

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Redakcja:
Marta Wyka *redaktor naczelny*
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek *red. graficzny*
Bogdan Rogatko
Teresa Walas *sekretarz redakcji*

Współpracują:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład: SRJS

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

*Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów*

Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 28,80 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
10601389-709987-27000-500101

Przegląd prasy

„**N**apisz / przynajmniej / w jednym słowie / co o mnie myślisz / Dziękuję J.K.” — jest to jeden z wierszy Jiřego Kolářa, których dość bogaty wybór prezentuje „Literatura na Świecie” (97/7). Znajdziemy tu wiele „rodzajów” poezji Kolářa — od dadaistycznego pomysłu na sonet (*Sonet*), przez futurystyczne eksperymenty z językiem (*co znaczy litera*) po żartobliwy erotyk (*Najpierw miała usta jak każda inna...*). „Literatura na Świecie” zamieściła też świetny wywiad, w którym z Jiřim Kolářem rozmawiają Ivan Wernisch i Karel Hviřďala. Kolář opowiada o swoich kolażach: „Kiedyś na przykład zapytano mnie, dlaczego zacząłem robić zapinane kolaże. To jest, panowie, bardzo proste. Jestem z tego pokolenia, które chcąc dotknąć dziewczęcej piersi musiało rozpiąć jej gorset...”

Kolaże powstawały też przez cięcie skalpelem reprodukcji obrazów wielu malarzy i precyzyjne łączenie pasków. A pomysł cwo-kogramów pochodzi z okresu rehabilitacji artysty, gdy ćwicząc rękę po paraliżu mazał piórem, po papierze. Kiedyś stolarz z Kladna, dzisiaj znany artysta, patrzy na swoją sławę „Spokojnie, ponieważ wiem, że jutro nikt nie musi o mnie wiedzieć! A kto wie, co będzie po śmierci?”

W „czeskim” numerze miesięcznika zwraca również uwagę zabawna proza Oty Filipa traktująca o niespełnieniu pisarskim i bólach tworzenia. Poza juvenilia (8 wierszy w starym zeszytce) i trochę wstępów do nie napisanych powieści nie sięgnęła kariera literacka Hugo Hugona. Wraz z podobnym improduktywem, surrealistą Józefem Kowandą omawiali w knajpach swe twórcze zamiary, używając przy tym duże ilości napojów wyskokowych. Nie trzeba chyba dodawać, że obydwaj nie byli stworzeni do żadnych stałych zajęć. Podczas jednej z pijackich konferencji Hugo głośno narzekał na system i uzyskał wreszcie upragnionego „aniola stróża”. Teraz tłumaczy sobie, że nie może pisać, ponieważ szpicle depczą mu po piętach.

W artykule *Przekładaniec w szuffladzie. Rzecz o niemieckojęzycznej literaturze obcokrajowców* („Tygiel Kultury” 97/6-7) Dariusz Muszer pisze o wielokulturowości Niemiec jako fakcie wyprzedzającym stan świadomości społecznej. Kryzys tożsamości, chaos, przekładaniec narodów — według Muszera te pojęcia charakteryzują niejednolite społeczeństwo złożone z tuziemców, Niemców przesiedlonych po wojnie, potomków gastarbeiterów sprzed kilkudziesięciu lat, ludzi, którzy dzisiaj migrują do Republiki Federalnej. Na tym tle literaturę tworzoną przez obcokrajowców krytyka uważa za kuriozum. W uniwersyteckiej terminologii, mającej sklasyfikować to zjawisko, widać pewną nieporadność. „Taki już obyczaj, że każdy pisarz tworzący na terenie Niemiec musi znajdować się w jakiejś pasującej do niego szuffladce. A jeśli szuffladka za ciasna, jeśli pisarz w dwóch językach pisze lub — o zgrozo! — w czterech?” — ironizuje autor. Muszer wyróżnia pięć kategorii pisarzy -obcokrajowców. Są to między innymi autorzy znający niemiecki, lecz piszący w języku ojczystym (np. Ingvar Ambjornsen — Norweg od 1985 r. mieszkający w Ham-

burgu) lub ci, którzy język niemiecki opanowali dopiero po przesiedleniu (tworzą „najliczniejszą i najbardziej agresywną literacko grupę”). Dariusz Muszer uważa, iż takie podziały są sztuczne i chwilowe. Znika klasa gastarbeiterów i ich literatura. Zanikają też podziały i pisarze-obcokrajowcy już niedługo staną się pisarzami wielokulturowej Republiki.

Ten numer „Tygla” przynosi także kilka ciekawych tekstów o starożytności. Są to wiersze Ziemowita Skibińskiego i fragment *Mitologii grecko-rzymskiej* Zygmunta Kubiaka. Sokrates Skibińskiego mówi o sobie, dając świetną próbkę dobrze znanych nam z Platona dialogów prowadzonych metodą „położniczą” (Sokrates). Filozof zaprzecza swemu dziełu: „Więc nie w nas dobro i prawda, / jakież mamy prawo odkłamywać świat?” Neron odsłania się w przerażająco prostym i krótkim monologu: „Zabiłem matkę. / Interes państwa tego wymagał”. Pamięć o innych zbrodniach dręczy sumienie, potrafił kochać, lecz nieodwzajemnioną miłością do muzyki i poezji. Wyznanie kończy słowami: „Co do obecnego mojego losu to: poza składnią lub — na jedno — Grecją / jest piekło”. (Neron). W *Orfeuszu wobec Dionizosa* Kubiak opowiada o tekstach literackich wywodzących genealogię Orfeusza i przypomina, że nie wszystkie wersje historii o zejściu do Hadesu po Eurydykę kończą się tragicznie. Starsze przekazy pozwalały śpiewakowi wywieść ukochaną dryadę z podziemi. Kubiak omawia też doktrynę orficką i obrzędy dionizyjskie. Interesująco charakteryzuje grecką tragedię: „Ze świadomości — znamiennej dla sztuki tragicznej — że sprzeczności jakie przenikają życie, są nierozwiązalne, wynika szczególne zniechęcenie, jakiego świadkami jesteśmy u kresu każdej z wielkich tragedii attyckich. Sztuka grecka zna dwa rodzaje zniechęcenia: ten właśnie, który wynika z rozpoznania nierozwiązalności, i ten, który się rozłącza w godzinie południa, gdy bóg pastwisk, Pan, gra na swojej fletni (...)”. W finałach wielkich tragedii oba rodzaje zniechęcenia łączą się ze sobą.

„A może szczęście ma konkretny wymiar?” — pyta Anna Piwkowska w wierszach zamieszczonych przez „Czas Kultury” (97/5-6). Może jest plamą farby, uratowanym od mrozu motylem, może wzorem sukni. Piwkowska zdaje się celowo balansować na granicy poetyckiego banału: pozornie nieskomplikowane obrazy ciekawie ulirycznia, składając je jednak w dość prosto rymowane wersy. Z wierszem *A może szczęście?* jak z samym szczęściem: z jednej strony konkret, zwykłość, cena i waga, z drugiej — wielobarwna metafora i „rzadki, miłosierny akt losu”.

„Czas Kultury” drukuje odczyt Quentina Skinnera wygłoszony na uniwersytecie Leuven w listopadzie 1992 r. W *Dwóch teoriach obywatelstwa* Skinner analizuje różne koncepcje wolności i związane z nimi modele państwa. Jednym z rodzajów umowy społecznej jest indywidualistyczny liberalizm — za którym opowiada się między innymi John Rawls — oparty na rozumieniu wolności w sensie negatywnym: „brak ograniczeń nato-

zonych na zdolność podmiotu do realizacji obranych przez niego celów”. Tradycja republikańska, nawiązująca do renesansowej filozofii moralnej (przede wszystkim *Discorsi Machiavellego*), zakłada oparcie państwa o koncepcję wolności „pozytywnej”, gdzie zaangażowanie się w służbę publiczną prowadzi do zwiększenia wolności jednostki. Fakt, iż ludzie dbają przede wszystkim o własne interesy — prowadzić może do ograniczeń wolności. Przeciwdziałać temu powinien udział każdego obywatela w równym sprawowaniu władzy. Po zestawieniu tych dwu teorii obywatelstwa Skinner kończy wykład ostrożną konkluzją:

„Stoi przed nami również otworem możliwość rozważenia potencjalnej doniosłości teorii, w której głosi się, że jeśli pragniemy maksymalizować naszą wolność osobistą, to jako obywatele powinniśmy może uznać za niezbędne działanie w bardziej interwencjonistycznym stylu, niż życzył sobie tego tradycyjny liberalizm. (...) jak sądzę, musimy być gotowi, aby pojęcie obywatelstwa rozumieć po prostu w kategoriach bardziej aktywnego uczestnictwa”.

