strach i nędzę Trzeciej Rzeszy* Brechta, a Hłasko w *Pierwszym kroku w chmurach* i w *Ósmym dniu tygodnia* rysował mroczny obraz potocznej mentalności zwykłych, szarych Polaków.

## Faraon z Moskwy i uczniowie czarnoksiężnika

Wątki te były jednak w literaturze drugiej połowy lat pięćdziesiątych marginesowe (Bursa swoich najważniejszych wierszy nie opublikował), choć pojawiając się w rozproszeniu i u innych autorów zapowiadały późniejszą zmianę kierunków literackiego myślenia o komunizmie. Metafora inkwizycyjno-charyzmatyczna nie wszystkim bowiem przemówiła do przekonania. Na przykład Słonimski zamiast o „kulecie jednostki” wolal mówić o systemie umożliwiającym „kult jednostki”. W ten sposób „inkwizycyjna” krytyka komunizmu, wyraźnie tracąca na znaczeniu, odsłoniła swoje ograniczenia. Pojawiły się ujęcia nowe, w których podstawową rolę odegrała kategoria wyobcowania idei i instytucji. Zła stalinowskiego nie da się sprowadzić do złej woli „inkwizytorów” i obłędu „czerwonego cara”. Prawdziwe jego źródło tkwi w alienacji anonimowej władzy i w rozproszeniu odpowiedzialności. Malownicze obrazy ideologicznych tyranów i sofistów wydały się fałszywym rozwiązaniem zagadki. Poczęła je wypierać wizja anonimowej, samoczynnej maszyny rewolucyjnego państwa. Klucza do rozszyfrowania sekretu stalinizmu należało szukać w socjologii rewolucyjnych instytucji, a nie w psychologii rewolucyjnych dusz.

Po roku 1955 alienację rozumiano rozmaicie: jako społeczne „wyobcowanie” partii (utrata więzi z masami), „wyobcowanie” kierownictwa z partii, zbrodnicze usamodzielnienie się aparatu bezpieczeństwa. Ale komunizm stalinowski przeraził wielu pisarzy przede wszystkim jako monstrualna, „samoczynna” maszyna terroru, stworzona i puszczona w ruch przez „uczniów czarnoksiężnika”, którzy z czasem padli jej ofiarą.

Zwrócono przede wszystkim uwagę na zjawisko samoczynnej instytucjonalizacji zbrodni ideologicznej. Andrzejewski w paraboli *Ciemności kryją ziemię* nie poprzestawał tylko na ujawnieniu inkwizycyjnego dogmatyzmu elity władzy, sugerował, że źródła zła tkwią nie tylko w dogmatycznych dewiacjach ideologicznego rozumu, lecz w samej idei zbawienia, myśl o stworzeniu „królestwa Bożego na ziemi” uruchamia bowiem procesy alienacyjne, które popychają ludzi do tworzenia policyjnego „aparatu” nawracania. Także Iredyński podążał później w podobnym kierunku i to w sposób chyba jeszcze bardziej bluźnierczy, sugerując w dramatach *Ofiara w bóstwo przemieniona*,

*Jaselka moderne* czy *Żegnaj Judaszu*, że samo pojawienie się w społeczeństwie „apostolskiej” grupy, „sekty”, posługującej się „dyskursem zbawienia”, uruchamia mechanizmy alienacji zbrodniczej struktury autorytarnej, nad którymi nikt nie zapanuje.

Także Jan Kott w swoich esejach szekspirowskich (*Szekspir współczesny*, 1965) pisał o „Wielkim Mechanizmie” władzy autorytarnej, wymykającej się spod czyjejkolwiek kontroli. Nawet Kruczkowski w *Śmierci gubernatora* w dość fatalistycznym duchu kreślił obraz rewolucyjnej dyktatury, skazanej na nieuchronną alienację. Myśl, że w ustroju komunistycznym rządzą anonimowe procesy i struktury a nie osoby, pojawiała się w *Bramach raju* Andrzejewskiego czy w *Obliczach władzy* Broszkiewicza. Odrzucano stalinizm w imię jednostkowej - intelektualnej, moralnej i politycznej - odpowiedzialności, bo to jej właśnie zagrażały mechanizmy totalitarnego państwa.

Z takiej perspektywy pojaltańska Polska wydała się pisarzom tylko „prowincją cesarstwa” (Herbert), „marchią imperium”, „państwem garnizonowym”, niczym więcej; o wszystkim, co się u nas działo, decydować miały obroty maszyny światowego Państwa Rewolucji. Właśnie ów imperialny charakter stalinizmu miał sprzyjać procesom alienacji. W *Martwej pogodzie* (1946) Staff rysował więc aluzyjną wizję państwa faraonów, Zygmunt Kubiak w *Półnroku ludzkiego świata* (1963) kreślił analogie spartańsko-greckie (starożytne imperia Wschodu jako wzór współczesnych totalitaryzmów), Stempowski w *Eseju dla Kassandry* (1957) poruszał się w podobnym kręgu wyobrażeń, rozszerzając analogię na realia pojaltańskiego konfliktu mocarstw. Najczęściej jednak wskazywano na podobieństwa między stalinizmem a imperium rzymskim (Broszkiewicza *Oblicza władzy*; Bocheńskiego *Naso poeta*, *Boski Juliusz*; Herberta *Powrót prokonsula*, *Boski Klaudiusz*; *Przemija postać świata* Malewskiej (1954); *Wszelki wypadek* Szymborskiej (1972). Przekonanie, że owa rzymsko-imperialna maszyna realnego socjalizmu, godząca w niepodległościowe aspiracje społeczeństw, fatalnie zaciążyła na sytuacji „narodów zaprzyjaźnionych”, sugerowało też, że ocalić nas może prawdziwe „partnerstwo” z ZSRR, bądź - co ukrywano w aluzjach - rozpad Lewiatana na państwa narodowe.

Upatrując źródeł zła w podatności rewolucyjnego imperium na alienację mechanizmów władzy, akcentowano przede wszystkim fakt alienacji aparatu bezpieczeństwa. W błyskotliwej *Policji* (1958) Mrozek drwił z odwilżowców, którzy chcieliby zreformować system realnego socjalizmu, zachowując równocześnie tajną policję - instytucję samoczynną, w istocie niereformowalną, całkowicie podległą regułom represyjno - śledczego dyskursu. Inaczej rzecz widział Władysław Terlecki: w świetle jego powieści „historycznych” alienacja tajnych służb (także komunistycznych?) była zbrodnią, ale też paradoksalnie przyśpieszała cywilizacyjną zmianę i kto wie, czy w takim obrazie policji politycznej nie kryło się trafne przewidywanie, że jednym z grabarzy systemu okaże się szef Bezpieczeństwa, który zasiądzie z opozycjonistami do stołu rokowań (możliwość taką większości polskich pisarzy pojaltańskich wydawała się nonsensem, a jednak w roku 1989 stało się to faktem).



## Robota Fausta i samogonny Mefisto

Co jednak łączyło powyższe ujęcia? Chyba przede wszystkim fascynacja obłądno-groteskową, przerażającą doskonałością maszynierii terroru, którą puszczał w ruch bądź sofistyczny inkwizytor-dogmatyk – zimny racjonalista idei faustycznej, panujący nad umysłami rewolucjonistów, bądź obłąkany tyran, terroryzujący „pretorian”, bądź demoniczny duch instytucji czy procesów alienacyjnych, paraliżujących żywą aktywność społeczną. Grzechem głównym komunizmu wydawała się dogmatyczna, „platońska” obsesja doskonałości, wpisana w „samoczynną” policyjną strukturę rewolucyjnego państwa, objawiająca się w dążeniu do sfabrykowania „nowego człowieka” - dążeniu, które po rewelacjach XX Zjazdu KPZR budziło grozę. Uzdrowić realny socjalizm z „błędów i wypaczeń” - przekonywali zatem poeci - mogło prawo do „irracjonalizmu”: ludzkiej niedoskonałości, błędzenia i poszukiwania.

W latach sześćdziesiątych ta uzdrowicielska idea przynajmniej częściowo straciła sens. Model degradacyjny krytyki komunizmu, który się wówczas zarysował w literaturze, a którego zapowiedzi pojawiły się już w literaturze i publicystyce Października, przekreślał bowiem wszelkie podobieństwa „ustroju sprawiedliwości” do upiornych, racjonalistycznych wizji Platona. Demoniczny Stalin jako budowniczy kościoła „nowej wiary”? Obraz rewolucyjnego państwa zmieniał barwy. Władzę nad mazowiecką równiną objął teraz siemieżny „gnom” z opery Szpotańskiego - Gomulka, mistrz ręcznego sterowania państwem realnego socjalizmu. Marzenia o „Kryształowym Pałacu”, które tak niepokoiły w Październiku Kubiaka, okazały się fantomem przeszłości. Zastąpiła je ideologia ciemnych kuchni. Bardziej niepokoił pisarzy rozpad kultury w PRL - planowe zrywanie ciągłości, a także zmiany „antropologiczne”: uformowanie się nowego typu „człowieka socjalistycznego” o dość nieprzyjemnym stylu życia - niż „malowniczy” terror, który dawniej w aluzyjnych powieściach chętnie strojono w średnio-wieczno-antyczne szaty.

Już w *Poemacie dla dorosłych*, wbrew oficjalnym zachwytom nad architekturą MDM-u, Wązyk zatęsknił za urodą dawnej przedwojennej Warszawy. Gdy zaś nowohucką klasę robotniczą porównał do „kaszy” - zbiorowości wykorzenionej, żyjącej poza światem wartości - na salony socjaparnasizmu wkroczyła „Polska nieczłowiecza” - w gumiakach, walonkach i waciakach. Jej barwą nie była pompatyczna czerwień, lecz błotna szarość. Ale o zniszczeniu kultury dnia codziennego, autentycznych subkultur przedmieścia, prowincji i przede wszystkim kultury polskiej wsi, pisali też autorzy z pozoru tak apolityczni, jak Białoszewski, Harasymowicz, Marek Nowakowski, poeci i prozaicy „tematu wiejskiego” - przede wszystkim Nowak czy Myśliwski, którzy ze swoich przerażeń skomponować miał wiele lat później monumentalną elegię na śmierć polskiej wsi, powieść *Kamień na kamieniu* (1984). Nawet państwowotwórczy Kawalec nie potrafił ukryć swych obaw, choć rysował patetyczny, w jego mniemaniu, rachunek zysków i strat, jakie poniosła chłopska dusza w procesie socjalistycznego awansu środowisk wiejskich. Szyderstwa Redlińskiego - przede wszystkim *Awans* i *Konopielka* - zwiędziały tę linię krytycznej wiwisekcji „realnego socjalizmu” na „odcinku wiejskim”.

Ale wiwisekcji poddano także socjalistyczne miasto. Jeśli Bursa rysował symboliczną wizję Warszawy z dykty, drwiąc ze stalinowskich rojeń o „Kryształowym Pałacu”, u Konwickiego Pałac Kultury – symbol nowego świata opiewany przez socreali-

stów - urósł z czasem do rangi symbolu rozpadającej się substancji realnego socjalizmu. Pośrednią „kulturową” krytykę peerelowskiego świata zawierała też twórczość Kuśniewicza, Strykowskiego, Odojewskiego, Nowakowskiego (*Księżę nocy*), w której obraz „małych ojczyzn” - od kresowego kraju dzieciństwa po peryferyjną kulturę przedmieść - rażąco kontrastował z obrazem „życia w błokach” i scenami pierwszomajowych pochodów. Z pewnością były to wszystko kontynuacje ujęć zapoczątkowanych już po Październiku, bo w podobnym kierunku biegła przecież np. analiza spustoszeń psychiki „dziecka socjalistycznego” w *Złotym lisie* i - później - analizie osobowości „szarego Polaka” w *Apelacji* Andrzejewskiego czy w opowiadaniach Janusza Głowackiego, ale dawne wątki uległy zaostreniu, ową degradacyjną krytykę systemu wspierała zaś stale (od 1962 roku) obecna w życiu literackim twórczość Witkacego, którą czytano aluzyjnie poprzez metaforyczne obrazy „śmierci kultury” w państwie „niwelelistów”.

Odpychał pisarzy od komunizmu nie tylko sam system (umiarkowanie) represyjny, lecz i duchowy świat wytworzony przez komunizm. Po owocach ich, poznać je... Literatura odkrywała praktyczną estetykę moralną realnego socjalizmu. Jeśli wedle Jastruna „ustrój sprawiedliwości społecznej” przypominał upiorną „Rzeczpospolitą Platona”, jeśli Kubiak pisał o utopii „Kryształowego Pałacu” a Brandys czarował czytelników faustycznym intelektualizmem doktora Faula, Herbert, arystokrata ducha z akowską przeszłością, widział w komunizmie już tylko dzieło „samogonnego Mefista w leninowskiej kurtce”, nie więcej. Podobnie Tyrmand, osobliwy dandys pojałtańskiej biedy, wzdragający się przed peerelowską szarością ulic i ludzi. Obu przed bliższymi związkami z „ustrojem sprawiedliwości” strzegła „potęga smaku”.

Dyktatura Fausta? Wielki Inkwizytor? W 1968 roku popaździernikowy mit superinteligentnych partyjnych „inkwizytorów”, Faustów rewolucji rozdzieranych tragicznymi dylematami, charyzmatycznych wodzów doskonałego aparatu terrorku i demonicznych sofistów ideologii, tak drogi wyobraźni przelomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, rozwiewał się jak dym. Kisielewski po Marcu nie miał wątpliwości, że o polskim życiu decyduje „dyktatura ciemniaków” - kulminacja niekompetencji, bałaganu, niewydolności gospodarczej i „selekcji negatywnej”. Mroźek zaś? W *Tangu*, *Szczęśliwym wydarzeniu*, *Rzeźni*, a później w *Vatlavie*, drwił tyleż z inteligenckiego mitu Scytów niosących wyzwolenie narodom świata, co z cywilizacji „chama” wyzwolonego z konwencji i przyzwoitości. Torquemada? Naprawdę rządził nowym światem Edek z rewolwerem w ręku.

Alegoryczna Hiszpania? Malownicze, koturnowe kazamaty inkwizycji? Ich miejsce w symbolicznym pejzażu komunizmu, rysowanym przez polską literaturę, zajęło „Chamowo” Białoszewskiego - ironiczna wizja domowej ojczyzny w betonowym osiedlu; upiorna kraina zmęczenia, betonu i śniegu, którą portretował Barańczak; „cudowna melina” Orłosia, a także rozpadająca się Warszawa z *Malej Apokalipsy*. Herbert straszyl już nie tylko boskim Klaudiuszem. „Potworem Pana Cogito” stał się duszący „bezkształt” (*Raport z obłąkanego miasta*, 1983). Czerwony Platon? Racjonalistyczna utopia u władzy? Przerzątała amorfia komunizmu, którą symbolizowały metafory degradacyjne: „miazga” z powieści Andrzejewskiego, „czad” z esejów Burka, „sadza” z tomu Brylla (1982). Różewiczowska krytyka „cywilizacji śmieci”, choć natarczywie stylizowana na diagnozę globalnego upadku wartości, a więc nie tykająca bezpośrednio polskiego podwórka i nicostra aksjologicznie, sprzyjała zapewne temu kierunko-

wi krytyki komunizmu, chociaż ani Kornhauser ani Zagajewski nie przyznawali się, że korzystają z takiego wsparcia.

## Więć potiomkinowska, szpital, charyzmat telekomunikacji

Wszystkie te krytyczne obrazy komunizmu - choć nie w jednakowym stopniu - stały się trwałą własnością polskiej wyobraźni. Za Gomułki i Gierka wyraźnie stracił jednak na znaczeniu modelu ideologiczno-inkwizycyjny, model charyzmatyczny zaś przeszedł do muzealnych zasobów polskiej pamięci. Któż z polskich pisarzy przyczynił się do czyniącego komunizm trudnym do zniesienia, szukał na szczytach władzy, w demoniczno-charyzmatyczno-inkwizycyjnej osobowości Pierwszych Sekretarzy?

O zmianie zdecydował „szok marcowy” 1968 roku a także inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację, w której wzięli udział także żołnierze polscy. Pokolenie 1968 nigdy nie zapomniało tych doświadczeń, choć dochodzenie pisarzy do otwartej postawy antytotalitarnej było procesem długotrwałym i zakłócanym. Spór Nowej Fali z realnym socjalizmem rozpoczęły rewindykacje konstytucyjne, dopiero po fazie młodomarksowskiej krytyki realnego socjalizmu (1970-1973) nastąpiła radykalizacja ujęć: przechodzenie od modelu młodomarksowskiego do krytyki kultury w duchu Brzozowskiego, Peipera i Gombrowicza, przejście zaś do otwartego sprzeciwu to lata 1976-1978, przy czym u różnych poetów wyglądało to różnie.

Początki były zdecydowanie lewicowe. W wywiadzie z 1984 roku Zagajewski mówił co prawda: „Nie mieliśmy świadomości politycznej”, tylko świadomość rozdźwięku między elegancją literatury a „brudem” polskiej rzeczywistości, w innym miejscu wyznawał jednak, że bliższy był mu Kolakowski niż Hanna Malewska. Idea „mówienia wprost”, sformułowana przez grupę „Teraz”, wcale nie musiała prowadzić do odrzucenia komunistycznej ideologii. W marzeniu o „romantyzmie dialektycznym”, które rozplomięła frazę *Nieufnych i zadufanych*, pobrzmiewały zaś echa marksizmu poznańskiego filozofa Jerzego Kmity. Jeszcze w 1974 roku Barańczak pragnął odrodzić polską literaturę, aplikując jej dialektyczną „walkę przeciwieństw”, Zagajewski zaś demokratyzował literaturę, wzywając pisarzy by mówili w imieniu robotników, pielęgniarek i studentów. Nie powinno więc dziwić, że *Świat nie przedstawiony* - programową książką krakowskiego skrzydła Nowej Fali - kończyła patetyczna tyrada: „Demaskowanie dzisiejszej obłudy i dzisiejszego rozdarcia stwarza warunki dla wolnej od obłudy rzeczywistości kulturalnej i społecznej. Jest programem sztuki socjalistycznej” (*Świat nie przedstawiony*, Kraków 1974, s. 208). Znamienne: gdy Kornhauser w młodomarksowskim duchu bezdusznemu „socjalizmowi” przeciwstawiał dziewiętnastowieczny „socjalizm”, szydził równocześnie z „robaków mieszczaństwa”, które - w jego mniemaniu - zaległy się w duszy obywateli PRL. Początkiem Nowej Fali była więc obrona rewolucji przed falszerczami rewolucji, wspierano dobrym słowem pogrudniowe przemiany (Zagajewski oferował gierkowskim reformatorom swoją pomoc jako „ekspert aksjologiczny”), dopiero potem przyszło rozczarowanie „małą odwilżą”, Radom, Memorial 59...

Kierunek nowofalowej krytyki komunizmu wyznaczyły trzy modele metaforyczne ustroju PRL. Pierwszy charakteryzował państwo realnego socjalizmu jako współczesną

„wieś potiomkinowską” (klamliwa propagandowa „fasada” zasłania rzeczywistą ruinę...), drugi porównywał je do sali telewizyjnej, w której „pacjenci” są poddawani propagandowej hipnozie, trzeci do szpitala psychiatrycznego, a zarazem do stadionu z „gimnastyką poranną” i „normalizującymi defiladami”. Odkryto bowiem fakt, który dotąd umykał uwadze polskich pisarzy: że Polska Ludowa stała się nowym typem komunistycznego państwa - ideologicznym państwem dysponującym zmonopolizowaną telewizją. Teraz, w symbolicznym pejzażu komunizmu kreślonym przez literaturę, miejsce dawnego charyzmatycznego inkwizytora, którego demonizmem fascynował się Andrzejewski, zajął anonimowy charyzmat telekomunikacji. Przejście od krytyki młodomarksowskiej - wytykającej partii sprzeczność między „żywym”, humanistycznym socjalizmem młodego Marksa (zresztą nader mgliście charakteryzowanym np. w wierszach Karaska) a praktyczną, „martwą” oficjalną ideologią partii i praktyką propagandy, odciskającą się w duszy zbiorowej - do krytyki „telekomunikacyjnej”, która ekspozowała semiotyczny demonizm mikrofonu i ekranu, było jednak stopniowe i łączyło się z lekturą dzieł Orwella, Klemperera, Sapira, Whorfa, amerykańskich teoretyków kultury masowej. Barańczak analizował nowy fenomen polskiego życia - ideologicznie sprofilowaną kulturę „odbiorcy ubezpieczonego”, Zagajewski i Kornhauser biadali nad telewizyjną kulturą „życia ułatwionego”, Lipska porównywała komunizm do udzienniającej szkoły, lecz nikt z nich nie zaprzął sobie głowy osobami partyjnych demiurgów, z wysoka rządzących Polską. Zła szukano gdzie indziej.

## Dysydent jako cud

Gdy w roku 1975 w nowofalowej krytyce realnego socjalizmu pojawiły się kategorie zaczerpnięte z *Czarodziejskiej góry* - powracał zatem mannowski trop refleksji nad komunizmem obecny już w *Październiku* - stało się jasne, że polityczną wyobraźnię Nowej Fali napędza zdumienie samym faktem pojawienia się dysydentów w społeczeństwie totalitarnym. Dysydent jako cud? Tak! Podobnie jak w Niemczech po 1933 roku: z jednej strony garstka „odmieńców” wierzących w Etykę bez Autorytetu, z drugiej zaś demiurg nowego świata, partyjny Naphta z mikrofonem w ręku, władający „nieprzelicznymi rzeszami wyznawców” - tak wedle Barańczaka wyglądała rzeczywista sytuacja poetów niezależnych (i działaczy opozycyjnych) w PRL. W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* Barańczak portretował nieszczęśliwe, moralnie zdeorientowane tłumy Polaków, nienawidzące „odmieńców” i poddające się biernie politycznej manipulacji. W ten sposób przeciwstawienie dogmatycznej, partyjnej „góry” i spragnionego wolności polskiego „ludu”, tak ważne dla pisarzy *Października*, w świetle wierszy Nowej Fali właściwie traciło sens. Polski lud, o którym pisał Barańczak, był - jak w wierszach Bursy - tyleż ofiarą, co podporą komunizmu.

Październikowa fascynacja wiecami na Żeraniu, robotniczym poparciem dla Węgier, strażą robotniczą, chłopskim sprzeciwem wobec kolektywizacji, niechęcią polskiego wojska do radzieckich doradców? Trójsojusz inteligentko-partyjno-robotniczy jako droga do ocalenia? Wszystko to należało już do zamierchłej przeszłości. „Brat mój, człowiek węglem uczerniony” - pisał w 1956 roku Jastrun. Nowa Fala nie знаła już słodyczy tego liryzmu. Poeci dobrze zapamiętali robotnicze wiece antysyjonistyczne (i antystudenckie) z marca 1968, bicie studentów na dziedzińcu UW przez podejrzana-

ny „aktyw robotniczy”, a także - jak pisał Burek - „milczące zaakceptowanie” przez społeczeństwo udziału polskich żołnierzy w inwazji na Czechosłowację.

Dlatego Sierpień 80 stał się dla Barańczaka zaskoczeniem „absolutnym”. Żaden z poetów Nowej Fali nie dostrzegł napięcia między socjalistycznym państwem a wolnościowym impetem ludowego katolicyzmu, chociaż to właśnie m. in. z tego napięcia wybuchnąć miała sierpniowa rewolta. Przeciwnie: Krynicki z właściwą sobie ironiczną dyskrecją odsłaniał koegzystencję w PRL praktycznego komunizmu i praktycznego katolicyzmu. Członkowie partii na niedzielnej mszy, w jednej kieszeni książeczka do nabożeństwa, w drugiej partyjna legitymacja - oto polska normalność stabilizująca system. Któż z poetów Nowej Fali rysował symboliczne obrazy „zderzenia” procesji Bożego Ciała z pochodem pierwszomajowym, znane choćby z późniejszych *Dreszczy* Marczewskiego? Ani Barańczak, ani Zagajewski, ani Szaruga nie chcieli walczyć z komunizmem w imię katolicko-narodowych ideałów.

Realny socjalizm objawił im się przede wszystkim jako powszechna „ucieczka od wolności”, tak jak ją charakteryzował Erich Fromm w słynnym studium o narodzinach faszyzmu. Nie przypadkiem Andrzej Werner, krytyk z tego samego co Zagajewski czy Krynicki pokolenia, odczytując na nowo prozę Borowskiego w *Zwyczajnej Apokalipsie* zbliżał się do ujęć z obozowych relacji Grzesiuka, Kielara, Gawalewicza, Kajzera i studiów psychologicznych Antoniego Kępińskiego, w których poddawano analizie fenomen przystosowania do sytuacji totalitarnej: los człowieka zlagrowanego i świat duchowy zbrodniarza-urzędnika, pozbawionego uczucia winy. Polska inteligencja odkrywała „banalne zło” jako podstawę ustrojów totalitarnych (Hannah Arendt). Czytając książkę Morawskiej o opozycji w państwie faszystowskim (*Chrześcijanin w Trzeciej Rzeszy*, 1970) Barańczak w równej mierze myślał o samotnym opozycjonście Bonhoefferze, co o „szarym” Niemcu głoszącym na Hitlera i o niemieckiej hierarchii kościelnej, biernie aprobującej hitlerowskie porządki.

Z elementów wcześniejszych modeli komunizmu opartych na „analogii faszystowskiej”, które w rozproszeniu pojawiły się już w literaturze Października, budowano zatem „brunatny” obraz „czerwonego zła”, nie więc dziwnego, że poeci znów czytali Bursę, Manna i Brechta. Czas właściwie stanął. Faszyci tylko zmienili brunatne koszule na non-ironowe - konstatował z ironią Krynicki. Aby wyjaśnić mechanizm wydarzeń marcowych, Burek sięgał do *Rewolucji nihilizmu* Rausehninga po „historyczno-teoretyczny opis modelu państwa faszystowskiego”. Poeci niepokoiłi się nie tylko manipulowanym (ale i po części - jak uważali - spontanicznym) antysemityzmem Polaków w 1968 roku, przywodzącym na myśl niemiecki rok 1933. Całą przestrzeń semiotyczną komunizmu porównywano do monstrialnej komory gazowej, wypełnionej zatrutym, duszącym powietrzem (*Sztuczne oddychanie* Barańczaka, 1974) czy „czadem” (Burek), a powracający obraz płonących stosów książek dopełniał tę strukturalno-historyczną analogię. Zło komunizmu i faszyzmu było podobne.

## Biała flaga Polaków.

Postawa zaś Polaków wobec „ustroju sprawiedliwości”? Jak w mieście Utyka z wierszy Herberta, nad „obleżonym miastem” w wierszach nowofalowych powiewały białe flagi. Zagajewski znacznie bardziej interesował się sekretem „normalności” so-

cialistycznego życia, trwaniem komunizmu w Polsce przez całe dziesięciolecie, niż barwnymi tajemnicami narodzin komunistycznego totalitaryzmu. Marsze zbiorowe, bijący bęben, spartakiady, seriale telewizyjne, mecze, kombatanckie uroczystości, plakaty, transparenty, niedziela w parku, przemówienie, ankieta personalna... „Lud” polski, opisywany przez Barańczaka, traktował socjalistyczną rzeczywistość jako coś najnaturalniejszego w świecie, wrogo reagując na „rągów” etyki heroicznej, którzy chcieli go wyrwać z drzemki przed niebieskim ekranem. „Tłum, który tłum i tłumaczy” - pisał Barańczak o swoich ziomkach, którzy „wielkim ośmieszeniem” starali się „znormalizować” zbuntowanego poetę-odmieńca. Stąd kłopoty poetów z psychologicznym ustawieniem się wobec skomunizowanej wspólnoty. W Październiku pisano o zniewolonych inteligentach, którzy ulegli dogmatykom; polski „lud pracujący”, w przekonaniu pisarzy, zachował umysł trzeźwy - wiedział, co jest grane. „Lud pracujący”, portretowany w wierszach nowofalowych, miał umysł zamulony bredniami propagandy, nie zdawał sobie sprawy, że jest przedmiotem manipulacji - bardzo to wszystko przypominało Zinowiewowską wizję społeczeństwa radzieckiego, a także obraz Polski z prozy Kisielewskiego.

Poetów przeraził komunizm dokonany - nie tylko jako ustabilizowany system dykretnego terroru maskowanego humanistycznym frazesem, lecz także jako praktyczna codzienna rzeczywistość międzyludzka, przeniknięta aurą konformizmu i moralnego tchórzostwa. Odrzucano system nie dlatego, że był to system ateistyczny, importowany z Rosji czy antynarodowy w endeckim sensie, lecz dlatego, że „hipnotycznie” poprzez manipulację propagandową niszczył osobowość moralną jednostki, pozbawiał ludzi zdolności samodzielnego myślenia, wymóżdżał, tworzył dusze etycznie nieostre. „Każdy jest winny / ale chce by sąsiada zabrano” - tak charakteryzował atmosferę moralną w PRL Barańczak. Podobnie jak Hanna Malewska (*Sir Tomasz More admawia*, 1956), Herbert, Jan Józef Szczepański czy Zawieyski poeci Nowej Fali akcentowali, że zło promieniujące z ideologii „sprawiedliwości społecznej” dosięga polskich serc.

## Dusza moralna i dusza transgresyjna.

Dlatego Nowa Fala odrzuciła komunizm przede wszystkim jako naruszenie autonomii ludzkiego sumienia. Nadawało to krytyce ustroju perspektywę szczególną. Charakterystyczne, że choć Barańczak drukował w podziemiu, w jego poezji nie pojawiły się żadne cieplejsze tony pod adresem prawdziwych męczenników realnego socjalizmu - ludzi, którzy próbowali w PRL stanąć ekonomicznie na własnych nogach. Ani on, ani ktokolwiek z Nowej Fali nie uronił lzy nad udręczonym wolnym strzelcem „inicjatywy prywatnej”, tępiącym przez komunistów. Sympatie lokowano gdzie indziej. Kto jednak właściwie z polskich pisarzy „świadczenia i sprzeciwu” sympatyzował z tą sferą? Pewnie trochę liberal - Kisiel... W komunistycznym pejzażu polskiej kłęski, kreślonym przez pisarzy niezależnych, dominował człowiek z blokowiska, mieszkaniec straszliwych, wyrastających z błota wieżowców, w domyśle chyba socjalistyczny pracownik najemny, udręczony, zgniciony, i to jemu poświęcano najwięcej gromiąco-czulej uwagi (zob. np. tom *Hurraa* Kornhausera), to właśnie on miał zostać zhawiony, to właśnie w imię ocalenia jego „duszy moralnej” odrzucano system.

Była to pierwsza granica sporu Nowej Fali z komunizmem. Ale była też i druga -

tak przynajmniej sądzili poeci i krytycy Nowej Prywatności, którzy z Nową Falą podjęli życzliwy, aczkolwiek w ówczesnych warunkach etycznie niewygodny spór. Antropologiczno-kulturowa krytyka „egzystencji skomunizowanej”, w esejach Chwina i Rośka (*Bez autorytetu*, 1981), w wierszach Czekanowicz, Lars, Jurewicza, w prozie Musiała współgrająca z linią *Transgresji*, wyrastająca z przeświadczenia, że racjonalistyczno-polityczny protest pokolenia 68 nie obejmuje wszystkich zagrożeń, charakteryzowała komunizm przede wszystkim jako cywilizację „zredukowanego doświadczenia”, domenę osobowości „mediokratycznej”, zablokowanej nie tylko przez polityczne zakazy, lecz i przez „normalizującą” kontrolę życia wewnętrznego, standaryzację egzystencji - dlatego odrzucano realność PRL nie tylko z perspektywy moralno-politycznej, jak to czynili poeci Nowej Fali, lecz i z perspektywy ideałów antypsychiatrii i literatury „egzystencjalnego przekroczenia”.

W literaturze drugiego obiegu, podobnie jak w literaturze emigracyjnej próżno jednak szukać podobnej apologii egzystencji wyzwolonej. Niczego w tym rodzaju nie znajdziemy np. w *Malej Apokalipsie*, *Kompleksie polskim*, *Nierzeczywistości* Brandysa czy esejach Michnika. Zresztą niewielu pisarzy budowało głębsze filozoficzne uzasadnienia swojej niechęci do komunizmu, jak to np. czynił Miłosz czy Gombrowicz. Dla większości polskich pisarzy niezależnych i emigracyjnych komunizm to była Jalta, władza „czerwonego caratu”, 17 września 1939, „czwarty rozbiór” (np. *Przejsie przez Morze Czerwone* Kaczmareckiego), bierność Armii Czerwonej podczas Powstania Warszawskiego, prześladowanie akowców (*Pierścionek z końskiego włosia* Ścibora - Rylskiego, strzelanie do robotników w grudniu 1970, ścieżki zdrowia w Radomiu 1976, manipulowanie anstymem. Odrzucano „czerwone złoto” przede wszystkim jako przekleństwo polskiej historii, „archipelag gulag”, cywilizację więzienną, niszczącą małe narody (np. w *Ulicy Mandelsztama* (1983) Rymkiewicz porównywał los Polaków do losu wymordowanych Jaćwingów). Na cóż tu filozofować, powody odrzucenia wydawały się oczywiste. Dominowała perspektywa narodowych cierpień, czasem utożsamiano komunizm z wrogą Polsce rosyjskością, choć np. Józef Mackiewicz toczył swój spór z komunistyczną ideologią ze zgoła odmiennej - bo radykalnie indywidualistycznej i ponadnarodowej - perspektywy.

W latach osiemdziesiątych, po szoku stanu wojennego, wszystkie te kierunki komunizmu pozostały w polskiej świadomości w zasadzie nie zmienione. Dla Jacka Bierzina na przykład noc 13 grudnia 1981 roku była po prostu „nocą długich łomów” - analogia faszystowska powracała raz jeszcze. Akcentowano co prawda groteskowy rozpad systemu (np. *Kraj świat* Andermana, *Karnawał i post* Nowakowskiego), pisano o podziemnym oporze (słabnącym), ale też równocześnie, rysując wizję „długiego marszu” ku wolności, nie jeden raz podkreślano zrośnięcie „szarego Polaka” z realnym socjalizmem (powieści Siejaka, *Sceny myśliwskie z Dolnego Śląska* Łozińskiego, 1989).

## Pomarańczowi kontra czerwono-czarni

Co jednak z tego wszystkiego wynikło po odzyskaniu niepodległości? Jak postawy pisarzy wobec komunizmu z czasów PRL wpłynęły na literaturę na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych?

Można snuć tylko przypuszczenia, bo sprawa jest świeża, ale jak się wydaje, pryn-

cypializm moralny Nowej Fali, Herberta, Maja i Polkowskiego - a więc przeciwstawianie „człowiekowi socjalistycznemu” polskiego Katona z „obłąconego miasta” - sprowokował żywiołową reakcję kultury „czwartego obiegu” (krąg „bruLionu”), gdzie komunizmowi przeciwstawiono nie tyle „tych wspaniałych męczyzn od podstawowych wartości” (jak ironicznie ochrzcił ich Grupiński), ile anarchistyczny etos kontrkultury, inspirowany ideami New Age, począ Franka O’Hary, a także „egzystencjalną” tradycją kontestacji 1968 roku, której nie podjęła w swoim czasie Nowa Fala, a do której nawiązał już w latach siedemdziesiątych duch „Transgresji”. Jeśli w poezji Barańczaka samotny dysydent (z *Panem Cogito* w kieszeni) niczym skazany na klęskę Bonhoeffer patetycznie (i beznadziejnie) ścierał się z realnym socjalizmem, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych do bojów z komunizmem przystąpiła Pomarańczowa Alternatywa - ludyczna wspólnota parateatralna, robiąca sobie „jaja z Jałty” i drwiąca w równej mierze z partyjnych dygnitarzy, co ze szlacheckich „etosowców”.

Na młodych zbuntowanych wpłynął też być może w pewnym stopniu dawny model inkwizycyjny, chociaż zdawał się już należeć do zamierchłej przeszłości. Czy było to za grobem partii zwycięstwo? - kto wie, bo czy to nie właśnie ten model - utożsamiający totalitarną naturę komunizmu i Kościoła - popchnął brulionowców tyleż przeciw generałowi Jaruzelskiemu, co przeciw prymasowi Glempowi... Opinia, że Kościół ma silne inklinacje totalitarne, zaważyła zresztą na atmosferze początku lat dziewięćdziesiątych, co pewnie pomogło odnowionej lewicy, chętnie pozującej po klęsce roku 1989 na obrońcę swobód demokratycznych, odzyskać przynajmniej część utraconych wpływów.

Bez śladu natomiast rozplynął się model krytyki komunizmu oparty na kategorii „ucieczki od wolności”, tak bliski pisarzom Nowej Fali - wyniki wyborów 4 czerwca 1989 zdawały się go zupełnie przekreślać. Żaden z polskich pisarzy nie wątpił (na piśmie), że z komunizmem zerwał „cały naród”, chociaż nie tak przecież dawno literaturę niezależną przenikało czarne podejrzenie, że polski lud ciąży w naturalny sposób ku lewicowemu populizmowi, a heroicznych „etosowców” nie trawi.

Najsilniej na kształcie literatury końca lat osiemdziesiątych zaważyła chyba jednak krytyka komunizmu jako formy imperialnej dominacji ZSRR nad Europą pojałtańską. Przeczucie społecznych wstrząsów, zapowiadających rozpad Lewiatana, sprawiło, że przed i po roku 1989 nastąpił prawdziwy rozkwit tematu mniejszości i regionów. Także później na przekór tragedii jugosłowiańskiej, Polska literatura broniła idei wspólnoty wielonarodowej, odkrywała związki kultur ponad granicami „marchii imperium”, fascynowała się dyfuzją kultur, a próbowała przyjacielskie związki z sąsiadami (Mazury Kruka, Pomorze Faca, Lida Jurewicza, Krzemieniec Paźniewskiego, Galicja polsko-ukraińsko-żydowska Szewca, polsko-niemiecka Bydgoszcz Musiała, polsko-niemiecko-żydowsko-wileński Gdańsk Huellego i Chwina).

## Pisarz, inteligent i rekiny

Pewne jednak kierunki krytyki komunizmu w literaturze przed rokiem 1989 się nie pojawiły.

Po pierwsze więc: argumentacja endecka, która w literaturze i kulturze oficjalnej PRL nie mogła dojść do głosu z powodów oczywistych, nie doszła też do głosu w



znaczącej postaci ani w literaturze drugiego obiegu, ani w podziemnej publicystyce. Próżno wśród liczących się pisarzy szukać entuzjastów np. arystokratyczno-narodowej krytyki żydokomuny, wedle wzorca choćby z dramatów hrabiego Rostworowskiego, nikt tego nie traktował poważnie. Literatura polska nie odrzuciła komunizmu dla Boga, Honoru i Ojczyzny (w duchu narodowej demokracji), choć wiele razy odwoływała się do wartości chrześcijańskich. Rzecz ciekawa: naprawdę znaczące dzieła tworców niezależnych, choć wspierające posierpniowy ruch, wcale nie przypominały słynnej bramy stoczni z portretem papieża i pieśnią konfederatów barskich. Radykalizm Piotra Wierzbickiego, bliski myśli Romana Dmowskiego, był dla pisarzy niezależnych zjawiskiem raczej marginesowym, nie on nadawał barwę twórczości, chociaż kto wie, może w głębszych warstwach motywowana narodowo niechęć do komunizmu tkwiła na przykład - jak domniemywał Miłosz - u podstaw twórczości Herberta (*W Roku myśliwego* czytamy, że Herberta napędza „absolut Polski”). To prawda: komunizm często odrzucono jako narzędzie panowania ZSRR (czy, jak twierdził np. Konwicki we *Wschodach i zachodach księżycy* - narzędzie panowania po prostu wiecznie tej samej Rosji), o jaką jednak wolną Polskę chodziło tym, którzy go odrzucali?

Wyobrażano ją sobie rozmaicie, jedno wydaje się jednak chyba wspólne. Odrzucając realny socjalizm, polscy pisarze w większym stopniu myśleli o wolności społeczeństwa jako podmiotu kultury (czy życia moralnego), niż o indywidualnej wolności człowieka-wytwórcy. To, że pracowaliśmy na państwowym, zbuntowanej literaturze polskiej dolegało znacznie mniej, niż to, że zostaliśmy duchowo i moralnie zgnębeni przez machinę propagandowego kłamstwa. Literatura nie odrzuciła komunizmu dla kapitalizmu, lecz - co trzeba brać w przybliżeniu, bo nie chodzi o polityczne deklaracje pisarzy, lecz raczej o klimat twórczości - dla „kapitalizmu z ludzką twarzą”, a więc ustroju, w którym ocalona miała zostać „godność człowieka pracy” i zasada równej szansy dla wszystkich, w czym wyraźnie pobrzmiewały echa idei Października i Sierpnia.

Mit ogólnonarodowej insurekcji antytalitarnej, niezwykle żywy od 1956 roku, w świadomości niezależnej wzmocniony doświadczeniami roku 1980 i 13 grudnia 1981 roku (mimo prób rewizji np. w powieści Kisielewskiego *Wszystko inaczej* czy w powieści Głowackiego *Moc truchleje*), ukazujący bunty 1956, 1970, 1976, 1980 roku jako „narodowe powstania”, uwnioślał walkę podmiotu zbiorowego, wybijającego się wspólnie na niepodległość. Bliższą pisarzom pozostała myśl o wyzwoleniu całości społecznej spod polityczno - moralnej presji totalitaryzmu, przede wszystkim o wyzwoleniu duchowym i myśl o niepodległej Polsce jako demokratycznym państwie opiekuńczym, niż fascynacja wspaniałym rozbójnikiem wolnego rynku, w końcu prawdziwie wolnym człowiekiem, bo - jak twierdził Kisielewski - wolnym jest tylko ten, kto coś posiada, reszta to fraszki ideologiczne (ale może Kisiel się mylił i prawdziwie wolnym jest ten, kto nie posiada niczego...). Radykalny indywidualizm kręgu „bruLionu” niewiele tu zmieniał: równie antykomunistyczny, co antyburżujski, przeciwstawiał komunizmowi wyzwolenie duchowe i obyczajowe spod znaku Bataille'a, O'Hary i New Age (z oddalenia współgrały z tym Gombrowiczowskie groteski Pilcha i Barta), a więc wolność inteligenta bez grosza, nie zaś wolność choćby nowych przedsiębiorców, którzy się właśnie w Polsce mnożyli.

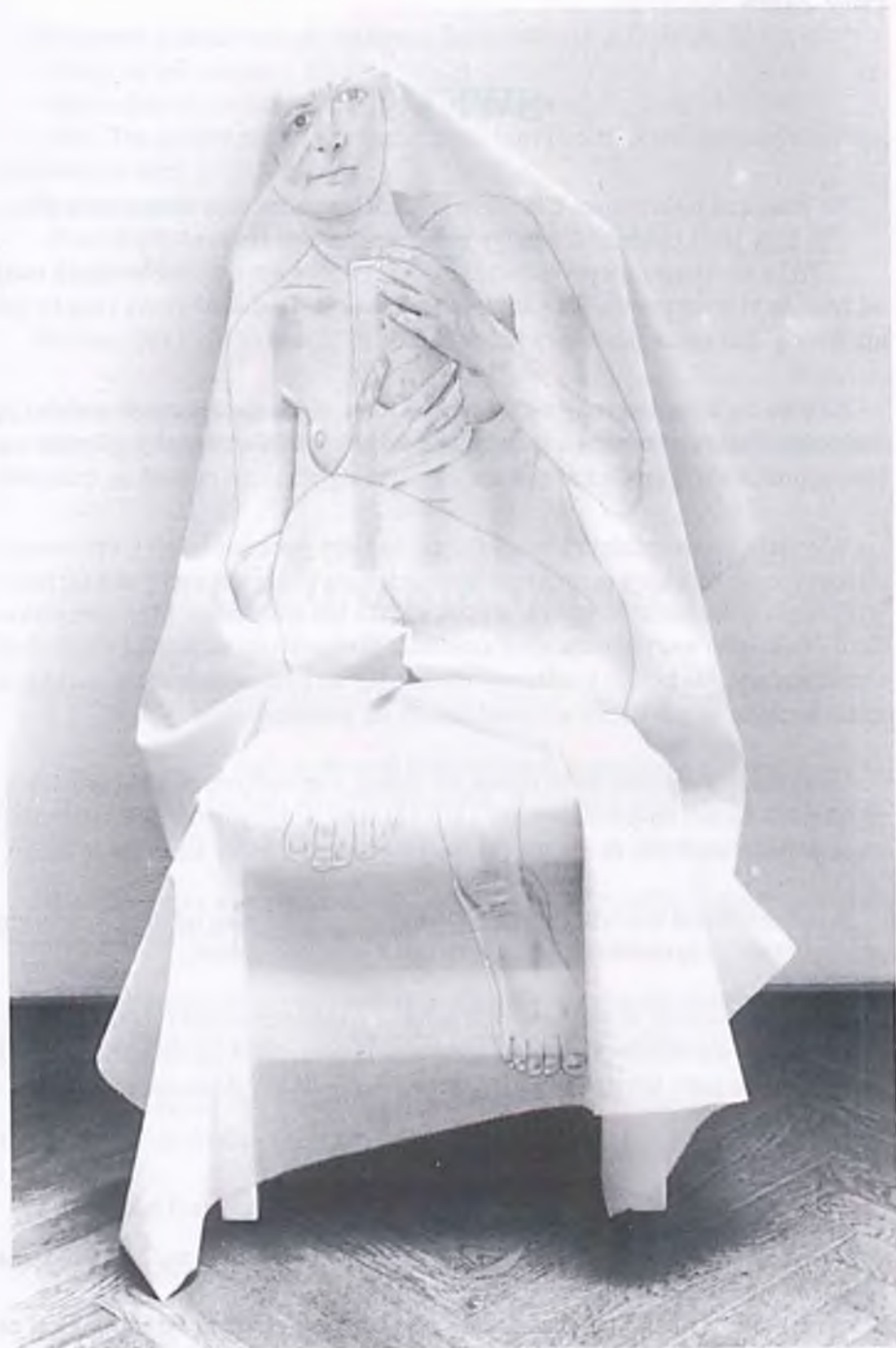
I taka jest dzisiaj nadal, jak się zdaje, aura, w której żyjemy i piszemy. Zresztą nie upieram się, jeśli ktoś to widzi inaczej, chętnie poznam jego wersję naszego czasu.

Na razie jednak wygląda na to, że literatura polska nie cierpi w równej mierze „komuchów”, endeków i „solidaruchów”, jak rekinów kapitału, yuppies i innych - a jej hołubionym bohaterem pozostaje wciąż wolny duch polskiego (lewicującego?) inteligenta, czasem - jak u młodych poetów - jak u Manueli Gretkowskiej - za kobietą wyzwołaną w postmodernistycznej pelerynie.

Stefan Chwin



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w Princeton*  
fot. Ewa Kuryluk



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w San Francisco*  
fot. Ewa Kuryluk

*Piotr Jasek*

## SWETER

Na zewnątrz było zimno. Chciałem jej chociaż podarować sweter na koniec.

- Tu leży jakiś sweter. Możesz go sobie zabrać. Jest zimno.

- Chyba nie chcesz mi podarować tego swetra? To jest mój sweter. Leży tutaj od dnia, w którym pozwoliłam abyś mnie rozbierał. To dawne czasy i nigdy już nie wrócą. Ten sweter też nigdy już tu nie wróci.

Zabrała ze sobą sweter leżący tutaj od dnia, w którym pozwoliła abym ją rozbierał. To dawne czasy i nigdy już nie wrócą. I ten sweter też nigdy już nie będzie tutaj leżał. I ona też nie wróci.

Wszystko co wcześniej nie mieściło się do torby, teraz się mieści. Przy wszystkich przeprowadzkach ostatni kurs jest najcięższy, ponieważ nie opłaca się przyjeżdżać po kilka rzeczy drugi raz a zostawić też ich nie można. Mogą przeszkadzać. Na koniec wszystko chce się zmieścić. Wszystko co wcześniej mogło być niezauważone. Na koniec koniecznie chciało się we mnie zmieścić coś, co było o wiele większe ode mnie. Ja też powinienem się przeprowadzić.

Gdybym miał tydzień temu opisać ten pokój, napisałbym, że jest pomalowany na białe, że jest tutaj stół, materac i kilka krzeseł. Gdybym miał później opisać ten pokój, napisałbym, że nie ma już tutaj tego swetra, który leżał dosyć długo.

Przed wyjściem włożyła na siebie sweter, który leżał tutaj od dnia, w którym pozwoliła abym ją rozbierał. Zabrała go ponieważ było zimno.

Siedzę w miejscu, w którym przed paroma godzinami wzruszyła ramionami.

- Słuchaj - wzruszyła ramionami - zastanawiam się czy w ogóle warto przeżyć taki dzień. Bo jutro ten dzień okaże się wczorajszy. A my doskonale o tym wiemy.

Wzruszyłem ramionami.

Siedzę na miejscu, na którym ona siedziała.

- Siedzisz a ja cały czas stoję. Nie możesz trochę się posunąć? Nie możesz zrobić mi miejsca obok twoich bioder i kolan?

- Nie mogę posunąć się jeszcze dalej. Siedzę już na samym skraju. Tu jest za mało miejsca dla dwóch ludzi.

Już cztery godziny minęły od czasu, kiedy zabrała stąd sweter.

- Podaj mi ten sweter.

- Może dam ci coś innego do ubrania, jest zimno.

- Nie. Ten sweter mi wystarczy. A poza tym jestem do niego przywiązana, chciałabym mieć go przy sobie.

Ty zostajesz tutaj?

- Poczekam, aż zrobi się ciemno. Kiedy robi się ciemno?

- Za jakieś trzy, cztery godziny.

Na zewnątrz było zimno.

- Może zostaniesz dłużej?

- Nie. Przyszłam tylko na chwilę. Właściwie przyszłam tylko po sweter. Zostawiłam go tutaj przez roztargnienie.

## POŻEGNANIE NATASZY

W domach, z których odchodzi Natasza, panuje ogromna pustka.

Znalazłem się na małym dworcu kolejowym w naszym małym mieście i widząc odjeżdżający pociąg, wymyśliłem sobie, że jedzie w nim Natasza, ponieważ chciałem jej pomachać ręką.

Machałem ręką a na miejscu, w którym wymyśliłem sobie Nataszę, siedziała stara baba z torbami pełnymi kurzych jaj.

Stara baba wierciła się niespokojnie, ale nie przeczuwała nawet, że ktoś macha do niej ręką, chociaż wiele lat temu sama mogła być Nataszą.

Zbliżałem się do mojego domu bardzo powoli, choć wiedziałem, że i tak będę musiał wejść do środka i zobaczyć na własne oczy, że nie ma tam Nataszy.

Zwlekałem rzucając w rzekę kamieniami.

Odwiedziłem moją starą matkę, która ma stare włosy jak trawa w lesie.

Dawno temu moja matka pochowała w sobie mojego ojca. Długo nie mogłem znaleźć jego grobu, ale po jakimś czasie matka zaczęła zapalać w swoich oczach znicze na pamiątkę tamtych dni.

Mamo, nie wolno nam kochać tak mocno. Przez naszą wielką miłość stajemy się grobami naszych ukochanych, którzy od nas odchodzą.

Moja Natasza odeszła. Jak długo będzie musiał padać śnieg, żeby zasypać jej ślady ?

Śnieg nie ma się śladów ludzi, których kochamy.

Ślady Nataszy ciągle świeże a moje odbijają się tylko w przeciwnym kierunku.

Są miejsca, w których nas nie ma i nie wolno nam tam iść, bo nikt nas tam nie zobaczy. Są miejsca, w których ktoś jest ciągle. Twój ojciec odszedł tak dawno a ja ciągle słyszę jego kroki na schodach. Wychodzę, żeby go zawołać, ale nie widzę go. Wracam a on znowu schodzi. Twój ojciec ciągle jest na schodach od czasu, kiedy wyszedł stąd po raz ostatni.

Ja nie mogę wyprostować dłoni. One ciągle obejmują biodra Nataszy.

Cheiałabym być Nataszą. Cheiałabym, żeby ktoś mnie tak kochał. Twoja miłość do Nataszy to ta, która należała mi się od twojego ojca.

Cheiałbym nim być. Twoja miłość do mojego ojca to ta, której oczekiwałem od Nataszy. Wszystko się poplątało. Czasem wydaje mi się, że urodziłaś mnie za późno. Kiedy przyszedłem, wszystko było już zajęte.

Wracałem od mojej starej matki, która ma stare włosy jak trawa w lesie. Szedłem powoli i ostrożnie, ponieważ trup Nataszy jeszcze się we mnie poruszał i ranił moje wnętrze.

Wracałem do mojego domu. Wiedziałem, że kiedyś będę musiał wejść do środka i zobaczyć, że nie ma tam Nataszy. Zwlękałem rzucając w rzekę kamieniami.

Poszukiwałem sklepu z Nataszą. Nawet jeśli już zamknięte, na pewno będziesz na wystawie. A jutro ustawiłbym się pierwszy w kolejce.

Nigdzie nie znalazłem sklepu z Nataszą.

Zanim poznałem Nataszę, poznałem wiele innych kobiet, które były jak ślepe uliczki. Któregoś dnia człowiek nie chce już wracać.

Szedłem w kierunku mojego domu, miałem wiele aparatów telefonicznych, z których kiedyś dzwoniłem do Nataszy.

Teraz na świecie jest dobrze. Za złoty pieniążek można kupić rozmowę z ukochaną:

- halo, Natasza ?
- tak, to ja, wrzuciłeś monetę, więc masz prawo mnie słuchać
- to sprawiedliwe, opowiedz mi o sobie
- jestem piękna, to wszystko

Zbliżałem się do mojego domu. Wiedziałem, że będę musiał zobaczyć, że nie ma tam Nataszy.

Kiedy wszedłem do domu, zobaczyłem, że dom jest inny albo ja nie jestem tym człowiekiem, który wychodził stąd wcześniej.

Na nodze mam bliznę po oparzeniu. Ściągnąłem spodnie, żeby sprawdzić, czy to ja jestem tym człowiekiem.

A więc to mój dom zmienił się w pokraczną jaskinię.

Tylko Natasza miała klucze od mojego mieszkania. To ona zmieniła mój dom w coś straszego.

W domach, z których odchodzi Natasza, panuje ogromna pustka.

Znalazłem się na małym dworcu kolejowym w naszym małym mieście i widząc odjeżdżający pociąg, wymyśliłem sobie, że jedzie w nim Natasza, ponieważ chciałem jej pomachać ręką.

Piotr Jasek

*Bogdan Czaykowski*

## WIERSZE Z TOMU *OKANAGAŃSKIE SADY* \*)

### UŚCISK

Objąłem żelazo.  
Rdzawe, chropowate, chłodne, twarde.  
Przycisnąłem do niego nagie ciało.  
Różowe, pokryte włosami, ciepłe, miękkie.  
Czułem jak wczyna mi się w skórę,  
rozpłaszcza włosy, drażni pory, wyróżnia kości.  
Poczułem je całym sobą,  
brzuchem, klatką piersiową, twarzą.  
Osiągnąłem ból.

Gdy odpadłem znużony,  
na powierzchni pozostał przez chwilę  
wilgotny połysk.

\* \* \*

Sen mnie prowadził poza granicę granic.  
I będąc poza nie widziałem różnicy  
pomiędzy bytem a niebytem.  
Ten sen poranny zbudził mnie w nieśnienie,  
wyśnił mnie z siebie jak na zatracenie.  
Śmierci, stoisz za bramą snu, więc nie budź  
mnie, niech będę niewyśniony.  
Kiedy znów zasnę, niechaj śpię i śnię  
Sen nieskończony.

\*) Zbiór dotąd nie publikowany.



\* \* \*

Dłonie, które zadawały pieszczoty,  
leżą na poręczy miękkiej, bo z cedrowego drzewa.  
Przyglądam się im, zdziwiony,  
że nie mają mojej pamięci,  
i ani ból, ani grzech, ani rozkosz,  
ich nie dotyczy.

### KUSZONY JESTEM URODĄ ŚMIERCI

Kuszony jestem urodą śmierci  
nie żałuję umarłych  
wchodzą cicho w głębsze związki  
z nieludzką materią

ich światło  
zbiega się w jeden punkt  
ciemności  
i nieskończenie rozprasza

ich modus bytu  
jest naturalny

żałuję żyjących zmordowanych  
tak trudno im się przemieszczać  
w wyobraźni  
nie znają socjologii śmierci  
ani biochemii nieostatecznej przemiany

gdy wszystko jest do odkrycia  
nie żałujemy umarłych  
idźmy w ziemię  
z otwartymi oczami

niech nam nie kładą monet  
na powiekach

## BRZEG MORZA. NIEZLICZONOŚĆ MUSZLI I KAMIENI

*Piotrowi*

Brzeg morza. Niezliczoność muszli i kamieni.  
Stare drzewa leżące na piasku ku morzu,  
oddzierające się od stromych brzegów,  
obnażają korzenie dzień po dniu, po śmierć.  
Na śmierć mam przygotować szesnastoletniego.

On wie o tobie. Kocha śnieg i morze.  
Stąpa, chudy, jak czapla, przez języki wody.  
Oto się roziskrzyły góry w blask różany.  
I cierpki zapach płynie od łagodnych fal.  
On w ciebie wierzy. I kocha stworzenie  
i słowa, które istnienie wzmagają.

On wierzy, że zliczyłeś każdy włos i kamień  
ośniony wodą, wpadający w lawę,  
czy wyrzeźbiony jedwabiem strumieni.  
I patrząc w siebie, jak w gniazdo szerszeni,  
które wylęgał bezwiednie, beztrosko,  
karmiąc je sobą kiedy biegł za piłką,  
i kiedy głowę pochylał nad książką,  
i kiedy modlił się, i w śnie podwójnym  
hodując w sobie żądla ciężkiej śmierci,  
wierzył, że ty wiesz o tym.

Bóg, synu, oczu ludzkich nie ma, ani serca.  
On w dzikiej historii nie rósł, nie próbował  
uprawiać na ruinie rajy zwykłej śmierci.

Ale on syna swego na krzyżu rozpostarł.  
Był więc także człowiekiem. Ufaj mu. Co dla nas  
potwornością absurdu toczy jak rak wiarę,  
w innych hierarchiach wchodzi w piękno ładu jego,  
którego nie pojmiemy, jak tylko ufnością.

Crede, quia absurdum. Znieś nicość miłością.

Już przygasa na górach w fiolet brzask różany.  
Na fali łagodniejszej w nadchodzącym mroku –  
patrz, księżyc płynie do nas, wygięty jak czołno.

Bogdan Czaykowski

Wacław Lewandowski

## SIEKIERA TRZEBI OGRÓD (o poezji Bogdana Czaykowskiego)

Dominium poezji Czaykowskiego składa się z terenów bogatych, kulturowo nasyconych, spośród których szczególnie wyróżnia się przestrzeń ogrodu, z całym bogactwem właściwej jej symboliki i zdolnością utwierdzenia w postawie otwarcia na metafizykę. Ogrodowa sceneria najczęściej jest ustanawiana dynamicznie; ukazuje kolejne elementy wraz z postępem kroków wędrowca. Nakaz poszukiwania zwykle nie pozwala zatrzymać się, zaprzestać peregrynacji. Ogród bywa tu rodzajem labiryntu (z tą różnicą, że nie zewnętrznego, a osadzonego wewnątrz świadomości); przebycie przestrzeni ma przynieść wiedzę, poznanie, zatem także możliwość określenia i potwierdzenia własnej egzystencji. Zresztą, nawet zatrzymanie nie przerywa wędrówki. Zmienia jedynie kierunki z horyzontalnych w wertykalne. Zatrzymując się, podąża w głąb. Tak każe „czas miejsca”, który „jest chwilą tak wieczną”, że „ma las i węgiel i tlen i początek i przebieg świata”. Nie można przeto przerwać wędrówki, ale nie można także przemierzyć „zaczarowanej” przestrzeni ogrodu, co równałoby się zdobyciu nadludzkiej wiedzy i ukojenia. Jest to bowiem przestrzeń niedookreślona i nieskończona, „świat wyobrażony”, nie „przedstawiony”, zatem nie podlegający obiektywizacji poprzez ukazanie innemu człowiekowi, unaocznienie. Wkraczając w ów hortus inclusus, liryka przyjmuje postać najczystsza, staje się rozmową z samym sobą, (czasem przewrotną, gdy w planie utworu umieszcza się adresata, który ma wszelkie cechy „drugiego ja”, innej strony jaźni podmiotu, jak w tekście przytaczanym niżej), soliloquium wędrowca, którego nie do zakończenia wędrówka ma w sobie coś z doświadczeń mistyków, jakie można przyjąć na wiarę lub odrzucić, nigdy powtórzyć ani potwierdzić przez współuczestnictwo. Równocześnie doświadczenie poety - wędrowca różni się zasadniczo od zapisów doznań mistyków. Brak tu pewności i potwierdzeń, prób obiektywizacji, nawet na własny tylko użytek dokonywanych. Jest natomiast dystans, świadomość kreowania rzeczywistości symbolicznej:

Mówisz, że mój ogród nie jest zaczarowany,  
że kwaśne wiśnie, a jabłko napoczał czerw.

(...)

Mówiesz, że w tym ogrodzie bawią się tylko dzieci,  
dzieci o twarzach dzieciennych, dzieci o twarzach starców,  
że z najpiękniejszych ogrodów pierzchła rzeczywistość,  
że nie są kością słoniową korony kwitnących drzew,

(...)

Mowisz prawdę. Więc odcjdz. Zostaw mnie w spokoju.  
Żeby nie musiał zabić cię, jak gada, berłem symbolu.

(Mówisz, że mój ogród nie jest zaczarowany)

Trzeba odrzucić co ciśnie się w oczy, aby zobaczyć ogród. Modernistyczne przekonanie o większej doniosłości poznawczej, „realności” i „prawdziwości” tego co pochodzi z wyobraźni, od wszystkiego, co można zwyczajnie oglądać, patronuje tej poezji. Symbolistyczno - oniryczne eskapady Micińskiego są tu punktem wyjścia, warunkiem koniecznym poetyckiego dyskursu. Nawet nie Tetmajerowskie (*Muszla*) spojrzenie w wewnętrzny świat w człowieku, ale mocniej: zamknięcie oczu, „słuchanie wewnętrznych obrazów”. Trud zamykania oczu, pokutna asceza - błaganie o przywrócenie utraconego raju, jest tu synonimem twórczej pracy, poznawczego niepokoju. „Oczy szeroko otwarte” - to niewiedza, ludzka tragedia nieziszczalności poznania, skończoności i nierozwiązywalności tajemnicy egzystencji, ale także beznadzieja braku gotowości postrzegania rzeczywistości symbolicznej:

Ćwiczę zamykanie oczu:  
siadam naprzeciw pięknych widoków  
[...]  
potem zamykam oczy.  
Nie widać nic.  
Dotyk słońca, szelest liści, fale.  
Mogę godzinami słuchać  
nie patrząc.  
Wewnętrzne obrazy  
przesuwają się, kłębią, gra pamięć.  
Moja asceza zdaje się na nic.

Mieć oczy szeroko otwarte  
do końca.

(*Ćwiczę zamykanie oczu*)

Paradoksalnie, „wylączenie wzroku” nadaje symbolicznym przestrzeniom Czajkowskiego substancjalność, wigor żywego pejzażu, dotykálną zmysłowość. Wszystko w zgodzie z tradycją symbolizmu, skoro nawet barwa może znaleźć tu swoją ekwiwalencję dźwiękową, nieoczekiwaną i zaskakującą, bo skupiona na wrażeniu słuchowym świadomość nie liczy się z prawidłami wrażeń wzrokowych.

Szelesty w taflach liści i liście liście liście  
szelesty rozniceją w wysmukły kształt płomienia  
zielone iskry pąków i zieleń plonie traw.

(*Ogród*)

Szelesty, szumy, pluski fal, kwilenie drzew, piękność ciszy ukrytej w ogrodzie; muzyczność, dźwiękowy charakter asocjacji, zamknięcie oczu, „słuchanie wewnętrznych obrazów”. Niewątpliwie mógłby Czajkowski, mówiąc o Młodej Polsce, powtórzyć (choć w innych kontekstach) za Miłoszem: „Tam nasz początek”.

\*

Gdy w roku 1957 Jan Brzękowski, wnikliwy obserwator ówczesnej młodej poezji, dopatrywał się jej istoty w bezpośredniości „formuł uproszczonych”, sięganiu po konkret życiowy i „oczyszczaniu go”; „pozbawianiu perspektywy i głębi, odrealnianiu, sprowadzaniu do formy geometrycznego pojęcia lub do definicji układu, do którego należy”, a także w rezygnacji z jakichkolwiek „elementów modyfikujących pierwotne znaczenie wyrazu”, słusznie zaznaczał wyraźnie już podówczas zarysowane odrębność i odosobnienie Czaykowskiego, „który najbardziej opornie sięga do konkretów życiowych”.<sup>1</sup>

Ogród Czaykowskiego to „raj utracony”, „opisany (czy: stale opisywany) z pamięci”, której funkcją jest poezja. Nic jednak bardziej mylnego, jak utożsamienie tak rozumianej poezji z pewnym typem liryki wychódzkiej i emigracyjnej, podporządkowanym motywowi pielgrzymstwa i karmionym wspomnieniem „kraju lat dzieciennych”. Poezja nie jest w tym wypadku rekonstruowaniem, lecz konstruowaniem obrazu dzieciństwa nigdy w pełni nie przeżytego, unicestwionego przez katastrofę świata. Czaykowski nie może po prostu sięgnąć do jakichś pokładów pamięci, gdzie obraz ten byłby „gotowy”, przechowywany i skąd można by go wydobyć. Osobista perspektywa i odczucie tego braku każe postawić liryce i takie zadanie: „Opowiedz im o chłopcach, którymi nie byłeś” (*Refleksje*). Materiał wiersza jest tu bowiem także tekst autobiograficzny (by powtórzyć za J. J. Lipskim - przynajmniej intencjonalnie autobiograficzny)<sup>2</sup>, poddawany w poetyckiej obróbce zabiegom mitologizacji i symbolizacji, których głównym zadaniem jest wypełnienie miejsc pustych owego tekstu. W tej intencjonalnej autobiografii brak bowiem „raju dzieciństwa”, zabaw i magii pierwszych doświadczeń formującego się intelektu. „Lata dzieciinne”, naturalny, by tak rzec, obszar poetyckiej eksploatacji, są w pamięci podmiotu miejscem nieomal pustym, zapełnianym najwyżej migawkowymi obrazami, z których większość nie mieści się w sferze dziecięcych wtajemniczeń.

Rzekę przepływał człowiek  
Uciekający od kul

Płomień zostawiał popiół  
Popioły zbierały wiatry  
W urny powietrznych trąb.

(*Metaforyzacje dzieciństwa*)

W warunkach emigracyjnych tego rodzaju „metaforyzacje” w sposób oczywisty stawały w opozycji do nostalgicznych wspomnień kraju dzieciństwa, ogłaszanych przez pisarzy starszego pokolenia, począwszy od okresu wojennego ze słynną antologią Grydzewskiego *Kraj lat dzieciennych* (Londyn, 1941), po późniejsze eseje drukowane w „Wiadomościach”, *Książeczkę* Bielatowicza, *Mój Lwów* Wittlina i wiele innych. Zamiast „raju dzieciństwa” - doświadczenie katastrofy; w miejsce bogactwa dziecięcego i wyobraźni - atakujące umysł obrazowe sekwencje wyobraźni traumatycznej<sup>3</sup>, przed naporem których trzeba się bronić, skoro jest się „absolutem uczuciowej szkoły”

(*Ballada*), rozumianej nie tylko jako dziedzictwo formacji intelektualnej, do jakiej należało najstarsze pokolenie emigracji, ale znacznie szerzej - kultury sprzed zagłady, z jej tradycją i kanonem wartości. W imię tych wartości dokonuje się samoobrona przed wyobraźnią traumatyczną, a orężem obronnym jest „berło symbolu”. Z jego użyciem buduje Czaykowski królestwa rajskich ogrodów, obszary konstruowanej pamięci, dokąd nie można wprowadzić nikogo, ale można wędrować, poszukując śladów nie przeżytego dzieciństwa, nie doświadczonej harmonii dziecięcego świata, wreszcie śladów rodziców, których utrata jest częścią autobiografii wpisanej w tę poezję. Jest to strata równoznaczna z odczuciem zagubienia ładu świata i logiki religijnego postrzegania porządku rzeczywistości:

Kiedy przyszli w wigilię, cóż ja mogłem przeczuć?  
Wpatrywanie jedno jak wszystkim zostało  
na skraju wielkich lasów - czy wraca  
syn, ojciec, gdzie pasterze, gdzie gwiazda, gdzie król...  
(*Ojcowe lasy*)

To właśnie moment, w którym ład świata, wraz z całą rzeczywistością symboliczną, został zburzony. Ujarmiona i czytelna postać natury - ogrodu zostaje zastąpiona przez las - naturę nieujarmioną i samowładną, która budzi grozę, pokazując jednolite oblicze, jeśli tak można powiedzieć, próżni znakowej. Z tego boru nie uda się, po Leśmianowsku, „wynurzyć głowy”, „wyjść ogrodem”. A przecież przed utratą „raju dzieciństwa” las nie był straszny - ojciec objaśniał świat, nazywał i przekazywał wiarę w religijny porządek wszechrzeczy:

Byłeś zawsze wysoki, do końca  
widziałeś daleko w lesie  
Może stąd wciąż cię widzę, jak majaczysz  
suchą kościaną twarzą na tarczy zegara  
pod nabrzmiałym księżycem. [...]  
(tamże)

Tamtej pewności nie można odzyskać, ale migawkowa sekwencja pamięci pozwala szukać jej śladów, wraz z poszukiwaniem śladów rodziców, w kreowanych wizyjnie przestrzeniach. Jak w dedykowanym matce poemacie *Ogród*:

Tu w tym ogrodzie, jest na pewno człowiek  
Lecz widać tylko wiele oczu, a nie ciała.  
Tu, w tym ogrodzie, może jest kobieta:  
Wśród polyskliwych liści leży pierś dojrzała.  
A w szmerze jest słuch dziecka - jakby powój  
Pnący się na łądzygi słoneczników.  
Chyłkiem rozgarniam trawy u stóp czyichś,  
Lecz brak mi wciąż odwagi podnieść oczy.

[...]

I gdzieś tu bywał człowiek - tu wklęśłość miał na biodro  
Gdzie teraz po jeziorze gna zmarszczka wody liście.

Ukryta w podtekstach tej poczji para-fabula tekstu autobiograficznego wyznacza kierunek, w jakim chce zmierzać liryczna rozmowa z samym sobą. Poszukiwanie rzeczywistości symbolicznej, utraconej wraz z utratą dzieciństwa i wojennym pożarem świata; poszukiwanie przejścia w sferę nad-znaczeń, które pozwolą przywrócić hierarchię wartości i metafizyczne odczucie ładu rzeczy i istnień. Słonecznik to atrybut słońca, archetypicznego symbolu pełni życia i pełni wiedzy o przemijaniu i odradzaniu się, także - ponadludzkiej harmonii; istnienia - jak mawia Miłosz - „podszewki świata” i sensu egzystencji. „Słuch dziecka” jako pnącze, wspinające się ku głowom słoneczników to właściwie rodzicielskie „objaśnianie świata”, przeniesione w inny wymiar. Relację: rodzice - dziecko zastępuje usiłowanie korespondencji pomiędzy bytem ziemskim, skończonym i nieskończonym, nadziemskim. Zamykając oczy, wsłuchując się w symboliczne przestrzenie, dobywane z własnego wnętrza i wplecione w sieć szczątków pamięci, gdzieś pomiędzy ukojeniem a rozpaczą, lanknieniem poznania a wtajemniczeniem, zwątpieniem a wiarą, czy - jak chciał W. Szymański<sup>4</sup> - pomiędzy Arkadią a Jerychem, podmiot Czaykowskiego ocala siebie, unika poddania się wyobraźni traumatycznej, przynajmniej jednemu z jej składników, jakim jest poczucie niedoistnienia. Jest to jednak ocalenie ograniczone do sfery wyobraźni („W snach się tylko bywa / a reszta z rozstania / ze snami” - *Sura*), bo poza jej ogrodem jest tylko „niedorzeczywistość”, świat zdegradowany, zniszczenie i pustka, co *homo viator* poczji Czaykowskiego stwierdza, wędrując szlakiem dawnych wartości:

Ku Olimpowi szedłem nocą

[...]

Badalem Pytii usta

I Kassandry wzrok

W oczodolach jarzyła się pustka,

W ustach wrzał bełkot.

Mówilem z Aplejusza osłem,

Lecz wrył się tępo w czas

[...]

Odoswojone zwierzę - rzekłem -

Widocznie upłynął szmat historii:

Eros skurczony jak embrion

Patrzy z przestrachem w twarz glorii.

[...]

Już Leonidas goły



Spalony. Kwilą sępy.

Kwilą. I szemrze Dafne  
zwęglona.

Owoce zrodził trefne  
Gaj Platona.

(*Mitologia*)

Istota poezji jest tutaj utożsamiana z kreacją rzeczywistości symbolicznej, z metafizycznością (nb. zgodnie z tradycją anglosaską), sam zaś poeta staje się w twórczym akcie bytem pośrednim, zawieszonym pomiędzy „ludzką” a „boską” stroną świata:

Lecz po której stronie gwiazd ja jestem?  
Niebo mam pod nogami czy nad oczyma?

(*Oto jest dziwny świat*)

W tym zawieszeniu staje się jakby półbogiem, mitycznym Panem, grającym na fletni: „Poeta, który trzciny / nacina, trwożny muzyk” (*Futuryzm*). Poezja - to muzyka fletnisty, „trzciny czcionek” (taki był tytuł pierwszego zbioru wierszy Czaykowskiego). Nie ma w tym utożsamieniu jakiejś buńczucznej uzurpacji, w końcu:

Twórca muzyki  
nie musiał być bogiem  
żył krócej niż drzewo  
które mu szumiało

(*Refleksje*)

Raczej więc wyraz nadziei; odbudowując w wyobraźni znaki rzeczywistości symbolicznej, potrafi człowiek budować harmonię. Ale poeta to „trwożny” muzyk, bo jego symbolicznemu światu stale zagraża degradacja. Nawet wtedy, gdy „modlący się agnostyk”, przyrównując swe doświadczenia do losu Hioba, doznaje objawienia<sup>5</sup> odzyskania utraconej wiary, jak w wierszu *bardzo nisko byłem położony*:

I bardzo nisko byłem położony,  
Z Hiobem we wnętrzu, zaropiał, chory;  
[...]  
I oniemiałem. Bo gdym ciebie tracił,  
Musiałem tracić cię całą potęgą  
Jaką władałem; lecz gdy sam odszedłeś,  
Byłem stracony, jak niewinny zbrodniarz  
[...]  
A teraz rzekłeś: wstań! Wstaję i zbieram  
Całą potęgę mojego upadku  
W słowa, którymi już raz cię wyгнаłem,

I których pamięć we mnie burzy się od nowa.  
I tracę ciebie znowu, mój Boże, przez słowa.

Słowo, narzędzie budowania rzeczywistości symbolicznej, jest zarazem pomostem, łączącym poetę z bolesną terażniejszością rzeczywistości zdegradowanej świata po katastrofie, czy może: „świata w katastrofie”, bo zagłada nie jest tu lokowana jedynie po stronie pamięci; bywa także prognozą przyszłości, (np. *Age de la Pierre II*). czasem więc „trwożny muzyk” pyta:

Lecz  
czy światy zginą?  
Czy w konturbacjach nocy nowe sny rozwiną?  
(Sura)

Czasem, ze stwarzającym dystans, mądrym uśmiechem klasyka stwierdza (*I po coż mam się odradzać*):

Wiem, że choć zginę, ja nie cały zginę.  
Niechże te rymy więc, o ile ocalały,  
Świadczą, po moim trupie, że się śmiałem.

Charakterystyczne, że powtórzone tu Horacjańskie *non omnis moriar*, niezgodnie z tradycją, nie wiąże się z przekonaniem o trwałości „rymów”, poetyckiego słowa. Słowo utraciło bowiem zdolność budowania trwalszych niż spiżowe pomników. Jest przecie także częścią zdegradowanego świata, którego wcieleniami są u Czajkowskiego hiperbolizowana praktyka kultury masowej, tłum oraz miasto, siedlisko tłumy. Świat po katastrofie, zorganizowany według prawideł masowych, antyindywidualnych, wydaje się gigantyczną korporacją handlowo-pogrzebową, wyprzedającą martwe rekwizyty dawnej kultury, z amerykańską dynamiką i inwencją reklamową, w takt „masowej” przyśpiewki:

gdy kultury kwitnie lilia  
rozwija się nekrofilia

niech nam hopsa  
duch Chcopsa

nawet Niobe  
ma żalobę

Antygona  
w trumnie skona

wiek osiemnasty w ciemności pogrąża się prawie egipskie  
któż bo to widział w piramidy  
pakować choć i zabalsamowane

mumie  
zajeżdżające od dziś autami  
oglądać trupa w witrynie

(Komunikat Harpie & CO)

Tak przeobrażony świat może agresywnie wdrzeć się w poetycko konstruowany ogród. Wyobraźnia poetycka przestaje być niezagrożoną, Czechowiczowską strefą wolności<sup>6</sup>; jej twory mogą zostać zaanektowane przez umasowioną świadomość „nowego świata” i zamienione w pustą, odartą z symboliki rozrywkę, relikw martwej konwencji. Jak w strofie, której fragment był już przytaczany:

Poeta, który trzciny  
nacina, trwożny muzyk,  
sielankopisarz miast,  
także należy do mas.

Niechęć do kultury masowej, strach przed tłumem, trwoga przed umasowioną rzeczywistością obcna w maksymalnie indywidualistycznej refleksji poetyckiej Czajakowskiego, znajduje dla siebie pseudonimy, gwarantujące jej oparcie w tradycji biblijnej (*Genesis*) i literackiej (*Ogród A. Cowleya*). Przestrzeń ogrodu jest tu przeciwieństwem miasta - dziedzictwa Kainowego, ale także bezduszności i materializmu neo-kultury mas, zatraty symbolicznego porządku świata. Toteż w poemacie o poetyckiej wyobraźni *Zdobycie Berdyczowa* takie stawia się przed wyobraźnią zadanie:

Oto oś. Oto kość z ich kości. Tobie  
Budować jak artyście. Z powietrza czasów,  
Z trzciny własnych palców, łamanych za murami,  
Szaniec przeciw miastu.

„Z powietrza czasów”, bo *homo viator* Czajkowskiego, o czym nie było jeszcze mowy, stając „po stronie pamięci”, wędruje także poprzez dzieje, rozgrzebuje kurhany dawnych cywilizacji i z pieczołowitością archeologa studiuje wykopaliska. Jest to wyraz dojrzałości tej świadomości poetyckiej, która na niepokojącą i bolesną teraźniejszość nie chce patrzeć z pominięciem wielowiekowych doświadczeń ludzkości w walce z horrorem metafizycznym, deprecjacją wartości i kultury. W tym właśnie miejscu spotykają się i przeplatają dwie perspektywy - personalistyczna i zbiorowa, a „raj utracony” ludzkości z osobistym doświadczeniem „utrąty raju”. Toteż jest także Bogdan Czajkowski poetą refleksji o wygnaniu, odczuwanym za pośrednictwem osobistych doświadczeń i obciążeń pamięci, jak i doświadczeń ludzkości, która miała moc objaśniania i porządkowania wszystkich faktów i zdarzeń codzienności, nim ostatecznie spopielili ją totalne pożary dziejowe XX wieku. Po tych pożarach każda próba restytuowania rzeczywistości symbolicznej jest przedsięwzięciem heroicznym i znojnym - i niepewnym wyniku; bez echa „ze świata”, które wspierałoby i budowało nadzieję:

Lecz jeśli musisz mówić tak by siebie słyszeć,  
to w końcu słyszysz siebie tak jak ciszę.  
Więc jeśli czegoś brak mi, to obrazów

twarzą słyszających, z których mówca widzi  
czy cisza współgra z nim, czy tylko szydzi.

(Do Adama Czerniawskiego)

\*

Zauważmy, że przytoczony powyżej fragment skrupulatnie wykorzystuje sposobność ewokacji wieloznaczności, poprzez zastosowanie obrazowych skrótów. Może być zapisem sytuacji socjologicznej i politycznej, w której osadzony jest poeta-emigrant odcięty od „żywych źródeł mowy” i publiczności; byłby wówczas poetyckim wariantem licznych swego czasu emigracyjnych dyskusji o „kwestii języka”. Może być też wyznaniem poety, który, w zgodzie ze swym metafizycznym ukierunkowaniem, skazany jest na liryczny dyskurs z sobą samym, ważny dla kultury, lecz przecież przynoszący poczucie osamotnienia. Może wreszcie być roztrząsaniem problemu wygnania, rozumianego jako choroba powszechna; zapisem niemożliwości międzyludzkiego dialogu w realiach unieważnienia symbolicznych i etycznych podwalin kultury. Zapewne żadna z trzech możliwości nie jest wykluczona, być może jest ich jeszcze więcej. Wirtualna wielopłaszczyznowość interpretacji jest troskliwie pielęgnowaną cechą poetyki Czaykowskiego. Zbyt często niestety choć, pomijając tutaj przykłady, w dotychczasowej recepcji liryczne bogactwo i „gęstość” Czaykowskiego były ujednoznaczniane, odczytywane wyłącznie jako zapis socjologiczno-politycznego usytuowania najmłodszego (przed 1980 rokiem) pokolenia emigracyjnych poetów. Start poetycki w grupie „Kontynentów” niewątpliwie ułatwił Czaykowskiemu „przebicie się”, zwrócił nań uwagę krytyki krajowej i emigracyjnej. Równocześnie jednak, na wiele lat, zubożył skalę odbioru tej poezji. Cytaty z Czaykowskiego służyły zwykle do ilustracji opisu wspólnoty sytuacyjnej grupy. Jest bezsporne, że nadawały się do tego wyśmienicie, jako że ich autor bywał świetnym konceptystą, twórcą udanych neologizmów i związków wyrazowych. Dość powiedzieć, że obie antologie poezji „Kontynentów”, krajowa i emigracyjna<sup>7</sup>, wzięły swoje metaforyczne tytuły z wierszy autora *Trzcina czczonek*, a słynne „to ja jestem żelazną kurtyną / dzielę / dwie / niedorzeczywistości” (*Argument*), powtarzane niemal do granic zamiany w obiegowe porzekadło o zatartym autorstwie (ręczownik „niedorzeczywistość” chyba przekroczył tę granicę), stało się obrazem - skrótem opisu sytuacji pisarza-emigranta. Nie chcę powiedzieć, że takie wiersze jak *Argument* nie mają perspektywy i wymowy socjologicznej i politycznej, czy w ogóle: zbiorowej. Ale nie znaczy to, aby nie mieściły w sobie perspektywy prywatnej czy metafizycznej. Czaykowski konsekwentnie łączył wrażliwość na konflikty i uwikłania polityczne z wizją metafizyczną, a do perspektywy ponadczasowo - uniwersalnej potrafił docierać poprzez perspektywę doraźnie - historyczną. Może to spadek po angielskich poetach metafizycznych, których specjalnością była ta umiejętność?

\*

Zbyt wcześnie jeszcze na próby wyznaczania miejsca Czaykowskiego w krajobrazie polskiej liryki współczesnej. Z kanadyjskiego oddalenia poeta wraca po latach do

świadomości krajowego odbiorcy, już nie jako jeden z uczestników grupy poetyckiej, ale jako twórca osobny o ukształtowanym obliczu. Ten proces „przyswajania” musi jeszcze trwać. Gdyby jednak już teraz podjąć się schematycznych zaszeregowań, przypomnienie startu wśród „młodych Londyńczyków” nie będzie tutaj pomocne. Z dystansu czasowego, jakim dziś dysponujemy, widać wyraźnie, że Kontynenty były typową grupą sytuacyjną, a każdy z jej uczestników podążył odmienną, własną drogą poetyckiego rozwoju. Stało się tak pomimo normatywnych zaleceń pretendentów do roli opiekunów i mentorów grupy (np. Przybosia) czy nicomal samozwańczego programotwórcy (Czerniawskiego). Nie ma tu miejsca na opisywanie tych usiłowań, chociaż jest to wątek interesujący, wart opisu. Wspomnijmy jedynie, że zasadnicze różnice pomiędzy członkami grupy rysowały się już w okresie jej istnienia, pomimo więzów przyjaźni, wspólnoty określonej sytuacją i jednoczącego wspólnego przeżycia pewnych wątków tradycji literackiej (np. Norwid, poezja angielska). Wystarczy przypomnieć, jak złośliwie i lekceważąco (i - dodajmy - niesprawiedliwie) pisał Czerniawski o braku „intelektualnych przemyśleń” i Peiperowskiej „wstydlivosti uczuć” w poezji Czajkowskiego, z okazji ukazania się drugiego zbioru jego wierszy<sup>8</sup>.