Historia literatury wyznaczana jest nie tylko dziełami czy arcydziełami, prądami, biografiami (Itđ., w zależności od koncepcji), lecz również — można tak nieco przewrotnie powiedzieć — zamiarami, wersjami i autografami, wreszcie częściami nigdy nie zrealizowanych całości. W ostatnich „Kresach” (97/4) znajdziemy taki dobrze zapowiadający się okrusz prozy: fragment nie ukończony powieści Bogdana Wojdowskiego napisany około 1977/78 r. *W ucieczce* (tytuł od redakcji) opowiada o wiejskich Żydach, którzy na wieść o zbliżaniu się frontu pakują swój wóz i, podobnie jak wszyscy, wyruszają donikąd. Kilka godzin wrześnie ucieczki w upale i po zatłoczonej szosie narusza strukturę świata. Szymon Zelman, który w młodości studiował Spinozę, ciągnie za swoją furą nowiutki samochód dziedzica Karwackiego. Zelman to zaburzenie porządku postrzega z filozoficznym namysłem: „Co to jest? Jak to się nazywa? Wojna! Dobrze, więc jedziemy dalej”. I nietypowym zdziwieniem: „Coś podobnego! Taki drewniany most, który już dwa razy zerwał powódź, nic prawie nie wart, a im nie szkoda samolotu. Każdy żołnierz może go przecież przebić kulą ze zwykłego karabinu i tym sposobem ściągnąć na ziemię. Taka rzecz przecież kosztuje, taki samolot. Fruwa, wozi ludzi, strzela, rzuca bomby zapalające i straszy konie na szosie. Najnowszy krzyk techniki! Samej blachy ile, a motor? A siedzenie z oparciem? Też grube pieniądze wyrzucone w błoto.

Widocznie taka wojna się komuś opłaca. Inaczej nie marnowaliby tyle żelaza, kul i innych towarów. Żeby nie wspomnieć o żywym człowieku, który leje krew w błoto”. Zelman i Karwacki jadą razem, nie wiedząc gdzie. Żyd w roku 5700, dziedzic w 1939. Karwacki wreszcie zdobywa benzynę i odjeżdża. Następnego dnia fura ciągnąc znajomy samochód wraca w kierunku domu. Ale tu nie ma już mowy o powrocie, to tylko zmienił się kierunek ucieczki...

Robert Kozela

Komunikat

Ogólnopolski Konkurs Poetycki
o Laur Kosmicznego Koperka

Organizatorzy: Miejska Biblioteka Publiczna w Nowej Rudzie, Noworudzki Klub Literacki „OGMA”.

Zasady uczestnictwa:

- W konkursie mogą brać udział twórcy profesjonalni i amatorzy.

- Uczestnicy nadsyłają zestaw wierszy złożony z pięciu tekstów.

- Zgłoszone do konkursu wiersze nie mogą być, do czasu ogłoszenia wyników publikowane w całości, ani we fragmentach oraz nie mogą być nagrodzone w innych konkursach.

- Prace konkursowe należy nadsyłać wyłącznie w maszynpisie w trzech egzemplarzach, na adres: Miejska Biblioteka Publiczna, ul.

Bohaterów Getta 10, 57-400 Nowa Ruda, tel. (074) 872 46 96 z dopiskiem „konkurs”.

- Imię i nazwisko oraz dokładny adres autora należy dołączyć w osobnej zaklejonej kopercie opatrzonej takim samym godłem jak prace konkursowe.

Organizatorzy nie zwracają nadesłanych prac. Termin nadsyłania prac konkursowych upływa 31 marca 1998 r.

O przygodach pewnego języka

z ANDRZEJEM SOSNOWSKIM rozmawia Hieronim Szczer

Cokolwiek by powiedzieć o Twojej poezji, będzie nietrafne. Sytuacja to dziwne intrygująca, dlatego chciałbym Ci zadać pytanie dotyczące raczej źródeł Twojego pisania niż samych tekstów. Dlaczego proponujesz swoje teksty jako poetyckie?

Z jednej strony można by w tym pytaniu dopatrywać się założenia, że ja sam mógłbym coś trafnego w tej kwestii powiedzieć, a z drugiej strony chętnie bym się przyznał, że ta hipotetyczna „nietrafność”, o której mówisz, poniekąd sprawia mi przyjemność. Trafność jest zapewne czymś w rodzaju nagrobka dla tego, co zostaje trafnie nazwane; słuszność jest zamknięciem, ponieważ poza słusznością właściwie nie można wyjść, to znaczy, poza słusnością jest już tylko niesłuszność, a tej w dobrej wierze przecież się nie szuka. Toteż interesuje mnie pisanie przeciwko możliwościom orzekania o tym pisaniu, przeciwko pewności określenia, czym ono jest — a kiedy nie ma kwestii „czym ono jest”, to nie może być żadnej słuszności czy niesłuszności — i kropka. Inaczej mówiąc: bardziej interesuje mnie w pisaniu inscenizacja języka, jego wielostronnej hiperaktywności w wierszu, niż to, co ten język jest w stanie wykrztusić z siebie jako rzecz do nazwania i wzięcia. Proponuję więc, jak mówisz, moje teksty jako poetyckie — jeśli rzeczywistość to robię — może po to, żeby poetyckość w ogóle trochę nadweryżać, żeby naruszyć jakąś genologiczną stateczność, która oddaje się łatwo i z ograny wdziękiem.

Sposób, w jaki używasz języka, jest niecodzienny. Takie poetyckie „płynięcie ku nieznanemu” sprawia, że czytelnica gra, do tej pory polegająca na ukazywaniu sensu, odkrywaniu intencji, odgadywaniu przyczyn bądź skutków zdarzeń, przestaje obowiązywać. Marian Stala w „Tygodniku Powszechnym” napisał: Sosnowski kwestionuje idee sensu słów, znaczeń, zdarzeń, rzeczywistości. Czy uważasz, że zamknął Sosnowskiego w szufladce, że znalazł klucz do odczytania tych tekstów?

Trudno mi się do tego zdania odnieść ze względu na jego daleko posuniętą ogólność. Tak, zapewne robię takie rzeczy czasami, a kwestionowanie, stawianie znaków zapytania wydaje mi się bardzo bliskie, to znaczy, trudno w czymś takim jak wiersz nie stawiać znaku pytania przy sensie, znaczeniu czy rzeczywistości, ponieważ relacje pomiędzy wierszem a, dajmy na to, rzeczywistością są bardzo niejasne. Ale nie sądzę, żeby Marian Stala widział w czymś takim klucz, bo zdanie jest nadzbyt ogólne, aby mogło cokolwiek otwierać.

Zarzuca ci się, że nie dbasz o czytelnika. Ale czy nie jest tak, że gra nie toczy się pomiędzy Tobą a czytelnikiem, lecz że obaj jesteście w nieznanie prowadzeni przez tekst, przez język? Sposoby jego użycia są nowe, zatem Twoją wolność tworzenia ceduje tekst na czytelnika. Jaką rolę odgrywa w tym procesie czytelnik?

To trudne pytanie. Pojawia się w nim słowo „gra”, które od jakiegoś czasu jest słowem nadużywanym, a i z tym „nowym” czy „nieznanym” trzeba bardzo uważać. Co to jest ta dbałość, dbanie o czytelnika? „Dbać o czytelnika” często i po prostu znaczy trafić w gotowe gusta, wychodzić naprzeciw znanym oczekiwaniom, odpowiadać na jakiś z góry przyjęty brak lub potrzebę. Zaspokajając. Oczywiście, dbając o czytelnika w taki sposób, jesteśmy bardzo blisko „zabiegania o czytelnika”. Otóż określając sobie w ten sposób czytelnika, człowiek pisze w istocie p o d kogoś dobrze mu znanego, kto w rela-

cji autor — czytelnik ma status przedmiotu, obiektu, na który się działa, status wiernego odbiorcy, który czeka na obiecanie słowo. Jest tu jeszcze druga możliwość — cały czas mówię o założeniach „dbania o czytelnika” — mianowicie, że uważa się czytelnika za kogoś w rodzaju brata w z góry zrozumiałym życiu, a ponieważ wszyscy wiemy, jakie to życie jest (śmiech), więc pochylamy się ze wzruszeniem nad wspólnymi sprawami. Ale to jest metafizyka nieobca Matysiakom. Nie dbam o czytelnika? Może się jednak z nim liczyć? „Pojeźdźmy” jeszcze raz nieadekwatnym, ale poręcznym pojęciem gry: gra nie toleruje warunków wstępnych w rodzaju czegoś braku lub potrzeby, jedyną potrzebą jest potrzeba gry, ale gra to zawsze coś więcej niż pojęcie gry, i każdy, kto w coś namyślnie grał wie, że gra nie jest abstrakcją, ale sprawą życia i jeszcze tego drugiego, czego tutaj nie nazwę, a co w każdej grze w pewien szczególnie widmowy sposób istnieje. Otóż w pisaniu czytelnik jest zaproszony do tej osobliwie poważnej gry jako nieznaną współuczestnik i partner. I nie tyle autor tutaj zaprasza — wówczas miałby on rzeczywistością przewagę nad czytelnikiem — ile zaproszenie przychodzi z głębi samego języka i życia, których współlokatorami są czytelnik i autor. Zresztą może właśnie o to chodzi, aby autor nie był zanadto gospodarzem we własnym utworze, i aby potrawy, które zjawiają się na wspólnym stole, były stosownie frapujące.

Porozmawiajmy teraz o Twoich książkach. Gdzie są źródła *Życia na Korei*? To chyba Twoja najbardziej autobiograficzna książka. „Strzępy zapisu”, które proponujesz czytelnikowi, są chyba mniej zdekonstruowane niż w rzeczach późniejszych...

Źródła *Życia na Korei* muszą być, jak sądzę, gdzieś na Korei, czyli w Warszawie między Domaniewską i Woronicza, na tyłach telewizji, w ogródku przy ulicy Niepodległości, bo ja wiem? Na tyłach telewizji, może ta fraza coś znaczy? Plecami do telewizji, na jej tyłach, w ogrodzie, w nastroju trudnej do zmagania beztroski pisałem pod koniec lat osiemdziesiątych rzeczy z tej książeczki, których jednak nie mogę sobie wyobrazić jako autobiograficznych, bo autobiograficzny kontekst wyraźniej rysuje się tu tylko w przypadku trzech czy czterech krótszych wierszy, natomiast cała reszta wypływa chyba z tej szczególnej nadwyżki, jaką jest chwilowy brak trosk i kłopotów osobistych, spokój i względna pewność siebie. Również określenie „strzępy zapisu” wydaje mi się nie do końca celne, bo „zapis” w *Życiu* jest chyba całkiem spójny, w końcu pisałem wtedy cały esej (*Esej o chmurach*) i jeszcze jeden długi, eseistycznie pomyślany *Wiersz dla Becky Lublinsky*. Z tej odległości w latach wydaje mi się, że ton tym wierszom nadawała pewna przekora, a może ironia w stosunku do błyskotliwej nowoczesności, która wówczas bardzo mnie fascynowała.

Teraz *Nouvelles impressions d'Amerique*. Bogdan Zadura uważa ten utwór za wyjątkowy w literaturze polskiej. Twierdzi, że jest to „rzecz o olśniewającej urodzie”. Czym są dla Ciebie te „impressions”? O czym miał być ten zbiór tekstów?

Czym? O czym? O przygodach pewnego języka, powiedzmy, mojego języka, mojego i polskiego języka w innym kraju, w mocnym i natarczym kraju, w kraju, który za rzecz oczywistą ma własną moc zniewalania, w Ameryce, głównie w Kanadzie, trochę w USA. Pracowałem na uniwersytecie, mówiłem po angielsku, przez trzy lata czytałem tylko po angielsku, więc zastanawia-

ło mnie, co w tym czasie dzieje się z „moim” językiem pod wpływem tych wszystkich wrażeń, zdarzeń, rytmów i obrazów, co mój język może z siebie wykrzesać pod naporem takiej rzeczywistości. To było pisanie w warunkach obłączenia i „odpowiadalności” na otaczający mnie świat, a równocześnie była to próba znalezienia jakiegoś kąta dla siebie, miejsca, w którym mógłbym się zaszyść, bawiąc się w najlepsze naszymi słowami. Ameryka jest zbyt potężna, by mówić z nią wierszem. Stąd proza. Dziwna proza, bo przecież absurdem byłoby udawać, że jest się jakimś eksterytorialnym ambasadorem. A Bogdan Zadura z całą pewnością był na zbyt wspaniałomyślny.

Sezon na Helu to próba przeniesienia koncepcji Derridy w sferę poezji. Opierając się na utworach Rimbauda i Lautréamonta tworzysz świat specyficznych inskrypcji. Między autorem, tekstem a czytelnikiem powstaje klaustrofobiczna przestrzeń. Czy takie były Twoje intencje?

Nie. A chciałbym pewnie powiedzieć cztery razy „nie”. Co do Derridy, to nie sądzę, żeby jego koncepcje można było dopiero przeniść w sferę poezji, gdyż one od samego początku do niej przynależą, to znaczy, wydaje mi się, że one w dużej mierze wynikają z bardzo wnikliwej lektury poezji. Po drugie, nie opieram się na utworach Rimbauda i Lautréamonta: tytuł, jak można sądzić, nawiązuje poniekąd do pierwszego, drugi zaś jest obecny w centonie „Lautréamont-mix”, i tyle. Natomiast klaustrofobiczna przestrzeń, która, jako wrażenie, trafia mi do przekonania, to wewnętrzna przestrzeń samych wierszy, ewentualnie świątek ich autora. Dla mnie to jest ciemna i nieprzyjemna książka, wbrew intencjom, a nawiasem mówiąc, znacznie więcej w niej autobiografii niż w *Życiu na Korei*, to znaczy, są tu wiersze, które wyraźnie patrzą na jakieś autorskie „ja” i zwracają się do jakiegoś konkretnego „ty” — na przykład kawałek pod tytułem *Fragment* to, być może, wyznanie i autopsychanaliza. Oczywiście rzecz, że sam o tym nie bardzo wiedziałem, ale dał mi o tym znać Janusz Kotara, który na jakiejś Lacanowskiej (!) sesji o dziwo zajął się właśnie tym wierszykiem.

Z kolei *Stancje* przypominają serię zdjęć, na których autor utrwalił proces rozbierania domu. Wydaje mi się, że próbujesz niczym Horacy znaleźć metodę przeciwko „degradacji języka” i „degradacji świata”. Uważasz, że znalazłeś właściwą metodę?

Stancje to zbyt nowa rzecz, abym mógł o nich z lekkim sercem mówić. Poza tym, w *Stancjach* nie ma metody, nie ma nawet poszukiwania metody, jest chyba tylko chronologia i samorzutny proces. Pozwolisz, że przemilczę Horacego. „Rozbieranie domu” znów trafia mi do przekonania i mogę tylko dodać, że jest to pewnie rozbieranie domu z Korei. Tak naprawdę to wydaje mi się, że *Stancje* są książką w zasadzie rozrywkową, w której po raz pierwszy autobiografia — bardzo szczątkowa — pojawia się jako coś, czym mogłem się bawić, w sensie konstruowania pewnej historii z różnorodnych doświadczeń, które osadziły się w wierszach.

Przygotowujesz następną książkę *Konwoj. Opera*. Czy to będzie kontynuacja poprzednich książek, czy może zobaczymy „inną twarz” Sosnowskiego?

„Kontynuacja” zapewne jest nieunikniona, nad czym można tylko ubolewać. „Inność” zawsze jest zadaniem. „Zobaczmy” jest niezwykle onieśmielające. Czy będzie coś do zobaczenia? Co należy powiedzieć? Sam zobaczysz? Nie wiem.

Dziękuję za rozmowę.



Fotografia Archiwum

A. Sosnowski

I MA RACJĘ

B.Z.

Dziwna sprawa, gdy siedzimy obok a ktoś właśnie chciałby mieć anioła stróża. Na przykład, jak bardzo tego chce po nocach, jak ciężko

pragnie, żeby ktoś mu wchodził w drogę wbrew zielonym światłom nocy, kładąc się tak lekko (ale nie młodzi, oni lubią teatr,

ale nie starzy, oni robią sceny) dłonią zamiast duszy na ramieniu przez całe życie, lecz anioł, cóż,

każdy wie, że los dobry jest dla innych lecz zły? Zły mówi, że nie tędy droga bo nie ma lekko. Same bezdroża.

ERRATA

Ale, oczywiście, dusza to piąte koło na straty, nie zapas. Bo pierwsze skrzypce dalej grają rydwany, dwukółki zaprzężone w hippokampy, jelenie, pantery, gołębie czy w inny fantasmagoryczny cmentarz. Mój dealer nie chce o nim nawet słyszeć. New engine. Monotonna jest rundka życia.

Po prostu olśni cię next year's kontyngent. Człowiek czuje się rozrywany przez modele. I kiedy tak rozpisujemy siebie na sto dwa głosy, koła nie dotykają ziemi, nasze włosy „latają do podniebnych Alp”. U wylotu alei księżna drzemala w daumoncie, nadjeżdżałem soliterką, rywale toczyli się w koczku.

Arena kurczy się. Na końcu, i paradoksalnie, dziecko w kółko jeździ na unicyklu w świetle jednego reflektora. To jest kapitalny obraz. *Lehmhaus*. Muzyka, napisy biorą nas na stronę. Tylko jedno słowo. Powinno być: inwentarz.

ANDRZEJ SOSNOWSKI urodził się w 1959 r. Jest poetą i tłumaczem. Przetłumaczył m.in. wiersze J. Ashbery'ego, E. Pounda oraz prozę E. White'a. Publikował m.in. w „Literaturze na Świecie”, „Twórczości”, „Akcentach”, „Odrze”, „Kresach”. Pracuje w redakcji „Literatury na Świecie” i wykłada na Uniwersytecie Warszawskim.

Wydal: *Życie na Korei* (Przedświt, Warszawa 1992), *Sezon na Helu* (Biblioteka „Kresów”, Lublin 1994), *Nouvelles impressions d'Amerique* (Przedświt, Warszawa 1994), *Stancje* (Biblioteka „Kresów”, Lublin 1997) oraz w nakładzie bibliofilskim razem z Tadeuszem Pióro i Kubą Koziółem *Dom bez kantów* (The Movable Feast Press, Chicago 1992).

Jest laureatem nagrody im. Kazimierzy Iłakowiczówny za najlepszy debiut poetycki 1992 roku, Nagrody Fundacji im. Kościelskich w 1997 oraz Nagrody Miesięcznika „Odra” za 1997 r.

Epopeja

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

dycyjnego modelu rodziny. Kogo denerwuje patriarchalny wzór pokoleniowy, kogo drażni opowieść uznająca za oczywistość miejsce kobiety w kuchni, a mężczyzny na spacerze, ten prawdopodobnie już na samym początku odczuje lekkie zakłopotanie, które z każdą kolejną stroną, każdym kolejnym rozdziałem przeradzać się będzie w rosnącą irytację. Wywoła ją anachronizm światopoglądowy, czyli stereotypowość, i anachronizm kompozycyjny, czyli tradycjonalizm literacki. A także absolutna naiwność w ich prezentacji, czy nawet pewien rodzaj zatwierdzenia, uwznioślenia tego modelu odbywający się za sprawą formy narracyjnej.