Gdyby natomiast użyć schematu, zaproponowanego kiedyś przez Jana Błońskiego, a obecnie coraz częściej wykorzystywanego, podziału liryki współczesnej na dwa bieguny: „stronę Miłosza” i „stronę Przybosia”, to Czajkowskiego wypadłoby umieścić po „stronie Miłosza”. Jeśli biegun Miłosza określić, jak czyni to A. Nasilowska<sup>9</sup>, jako „wątpienie, frazę poezjo - prozy, formę bardziej pojemną (...) ale i nieczystą”, wybór tradycji anglosaskiej, utożsamienie metafizyczności z istotą poezji, krytykę racjonalizmu, traktowanie awangardowości jako złudzenia i niebezpiecznej degradacji, a także pogardę dla fetyszu postępu i podkreślanie młodopolskiego rodowodu - to Czajkowski bez trudu zmieści się w polu tak zakreślonym. Wiersz Czajkowskiego jest anty-psychologiczny, w tym sensie, że unika łatwego sentymentalizmu, patosu i ekshibicjonizmu uczuciowego. „Schładzający” wyznanie, mądry dystans osiąga przez kultywowanie motywu wędrówki, której trasa wiedzie „tranzytem” przez dzieje, ale i z pomocą szczególnej gry, jaką jest peregrynacja przez historię języka i dykcji poetyckiej. Raz po raz pojawiają się jakby „rytmiczne cytaty” historycznych systemów wierszowych i akordy poszczególnych poetyk. Bywa, że poezja ta przemówi zdaniem Rejowym, bywa, że jako żywo przypomni Kasprowicza z *Hymnów*, Micińskiego czy Czechowicza. Czasem „zacytuje” sylabotonię, czasem zagra balladowym rytmem. Innym razem, w bogactwie rejestrów, sięganie do tradycji średniowiecznych dialogów ze śmiercią albo po werset biblijny. Często wprowadza porządek narracyjny, „frazę poezjo-prozy”, prorokowano nawet kiedyś Czajkowskiemu przyszłość prozaika<sup>10</sup>. Poeta ten miewa miary, igra z rymem, co „raz się pojawia, potem znika”, jest doskonale zadomowiony w dziejach polskiej i europejskiej liryki. Trzeba by osobnego studium, aby opisać tę poetykę, której zasadą jest wytwarzanie refleksyjnego dystansu, dzięki - powiedzmy - „historycznemu eklektyzmowi”. Nawet w erotykach dystans ten jest zachowany, czasem z pomocą jakby barokowego, dworskiego conceptu, jak w *Tradycjach miłości*, ukazujących miłość jako jedną z ostatnich „realnych” płaszczyzn międzyludzkiej wspólnoty odbioru znaków rzeczywistości symbolicznej:

O pocałunek lewej piersi muszę się prawować,  
jakby to było jabłko w przetrwałym ogrodzie.

Osobną, wymagającą zbadania kwestią, jest ewentualna przynależność Czaykowskiego do nurtu kresowego (Kresów Wschodnich) polskiej literatury współczesnej. Odczytywanie „przypowiestnych szmerów” drzew, szczególne sfunkcjonalizowanie motywu przyrodniczego, jako znaku istnienia „podszewki świata”, nadrzeczywistości, mogłoby wskazywać, że w poetyckich konstrukcjach pamięci próbuje Czaykowski odzyskać także utraconą „ściślejszą ojczyznę”.

Biografia Czykowskiego jest równie „literacka” jak autobiografia wpisana w jego utwory (M. Danilewicz-Zielińska nazwała ją kiedyś „niemal powieściową”). Urodzony w roku 1932 w Równem, wychowywał się na Wołyniu i Polesiu (po latach, swój kresowo - prowincjonalny rodowód porównywał do Mickiewiczowskiego<sup>11</sup>): „Urodziłem się na Kresach, na Wołyniu i nie widziałem, poza Brześciem nad Bugiem, żadnego z większych miast polskich: ani Warszawy, ani Wilna, ani Lwowa, ani Krakowa, ani Poznania - w ogóle nie wychyliłem nosa poza Bug (pocieszam się, że Mickiewicz był w podobnej sytuacji). Większą część życia w Polsce (a więc ośmiu lat) spędziłem na wsi, ściślej - na osadzie: do szkoły chodziłem w Brześciu i zdążyłem jeszcze, zanim nas wywieziono, zacząć drugą klasę”. Wywieziony wraz z rodziną w głąb Rosji w 1940 roku, przebywał w okolicach Wołody, w Kujbyszewie, w kolchozie pod Samarkandą, w Aszchabadzie i w Meszchedzie. Chodził do sowieckiej szkoły i posiadał znajomość rosyjskiego. Paradoksalnie, zesłanie poszerzyło też znajomość polszczyzny. Jak wspominał, „otrząskął się z wymową lwowską, wileńską, huculską i żargonem polskich Żydów”. Ocalony, ale i osierocony, lata 1942 - 1948 spędził w sierocińcach i obozach w Persji i Indiach. W Persji ponownie poszedł do szkoły polskiej, w Indiach ukończył szkołę powszechną i trzy klasy gimnazjalne. Tam też zaczął uczyć się angielskiego i jednego z dialektów hinduskich. Edukację kontynuował już w Anglii, gdzie w Bottisham, w Gimnazjum i Liceum Polskim im. Mikołaja Kopernika, uzyskał maturę (polską i angielską) w r. 1950. Szkoła sprzyjała młodzieńczej działalności poetyckiej (jednym z wykładających polonistów był tam Józef Bujnowski), była terenem pierwszych wieczorów autorskich uczniów-poetów, Jerzego Sity i Bogdana Czaykowskiego. Po maturze podjął studia w zakresie historii nowożytnej w Univeristy College w Dublinie (do roku 1954), a w latach 1955 - 1959 studiował polonistykę na Uniwersytecie Londyńskim (w School of Slavonic and East European Studies). Magisterium uzyskał na podstawie pracy o polskich manifestach poetyckich 1887 - 1930. W okresie studiów londyńskich aktywnie włączył się do kwitującego wówczas ruchu artystyczno - intelektualnego młodzieży emigracyjnej. Redagował „Życie Akademickie”, należał do redakcji „Merkurjusza Polskiego” i „Kontynentów - Nowego Merkurjusza”. W styczniu 1960 roku został redaktorem naczelnym i administratorem „Kontynentów”. Zrezygnował w połowie 1962 roku, gdy przekonał się, że na rynku emigracyjnym nie ma miejsca dla trzeciego (po „Wiadomościach” i „Kulturze”) pisma literackiego. Jak wszyscy poeci kręgu „Kontynentów” nie odżegnywał się od publikacji w kraju, spróbował nawet współredaktorstwa (z Karolem Lewkowiczem) pisma „Odgłosy”, które miało być opozycyjnym, niezależnym tygodnikiem emigracyjnym, mającym debiet w kraju. Z imprezy tej wycofał się szybko, podejrzewając, że tygodnik jest ekspozyturą finansowaną przez władze PRL. Gdy ostatecznie utracił „popaździernikowe” złudzenia (wspólnie żywione przez poetów z kręgu „Kontynentów”), zaprzestał (w roku 1969) publikacji swych utworów w kraju (do 1990 roku). W czasie pobytu w Wielkiej Brytanii pracował także

jako robotnik, pomywacz, kuchcik, rachmistrz i nauczyciel historii. W roku 1962 wyjechał do Kanady, gdzie został wykładowcą języka i literatury polskiej na Uniwersytecie Brytyjskiej Kolumbii w Vancouver. Obecnie jest tam kierownikiem katedry polonistyki, wykładowcą polonistyki i historii. Jest historykiem literatury i tłumaczem. Wrósł w pejzaż Kanady, ciągle jeszcze, jak mówi<sup>12</sup>, „cudownego kraju”, gdzie „można być głębokim poetą w języku nurumbi, czy nawet języku angielskim, i nie mieć środowiska, i być zupełnie incognito. I nie móc za to złożyć winy ani na system, ani na cenzurę, ani nawet na ludzi”.

Bogdan Czaykowski opublikował następujące tomy poezji: *Trzciny czcione*, Londyn 1957; *Reductio ad absurdum i przezwyciężenie*, Londyn 1958; *Sura*, Londyn 1961; *Spór z granicami*, Paryż 1964; *Point-No-Point*, Paryż 1971; *Wiatr z innej strony*, Kraków 1990.

Wacław Lewandowski.

#### Przypisy:

1. Zob.: J. Brzękowski, *Poezja prosta*, „Kultura” (Paryż) 1957 nr 7 - 8, s. 187 i nast..
2. Zob.: J. J. Lipski, *Londyńscy poeci*, „Twórczość” 1966 nr 8.
3. O wyobraźni traumatycznej pisze J. Kryszak w szkicu: *Wyobraźnia traumatyczna. Próba przybliżenia poezji Wacława Iwaniuka*, w pracy zbiorowej: *Pisarz na obczyźnie*. Biblioteka Polonijna nr 14, Kraków 1985, s. 109 - 121.
4. Zob.: W. Szymański, *Uwertura tragiczna*, „Tygodnik Powszechny” 1958 nr 14.
5. Rzeczywiście: objawienia, poświęconego eksplozją twórczą na kształt „widen” romantycznych. Pięć utworów składa się na poetycki zapis tego doznania, pięć datowanych w jednym dniu - 1 XI 1977 (jeśli nawet była to mistyfikacja, tym bardziej jest godna odnotowania): Słyszę, jak imię moje puszczyk woła; I bardzo nisko byłem położony; Pomiedzy nami nie ma przeszkód; Gdy byleś wewnątrz, jeszcze było ciemno; Byłem zgubiony - w zbiorze *Wiatr z innej strony* na s. 140 - 144. Być może wyrazem ewolucji ideowej w kierunku religijnym jest umieszczenie w otwarciu tego zbioru wiersza \* (Oto jest dziwny świat), znacznie skróconego i pozbawionego pointy: „Ach, znalazłem kluczyki / Ale żaden z nich do żadnych drzwi nie pasuje”. Utwór ten był drukowany pod tytułem *Kluczyki* w tomie *Trzciny czcione* i przedrukowany bez zmian w zbiorze *Point-No-Point*, zaś pominięta w najnowszym wyborze pointa była uważana za wyraz agnostycyzmu poety (zob.: Z. Pędziński, *Poezja szukająca po omacku*, „Kamena” 1958 nr 9).
6. O Czechowiczowskim pojmnieniu wyobraźni jako „wehikułu wolności” pisał Adam Zagajewski w szkicu: *Wyobraźnia - siódmy kontynent*, „Kultura” (Paryż) 1983 nr 10.
7. Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynenty”. Oprac. i przedm. A. Lam, Warszawa 1965; *Ryby na piasku*. Antologia wierszy poetów „londyńskich”, Oprac. i przedm. A. Czerniawski, wstęp: J. Przyboś, Londyn 1965.
8. Zob.: ace [A. Czerniawski], *Nota o poezji Czaykowskiego*, „Kontynenty - Nowy Merkuriusz” nr 7 - 8 1959.
9. Zob.: A. Nasilowska, *Struktura i autorytet*. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej, w pracy zbiorowej: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej*, Warszawa 1994, s. 83 - 92. Nasilowska uważa, że obie poetyki wynikają z przekształcenia symbolizmu i, jako pochodzące z jednego źródła, spotykają się niespodziewanie w punkcie wspólnym, którym jest aseptyczność uczuciowa, anty-psychologiczny dystans, wstydlivość uczuć. Taka optyka chroni, jak się wydaje, skutecznie przed uproszczeniem, wynikającym z samej natury schematu.
10. Zob.: W. Szymański, op. cit.
11. W dyskusji: *Cena wolności? Dyskusja o języku*, „Kontynenty” 1960 nr 13, s. 7.
12. W wywiadzie udzielonym K. Brakonieckiemu: „Ocalenie wartości zacząć od samego siebie”, rozmowa z Bogdanem Czaykowskim, „Kresy” 1992 nr 11, s. 51.



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji September, remember*  
fot. Ewa Kuryluk



*Jean Genet*

## CEREMONIE ŻAŁOBNE (fragment)

Eryk chodził ubrany jak książę i był od dwóch lat kochankiem kata. Spotykali się w małym mieszkanku tego ostatniego na Kronprinzenufer. Niezym w jakimś pałacu weneckim, z okien roztaczał się widok na kanał. Za kolorowymi szybami gęstniała unosząca się nad rzeką gęsta mgła, pod której wpływem cały dom mógłby przechylić się na bok, gdyby nie zakotwiczyła go o skały obecność kata; trwał solidniejszy niż latarnia chłostana przez burze. Morderca mieszkał tu sobie najspokojniej w świecie, oddając się miłościom grzesznym lecz bezpiecznym. Stopniowo twarz kata wypogadzała się. Wiem, że była zdeformowana repliką twarzy Jeana. Ze wspomnienia wylania się, jak spoza szyby, twarz chłopca, który patrzy na mnie. I w miarę jak mówię o kacie, opisuję go, wydaje mi się, że oddalam się od twarzy Jeana, innym razem przybliżam się, żeby wybrać właściwy kąt dla moich działań. I wreszcie, kiedy go znalazłem, zaczynam wpatrywać się uparcie w Jeana. Zakrzywienie (płaskie) jego nosa, wysokość czoła, wydatność podbródka ukształtowały mój wizerunek kata. Utrwaliłem sobie w pamięci te wszystkie cechy charakterystyczne, chcąc zniekształcić całkowicie twarz Jeana. Myśl moja szatańska, jak wszystko, co jest twórczością, poddała ją jeszcze jednej deformacji. Oczy coraz bardziej przepaściste, zwały się niemal z nasadą nosa, podbródek rozplynął się poziomo. Uzyskałem w ten sposób twarz tępą i podstępną, w której błękały się jeszcze jakieś resztki łagodności i niewypowiedziany smutek.

Były to dwa pokoje, ciemne z powodu witrażowych szyb, umeblowane zwyczajnie, po drobnomieszczańsku, dębowymi meblami. Prócz tego radio, łóżko. Na ścianach widniały fotografie kata i Eryka. Obaj prowadzili tu żywot niemal rodzinny, pozwalający jednemu na pełnienie służby w Hitlerjugend, drugiemu zaś na poranne dokonywanie egzekucji. Eryk grywał na harmonijce. Niekiedy kazał sobie opowiadać o szczegółach mordu, chciał wiedzieć, jakie były ostatnie słowa i krzyki skazańców, jak wyglądały ich gesty, grymas twarzy. Stawał się uparty i wymagający. I kat, sącząc w ucho zakochanego w nim chłopaka te opowieści, stawał się z każdą minutą coraz bardziej czuły. Długo drzemał, rozparty na poduszkach. Głaskał raz po raz starego psa, którego ropiejące oczy rozczulały go w równym stopniu co widok zasmarkanego dziecka, żywicy na korze czereśni, kropli soku wyciekającej z makówki, lub z liści salaty, czy też rzeżączki.

W ciągu tych dwóch lat Eryk zmienił się także fizycznie. Nie strzygł się już, jak przedtem, na jeża. W jego stwardniałych rysach trudno byłoby się doszukać dawnego nadmiaru miękkości. Policzki mu się zapadły. Codziennie teraz musiał

golić zarost. Pod wpływem marszów, treningu i gimnastyki jego mięśnie rozwinęły się imponująco. Tylko spojrzenie miał, jak dawniej, jasne ale i nicobecne, a w linii ust, bardzo wyraziście zarysowanych, niezwykle wydatnych, uchował się smutek. Jego głos wreszcie, w obecności kata, stał się bardziej pewny. Zniknęły gdzieś tamte tony, piskliwe i drżące; przypomną się jednak później, kiedy stanie się więźniem, w mieszkaniu matki Jeana. Za pierwszym razem w łóżku, kat zachwycać się począł głośno urodą Eryka. To było całkiem naturalne, że w trakcie miłosnych uniesień widział w przyjacielu ucieleśnienie najwspanialszych zalet.

- Jesteś piękny. Kocham cię, Mój maly!

Ochłonawszy, już nieco przytomniej gładził ciało, leżące obok. Nie mógł jednak nie zauważyć tych mięśni okazałych, władczości w zarysie ust i w wyrazie oczu, jedwabistości jego pukli, jednym słowem tego wszystkiego co składa się na urodę młodzieńca znużonego po akcji miłości. Z dłonią wciąż jeszcze na jego omdlałym już członku, kat unosił się na łokciu, nie mogąc oczu oderwać od przyjaciela:

- Mój maly! Naprawdę jesteś piękny.

Zdarzało się, że kazał mu wstać.

- Przynieś mi coś do picia.

I kiedy chłopak wkładał już spodnie, wciąż jeszcze pochylony, z nogami zasłoniętymi do połowy ud, tamten krzyczał nagle:

- Nie ruszaj się. Poczekaj.

I wpatrywał się w niego przez chwilę, pełen adoracji, a potem dawał mu spokój. Eryk przyzwyczał się do zastygania w ten sposób w niezliczonej ilości pozycji, których urokiem kochanek nie mógł się nasycić.

- Ach, jaki jesteś piękny!

Eryk nigdy nie okazywał niecierpliwości. Wprost przeciwnie, w każdej chwili czekał na okrzyk, który miał go pochwycić w ruchu, na znak, że osiągnął pułap piękności porywającej.

Nie myślcie, że eksponował się, że wymyślał jakieś specjalne pozy. Poruszał się całkiem zwyczajnie, przyzwyczajony jednak do świadomości, że jest bardzo piękny. I tak stopniowo zaczął sam myśleć o sobie, jak o istocie, której każdy gest ma w sobie nieodparty urok. Pławiąc się jednak w zachwycie, którego był przedmiotem, sam nie mógł odczuwać podziwu dla tego, kto go nim tak szczerze darzył.

Zdarzały mu się jednak momenty, że sam pragnął być katem, aby móc siebie oglądać i rozkoszować się z zewnątrz urodą, jaka z niego emanowała: być tym, na którego ona splywa. Co do mnie, chciałbym, żeby chociaż jeden mój ruch został zatrzymany w ten sposób - choćby najbardziej ulotny - w chwili, kiedy jest on przeblyskiem piękna. To tak, jakbym z okna rozpędzonego pociągu dojrzał na jedno okamgnienie, wyłaniającego się z mgły tamtego chłopca stojącego pośród suchych gałęzi i mokrych liści, a tuż obok wielkiego draba wspartego na jego

ramieniu, ich oddechy wzajemnie się przenikają, a ja zazdroszczę mu tej urody, złachmanionego wdzięku i uśmiechu losu, co sprawił, że oto mógł usłużyć szczęśliwej chwili. Pocieszam się na myśl, że on za to nie może napawać się chwilą, której urok do niego nie dociera, że czeka, aż ona zostanie poza nim (piękno tej chwili syci się zmęczeniem, widniejącym na mokrej od deszczu twarzy chłopca, jego wymiętoszonym odzieniem, skrępowaniem, z jakim podtrzymuje kroczonego obok towarzysza, lekkim dreszczem, jaki przebiega mu po ciele, tym dyskomfortem wreszcie, którego tak bardzo chciałby się pozbyć). Myliłem się jednak. Jeśli bowiem chcemy być świadomi siebie samych, musimy zachowywać się tak, jak nam to dyktuje przeznaczenie. I tak Paulo, wiedząc, że jest obserwowany w chwili, kiedy siadał na rower, wykonywał jakieś gesty z wrodzonym sobie wdziękiem, wymyślając dodatkowo także inne, które czyniły z niego w moich oczach - i w jego własnych także - żygolaka.

Kat był niezmordowany w miłości. Eryka jednak, nawet jeśli przyzwyczaił się już do tej niesłabnącej adoracji, drażniła ona mimo wszystko, gdyż czyniła go słabszym w tym układzie. Toteż po jakiejś scenie z powodu pieniędzy, zdobył się na odwagę i nie przychodził do kata przez dwa tygodnie.

- To już koniec. Więcej się z nim nie spotkam.

Chciał wyrwać się z tej lepkiej atmosfery. Nienawiść to jeszcze nie, ale kiedy kochamy to, czego nie nawidzimy, zbiera nam się na wymioty. Całować go, i pozwalać się całować, to jeszcze nie było straszne, ale podniecać się i odczuwać rozkosz pod wpływem owych pocałunków, było czymś nie do zniesienia.

Nazajutrz po powzięciu tej epokowej decyzji, wyszedł na miasto z kolegami. Chodzili przyzwyczajeni po chodniku, i wrócili spokojnie do koszar. Następnego dnia Eryk wypuścił się sam. I tak włóczył się przez dziesięć dni, wraz ze swą nicodstępną nudą i pustką. Nie mógł włożyć rąk do kieszeni, bo tego zabraniał wojskowy regulamin, nie mógł nawet sobie pogwizdać, bo nie było to w zwyczaju berlińskich uliczników. Nie miał odwagi odezwać się do jakiegokolwiek dziewczyny. Dziesiątego dnia, z portfelem wypchany żołnierskim złotem, wszedł do nocnego lokalu. Ledwie usiadł, do stolika podeszła fordanserka.

- Czy mogę coś zamówić?

Udając obojętność, odpowiedział:

- Proszę.

Orkiestra grała jakieś patriotyczne kawałki i jazz. Od dawna już nie był sam, wolny, w nocnym lokalu. Popijał piwo. Dziewczyna zamówiła kieliszek likieru.

- Nazywam się Marta.

„Co ona sobie o mnie myśli? Byłaby całkiem niezła, gdyby... gdyby co? Tak. Jest nawet niezła. Zauważyła na pewno, że nie jestem przyzwyczajony do kobiet, ale czy mogła zauważyć, że...?”

- Jesteś bardzo młody.

- Ach, tak? Czy nie bywają tutaj klienci w moim wieku?

- Prawie nie.

Eryk spoglądał na jej białe ramiona i gęste włosy.

„Wyglądała przyzwoicie. To zupełnie przyzwoita kurwa”.

Cofnął jak oparzony nogę, która pod stołem otarła się o udo dziewczyny.

- Napijemy się!

Pili tak długo, aż poczuł się wstawiony.

- Nie będziemy tu wickować. Chodź!

- Nic, złotko, zostań. Jeszcze sobie wypijemy.

- Potem nie będziesz mógł się ruszyć z miejsca. A co będzie, jeśli zjawią się oficerowie...

Na dźwięk słowa „oficerowie” wstał z krzesła, po czym osunął się na nie. Dziewczyna ujęła go pod rękę i wyszli. Na ulicy podtrzymała go trochę.

- Trzymaj się prosto. Zrób wysilek.

Miał czkawkę. Uszedł dziesięć metrów, sztywno, jak automat.

- W porządku? Muszę wracać, wiesz? Ja idę do domu, a ty pójdziesz tędy...

Wskazała mu kierunek.

- Tak... Tak, złotko.

Mówiąc „złotko”, równocześnie wkładał prawą dłoń do jej kieszeni, tym gestem tak typowym dla kata, z kciukiem tylko wsuniętym do środka, uczepionym brzegu tkaniny. Odetchnął całym sobą. Jego pierś uniosła się nagle, i poczuł, że wypełnia ją coś nowego, jakiś rodzaj bardzo lekkiego i czystego gazu - powietrza szczytów.

„A więc to jest uczucie”.

Ujrzał twarz przyjaciela, jego ramiona, nogi, posłyszał jak tamten wymawia jego imię: Eryku...

„Musiałem się urznąć. Ja...”

Kobiety już przy nim nie było. Szedł wzdłuż brzegów Szprewy. Trzymał się prosto, ale kroczył ze spuszczonej oczami. Był uważny na to, co się z nim działo.

„Miłość... Coś dziwnego”.

Raz jeszcze odetchnął. I znowu ten sam gaz, nadzwyczajnie lekki, wypełnił mu pierś. Jego ciało, owładnięte jakby myślą o zachwianiu się, stało się raptem nieważkie.

„Jeżeli upadnę, to gdzie?”

„W jego ramiona”. Nie sformułował tego wprawdzie w ten sposób, ale zobaczył wyraźnie siebie samego, padającego w ramiona nadstawione przez kata, żeby przeszkodzić jego upadkowi. Kiedy podniósł wzrok, poznał po rozmazaniu przedmiotów, że płacze.

„Muszę być w dupę pijany, jeśli doszedłem do wniosku, że go kocham. Nie powinno się kochać...”

Obrócił twarz ku murom i jał się w nie wpatrywać z czułością. Dziewczyna

zniknęła.

„Poszła sobie...”

Nogi mu jeszcze bardziej zmiękły. Poczul nagle mdłości.

„Wyrzygam tę moją miłość...”

Oparł się o mur. Z pochyloną głową, zwymiotował na chodnik.

„Nie powinno się kochać... Powiniennem go nienawidzić, tak...”

Gałki oczne, z początku nieruchome, zaczęły patrzeć coraz wyżej, poza granice powiek, aż niemal stanęły w słup. Raz jeszcze wstrząsnęła nim czkawka, po czym odczuł niejaką ulgę.

„Powiniennem go nienawidzić...”

„Marta... Jest blondynką. Ma krzepę. Mógłbym się na niej oprzeć... Ach, te kobiety! Poszła sobie... Zdecydowanie mam nogi z waty...”

Uśmiechnął się, po czym wybuchnął śmiechem. Ale nagle przypomniał sobie, że jest młodym Niemcem i śmiech zamarł mu na wargach.

„Jesteśmy zbożem wśród traw, na przyszłe żniwo”.

„Marta jest silna. Powinna mi pomóc go znienawidzić...”

Miał nogi tak miękkie, że pomyślał o udach kata, między którymi mógłby usiąść, opierając się na nich płaskimi dłońmi, jak na solidnej poręczu skórzanego fotela.

„Znienawidzić go...”

Ale był już fizycznie wyczerpany. Osuwając się w stan pijackiego zamroczenia, które objawiło mu jego miłość, czuł, że pogrąża się w tej miłości coraz głębiej. Nazajutrz, podczas marszów, manewrów, defilad na ulicach Berlina, uczestnicząc w tym wszystkim z błędnym wzrokiem, wciąż sam siebie poddawał indignacji.

„Mogę się zakochać tylko w dziewczynie. Do niego czuję chyba tylko przyjaźń... Ale co za dziewczyna? Nie znam żadnej.

Często uśmiechały się do niego jakieś młode mieszkanki Berlina. Odwzajemniał uśmiech i szedł swoją drogą. Bał się, że zapomniał już całkiem, jak wyglądają gesty i słowa normalnej miłości.

- I co dalej? To on moją kochanką...

Wrócił do kata.

W końcu Eryk musiał go spotkać; wypiękniony jak zwykle, kat biegał po Kirfustendam, trzymając w dłoniach rękawiczki, które uderzały o boki niezbyt małe pletwy. Eryk patrzył na niego przez chwilę. Kat biegł z tyłkiem, nagle bardzo wypiętym do tyłu. Biegł niepewnie. Śpieszył się chyba na spotkanie z kimś i bał się, że jest już spóźniony. Eryk zobaczył, że wchodzi do kawiarni. Poszedł za nim, najnaturalniej w świecie. W kawiarni nie było nikogo oprócz kata. Eryk podszedł do stolika i przejechał dłonią po włosach:

- Widziałem cię, jak wchodziłeś.

Wstałem żeby znaleźć się na jego wysokości. Przez sekundę, czy nawet dwie

wahałem się, po czym podałem mu rękę.

- Usiądziesz?

- Nie, nie chcę ci przeszkadzać.

Jakaś kobieta zbliżała się, wchodząc po stopniach tego zdania. Eryk rozpoznał ją w lustrze. Odwrócił się. Była znacznie mniej ładna, niż w tamtym oświetleniu, i jeśli przez chwilę odczuł radość na myśl, że oto będzie mógł pokazać przyjacielowi, że ma kochanki, teraz zawstydzil się tej dziewczyny. Szła prosto w jego stronę.

- Dzień dobry. Jak się masz? Mam nadzieję, że wróciłeś wtedy bez problemów.

- Oczywiście, wszystko w porządku.

- Nie gniewasz się, prawda? Nie mogłam wtedy iść z tobą. Mam chorą matkę.

Mówiąc, drapowała na sobie fałdy bardzo szerokiego płaszcza, spod których nagle wyjrzały zbyt ciężkie piersi. Spojrzałem na te piersi z rozbawionym uśmiechem.

- Trochę źle się czułeś.

- Tak, rzeczywiście.

Stała prosto. Obserwowała Eryka, który niemal się nie ruszył od stolika, stojąc przed nią z dłońmi wspartymi o blat. Spojrzał na mnie, dostrzegł mój uśmiech i sam się uśmiechnął. I wiem, że podał mi natychmiast rękę przeciwko tej kobiecie. Zjawiła się w odpowiednim momencie, aby nas z sobą związać, i była to więc przeciwko niej. I jeszcze tego samego wieczoru, wśród bezładnych pocałunków, poczułem nagle, ku memu zaskoczeniu muśnięcie warg Eryka na moich powiekach; leciutki, może nawet nieumyślny, ale był to uważnie delikatny i przyjacielski pocałunek.

Eryk zmierzał ku swemu przeznaczeniu z równym impetem, co Jean szedł na spotkanie swojego. Z tą samą wolą pokonania zła. Życie ich biegło krętą ścieżką między przeszkodami. wciskało się między zapory. Któregoś dnia poszedłem do Jeana, mając nadzieję, że spędzę z nim wieczór. Zastąłem go w ubraniu i w krawacie, co zdarzało się rzadko; był gotów do wyjścia. Zmieszał się jakby trochę na mój widok.

- Wychodzisz?

- Idę z kolegami. Będą dziewczyny...

Ta właśnie wzmianka, jakby dodana, wzbudziła moje podejrzenia .

- To nieprawda, idziesz z facetami!

- No wiesz! Chyba zwariowałeś...

Wiedział dobrze, że byłem skłonny tolerować jego eskapady z dziewczynami, że przymykałem oko na jego miłostki czy nawet poważne miłości, a z zazdrości mogłem oszaleć tylko wtedy, gdybym go spotkał z mężczyznami, starszymi od kumpli w jego wieku.

- Zostaniesz ze mną.

- Oszalałeś. Obiecałem przecież. Urządzamy prywatkę z dziewczynami.
- Zostań.
- Nic.
- Zostań.

Pobiliśmy się, ale w końcu dopiąłem swego i on nie poszedł na tamto spotkanie. Obiecał mi. Ale ja wcale nie byłem pewien jego obietnicy. Powiedziałem:

- Obiecałeś, ale i tak tam pójdziesz, wymkniesz się...
- Nie, przecież ci powiedziałem.
- Pójdziesz tam.
- Przecież ci mówię. Mówię ci, że nie pójde!
- Przysięgnij.
- Dobrze.
- Przysięgnij na grób twego starego.
- Dobrze.
- No już, przysięgaj!
- Tak, przysięgam.
- Na grób twojego ojca?
- Tak.
- No to mów... Powiedz to w końcu!

Zawahał się, i wreszcie, pod naporem mojego spojrzenia, wymówił:

- Przysięgam ci na grób mojego ojca...

Zauważyłem natychmiast, że świadomie czy nie, wymówił bardzo szybko i niewyraźnie słowa „grób mojego ojca”. Moj sposób myślenia i moja przewrotność od razu zwróciły mi na to uwagę. Jeszcze do tego powrócę. (...)

Zdyszany orszak żałobny zatrzymał się, gdyż droga szła ostro pod górę, przecinając lasek iglasty. Koń przystanął i odpoczywał. Ta zażyłość śmierci z naturą była czymś niesłychanie szlachetnym. Pokojówka, która miała już dość wleczenia się z tyłu, dogoniła konwój, zaledwie jednak dotarła do sosen, upojona zapachem żywicy i życia, machina żałobna ruszyła od nowa. Sto metrów dalej, końskie podkowy dźwięczały już na królewskim bruku. Pokojówka spojrzała do góry. Najpierw ujrzała żandarmerię, której nigdy nie brak przy wejściu do wioski. Żandarmi drzemali. U stóp żelaznych, używanych łóżek słały się gęsto, poplamione błotem uniformy, lub leżały zwalone na krzesłach, nad kupą zdjętych buciorów. Zewsząd widok obnażonych ciał, leżących przykładnie w wilgoei parnego lata, z łączącymi po nich czarnymi muchami. Spali bez żadnych snów. Obławy na wiejskich złodziei są wyczerpujące. Ale jeden z nich, stojąc w oknie rozmamłany, w rozchełstanej koszuli z nie dopiętym pasem, mógł dojrzeć przechodzącą pokojówkę, w której nikt pod tą ekstrawagancką żalobą, pod maską bólu, nie zdołałby rozpoznać najbardziej ewanego ze wszystkich rzezimieszków. Nicco dalej znajdowało się więzienie. Z przodu budynku, widocznego spoza okalającego go muru,

widniało siedemnaście okienek, z jednego z nich, wychylona spoza kraty, zwięszala się drobna a przecież olbrzymia, nieszczęsna dłoń skazanej, zastygła w geście pożegnania. Wreszcie dotarliśmy na przedmieście. Wszystkie okna były udekorowane, obwieszone trójkolorowymi flagami. Kamienne balkony przystrojone na modłę rzymską prześcieradłami, dywanami, girlandami i monogramami z bluszczu. Całe miasto wyległo do okien, żeby patrzeć jak przechodzi królewski orszak. Wymachujące ramiona, oklaski, śmiech i wycie z radości. Pokojówka była tak znużona, że poczuła się mniejsza niż kamyczek, nadający się jedynie do zaklinowania koła karawanu. Była tak utrudzona jak żołnierz wracający z defilady, ale trzymała się dzielnie, a każdym jej krokiem sterowały hymny narodowe, które dla niej jednej brzmiały jak marsz zwycięski.

Ten dzień będzie bardzo długi. Być może słońce w tym czasie zaszło i weszło po wielokroć, albowiem pewien rodzaj fiksacji, widoczny zwłaszcza w spojrzaniach, sprawiał, że zarówno ludzie jak i zwierzęta, rośliny, przedmioty czuwały w stanie bezbłędnego jasnowidzenia. Każdy szczegół uchował w sobie czas znieruchomiały, z którego wygnano sen. Ten dzień wydłuża się dlatego, że upłynęły już dwadzieścia cztery godziny: rozciągają się w chwile, a każda rzecz wpatruje się w nie z taką uwagą, że czuje się, iż nie może przeminąć. Zwłaszcza drzewa chcą czymś zaskoczyć: ich nieruchomość wyprowadza mnie z równowagi. I tak dzień pogrzebu Jeana nabrał jakiejś żywej osobowości. Osobowość ta, jak mi się zdaje, naznaczona jest tym wszystkim, co zawiera w sobie śmierć Jeana, albo raczej - nazaczyła ją zawartość samego Jeana, martwego, spowitego w całun - niczym cenne, zapładniające jądro delikatnego, zwiędłego migdału, wokół niego nawarstwiał się ten dzień, snując swą nić, przędąc kokon, w jego wnętrzu wciąż żył ten zmarły, wokół którego życie, wraz z towarzyszącymi mu postaciami - i wyjątkowo wraz ze mną, bo zazwyczaj ja sam jestem tym jądrem - zwijało się i rozwijało spiralnie i we wszystkich kierunkach. Od momentu, kiedy ujrzałem Jeana odsłoniętego w trumnie (o czwartej po południu) aż do następnego dnia o północy, jakże dziwnej przez swoje usytuowanie w czasie i przerażającej poprzez obecność w samym jej sercu trupa, który w końcu wypełnił ją aż po brzegi, albowiem on był jej istotą, tej północy bolesnej i dusznej, albowiem na jej trwanie składało się moje uczucie do Jeana, objawione mi gwałtownie przez śmierć, ten dzień nie mógł dobiec końca, pomimo dwóch wieczorów, dwóch słońc zagających, dwóch lub trzech śniadań, dwóch lub trzech kolacji, po których mógłbym nareszcie zapaść w sen. Po obudzeniu się, odczułem nieco mniejszy ciężar grozy, lecz przez czterdzieści godzin żyłem, upływałem wewnątrz pulsującej przestrzeni dnia, którego życie rozświecało się niczym brzask wokół żłobka od tych świetlistych zwłok dwudziestoletniego chłopca, mających - w swych płótnach i opaskach - konsystencję mlecznego migdału. Taki dzień musi wreszcie minąć. Każda rzecz wyostrza uwagę, pragnąc go nią nazaczyć. Czuwanie. Szklanka na zęby pułkownikowej nakazuje, aby szkło ścianek zachowało najgłębsze skupienie. I



ono słucha. Notuje. Drzewa mogą się miotać, potrząsać piórami na wietrze wszystkich demonów, mogą zrzędzić, bić się ze sobą i śpiewać, lecz to całe wzburzenie jest kłamstwem: bo one szpiegują. Zwłaszcza jedno z nich wzbudza mój niepokój. Co do postaci, one są zatrute. Te wszystkie stronice zsinieją, bo w ich żyłach, miast krwi, płynie światło księżycy.

Po obu stronach ulicy wznosiły się dwu lub trzypiętrowe, mieszczańskie domy zbudowane z ciosanego kamienia. Stojący na progu drzwi uśmiechali się. Wzlatywały pocałunki, przesyłane w stronę pruskiego wozu szturmowego, zasłoniętego liśćmi, skąd na szczycie wieżyczki wylaniał się fascynujący barwą swego uniformu, surowością spojrzenia, urodą twarzy, Eryk o nieruchomym torsie. Naród szalał. Rozpętały się wszystkie muzyki niebios. Na balkonie bardzo zwyczajnego domu ukazał się Hitler. Spojrzał na pokojówkę, która szła za tym czołgiem, spowita w wystrzały armatnie i dźwięk dzwonów. Pozdrowiał wszystkich, jak zazwyczaj, z wyciągniętym ramieniem i otwartą dłonią, lecz na twarzy jego nie było uśmiechu. Eryk nie widział Führera. Z drapieżnym spojrzeniem, on - wcielenie zła prowadził swój rydwan.

- Hitler na pewno mnie poznał - myślała pokojówka, i ból już tak bardzo jej nie dokuczał, albowiem śmierć jej córeczki przysłużyła się chwale Führera. Dusza tych cherubinów i zapach ich niewinności wystarczą, żeby runął świat. Ludzie wciąż bili brawo po przejeździe czołgu, Hitler opuścił balkon, i odprawiwszy dygnitarzy z Ministerstwa Lotnictwa, Marynarki i Wojska, towarzyszących mu z pewnej odległości, wycofał się do swego pokoju.

Jubilerzy nazywają okazały, pięknie szlifowany brylant, samotnikiem. Mówi się jeszcze o „czystej wodzie”, chcąc uwydatnić przejrzystość, a tym samym jego blask. Samotność Hitlera nadała całej jego postaci blask olśniewający. Tu trzeba zauważyć, że jego życie publiczne jest rwącym strumieniem krzyku, który tryska z niego jak nieskażona żadną myślą fontanna, wypełniona jedynie fizycznym drganiem fal głosowych. Podczas jednego ze swych niedawnych przemówień (piszę te słowa w grudniu 1944 roku) krzyknął: „Jeśli zajdzie potrzeba, wycofam się, choćby na szczyt Spitzbergu”! Czy kiedykolwiek jednak go opuściłem? Okaleczenie skazało mnie na lodowatą i białą samotność. Kula, która w 1917 roku przeszła przez moje jądra, poddała mnie surowym rygorom masturbacji, nie odmawiającej mi przy tym słodyczy zaspokojonej pychy.

Gerard, człowiek odpowiedzialny za moje sekretne przyjemności, miał prawo wkroczyć do mego pokoju, kiedy tylko znajdę się sam. Wszedł więc, pchając przed sobą młodego, francuskiego gagatka z kaszkietem w dłoni. Paulo przybladł trochę na twarzy, lecz nie okazywał specjalnego zdziwienia, że oto znalazł się przed obliczem najpotężniejszego człowieka owych czasów. Hitler wstał, świadom tego, iż uprzejmość jest ozdobą królów, i podał rękę Paulowi, który zareagował na ten gest zdumieniem, przemieszany ze zgrozą: oto woskowy idol zastygły w postawie siedzącej ożywił się najwyraźniej z jego powodu, bo

przecież to ten sam spocony kosmyk przecinający mu czoło, te dwie podłużne zmarszczki, wąsik i pendent, wszystkie te atrybuty, dzięki którym najbardziej niepozorny z ludzi stał się nagle najślawniejszym, jedynym, który ściągnął na siebie spojrzenie szesnastoletniego podówcza Paula w muzeum Grevin. Poza tym, czy to w Paryżu czy w Berlinie, chłopak miał okazję uczestniczenia w ogromnej ilości orgietek, gdzie spotykał następców tronu, księżta i głowy koronowane, tych wszystkich zblazowanych podobnymi ubawami pedałów, tak że nie czuł się zbyt onieśmielony. Führer przyglądał mu się. Już od drzwi dostrzegł i docenił wspaniale umięśnione uda w obciśniętych na kolanach spodniach. Zachwyciła go rzeźbiona głowa i szyja. Uśmiechnął się i spojrzał na Gerarda.

- Wunderschoen - powiedział. A zwracając się do Paula:

- Wie eisen sie?

- Er ist Franzouse - odpowiedział Gerard.

- Ach, pan jest Francuzem? I Hitler uśmiechnął się jeszcze szerzej.

- Tak, psze pana - odezwał się Paulo, który już miał zamiar dodać „I do tego z Panamy”, ale powstrzymał się w porę. Tym razem miał wrażenie, że znalazł się w samym sercu jednej z najważniejszych chwil tego świata. Ambasadorowie, sztaby generalne, ministrowie, cały świat wstrzymał oddech w oczekiwaniu, aż to spotkanie - o którym przecież nie wiedzieli, chociaż do niego doprowadzili - dobiegnie końca. Paulo zaledwie śmiał oddychać. Dość obszerny pokój, obwieszony był banalnymi płótnami Joy'ego, a jego umeblowanie stanowiły tyrolskie zydle. W tym pokoju jednak znajdowało się centrum świata, oś diamentu, wokół której - według niektórych kosmografii hinduskich - obracała się ziemia. Wykute z brązu wrota chwili pozostawały wciąż jeszcze zawarte. Paulowi przemknęła przez głowę błyskawiczna myśl, która tak go przeraziła, że obiema dłońmi zacisnął czapkę na piersi: „Chociaż Hitler zachowuje się tak szarmancko, nie może przecież wypuścić mnie potem z Pałacu, są bowiem tajemnice, których znajomość przyplaca się śmiercią”. I podczas gdy cały ten zamęt, który będzie trwał w nim przez resztę życia, zaczynał się powoli w nim kształtować, Paulo zaledwie dostrzegł, że Führer odprawił Gerarda jednym gestem, mówiąc mu coś na pożegnanie.

- To tędy.