Zwróćmy bowiem uwagę, jak szczególnych informacji dostarczył nam ten fragment i jak to bogactwo wynika nie z wymyślnego zakomponowania, olśniewających figur, inwencji językowej, lecz z mówienia — banalnego, szczerzego, zanurzonego w stereotypach i konwencjach, opierającego się na oczywistościach, wychodzącego od trywialności. Słuchamy przecież komentarza do fotografii rodzinnej, więc jest tak, jakbyśmy znaleźli się w dobrze nam znanej i nieco nudnej sytuacji towarzyskiej — jakbyśmy siedzieli obok gospodarza na kanapie w jego domu i oglądali razem z nim album rodzinny. Ta powieść będzie właśnie jak epickie album, jak rodzinne gadanie, jak przeglądanie fotografii i komentowanie, ich wartości, wchodzenie do ich wnętrza i wychodzenie poza ich ramy, rekonstruowanie sytuacji, które na nich zostały utrwalone i dopowiadanie sytuacji, w których fotografię wykonano. Rzec można, iż powieść ta jest w dwojakim sensie ramą fotografii: sensie kompozycyjnym, bo narracja zaczyna się i kończy komentarzem do zdjęcia, i w sensie komunikacyjnym, bo narrator zachowuje się tak, jakby jego słuchacz współpatrzył na fotografię i całość sytuacji z nią związanej.

Marian Gromada, *Rodzina*, 1990, technika mieszana, płótno, 122 x 105 x 10 cm.



Reprodukcja Katalog

Iluzja patrzenia przez ramię narratora na album rodzinny daje opowiadaczowi prawo do traktowania samej sytuacji narracyjnej jako podstawy porozumienia: wewnątrz tej sytuacji wszystko jest oczywiste, im dalej zaś będziemy od niej odchodzili, tym poziom oczywistości będzie mniejszy, a konieczność dopowiedzeń coraz większa.

W tym świecie nie jest ważna pełna rekonstrukcja konkretnego wyglądu, dokładność czasowa, historyczna ścisłość w opisie wykonywanych przez kogoś czynności. Nie jest też problemem tożsamość innych osób, bo określa ją miejsce zajmowane w rodzinie („to ojciec”, „matka gotuje obiad”), ani tożsamość własna („to ja [...] to widać”). Tożsamość rzeczy, zdarzeń, ludzi jest dana — tak oczywista, że widoczna. To kolejna przyczyna, dla której powieść Myśliwskiego może doprowadzić do furii każdego, kto uznaje tożsamość za kulturowy wymysł czy choćby za niestabilny projekt egzystencjalny zależny od woli podmiotu. Przecież nic bardziej denerwującego niż otrzymać tożsamość w darze od rzeczywistości, od społecznego i społecznie zatwierdzonego zestawu ról.

Czy *Widnokraj* może do siebie przekonać tych — na pewno wcale licznych — czytelników, którzy nie darzą sympatią patriarchalizmu, mają inne poglądy na temat tożsamości i szukają w powieści bardziej wyrafinowanych gier literackich? Chyba tak, pod warunkiem, że dokonają oni tego samego, co bohater i narrator powieści, a mianowicie zastanowią się, co warto jest opowiadanie komuś o swojej, bardzo zwyczajnej, przeszłości, bo *Widnokraj* jest właśnie o tym — o powrocie do horyzontów zwyczajności, o otwieraniu się na doniosłość tego, co zwykłe, codzienne i banalne, o dorastaniu do akceptacji tego, co przewidywalne. To epopeja powrotu narratora do miejsca, które go wybrało i wyznaczyło mu los.

II. HORYZONT DOŚWIADCZEŃ — POWIEŚĆ ROZWOJOWA

Chronologicznie rzecz ujmując akcja *Widnokraju* sięga od lat 30. do 70. Jednak w tych ramach tylko dwa okresy są historycznie wyraziste: lata II wojny i okres stalinowski. Pozostałe etapy historii społecznej są albo zupełnie zatarte albo zredukowane do roli dalekiego tła. Nie historia jest bowiem materiały tej powieści, lecz — ułożone achronologicznie — doświadczenia składające się na osobowość głównego bohatera. Nie ma tu zatem czasowego uporządkowania, tak jak nie ma go w tworzeniu się psychiki każdego człowieka. Ale nie ma też jakiejś gradacji, uporządkowania zgodnego z hierarchią ważności. Ważne jest wszystko, bo zamysłem narracji jest oddanie pełni, restytucja każdej całości. Narracja *Widnokraju* przypomina chwilami monolog człowieka, który w miejsce selekcji podstawiał szczerzość, a uczynił tak, ponieważ uznał, że ważne było życie, trwanie, a nie wydarzenia.

Widnokraj jest zatem powieścią o tworzeniu się osobowości. Głównym bohaterem i narratorem utworu jest Piotr, urodzony w latach 30. w rodzinie urzędnika; ojciec z powodu choroby odszedł w czasie wojny z pracy i nigdy już do niej nie powrócił, skazując swoją żonę na życie w sferze marzeń o odzyskaniu dawnej — jakże względnej — zamożności. Po wojnie, spędzonej u krewnych na wsi, rodzinie Piotra udało się powrócić do miasta, gdzie ojciec Piotra zmarł po długiej chorobie. W gimnazjum Piotr poznał Annę, pobrali się. Urodził im się syn, Paweł. Piotr ukończył studia; Anna zmarła; Piotr nie mieszka już w swoim rodzinnym mieście, ale od czasu do czasu odwiedza tamte strony razem ze swoim synem. Ostatnia scena powieści to komentarz do fotografii, na której widać Piotra i jego syna. Rozumiemy, że za jakiś czas Paweł będzie mógł pokazać komuś to zdjęcie i rozpocząć swoją opowieść.

Rozwój, sukcesja pokoleń, jest zatem powrotem, linia prosta okazuje się odcinkiem koła. Na tym właśnie polega wątek psychologiczny tej powieści, by bohater zrozumiał wieloznaczność słowa widnokraj. Życie Piotra początkowo toczy się w ciągłym wahaniu, w rozdarcie między pokusą wyjścia i pragnieniem pozostania. Dzieje się tak dopóki Piotr uważa widnokraj za linię, uznając w niej granicę, którą można przekroczyć, gdy odchodzi się z miejsc rodzinnych: „I nie mogłem oprzeć się przeświadczeniu, że za tym widnokrajem jest już koniec świata. I coś mnie kusiło, żeby wstać i pójść, i przekroczyć tę granicę”. Rychło jednak dowiadujemy się, że linia widnokraju jest iluzją („to tylko złudzenie. Gdybyś chciał do niej dojść, będzie się zawsze od ciebie odsuwała, zachowując tę samą odległość. A ty będziesz zawsze w środku”). Granicę można przekroczyć, iluzję — tylko rozpoznać, dochodząc do wiedzy, iż centrum owego kręgu nosi się w sobie. Jeśli zatem widnokraj jest złudzeniem, tedy zamiast wiecznego marzenia o opuszczeniu kręgu rodzinnego przychodzi świadomość, że nigdy się nie wyjeżdża: „I chyba tak naprawdę to dopiero ze śmiercią wujka Władka zrozumiałem, że właściwie to nigdy nie opuściłem tego miejsca. Bo choć to ich groby, to mój znak, gdzie jestem”. Widnokraj jest zatem przed nami, gdzieś tam, a równocześnie w nas: „Być może poszukiwałem nawet tego miejsca i zarazem broniłem się przed jego odkryciem, przeczuwając, że nie da się nigdy z niego uciec ani zastąpić żadnym innym, bo gdziekolwiek jesteśmy, to miejsce jest w nas”. I właśnie ta cecha — połączenie wnętrza z zewnętrzem, siebie z krajobrazem, odczuwania z przestrzenią — powoduje, że bohater opuszczając krąg rodzinny unosi ze sobą stygmat powrotu. Wyjście poza widnokraj, pokusa poznania, to siła popychająca do nowych doświadczeń; powrót zaś to dotarcie do konkretnego miejsca w przestrzeni, stanięcie w centrum, lecz także odnalezienie owego centrum w sobie. Zrośnięcie się z przestrzenią.

Widnokraj jest więc horyzontem doświadczania świata, a to oznacza, że ogranicza on poznanie i je warunkuje. Poza widnokrajem przeżywanie okazuje się niepełne, czegoś pozbawione, niekompletne. Bo doświadczając u Myśliwskiego to znaczy przeżywać pełnię istnienia, która zagarnia i przenika człowieka w całości tylko wtedy, gdy dane mu jest równocześnie w swoich przeciwieństwach: gdy miłość mieści w sobie tkliwość i cierpienie, gdy tkliwość pełna jest błogości i trwogi, gdy cierpienie zawiera w sobie rozpacz i zrozumienie („rozumienie jest trudniejsze od cierpienia. Kto wie, może to najwyższy stan cierpienia”), gdy pożądanie pełne jest wstydu, a pragnienie otwarcia się na świat zawiera w sobie przeczcucie bólu. I tylko we własnym widnokraju wszystkie te przeciwieństwa idą razem, pozwalając, by całość życia dawała się doświadczyć jako uwznioślający zachwyty. Całość życia, z więc również i śmierć: „A kto wie nawet, czy to nie tu jest środek mojego widnokraju, bo jedynie tu jestem w stanie dozna-