Zdrętwiały z przerażenia łobuziak, popychany delikatnie przez Hitlera, znalazł się w niewielkim pomieszczeniu bez okien, czymś w rodzaju alkowy, do której ukryte wejście znajdowało się pod ruchomym panneau w ścianie. Jedyne mebel w alkowie stanowiło obszerne łóżko w nieładzie, z pościelą wywróconą na opak niczym powiecka, która się odgięła, a na stolyczku widniały butelki i kieliszki. Serce chłopca zaczęło bić bardzo mocno i tak nieregularnie, że zdał sobie sprawę ze swego wzburzenia. To w tej sekretnej alkowie, odsłoniętej przez ruchome panneau, Hitler kochał się, a następnie zabijał swoje ofiary. Napój w butelkach był zatruty. Paulo znalazł się oko w oko ze śmiercią. Zdziwił się, że ma

ona dobrze znajomą mu twarz przybytku miłości, lecz sądząc po przedmiotach tak bardzo zwyczajnych, jakimi się posługiwała, doszedł do wniosku, że nastąpi ona niechybnie. I w pierwszej chwili nie tyle odczuł smutek, że oto ma stracić życie, co zgrozę wchodzenia w śmierć, w to majestatyczne zeszywnienie, które każe wyrażać się o was z uszanowaniem: jego zwłoki. Poczul, że dotknięcie miłosne Hitlera sprofanowałoby jego trupa. Nie powiedziałem, że obwieś rozmyślał wtedy akurat o takich rzeczach. Na pewno jednak musiał doświadczyć emocji, których ja sam doznaję, w trakcie ich werbalizacji, i jest to, jak myślę, uczucie, które nie opuszcza mnie od dwóch dni, i przybiera postać takiej oto refleksji: nosząc w sercu po kimś żalobę odczuwamy coś w rodzaju wstydu na myśl o przeżywaniu rozkoszy. W czasie moich spacerów, odganiem od siebie wyobrażenia gestów miłosnych, i musiałem zadać sobie gwałt, żeby opisać poprzednie sceny erotyczne, których obraz wypełniał moją duszę. Chcę powiedzieć, że gra wyobraźni, dla której trup jest jedynie pretekstem, wolna od dyskomfortu i jego profanacji pozwala mi na wiele swobody. Moje cierpienie przewietrzył świeży podmuch. Nie żebym odważył się śmiać, lecz czuję, że wchłaniam w siebie Jeana, trawię go.

Z pewnością Paulo bał się, w gruncie rzeczy jednak był przeświadczony o swej nieśmiertelności. Przeświadczenie to zdobywamy w chwilach największej rozpacz.

„On nie może mi nic zrobić”.

I nawet wówczas, kiedy - mimo całej swojej podłości - Paulo kojarzył się ze szkłem, i z czymś kruchym, sama materia, z której był ulepiony, zadawała kłam wszelkiej idei destrukcji.

Kiedy zobaczyłem go po raz trzeci w mieszkaniu matki Jeana, walki uliczne już ustały. Nie było już jak zdobywać żywności, i tam, na górze, zapanował wtedy prawie głód. Kiedy szedłem, zastukawszy umówione trzy razy w drzwi, Eryk podszedł do mnie z wyciągniętą ręką i czymś w rodzaju grymasu ust, który tak naprawdę nie był uśmiechem, lecz świadczył jakby, że moje przyjście budzi w nim odrobinę nadziei i zaufania.

- W porządku?

- A pan?

Ściskając mu dłoń, odczułem pewne skrępowanie, dostrzegając, że był troszeczkę niższy niż zazwyczaj. Spojrzałem na jego stopy: przydeptywał sobie skarpetki. Zanim zdążyłem się zdziwić tą sceną (mogłem ją złożyć na karb upału), weszła matka Jeana. Uśmiechnęła się na mój widok. Wydawało mi się, że jej twarz odprężyła się po długim napięciu.

- Ach!, westchnęła.

Trzymała w dłoni chusteczkę, z której skręciła kulkę, żeby sobie ocierać nią czoło. Ściskając mi dłoń, rzekła:

- Co za upał! - i natychmiast wsparła się na ramieniu Eryka, który zwrócił

twarz ku niej, spojrzął na nią czule i uśmiechnął się.

Usiadłem. Z kieszeni wyjąłem tabliczkę amerykańskiej czekolady i podałem ją, ale moja ręka, zamiast skierować się najpierw ku matce Jeana, znalazła się przy Eryku.

- Udało mi się dostać...

Eryk wziął czekoladę.

- Oh, jaki pan jest miły. My... i nagle, zwrócona plecami do uchylonego okna, gwałtownie odwróciła się odsuwając od Eryka.

- To szaleństwo - powiedziała zduszonym głosem.

I wtedy dopiero zrozumiałem, dlaczego Eryk był bez butów, dlaczego rozmawiano półgłosem, dlaczego w pokoju było ciemno i dygotał w nim strach.

- Tylko do pana mamy zaufanie...

Eryk spojrzął na mnie, potem na matkę, potem na tabliczkę czekolady, którą wciąż trzymał w ręku, potem znowu na matkę, i teraz jego spojrzenie stało się jeszcze bardziej przepojone czułością niż poprzednio.

- Pan nawet nie wie jak my tutaj żyjemy. Ja każę rozpowiadać, że nie czuję się dobrze i że nie wychodzę z domu. Tylko Juliette wychodzi coś kupić. No i Paulo. Gdyby można było stąd wymknąć się w nocy... On (wskazała na Eryka) chciałby zniknąć, dobrze czuje, że jest w niebezpieczeństwie, ale dokąd ma pójść, no dokąd? Wszystkich aresztują. Czy był pan na cmentarzu?

- Tak, Grób wygląda przyzwoicie.

- Naprawdę? Mój biedny, mały Jean!

Odwróciła się w stronę kredensu, gdzie stała fotografia Jeana, którą obrzuciła przeciągłym spojrzeniem.

- Muszę wyporządzić go na zimę. Przyjdzie zima i robi się tak ponuro...

- Jean miał w nosie dobrze utrzymany grób, nie zależało mu w ogóle na żadnym grobie. Myślę nawet, że wolałby mieć pogrzeb cywilny.

- Oczywiście, dobrze o tym wiem. Ale matka jest zawsze matką.

I chociaż zachowywała się w tym momencie zupełnie zwyczajnie, jakiś woal patosu wydał jej ostatnie słowo „matka”.

A poza tym jest rodzina. Bez ceremonii żałobnej nie mogło się obejść. A dlaczego by nie do „parku sztywnych”, pomyślałem, przypominając sobie, że Marsylezycy nabijają się w ten sposób z cmentarnej powagi.

Dalej nie mogłem już brnąć w profanacji jego wspomnienia i popisywać się makabrycznym humorem na ten temat.

- Co trzeba, to trzeba.

- A co takiego?

Spojrzała na mnie, trochę zaskoczona:

- No, jak to... trzeba zamówić mszę... plakietkę z napisem... z dużą literą D haftowaną srebrem, która na jeden dzień stanie się herbem rodziny.

- On by się z tego uśmieł.

- Tak pan sądzi? Ma pan rację. On nie był wierzący.

Zawahała się przez sekundę i powiedziała: „Nie lubił pieniędzy”. Jean nie był wierzący. Nie wierzył dostatecznie. A jednak umysłowi jego, poddanemu rygorom marksistowskiego myślenia, nie było obce przedziwne drżenie w obliczu choćby i rzeczy, z których sobie kpil. Kiedy pojął, że jestem złodziejem, sądziłem, że się odwróci ode mnie, ale on powiedział:

- Rób, co chcesz, ja mam to gdzieś.

To nie była obojętność. Godził w ten sposób za jednym zamachem swoje uczucia z dogmatami politycznymi. Chcąc mi oddać przysługę, zaakceptował nawet myśl o asystowaniu mi podczas pewnych operacji. Ani za pierwszym ani za drugim razem nie żądał wynagrodzenia, ale za trzecim - zagadał coś o swojej doli. Chodziło o pojemniki z benzyną.

- I co za to dostanę?

Spojrzałem na niego uważnie, z miną - jak mi się wydawało - surową. Ale żadna surowość nie mogła się oprzeć jego moralnej krzepie. Źle zinterpretował sens mego spojrzenia, gdyż powtórzył z uśmiechem, tym razem już lekko zaniepokojony.

- No więc jak, czy nie za to nie dostanę?

- Szuja!

- Ale dlaczego! Mam chyba do czegoś prawo, czy nie?

Wypowiedział to zdanie z niepokojem, który jeszcze bardziej podkreślał lobuzerskość i przymilność w jego głosie i spojrzeniu.

- No na co czekasz!

Miał wciąż usta półotwarte na tym „asz!”, uśmiech na twarzy i język za górnymi zębami. Zerkał na mnie kątem oka.

- Chcę mi się rzygać. Najbardziej mnie wkurza, że to ty sam chcesz być ode mnie zależny. Na litość boską, naucz się liczyć na coś innego, niż na swój porażający urok. W końcu twoje kurewskie maniery zaszkodzą naszej przyjaźni, raniąc twoją i moją dumę.

Grad słów nie zrobił chyba na nim żadnego wrażenia. W dalszym ciągu się uśmiechał.

- Aha, więc to ci się nie podoba, że cię proszę...

- Tak, mógłbyś zmienić trochę ton.

Uśmiechnął się powściągliwie i powiedział:

- No więc, co mi dasz za to?

Powtórzenie dokładne sformułowania i tonu, które tak mnie uprzednio zirytowały, wywołały uśmiech na moich ustach. Wzruszyłem ramionami.

- Zobaczysz.

- Jak to zobaczę?

Tym razem zabrzmiało to zuchwale. Ton był już bardziej agresywny.

- Dam ci to, co uznam za stosowne.

- Przepraszam, ja mam tu też coś do powiedzenia.

- Mów.

Zawahał się przez chwilę:

- Odwałem w sumie połowę roboty i...

- I co?

- Mam prawo do połowy, stary. Absolutnie mam prawo do mojej połowy. Zrobiłem to, co do mnie należało. Udało mi odnaleźć drogę powrotną. Nie mniej niż dziesięć razy groziło mi, że mnie rozpoznają. To było tak samo niebezpieczne dla mnie jak i dla ciebie.

- Nikt nie przeczy. Dostaniesz tę swoją połowę.

Ale tak naprawdę nie lubił pieniędzy. Nie wiem dlaczego, matka to powiedziała bezpośrednio po „nie był wierzący”.

- Jego brat... podjęła.

- Czy Paulo jest tutaj?

- Nie. Poszedł coś zdobyć do jedzenia. Zastanawiam się, co też przyniesie. Byle tylko mi go nie zabili, jego także!

- A niby dlaczego?

To Eryk zapytał, wzruszając lekko ramionami i kładąc na stole, obok kieliszka, czekoladę. I wtedy właśnie wydało mi się, że Paulo nie może umrzeć, gdyż nic nie byłoby w stanie zniszczyć tej niebywalej twardości, która go charakteryzowała. Widok kieliszka z nóżką przypomniał mi o tym ostatni raz, kiedy go widziałem, było to w tym samym pokoju. Zebrał właśnie ze stołu cztery kieliszki z nóżką, w sposób, nazywany „balonem”. Jedną ręką chwycił wszystkie cztery, ale tak, że trzy, ułożone w trójkąt, były podtrzymywane palcami, podczas gdy czwarty, znajdujący się pośrodku, wspierał się tylko na brzegach trzech pozostałych. Ułożyły się tak przez przypadek, a dzięki niepewnej precyzji ręki, trzymającej cztery kieliszki na trzech nóżkach, Paulo przez sekundę czy dwie utrzymywał równowagę, ale jej dalsze zachowanie wymagało nadzwyczajnej zręczności w połączeniu z maksimum uwagi. Z nieruchomym spojrzeniem i z zaciśniętymi wargami, Paulo patrzył na tę lekką i kruchą, szklaną różę. Stojąc przed stołem, wyprostowany niczym żelazny pręt w poszukiwaniu równowagi, obserwowałem z zachwytem ruchy tej istoty, której niewzruszona podłość wyrażała się w obywaniu bez pomocy drugiej ręki; z wysmakowaną zręcznością trzymał w palcach przezroczysty kwiat z powietrza i wody, przenosząc go, niczym coś niesłychanie cennego ze stołu do zlewu, odprowadzany spojrzeniem i uśmiechem Eryka. Jeden z tych kieliszków stał teraz tutaj, przypominając mi, że przede wszystkim wytworność ruchów tego chłopca powiedziała mi najwięcej o jego niepokonanej naturze i niezwykłym trwaniu.

Paulo ściągnął na siebie uwagę Gerarda, kiedy ten przechodził mostem, zawieszonym w Berlinie nad torami kolei żelaznej. Gerard zobaczył go wśród robotników z obnażonym torsem, w chwili, kiedy znęcał się nad szyną. Najpierw,

przechylony przez balustradę, zainteresował się, patrząc ze swego stanowiska, tą spiczoną masą, jaką stanowiły rozczochrane włosy: zdziwił się, że pokrywały one czaszki, i to czaszki robotników, podkreślając ich urodę. Podobnie jak Eryk, nie lubił roboli. Te czarne, stwardniałe dłonie, mogły od biedy, w trakcie pie-szczoty, przyprawić go o dreszcz rozkoszy, ale najczęściej przypominały mu, że brakowało tak niewiele - aktu niezgody na przeznaczenie - żeby na przedłużeniu ramion on sam miał ręce, tak samo brudne, jak tamci, pod nimi szyny żelazne, w mięśniach czuł zmęczenie po długich dniach pracy, a wraz z nim upokorzenie, że jest się niewolnikiem. Najpierw z wysoka jął się pilnie wpatrywać w owe twarze zakryte gąszczem zmierzwionych włosów. Po chwili już myślał - włosy, włosy radosne, włosy rozwiane swobodnie na wietrze, ledwie draśnięte dłonią szybką i obojętną. Właśnie jego włosy, choć bardzo piękne, wydały mu się martwym, smutnym zielskiem, przywiędły jak włosy Jeana leżącego w trumnie. Budziły w Gerardzie osobliwą nostalgicę za czymś, co wciąż jeszcze od siebie odsuwał. Wsparty łokciami o balustradę mostu patrzył na głowy, na mocne, opalone torsy, na mięśnie, na cały ten ludzki rozgardiasz przy pracy, a lekki, łagodny smutek ściskający mu gardło, przypominał mi ten, którego sam doznawałem, kiedy z wyżyn parkowego tarasu w B. spojrzenie moje zanurkowało w głąb więziennego dziedzińca. Z każdego uchylonego lufcika wyzierała jakaś twarz. Przekazywano tam sobie z pewnością jakieś znaki, jakieś słowa z okna do okna, musiały dziać się tam tajemnicze rzeczy, z których byłem wykluczony, i to ja czułem się na wygnaniu. Żałujemy piękna, któreśmy zagubili, żałujemy bólu i nieszczęść, nawet niesłychanych, które jednak pracowały na nasze piękno. Nagle Gerarda zdzi-wiła nonszalancja robotników, wszyscy byli Francuzami. Każde ramię, zamiast solidnie pracować, przyglądało się jakby z rezygnacją szynic. Z miejsca, gdzie stał, Gerard nie słyszał o czym mówili, a zresztą niczego by i tak nie rozumiał, ale z tej galarety gestów wyłowil czyjąś dłoń, obdarzoną w sposób szczególny życiem, dłoń, którą kończyło się bardzo szlachetnie zarysowane ramię; poruszała się nerwowo, inteligentnie, nagle pojął, zafascynowany tym widokiem, że istota, do której należała owa lotna dłoń, myślała i potrafiła działać. Zapragnął ujrzeć jej twarz. W tym celu trzeba było zejść na tory. Gerard postarał się zapamiętać włosy i niebieskie spodnie, i w trzy minuty później, kiedy już stał na torach, znalazł się oko w oko z pięknym chłopcem, który był jego rówieśnikiem i ocierał ramieniem pot z czoła. Gerard zażądał wydania go od niemieckiego podmajstra, dla powo-dów, których nie podał.

Jean Genet

przełożyła Krystyna Rodowska

Całość ukaże się nakładem  
Wydawnictwa Marabut.

*Jolanta Ciesielska*

## BRAMY RAJU

(o postmodernistycznej twórczości  
Grzegorza Stachańczyka)

Nicustanne przywoływanie historii, kojarzących się ze szczęśliwym okresem dzieciństwa, jego tajemnicami, urokami, krajobrazami, pojawiającymi się jak widma, w trakcie niekończących się wędrówek wspomnień - niemal w całości wypełniały twórczość Grzegorza Stachańczyka. Sytuowanie własnej biografii w sferze sacrum, w odwiecznym świetle wyobrażeń archetypicznych było wybranym przez artystę sposobem przedłużenia owego efemerycznego bytu, jakim jest uporczywie powracająca przeszłość. Pamięć towarzyszących emocji, zaczarowany świat opowieści rozpoczynających się tuż po przekroczeniu umownych wrót raju dzieciństwa, rodzi HISTORIĘ przekształconą na obrazie w dojrzałą formę MITU. Zmaganie się z archetypem MATKI, niezgoda na obumieranie przeszłości, świadomość nicuchronnego rozkładu pewnych chronionych do tej pory relacji, sprawiają, iż jego wizja jest w tym samym stopniu katastroficzna, co sielankowa, piękna i straszna zarazem.

Postmodernistyczna forma owych epifanii zaskakuje o tyle, o ile widz, przyzwyczajony do pustej gry formalnej innych postmodernistów zostaje nicoczekiwanie wciągnięty w sam środek staczanej na poważnie walki znaczeń i emocji. Tej samej, którą musiał stoczyć artysta rozprawiający się z owym mitem. Wiwisekcja dokonywana na obszarze własnej mitologii ma swoje odzwierciedlenie w niezwykle ciekawej i rozbudowanej formie obrazów Stachańczyka. Pozostając w bliskim kontakcie z nie mniej symbolicznym obramieniem, które w postaci nałożonego na obraz reliefu lub dodanych elementów pełnoplastycznych (figur, fragmentów krajobrazu, aranżacji architektonicznej) tworzą łącznie uzupełniający je ciąg znaczeń (często kontrastowych), który rozwija się niczym czasoprzestrzenny wachlarz - od przeszłości ku przyszłości. Dopiero wówczas, kiedy weźmiemy pod uwagę wszystkie składowe dzieła, nie wyróżniając żadnego z nich, a raczej przedstawiając jak w kabalistycznym anagramie poszczególne części - tajemnicze formy nabiorą większej przejrzystości. To rozkładanie i składanie znaków, jakby określił Roland Barthes - dyskurs toczący się pomiędzy znaczeniem znaku a jego reprezentacją umożliwia artyście wybrana przez niego metoda konstrukcyjna dzieła, na tyle oryginalna, by powiedzieć o niej: wyjątkowa. Ukryta organizacja poszczególnych składowych obrazu przyporządkowuje sobie nawet pozostający w centrum kompozycji główny temat przedstawienia, jakim jest:

### I. MOTYW: MATKA (i SYN)

Matka jest centralną postacią niemal wszystkich obrazów, skupionych w cyklach *Ułożenie świata w zaświatach* (1989 - 90) oraz *Sielankowcu* (1990). Matka trzymająca dziecko na ręku, wywyższająca je, karmiąca, zabawiająca, oprowadzająca po wymyślonych łąkach i ogrodach.

Matka tronująca. Królowa, Maria i Sofia, Primavera, zgubiona w dzikiej gęstwinie



lasu. Matka - Demon, zasada żeńska, promieniująca energią, rozświetlająca swoją postacią mroki przeszłości.

Matka - symbol utraconego Raju Dzieciństwa. (Cóż mogę jeszcze w tym miejscu dodać - osobiście brakuje mi tylko ścieżki dźwiękowej przepięknej „Bohemian Rhapsody” w wykonaniu zespołu The Queen i solówką Freddie Mercuriego...).

Stachańczyk zastawia swoje pułapki wizualne nie tylko na siebie - aby jak w bagnie zatopić swoje bezbronne, obnażone libido - czyni to również z widzem, który nabiera się na fotograficzny kanon póż i gestów, znanych mu doskonale z własnych albumów rodzinnych. Jeśli ktoś nie weźmie w tym momencie żywej wyobraźni mitotwórczej artysty poważnie pod uwagę - pozostanie na prostym (i równie przyjemnym) poziomie odczytu obrazu jako summy „realistycznych” fragmentów. Najwyżej opuści to wszystko, co pozwoliłoby mu dostrzec, a później wyjaśnić toczącą się na obrazie (i w obrębie ramy) grę znaczeń, wykraczającą poza nostalgiczno - sentymentalną nutę starych amatorskich fotografii. Kto zresztą powiedział, że namalowane na obrazach postacie widz musi bezbłędnie rozszyfrować?... A może dla autora w dużej mierze także pozostają anonimowe? Mit broni się w ten sposób przed demaskacją. Ucieka w pozór naturalności. Historia przemienia się w naturę obrazu. Nie na długo, bowiem to, na co pada nasza uwaga, zaraz po „wyrwaniu się” z tego kuszącego, demonicznie wciągającego świata uludy - to powierzchnia obrazu, przybrana w drogocenne klejnoty - ornamenty i dekoracje. I podobnie jak w średniowiecznym Bizancjum, gdzie złoto było zacerzowane dla oznaczania dystynkcji Boga i nadrealnych obszarów Jego pojawiania się - złote ornamenty obrazów Stachańczyka przenoszą motyw MATKI z obszaru Profanum w sferę Sacrum. W uświęconą niszę pamięci, otoczoną nimbem pamięci.

## II. ORNAMENT. POSTMODERNISTYCZNA DE-KONSTRUKCJA jako element nowej KONSTRUKCJI ZNACZEŃ.

Najczęściej występującym u Stachańczyka ornamentem są niezliczone ilości kwiatów, zajmujące w przypadku wielu obrazów, malowanych w latach 1988-91, pokazań część obrazu. Zazwyczaj są to gatunki oznaczające królewskość, albo dziewiczość - rozmaite odmiany lili, dzwonków, róż - wszystkie w przepysznych kolorach. Następnymi elementami są przemykające po powierzchni obrazu złote obłoki, stada złotoskrzydłych ptaków, ogniste płomienie, złote kolumny, aureole i mandorie, słońca i promienie, skrzydła anielskie, rajske drzewa, nawiązujące do Drzewa Wiadomości, rotundowe budowle świątyń. Wszystkie elementy zaczerpnięte zostały ze sztuki sakralnej. Zwykle towarzyszyły wyobrażeniom życia Boskiej Rodziny, rzadziej-świętych. Użyte do wywyższenia obszaru prywatnego zdradzają jednocześnie pragnienie znalezienia się w owym umownym, uprzywilejowanym boskim immunitetem, nadziemskim obszarze wiecznej szczęśliwości. Taki Raj w raju.

Modernistyczna estetyka ornamentu z czasem zmienia się w niemożliwą do opanowania, bujną, wręcz profuzyjną formę, „bezludnie” rozrzuconą po powierzchni obrazu. Jej materialny konkret, o strukturze wyciśniętego w złotej folii półreliefu przewyższa realnością materii hiperrealną fikcję malarską, przytłaczając niekiedy główny temat przedstawienia. Dzikość, asymetryczność, dowolność, zagęszczenie elementów dekoratywnych pozostaje w dużym napięciu wobec sentymentalno-dekadencckich form klasycyzującej architektury, pojawiającej się na tle krajobrazu.

Tworząc aureolę owej dziwnej, wielokrotnie spiętrzonych struktury mitu, podkreślają

wierność autora wobec obszaru pierwotnych odniesień - dzikiej, prowincjonalnej okolicy Śląska.

Przeciwstawienie jednej formy dekoracji drugiej, współistnienie na jednym obrazie ich „odrębnych estetyk” (reprezentujących różne poziomy głębokości „zanurzania się” w pamięć form) każą podejrzewać, że oto na naszych oczach dokonuje się nieustanny proces komponowania i dekomponowania otwartych ram symbolu. Tytułowe „Układanie świata w zaświatach” zawiera w sobie bowiem jednocześnie element fikcji i sur-fikcji, konstrukcji i de - konstrukcji. Proces ten z całą wyrazistością ujawnia się dopiero po zwróceniu uwagi na trzecią, nałożoną niejako na obraz, warstwę znaczeniową, zawartą w okalającej wizerunek RAMIE.

### III. RAMA, SYMBOLIZACJE I DESYMBOLIZACJE.

W przeciwieństwie do stosowanej praktyki malarstwa, gdzie uwagę widza skupia struktura samego obrazu, a rama pełni podrzędną rolę obramienia wykańczającego obraz - rama, występująca w twórczości Grzegorza Stachańczyka pełni równoprawną wobec zasadniczego przedstawienia rolę. Dotyczy to zarówno funkcji reprezentacji, odnoszącej się do warstwy ikonicznej obrazu jak i jej nośnika formalnego. Zmienia bowiem zasadniczo kształt tak pomyślanego wizerunku, wpływa istotnie na jej strukturę morfologiczną, z obrazu malarskiego czyniąc przestrzenny obiekt.

NA wstępie należy o niej powiedzieć, że nie jest to rama zwyczajna - płaska czy też uskokowo wyprofilowana. To rama - obiekt, rama - rzeźba, ocierająca się o monumentalny wymiar teatralnej scenografii. Jako forma posiada dużą samodzielność. Jej wewnętrzna narracja konkuruje z narracją głównego przedstawienia. Gęstością treści dorównuje tonącemu w jej mrokach obrazowi. Niekiedy nawet przerasta go, łapczywie „pożera”, zamykając wizerunek w swoim wnętrzu, jak cenne zwłoki w sarkofagu.

Widoczna z daleka nadaje całemu obiektowi cech instalacji czy rzeźby. Jeśli chodzi o jej cechy stylistyczne jest to rama dekoracyjna, rozmachem dorównująca barokowym ołtarzom śląskim, które z racji miejsca urodzin artysty (Jaworzno) niewątpliwie nie jest przypadkową zbieżnością. Z jednej strony można o niej powiedzieć, że jest dekadencja, z drugiej, że niezmiernie współczesna i innowacyjna materiałowo. Wykonywane techniką własne pełnoplastyczne figury, ornamenty z plastikowych czarnych folii, uzupełnione kiczowato - słodkim ready made'm, - to tylko niektóre z środków użytych do jej realizacji. Ramy Stachańczyka przywodzą mi na myśl wiele ciekawych wynalazków XX wieku, jak choćby „combines” Roberta Rauschenberga (w którego twórczości rozrastający się w coraz bardziej przestrzenną formę collage przerodził się w rodzaj montowanego w przestrzeni assamblage'u), fetyszyzujące rzeczywistość ready - made'u instalacje Wolfa Vostela, fiuksusowe „kapliczki znaczących przedmiotów” Roberta Filiou, teatralne scenografie do ostatnich filmów Petera Greenewaya.

Wracając do Stachańczyka - najbliższe są mu inspiracje formą bezpośrednio i naocznie przeżyta, to jest barokiem śląskim. Dodajmy, że był to ostatni bodaj moment, w którym rodzący się nowoczesny racjonalizm epoki śmiało konkurował z irracjonalnością wiary i w której formy wyobrażone nabierały iluzyjnie cech prawdziwości, przerastając te rzeczywiste. Gwarantem Prawdy objawionej stawała się wówczas empirycznie istniejąca Forma a nie jej abstrakcyjna sugestia. Czyż obecnie nie dość często spotykamy się z podobnym zjawiskiem?

W odróżnieniu od iskrzącego się złotem, mnogością detali i barw obrazu, RAMA u

Stachańczyka utrzymana jest zwykle w tonacji barokowej właśnie: czarno - złotej lub czarnej. Niekiedy zaś, zwłaszcza w ostatniej fazie prowadzenia wątku - zachowuje barwę błotnistą, przypominającą spalone ciało albo ekstrementy.

Ogólny kształt kompozycji Stachańczyka przywodzi na myśl ołtarz lub grób zmarłego, w dniu jego śmierci. Zawartość ikonograficzna ramy ściśle wiąże się z jej funkcją symboliczną. Reprezentuje bowiem proces śmierci i rozkładu, jaki towarzyszy świadomości zbliżania się tego nieuchronnego momentu. Nic też dziwnego, że na jej konstrukcję składają się liczne elementy funeralne (grobowce), takie jak: anioły śmierci - czarnoskrzydłe ptaki, nagrobne płaczki - kobiety w powłóczystych szatach, duchy Przodków, a ponadto: kokardy, wieńce, putta oraz elementy sugerujące wspomniane „zaświaty”, takie jak: słońca, chmury, promienie.

#### IV. GRZEBANIE MITU.

Problemem, jaki nastąpił w relacji artysty do przedstawionego tematu, były obiekty powstałe w 1990 roku. Pokazane po raz pierwszy (i jedyne) na wystawie pn. *Theatrum Gnosis* (Warszawa, SARP, styczeń 1991), a zatytułowane *Skrzynia I* i *Skrzynia II*. Mają one kształt sarkofagów (lub jeszcze trafniej: kominków), mieszczących w swoim wnętrzu nostalgiczny pejzaż ze sztafażem, ich górna ścianka służy jako podstawa do wieńczącej całość postaci lwa, na którego grzbiecie wspiera się ułamany pień drzewa. Ten ostatni element, charakterystyczny dla architektury cmentarnej (przecięte w pół lub ułamane drzewo życia) uzupełniony o postać lwa oznacza odejście z tego świata w pełnej dystynkcji i chwale. Lew, symbolizujący królewskość i władzę potraktowany został co prawda przez artystę nieco ironicznie - jego szczupła, jakby wklęsnięta sylwetka czyni z niego reprezentanta cech panującego, daleko odbiegających od zwykle przedstawianych. Jednak tragiczna scena wypadku przy kładce, usunięta dyskretnie w mrok panujący nad okolicą jednego z ostatnich malowanych przez artystę obrazów, wpisanych w Skrzynię II, wpływa na inne tłumaczenie „wycieńczonej”, wychudłej a może nawet psiej, figury lwa.

Ciche i dyskretny nastrój tragedii, jaka się wydarzyła, w obrębie wspomnianych powyżej przedstawień, unosząca się wokół nostalgia, spowodowana odejściem kogoś bliskiego, towarzyszy pozostałym obiektom z wystawy. Sugerowany uprzednio wielokrotnie proces „obumierania mitu”, nabiera teraz cech autentycznego pochówku. *Skrzynia III* ma już regularną formę tumby grobowej - wysokiego prostopadłościanu nakrytego taflą szklaną, wypełnionego po brzegi usychającymi kwiatami. Natomiast obiekt tytułowany przez autora jako *Skrzynia IV*, w której zdaje się być ostatecznie pochowana wizja Raju Dzieciństwa (a wraz z nią nieodłączna para MATKA I SYN) - to niewielki, całkowicie zamknięty „uskrzydłony” sarkofag, zupełnie podobny do tych z okresu późnego cesarstwa rzymskiego. Cztery, przeszklone kolumnienki, stanowiące jego krawędzie, pozwalają nam dostrzec zamknięte w nim, pieczołowicie zebrane „szczątki wspomnień”, okruchy Raju. Przeszłość tym samym zostaje pogrzebana. Mit umarł.

#### V. PYTANIA WOKÓŁ ALEGORII.

Kontynuacją „rajskiego” wątku, choć podejmowanego przez artystę z zupełnie innego punktu widzenia i zawartych w nim problemów jest cykl, stworzony na przełomie 1992 i 1993 roku, opatrzony wspólnym tytułem *Drzewo Życia*. Pokazywany we fragmencie w warszawskiej galerii MILANO zrobił na mnie ogromne wrażenie. Całość, składająca

się z osiemnastu obrazów- kolaży, miała okazję oglądać jedynie publiczność amerykańska, na wystawie pod nazwą *Illuminated Allegories* („Wyjaśnione alegorie”), w wrześniu 1993 w Stuart Levy Gallery na Broadway’u. Rzadko podejmowany przez młode pokolenie temat - grzechu pierworodnego i wygnania z raju, a ponadto mistrzostwo wykonania, oryginalność formy, w której kunsztowny rysunek kreski uzupełniają malowane i wklejane fragmenty kompozycji (wszystko to ozdobione złotem detali i wysmakowaną barwą, przypominającą tradycje ściennego malarstwa antycznego) zadziwiło mnie także ze względu na walory ikonograficzne - na samodzielność interpretacji Stachańczyka, znanych nam skądinąd wątków biblijnych. Zmysłowość, naturalność pów i gestów zupełnie nagich postaci, występujących w cyklu *Drzewo Życia* - to jeszcze jeden sposób przełamywania schematu kompozycji religijnych, zwykle opatrzonych ostrą cenzurą dopuszczalnej do rozpowszechniania i ugruntowanej encyklikami wersji kanonu. Te dyskretnie i niewielkie rozmiarem kompozycje, których „maniera starych mistrzów” występuje pendant do nicortodoksyjnej, a może przez to odkrywczej postawy artysty względem skanonizowanego przez kościół wątku, urastają, dzięki powadze nie - obrazoburczego podejścia, do rangi wybitnych przykładów reinterpretacji tematu „wygnania z raju” i grzechu pierworodnego. Innego niż ten, do którego byliśmy przyzwyczajeni, ba, w rezultacie podważającego pierwotny cel Stwórcy, jakim było pragnienie odseparowania dzieła Stworzenia od wymykających się spod kontroli pierwszych ludzi i utrzymanie go w doskonałości pierwotnego piękna i czystości. Arkaadyjską atmosferę, którą budują przepiękne układy fauny i flory (w większości gatunki zrodzone z wyobraźni artysty), uzupełnione antycznymi fragmentami architektury „bram raju” zakłóca dziejąca się na ich tle tragedia. Niewytłumaczalny zakaz miłości, równoznacznej z odkryciem tajemnicy życia, absurdalny charakter kary, którą było w efekcie wygnanie Adama i Ewy z krainy wiecznej szczęśliwości i obdarzenie ich „grzechem nieczystości” - stawia artystę w podobnym, do wielu wczesnochrześcijańskich apokryfów dylemacie, jakim było generalne pytanie o oblicze prawdziwego Pana życia na Ziemi. Zakazane przez kościół katolicki interpretacje gnostyckie (zarówno te neoplatonistyczne, jak i te sformułowane pod wpływem hinduizmu) każą domyślać się, że dobry i miłujący swój lud Bóg Ojciec nie mógł popełnić tak okrutnej i w gruncie rzeczy nieprzyjaznej dla rezultatu własnego działania decyzji, jakim było skazanie „synów i córek bożych” na wieczną tułaczkę i niekończący się ciąg nieszczęść. Rywalizacja autorytetu boskiego z biblijną postacią szatana (wężem) nie zatrzymuje tym samym na dłużej uwagi artysty. Jego zainteresowanie skupia się przede wszystkim na wyobrażeniu sobie wędrówki Adama i Ewy, po obwieszczeniu owej nieodwołalnej decyzji. Pojawiające się coraz to nowe, multiplikowane w ramach jednego przedstawienia, postaci nadają scenom wymiar uniwersalny, przenosząc je w czas wyobrażony, bliższy teraźniejszości. Widzenie świata, po opuszczeniu mitologicznych „bram raju” zajmuje wszak przegromną większość obszaru zajętego przez sztukę, w ostatnim dwudziestolecu. Grzegorz Stachańczyk dodając do tego własną wizję tego okresu pragnie dotrzeć do źródeł pytania o sens moralny ludzkiego życia i znaku, jakim obdarzone są zaistniałe w jego ramach uczynki.

Jolanta Ciesielska.



Grzegorz Stachančzyk, *Wyjaśnione alegorie*, rysunek, 1992



Jerzy Puciata, z cyklu: *A jednak mi żal*, olej



Jerzy Puciata, *Bez komentarza*, collage



Jerzy Puciata, *Światło znaku krzyża*, olej



Jerzy Puciata urodził się w 1933 roku w Wilnie. Studia artystyczne ukończył na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się malarstwem sztalugowym i monumentalnym. Swoje artystyczne dokonania prezentował na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą. W latach 1980-1983 pełnił funkcję przewodniczącego Komitetu AiAP, w latach 1980-1989 prezesa Zarządu Głównego ZPAP, zdelegalizowanego w 1983. Uczestnik obrad Okrągłego Stołu, do jesieni roku 1991 działał w Ogólnopolskim Komitecie Obywatelskim „Solidarność” przy Lechu Wałęsie.

Piotr Siemaszko

## JERZY PUCIATA - WYZWAŁANIE ŚWIATŁA

Gdyby ograniczyć się do rozważenia specyfiki technicznej sztuki Jerzego Puciaty, powiedzielibyśmy, że to jeden z najbardziej zachowawczych, konserwatywnych twórców. Od najwcześniejszych prac obserwujemy podobną impastową fakturę, stonowaną kolorystykę rozpiętą pomiędzy surowym monochromatyzmem a rzadkim przytłumionym światłem czy, w pracach późniejszych, żywszymi refleksami czerwieni, żółci lub pomarańczy; przedstawienia o jakiejś hieratycznej sile, brzemienne ciężkością i statyką. Czy wybierzemy *Struktury*, czy *Bez komentarza*, czy jakiś bydgoski pejzaż albo *Trzy krzyże Golgoty* wszędzie spotkamy podobną intensywność, podobnie skomponowane formy i kształty.

Droga malarstwa Jerzego Puciaty nie jest jednak tak jednolita ani tak konsekwentna. W malarstwie tym dostrzegamy różnorodne antynomie tak w sensie plastycznym jak i problemowym. Obserwujemy bowiem znamiennej ewolucję tych przedstawień od świata materii, świata elementów prostych, konkretnych, zmysłowo odczuwalnych, a więc całej sfery profanum, ku światu odczuć duchowych, mistycznych, ku sakrum.

Oglądając jego obrazy z lat 60-tych, 70-tych i 80-tych obserwujemy proces stopniowego uwalniania się od „ziemskości”, od materialności i poszukiwanie wyjścia ku doznaniom, metafizycznym, sugerowanym w sposób coraz bardziej wysublimowany. Proces ten nie jest jedynie inspirowany względami estetycznymi, jego genyzy należałoby poszukiwać w konkretnych doświadczeniach, które były udziałem społeczeństwa w latach 80-tych, kiedy to szczególnie silnie ujawniała się potrzeba nadziei, wiary w to, co ponadczasowe, wieczne.

Wróćmy jednak do początków. Pierwszą ważniejszą manifestacją potrzeb estetycznych była powołana do życia w 1956, jeszcze podczas studiów w Toruniu, tak zwana „Grupa 4”. Grupa, którą oprócz Puciaty tworzą: Lucjan Zameł, Edmund Wadowski, Jan Szkaradek. Wystawia wówczas obrazy o jakże odmiennej tematyce - duże ekspresyjne płótna będące świadectwem wyzwolenia, żywiołowości, spontanicznego buntu przeciw obowiązującym schematom. Jedną z ważniejszych inicjatyw lat 60-tych była Ogólnopolska Wystawa Malarstwa zorganizowana w 1965 roku w Sopocie. Jerzy Pu-



Jerzy Puciata  
fot. B. Dąbrowski



od lewej: Andrzej Wajda, Jacek Woźniakowski, Jerzy Puciata, Teresa Chroмы  
fot. Jarosław M. Goliszewski

ciata zostaje delegowany jako juror z Okręgu Bydgoskiego. W Sopocie, podczas trwania konkursu, zarysowuje się konieczność powołania do życia Ogólnopolskiego Komitetu Młodych Malarzy, który miałby się zająć potrzebami młodych twórców. Mimo, że inicjatywa ta nie przetrwała zbyt długo, świadczy ona o żywym w środowiskach plastycznych impulsie do działania niezależnego, wolnego od instytucjonalnych ograniczeń i kontroli.

Jerzy Puciata tworzy w tym czasie szereg prac o dojrzałej już harmonii plastycznej. Są one świadectwem wyczulenia na materię rzeczywistości: materię ziemi, wody, drewna. Puciata prezentuje się jako malarz o wybitnie sensualnej wrażliwości, stara się przemawiać do odczuć zmysłowych, sugerować szorstkość ziemi, chropowatość drewna, niebezpieczną ostrość szkła lub metalu albo kojącą łagodność wody czy powietrza. Malarz przedstawia świat w sposób absolutnie wierny i wiarygodny. Mamy niemal pewność, że zanim przystąpił do malowania, sprawdził dłonią każdy skrawek muru, dotknął belek domostwa, zapamiętał fakturę kory, jej chłód, stopień nasycenia słońcem czy deszczem. Artysta odwołuje się do natury, nie jest jednak wyłącznie jej obserwatorem, czuje się jej składnikiem, bynajmniej nie najważniejszym, ani szczególnie uprzywilejowanym. Swoje intencje określa skromnie: chce naturę poznawać, uczyć się jej spokojnego rytmu, dostojnej niezależności, lecz przede wszystkim pragnie nadawać jej plastyczny kształt. Puciata stara się, by nie był to kształt abstrakcyjny, forma wyspekulowana, wystetyzowana, odseparowana od swego źródła, pragnie by w obrazie znalazła się cała siła, cały pierwotny urok naturalnego wymiaru, aby dzieło odtwarzało harmonię natury, aby w czterokątnej ramie zaistniała nie tylko cała różnorodność naturalnego inwentarza, lecz również jej niezwykła harmonia. Stąd troska o kompozycję pracy, o właściwe usytuowanie poszczególnych składników, o zbudowanie napięć i równowagi płótna. W pracach Puciaty natura pozbawiona jest dynamizmu, egzystuje jakby w uspieniu, nie poddając się żywiołowi, bo jej witalność nie jest typu dionizyjskiego, jest ona wyzwolona od gwałtu, zmienności, inna jest jej temporalność; wyjęta spod władzy czasu zdaje się utrwalona w wieczności. Nawet woda, pozbawiona jest tu płynności, zatrzymana w trwaniu, zdaje się obciążona jakąś statyczną materialnością. I chyba już w takim potraktowaniu natury kryją się inklinacje, by tak rzec, metafizyczne, które z całą siłą ujawnią się w pracach późniejszych.

Szacunek dla przyrody nabiera też czasem charakteru publicystycznego. Namalowany w 1975 obraz pt. *Bez komentarza* ilustruje konsekwencje naruszenia równowagi w naturze. Kompozycja o reliefowej strukturze została przygotowana na 30 PRL i dopiero w tym kontekście jej satyryczna wymowa staje się szczególnie widoczna. Odpady cywilizacji: stare gazety, opakowania po chemikaliach, butelki, fragmenty odzieży, cały ten ludzki śmietnik w postaci autentycznych przedmiotów, dosłownie wylewa się z ramy dając widzowi sugestywną informację o „dorobku” trzydziestolecia.