spełnionej nostalgii

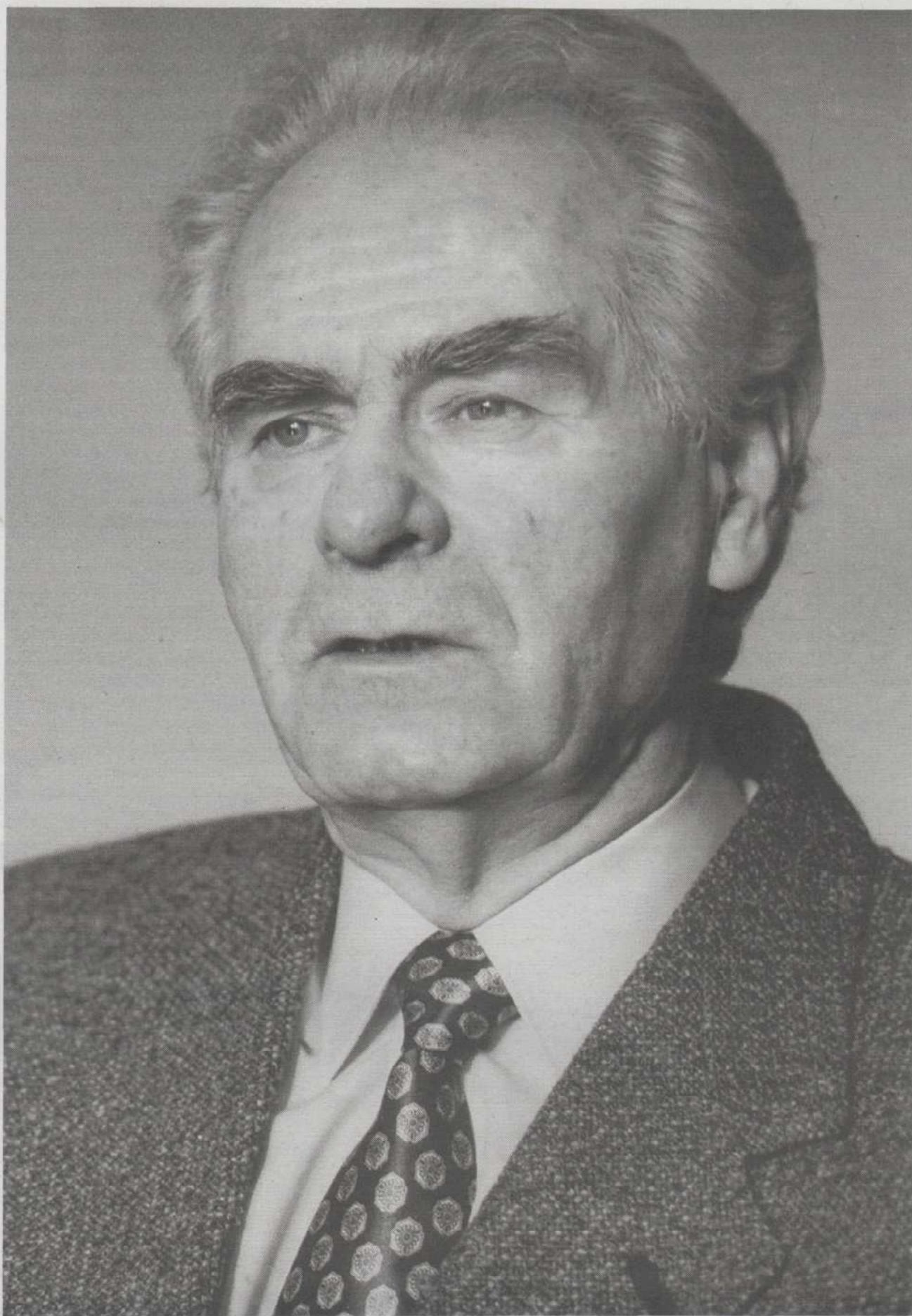
wał tej bolesnej dotkliwości, jak umieram za nimi i ja, a nie tylko świat dookoła mnie. I to tak zwyczajnie, pospolicie, że ta dotkliwość przeradza się w zachwyt, jakbym oto stał twarzą w twarz przed najwznioślejszą tajemnicą piękna. Chce mi się aż zanurzyć w tym umieraniu jak w kwitnącej łące i patrzeć na słońce gasnące nade mną".

Dzieło Myśliwskiego da się więc nazwać epopeją spełnionej nostalgii, powieścią o tym, że powrót jest możliwy. Więcej nawet: że nie sposób nie wrócić. Nie jest przecież możliwe uwolnienie się od własnego widnokładu, jako że nosi się go w sobie, więc bohater skazany jest na powrót. A żeby powrócić, trzeba wyjechać. Ceną powrotu jest zgoda na przewidywalne, na to, co zwykle, co wydarzyło się innym, co powtarzało się w ich życiorysach: wyjedziesz, ożenisz się, zostaniesz ojcem, umrzesz. Oto los — nic tragicznego, nieuchronnego, żadne fatum czy klątwa. Los, czyli to, co przewidywalne na mocy miejsca, w którym się urodziłeś i pochowałeś najbliższych: „[...] to miejsce jest w nas. I nie jako pamięć czy sumienie, lecz jako los, bo los to wyznaczona ci z mocy grobów przestrzeń".

Rozgrywający się równolegle do wątku rozwojowego wątek psychologiczny polega właśnie na tym, że narrator powoli wybiera ów los, zamienia to, co wyznaczone w to, co zaakceptowane, dokłada kolejne słowa zgody do przypominanych wydarzeń z biografii psychicznej.

Jakie to doświadczenia, zdobyte w rodzinnym kręgu sprawiają, że gdziekolwiek Piotr się ruszy, zawsze uniesie ów krąg w sobie, że zawsze będzie w środku? Doświadczenia pierwsze? Niewątpliwie tak, bo przecież właśnie tu Piotr został wtańczeniowy w życie — tu poznał pożądanie, tu po raz pierwszy śnił o kobiecie, tu, po nieudanej zabawie szkolnej, poznał smak wódki, tu wreszcie po raz pierwszy dotknął kobiecego ciała. Ale nie same doświadczenia i pamięć o nich stanowią o tajemniczej właściwości widnokładu, lecz — używam tego słowa z pewnym wahaniem — niewinność. Chyba niewinność, bo przecież po przeżyciu Doświadczeń Pierwszych chłopiec z powieści pozostał czysty (albo, co na jedno wyjdzie, mężczyzna pozostał chłopcem). Jest dojrzały, to prawda, przeszedł swoją inicjację polityczną, widział zabitego partyzanta, podglądał kochające się wujostwo, sam spłodził syna, ale z tym wszystkim pozostał czysty, ponieważ w świecie Myśliwskiego człowiek kontaktuje się z bytem poprzez mowę, więc dojrzałość jest dojrzałością do słuchania świata, do udzielania głosu wszystkiemu co mówi, a nie dojrzałością wiedzy (wyznaczającej kres naiwności) czy dojrzałością ciała (wyznaczającego kres niewinności). Najcudowniejsza cecha widnokładu swojskości polega więc na tym, że bohater przeżył tu inicjację i zarazem zachował niewinność.

Coś — udomowione fatum, swojskie przeznaczenie — stoi na straży wszystkich doświadczeń Piotra, skazując go na przeżywanie tego, co przewidywalne i zwykle („Nikt swojego nie ominie"), a zarazem pozwalając mu na zachowanie czystości, która uwniosła zwykłość każdego przeżycia. Dzięki temu doświadczenia pozostają „materią piękną", wspomnienia — źródłem zachwyty, zachwyt — pokusą powrotu i ręką trwałości istnienia („[...] gdyby nie to moje oko wciśnięte w szparę pomiędzy deskami, przeminęłaby wujenka nie utrwalona w niczym zachwycie"). Owo udomowione fatum spowija każdą czynność koniecznością i tajemnicą, co nadaje wszystkim rzeczom fundamentalną otwartość. **Ona właśnie, otwartość, niedomkniętość, niezakończoność, wydaje mi się tą najważniejszą wartością, którą Piotr wchłonął i którą na zawsze zachowa jako miarę przeżyć.** Dzięki temu każde istnienie — drzewo, pies, bał nawet autobus — zachowuje cząstkę człowieczeństwa i w ten sposób daje się wciągnąć w widnokład swojskości, poszerzając go w nieskończoność, czyniąc z zestawu rzeczy i zdarzeń zbiór otwarty. Ta niezamkniętość dotyczy wszystkiego. Jest otwartością na drugiego człowieka, a więc zarazem zdolnością do współodczuwania i podatnością na zranienie („aż zatraciłem to poczucie dotknięcia, które wyznaczały moja dłoń i jej brzuch, i już tylko czułem tę ranę w nas obojgu"); jest niedokończonością słowa („być może, ze wszystkich słów tylko te niedokończone są jak ziarnka, kielkują, rosną"); jest otwartością mowy, a więc gotowością dopuszczenia kogoś drugiego do głosu i umiejętnością mówienia za niego, gdy tego kogoś zabraknie; jest pokorną zgodą na niespełnienie, akceptacją tego, że marzenie pozostanie marzeniem, pytanie pytaniem, tajemnica — tajemnicą. Bo tylko otwartość mieści w sobie konieczną przestrzeń dla tajemnicy („Może nawet tylko to jest ważne, co spowite tajemnicą"), tylko to, co nie zamknięte zostawia wolne miejsce dla gry wyobraźni („Był to wówczas zaledwie niewinny początek długiego, może nie zamkniętego nigdy wątku, który razem ze



WIESŁAW MYŚLIWSKI, 1997.

Fotografia Elżbieta Lempp

mną rósł, dojrzewał, przeistaczając się w trwały znak mojej przestrzeni [i który] odradzał się we mnie od nowa, rozwijając się jakby dalej i obrastając w coraz to nowe domysły, przypuszczenia, a tym samym coraz dotkliwiej wiążąc mnie z sobą") Dzięki tej otwartości każdy powrót do kręgu rodzinnego potwierdza przekaz pamięci, a zarazem niesie ze sobą coś nowego, obiecuje nowe tajemnice.

Tajemnice, nie rozwiązania. Bo tajemnica jest u Myśliwskiego oczywistością, naocznością, tym, co dane i widoczne — ale nienazywalne, a więc nierozwiązywalne. Zdania zatrzymują się tu o krok od wypowiedzenia tajemnicy nie z lęku przed numinosum, lecz dlatego, że tajemnica jest widzialna, znajduje się na wyciągnięcie ręki, jest tu oto, można na nią wskazać („zbliżałem się coraz bardziej do zrozumienia, że to jest właśnie to miejsce"), ale tylko w sytuacji współobecności. Tajemnica jest więc oczywistością, a zarazem nie daje się nazwać i dlatego rozciąga się pomiędzy deiksis („A kto wie nawet, czy to nie tu jest środek mojego widnokładu") i narracją: wskazaniem zastępuje pisarz niemożliwe imię, natomiast narracji powierza zadanie uobecnienia.

Sprawdzianem uobecnienia jest odczucie. Powinniśmy widzieć to miejsce, odczuwać, że tu jesteśmy. Ale powieść Myśliwskiego jest w pewnym sensie dziełem samozwrotnym:

narracja służy przedstawieniu, a jednocześnie sama się przedstawia, otwiera przed nami horyzont doświadczeń, rozwija horyzont wspomnień, a zarazem sama staje się horyzontem — zasadniczym, zawsze przekraczalnym widnokładem mowy. Sprawia to, że dzieło Myśliwskiego dość nieoczekiwanie wskazuje (przypomina) pewną perspektywę rozwojową prozy. Jego dzieło włącza się przecież — czy autor tego chce, czy nie — w dyskusję na temat kondycji powieści, skomplikowaną niepomniernie w epoce „utraconej niewinności" i „zagubionej naiwności". W dyskusji tej pisarz pokazuje, że możliwości prozy są takie same, jak możliwości mówienia. **Bo mowa u Myśliwskiego ucłowiecza, uspołecznia i upodmiotawia.** Ucłowiecza, ponieważ wyposaża nas w pierwiastek swojskości ludzkiej, którym potrafimy obdarzyć inne istnienia; uspołecznia, ponieważ daje nam narzędzie komunikacji ze światem, włącza nas w krąg mówiących i słuchających, przekazuje nam wzory zwracania się do innych i konwencje postępowania; upodmiotawia wreszcie, ponieważ daje nam możliwość zamiany wyrażenia deiktycznego „to ja" na opowieść. Mówienie to gotowa mała narracja. *Widnokład* to mała wielka narracja.

Przemysław Czapliński

WIESŁAW MYŚLIWSKI, *Widnokład*,
Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 1997.

Alicja Helman **Andrzeja Wajdy**

Wiązi Andrzeja Wajdy z adaptowaną przezeń literaturą charakteryzuje pewien paradoks. Z jednej strony, nie ma chyba w Polsce drugiego twórcy filmowego tak dalece uzależnionego od literatury, ale, z drugiej strony, Wajda powszechnie uchodzi za jedyne go autora swoich filmów. Wszystkie najgłośniejsze jego dzieła łączono tylko z jego nazwiskiem, pomijając adaptowanego autora bądź scenarzystę, a już raczej zapewniając udział w sukcesie operatorowi lub aktorowi. Ten sam reżyser, o którym czasem z przekąsem powiada się, że przenosi na ekran lektury szkolne, jest wielką indywidualnością artystycznego kina, człowiekiem, który myśli i czuje obrazami.

Większość filmów Andrzeja Wajdy to adaptacje powieści. Poza faktem, iż są to w przeważającej mierze powieści autorów polskich, trudno byłoby przesądzać, iż twórca kierował się w ich doborze jednym tylko kluczem. Brał na warsztat zarówno powieści „stare”, jak najnowsze, najwybitniejsze, tworzące klasyczny kanon polskiego dorobku w dziedzinie literatury, jak i całkiem przeciętne, krótkie i długie, ważne i błahe. Tę wylizaną opozycję można by jeszcze pociągnąć dalej, ale równie dobrze przypomnieć adaptowanych przezeń autorów. Obok Żeromskiego, Wyspiańskiego, Reymonta, Conrada, znajdziemy Iwaszkiewicza, Andrzejewskiego, Borowskiego, Konwickiego, ale i Czeszkę, Stawińskiego, Żukrowskiego, Brandysa, Głowackiego, Ścibora-Rylskiego, a na zakończenie tej listy — dość nieoczekiwanie — Tryznę. Wśród obcych — Leskow, Dostojewski, Bułhakow, Hochhut... Wspólnego mianownika tu oczywiście brak.

Wajdę przypisuje się z reguły tradycji romantycznej, o czym miałyby świadczyć między innymi jego literackie wybory (dokładnie, które?), a także wybory dokonywane przezeń na gruncie tradycji malarstwa. Rzecznik tej tezy, Aleksander Jackiewicz, próbował dowodzić, iż Wajda wszelką literaturę adaptował w duchu i stylu romantyzmu, niezależnie od tego, czy materiał dostarczał po temu powodów, bądź choćby tylko pretekstów. Jasio Krone, jeden z bohaterów *Pokolenia Czeskiego*,

miałby być w myśl tej interpretacji Kordianem, a duchy wieszczów patronować dziełom szkoły polskiej, niezależnie od ich czysto literackich proveniencji. Twórca, taki jak Wajda, uwikłany wieloma swymi dziełami w tragizm polskich losów, był siłą faktu nieomalże skazany na optykę romantyczną. I choć znajdziemy w jego dorobku sporo filmów, które bez trudu można wpisać w nurt ekspresji romantycznej bądź polemiki z romantyczną tradycją, to przecież z perspektywy ponad czterdziestu lat i przy dorobku tak różnorodnym trudno o spójność interpretacji, która połączyłaby na przykład *Popiół i diament*, *Połowanie na muchy* oraz *Panny z Wilka*. Pytanie, czy powinniśmy w ogóle kusić się o taką interpretację, przesadzając z góry, iż dzieło artysty stanowi jedność, a on sam zasadniczo się nie zmienia w swojej wędrówce poprzez czas. Czy „ten sam” Wajda adaptował *Krajobraz po bitwie* i *Pannę Nikt*? Oczywiście, dokonując wyborów wśród ponad trzydziestu filmów zrealizowanych przez Wajdę każdy z krytyków może odnaleźć i wykreować „swojego” Wajdę identyfikując jego „prawdziwe” oblicze z wybranym zespołem filmów, a pozostałe uznając za marginesowe. Ale zrobił je także Wajda, także według tekstów literackich i one również domagają się naszej uwagi.

Tomasz Mann powiedział, iż pisarz pozostaje nie tylko czło- wiekiem swojej profesji, lecz także nosi w sobie inne, niespełnione powołanie artystyczne, które przenika tworzoną przezeń literaturę. Wydaje się, iż reżyser filmowy jest z reguły człowiekiem wielu innych niespełnionych profesji, które dochodzą do głosu w jego dziełach. Eisenstein był muzykiem, Lang architektem, Ivory jest pisarzem... O Wajdzie powiemy przede wszystkim, że jest malarzem, mimo że wielość adaptacji powieści sugerowałyby szczególną predykcję twórcy do literatury.

Wszelako trudno byłoby powiedzieć, iż Wajdę łączy szczególna więź z jednym wybranym pisarzem bądź kilkoma z nich. Stawiński był ulubionym scenarzystą twórców szkoły polskiej, lecz Wajda wybrał tylko jedno jego opowiadanie — *Kanał*. Dwukrotnie adaptował opowiadania Iwaszkiewicza — *Brzezi-*

nę i *Panny z Wilka*. Rekord przypadł Andrzejewskiemu — trzy adaptowane utwory: *Popiół i diament*, *Bramy raj*, *Wielki tydzień*. Jednak każdy, kto zna te filmy, powie bez wahania, iż to nie Andrzejewski, lecz Wajda.