W latach tych, ale również i później powstają także liczne bydgoskie pejzaże - świadectwo przywiązania artysty do miasta, w którym przyszło mu żyć i pracować. Miejskie zaułki, uliczki, spichrze, wszystkie te miejsca, pogrążone w spokojnej przytłumionej tonacji, egzystują na granicy realności i snu, tworząc mityczną enklawę ładu i spokoju.

Niezwykła aktywność i energia Jerzego Puciaty znajdują ujście nie tylko w pracy twórczej, lecz również w działalności związkowej.

W 1961 Puciata zostaje wybrany do Prezydium Okręgu, a w 1967 obejmuje funkcję

prezesa Zarządu Okręgu ZPAP. Nadrzędnym celem jego polityki jest wprowadzenie środowiska bydgoskiego na arenę ogólnopolską i międzynarodową. Służą temu konkretne inicjatywy: wymiany wystaw środowiskowych, plenery, w tym również plenery międzynarodowe, kontakty ze środowiskami zagranicznymi m.in. z ZSRR, NRD, RFN, CSRS, Rumunii i Danii. Rolę zaczynają odgrywać stypendia, umożliwiające twórcom wyjazdy zagraniczne i rozwój artystyczny. Bydgoszcz staje się w tym czasie znaczącym ośrodkiem plastycznym. Puciata pełni tę funkcję do 1976, a później jeszcze od 1978 do 1980. Zupełnie nicoczekiwanie, wbrew wyjazdowym planom (roczne stypendium w RFN) w maju 1980 na Walnym Zjeździe Delegatów we Wrocławiu zostaje wybrany na prezesa Zarządu Głównego ZPAP. Jest to okres szczególnie trudny, w sierpniu wybuchają strajki na Wybrzeżu i jest to zwiastun długiej i dramatycznej drogi ku demokracji. ZPAP opowiada się jednoznacznie za postulatami strajkujących, uznaje prawo do istnienia niezależnych związków zawodowych. Pomoc dla strajkujących nie ma charakteru jedynie deklaracyjnego. Organizowane są liczne aukcje, z których dochód przeznaczony jest na pomoc strajkującym, a Jerzy Puciata bierze udział w I Zjeździe Solidarności, by potwierdzić współpracę i sojusz Związku z Solidarnością. Przy współpracy ZPAP, zawiązuje się Komitet Porozumiewawczy Stowarzyszeń Twórczych i Naukowych, pierwsza prawdziwie niezależna inicjatywa artystów i naukowców. Jego zasługą będzie m.in. przygotowanie Kongresu Kultury i opracowanie Ustawy o Cenzurze.

Po ogłoszeniu stanu wojennego Związek zaprzestaje jakiegokolwiek działalności oficjalnej, poszukuje jednocześnie sposobów funkcjonowania nieformalnego. Po jego rozwiązaniu w 1983 Jerzy Puciata decyduje się kontynuować działalność w sposób nieoficjalny, zbliża się wówczas do ścisłych, decyzyjnych kręgów polskiej opozycji, której ideowym zapleczem jest kościół katolicki. Odbywają się spotkania w domach prywatnych, w kościołach, miejscach, zapewniających bezpieczeństwo i względną swobodę. Szczególną rolę w tej działalności odgrywa warszawskie Muzeum Archidiecezjalne i warszawska parafia Miłosierdzia Bożego, gdzie w kościele przy Żytniej odbywają się sesje naukowe, wystawy, spotkania opozycji.

Prace z tego okresu przemawiają do odczuć duchowych. Malarz często odwołuje się do symboliki chrześcijańskiej, stąd tak często pojawia się tu motyw krzyża - znaku o rozległych symbolicznych konotacjach: od cierpienia, po zmartwychwstanie i wyzwolenie. Szczególną rolę odgrywa tu światło. Stanowi ono zwykle kontrast z przytłumionym, ciemnym, ciężkim tłem, od którego się odcina, jest uniwersalnym znakiem boskiej obecności a wyzwalając z materii swą żywą emanację staje się wizualną konkretyzacją mistycznych przeczuć.

Plastycznym wyrazem „wojennych” refleksji są prace prezentowane na wystawie pod tytułem *Czas Apokalipsy*. Puciata eksponuje tu płótna o gęstej, fakturowej tkance, prostej kompozycji, powtarzającej motyw krzyża. Światło jest tu czynnikiem nie tylko plastycznym, lecz przede wszystkim symbolicznym. Przebijając się przez mroczną i ciężką materię uwalnia jasne rozbłyski dając tym nadzieję na przezwyciężenie ciemności. Zaznacza się tu wyraźnie antynomia ciemności i światła, smutnej teraźniejszości i nie słabnącej nadziei na odzyskanie wolności. W latach 1982-1989 Jerzy Puciata organizuje trzy wystawy: w 1982 eksponuje cykl pt. *Wojna* składający się z trzynastu płócien, stanowiących odpowiedź malarza na rzeczywistość stanu wojennego. Duże, abstrakcyjne kompozycje, grające kontrastami z wyraźnie zaakcentowaną rolą światła, przy-

wodzą na myśl astralne zjawiska. Wrażliwość artysty coraz bardziej wyzwala się od statycznej materialności, podąża w kierunku przedstawięń symbolicznych o pewnej nieuchwytniej, eterycznej lekkości.

Natężenie i jakby sublimacja treści metafizycznych charakteryzuje cykl 14 obrazów pt. *Światło Znak Krzyża* powstały po śmierci ks. Jerzego Popiełuszki. Jerzy Puciata znał księdza, pamiętał jego ostatnią obecność w bydgoskim kościele na kilka godzin przed zabójstwem i niesprecyzowane jeszcze wówczas odczucia lęku, obaw, które później dopiero znalazły swoje potwierdzenie. *Światło Znak Krzyża* to prace, będące wyrazem holdu dla księdza - męczennika, a jednocześnie syntezą doświadczeń malarskich i sumą refleksji religijnych. Kompozycje statyczne, zwarte, zredukowane do prostych znaków o jednoznacznym symbolicznym wyrazie są także, poprzez odwołanie do tradycyjnej symboliki krzyża, uniwersalną refleksją nad polskim losem.

W 1988 zostaje zaprezentowany cykl 15 płócien pod tytułem *Światło*, a w 1983 roku powstaje olbrzymi siedmiometrowy obiekt przestrzenny pod nazwą *Krzyż Pamięci Wiary i Zwycięstwa*. Składa się on z 21 elementów o specyficznym, walorowym napięciu gamy barwnej, od czerni poprzez szarość do bieli; wyrzeźbione u spodu stopy Chrystusa bez gwoździ są w tym kontekście znakiem zbliżającego się Zmartwychwstania.

W 1988 Jerzy Puciata uczestniczy w obradach „Okrągłego Stołu” jako przedstawiciel środowiska plastycznego i jako rzecznik tendencji demokratycznych. Działa również jako członek Komitetu Obywatelskiego „Solidarności” przy Lechu Wałęsie, uczestniczy w zjazdach, sympozjach, spotkaniach środowiskowych, jest sygnatariuszem protestów adresowanych do ówczesnych władz oraz apeli do intelektualistów polskich i zagranicznych. Zdaje sobie sprawę z szans, jakie otwiera przed społeczeństwem rodząca się demokracja, jednak z niepokojem obserwuje narastający chaos polityczny, dążenia partykularne jednostek i grup, tendencje odśrodkowe i podziały środowiska plastycznego.

W roku 1989 doprowadza do reaktywowania ZPAP i jest to ukoronowanie wieloletnich wysiłków, a jednocześnie zamknięcie 9-letniej kadencji prezesa ZPAP. W latach 90-tych ostatecznie wycofuje się z życia publicznego. I jest to niewątpliwie wybór korzystny artystycznie. Powstające teraz prace są asymilacją różnych wątków dotychczasowej twórczości. Malarz powraca do swych ulubionych fakturowych kompozycji, tworzy przedstawienia z pogranicza figuracji i abstrakcji, nasycając je spokojną, czułą kolorystyką, grą czerwieni, brązów ugrów, przytłumionych pomarańczy. Kształty, kolory, światła, teraz już wyzbyte symbolicznych funkcji, służą czysto artystycznym rozwiązaniom. W pracach z ostatniego okresu dostrzega się pewien dystans, dystans do świata i jego problemów. Spotykamy tu specyficzny, refleksyjny klimat, który rodzi się ze spokojnej oceny własnej życiowej wędrówki, bilansu nadziei spełnionych i nie spełnionych.

Piotr Siemaszko



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w Łozannie*  
fot. Ewa Kuryluk

*Helen Shlien*

## **EWA KURYLUK: ARTYSTKA PAMIĘCI** (z programu Ewy Kuryluk)

Twórczość Ewy Kuryluk jest głęboko osobista, ale jej tematem są sprawy najbardziej uniwersalne: ciało jako obraz nas samych i cielesność jako odzwierciedlenie tego co duchowe. Sposób w jaki przedstawia ona ciała i twarze (często są to jej autoportrety) uzewnętrznia cierpienie i rozkosz; symbolizuje pełnię życia i pustkę śmierci; jest refleksją o materializacji ducha i losie jednostki w naszym wieku - ludobójstwa i nuklearnej zagłady.

Środki tej sztuki są proste: tusz i akryl na luźnych kawałkach materiału. Zwykle jest to cienka bawełna lub surówka bawełniana, ale artystka eksperymentuje też z jedwabiem i innymi tkaninami. Jej wątkiem przewodnim, przyjętym z literatury i zajmującym ją od lat, jest idea sobowtóra czy alter ego. Tak więc często prezentuje ona na tej samej chuście zarówno własny portret jak i rękę, która ten portret wykonuje albo niszczy. Ułożone na dworze jej postacie zdają się oddychać; ale też w oka mgnieniu zamieniają się w martwe powłoki na wymiętej pościeli.

### **Symboliczna metoda.**

W eseju o swojej twórczości, opublikowanym w 1981 roku w brytyjskim magazynie Leonardo Ewa Kuryluk pisze: Bawełna to dla mnie skóra. „Ranię” ją czerwonym piórkiem tak jak światło „rani” błonę fotograficzną. Pracując w ten sposób, czuję się tak, jakbym wyjmowała odbitki z samej siebie, uzewnętrzniała wewnętrzne ślady, rozłożyła i cięła na kawałki zwój pamięci z odciskami twarzy i gestów - by stworzyć zeń prześcieradła, całuny i obrusy. Po ukończeniu mojego pierwszego rysunku na podszewce zastanawiałam się na jakim materiale powinnam się skoncentrować. Wybrałam surówkę. Pierwszą pracą na bawełnie był rysunek chusty. Przedstawiała twarz mojego brata, wykonanym rdzawym mazakiem i białym akrylem, i moje trzymające ją - chustę i twarz - ręce. Dopiero po kilkakrotnym powtórzeniu tego motywu zdałam sobie sprawę, że zapewne podświadomie nawiązałam do legendarnej chusty, na której odbił się ponoć rysunek noszącego krzyż Chrystusa. Stało się to w momencie, gdy Weronika otarła jego spoconą i zakrwawioną twarz swoim welonem czy fartuchem. Jako dziecko często oglądałam albumy z reprodukcjami średniowiecznych obrazów; Św. Weronika budziła we mnie szczególne zainteresowanie. Twarz na jej chuście wydawała mi się „wewnętrzny wizerunek”, a sama chusta „wewnętrzną substancją” - „tkanką pamięci”.

### **Niezwykły punkt widzenia.**

Twórczość Ewy Kuryluk nie mieści się w żadnym z głównych nurtów współczesnej sztuki. Jej rodowód to Europa Wschodnia; tradycja broniąca prywatności przed totalitarnym kolektywem; sztuka którą pakuje się i wywozi w walizce.

Nagie postaci kochanków na jej erotycznych instalacjach uderzają swoją niekonwencjonalnością. Ukazane frontalnie, z obnażonymi narządami płciowymi, nie próbują oni zjednać sobie widza. Artystka nie uprzedmiotawia ukochanego ciała i nie czyni go

częścią przyrody. Na jej rysunkach ludzie oddają się sobie z pełną świadomością, z otwartymi oczyma; są wdzięczni za miłość, ale nie zatracają się w swoim szczęściu i nie odzyskują niewinności.

Swoje prace Ewa Kuryluk prezentuje zwykle w formie instalacji, bądź krajobrazu, jak w Princeton, bądź w galeriach, które zamienia na swoje pokoje zawieszając chustami ich ściany, układając bawełniane postacie na krzesłach, stołach i podłodze. Jej kompozycje z półprzezroczystych materiałów kształtuje gra światła i cienia. Tu ukryte pomiędzy fałdami, tam przewrotnie obnażone, jej rysunki robią przejmujące wrażenie. Pełne rezonansów, odsłaniają przed widzem coraz to nowe warstwy i znaczenia - prowadząc go do wewnątrz, na spotkanie z własną „tkanką pamięci”.

Helen Shlien.



Ewa Kuryluk, *Fragment instalacji w Princeton*  
fot. Ewa Kuryluk



## GALERIA JEDNEGO OBRAZU



Aleksandra Simińska, *Pole rzepaku*, olej na kartonie 196 x 230

## PRZEKROCZYĆ TO CO WIDZIALNE

Czym jest dla mnie malarstwo? To pytanie raz po raz pojawia się. Dlaczego maluję? Sama do siebie gadam. Odczuwam to czasami jako rodzaj wariactwa, a czasem jako imperatyw wewnętrzny. Codzienna robota w pracowni daje mi poczucie, że być może w końcu coś namaluję.

Bo każdy obraz, ten zły, przemalowany nie tak, zniszczony, albo ciągle poprawiany, pracuje na ten dobry. Wierzę w to.

Łatwo się mówi, ale jakie to jest wkurzające. Ile ja farby marnuję, płótna i czasu na te złe obrazki.

Jadąc do pracowni zastanawiam się, co dzisiaj mi się uda. Mam plan, który tuż po

przekroczeniu progu bierze w leb. Natykam się na inny obraz tak zwany „skończony” i zaraz muszę go poprawić. To wciąga. Od czasu do czasu zerkam na ten zaczęty miesiąc temu. Buduje się powoli. Emocje rosną. Myślę o Nim, ale jeszcze nie podchodzę. Czuję, że pracując nad innymi obrazami podświadomie maluję ten właśnie. Przyjdzie czas - to się rzucę. Przychodzą też takie momenty, że mam w głowie pustkę, a mimo to maluję, licząc na irracjonalny gest ręki. Można to nazwać przypadkiem, który poddany kontroli przestaje nim być.

Najbardziej jednak lubię te chwile (jakże rzadkie) że (nie wiem jak) łączy się wizja z dużą łatwością pracy, ręka chodzi niemal odruchowo. I udaje się. Tak miało być. Obraz malowany pół roku, przetwarzany, analizowany, nagle w ciągu przedpołudnia - zmiana całej kompozycji i jest! Koniec, kropka, to po prostu wiem.

Wiem jedno: Jeżeli fragment obrazu jest „ładny”, podoba się to należy go zniszczyć, zmienić, przemaalować i zacząć od nowa. „Trzeba iść dalej z całą bezwzględnością. Płótno musi być do końca (en péril de mort) zagrożone śmiercią. Inaczej to już szlifowanie i zatrzymanie.” To Józef Czapski. Podpisuję się. Perfekcjonizm może zniszczyć artystę.

Dążę do syntezy, poszukiwania najprostszego znaku, który oddałby charakter polskiego pejzażu.

Pejzaż to ekspresja i równowaga, przestrzeń umowna i realna, zderzenie rzeczywistości i metafizyki. Pogodzenie tych istniejących w naturze wartości jest dla mnie ważne. Obraz może być znakiem próbującym dotknąć istoty rzeczy. Malarstwo posiada tajemnicę wyprowadzania poza granice uchwytnych zmyłowo barw ku nowej rzeczywistości tej niezwiązanej już z jej źródłem - naturą. Kiedy patrząc na skończone płótno intuicyjnie to odczuwam, wiem, że obraz żyje, nawet gdy go nie oglądam przeobraża się on w mojej wyobraźni przekraczając to co widzialne.

Aleksandra Simińska

WYSTAWA WYSTAWY



Aleksandra Simińska, *Akwarela*

Andrzej Władysław Kral

## PAN JAROSŁAW W TEATRZE

*„Teatr nie może nam - pomimo wszelkich wysiłków w tym kierunku - przedstawić prawdziwych ludzi. Teatr nie potrzebuje nawet prawdziwych ludzi. Teatr, jako akcja, jest zawsze czymś nieprawdziwym. Ale teatr potrzebuje zawsze prawdziwego zagadnienia. Na tym polega prawda teatru; jest ilustracją prawdziwego pytania. Im bardziej zagadnienie jest ludzkie, im bardziej pytanie sięga w trzewia psychiki, tym szerszy znajdzie rezonans.*

*Ani Antygona Sofoklesa, ani Joanna Nalkowskiej nie są prawdziwymi ludźmi. Ale te postacie, wysnute z doświadczenia życiowego i intuicji twórczej autorów, stawiają wobec widza żywe i prawdziwe zagadnienia.*

*Zabawna rzecz - teatr najczęściej zadowala się samym postawieniem zagadnienia, bez jego rozstrzygnięcia. A tymczasem „oczyszczenie” widza następuje na skutek samego zetknięcia się człowieka patrzącego na dramat z zagadnieniem, które stawia autor. Katharsis niezależne jest od kropek nad i.”*

Jarosław Iwaszkiewicz (Z rozmowy z Tadeuszem Brezą „Przed premierą >Kochanków z Werony<”, *Wiadomości Literackie*, nr 13, 1930 r.)

Jarosława Iwaszkiewicza poznałem w „Teatrze”. Piszę ten rzeczownik w cudzysłowie, ponieważ nie był to budynek czy instytucja, ale redakcja czasopisma o tym tytule, w której przez wiele lat pracowałem. Pan Jarosław publikował wtedy na łamach naszego dwutygodnika cykl szkiców o szkole teatralnej wielkiej polskiej tragiczki, Stanisławy Wysockiej, prowadzonej przez nią w Kijowie. Iwaszkiewicz, jak wiadomo, jako młody człowiek mieszkał w stolicy Ukrainy, zanim po odzyskaniu przez Polskę niepodległości przyjechał na stałe do Warszawy. I uczęszczał na te zajęcia aktorskie do Wysockiej! To były pierwsze chyba dzisiejsze jego kontakty z teatrem. Szkice, które publikował w naszym piśmie, zatytuowane były *Stanisława Wysocka i jej kijowski Teatr Studya*. Któryś z odcinków owej opowieści przyniósł do redakcji osobiście (zwykle zdawał się na gońca). Wtedy go właśnie poznałem.

Było to w roku 1962. Przedstawił mnie Iwaszkiewiczowi nasz redaktor naczelny, Edward Csató, który był z nim blisko zaprzyjaźniony od czasów „Nowin Literackich”, gdzie Edward prowadził dział teatralny, to znaczy, praktycznie rzecz biorąc, pisywał o teatrze. *Nowiny* prowadził Iwaszkiewicz, jako redaktor naczelny, w latach 1947 i 1948. Pozostały dla potomności tylko dwa roczniki tego świetnego tygodnika. O teatrze pisywał na jego łamach również młody Konstanty Puzyna. Głównie recenzje z teatru toruńskiego (mieszkał wtedy Puzyna w Toruniu, gdzie teatrowi dyrektorował Wilam Horzyca). I właśnie Horzyca „zaprotegował” młodego krytyka Iwaszkiewiczowi do „Nowin Literackich”. Koniec dygresji, dość chyba ciekawej.

Zaprzyjaźniony z Iwaszkiewiczem, też z okresu *Nowin*, był długoletni redaktor graficzny „Teatru”, Mieczysław Radomski, no i oczywiście Wojciech Natanson, dziś nestor polskiej krytyki teatralnej, wówczas sekretarz redakcji dwutygodnika. Pan Jarosław przyszedł nie tylko żeby przynieść swój tekst o Wysockiej - także żeby pogawędzić ze starymi znajomymi.

Później były różne, przypadkowe na ogół, spotkania moje z Iwaszkiewiczem; w teatrach, gdzie wystawiano jego sztuki czy w Związku Literatów na Krakowskim Przedmieściu. Przypadkowe, gdyż tak się złożyło, że nigdy nie miałem do niego żadnego „interesu”.

Jedno takie spotkanie chciałbym krótko opisać. Było to we Wrocławiu, na kolejnym Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, w roku 1968. Grano tam Iwaszkiewiczowską *Kosmogonię*, w reżyserii Marii Wiercińskiej, przedstawienie teatru im. Słowackiego z Krakowa z udziałem Marii Malickiej w roli matki głównego bohatera, którym był na scenie Jerzy Kamas. Pana Jarosława spotkałem w Klubie Związków Twórczych, mieszczącym się przy Rynku, we wrocławskim starym ratuszu. Porozmawiał ze mną bardzo serdecznie. Obaj obejrzelśmy już to przedstawienie tego dnia na „popołudniówce”. Zapytałem więc Iwaszkiewicza, na co wybiera się do teatru wieczorem. „Oczywiście na *Kosmogonię* - usłyszałem w odpowiedzi. Widząc na moim obliczu pewne zdziwienie, dodał: „Proszę pana, ja gdyby to było możliwe, oglądałbym każdorazowe przedstawienie mojej sztuki, tym bardziej że gra w nim taka aktorka, jak Malicka.” Widać lubił patrzeć na zmaterializowany na scenie wytwór swojej wyobraźni i myśli...

Potem przeczytałem jego wyznanie o przeżyciach autora na spektaklach *Lata w Nohant* po prapremierze tej sztuki w Teatrze Polskim: „Przez jakie sto przedstawień byłem za kulisami i nigdy nie zapomnę tej śmiertelnej ciszy, jaka zapadała na sali w momencie wejścia Chopina. Z biciem serca czekałem na tę chwilę za każdym razem i byłem tak samo poruszony jak widzowie.” A przeczytałem to w książce *Aleja przyjaciół* (Czytelnik, 1984), w rozdziale poświęconym Arnoldowi Szyfmanowi. Ten pięknie napisany tekst jest najlepszym wprowadzeniem w temat *Iwaszkiewicz i teatr*. A w ogóle zawiera materiał do ładnego kawałka historii naszego teatru w XX wieku i dużego fragmentu biografii samego Iwaszkiewicza.

Szyfman, oczywiście Szyfman. Ścisłe związki Jarosława Iwaszkiewicza z teatrem to przede wszystkim związki z warszawskim Teatrem Polskim - zarówno przed, jak i po II wojnie światowej. Współpraca ta zaczęła się od licznych przekładów, jakie Szyfman zamawiał u niego dla swojego teatru. A potem tu odbyły się przecież prapremiery prawie wszystkich jego sztuk, od *Lata w Nohant* i *Maskarady*, poprzez przekład *Hamleta*, aż do dramatów powojennych, a więc *Wesela pana Balzaca* i *Kosmogonii*.

No i oczywiście wieloletnie kierownictwo literackie Teatru Polskiego i Kameralnego po wojnie podczas obydwu kadencji dyrektorskich Szyfmana. Bo były dwie: od odbudowy w 1945 roku i otwarcia teatru dnia 17 stycznia 1946, do roku 1949, kiedy to minister Sokorski oddał Teatr Polski Schillerowi, a potem sprowadzonemu z Krakowa Bronisławowi Dąbrowskiemu - i powtórna, po kilkuletniej przerwie, rozpoczęta w r. 1954. Ostatecznie odszedł Szyfman z dyrekcji stworzonego przez siebie teatru, w roku 1956, kiedy po odwołaniu z Polskiego powierzono mu (na okrasę) kierownictwo budowy Teatru Wielkiego Opery i Baletu. „Arnold - pisze Iwaszkiewicz - bardzo silnie odczuł podwójną dymisję, to znaczy tę z 1949 roku i z roku 1956. (...) Przy obu dymisjach dyrektora Szyfmana i ja natychmiast podawałem się do dymisji, i uważałem się za ściśle z nim związanego współpracownika”.

Iwaszkiewicz jako kierownik literacki w teatrach Szyfmana to temat do osobnego rozdziału w jego monografii. W *Alei przyjaciół* autor *Maskarady* szczególnie i interesująco opisuje tę swoją pracę. Dowiadujemy się, że bywał przy ul. Karasia, gdzie stoi Teatr Polski, prawie codziennie, chyba że wyjeżdżał gdzieś dalej i na dłużej. A mie-

szkał przecież nie w samej Warszawie, ale w swoim Stawisku położonym nie opodal Podkowy Leśnej, skąd ze stacji Podkowa Leśna Zachodnia kolejką elektryczną (zwaną EKD) dojeżdżał do rogu Nowogrodzkiej i Marszałkowskiej. Ta podróż trwała około godziny. „Aby dostać się do Teatru - wspomina - przemierzałem piechotą przestrzeń od ulicy Nowogrodzkiej, Alejami Jerozolimskimi, i całym Nowym Światem do pomnika Kopernika, który na razie był gołym cokołem. Był to spacer wśród ruin(...)”.

Kto był kiedyś w Stawisku ten wie, że codzienne spacery Pana Jarosława, kiedy dojeżdżał „do miasta” czyli do centrum Warszawy, były dość długie. Bowiem od jego domu położonego w stawiskowym parku, do stacji Podkowa Leśna Zachodnia, gdzie wsiadał do kolejki EKD, jest także kawałek drogi. Tyle, że nie wśród ruin, jak to było w latach 1945, 46, 47 i jeszcze 48 w samej Warszawie, ale pośród pięknego sosnowego lasu. Posiadłość Lilpopów, a potem Iwaszkiewiczów, zwana Stawiskiem, leży pomiędzy Podkową Leśną a Brwinowem (na brwinowskim cmentarzu jest pisarz wraz z żoną pochowany). Dzisiaj adres tego domu, w którym mieści się muzeum imienia Anny i Jarosława, brzmi Podkowa Leśna ul. Gołębia 1. A wejść tam można albo od tejże ulicy Gołębiej, która wiedzie właśnie od stacji Podkowa Leśna Zachodnia, albo od strony szosy łączącej Grodzisk i Milanówek, przez Brwinów i Pruszków, z Warszawą. Z willi na Stawisku bliżej jest do tej szosy, którą można szybko i wygodnie dostać się do stolicy. Ale jechać trzeba oczywiście samochodem. W tych pierwszych powojennych latach Iwaszkiewicz nie dysponował jeszcze ani autem, ani kierowcą, jak to było później... Jeździł więc kolejką EKD, która weszła już do legendy literackiej. Pisał o niej w jednym z wierszy Gałczyński: „Ja wolę, niż bulwarów blaski, na Nowogrodzkiej kurz warszawski, a nocą małe, srebrne gwiazdki nad dworcem EKD” (z tomika *Ślubne obrączki*, 1949). A dla niewtajemniczonych: skrót EKD oznacza Elektryczne Koleje Dojazdowe, łączące ze stolicą Grodzisk Mazowiecki, Milanówek oraz Włochy, i wiele innych miejscowości po drodze. Była to pierwsza w Polsce nowoczesna kolejka podmiejska, zbudowana jako spółka polsko - angielska w 1926 r. Po wojnie przemianowana na WKD (Warszawskie Koleje Dojazdowe), dla rozwoju tych wszystkich podwarszawskich miejscowości - jak na przykład Podkowa Leśna, Komorów (tu miała swój dom Maria Dąbrowska) czy Otrębusy - Karolin (siedziba zespołu *Mazowsze*) - miała wielkie znaczenie. no i weszła do literatury. Cytowany wiersz zatytuował mistrz Konstanty *Piosenka o dworcu EKD...* W utworach Iwaszkiewicza jest również wielokrotnie wspomniana. „Obfity materiał recenzyjny - pisze Iwaszkiewicz - który pozostał po tym okresie mojej pracy w Teatrze Polskim, świadczy o tym, że nie byłem malowanym kierownikiem literackim i przy wyborze niektórych sztuk odgrywałem dość istotną rolę, to znaczy, że Szyfman do pewnego stopnia liczył się z moim zdaniem. Zresztą byłem pełen umiaru i nie narzucałem swoich opinii - na nic by się to nie zdało”. Z doświadczeń i dorobku tej pracy powstały eseje Pana Jarosława zatytuowane *Z teki kierownika literackiego*, publikowane przez miesięcznik *Dialogi* w latach 1980 i 1981. Oto jeszcze jedno stwierdzenie Iwaszkiewicza w związku z jego znajomością, współpracą i przyjaźnią z Szyfmanem : „Za każdym spotkaniem (...) nie przestawał mnie Arnold namawiać do napisania sztuki. Podsuwał mi tematy, koniecznie współczesne, i wskazywał wzory. (...) Wierzył w moją dobrą gwiazdkę teatralną pomimo straszliwej klapy *Kochanków z Werony* (...). Cóż jednak znaczyła owa klapa istotnie słabej Iwaszkiewiczowskiej parafrazy *Romea i Julii*, wobec bezprecedensowego sukcesu (także frekwencyjnego i finansowego) *Lata w Nohant*, a potem także *Maskarady* na scenach Teatru

Polskiego i Małego. Notabene, owych *Kochanków z Werony* widziałem wystawionych po wojnie przez Marka Okopińskiego, kiedy prowadził teatr w Zielonej Górze. No i sądzę, że wznowienie tej sztuki, po znanej klęsce przedwojennej, okazało się tak naprawdę niepotrzebne...

Doszliśmy więc do twórczości dramatycznej Iwaszkiewicza, choć szkic niniejszy w założeniu nie jest poświęcony obszerniejszemu jej analizowaniu. Jak się już może łaskawy czytelnik zorientował, piszę tu o całej - tak to nazwijmy - działalności teatralnej Pana Jarosława, nie tylko, i właściwie nie tyle, o jego sztukach. Rzecz jasna pominąć ich nie sposób.

Zatem jeszcze o jednym ważnym i mało znanym epizodzie tej jego aktywności teatralnej, o „akcji *Elsynor*” (określenie jest moje). Sięgnijmy jeszcze raz do tego nieoceanionego źródła, jakie stanowi cytowany rozdział o *Szyfmanie w Alei przyjaciół*, napisany w Stawisku latem 1979 roku.

„Kiedy wróciłem z Kijowa do Warszawy - pisze autor *Podróży do Polski* - a nawet w ostatnim roku jej pobytu w Kijowie, nosiłem się z myślą stworzenia teatru eksperymentalnego. Asystowałem też przy tworzeniu Reduty przez Osterwę, ale chociaż mnie pociągały pewne rzeczy w wykładach Limanowskiego, Reduta mnie rozczarowała od pierwszych swych kroków. (...) Zacząłem myśleć o innym typie teatru i oczywiście natknąłem się na Witkacego, który moim zdaniem realizował ten teatr współczesny w sposób możliwy do przyjęcia. Witkacego znałem osobiście od paru lat i niezwykle ceniłem jego talent dramaturgiczny, lekceważąc sobie jego teorie. Marzeniem moim było zrealizowanie dramatów Witkacego, a czytałem je wszystkie, w miarę jak powstawały.

(...) stworzyłem grupę *Elsynor*, która w roku 1921 rażno przystąpiła do pracy. Jakim sposobem pozyskałem dla tej idei *Szyfmana*, już dzisiaj nie mam pojęcia. I do dziś dnia nie bardzo rozumiem, czym się kierował dyrektor Teatru Polskiego, zapewniając grupie *Elsynor* bazę materialną, dając do rozporządzenia swoich aktorów, umożliwiając próby w Teatrze Małym i doprowadzając do realizacji jedyne przedstawienie, którym byli *Pragmatyści* Stanisława Ignacego Witkiewicza [premiera 30 stycznia 1922 r.]. Coś mu w tym Witkiewiczu imponowało, choć sztuki jego zupełnie nie rozumiał. Chciał może coś zrobić nowego, innego, spróbować, czy to nie „weźmie”. W każdym razie zachował się w tej całej imprezie - choć zrobiła ona kapitalną plajtę finansową - bardzo godnie, szlachetnie i robił doskonałą minę do złej gry. (...)

Do „Towarzystwa pracy nad nową formą teatralną *Elsynor*” należeli następujący koleodzy: Stanisław Baliński, Emil Breiter, Wilam Horzyca, Jarosław Iwaszkiewicz, Jerzy Mieczysław Rytard, Julian Wołoszynowski, Władysław Zawistowski. (...) Przedstawienia *Pragmatystów* odbywały się w Teatrze Małym, w nocy po przedstawieniach normalnych. (...) Odbyło się w ogóle 6 przedstawień. Zabawa była kosztowna. Wszystko finansował *Szyfman*. (...) nie wierzyłem teoriom Witkacego, który wygłosił wstępny odczyt *O czystej formie na scenie* dnia 29 grudnia o godz 6 pp. Wierzyłem natomiast w zabójczy ładunek dramatu zawarty w sztukach Witkacego.

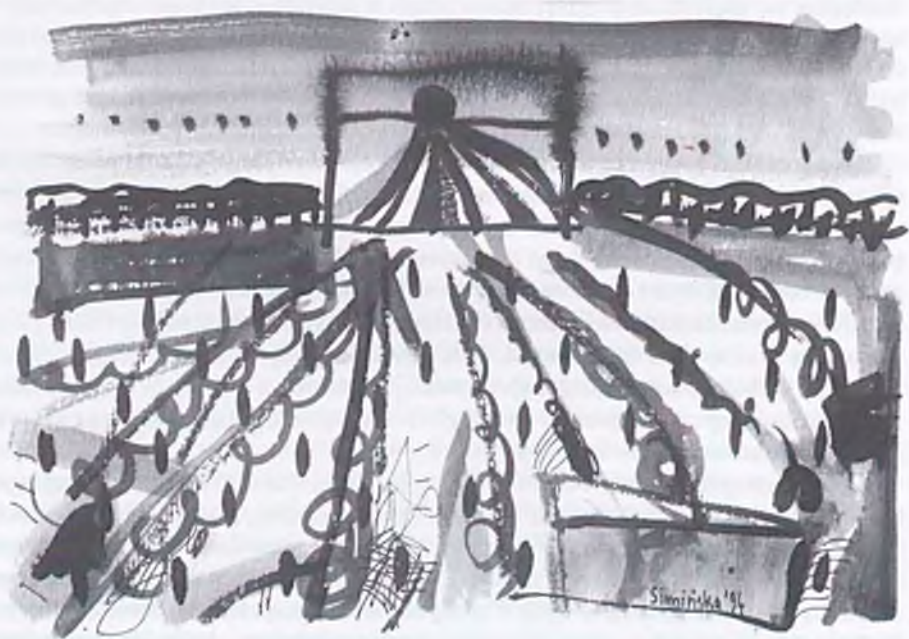
(...) *Elsynor* rozsypał się całkowicie. Został jednak ślad po nim; niebawem *Szyfman* włączył do normalnego repertuaru *Nowe wyzwolenie* Witkacego, którą to sztukę zagrał w Teatrze Małym razem z efektowną sztuką tegoż - *Wariat i zakonnica*.

To było wszystko przed wybuchem II wojny światowej. Wrzesień 1939 przerwał spektakle Iwaszkiewiczowskiej *Maskarady* w Teatrze Polskim oraz zaawansowane próby

*Hamleta* w nowym, świeżo ukończonym przekładzie Iwaszkiewicza. Ów przekład wrócił na scenę Teatru Polskiego w roku 1947, w przedstawieniu przygotowanym na Festiwal Szekspirowski, jaki odbywał się w tymże roku w całej Polsce. Reżyserował sam Szyfman, co mu się zdarzało niezwykle rzadko. Scenografię przygotował Karol Frycz, Hamletem był Marian Wyrzykowski. „W czasie okupacji, jak wspomina Iwaszkiewicz - jego kontakt ze środowiskami teatralnymi nie osłabł. „Przeciwnie, - czytamy w *Alei przyjaciół* - umocnił się przez kontakty z Jaraczem, Schillerem, Korzeniewskim, a przede wszystkim z Edmundem Wiercińskim, reżyserem i *Lata w Nohant* i *Maskarady*, z którym w tym czasie prawdziwie się zaprzyjaźniłem”.

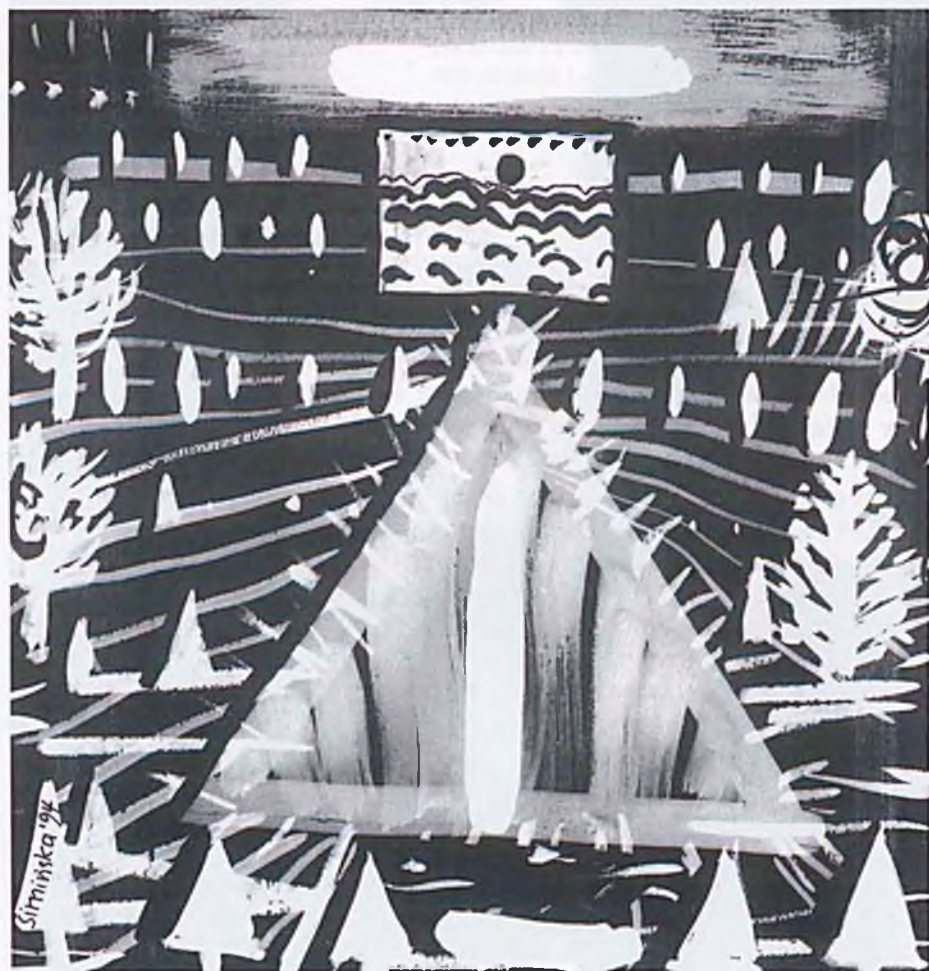
Wrócimy jeszcze do twórczości dramatopisarskiej poety. Przypomnimy, jakie były jej początki.

Andrzej Władysław Kral

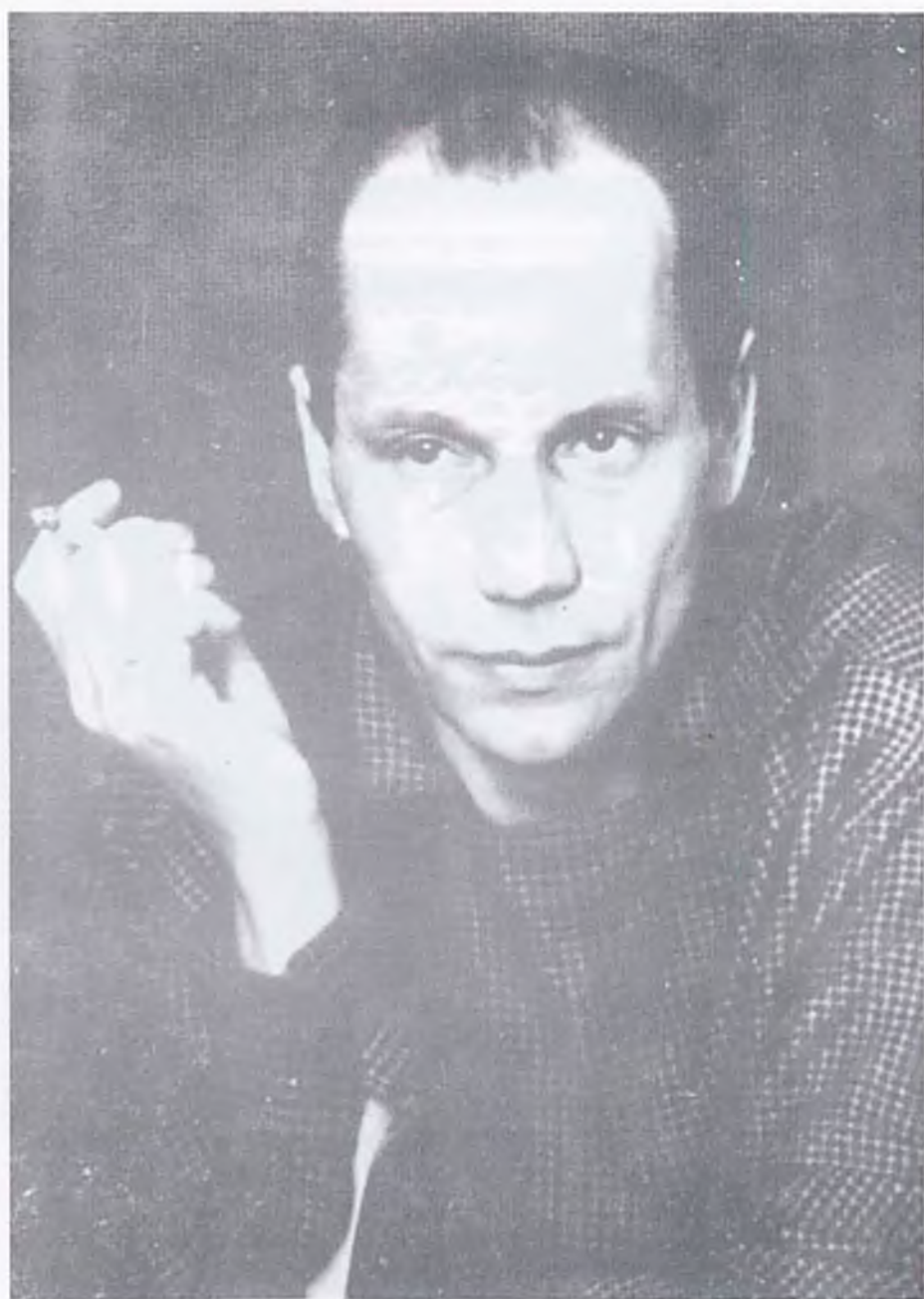


Aleksandra Simińska, *Akwarela*





Aleksandra Simićska, *Akwarela*



Miron Białoszewski

## Antrakt

## ŻYCIE W POGONI ZA ŻYCIEM

„Dostłownie we wszystkim istnieje proces metamorfoz,  
które fascynują i uniemożliwiają rozpacz.”