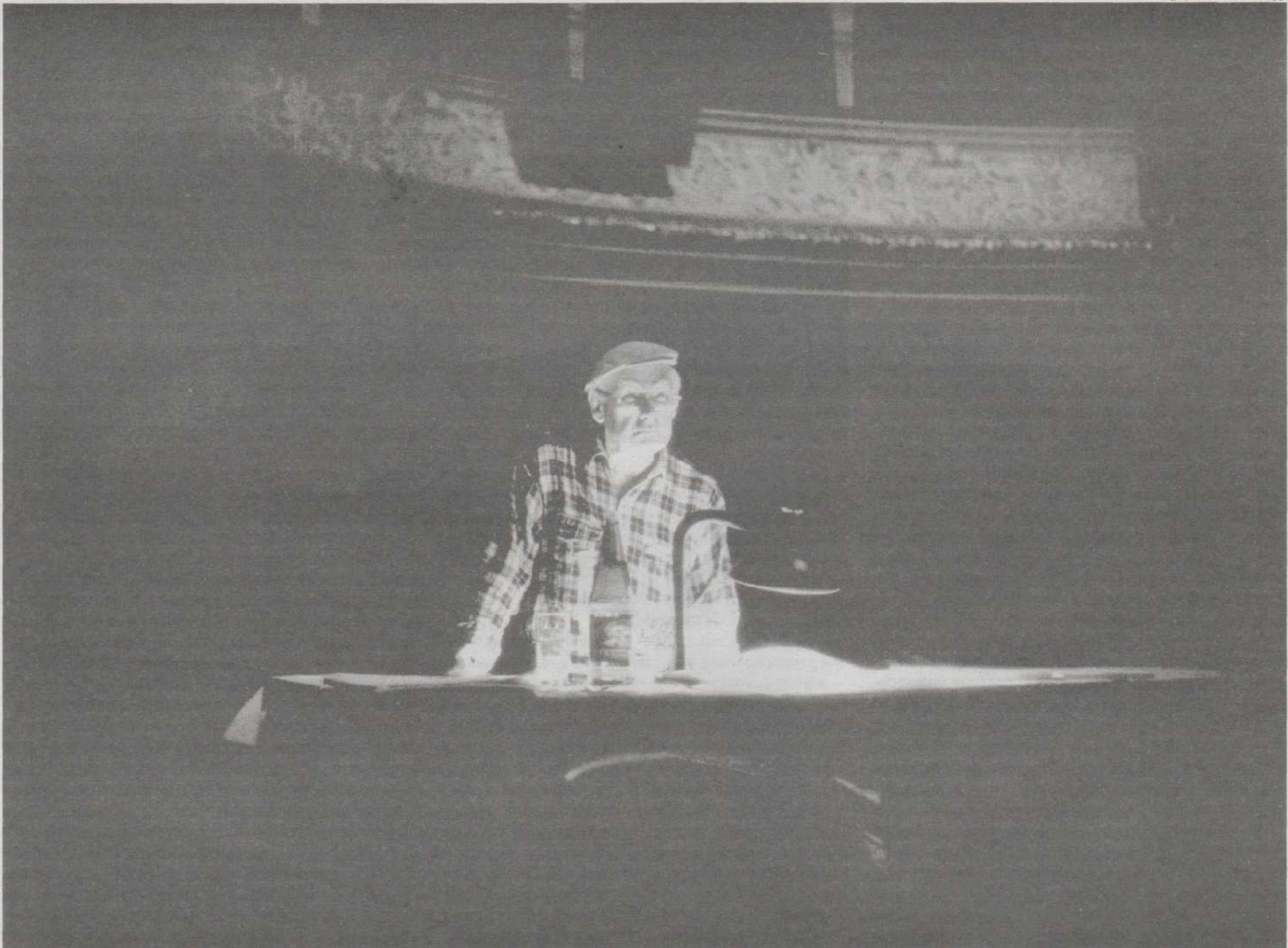
Rzecz w tym, iż Wajda nigdy nie podchodził z pietyzmem do adaptowanego przez siebie pisarza, jak na przykład Ivory do Foster i Ishigury, czy — sięgając głębiej w historię kina — Bresson do Bermanosa bądź twórcy rosyjscy do swoich XIX-wiecznych klasyków. Tego, co krytycy nazywają adaptacją wierną Wajda spróbował bodajże tylko raz, przenosząc na ekran *Smugę cienia* Conrada, z nie najlepszym zresztą rezultatem, bowiem w jego dorobku bardziej „conradowski” wydaje się w rezultacie *Popiół i diament* niż tamten film, wprost odwołujący się do Conrada.

Natykamy się tu na kolejny z paradoksów rządzących związkami Wajdy z literaturą. Otóż Wajda korzysta niewątpliwie z inspiracji literackich, ale niekoniecznie jako adaptator. Jak Kurosawa czy Visconti sięga do spuścizny ulubionych, duchowo mu bliskich pisarzy, bynajmniej ich nie adaptując. Czujemy w jego dziełach wielkich romantyków, do których przecież wprost — w przeciwieństwie do Konwickiego — nie sięgał; sam Wajda powiedział, że zrobił już tyle razy *Wesele* i *Przedwiośnie*, iż nie odczuwa pokusy ich adaptacji (*Wesele* ostatecznie powstało w 1972 roku); można by utworzyć gruby katalog z odniesień, cytatów, analogii, aluzji literackich i plastycznych, obecnych w dziełach Wajdy, a następnie spierać się o to, które z nich zostały wprowadzone świadomie i z rozmysłem, które natomiast, przywołane bezwiednie, przedostały się przypadkiem, a droga ich wiodła przez podświadomość artysty.

Wyobraźnia twórcza Wajdy nie jest z pewnością czysto filmowa, choć jest on skądinąd rasowym człowiekiem kina. Jak wszyscy artyści jego pokolenia, Wajda ukształtowany został przez tradycję literacką i plastyczną, które uformowały matryce jego artystycznego myślenia i odczuwania, „za- ludniły” ją motywami, wątkami, obrazami, symbolami i meta-

ANDRZEJ WAJDA, 1992.

Fotografia Elżbieta Lempp



droga przez literaturę

forami, które następnie przetwarzał z myślą o filmie. Jeśli jednak w drodze od pierwszego pomysłu do jego ekranowej materializacji szukał Wajda jakiegoś zapośredniczenia, jakiejś mediatyzacji dla własnego sposobu wyrażania świata, to nie odwoływał się w tym celu do adaptowanego dzieła literackiego, lecz raczej szukał natchnienia w obrazach malarskich. Znajdujemy je między rzeczywistością profilmową jego dzieł a ich filmowo upostaciowianym kształtem.

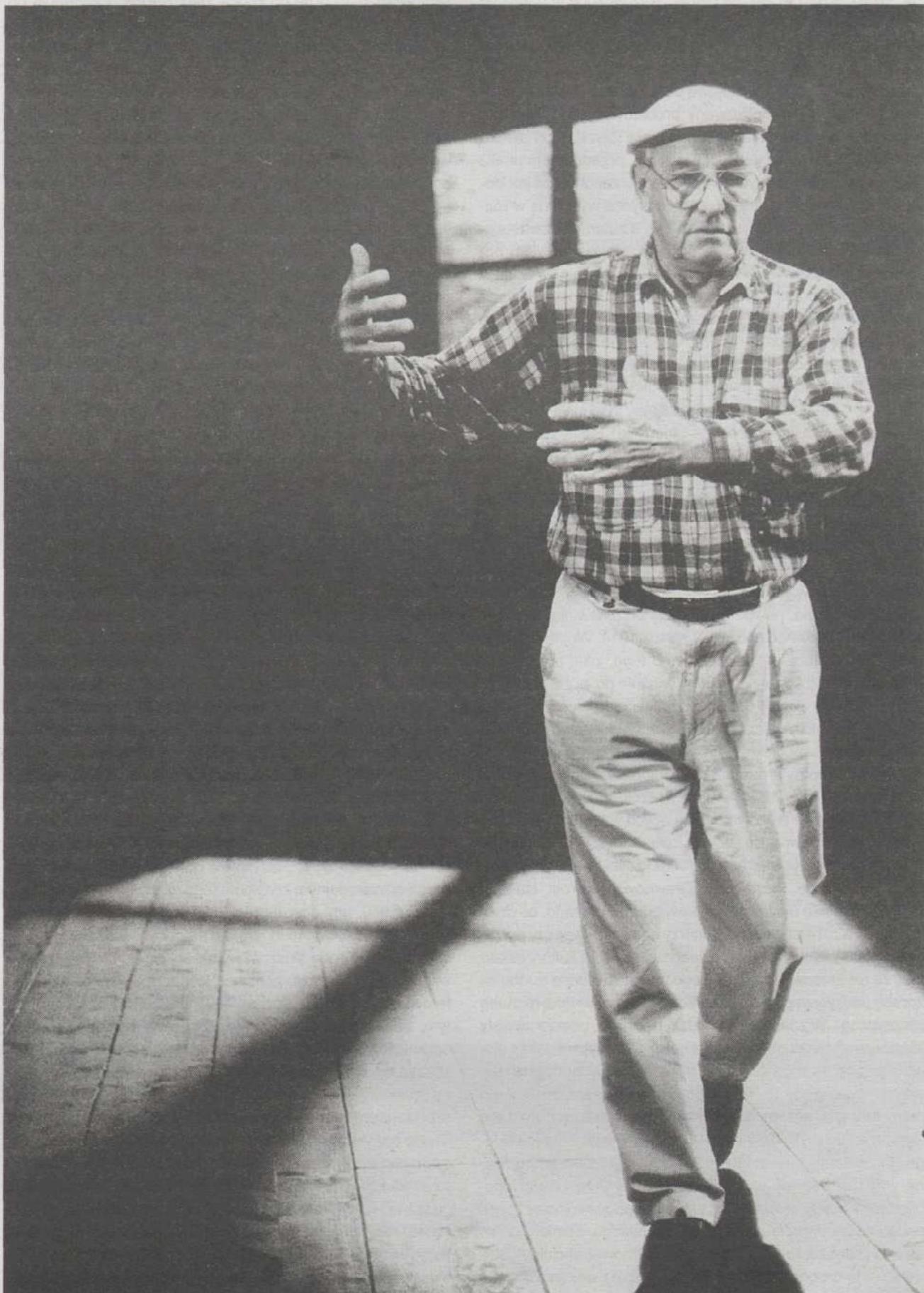
Do literatury odwoływał się Wajda w innym, ściśle określonym celu. Otóż, dla tego artysty film to przede wszystkim, a nawet wyłącznie film fabularny (wczesne dokumenty są do prawdy marginesem jego twórczości i to nader wąskim). Film ten wymaga inspiracji tematycznej, akcji, konfliktu, postaci — słowem wszystkiego, co łączymy z tym typem wypowiedzi. Wajda nie był i nie jest człowiekiem pióra, w przeciwieństwie do filmowców młodszych generacji nie pisał dla siebie scenariuszy, nie był więc nigdy „autorem” w tym wąskim, specyficznym znaczeniu tego słowa, które zakłada ściśle zjednoczenie dwu profesji. Nie mógł też odwołać się do współpracy zawodowych scenarzystów, bo kino polskie takowymi nie dysponowało. Pozostawała literatura: źródło inspiracji, pole nieograniczonych poszukiwań, w wielu przypadkach materiał nieomal gotowy. Mariaż całego kina polskiego z literaturą był bezspornym faktem. Wajda nie należał do wyjątków, choć jego stosunek do literatury był w pewnym sensie wyjątkowy. Każdy z wielkich twórców polskiego kina traktował literaturę inaczej.