Edward Balcerzan

**Wiesław Górski:** Dlaczego akurat *Pamiętnik z powstania warszawskiego*? Bo w teatrze taki natłok metafor, symboli, przewrażliwień i subtelności, jakby to co proste, powszednie i jednoznaczne umknęło z naszego życia. A ja nie chciałbym, aby umknęło ani z naszego życia ani z teatru. I to jest dla mnie ważny problem moralny.

**Krystyna Starczak - Kozłowska:** Białoszewski mówi: „Żeby robić literaturę nie trzeba sięgać do literatury. Trzeba ją robić z czegoś żywego i innego. Właśnie z życia”. To zdanie z *Donosów z rzeczywistości* mogłoby chyba stanowić punkt wyjścia do Pana przygody z Białoszewskim w bydgoskim teatrze?

**W.G.:** Z pewnym uzupełnieniem: Nie można robić literatury na scenie - to byłoby udawanie tetru, mówienie głośno tego, co jest zapisane. Przełożyć literaturę na język sceny - to osiłą uczynić to, czym dla mnie teatr jest przede wszystkim: skonkretyzowaniem słownego przekazu poprzez działanie postaci w określonej przestrzeni. W tym wyraża się jego odrębność i autonomiczność. Aktor musi przede wszystkim działać, mieć - jakby to powiedział Miron: „życiowe działanie”. Przekładając *Pamiętnik* na język sceny pomyślałem sobie, że trzeba go przełożyć na teatr pana Białoszewskiego. A więc kluczem do całości nie będzie samo powstanie warszawskie, wielka historia, lecz teatr domowy Białoszewskiego, rzekłbym nawet teatrzyk. Grupa ludzi - przyjaciele poety, krewni, goście gromadzą się i przy pomocy paru prostych rekwizytów bawią się w teatrzyk. Miron z grupką przyjaciół, sąsiadów, przemieszczający się z dzielnicy do dzielnicy, z piwnicy do piwnicy staje się Ulissem powstańczej Warszawy.

**Jan Banucha:** Postacie są wspaniałe, żywe - nie trzeba nic dodawać, nic dekorować. Minimum elementów: tylko „stół jak wół”, krzesła, podest - i po dekoracji. Nastrój powstania jak na pierwszych stronach *Pamiętnika* - gadanie, wspomnianie... To jedyna książka, która świętą prawdę o powstaniu mówi, prawdę najprawdziwszą o każdym kamieniu, cegle. Krok po kroku szedłem w Warszawie tropem wspomnień Białoszewskiego, sprawdziłem dokładnie, topograficznie rzekłbym - i zgadzało się niemal co do centymetrów. To autentyczny absolut. Bez żadnego komentarza czy poetyckiego przybrania. Żadnych dekoracji do tego nie trzeba - wszystkie zadania udźwignąć musi aktor. Andrzej Wajda powiedział: „teatr to aktor plus świeczka. Świeczkę można zgasić, aktora - nie”. Jako scenograf kilka razy sięgałem wraz z Ryszardem Majorem po Białoszewskiego w różnych teatrach polskich, m.in. w warszawskim Powszechnym, szczyecińskim, w teatrze TV i stale utwierdzam się w przekonaniu: w realizacjach Białoszewskiego scenograf jest tą świeczką, którą można zgasić. Ale to nie będzie żaden teatr

rapsoodyczny - sytuacje są przystolne, podstolne, nastolne...

**K.S.-K.:** Miron uznawał tylko konkret, uwielbiał szczegół, „laskę szczegółu”, która pomaga przetrwać, zakorzenić się w bycie. Stąd zderzenia sytuacji drobnych, w zasięgu ręki, tych znamienych szczegółów, które są tylko odpryskiem wielkiej historii. Np. w *Mitach wojennych*:

T r z y

Jedna uciekła

Druza uciekła

Trzecia

zacięła się w drzwiach.

J e d e n

ukucnął pod stół

i ocalał

**Wojna jest dla niego „zbiorem nieszczęśliwych wypadków, a powstanie wybuchem zbioru”.**

**W.G.:** Ten wybuch pociągnął za sobą określone konsekwencje. Człowiek nagle pozbawiony wygód pozbywa się również wygodnego myślenia i myśli tylko o tym, „co może być albo na pewno będzie za chwilę” - i zagrożony śmiercią myśli konkretnie, jak przeżyć. Sytuacja w każdej chwili konkretna, w każdej chwili inna jest wyznacznikiem jego myślenia. Ta w każdej chwili inna sytuacja - to nowe miejsce-spańia, to coś trzeba znaleźć do zjedzenia i w coś się ubrać - a to wszystko po to, aby żyć, a nie zginąć i zostać pokonanym. Ten cel sprowadza życie do granic wielkiej prostoty, czystości i bezpośredniości - jakby bezwstydnie sprowadza - jednocześnie przez to je uszlachetniając.

**J.B.:** Miron bawił się niezamierzoną teatralnością życia i tej postawie był wierny nawet w czasach ekstremalnych. My również bawimy się realizując ten spektakl. Wychozimy z założenia, że każda sytuacja, choćby najgroźniejsza, ma swój aspekt komiczny...

**W.G.:** ...o ile komizm oznacza mówienie prawdy o naturze człowieka i o swoistej dwoistości życia. Momenty poważne splatają się z nicoczekiwanym rozluźnieniem, a także z przygodą, zwłaszcza młodych, dla których powstanie stworzyło niespodziewane okazje błysnięcia odwagą. Na przykład Miron, który wówczas był takim młodym człowiekiem, wchodzi na któreś tam piętro po mąkę, gdy trwa bombardowanie i to była próba charakteru. Ujawniały się postawy, czego Białoszewski, wierny sobie, nie komentuje. On po prostu rejestruje to rozpedzone w ucieczce, strachu, pogoni za jedzeniem - życie. Życie w pogoni za życiem gubiło po drodze majątki, spódnice, potykało się, przewracało, bywało śmieszne zarówno w tchórzostwie (gdy go nie oceniać), jak i w odwadze. Bo odważny też bywa śmieszny, gdy leci w podwiniętych portkach, a wewnątrz strach gna go jak na skrzydłach...

**K.S.-K.:** Po prostu życie schwywane za ogon. Wierność sytuacji dotyczy też języka. „Ja nie wybieram języka, łapię ten, który jest obok” - mówi Białoszewski. Każde jego dzieło - i *Pamiętnik* też - to jednocześnie zabawa w język...

**J.B.:** ...genialne słowotwórstwo, rozbieranie słowa na wszystkie strony, przewrotność językowych skojarzeń i gier słownych, pragnienie dotarcia do pierwotnego sensu słów - dalej przegryźć się nie można. Nasylenie warszawskością, żargonem - to też niewyczerpane źródło komicznych sytuacji.

**K.S.-K.:** Ale Miron w tamtych latach napisał o powstaniu wiersz, w którym nie ukrywał wzruszenia, a nawet swoistej nutki patosu. Oto fragment wiersza *Chrystus Powstania, I, „Warszawa”*, nr 5, 1947 r.:

Na ramionach usnął ci ogień!  
 kołysze go w brąz płonące miasto  
 dwa stopy masz zamiast powiek  
 ale jest krzyż z gorących oddechów.  
 Idź przez mur do czerwonych arkad  
 między popiół tłumu  
 i przemieniaj na wargach  
 ogromne liście płomieni w wino...

**J.B.:** Oczywiście przedstawiony przez nas obraz rzeczywistości ma, jak i u Białoszewskiego, kilka tonacji: tę patetyczną - patriotyczną i tę dantejską (pobyt na Starym Mieście, przejście kanałami) i wreszcie tę codzienną, którą on chce „po tocznie po tworzyć”.

**W.G.:** Są i momenty wzruszające. Oto w ogólnym prawie rutynowym, powracającym jak refren, modleniu się w piwnicy, raptem, w chwili, gdy grozi zasypanie - każde słowo modlitwy zaczyna docierać do Mirona wyjątkowo jasno i przejmująco...

**K.S.-K.:** Czy jest w takim obrazie Powstania, a właściwie życia, narastające napięcie?

**W.G.:** Myślę, że to byłoby obce Białoszewskiemu. Życie nie zakomponowane nie musi dążyć do kulminacji. Może koniec powstania jest kulminacją niezamierzoną? Bohaterowie *Pamiętnika* są trochę nijacy i zwyczajni, niebohatersey. Każdy dba o swoją działkę - i cóż w tym złego? Ta działka to ich życie. Że brak w tym wszystkim koturnu? Ale teatr i cała twórczość Białoszewskiego jest programowo akoturnowa.

**K.S.-K.:** Posłuchajmy Mirona:

Jedna i ta sama poręcz  
 od piwnic  
 niepojętych jak stworzenie świata  
 do strychów  
 niespokojnych jak sąd ostateczny  
 skrzypi i skrzypi  
 niby instrument...

Kult nieznacności, codzienności, odkrywanie niezwykłości rzeczy zwykłych - ta niepowtarzalna dociekliwość poznawcza poety ma w sobie coś radosnego nawet w warunkach najbardziej niesamowitych. I takie właśnie jego doświadczanie życia na tle możliwej śmierci utrwala *Pamiętnik*. Jak mówi Balcerzan: „Dosłownie we wszystkim istnieje proces metamorfoz, które fascynują i uniemożliwiają rozpacz”. U Białoszewskiego wysiłek pochwylenia tego, co jest, trwa momentalnie i przemija - nawet gdy jest to życie na elementarnym poziomie przetrwania - kryje w sobie

bardzo intensywne przeżywanie świata. Mówi się, że *Pamiętnik* pokazuje proces rodzenia się artysty, drogę zdobywania pisarskiego punktu widzenia rzeczywistości.

**W.G.:** W moim spektaklu poeta do pewnego momentu pozostaje w cieniu, potem przejmuje pałeczkę, jak gdyby ogarnia całość, a nie tylko dokumentuje. Może tamta rzeczywistość, w której znalazł się na dole a nie na górze, sprowokowała go do tego, że stał się poetą codzienności, odrapanych bloków, ponurych korytarzy w wieżowcach PRL-u? A wracając do powstania - nie poetą heroizmu powstańców, jak Gajcy czy Baczyński, lecz doznań cywilnej ludności.

**K.S.-K.:** A więc życie ze śmiercią w tle tam na dole, pod przewalającą się historią...?

**W.G.:** Tak, szaraczkowie w oku cyklonu, w swej żywiołowej chęci przetrwania. I tu wylania się jeszcze jedna sprawa: solidarność życia w kupie, bo po prostu jest się wtedy silniejszym i ma się większe szanse przycięcia. To się „opłaca”. I tak trzeba. Taka życiowa moralność.

Więc dlatego wybrałem ten tekst. Ludzie w sytuacji POWSTANIA, takiego zbiorowego zrywu. Nie interesuje mnie pytanie, czy warto było czy nie i jak politycznie wyglądał kontekst. Tam wszyscy byli razem - i o takich powinien być ten spektakl.

**K.S.-K.:** Miron ujął to tak:

Czy ja muszę wciąż być Polakiem?  
Czy ja muszę wciąż być człowiekiem?  
Chwilami zamęt,  
ledwie dyszę,  
jestem tylko ssakiem.

A co mówi Białoszewski dziś - ludziom tak sfrustrowanym jak nasze społeczeństwo?

**W.G.:** Ciągle chcemy uchodzić za herosów, bohaterów współczesnej historii. Taka postawa wróciła szczególnie ostro w okresie Solidarności i stanu wojennego. Teraz powróciło życie w szarości swej, gdy zwykły człowiek często nie potrafi sprostać niezwykle trudnej codzienności. Poczucie niemożności może frustrować szczególnie silnie, nawet dawać wrażenie, że wcale nie istniejemy, tylko nad nami przewalają się wielkie zdarzenia. Cóż na to Białoszewski? Tych nowych czasów nie doczekał...

**K.S.-K.:** A o tamtych mówił jakby przewidując zasadzki, w które popadamy nie od dziś:

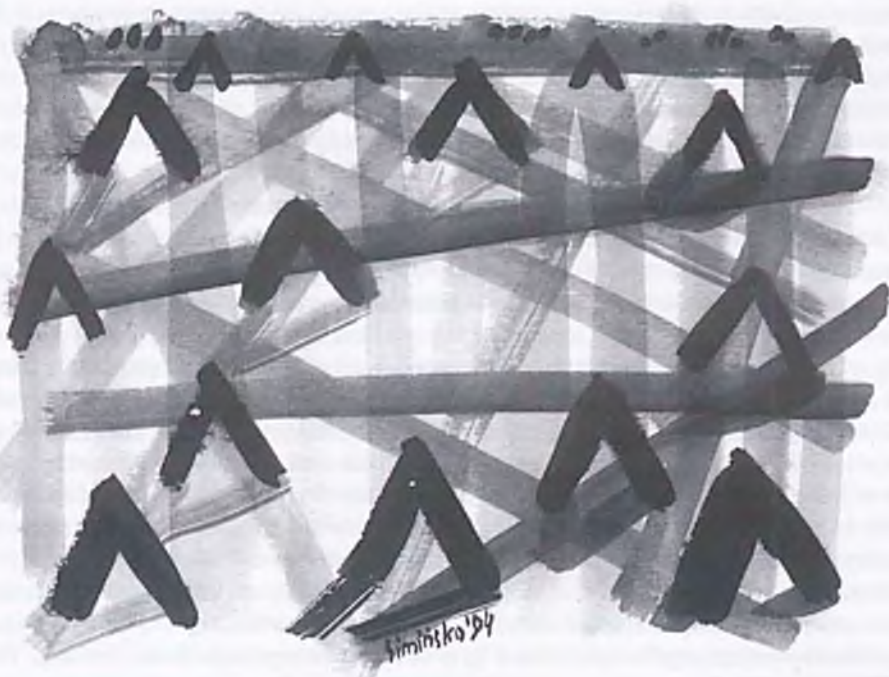
naród zmrowiony?  
cel, ruch, kręty,  
sprzeczne węchy  
zmarowiony?  
z rowu i do rowu  
znerwiony?  
taki liść  
nerwostan dorzeczy  
coś z tego  
tkanka wolna

kunszt, tyle rośnięcia  
dobra, dobra  
i opaść  
albo zryw...

W.G.: Może Miron by radził dostrzec w codzienności i zwykłości barwę? Nie każdy może mieć willę i mercedesa. Więc co pozostaje? Pustka? A może moje własne nogi są wygodniejsze i pewniejsze niż najwspanialszy mercedes?

Z Wiesławem Górkim - autorem adaptacji i reżyserem oraz Janem Banuchą - scenografem *Pamiętnika z powstania warszawskiego* rozmawiała przed premierą w bydgoskim teatrze

Krystyna Starczak - Kozłowska



Aleksandra Simińska, *Akwarela*

Józef Baliński

## PIĄTA

Prawie sześćdziesiąt nagrań dostępnych dzisiaj na rynku i niemal drugie tyle w zapowiedziach! Nikt nie wie, co się naprawdę kryje w archiwach firm fonograficznych oraz o rozgłośniach radiowych. Dyskografia „Piątej” stale rośnie i nic nie wskazuje, by proces ten ulec miał zatrzymaniu, tym bardziej że każdy młody dyrygent też chce dorzucić tu swoje trzy grosze.

Co takiego tkwi w tym utworze i skąd się bierze jego zdumiewająca siła przyciągania? Na czym ona polega? Gdzie są jej źródła? W legendzie Schindlera? W entuzjastycznych opiniach romantyków? W samej muzyce? Relacja Mendelssohna o tym, jak z dziełem tym zapoznawał osiemdziesięcioletniego Goethego wskazuje wyraźnie, że może ona zniewolić nawet najbardziej uprzedzonych. „*Codziennie rano - donosi w liście Mendelssohn - musiałem siadać do fortepianu i przedstawiać mu dzieła kompozytorów w porządku chronologicznym. Goethe siedział w tym czasie w ciemnym kącie niczym Juppiter tonans i patrzył na mnie swoimi starymi, błyszczącymi oczami. W końcu doszedłem do Beethovena, ale Goethe nie życzył sobie słuchać jego muzyki. Powiedziałem jednak, że nijak nie mogę go pominąć i zagrałem początek symfonii c - moll. Najpierw oświadczył, że go to wcale nie wzrusza, że wywołuje tylko pewne zdumienie. Potem coś tam narzekał i gderał i dopiero po dłuższej przerwie powiedział: „To jest naprawdę wielkie, to po prostu szalone - możnaby pomyśleć, że za chwilę zawali się dom.”*

Część pierwsza symfonii, a więc ta właśnie, która wprawiła w osłupienie autora „Fausta”, liczy sobie 502 takty i utrzymana jest w metrum na dwie czwarte. W jej nagłówku Beethoven zapisał *allegro con brio*. Tę wskazówkę rozumieć należy dwojako: z jednej strony jest to z pewnością określenie tempa (*allegro* znaczy tyle co prędko, *con brio* - żywo, energicznie, z werwą), z drugiej jest to na pewno informacja precyzująca muzyczny charakter całości. Z perspektywy dynamiki i wewnętrznej struktury wszystkich członów symfonii rzeczą niezmiernie ważną jest, by wykonawcy utrafili właśnie w istotę tego charakteru. Spektrum możliwości jest tu rzecz jasna niebывale rozległe. Wyznacza je temperament muzyków, ich charakter oraz wewnętrzny puls, wyznacza również cała tradycja, z którą świadomie czy podświadomie utożsamia się każdy dyrygent. Ujmując rzecz *grosso modo*, to właśnie z tego względu już pierwsze takty allegra przybierają najrozmaitsze postaci brzmieniowe. W nagraniu Ernesta Ansermeta dominuje matamatyczny obiektywizm. Rudolf Barszaj proponuje w tym miejscu mocne kontrasty, natomiast Otto Klemperer kładzie nacisk na patos i dąży do wypuklenia wewnętrznych napięć. Jak o tym świadczą interpretacje Bruno Waltera, Wilhelma Furtwänglera a w pewnej mierze także Leonarda Bernsteina, powolne tempo w niczym właściwie nie osłabia dramatycznego charakteru tego ustępu.

Od czasów Antona Schindlera, sekretarza, biografa a zarazem pierwszego apologety Beethovena, te inicjalne takty zwykliśmy nazywać *motywem przeznaczenia*. Na pytanie Schindlera, co jest kluczem do zrozumienia tego miejsca i czy zawiera ono jakieś przesłanie, Beethoven podobno powiedział: „*Tak właśnie los puka do drzwi.*” (So pocht



das Schicksal an die Pforte.)

Powiedzmy to sobie wprost i bez ogródek: ten słynny motyw nie jest szczególnie oryginalny i trudno nawet przypuszczać, by kompozytor nie zdawał sobie z tego sprawy. Pomimo to uwypuklił go i zapisał w taki sposób, że wielu interpretatorów upatruje w nim motto całej symfonii. Dyrygenci, którzy te cztery takty rozumieją tak właśnie, akcentują je, potęgują ich ekspresję, ostentacyjnie przetrzymują fermaty, a wszystko po to, by je odseparować od motorycznej części allegra.

Zgoła odmienną postawę wykazują tu ci muzycy, którzy stanowczo odrzucają schindlerowski przekaz, wyraźnie stroniąc od całej romantycznej tradycji, która tak mocno ciąży nad symfonią c - moll. Należał do nich Herbert von Karajan, proponujący lekturę opartą na partyturze a nie na anegdocie, należał również zapomniany dziś nieco Erich Kleiber, który dokłada starań, by te takty zespolić z resztą allegra. Syn Ericha Kleibera, Carlos Kleiber, który podobno nie rozstaje się z partyturami ojca, odrzuca w tym miejscu jego koncepcję i dąży do ekspresji bliskiej temu, co słyszymy w romantycznych nagraniach Bruno Waltera.

Niezależnie od orientacji estetycznej, te cztery skromne takty nastręczają poważny problem interpretatorski. Wynika to z zasady, która w epoce miała obowiązującą moc, i której, ma się rozumieć, przestrzegano jak najsumienniejszy. Ta zasada to nakaz dwukrotnego powtórzenia ekspozycji - tej części allegra, w której kompozytor przedstawia swoje tworzywo, zwanego także materiałem tematycznym. Ponieważ wedle ówczesnych poglądów swój prawdziwy kunszt kompozytor ujawniał w następującym po niej przetworzeniu, a więc w tej części, w której materiał przedstawiony poddawany jest wielorakim (rytmicznym, melodycznym, harmonicznym...) przekształceniom, istotną rzeczą było to, by słuchacz mógł zapamiętać wszystko, co ekspozycja ta zawiera. To właśnie z tych powodów i w tym celu domagano się, by powtarzać ją dwukrotnie.

Współcześni dyrygenci traktują tę zasadę rozmaicie. Jedni przestrzegają jej jak najściślej, z tej prostej przyczyny, że tak nakazuje kompozytorski zapis, inni z kolei z powtórki ekspozycji świadomie rezygnują. Twierdzą oni, i trudno odmówić im racji, że zabieg taki miał sens w czasach, w których każda symfonia była utworem nieznanym i nowym. Dziś rygor w tym względzie jest niepotrzebny i świadczy jedynie o archiwalistycznej pedanterii. Nie jest to miejsce, by wdawać się w ten spór. Powiedzmy tylko, że z estetycznego punktu widzenia obie postawy są w jakiejś mierze uzasadnione.

W przypadku „Piątej” z tą kontrowersją wiąże się jednak poważny dylemat. Rzecz dotyczy takiego sposobu rozumienia inicjalnych taktów allegra, którego konsekwencją jest upatrywanie w nich motta. Motto, rzecz jasna, umieścić można wszędzie. Przed wierszem, przed powieścią, od biedy nawet przed symfonią. Motta jednak nie można powtórzyć! Motto powtórzone dwukrotnie przestaje być mottem. Sposób rozwiązania tego dylematu jest jednym z najciekawszych problemów interpretacyjnych związanych z symfonią z op. 67. Ujawnia się tu swoisty fenomen. Dyrygenci, którzy te pierwsze takty traktują jako motto, z powtórki ekspozycji najczęściej rezygnują. I odwrotnie: ci muzycy, którzy kompozytorski zapis realizują literalnie (to znaczy ekspozycję powtarzają), dążą z wszelkich sił, by *motyw losu* połączyć ściśle z motoryczną częścią allegra. Z tego wszystkiego wyłania się pierwsze jasne kryterium oceny interpretacji tej części. Nagrania tych mistrzów, którzy ów związek pomiędzy mottem i powtarzaniem (względnie niepowtarzaniem) ekspozycji dostrzegają i respektują, wykazują więcej mocy i mają większą ekspresję, aniżeli produkcje dyrygentów, którzy go lekceważą lub igno-

rują.

W tym *allegrze con brio* jest jeszcze jedno miejsce nad którym zastanowić się musi każdy muzyk i każdy meloman. Tym razem chodzi o słynny ustęp reprzyzy w którym Beethoven niespodziewanie wprowadza jeden takt w tempie *adagio* (takt 268) wypełniony nadzwyczaj spokojną kadencją oboju. Temu taktowi wypada się przyjrzeć nieco uważniej. Pod względem formalnym uchodzi on za jeden z najlepszych przykładów tego, co muzykolodzy nazywają muzyczną koncentracją. Na tym jednak nie koniec, bo równocześnie pełni on także istotną funkcję dramaturgiczną. W tym jednym wyodrębnionym takcie, najbardziej chyba zagadkowym w całym dorobku kompozytora, Beethoven wstrzymuje motoryczny ruch *allegra* i z jego żywiołu wyprowadza nas nagle w zupełnie inny świat. Najbardziej zdumiewa, że jest to świat bliski temu, z czym spotykamy się w bukolicznej *Symfonii Pastoralnej*. Dla wykonawców jest to miejsce pod każdym względem i z każdego punktu widzenia niebezpieczne. Znaleźć w nim trzeba sensowny kompromis pomiędzy wolą ujednolicenia całości, a koniecznością wydobycia (i uwypuklenia) jednego tylko, ale heterogenicznego detalu.

Druga, wolna część symfonii ma 247 taktów, a jej schemat metryczny wyznacza takt na trzy ósme. Pierwszorzędną trudnością, z którą w tej części uporać się muszą wykonawcy, jest problem tempa, a to jak zwykle budzi najwięcej nieporozumień i wątpliwości. Intencje twórcy wyraża tu kompozytorski zapis *andante con moto*. Ta wskazówka tylko na pierwszy rzut oka jest jasna i oczywista. *Andare* po włosku znaczy „chodzić”, zatem *andante* to tempo, w jakim zwykliśmy spacerować, powiedzmy po parku. Okolicznik *con moto* oddają takie polskie przysłowki, jak „pospiesznie”, „energicznie”, „ruchliwie”. Razem chodzi tu zatem o tempo, nasuwające skojarzenia z mniej lub bardziej ożywionym krokiem. W rzeczywistości skala tego, co w języku muzycznym sugeruje *andante con moto*, jest naprawdę rozległa i właśnie to już na wstępie należy sobie uprzytomnić. W tej skali mieści się płynny, jednostajny ruch, jaki we wszystkich znanych mi wersjach proponuje Karajan, w tej skali mieści się żwawe tempo młodego Kleibera, w tej skali wreszcie, chcąc nie chcąc, musimy pomieścić introwertyczne zahamowania Waltera oraz ostentacyjne zwolnienia takiego Ferenca Fricaya czy Sergiu Celibidache. Muzyczne tempo bardzo niewiele ma wspólnego z fizycznym pojęciem prędkości. Najlepszym tego dowodem są tu porażki nieco naiwnych muzyków, którzy ślepo ufają metronomowi.

To pogodne *Andante* zawiera fragment, którego ponury nastrój wzbudzać może wewnętrzny niepokój. Słyszymy w nim tony marsowe, hymniczne, militarne, innymi słowy słyszymy muzykę, która kojarzy nam się z marszem. To osobliwy marsz, jeśli zważyć, że cała ta część utrzymana jest w rytmie nieparzystym. Ów marsz-niemarsz ma nader kunsztowną strukturę. Wojowniczym, dobitnie przez trąbki eksponowanym dźwiękom towarzyszą stale skomplikowane figuracje smyczków, które to całe zdarzenie muzyczne zaostwiają i różnicują. Dyrygent ma w tym miejscu dwie możliwości, a jego wybór zależy zwykle od indywidualnego wyczucia proporcji. W nagraniach Georga Szella oraz Lorina Maazela na pierwszy plan wysuwają się słynne z brzmienia amerykańskie trąbki. Z odmiennym podejściem spotykamy się zwykle w interpretacjach dyrygentów zakorzenionych w tradycji europejskiej, na przykład u Karajana albo obydwu Kleiberów. Zmierzają oni wyraźnie do uwypuklenia partii smyczków, która tym samym nie jest już zwykłym ornamentem, tylko równoprawnym kontrapunktem.

Trzecia część „Piątej” najdobitniej chyba ujawnia, jak bardzo dzieło to różni się od

wszystkich innych klasycznych symfonii, w których część trzecia mogła być tylko bądź menuetem, bądź scherzem. Zasadę tę respektował nawet Beethoven: z menuetem spotykamy się w jego Pierwszej i Czwartej Symfonii - dwie pozostałe mają scherzo. Tym razem jednak z zapisu takiego zrezygnował i dał jedynie wskazówkę *Allegro*. Jeśli pamiętać, że słowo *scherzo* w języku włoski znaczy żart, to, co słyszymy na początku tego allegro, nie może nas nie wprawić w osłupienie. Także i w dalszej części sprawy przybierają zaskakujący obrót. Wkrótce potem słyszymy bowiem brutalny atak rogów. Ich motyw, podjęty fortissimo, potęguje niepokój, który od pierwszych taktów wyznacza wewnętrzny puls tej części. I tu muzycy uporać się muszą z istotnym problemem wykonawczym. Jak potraktować te dwie różne, a zarazem dość bliskie sobie myśli muzyczne? Czy je powiązać i tym samym osłabić różnicujący je kontrast, tak jak to czyni Ferenc Fricay albo Antal Dorati, czy też przeciwnie, uwypuklić skrajności i w ten sposób wydobyć z muzyki jej drapieżny dramatyzm? Z perspektywy tego, z czym spotykamy się trochę później, postawa taka, którą dokumentują liczne nagrania (wśród nich Furtwänglera, Ansermeta, Karajana, Barszaja, a nawet Waltera) wydaje się bliska intencjom kompozytora, ponieważ niebawem, w samym centrum tej części pojawia się szybkie, szorstkie fugato smyczków, które niweczy wszelkie nadzieje na jakąkolwiek zmianę nastroju. Ten ustęp wymaga od muzyków wprawy, biegłości i nadzwyczajnej dyscypliny. To właśnie w tym miejscu orkiestra staje do egzaminu, to po nim najłatwiej rozpoznać jej jakość.

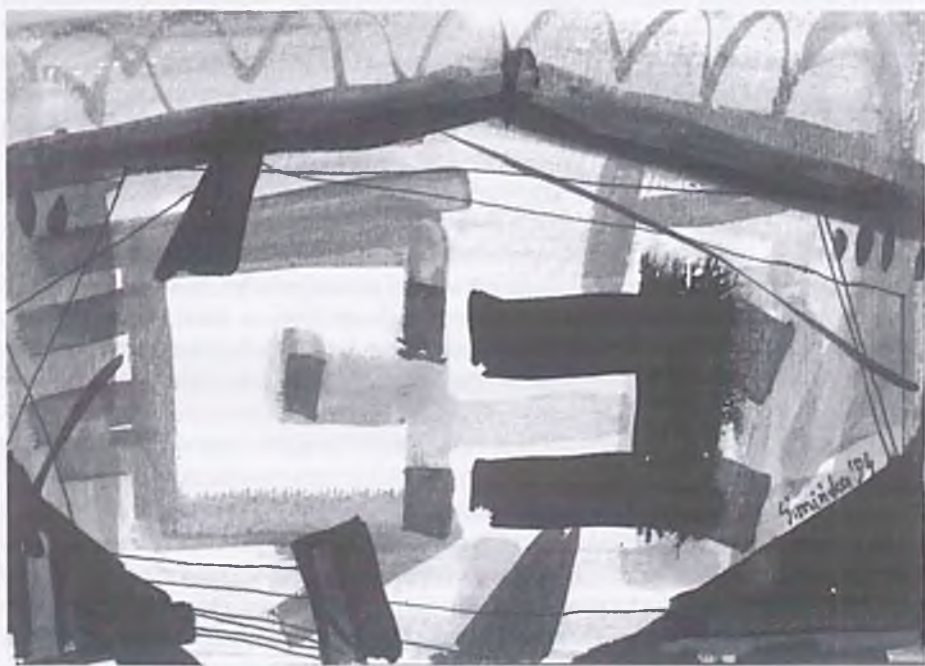
Trzecia część „Piątej” nie ma właściwie końca. Bezpośrednio, bez jakiegokolwiek pauzy przechodzi ona w Final symfonii i jest to zuchwały a zarazem genialny zabieg Beethovena, który zainspirował niejedną naukową rozprawę. Dziwić się temu niepodobna, ponieważ chodzi tutaj o rozwiązanie, które stanowi punkt zwrotny w całej historii tej formy. W tym przejściu jest jakiś porażający patos, jest samozapamiętanie, jest jakiś nadludzki wysiłek, w którym od pierwszej chwili upatrywano próbę przewyciężenia przeciwności. To, co bezwzględnie trzeba tu przewyciężyć, to konflikt e - moll narzucony nam już w czterech pierwszych taktach symfonii, a więc w tym miejscu, które słusznie czy nie nazywamy niekiedy motywem losu. To właśnie gdzieś na pograniczu dwu ostatnich części Symfonii e - moll rozstrzyga się cały jej wewnętrzny dramat.

Temat finału, który na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie imponujące i majestatyczne, to w gruncie rzeczy temat bardzo prosty, bo jego muzyczna substancja jest skromna, a nawet uboga. Ten temat Beethoven zredukował do tego, co najbardziej elementarne, to znaczy do trójdzwięku C - dur. Kłopot w tym, że ów trójdzwięk, jeżeli zabrzmieć ma wiarygodnie, a nie trywialnie, musi sprawić wrażenie czegoś w rodzaju aktu wyzwolenia. By jednak tak się stało, jest rzeczą nieodzowną, by przekonywująco, to znaczy w całej swej mocy, zabrzmiał również początkowy konflikt e - moll. W ten oto sposób zamyka się krąg wewnętrznego życia „Piątej”. Zamknąć się musi, bo symfonia jest formą cykliczną, a słowo cykl, w swoim pierwotnym, co nieco dziś zapomnianym znaczeniu, oznacza właśnie koło lub krąg.

Nie chcę w tym miejscu wydawać osądu, który dyrygent podolał temu wyzwaniu, kto tu sprostał zadaniu, a kto nie. Jak próbowałem to pokazać, do „Piątej” Beethovena prowadzi wiele dróg i każdy ma prawo do wyboru własnej. Dotyczy to rzecz jasna tak słuchaczy, jak i zmagających się z tym dziełem muzyków. Wśród sześćdziesięciu wspomnianych na wstępie płyt, w których przebierać może zainteresowany utworem melo-

man, jest jedno nagranie, na które moim zdaniem warto zwrócić uwagę, a to z tej prostej przyczyny, że jest to interpretacja z niezrozumiałych powodów zapoznana. Mam tu na myśli nagranie Wilhelma Furtwänglera z zespołem Berlińskich Filharmoników, zarejestrowane podczas jego pierwszego powojennego koncertu (1947). W tej wersji upojenie, odurzenie i samozapamiętanie osiągają wymiar transcendentalny. Co do mnie, to z podobnym zjawiskiem spotkałem się jeszcze tylko jeden raz - a jest to kolejny mało znany dokument z 1951 roku, tym razem utrwalony przez Willema Mengelherga z amsterdamską Orkiestrą Concertgebouw.

Józef Baliński



Aleksandra Simińska, *Akwarela*

## APOKATASTASIS PANTON

Na brzegu rzeki. Czy jest to jedna z trzech mitycznych rzek, opływających Hades: Acheron, Lete, czy Styks? A może jest to heraklijska rzeka? Czy może „domowa rzeka” Niemena? A może Wilia, albo Wilenka, lub legendarna, podziemna Koczerga? Pewnie jednak jest to Niewiaża, czarna, głęboka, o leniwym prądzie, szalenie obrosła łożyną *Issa*, rzeka dzieciństwa:

„Ty byłeś mój początek i znów jestem z Tobą, tutaj gdzie nauczyłem się czterech stron świata. (...)

Gdzickolwiek wędrowałem, po jakich kontynentach,

zawsze twarzą byłem zwrócony do Rzeki.”

(*W Szetejniach*)

„O wodo - mówi święty Ambroży - Od ciebie zaley początek, od ciebie koniec, a raczej ty sprawiasz, iż końca nie znamy.” „Jak to jest z przekroczeniem ostatniego progu?” (*Sala*), pyta Miłosz.

I odpowiada:

„Umarli przebudzą się, nie pojmujący.

Aż wszystko, co się stało, wreszcie się odsta-  
nie.

Jaka ulga! Odetchnijcie, którzyście dużo cierpieli.”

(*Ten świat*)

Co to znaczy, że „Umarli przebudzą się” i że „wszystko, co się stało, wreszcie się odsta-  
nie”? Na trop trafiamy już w *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), a potwierdzenie znajdujemy w *Na brzegu rzeki*. Piotr Apostoł mówi i Miłosz powtarza za nim: „A p o k a -  
t a s t a s i s p a n t o n ” (*Dzieje Apostolskie* 3, 21). Apokatastasis, czyli odczynienie, przywrócenie, powtórzenie się czegoś w formie oczyszczonej; czas odnowienia wszystkich rzeczy w ich idealnej, wyrwanej przemijaniu i śmierci postaci, co od wieków przepowiada Bóg przez usta swoich proroków; słowo, które przyobiecuje ruch odwrotny, nie ten co zastygł w katastasis. W *Dzwonach w ziemi*, ostatniej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Miłosz wyznaje, że tak jak Orygenes, święty Grzegorz z Nyssy i William Blake, wierzy w apokatastasis:

„Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.

I w czasie i kiedy czasu już nie będzie.”

Ważne wyznaczenie. Rozjaśnia je w rozmowach z Renatą Gorczyńską w tomie *Podrózny świata*. W wierszu *Po odcierpieniu* mówi:

„Hipoteza zmartwychwstania,

Którą pewien uczony wywiódł z mechaniki kwantowej,

Przewiduje powrót do bliskich nam miejsc i ludzi

Za miliard albo dwa miliardy ziemskich lat  
(*Co w pozaczasię równa się jednej chwili*). (...)

To samo ujął krócej Piotr Apostoł,

Mówiąc: A p o k a t a s t a s i s p a n -  
t o n ,

Odnowienie wszechrzeczy.

Jednakże to pomaga: móc sobie wyobrazić,

Że każda osoba ma kod zamiast życia

W przechowywalni na wieczność, nadkomputerze wszechświata.

Rozpadamy się w zgniliznę, proch, mikrona-  
wozy,

Ale zostaje ten szyfr czyli esencja,

I czeka, aż nareszcie obleka się w ciało.”

Jeżeli nauka, zbrojna w powagę „wzorów i wykresów”, czyni cuda, to co dopiero wiara, która przecież góry przenosi, bo oświeceniem jej jest miłość, silniejsza niż śmierć.

Ważna jest Rzeczywistość, pogoń za nią i nazywanie jej, przyszpilanie. Miłosz, jak żaden ze współczesnych poetów polskich, jest piewą Rzeczywistości. I jak żaden z nich czuje czas. Według Barańczaka jego wiersze można podzielić na wiersze - kroniki, które opisują przepływ czasu i wiersze - epifanie, które zatrzymują czas. Czas jest więc głównym tematem tej poezji. Czas i jego brak - jakiś pozaczas, czy beczas.

Bo nie tyle chodzi o nazywanie, o wskrzeszanie z pyłu wspomnień, „na przekór ziemskiemu prawu nicestwienia pamięci”, co o dążenie, przeżywanie, współodczuwanie i wreszcie zapis, czyli o to wszystko, w czym wielką rolę odgrywa u r o j e n i e, które włada, jak mówi w *Sprawozdaniu*, każdym dniem i każdą godziną człowiecka i z którego bierze się poc-

za - inkantacje *dajmoniona*, jego „niejasne nuty”, które on poeta - medium zamienia w słowa, w zhierarchizowanym świecie dobra i zła, góry i dołu, sacrum i profanum, zapisując olśnienia. Teraz tu: na brzegu rzeki.

Zamykając rachunki, czyniąc Dziękczynienie: „Na samej granicy. Przed spadnięciem Teraz, tu. Zanim „ja” zmieni się w „on”. (...) Trochę ich śmieszcy zaciekleścią tonu, Jakby od prawdy zależał los świata.”

(*Pierson College*)

Z wiarą w Słowo.

Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach. Dwór i okolice. Szetejnie i Niewiaża. I Wilno, miasto młodości. Mityczna Lauda. I „ten, który widzi”. I inni, którzy jak panna X z wiersza *To lubię*, w „skrecie pojedynczej anima”, są w swojej okolicy, pokutując i czekając na przejście na drugą stronę, na odczynienie, przywrócenie:

„Nie spodziewałem się jednak również takiej wiedzy:

że rozpadają się w pył kości, mijają dziesiątki lat, a trwa ta sama obecność.”

(*W Szetejniach*)

Tajemnica apokatastasis. Gdy “w jednej współczującej chwili, / Kiedy co mnie od nich odziciła, ginie”

(*Miasto młodości*).

I chyba tylko wtedy dostępne jest rozumienie - ponad to, że „jest grzech i jest kara”. W tej jednej współczującej chwili, w jednym błysku, czy blasku, gdy staje się tajemnica odczynienia, dar przywrócenia. W miłości, która silniejsza jest niż śmierć. W świetlistości, gdy ustaje wszelkie widzenie. Na brzegu rzeki.

Krzysztof Myszkowski

Czesław Miłosz: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994. Wydawnictwo Znak

## TWÓRCZY PESYMIZM

„W błysku się spełni to co było obec / I niewidzialne wczoraj -”, takie przesłanie otwiera wiersz *Magnificat* Józefa Kuryłaka, autora zbioru *Kołatanie do bramy*, za który otrzymał w marcu b. r. nagrodę Warszawskiej Premiery Literackiej. Ten „błysk”, olśnienie, moment epifanii, to najgłębszy sposób rozpoznania tajemnicy bytu, prawdy ostatecznej, do której dąży poezja. Właśnie epifaniczność, jako sposób rozpoznania rzeczywistości, „wzrok wewnętrzny”, łączą w istotny sposób autora *Ziemskich prochów* i *Jasno ciemno jasno ciemno* z poezją Mieczysława Jastruna, autora m. in. tomu poezji *Błysk obrazu* i wiersza *Zmysł wewnętrznyego wzroku*.

Dojście do epifanii, do nagłego błysku, w którym objawi się prawda bytu, poprzedza jednak ciemność egzystencji i ostra świadomość, iż rozpad, gnienie, przemijanie, są osnową istnienia, nie tylko ludzkiego. Rozpacz potęguje

nie tylko poczucie winy i grzechu, trwale obecne w świecie Kuryłaka:

*Wiem - zgnarowałem światło swego życia  
Dane mi za darmo Boskie Technienie”*

(*W łęku*)

*Nie zwrócę talentów: Zofia się rozpadła,  
Uschły nasze czereśnie nad strumieniem.  
Kłęczę przed bramą jak przed zwierciadłem:  
Bez talentów, bezbronny, bez imienia.*

(*Talenty*)

ale również cierpienie niewinnych istot, zwierząt:

*Biedne bezbronne zwierzaki  
Płaczę i modłę się za was”*

(*Aleja zwierząt*)

Bohater Kuryłaka traci poczucie własnej tożsamości, pozbawiony imienia, więc tego, co człowieka określa, odróżnia w anonimowym tłumie; zgnarowawszy „talenty”, symbol

zdolności i możliwości danych przez Boga, „kłęczy przed bramą”...

To odczucie własnej winy i związane z tym skrucha, lęk, bojaźń Boża, wskazują na wyraźne pokrewieństwo z myślą filozoficzną S. Kierkegaarda, rozwijającego protestanckie, przerażające pojęcie grzechu, które stało się „chorobą na śmierć”. Właśnie takie pojmowanie grzechu otwiera przed bohaterem Kurylaka przerażającą otchłań, rodzi wątplenie, które podkopuje równowagę duchową:

*Gdy dzień otwiera się przede mną jak grób  
Gdy słabnie moja wiara w Boga a potężnieje  
strach*

(Cmentarz II)

Na szeroką dehumanizację współczesnego świata, na egzystencjalną trwogę istnienia i poczucie własnej winy, Kurylak reaguje rozpaczą, pesymistycznym wyznaniem zagubienia w czasie, który „zmiotł wszystko nie zostawił nawet cieni” (*W lęku*). Pesymizm jest tu także wartością, pozytywnym wyzwaniem losu, który stawia człowieka w obliczu końca (symbol „bramy”). Przypomina to Mariana Żdziechowskiego, który definiował pesymizm jako *r e a l i z m* i uważał, że może on być składnikiem integralnym myśli religijnej. Wydaje mi się, iż tak właśnie jest u Kurylaka, czego artystycznie najciekawszym wyrazem jest tytułowy wiersz *Kołatanie do bramy*

*Kołataj do bramy: skarga szczęście ci przyniesie.*

*Bóg cię przyjmie do grona zbawionych straceńców*

Biblijny motyw „kołatania do bramy” wyra-

sta z rozpaczliwej skruchy serca, z „bezwyjściowości”, to „męstwo bycia”, o czym pisał Paul Tillich, ma ono źródło w tym Bogu, który „pojawia się wówczas, kiedy Bóg zniknął w lęku przed wątpleniem”. „Drzwi” i „brama” są symbolem dostępu do wiecznej szczęśliwości, ale w poezji Kurylaka oddzielają też to, co zewnętrzne, ciemne i złe, co wewnętrzne, jasne, sakralne. Komu „została otwarta brama do wiary” (Dz 14, 27), ten będzie mógł wejść na drogę do zbawienia.

Autor *Ziemskich prochów* nie lubi poetów nazbyt kulturalnych, którzy uciekają od brutalnej prawdy o gniciu i rozpadzie form widzialnych, ale też z drugiej strony formuluje wyraźne przesłanie poetyckie:

*Obudźcie się poeci*

*Do was bowiem należy wszelkie światło*

*I nawet w grobie powinniście świecić*

(*De profundis*)

W tej poezji powracają obsesje „trumienne” i „cmentarne”, może nawet zbyt często, jak zauważył Wiktor Woroszyński w recenzji wewnętrznej z nowego tomu „Siostry nocy”, ale ostatecznie poeta podejmuje istotną próbę przełamania tragicznej wizji świata. To próba sensu wyrastająca - paradoksalnie - z bezsensu, trwogi i poczucia winy. Warto przeczytać te wiersze z jeszcze jednego powodu, by uświadomić sobie wartość i wagę świata wewnętrznego, w czasach despotyzmu tego, co zewnętrzne, przemijające i oglupiające (!)...

Stanisław Dłuski

Józef Kurylak, *Kołatanie do bramy*, Latona, Warszawa 1993, s. 96

## EROTYKI KRYSZTYNY RODOWSKIEJ

Bohaterką liryczną tomu wierszy Krystyny Rodowskiej pt. *Nuta przeciw nucie* jest kobieta, przeżywająca radość i smutki związane z podstawą istnienia - Miłością. To współczec-

zna kochanka, która bez prudencji odsłania swoje uczucia, namiętności, marzenia i pragnienia. W wyborze wierszy miłosnych z lat 1968-1992 Rodowska - biorąc przykład z gorszy-

cielki lat międzywojennych, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej – buduje studium psychologiczne miłości kobiety. Z tych, oddanych w słowie, przeżyć wyczytać można sui generis pamiętnik uczuć; pamiętnik utkany z nastrojów lekkich, muskających delikatne włosy kochanków i tych, gaszących roznieconą iskrę nadziei, a także - wyrażających przymierze z sensem życia.

Wszystko zaczyna się od wiersza *Genesis*. Kobieta - kreator przekornie u Rodowskiej powołuje do życia Adama; poetka - kochanka rzeźbi ze słów jego wizerunek. Uniesiona zachwytem nad swym dziełem stawia swojego wybranka w centrum świata:

życie staje się tajemnicą  
ciebie  
której jestem  
wibrującą  
częstką

Zakochana kobieta zdolna jest do wielu wyrzeczeń, potrafi oddać się miłości aż po samozatrącenie. Wówczas antagonistycznie brzmiące *TWOJE MIEĆ znaczy (moje) BYĆ* osiągają harmonię:

wyznawczynie wolności  
dobijana wielbłąt  
twój dyktat  
bądź rozkosz twoja

bądź jeszcze  
pchnięcie  
w samo Teraz

Podróż miłosna znaczone jest pulsującym światłem sensualizmu. Bohaterka liryczna wzywa żarliwie kochanka do miłości, nie w myślach i słowach, ale w czynach:

Wargami Oczami Językiem  
natchnionym między  
nogami

Jakby miłości nie było  
zanim się jej nie zacznie  
wyprowadzić

Eros jest siłą łączącą to, co najniższe w człowieku, z tym, co najwyższe; wiąże ze sobą to, co naturalne, zmysłowe, z tym, co etyczne, duchowe. „Nie było jednak wprawdzie tego, co duchowe, ale to, co ziemskie; duchowe było potem” (1 Kor 15,46).

Miłość w poezji Rodowskiej ukazana jest jako ciągła zatrać i narodziny. Ona to sprawia, że łączy nas ze sobą „nagość niepodzielna”, ale pozostajemy nadal „nietykalni”. W liście tej mówi się o ciele miłującym; autorka przenosi ulamki chwili, doznań - w kształt mowy wrażliwej kochanki, odkrywa odważnie receptywną seksualność kobiecą, odróżniając ją od agresywnej - męskiej. Stwierdzenie C.G.Junga, iż „kobieta jest bezpośrednim wyrazicielem psychologii i wzbogaca jej treści”, doskonale przystaje do charakteru tej twórczości Krystyny Rodowskiej.

Ale miłość przynosi ze sobą też lzy i odcisną. Pozostaje nam wtedy „nicobecność w ramionach” i mgnienia uczuć zastygłe na kliszy fotograficznej, pogrzeby chwil, miłości. Można wtedy po prostu wrzucić jego (ją) do szuflady wspomnień, ponieważ jest już dla nas tylko fantomem. Jesteśmy okrutni, gdy miłość odchodzi, wyrzucamy wybranka z orbity naszych uczuć, a „mróz ścina pamięć”.

Źródło miłości nie wysycha w nas. Możemy kochać na nowo, nawet tych, których odtrąciliśmy. Bohaterka poezji Rodowskiej uznaje władzę uczuć; oddać im trzeba czasami wszystko, nawet własną twarz.

Miłość moja,  
oddaje ci mą Własną Twarz  
zaciągniętą innymi twarzami,  
twarz od spodu,  
najstarszą - najmłodszą,  
spod ciętego nowiu łagodności

Utwory późniejsze - zamieszczone w tym zbiorze - przynoszą już dojrzałe analizy i diagnozy relacji kobieta - mężczyzna. Bycie ze sobą, wbrew słabościom, określone zostało tu już mianem kontrapunktu: „żyć z tobą : nuta przeciw nutcie”. Jest w tej książce nawet utwór wyrażający zrozumienie i empatię dla płci przeciwnej. Te występujące przeciw sobie osobowości, jedna inna od drugiej, w me-



lologii życia przechodzą w harmonię, tak, jak *yin* i *yang* splecione w uścisku dążą do pełni.

Miłość jest wieczną tajemnicą. Książd Jan Twardowski ujął tę myśl w pięknej sentencji: *nigdy nie wiadomo mówiąc o miłości, czy pierwsza jest ostatnią czy ostatnia pierwszą*. Bohaterka liryczna tomu poetyckiego Rodowskiej wyznaje w zakończeniu bezradnie:

Miłości /.../

Nie jesteś pojętna /.../

Bo dotąd  
jak na początku  
jąkasz się znakami

Weronika Hetman

Krystyna Rodowska, *Nuta przeciw nucie*. Wybór wierszy miłosnych z lat 1968 - 1992, wyd. Miniatura, Kraków 1993, Ss. 76

## JĘZYK WYJĘTY Z ZAWIASÓW

Andrzej Sosnowski zdaje się mieć wielką łatwość pisania. Kipi życiem, pomysłami, jego wiersze pełne są dynamiki, sugestywnych często obrazów, ale może to tylko wata słowna, może zmęczona ciągłym poezjowaniem wyobraźnia?

A może to takie wiersze pisane z marszu, reakcje na otoczenie, albo raczej na świat literatury - skoro się w nim już jest trzeba pisać, ciągle, nieprzerwanie pisać. To jakieś we śnie czy półśnie tworzone krajobrazy, może dynamiczne stany psychiczne, rodzaj nierealnego świata przy wszelkich cechach realizmu, może projekcja osobowości gdzieś na granicy jawy, snu i zmyślenia, chwilami jednak jakby nadzbyt sztuczna. To jakaś spontaniczna potrzeba mówienia, z której narastają wiersze bez tchu nicomal.

Być może wiersze Sosnowskiego należałoby czytać jako manifestacje pokolenia, które w dojrzałe, świadome życie, także literackie, weszło w okolicach przemian ustrojowych kraju. To ludzie, którzy dość swobodnie poruszają się po Europie i świecie, którzy - to też trzeba powiedzieć - są nadzbyt zafascynowani kulturą amerykańską. To wreszcie ludzie, których poezja zdaje się być pozbawioną granic. Tych dosłownych - politycznych, geograficznych,

ale często także artystycznych. Poszukiwanie nowych sensów, nowych formuł i strategii niekoniecznie musi być jak szeroko rozlana rzeka, jak rzeka w dni powodzi.

Może by czytać i rozumieć Sosnowskiego należałoby wpięrow gruntownie poznać poezję Johna Ashbery'ego czy poetów nowojorskiej awangardy. Zwłaszcza zapoznać się z ich koncepcjami na temat poezji traktowanej jako doświadczenie języka, jako medium, które poprzez swoje „rozgadanie” dotrzeć chce do strefy milczenia, bo w niej tkwi Tajemnica. To taka poezja, która „mówi” bezustannie, z rzadka tylko wyznaczając jakieś punkty odniesienia, wszystko jest w niej obecne niejako równocześnie. To taka próba zatrzymania czasu, uchwycenia w jednej chwili wszystkich słów, ich odcieni, wariantów, ich ogromna koncentracja.

Mam wrażenie, że Sosnowski dość niefrasobliwie traktuje materię słowną. Może jej nie docenia? Boję się, że dla niego to tylko jakiś tam materiał, a nie TEN właśnie. Mógłby na przykład używać - bo ja wiem - kamieni. Owszem, może się zdarzyć, że powstanie z nich piramida jego poezji, która trwać będzie i zadziwiać wieki całe, ale może też być tylko kupą gruzu, w dodatku nikomu niepotrzebne-

go.

Może kluczem do sztuki poetyckiej tomu *Sezon na Helu* jest wiersz „R. R. (1877 - 1933)”, w którym pojawiają się takie oto słowa:

(...) *Albowiem utwór  
nie może zawierać nic rzeczywistego, żadnych  
obserwacji  
a tylko zupełnie wymaginowane struktury.*

Czy należałoby raczej podjąć trop zawarty w wersach długiego tekstu zatytułowanego *Fragment*? Coś w tym jest. To dla mnie prawdziwy Sosnowski, z jednej strony usiłujący tworzyć poezję natchnioną, budować nowe, nienazwane światy dostępne tylko poecie, z drugiej zaś zdający sobie sprawę z tego, że żyjemy w epoce postmodernizmu, w której wszystko wolno, w której tzw. twórca eklektycyzm ma być panaceum na wszystkie bolączki naszego wieku. To taki poeta - proszę mnie dobrze zrozumieć - który jest kapłanem i błaznem równocześnie. To z jego właśnie pióra „splywają te post - efemeryczne poematy w formach tak rozchlestantych”, pełne „miałkich słów”. To on właśnie niefrasobliwie „Język wyjął z zawiasów i porzucił w szczyrim polu”.

Poezja może być jasna i czytelna. Powinna być? Być może to punkt widzenia z dzisiejszej perspektywy, ale przecież u podstaw tej sztuki leży magia, czarodziejska i czarowna zarazem formuła, która czytelna i zrozumiała może być tylko dla wtajemniczonych. I tak się jakoś dziwnie dzieje z poezją Sosnowskiego: odrzuca mnie jej nieczytelność, jej gęstość, nieprzezroczystość, ale z równą siłą przyciąga jej magia, tajemnica, nieuchwytność. Niemniej jednak trzeba wiedzieć co się mówi i o czym, co się chce powiedzieć. Nie

rozumiem intencji autora piszącego (pomijam zupełnie problem dobrego smaku): „tu gdzie wszystko ciut stoi (trochę bardziej leci) i wszyscy mają mentalność dzieci”, albo: „miłość lżejsza i na sianie ostrzejsza” czy wreszcie korona tego typu pomysłów: „Gównu zamarło niby kropka lub myślnik albo paradoksalny wykrzyknik”.

Wiersze z tomu *Sezon na Helu* to taka poezja, której język wyrwany został z posad, ze swego naturalnego otoczenia. Skoro granice stały się przepuszczalne to i język musiał się rozlać na wszystkie strony. I takim właśnie rozlanym językiem pisze swe wiersze Sosnowski. Kłopot polega na tym, że poprzez taki zabieg traci się po prostu czytelność, jasność myśli.

To poezja, która na tle współczesnych prądów polskiej liryki wyróżnia się zdecydowanie. Jest inna, lecz niekiedy owoc mimo swej świeżości może być trujący. Debiutancki tom *Życie na Korei* poza zapowiedzią nowości, odznaczał się jeszcze dodatkowo przemyślaną konstrukcją, tworzył swoistą całość. *Sezon na Helu* zdaje mi się być dość przypadkowym - mimo wszystko - zbiorem wierszy różnych. Być może Sosnowski - poeta „szukał drogi, która by go zgubiła”. A szkoda by było, bo to artysta o sporym talencie, budujący ciekawe obrazy - metafory jak choćby ta porównująca drapacz chmur do „jednej z tych srebrnych żyłek gołących skórę nieba”.

Jan Wolski

Andrzej Sosnowski, *Sezon na Helu*. Biblioteka „Kresów” t.6. Lublin 1994.

## ŚMIAŁO DROGĄ POD GÓRĘ

Od kilku lat na naszym rynku księgarskim mnożą się książki Hermanna Hessego. Wydawcy dokładają starań, by wybitny pisarz niemiecki, zmarły w roku 1962, noblista z roku 1946, ukazał się polskiemu czytelnikowi w pełnej glorii swego talentu. Tym bardziej, że

talent ten w pewnej fazie swego rozwoju ogarnął sprawy niezmiernie dziś modne w naszym kraju - te, które zawierają się w pojęciu hinduizmu. Obok *Sadhany* Rabindranatha Tagorego więc czy *Dziennika azjatyckiego* Thomaasa Mertona znajdują miejsce dla *Siddhar-*

thy Hessego. Choć jednak rekomendują ten „poemat indyjski”, powstały w roku 1922, jako jedną z najlepszych powieści w dorobku pisarza, to przecież czytelnicy *Wilka stepowego* (1927, pol. wyd. 1927) oraz *Gry szklanych paciorków* (1943, wyd. pol. 1971) wiedzą, że Hermann Hesse to nade wszystko te właśnie dwie książki i żadna wcześniejsza ani żadna późniejsza im nie dorówna.

Mistrza wszakże godzi się pokazać „w całości”, nie we fragmentach, choćby najlepszych, toteż rokrocznie na ladach księgarskich pojawia się jakieś nie znane nam dotąd dziełko znakomitego niemieckiego prozaika. Jedno lub dwa, a nawet trzy - za sprawą różnych wydawców. Spośród tegorocznych najbardziej wczesna, trzecia z kolei w dorobku pisarza (po *Pod kolami* z 1906 oraz *Gertrudzie* z 1910), romantyczna powieść *Rosshalde* z 1914 roku, nigdy dotąd w Polsce nie wydawana. Obok niej - wspomniany już „poemat indyjski” *Siddharta*, również wcześniej nie tłumaczony.

W *Rosshalde*, pełnej znamion młodzieńczości, żarliwej, buntowniczej, „górnjej i chmurnej”, doszukać się można zapowiedzi głównych wątków i motywów przyszłych dzieł Hessego. Johann Veraguth, artysta malarz, którego tragedia osobista stanowi kanwę tematyczno-fabularną powieści, to młodszy brat „wilka stepowego”, ktoś, kto - jak tamten - zmierza ku absolutnej samotności i jej wtajemniczeniom, lub - jak Siddhartha - wstępuje na „stromą, śmiałą ścieżkę pod górę”, albo też - niczym Józef Knecht z *Gry szklanych paciorków* - podejmuje wyprawę w wymaginywany świat sztuki, wiedzy, medytacji.

Ba, w *Rosshalde* na upartej można znaleźć zawiązek czy raczej zwiastun jednego z najbardziej przejmujących i najpiękniejszych wątków o wiele późniejszej powieści innego mistrza prozy niemieckiej, Tomasza Manna. Choroba i śmierć małego, uroczego chłopca w *Doktorze Faustusie* (1947) służy podobnemu celowi, co ta sama choroba (zapalenie opon mózgowych) i śmierć małego, uroczego jak poranek chłopca w historii Hermanna Hessego. Z różnicą oczywiście, którą wyznacza nieporównywalność obu dzieł: potężnego *Doktora Faustusa* z całym bogactwem jego filozoficznych metafor i symboli oraz skromnego

*Rosshalde*, którego twórcę ograniczył się do losu jednego bohatera (artysty). Dla Adriana Leverkühna, uosabiającego genialność i demonizm Niemiec, śmierć dziecka, ucieleśniającego niewysłowiony czar niewinności i świętości, jest jednym z wielu bolesnych niby cięcia nożem doświadczeń „małej Syrenki”, przeznaczonych mu przez los. Popycha go ku otchłani ludzkiej nędzy, a tym samym - ku szczytowi ludzkiej wielkości (genialności). Śmierć Pierre'a, synka Johanna Veragutha, wyposaża artystę w „ubogi skarb” nacechowanej bólem miłości i wyzwala - ku drodze wzwyż. W obu przypadkach „śmiała i stroma droga do góry” jest symbolem bezkompromisowego dążenia do prawdy poprzez sztukę.

Piękna jest powieść *Rosshalde*. Niby prosta i zwyczajna, a przecież - nieprosta i niezwykła. Nie rozgrywa się bowiem na jednej płaszczyźnie. Klęska bohatera jako mężczyzny - męża i ojca - owocuje zwycięstwem Johanna Veragutha jako artysty. Pierwszy naprawdę wielki obraz namalował on, gdy „szklana powłoka niewzruszonego, zagadkowego bytu i biegu natury rozdarła się na mgiełkę” i odczuł „gwałtowny, potężny oddech rzeczywistości”. Przydarzyło mu się to pewnego dnia o świcie, podczas podróży, gdy zbudził się z płytkiego snu w małej gospodzie nad Renem, wymknął się przez okno na dwór, wszedł do czółna i wypłynął na zasnutą mrokiem, leniwą rzekę. Rzeczywistość - własna, prywatna, ta w której tkwił od dziesięciu lat, odkąd kupił posiadłość Rosshalde i osiadł w niej z rodziną - objawiła mu się za pośrednictwem fascynującego i przedziwnego widoku. Oto „ujrzał zdążającą w jego stronę z przeciwległego brzegu łódź wiosłową - ciemny kształt spowijało zimne, wiatło światło wilgotnego brzasku, na skutek czego łódź zdawała się nadnaturalnej wielkości (...) rybak zatrzymał się przy boi i wyciągał z chłodnej wody wędzerek. Ukazały się dwie srebrzyste ryby, przez moment błysnęły nad szarą powierzchnią nurtu i z plaśnięciem spadły na dno łodzi”.

Widok ten uświadomił malarzowi, że stanął twarzą w twarz z czymś nowym, nieznanym, z czym będzie się musiał niebawem zmierzyć i uporać. Dotychczas malował „przy pełnym słońcu albo w ciepłym, złamanym świetle leśnej gęstwiny”, a teraz oto porwał

go, zawiadnął nim migotliwy srebrzysty chłód. Przejmująco zimne, nieprzyjemne światło, z którego wylonila się „nicma” i „bez charakteru” twarz rybaka, a obok niej - nieruchome ciało ryby i jej przerażone, teńące bólem oko.

Obcość widoku nastęrczyła mu dużo pracy, ale Veraguth, artysta wielkiej miary (i wielkiej sławy), przedarł się przez nią i oddał tajemnicę swego przeczucia, objawienia w sposób prosty, pełen powagi i dostojności, bez żadnej symboliki prócz tej najprostszej, „bez której nie ma dzieła sztuki i która pozwala nam przytlaczającą tajemnicę natury nie tylko odczuć, ale i z jakimś słodkim zdumieniem pokochać”. Stworzył największe ze swoich dotychczasowych dzieł.

I jednocześnie zobaczył na własne oczy siebie - swoją rzeczywistość bez miłości, bez żony (mimo formalnego jej posiadania), zatopioną w chłodzie, w marazmie życia bez uczuć, a więc życia w śmierci. Wstrząśnięty, porażony tą świadomością, samoświadomością, wstąpił na „śmiałą, stromą ścieżkę pod górę”.

Z pomocą przyszedł mu przyjaciel z Indii, Otto Burkhardt. Przybył do Rosshalde, by namówić artystę do zamorskiej podróży. Odkrył od razu i bez trudu nędzę egzystencji przyjaciela: samotny trud w pracowni, z dala od domu, gdzie rezydowała żona z synkiem Pierre'm, obca i obojętna wobec męża, pustelnicze trwanie w chłodzie, powoli wytrawiającym jego siły witalne i twórcze, klęskę ojcostwa w odniesieniu do starszego syna i rysującą się już klęskę ojcostwa w stosunku do ukochanego młodszego syneczka. Dzięki Ottonowi samoświadomość Johanna nabrała mocy, ostrości i głębi. Rozpoczął swoje drugie wielkie dzieło - obraz przedstawiający sztywną i martwą postać kobiecą, sztywną i martwą postać męską, a między nimi żywą, jasną i radosną postać dziecięcą. Wydobył na wierzch swoje cierpienie, ukazał je w okrutnie jaskrawym świetle. „Cięcie bolało, bolało dotkliwie, ale (...) wyzbył się niepokoju, rozterki, wewnętrzznego rozdarcia i paraliżu duszy”. Zro-

zumiał, że musi odejść, rozstać się ze wszystkim, co kochał, i podążyć w tę stronę, którą wskazał mu przyjaciel, gdyż nie miał tu już nic do zrobienia - w Rosshalde, w miejscu swej klęski. Pojął, że musi się wyrzec nawet Pierre'a. I uczynił to. W poczuciu, że niebawem spadnie nań najpotężniejszy cios.

Nie spostrzegł bowiem w porę, że jego mały, żywy jak słoneczna iskra chłopczyk, zamknięty w kręgu śmierci, uległ śmiertelnemu porażeniu. Chłód bijący od martwych postaci kobiety i mężczyzny ogarnął i jego, przeraził i - zabił. Dziecko skonało w straszliwych mękach, daremnie wyczekując pomocy i ratunku. Miłość wyzwolona bólem i rozpaczą nie mogła już nic sprawić. Chorym umysłem malca władał inny obraz - lodowaty, okrutny obraz dalekich, obcych, obojętnych rodziców, którzy nie widzą i nie słyszą, nie patrzą i nie słuchają. Obraz matki zajętej sobą - swoją klęską. Obraz ojca, który wprowadzic z rzadka dostrzega synka, lecz pogodzony ze stratą, rusza już w swoją drogę.

W zakończeniu powieści Hermann Hesse daje do zrozumienia, że śmierć Pierre'a była konieczna, by artysta zrozumiał, że „rozmiął się z ogrodem życia”, by doświadczył, choć poniewczasie, „jedyną prawdziwą miłości, po raz pierwszy zapominając całkiem o sobie, przewyciężając siebie”. Nie brzmi to jednak przekonywająco: Veraguth właśnie przez utratę synka zyskał swój jedyny „ubogi skarb” - czynny przyszłych wielkich dzieł. Nawet miłość i śmierć posłużyły więc jego celowi. Lecz nie wińmy go, nie nazywajmy egoistą - wszak pierwszy padł ofiarą swej sztuki. Stał się sługą i niewolnikiem owej gwiazdy, chłodnej i dalekiej, która poprowadziła go w górę, ku tajemnicy bytu, ku Absolutowi.

Maria Jentys

Hermann Hesse: *Rosshalde*. Przekład Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994 ss. 188

## PRZEKAŚKA INTELEKTUALNA

Tę szczupłą książeczkę: minipowieść, czy raczej nowelkę poprzedzającą dwa motta, które w gruncie rzeczy mówią wszystko o następującym po nich tekście. Zwięźle streszczają utwór i definiują jego „powierzchniowe” znaczenie. W gruncie rzeczy lektura dotyczy jedynie odpowiedzi na pytanie jak to zostało zrobione, napisane. W rozumieniu stylu, sposobu prowadzenia narracji, fabuły, struktury kompozycyjnej.

Motto pierwsze: „Dipol. Mały człowieczek rozpięty między dwojgiem ludzi, którzy go ukształtowali. Z jednej strony stara matka, figura wszystkiego, co wiąże się z tradycją. (...) Z drugiej strony tajemniczy doktor Regenbogen, twórca higienicznej diety, jeszcze jednego projektu stworzenia naprawdę nowoczesnego i szczęśliwego społeczeństwa, który odebrać ma człowieka od jego ciemnych korzeni. - Samuel Blücklein >>Czy jeszcze science fiction?<<” To streszczenie *Potraw*. Wszelkie natychmiast narzucające się tu sensory, odwołania - łącznie z tymi mitologicznymi, archetypicznymi po Freuda - lapidarnie wyluszcza motto drugie.

Utwór Adama Kwaśnego skonstruowany jest w stylistyce opowieści, relacji opatrzonej

dość licznymi przytoczeniami, adresami bibliograficznymi, cytatami nieistniejących książek i dzieł. Podobnie jak tajemnicą jest autentyczność autora pierwszego - tu przytoczonego - motta: Samuela Blückleina. I chyba właśnie owa fikcyjność, literackość stawania się *Potraw* jest najciekawszym, najbardziej frapującym elementem lektury. Na samym pograniczu „literackiej literackości”, uczoności wywodu - może nawet chwilami już nieznosnych - dotykającej aż pastiszu jakiegoś modernistycznego utworu. Najzupełniej poważnie prowadzony rodzaj gry: literackość jeszcze czy już pastisz. I to najzupełniej odpowiedzialnie i poważnie, bez puszczenia oka do czytelnika, bez ewidentnej zgrywy lub kpiny z używanych figur stylistycznych. Niewątpliwie antenatów ta książeczka ma wielu, lecz i ta jej zaleta, że wśród tej elity oryginałów broni skutecznie swojego poziomu i klasy. A najbardziej wyszukaną przystawką do *Potraw* Adama Kwaśnego winno być znajdowanie owych antenatów i odkrywanie związków pokrewieństwa lub powinowactwa.

Krzysztof Soliński

---

Adam Kwaśny: *Potrawy*. Kraków, Wydawnictwo Platan, 1991; str.83.

## Kołonotatnik

## GŁODOMÓR

„I dali mi żółc na pokarm mój,  
a gdym pragnął, napoili mnie octem”

*Adolf Rudnicki*

Moje ciało dedykuję medykom, zaś duszę miłosierną jak siostra, zapisuję głodomorom, których poznałem. Zanim skończyłem tę myśl o doktorach zwykłych i habilitowanych, którzy zajęli się moim ciałem, gdyż potrafią teraz utrzymać przy życiu nawet umarłych, przyszły mi na pamięć okoliczności, kiedy to wraz z ojcem podglądałem głodomora i uwierzyłem w jego istnienie.

Uwięziony był w klatce. Ledwie widoczny w słomic. Przybierał postać zwierzęcia z ludzkimi oczami. Opisywano go wiele razy. Ilekroć pojawiał się w naszym miasteczku, znajdowałem zdjęcie głodomora na pierwszej stronie gazety. Publiczność ustawiała się w długich kolejkach, żeby go zobaczyć, bo wtedy ogarniała nas litość i trwoga.

Ojciec trzymał mnie mocno za rękę, jakby bał się tego stworzenia, które uwięzione z własnej woli, cierpiące głód i pragnienie, otoczone gromadką opastych dozorców, mogło być dla mnie niebezpieczne. Czyż coś takiego może jeszcze porywać dzieci, zastanawiałem się, przecież nawet nie przeciętnie się przez szczeliny między prętami klatki, a ponadto mieliśmy dookoła tyłu dozorców ludzkiego bezpieczeństwa, że takiemu chłopcu jak ja nie grozi. Do ich obowiązków należało także sprzątnięcie klatki i usuwanie stamtąd przegniłej słomy.

Ponadto obżerali się mięsem, jakby chcieli wzbudzić w widzach podniecenie. Przyglądali się pilnie głodomorowi, co budziło moją zazdrość, ale on wcale nie reagował na zachowanie tych bydlaków ubranych w cyrkowe liberie.

Jednakże raz jeden, kiedy wymknąłem się ojcu, by nie patrzeć na manekiny, skaczące jak pchły na trapezach, na żonglerów lykających zapalone pochodnie i sam jeden podszedłem

do klatki, zobaczyłem, że głodomór wymiotuje. Stał tyłem. Jego kościste plecy wstrząsały dreszcze.

Zrozumiałem, że wygląda coraz gorzej. Na tym polega jego zawód. Przerazić widzów samym widokiem. Przypominał upiora, który robił kasę.

Niektórzy brali go za umarłego. Męczył go brzuch tak, że nie mógł się schylić, by podnieść słomkę, którą w dawnych czasach brał do ust z upodobaniem. Jego ręce, pozbawione mięśni, przypominały wiązki kości. Wyglądał jak kleszcz, którego wszyscy chcą się pozbyć.

Dawniej obdarzano go oklaskami. Specjalni goście dyrekcji żądali, żeby się rozbierał. Krzyczeli wraz z dozorcami: do rosółu, do rosółu.

Teraz było tak cicho, że słyszałem tylko szelest słomy, który był jak płacz lub łkanie kogoś skulonego w kącie klatki. Możliwe, że głodomór próbował jak dawniej zaśpiewać, żeby oszukać głód, ale z jego krtani wydobywały się skrzypienia i szelesty, które nie tworzyły żadnej pieśni.

Nie więc dziwnego, że głodomór nieco obrzydł publiczności. Nie ciekawego nie mogło się zdarzyć w klatce. Wiadomo, że on nie złamie zasad, a nie ma już sił, by zaprezentować na przykład żucie kieszeni surduta. Z wolna zaspokajał pragnienie, ciągnąc przez słomkę jakiś mętny napój i drżał z zimna.

Publiczność przeniosła się do cyrkowego namiotu. Tam przeżywała prawdziwe emocje. Krzyczała, że głodomór powinien być uznany za umarłego, gdyż jego same zajęcie wobec powszechnej żarłoczności, urąga przyjętym obecnie obyczajom. Tamten świat po prostu zniknął i mało kto pamięta sztuczki głodomora.

Teraz ludzie chętnie skakali sobie do gar-

dła. Łamali kości. To wszystko można było zobaczyć na arenie. Przy tym głodomór jest żaloszny i należy się dziwić, jakim cudem Pan Bóg utrzymał go przy życiu i w jakim celu zachowuje na powierzchni kogoś, kto przypomina owada lecącego na oslepek do niegdyś zapalanej lampy.

W domu ojciec zadreślał mnie pytaniami. Trzymał się krzesła obitego skórą, był więc w pewien sposób ukrzesłowiony, i stamtąd robił wykłady na temat tego, czym powinienem się zająć. A przy tym obżerał się mięsem, obgryzał kości, dobierał się do szpiku, wypijał sosy, jakby chciał mi powiedzieć, że prawdziwe życie to jednak żarcie. Człowiek musi być silny, a następnie urosnąć.

Nie mogłem znieść jego apetytu. Przypominał namiętność ludożerców i ludojadów. Czulem wstręt i odrazę. Przesiałem siadać ojcu na kolanach. Ojciec przypominał mi zacieklego dozorcę głodomora i kiedy zapytał, kim chcę być, odrzekłem, że głodomorem.

Pobladł. Jak to, spytał, będziesz się wygłupiał, a ponadto bierzesz zawód bez przyszłości? Dlaczego? Po prostu, odpowiedziałem cicho, nie mogę zapomnieć głodomora.

Więc zanim zadedykowałem swoje ciało medykowi, rozpocząłem od surowych ćwiczeń. Najpierw były to drobne wyrzeczenia. Kisiel bez śmietany. Rezygnacja z okienka czekolady. Pozbycie się drugiego śniadania. Schowanie cielęcogo kotletu pod stół. W czasie świąt uciekałem pod stół i udawałem, że mam gorączkę. Prawdziwym świętem był dla mnie post, gdy w kuchni wygaszano palenisko.

Nie brałem chleba do ust. Zapisywałem godziny bez jedzenia. Jeśli musiałem coś przełknąć, czyniłem to ze wstrętem. Pokochałem ów przymus, który urodził się we mnie pod wpływem głodomora. Kiedy go zobaczyłem na raz pierwszy, porzuciłem na zawsze watę na patyku. Nigdy nie chciałem żadnego wynagrodzenia. Wiedziałem, że są zajęcia, kiedy to wierność zasadom znaczy więcej niż doraźny dochód.

Teraz dedykuję moje ciało doktorom zwykłym oraz habilitowanym, którzy przy pomocy kroplówki stawiają na nogi stworzenia bardziej ode mnie wyczerpane. Zamiast dozorców mają siostry, siostry mają aparaty, a apa-

raty wzięły mnie w obroty, gdyż jak się okazało lubią wszelkie słabości. Upadki. Rzetelność głodomorów i podniecający widok wszelkich upiorów.

Nie chcą mnie dręczyć ani upokorzyć. Doprowadzili do tego, że moje ciało tęskni do nich i potrzebuje naszych spotkań. Być może tracę rozum, gdyż świat się ode mnie oddala, ale oni przy mnie. Tęsknię tak, jak moja lewa noga (spuchnięta), moja głowa (śnięta) zwykle wypełniona watą.

Nie spodziewałem się, że ktoś tak potrafi zadbać o głodomora. Potrzebna jest tylko chwila prawdy, którą przeżywam na wadze. Jej wielkie dziesiętne ramię mówi, z czym tu przyszedłem i ile mnie zabrali. Z wolna tracę pamięć, język, mięśnie, skórę, zęby i paznokcie. Pozostawiono mi przytomność, dyscyplinę i cnotę.

Wykwalifikowany głodomór, po latach ćwiczeń i wyrzeczeń, jest dość pospolity i w tym względzie zbliża się do rzeczy, bo jak mówi Céline, „każdy jest zwykłym układem trawiennym” i naprawdę nie mamy nic do powiedzenia naturze.

Waga powtarza wciąż to samo. Że jest mnie coraz mniej. Przybywam tu i ubywam. Jestem i już mnie nie ma. Już mnie nie ma, a jestem.

Doktorzy organizują nasz pobyt tak, byśmy nie mieli krzywdy. Igły są jednorazowe. Każdy ma swoje wiadro z drenami, worek z pościelą, więc możemy spać albo podglądać samych siebie jak jesteśmy coraz mniejsi. Drobnymi jak owady.

Dopiero teraz widzę, co ze mną zrobił tamten głodomór, którego odwiedziliśmy z ojcem. Niby skulony w kącie klatki, nieobecny, przyniósł najbardziej niebezpieczną zarazę, która rozwijała się we mnie latami.

Co się właściwie stało? Zostałem zepchnięty do świata, który został n a p i s a n y. Z początku to nie wydawało się groźne. Przyglądałem się organizacji tekstu. Podziwiałem sposoby, w jakich została wyrażona fikcja.

Nie zauważyłem pułapki. Oto fikcja pochłonęła czytającego, nie zostawiając zeń suchej nitki. Nawet cienia. Może kogoś, kto pod postacią głodomora próbuje przetrawić.

Okazało się, że czytelnictwo jest jak śmierć, toteż ludzie nie chcą ryzykować i przeświełają swoje dusze ruchomymi obrazkami telewizorów, które spływają z nich jak woda.

Tamten głodomór rzucił się na mnie, nie ruszając się z miejsca. Jestem pewien, że został w tej samej klatce i wciąż wędruje po małych miasteczkach, polując na małych widzów, którzy przychodzą obejrzyć z ojcami jego ludzkie oczy.

Tamtego dnia przestałem istnieć naprawdę jak chłopiec przerażony bajką, którą usłyszał. Czulem jak ziemia osuwa mi się spod

stóp. Co on ze mną zrobił, zastanawiałem się. Moje ciało nie miało wiele do powiedzenia. Traciło formę.

Doktorzy podtrzymywali mnie na duchu. Uczylem się żyć ze słabością. Wiedziałem, że nie można bez końca tracić wagi. Może już jestem cieniem tamtego chłopca, który pewnego dnia pojawił się przy klatce z cukrową watą na patyku?

Wszystko zaczyna się niewinnie, a potem jest ciężar, którego nie można udźwignąć, by odpowiedzieć na najprostsze pytanie: jestem żywy, czy martwy? Wszystko jedno.

Krzysztof Nowicki

## Glosy

# RÓD POETÓW

Na pytanie, czy czasy dzisiejsze są bardziej za, czy bardziej przeciw poetom - nie potrafię odpowiedzieć jednoznacznie. Raczej boję się wyrazić tę smutną chyba opinię, brzmiącą bodaj jak wyrok, bo najgorszą z możliwych: *d z i s i e j s z e c z a s y s ą a n i z a, a n i p r z e c i w p o e t o m*. (Jest to niedobra diagnoza wedle kryterium obecności w życiu publicznym: *niech mówią dobrze, czy źle, ważne żeby w ogóle mówili. Ważne, żeby to miało jakiegolwiek znaczenie*.) Dzisiejsze czasy nie są ani mniej, ani więcej niepoetyckie od jakichkolwiek innych czasów. Czasów, gdy poezja nie kompensuje emocji życia zbiorowego.

A jednak oni, poeci (i one, poetki) są pośród nas. Nie powymierali, nie usunęli się. Trwają na wcześniej obranych pozycjach. Dziwne, nieprawdaż? Może trudniej im, od innych grup zawodowych, przebrnąć zawiść. Nieskoro im - prócz małej grupki zapalcieców - brać swoje sprawy w swoje ręce. Coraz trudniej wiązać koniec z końcem, kupowanie książek stało się niewiarygodnym luksusem (zresztą pisarz nie jest osobą, która czyta książ-

ki, lecz je pisze), ich dzieci nie mają najmniejszej szansy na... Czy nie odczuwają z tego powodu wyrzutów sumienia? Zapewne. Ale trwają przy swoim. I piszą. Talent literacki, niestety, nie zawsze idzie w parze z życiową zaradnością.

Pomyślałem, że warto by wziąć kolejny raz - akurat teraz - do ręki *Zniewolony umysł* Miłosza. Nie tylko dlatego, że to parabola i jak każda parabola daje się przymierzać do rozmaitych okoliczności. Przede wszystkim dlatego, że każda epoka ma swego diabła, jak tamta, w którą uwikłani byli Alfa, Beta, Gamma i Delta. I sądzę, że przymiarka sprawdza się. Najbardziej w odniesieniu do Delty - czyli trubadura: „Trudno o lepszy przykład pisarza buntującego się przeciwko izolacji intelektualisty w dwudziestym wieku niż Delta. Tenor, który znalazł się na bezludnej wyspie, cierpiałby równie jak Delta, gdyby musiał publikować w małych magazynach czytywanych tylko przez snobów.” Albo nie publikować wcale, dodajmy. Przywołanie tego przykładu jest zapewne rażąco banalne. Mimo że persona trubadura jest, dzięki przenikliwej ocenie Miłosza, tak



naprawdę najpowszechniejszym modelem psychologicznym poety. Miłosz pisze o centralnej motywacji postępowania Delty - jest nią potrzeba kontaktu z publicznością; ta uwaga powtarza się wielokrotnie na kartach *Zniewolonego umysłu*, także w odniesieniu do samego autora. Odkładając książkę na półkę, myślałem o tym, jak bardzo myli się myślenie historyczne z pamięcią historii. Przecież nasz diabeł, dzisiejszy, wodzi piszących tak samo za nos, choć z innych pobudek, z bardziej delikatnych przyczyn. Skutki jednak są tak samo fatalne.

Ród poetów! To co ich łączy jest wstydliwie ukrywane przez wieki, tysiąclecia. Gamma nie był powołany do literatury, ponieważ „Nie był zdolny przeżywać upojen pisarza, ani upojen procesu twórczego, ani upojen nasyconej ambicji.” Te trzy podniety przywiązują piszącego ostatecznie do literatury. U poety owe procesy psychiczne zachodzą w dwójnasób. I dlatego, jeśli nie ma dobrej woli publiczności literackiej, traci on kontakt z czytelnikiem. Jak zaczarowany, nawiedzony złym duchem, nie baczy na okoliczności. Jeśli zmuszony jest do odkrycia w sobie zdolności zarobkowania, jeśli zmuszony jest wykonywać zbyt wiele obowiązków życiowych, rozprasza niestety swój talent, gubi go po drodze, zwykle ostatecznie. Najczęściej jednak jest tak, że dla talentu, dla twórczego skupienia, dla spełnienia, opiera się życiowym obowiązkiem. Komunisci, stratedzy - byli znakomitymi psychologami: „Literaci, aby być użytecznymi, powinni zająć się wyłącznie literaturą. Wszystko inne zrobimy za was, wy tylko piszcie, a my będziemy to sownie opłacać.” Władza, jak pisze w *Kadencji Szczepański*, potrafiła być hojna. Zdając sobie zarazem sprawę, że w zasadzie do niczego innego, prócz pisania, literaci nie są zdolni. Przykład! Nie było w Drugiej Rzeczypospolitej większego bałaganu w biurze notarialnym niż w Zamościu. Współpracownicy Leśmiana wspominają go jako człowieka zawodowo zupełnie nieprzydatnego.

Ród poetów! Ich nadzieje i zawody. Ogromna ruchliwość, gdy w grę wchodzi to małeńkie, majające w dali światelko. Przechwytyjący natychmiast techniki i nowinki warsztatowe tych, którym się powodzi. Tlu-

mic oblegający nowe, nie skażone koteriami publikatory. Rozgoryczeni do krytyki, nie dostrzegającej ich własnego miejsca na literackim Parnasie. Sytuacja poczji w dziejach sprawiła, że wytworzył się tu jeden z bardziej zwartych klanów, przywodzący na myśl walczące o swój byt narody, mniejszości seksualne czy masonerie. A zarazem, gdy w grę wchodzi wiersz, ten - najważniejszy, jak każdy kolejny, w całym dorobku - lekceważą to wszystko, wzruszając ramionami, z twierdzeniem: mnie to nie dotyczy, jestem odporny, czymże to jest w stosunku do wieczności, sława?, frazszka. Zresztą o sławie nie może być tu mowy. Dzisiaj to domena muzyków rockowych, agresywnych i kontrowersyjnych reżyserów, nie poetów.

To naprawdę dziwny przypadek, jeśli się temu przyjrzeć dokładnie,ród poetów! Jeśli Platon niezbyt historycznie podchodził do wykluczenia ich z miasta, to dlatego, że zdawał sobie sprawę, iż jest to jedynie kwestia czasu. To dzisiaj spełnia się jego postulat. Jeszcze nie tak dawno komuś przynajmniej na sprawie zależało, gdy jak Gombrowicz w eseju *Przeciw poetom* ciskał gromy. Dzisiaj milczy się, bo czyż w zdrowiejącym społeczeństwie jest miejsce dla ułomnych?

Los poety, jego osobliwa sytuacja w zbiorowościach. Przyznam, że to jeden z bardziej od dawna zajmujących mnie problemów. Zażenowanie, gdy mówi o sobie publicznie: „jestem poetą” - i poczucie przejmującego odosobnienia, gdy myśli w duchu: „tak, jestem poetą”. To, jak społeczności traktują swoich poetów, wola o pomstę do nieba; biorąc pod uwagę także nutkę zadufania przenikniętą ironią, gdy ci sami twierdzą: „a jakże, mamy i swoich poetów.”

Poczuciem pragmatyzmu w tej kwestii, połączonym ze zwiastującym duże doświadczenie autodystansem, cieszył się W. H. Auden. Jego esej *Poeta i społeczeństwo* czyta się jak dekalog tej sprawy, bardzo delikatnej przecież i chyba nie aż tak marginalnej. Już choćby ów fragment: „jeżeli w pociągu przygodny pasażer zapyta mnie o mój zawód, nigdy nie mówię, że jestem pisarzem, ze strachu, że za chwilę zainteresuje go, co piszę, a odpowiedź >>wiersze<< byłaby żenująca dla obu stron, obie bowiem wiedzą, że z poczji żyć nie moż-

na." I dodaje: „Najsukuteczniejszą formułką, na jaką wpadłem, aby stłumić ciekawość w zarodku, jest powiedzenie: - zajmuję się historią średniowieczną”. (przeł. A. T. Baranowska)

Wiele ma racji Auden, przedstawiając szereg praktycznych rad dla poetów, które sprowadzić można krótko do odpowiedzi na pytanie: Jak, będąc mimo wszystko, wbrew usilnym staraniom, poetą, jednocześnie zachować się przy życiu? Auden, znając wszelkie niebezpieczeństwa czyhające na każdym kroku na adepta pióra, radzi zawód robotnika niewykwalifikowanego, co rzeczywiście w wielu, wielu przypadkach sprawdza się z korzyścią dla lirycznej twórczości. Z czterech popularnych zajęć w tej branży: „tłumacza, nauczyciela, dziennikarskiego chałturzysty lub reklamowego tekściarza” - tylko pierwszy służy dziełu.

Znany jest powszechnie bliski związek pomiędzy Audenem a Josifem Brodskim. Nic zatem dziwnego, że słowa Audena z tego eseju brzmią jak potwierdzenie odpowiedzi autora *Części mowy* na zarzut władzy radzieckiej o społeczne pasożytnictwo. Oto fragment dialogu z 18 lutego 1964 roku przytoczony we wstępie pióra Stanisława Barańczaka do wydania polskiego poezji Brodskiego:

„Sędzia: A w ogóle jaki jest wasz zawód?

Oskarżony: Poeta. Poeta - tłumacz.

Sędzia: A kto ustalił, że jesteście poetą? Kto was przyjął w szeregi poetów?

Oskarżony: Nikt. A kto mnie przyjął w szeregi ludzi?

Sędzia: Czy uczyliście się tego?

Oskarżony: Czego?

Sędzia: Jak być poetą. Czy nie próbowaliście uczęszczać na uniwersytet, gdzie dają wykształcenie, gdzie uczą...

Oskarżony: Ja nie myślałem... nie sądziłem, że to można osiągnąć poprzez wykształcenie.

Sędzia: A przez co w takim razie?

Oskarżony: Myślę, że to... od Boga...”

A oto słowa Audena: „społeczeństwo, jeżeli w ogóle zastanawia się nad bezinteresownością, odnosi się do niej podejrziwie - artyści nie pracują, a więc są prawdopodobnie pasożytującymi nierobami.”

Jak ją dostrzec, zobaczyć? - Personę Poe-

ty. Ikar, Syzyf, Arlekin, Trubadur? Pomyślmy, mieszka na przykład dwie kondygnacje wyżej w naszym domu. Ociężały, otyły od nieustannego ślęczenia w miejscu, w miejscu, z którego - jak mniema - widać najlepiej. Wszystko. Ma psa pinczerka i wychodzi z nim co wieczór na długi spacer. Zjeżdża dudniącą windą pośród ludzkich hałasów i dramatów. Zimne osiedle, wieczorem. Czy w takiej okolicy można jeszcze w cokolwiek wierzyć? Zastanawiam się, dlaczego bardziej interesowali mnie ci, którzy nie wygrali, nie zdążyli na akurat odjeżdżający pociąg, albo wsiadli do niewłaściwego? Dlaczego mniej fascynują mnie pupile środowisk, ci którym się udało...? Może to świadomość, że pośród nieustannych rautów, prestiżowych stypendiów, nagród i udziałów w spotkaniach, zebraniach, konferencjach ten nawet całkiem niezły wiersz dźwięczy chłodną pustką. Myślę o tych, którzy zaprzepaścili nawet spore talenty, zostali w tyle, zamilkli... Ich wiersze, choć zdają sobie sprawę, że to psychologia - mocniej działają na wyobraźnię. Przejrzyjmy adresy poetów - ilu z nich mieszka w odrażających blokowiskach, w społecznościach, których zachowania nie są możliwe do akceptacji.

Ich twarze. Twarz Gottfrieda Bennha, mieszczaucha, trwoniącego czas przy piwie: „Wypić dwie duże wódki / zimne / czysta Köhm / wzmoćnić piwem / solidny połysk / rodzącej się piany / zachowanie bez / zniciecipliwnienia / stopnie pośrednie / produkty rozkładu / czysty wydzźwięk wieczoru /.../ (przeł. K. Karasek). Widzę go dokładnie, rozpartego przy stole, wyluzowanego, spokojnego na widok osypującego się świata. Albo Hölderlin, odchodzący od rozumu w swojej wieży w Tybindze. Szaleństwo.

Są dwie możliwe sytuacje pomiędzy poetą a wierszem. Poeta jest mądrzejszy od tego, co pisze. Albo to, co pisze jest mądrzejsze od niego. Każdy z tych przypadków przynosi piękne, cudowne efekty. Rzadko, ale warto poczekać na tych kilka dobrych wierszy na stu, dwustu autorów. Warto dać się ukąsić poezji, czy jest jawą, czy snem. Na chwilkę. Dla społeczeństwa problemem jest tak mała efektywność - „Trzy dobre wiersze na dwustu!? absurd!” Cała reszta: koszty własne, życiowe przegrane, zmęczenie, całkowity brak wiary

we wszystko (Miłosz w wierszu *Do Amy Kameńskiej*: „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki”) - nikogo tu nie interesują.

Pocci są zawsze mniejszością, zawsze znajdują się poza nawiasem społecznej akceptacji. Zawsze przegrywają. Tylko czasem możliwa jest ta odrobiona rekompensaty, gdy są potrzebni. Dlatego marzą o wojnach, kataklizmach, wielkich dyktatorach, którym mogliby służyć, bądź ginąć z ich ręki. Marzą o dyktanckich mecenasach, wynajmujących dla

nich apartament i zapewniających prowiant na czas pisania stustronicowego poematu na cześć żony lub ukochanej kotki - istnieje wtedy życiowa szansa na dwa, trzy naprawdę głębokie liryki. Bo przecież chodzi o kilka zaledwie wierszy, o kanon, jak u Kafkisa oznaczony gwiazdką, po którym można spokojnie odejść w sobie wiadomym kierunku...

Robert Mielhorski

## „PIWNICA” W ANEGDOCIE

Krakowska „Piwnica pod Baranami” jest najdłużej działającym kabaretem na świecie. Za dwa lata stuknie jej czterdzieści. Niebezpieczny wick, po którym następuje druga młodość... Niedawno ukazał się nakładem Tenten znakomity album o „Piwnicy” Joanny Olczak-Ronikier, w świetnej szacie graficznej autorstwa Kazimierza Wiśniaka. Myślę, że garść anegdot, które tu proponujemy, będzie niezłym uzupełnieniem obrazu „Piwnicy” dla tych czytelników, którzy zetknęli się ze wspomnianą publikacją, a zachętą do jej przeczytania dla pozostałych. Oczywiście bohaterem większości tych anegdot jest animator i lider zespołu Piotr Skrzynecki. Inaczej po prostu być nie może.

\*

W 1982 r. po kolejnym festiwalowym pobycie w Arezzo, piwnicznianie udali się na audiencję u papieża Jana Pawła II

– Dużo się w Krakowie mówi o Panu, Panie Piotrze - zagaił rozmowę ojciec święty.

– O Jego Świątobliwości również - odrzekł nagabnięty.

\*

Po występach „Piwnicy” w warszawskiej Stodole w 1981 r. wezwano Piotra przed oblicze partyjnych władz od kultury. Miał im wytłumaczyć znaczenie detalu scenografii - w wiszącej złotej klatce ustawiony był biały biust Lenina i płonąca przed nim świeczka.

– Chcieliśmy do klatki wsadzić papugę, ale się nie mieściła – oznajmił lider „Piwnicy” aparatczykom, zestrachanym po proteście ambasady radzieckiej. Wzięliśmy więc to, co było pod ręką.

\*

Podczas którejś z galowych imprez „Piwnicy” świta jednego z ministrów narobiła szumu, że dla ich szefa zabrakło krzesła.

– Panie ministrze, w dzisiejszych czasach lepiej stać niż siedzieć! - stwierdził Piotr do mikrofonu.

\*

W stanie wojennym Piotr Skrzynecki „stojąc na Rynku nie usłuchał nawoływań milicji do rozejścia się”. Kolegium puściło mu to wykroczenie „w niepamięć”, radząc, żeby z początkiem maja nie wychodził z domu, gdyż zanadto rzuca się w

oczy. Skrzynecki wyjechał do Krościenka. Ledwo wynajął sobie pokój, pod jego oknami zahamował milicyjny gazik. Przyjechali nie po niego, lecz po gospodarza. Po wieczery Piotr (były ministrant księdza Czartoryskiego w Makowie) przyłączył się do rodzinnej modlitwy o szczęśliwy powrót pana domu - wezwanego do Krakowa na akcję funkcjonariusza MO.

\*

Na jeden z występów „Piwnicy” w Nowym Jorku przyszedł Janusz Głowacki i Andrzej Czeczot. Halinie Wyrodek, znanej odtwórczyni piosenki Śliwiaka i Koniecznego „Ta nasza młodość”, Czeczot wypalił za kulisami:

- Nienawidzę pani!
- Dlaczego? - spytała zaskoczona.
- Bo mnie pani zmusiła do leż.

\*

Leszek Wójtowicz wspominał o wywiadzie, którego autor udzielił kiedyś na antenie radia Kraków. Na zadawane pytania odpowiadał wybranymi przez siebie cytatami z Kierkegaarda, o czym rzecz jasna nie poinformował słuchaczy. Po emisji część osób, mających pretensje do wydawania kategoriycznych sądów, twier-

dziła, że mówił wyjątkowo swobodnie, ale niestety wyjątkowo nieciekawie.

\*

Według Piotra humor jest kategorią, która odróżnia ludzi od zwierząt i zbliża ich do Boga - wspominał Alosza Awdiejew. - Piotr często cytuje Pismo Święte, które uważa za bardzo dowcipną książkę. Np. Adaś skonsumował jabłko i Bóg go pyta: „Adamie, gdzie jesteś?” Po co Bóg pyta, skoro wie wszystko? Oczekuje, że Adaś zastanowi się, gdzie jest.

\*

Kiedy w 1981 r. z okazji ćwierćwiecza kabaretu powstawał piwniczny numer „Szpilek”, padła koncepcja, by o słowo wstępne poprosić prof. Artura Sandauera. Profesor się wykręcał, redakcja nalegała. W końcu przyznał się dlaczego o „Piwnicy” pisać nie zamierza. W styczniu tego roku, na programie kabaretu w warszawskiej Stodole, Piotr Skrzynecki powitał profesora. Reflektor punktowy wyłowił go z tłumu widzów, były ukłony, oklaski, etc. I wreszcie zabrzmiała zapowiedź Piotra: - Specjalnie dla profesora Artura Sandauera Halina Wyrodek zaśpiewa piosenkę „Tak za pana mi wstyd”.

Janusz Klott

## POMYŁKA SAPERA

Warszawa była kiedyś małym miasteczkiem. Nie za czasów książąt mazowieckich, ale całkiem niedawno, jeszcze w latach sześćdziesiątych. Na rynku Starego Miasta, gdzie dzisiaj kawiarnie, sprzedawcy pamiątek i coraz gęstszy tłum, wówczas było raczej pusto. Tylko parkujące samochody, przeważnie syrenki i warszawy, zapelniały szarą przestrzeń.

Ile razy jestem dzisiaj na rynku, mam wrażenie, że owe pojazdy stoją tam nadal. Widmo, bo nie zostało z nich ani śrubki. Starzy ludzie pamiętają odbudowę rynku, pamiętają powojenne ruiny, a może nawet przedwojenny wygląd tego fragmentu miasta. Co było wcześniej, pamiętają już tylko sztychy i fotografie. Stare mury, stare formy, stare zdarze-

nia, stare anegdoty, wszystko wypaliło się w bajecznym fajerwerku przemijania. Może eksplodowało. A może sfajczyło się powoli? Zależy jak kto patrzy.

„Powietrze miejskie czyni czleka wolnym”, mówiono w średniowieczu. Bywa również inaczej. Powietrze miejskie uzależnia człowieka od przeszłości. Od jego własnej pamięci. Na tych kwadratowych lub prostokątnych rynkach warstwi się historia. A to skazuje na oglądanie świata trochę z sentymentem, trochę ze sceptycyzmem. Sentyment jest tęsknotą za kształtami, które, czy to kuszące, czy wstrętne, na zawsze już zniknęły. Sceptycyzm bierze się ze świadomości, że to, co dziś żywe, barwne i nowe też wkrótce trafi do ogródka zgasłej pamięci. - Trzask! I już ucieka, przepada, niknie.

W takich ogródkach dużo jest czasem obrazków zabawnych, a przy tym - taki pragnąłbym nadać im wymiar - symbolicznych. Oto, gdy tylko widzę tak licznych dzisiaj handlarzy obrazów, przypomina mi się pewien dzień z roku 1964. Dzień majowy, pogodny, taki sam jak dziś, tyle, że gdyby cofnąć czas i handlarze, i kawiarenki musiałyby zniknąć, a zamiast nich wróciłyby toporne sylwety starych samochodów, szara pustka, przejmująca nuda. Od strony restauracji „Bazyliśzek” rozległy się pijacki wrzask, bo przecież tam, gdzie dzisiaj frakowi kelnerzy podają obiady co zamożniejszym turystom, była niegdyś malownicza mordownia. I sprawiedliwość! - każdy mógł niespodziewanie dostać kuflem w łeb.

W szkole - klasa dziewiąta, może dziesiąta, według ówczesnej rachuby - również było szaro. Jak owe przedpotopowe, smutne samochody parkowaliśmy w ławkach albo stawali na postaju podczas szkolnej akademii. Wasilewska, Kruczkowski, Broniewski. Słowo daję, dzisiaj chyba łzej.

W połowie kwietnia w szkole zaczynał się ruch. Przygotowania do pierwszomajowego święta. Udział w pochodzie nie był narzucony z góry, dyrekcja sama wydawała takie polecenia. Z dołu. Czekало nas więc powiewanie papierowymi kwiatami, uśmiech Gomulki, cień ogromnego wówczas jeszcze Pałacu Kultury. Na trzeciej lekcji, akurat wtedy, gdy mowa była o ucieczce i zdradzie sanacyjnego

rządu, w szkole powiało czymś niesamowitym. Gdzieś z daleka, przez mury, przez szkolne korytarze szło grobowe wołanie. Słyszeliśmy je bardzo niewyraźnie. Powtarzało się niezrozumiałym echem: Ememy... Em... Emy! Cóż to mogło być? Cóż to było, w czasach tak cichych, pełnych malej stabilizacji, realizmu i rozsądku? Wabiło jak syreni śpiew. Jako pierwszy, pod byle jakim pretekstem wymknąłem się z klasy. Na pachnącym pastą korytarzu było pusto. Na schodach też. A ja słyszałem coraz wyraźniej. Echo dobiegało z sali gimnastycznej. Tak jest. Z sali gimnastycznej. Nie myliłem się. Tam był jego początek i tajemnicze źródło. A więc dziurka od klucza: widok na zwałone pod ścianą materace, szczebelki gimnastycznych drabinek, na których ćwiczyliśmy zwisy i podciąg. Pustka. I nagle na jej tle kolega Jerzy Jarosz. Ćwiczył. Napiął się. Odkaszlnął. Ochryple wrzasnął: ... ĘKIJEMY ...A ...YSIĄC ...ÓŁ ...YSĄCLECIE!

Również inne, równie drobne, choć jeszcze bardziej osobliwe zdarzenia odrywały nas wówczas od męki jałowego bytowania. W pracowni robót ręcznych malowano hasła na majowy pochód. Została po nich obryzgana czerwoną farbą paleta. Przyglądaliśmy się jej w koleżeńskim gronie z uwagą. Przypominała malarstwo taszystów, abstrakcję niegeometryczną, która jako nieszkodliwa, nie była wówczas w Polsce zakazana. Mało kto, poza kręgami artystycznymi, zwracał na nią uwagę. Bywało jednak, że jej uprawianie uchodziło za akt sprzeciwu.

Czy nie było w tym jakiejś racji? Proszę sobie wyobrazić szary rynek, ochryply wrzask pijaka wychodzącego z „Bazyliśzka” i gazetę w rynsztoku i tytuł na pierwszej stronie, że produkcja sody kaustycznej wzrosła. A my trzymaliśmy oto przed oczami taki wspaniały tasyzm, taką orgię czerwonego koloru!

Pierwszy to był wernisaż i pierwsze wystawienie obrazu na staromiejskim rynku. Zanieśliśmy zbrzyganą farbą tekturę tam, gdzie nikt jeszcze nie sprzedawał ani słodkich pejzaży, ani namiętnych aktów, ani malowniczych koni, ani brodatych Żydów. Ludzie natychmiast zaczęli się gromadzić. Był to czas, że gdy gołąb gonil wróbla, już kilku przechodniów przystawało, żeby kibicować.

- Co to jest? - pukał się w głowę podпиты

warszawiak „od urodzenia”, szukając poklasku wśród widzów stojących przed wystawionym na sprzedaż dziełem.

- Obraz.

- To jest obraz?

- Tak jest. Obraz!

- Ale co on przedstawia? - dopytywał się z uporem.

- Chodzi o tytuł?

- No, właśnie!

To fakt, nikt nie pamiętał o tytule. Czy można sprzedawać obraz bez tytułu? A przecież rozbryzgi farby były tak dramatyczne, tak ekspresyjne.

- To jest „Pomyłka saperska”!

Facet, cwaniak, może z frajny, może z ORMÓ, zamari. Zmroziło go podejrzenie, że robią z niego frajera. Przyjrzał się jeszcze uważniej i spytał:

- A gdzie saper?

- Już go nie ma.

Od „Bazyliuszka” rozległ się pijacki śpiew. Ludzie patrzyli na nas z pogardą, jak na hochsztaplerów ostatniej kategorii. „Zbierają rą wódkę” – powiedziała jakaś kobieta. Warszawa, ty moja Warszawo! Jak dziś pamiętam. Był saper i już go nie ma.

Michał Łukaszewicz

## Przegląd prasy

# DOSSIER

Dwa czasopisma literackie i dwa *dossier*. Lipcowy numer „Znaku” i 4. numer dwumiesięcznika „Teksty Drugie”. Pierwszy z nich za podstawę tematyczną przyjął problem kanonu kultury. Drugi proponuje układ oparty na zasadzie podmiotowej; teksty w nim zamieszczone sytuują się wokół postaci Janusza Sławińskiego i jego koncepcji literaturoznawczych.

Ale dosyć ogólników. „Czym jest kanon kultury europejskiej?” Na to właśnie pytanie starają dać odpowiedź teksty zamieszczone w numerze miesięcznika „Znak”. Już we wstępie próbuje się scharakteryzować specyfikę istnienia kanonu: „Kanon żyje w dziejach i właśnie nieustanne modyfikacje potwierdzają jego ważność. Istnieje dzięki dialogowi - z innymi kulturami i, przede wszystkim z kolejnymi pokoleniami.” Autorzy poszczególnych wypowiedzi zadają sobie pytanie: „Czyż jednak w naszym stuleciu nie zostały zerwane warunki owego dialogu?”. Zygmunt Kubiak prezentuje w tekście pt. *Kilka uwag o kanonie naszej kultury* wizję człowieka dobrze zakorzonego w tradycji, świadomego procesów historycznych. „Są epoki, w których groza się wzmaga. Wiek XX był taką porą. Jaki będzie XXI wiek? Nie można tego wykluczyć, iż bę-

dzie przeraźliwy. Zjawisko to w swej istocie nie jest kryzysem chrześcijaństwa, lecz kryzysem świata, cywilizacji ludzkiej.” Jako antidotum przeciw kryzysowi, opartemu na relatywizmie, proponuje Zygmunt Kubiak próbę zgłębiania historii przez sięgnięcie do samych fundamentów dziejów Europy - do tradycji śródziemnomorskiej. Jerzy Jarzębski w *Metamorfozach kanonu* podkreśla natomiast trudność związaną z definiowaniem samego pojęcia „Kanon”. Interesują go - w przeciwieństwie do Zygmunta Kubiaka, który skupia się na pewnej postulatycznej, idealnej wizji - bardziej różnice reprezentowane przez poszczególne dyskursy o kanonie. Jego zdaniem „kanon zdemokratyzowany stał się bezpostaciową kupą - dzieł, idei, wartości - w której zabrakło tego, co najistotniejsze: hierarchii i wewnętrznej struktury”. Kanon przypomina obecnie centrum handlowe, jest elementem gospodarki rynkowej. Przebija się do świadomości odbiorców poprzez promocję, błyszczącą reklamę. Kanon może być rozpatrywany również jako „narzędzie socjopolityki”. W dobie jednoczenia Europy nieodzowne staje się poszukiwanie dla wszystkich nacji wspólnych korzeni, budowanie nowej, „europejskiej”

świadomości. Wszystkie trzy wersje kanonu uważa się za równouprawione. Jarzębski podkreśla „uniwersalistyczne ambicje” kanonu kultury europejskiej. *O kanonie kultury europejskiej uwagi sceptyczne* prezentuje Jerzy Szacki. Jego pogląd wynika z trudności w definiowaniu zarówno pojęcia „kultury”, jak i samej Europy. „W Europie mieszcza się pierwiastki tak różne, że wiara w ich obecne lub przyszłe połączenie w związek, w którym ich odrębność by zniknęła, niezmiennie okazuje się iluzoryczna. Nie musi to znaczyć, iż sama idea Europy jest pozbawiona wszelkiego sensu. Wprost przeciwnie, im większe zróżnicowanie, tym większa potrzeba wartości wspólnych, bez których wcześniej czy później pojawia się widmo Jugosławii.” Obawy Szackiego podziela Andrzej Osęka w tekście pt. *Po rewolucji artystycznej, na ruinach norm*: przedstawia tu kondycję sztuki współczesnej po rewolucji artystycznej. Tęsknota za hierarchią wartości powinna realizować się nie przez próby budowy „kanonu dla Europejczyków”, ale raczej - w poszukiwaniach indywidualnych. Janusz Marciniak przywołuje przykład prowokacji artystycznej Andresa Serrano - *Piss Christ* - zdjęcie krucyfiksu zanurzonego w urynie - („Kwartalnik” prezentował artystę w numerze 2/94), aby dojść do wniosku: „Sztuka, która przestaje być profetyczna, przestaje być potrzebna”. Dewocji katolickiej przeciwstawia dewocję ateistyczną. Uważa, że kanon jest obecnie martwym wzorem, który dzieli od praktyki ogromną przepaść. „Wylączyliśmy kanon z życia i traktujemy go jak fetysz, a co najwyżej wzór do naśladowania, zamiast uczynić naśladownictwem samym.” Jan Prokop zaś zajmuje się światem postmodernistycznej dekonstrukcji. Za fundament uznaje się w nim - jego zdaniem - niewiarygodność. Rodzi to pytanie: „Jak szukać prawdy u klamecy, którego każda wypowiedź jest wykrętem”. Kryzys kanonu kultury dostrzegają również Ireneusz Kania i Ewa Bieńkowska, która snuje swoje rozważania „z perspektywy paryskiego metra”. Czesław Miłosz wspomina, że ostoją kanonu bywały kiedyś szkoły średnie, dość elitarne w swym charakterze, obecny stan napawa go niepokojem: „Znikła elitarna szkoła średnia, znikła, z rzadkimi wyjątkami, łacina i greka, znikło czytanie Homera, Wergiliego i Horacego

w oryginale, a tzw. przedmioty humanistyczne uległy znacznej redukcji”. Podkreśla, że „osiągnięcia grup ludzkich nie są sobie równe”, stąd nie jest możliwy równy udział wszystkich nacji w tworzeniu kanonu. Nie jest jednak zwolennikiem zakreszenia na mapie Europy jakiegoś uprzywilejowanego obszaru kulturowego. Skłania się raczej ku wielokulturowości”. Interesującą diagnozę prezentuje wypowiedź Pawła Hertza. Dla niego „kanonem kultury europejskiej nie są dzieła, lecz wartości, których te dzieła są skutkiem”. Podejmuje zagadnienie roli inteligencji w budowie wzajemnego porozumienia między grupami społecznymi. Nader krytyczna to ocena. Hertz uważa, że „pogranicza kultur, pogranicza kanonów trzeba szukać na gruncie ekumenii”. Stefan Wilkanowicz pojmuje kanon jako wzorzec, którym jest „konkretny Człowiek, który jest Bogiem”.

Pretekstem kompozycyjnym 4. numeru „Tekstów Drugich” stal się jubileusz - Janusza Sławińskiego (jego sześćdziesiąte urodziny). Składają się nań teksty o Sławińskim, dla Sławińskiego, bliskich Sławińskiemu oraz samego Sławińskiego. W dziale *Portrety* pojawiają się próby przedstawienia różnorodnej działalności jubilata, bynajmniej nie laurkowe. Teksty Włodzimierza Boleckiego, Edwarda Balcerzana, Erazma Kuźmy, Wojciecha Głowali, Stefana Szymutko i Jerzego Madejskiego czynią to w sposób osobliwy, lecz każdej z innej perspektywy. Na dwóch skrajnych biegunach sytuują się teksty W.Boleckiego (najbardziej konkretny) i E.Balcerzana *Sześć początków* (składający się rzeczywiście z fragmentów portretu). Kolejny dział, zatytuowany *Szkice* mieści teksty „dla Sławińskiego”. Jan Błoński porusza problem podziału literatury lat 1940-1980 na tzw. literaturę krajową i emigracyjną. Stanisław Barańczak natomiast postanowił dopowiedzieć parę słów wyjaśnić do interpretacji *Ballady od rymu* Mirona Białoszewskiego, dokonanej niegdyś przez Sławińskiego. Pojawia się wreszcie i tekst Sławińskiego *Jakiej historii IBL-u nam potrzeba?* Stanowi on pomysł - „konspektu” do spisania historii i dokonania IBL-u w strukturalistycznym kształcie.

## WŚRÓD CZASOPISM

### I. „Krasnogruda”

Ukazał się właśnie połączony, 2-3 numer nowego periodyku pod nazwą „Krasnogruda”, wydawanego w Sejnach przez Ośrodek „Pogranicze - sztuk, kultur, narodów” oraz Fundację „Pogranicze”, datowany na zimę - wiosnę 1994 roku. Redaktorem naczelnym „Krasnogrudy” jest Krzysztof Czyżewski, były pracownik Stowarzyszenia Teatralnego „Gardzienice”, współtwórca pierwszej edycji poznańskiego „Czasu Kultury”, współzałożyciel i prezes Fundacji „Pogranicze” oraz dyrektor Ośrodka „Pogranicze - sztuk, kultur, narodów” z siedzibą w Sejnach. Jego też tekst *Europa Środkowo - Wschodnia roku 1994, czyli jak być sobą* otwiera najnowszy zeszyt pisma. Czytamy tu m.in. „Czym powinno stać się dla nas zmierzenie z problemem euroregionu? Niewątpliwie potrzebne są działania na wielu płaszczyznach: lokalnej, rozwoju małych ojczyzn, sąsiedzkiej - a więc w naszym przypadku środkowoeuropejskiej, wreszcie w płaszczyźnie integracji europejskiej. Trzeba zadbać o kulturowy wymiar działań, ugruntowujący tożsamość mieszkańców, ciągłość tradycji, a także jego wielokulturowość. Potrzebne jest operowanie wiedzą w dziedzinie prawa międzynarodowego, nowoczesnego zarządzania i gospodarowania. Dochodzi do tego cała sfera umiejętności rozwiązywania konfliktów, praktykowania tolerancji, nowoczesnych programów edukacyjnych, nowych form działania w kulturze, odwołujących się do rodzimych tradycji, ale nie zamykających ekspresji w etnograficznym skansenie...”

„Krasnogruda” zajmuje wyraźne miejsce wśród licznych dziś czasopism zorientowanych na problematykę „pogranicz kulturowych” (co zostało zresztą wybite w podtytule na okładce periodyku: „Narody - Kultury - Małe ojczyzny Europy Środkowo - Wschodniej”). W przewijającej się przez cały zeszyt recenzenckiej „Witrynie” pojawiają się tytuły pism o zbliżonych zainteresowaniach tematycznych: „Konteksty”, „Kresy”, „Pomerania”,

dodać tu można również „Regiony” czy olsztyńską „Borussię”. Na tym tle „Krasnogruda” pozytywnie zwraca uwagę, już choćby interesującą, całościową koncepcją szaty graficznej, estetycznej zarazem i funkcjonalnej, sprzężonej z przejrzystym układem działów tematycznych. Pismo od pierwszych numerów redagowane jest w sposób wysoce profesjonalny, przemyślany i dokładnie zaprojektowany, udostępnia miejsca zarówno „Forum” historyczno - politycznemu, literaturze, plastyce, teatrowi, tematyce etnograficznej i kulturowej; bez jakiegokolwiek kolizji sąsiadują tu ze sobą bardzo blisko solenny artykuł, esej, szkic, notatka, recenzja, omówienie.

Jakość całościowej wypowiedzi nt. kondycji historycznej i kulturowej Europy Środkowej, prezentacja osobnych wartości i zjawisk tego regionu, wynika wprost z wielonarodowościowego charakteru zespołu autorskiego. Obok wspomnianego Krzysztofa Czyżewskiego czy Huberta Orłowskiego, omawiającego stosunek Hermanna Hessego do Rosji, w zeszycie publikują też - István Bibó (*Nędzia małych państw wschodnioeuropejskich*) i Gábor Csordas (*Tolerancja, czyli nauka o diable*) - Węgrzy, Litwini - A.J.Greimas i Saulius Zukas (*Budzenie się świadomości narodowej Estończyków, Łotyszy i Litwinów*), Czech - Jiri Marvan, - a geograficzną rozpiętość miejsc, z których pochodzą autorzy, uzmysławia zamieszczona na początku wydawnictwa mapa Europy Środkowej (z zaznaczonymi na niej nazwami miejsc zamieszkania autorów w sąsiedztwie ich nazwisk).

Prócz wymienionych dyskusji w numerze znajdujemy też rysunki Otto Axera, prezentację malarstwa konstruktysty Vytautasa Kairukstisa, a w dziale literackim („Zaułek literacki”) szczególną uwagę zwraca prezentacja poezji znakomitego Urosa Zupana (słoweńskiego poety młodego pokolenia, 1963 r.), przełożonej przez uznaną tłumaczkę Katarinę Salamun - Biedrzycką. Nie sposób wymienić



wszystkich poruszonych w zeszycie tematów i spraw, zajmujących przy dużym formacie aż 230 stron.

„Krasnogrudzie”, szerzącej ideę tolerancji i troski o wartości najbliższego, lokalnego gospodarstwa życzymy wszystkiemu najlepszego.

## II. Przeczytane w „Odrze”

Październikowy numer „Odry” przynosi trzy szczególnie ciekawe teksty. W eseju *Wielki archipelag kognitariuszy* Józef Kozielecki przedstawia charakterystykę kształtującej się na naszych oczach nowej społecznej warstwy kognitariuszy.

Powstanie jej związane jest ze zmianami cywilizacyjnymi po roku 1960, ujmowanymi na ogół w hasło postmodernizmu. Od tego momentu społeczeństwa podlegają głębokim zmianom, które wynikają z rewolucji informatycznej, z zastąpienia społeczeństwa kapitalistycznego społeczeństwem „globalnym”, zorientowanym na „otwartość” wobec innych nacji; wartości i normy społeczne w minionym okresie hierarchiczne i niezmiennie zastępowane są wartościami i normami niehierarchicznymi i relatywistycznymi; w dziedzinie kultury burżuazyjna kultura masowa i widoczna dominacja stylu w sztuce podlega wpływowi różnorodności: fragmentyzacji kultury i wicości stylów. W religii - dominacja chrześcijaństwa znajduje zagrożenie w postaci sekularyzacji i w powstaniu ruchów parareligijnych.

Kognitariuszem jest ten, kto „zajmuje się tworzeniem, przechowywaniem, uczeniem się i wykorzystywaniem informacji (danych, wiedzy) i nadawaniem jej sensu i wartości”. Nie trudno dostrzec, że pojęcie kognitariatu, będącego swego rodzaju paraklasą społeczną - stanowi nie tylko zagrożenie dla proletariatu, ale i dla warstwy inteligencji, z której kompe-

tencjami jego rola częściowo się pokrywa. „O ile kognitariusze - pisze Józef Kozielecki - są wschodzącą klasą liberalnego społeczeństwa, o tyle czas tradycyjnej inteligencji mija. Nie istniała ona zawsze i nie będzie istnieć zawsze, nawet w tym zakątku Europy. Jej misja się wyczerpała. Przedstawiciele tej warstwy, aby istnieć w społeczeństwie, muszą przejść >>re-edukację<<, podobnie jak woźnica chcący prowadzić nowoczesny samochód. Muszą oni po prostu zmienić tradycyjną skórę, co okazuje się nader frustrujące i stresujące.”

Do szczególnie złego stanu samopoczucia ma prawo w tej chwili w naszym kraju inteligencja humanistyczna. W tym samym numerze „Odry” dwie wypowiedzi nt. *Humanistyczna polska: agonია czy nadzieja?* Wyjątkowego dramatyizmu postawione pytanie nabiera w tekście Stanisława Beresia i Andrzeja Zawady, pracowników Uniwersytetu Wrocławskiego. Badania, które przeprowadzili oni wśród pracowników uczelni dowodzą, iż: „Aktywność kadr naukowych skierowana została frontalnie ku innym zajęciom. Ich obecność w salach wykładowych zmierza w stronę pozoru. Zapewne pracują, jak mogą. Studenci bywają wymagający, a etyka też ma wciąż jeszcze coś do powiedzenia. Ale jakość tej pracy nie może być inna niż pracy robotnika, który przychodzi na nocną zmianę po przepracowaniu ośmiu godzin w ciągu dnia.” Warto przytoczyć jeszcze jeden fragment: „Jest banalnie oczywiste, że uczony, który nie ma czasu na czytanie, prace w bibliotece i archiwach, który nie jest w stanie poszerzać własnej wiedzy i uczestniczyć w kulturze, w krótkim czasie przestaje być uczonym. Już teraz obserwuje się drastyczne obniżanie poziomu wykładów i ćwiczeń. W ciągu kilku lat stanie się to problemem publicznym.”

W omawianym numerze Odry także interesujący szkic Mieczysława Orskiego o poezji najnowszej pt. „Ja” w *pokoju z widokiem czyli o nowej poezji polskiej*.

R.M.



Jerzy Puciata, *Unicestwienie II*, olej  
fot. Jadwiga Samplawska



Jerzy Puciata, *Temat z Białowieży*, olej  
fot. Jadwiga Samplawska



Jerzy Puciata, *Cykl w - obraz 8/83*, olej  
fot. Jadwiga Samplawska

**Książki nadesłane:**

- Marcin Baran, *Sosnowiec jest jak kobieta*, Zakon Żebraczy i Fundacja „brulion”, Kraków 1992.
- Anna Bolecka, *Biały kamień*, Wydawnictwo „SZPAK”, Warszawa 1994
- Mariusz Grzebalski, *Negatyw*, Oficyna Wydawnicza Ostrołęckiego Ośrodka Kultury, Biblioteka „Pracowni”, Ostrołęka, 1994.
- Georg Heym, *Wieczny dzień i inne wiersze*, Przetłumaczył i wstępem opatrzył Andrzej Lam, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1994.
- Jerzy Jarzębski, *Czytanie Shulza*, Oficyna Naukowa i Literacka TIC, Kraków 1994.
- Olga Lubińska, *Epitafium dla Tuberozy*, „Arkona”, 1994.
- Andrzej Niewiadomski, *Niebylec*, Wydawnictwo „PRZEDŚWIT” 1994.
- Stefan Pastuszewski, *Zachłanność*, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz, 1994.
- Stefan Pastuszewski, *Kobiety są*, Instytut Wydawniczy „Świadek”, Bydgoszcz, 1994
- Wojciech Sobiecki, *Dla krnąbrnych karcer*, Klub „Arkona”, Bydgoszcz 1994.
- Wojciech Sobiecki, *Lustro Cezara*, Klub „Arkona”, Bydgoszcz 1993.
- Janusz Styczeń, *Poezja mroku*, Wydawnictwo „OKIS”, Biblioteka Wrocławskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Seria II, Wrocław 1994.
- Wiesław Trzeciakowski, *Księżę pisze list* – sumptem autora, Bydgoszcz 1994.
- Jadwiga Tyrankiewicz, *Światło i cienie*, Kujawsko - Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz 1994.
  
- „Krasnogruda. Narody-Kultury-Małe ojczyzny Europy Środkowo-Wschodniej” – Sejny, nr 1/1993, 2-3/1994.
- „Kresy. Kwartalnik Literacki”, nr 19(3)/1994.
- „Odra”, nr 10/1994.
- „Przedproża”. Pismo literacko - artystyczne. Gdańsk, nr 2 (19) / 1994.
- „Topos”. Literatura - sztuka - ekologia, Sopot, nr 5 - 6 / 1994.

*Dziękujemy*

## **KWARTALNIK ARTYSTYCZNY 4/1295/94**

### **Redaguje kolegium:**

Krystyna Starczak-Kozłowska - redaktor naczelny  
Józef Baliński, Ryszard Częstochowski, Robert Mielhorski, Grzegorz Musiał,  
Krzysztof Myszkowski.

Administracja, sprzedaż, prenumerata - Mieczysław Kilian

**Redaktor techniczny:** Krzysztof Pawłowski

**Korekta:** Wioletta Gębicka

**Wydawca:** Teatr Polski w Bydgoszczy

**PL ISSN 1232 - 2105**

**Index 36294**

**Copyright by Kujawy i Pomorze, Bydgoszcz 1994**

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

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

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

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

*Kierownictwu Wydziału Spraw Obywatelskich, Kultury i Sportu Urzędu Wojewódzkiego w Bydgoszczy – serdeczne podziękowania za sponsorowanie*

*Kwartalnika Artystycznego.*

*składa Redakcja*

## **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**  
„ART” Galeria ZPAP ul. Krakowskie Przedmieście 62 ✓
- **Łódź**  
Klub MPiK, ul. Narutowicza 8/10 ◦  
Księgarnia „Atul”, 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 ◦

*W następnych numerach m.in.*

POEZJA:

Gottfried BENN, Maciej CISŁO, Thomas S.ELIOT, Kazimierz HOFFMAN, Roberto JUARROZ, Jarosław KLEJNOCKI, Józef KURYŁAK, Ewa KURYŁUK, Krzysztof LISOWSKI, Norman MacCAIG, Osip MANDELSZTAM, Stanisław MISAKOWSKI, NOVALIS, Kazimierz NOWOSIELSKI, Anna PIWKOWSKA, Krystyna RODOWSKA, Jan SKÁCEL, Georg TRAKL, Walt WHITMAN, Wojciech WENCEL, Janusz ŻERNICKI.

PROZA:

Juan Jose ARREOLA, John BANVILLE, Janina BAUMAN, Urszula Maria BENKA, Izabela FILIPIAK, Zygmunt GREŃ, Manuela GRETKOWSKA, Natasza GOERKE, Piotr JASEK, Marek KĘDZIERSKI, Skener KULENOVIĆ, Michał ŁUKASZEWICZ, Feliks NETZ, Robert NYE, Jan Józef SZCZEPAŃSKI.

SZKICE:

Jan BŁOŃSKI, Jorge Luis BORGES, Kazimierz BRAKONIECKI, Jolanta CIESIELSKA, Leszek ENGELKING, Michał GŁOWIŃSKI, Jerzy JARZĘBSKI, Karl JASPERS, Krzysztof NOWICKI, Adam POMORSKI, Józef RATAJCZAK, Leszek SZARUGA.

ARCHIWUM:

Listy Jacka BIEREZINA, Andrzeja BOBKOWSKIEGO, Konrada GÓRSKIEGO i Tadeusza SIEJAKA.

ROZMOWY:

z Johnem BANVILLE i Stanisławem MISAKOWSKIM

TEATR:

Lidia KUCHTÓWNA, Bożena WINNICKA, Jerzy SOKOŁOWSKI,

PREZENTACJE PLASTYCZNE:

Krzysztof CANDER, Leon ROMANOW, WIEŻA CIŚNIEŃ - Małgorzata WINTER i Elżbieta KANTOREK, Grzegorz PLESZYŃSKI, SZKOŁA BYDGOSKA - Stanisław STASIULEWICZ



ISSN 1232-2105