W odpowiedzi na pytanie, jak czynił to Wajda, znów natknemy się na charakterystyczną dla tego twórcy dwoistość. Z jednej strony Wajda, jak przeważająca większość filmowców, szuka w literaturze przede wszystkim materiału na „własne” filmy, które zarazem trafiałyby w oczekiwania szerokiej widowni, ponieważ dla niego kontakt z widzem jest niesłychanie ważny. Traktuje więc literaturę pragmatycznie, użytkowo, jako surowiec, który dopiero stanie się w jego rękach „właściwym”, filmowym dziełem. Z premedytacją dokonuje aktu, który Escarpit nazwał „twórczą zdradą”, bowiem od początku nie zmierza do tego, by dochować wierności pisarzowi, zarówno literze jego tekstu, jak i duchowi jego przesłania. Jakikolwiek tekst mamy „na wejściu” — by posłużyć się techniczną metaforą — „na wyjściu” jest zawsze i tylko Wajda. Z drugiej strony jednak Wajda nie jest nigdy — jako pierwszy czytelnik adaptowanego tekstu, który ma stać się filmem — czytelnikiem nieuważnym, powierzchownym, nieczułym na własną mowę tekstu. W swym podejściu różni się zasadniczo od twórców hollywoodzkich, których adaptacje często wydają się efektem przekartkowania książki albo nawet reżyserzy arogancko ujawniają, że nie przeczytali książki, którą spreparował dla nich zespół scenarzystów.

Wajda czyta uważnie, ale też czyta przekornie, często nie dlatego, by dobyć z dzieła jego głębsze podteksty, lecz by przeciw niemu wystąpić. *Popiół i diament* jest raczej polemiką z Andrzejewskim niż pójściem śladami pisarza, uwspółcześnienie *Piłata* i rodzaj metaforyki, którą posłużył się tutaj Wajda lokalizując ten film raczej daleko od Bułhakowa, *Danton* przemieszcza znaki identyfikacji rozmieszczone w tekście Przybyszewskiej, przewartościowuje tekst ideologicznie, a dodatkowo kontekst okresu, w którym film został zrealizowany, dopisuje mu analogie z postaciami współczesnej sceny politycznej. Przypomnijmy całe batalie krytyczne toczące się wokół *Popiołów* i *Ziemi obiecanej*, wśród których nie brakło ostrych, polemicznych głosów dotyczących sposobu adaptacji i zasadności wprowadzonych przez Wajdę zmian, takich jak na przykład postać ślepego Rafała — chochoła w finale *Popiołów* czy rozkaz strzelania do robotników, który w *Ziemi obiecanej* wydaje Borowiecki.

Ale owe zmiany, polemiki, drastyczne cięcia i kontrowersyjne wybory dokonywane na obszarze tekstu literackiego, ten szereg aktów składający się na efekt „twórczej zdrady” to tylko jedna strona medalu. Drugą jest fakt, iż ta zdradzona przez Wajdę literatura, która czasem rozpala polemiczny zapał albo prowokuje do przetworzeń zmierzających najczęściej w kierunku aktualizacji, zawiera przecież to, co mu bliskie, tony współdziewające, projekty i zamysły materializujące to, czego artysta szukał. Stąd w jego adaptacjach obecność nurtu korespondującego z przetwarzaną literaturą, jej duchem, postaciami i przesłaniami. Nie jest więc tak, abyśmy w Wajdowskich aktach twórczej zdrady odnajdowali jedynie negację, gesty odmowy wobec pisarzy, przekorę i sprzeciw. Znajdziemy też obrazy duchowej wspólnoty, kongenialną bliskość, harmonię współbrzmień, doskonałość porozumienia.

Relacje między filmem i literaturą w ogóle nie są proste, nie dadzą się sprowadzić do jednoznacznych sformułowań ani czystych modeli. Ani „w ogóle”, ani na żadnym zawężonym



ANDRZEJ WAJDA, 1992.

Fotografia Elżbieta Lempp

dla celów badawczych obszarze — kierunku, stylu, indywidualnej twórczości, a czasem nawet w przypadku pojedynczego dzieła. Nie powinno nas zatem dziwić, że i w przypadku takiego „dłużnika” literatury, jakim jest Andrzej Wajda, jego stosunek do adaptowanych dzieł nie rysuje się w sposób przejrzysty, pozbawiony sprzeczności. Przeciwnie — im bardziej próbujemy ten splot rozwickłać atakując z różnych stron, tym bardziej problem zdaje się komplikować.

Możemy przedstawiać Wajdę jako adaptatora wielkiej klasyki polskiej, człowieka zwróconego w stronę tradycji kultury narodowej, ale nie zapominając przy tym, że Andrzej Wajda jest twórcą niesłychanie wyczulonym na puls współczesnego życia, pragnącym uchwycić i wyrazić to, czym żyje otaczająca go społeczność, wyprzedzić własną diagnozą to, co „wisi w powietrzu”. Tylko częściowo postawa ta mogła dochodzić do głosu w wyborach tekstów współczesnych, bowiem Wajda rzadko imał się tematów, które w oczach władz nie uchodziłyby z takich czy innych względów za drażliwe. Próby sfilmowania *Popiołu i diamentu* mają swoją prehistorię (aczkolwiek nie pisał jej Wajda), a na możliwość sfilmowania *Człowieka z marmuru* trzeba było czekać długie lata. Twórca, mistrz mowy Ezopowej, która w czasach PRL zapewniała jedynie możliwy autentyczny kontakt z odbiorcą, szukał więc tekstów literackich na tyle „spatynowanych” upływem czasu, by nie budziły czujności podejrzliwej cenzury. Szukał ich jednak nie po to, by roz-

koszować się smakami i urokami utraconego czasu, jak wielu miłośników starej prozy, lecz by dobyć z nich tony współdziewające z chwilą bieżącą i nabrzmiałymi problemami czasów, w których żył. Ostrość dyskusji wokół *Ziemi obiecanej* i *Popiołów* nie wynikała z kontrowersji na temat przeszłości, lecz teraźniejszości i rozładowywała na drodze zastępczej dojrzewające konflikty. W realiach Wielkiej Rewolucji Francuskiej i relacji jej protagonistów, Dantona i Robespierre'a, odnajdywali widzowie obraz stanu wojennego oraz postaci Wałęsy i Jaruzelskiego.

Co ciekawe, obraz ten nie ulega zmianie po 1989 roku, kiedy to od autora *Człowieka z żelaza* można by oczekiwać filmów mówiących jawnie i wprost o dniu dzisiejszym. *Korczak*, *Pierścienie z orłem w koronie* i *Wielki tydzień* zdają się jednak świadczyć o tym, iż Wajda chce mówić nadal o sprawach, które pasjonowały go przed laty i na temat których nie zdążył się wypowiedzieć do końca i w sposób otwarty. Znowu trudno jednak postawić w tym miejscu kropkę nad i, bowiem ostatnim zrealizowanym przez Wajdę filmem i zarazem adaptacją jest *Panna Nikt*, wedle tyleż modnej, co niedobrej powieści Tomka Tryzny. Ten niewątpliwie fałszywy wybór poświadcza jednak fakt, iż dostojny akademik Wajda nie traci nadziei nawiązania kontaktu z młodymi pokoleniami widzów, do których pragnąłby mówić o ich własnych sprawach i samemu znaleźć się w bystrym nurcie toczącego się życia.

Leszek Szaruga Krytycznoliteracka autobiografia

1 Właściwie już okładka tej książki prowokuje do podjęcia dyskusji, i to wcale nie błażej. Wyznaczone w nadtytule *Próby scalenia* Tadeusza Drewnowskiego ramy czasowe — okres od 1944 do 1989 — zdają się określać pewną epokę w rozwoju, jak pisze autor we wstępie, „współczesnej literatury polskiej”. Zwłaszcza początkową datę trudno przyjąć bez dyskusji (pomińmy skomplikowany problem pojęcia „literatura współczesna” i zagadnienie periodyzacji literatury od okresu romantyzmu — rzecz jest, jak wiadomo, przedmiotem analiz jeszcze nie zakończonych: najbardziej przekonująca jak dotąd wydaje się propozycja Ryszarda Nycza wyłożona w rozprawie *Język modernizmu*). Rok 1944, a zatem rok zainstalowania w Polsce systemu sowieckiego, nie jest bowiem początkiem prawdziwym. Po pierwsze — system sowiecki na okupowanych przez ZSRR terenach polskich został zainstalowany już w roku 1939, co miało swoje konsekwencje także w życiu literackim, gdyż nie w roku 1949, lecz właśnie wówczas wprowadzono w życie model socrealistyczny (dość przypomnieć publikacje w „Nowych Widnokręgach”); po drugie — właśnie w 1939 roku tworzyć się zaczęły instytucje życia literackiego emigracji; po trzecie — wtedy też uległy rozpadowi struktury życia nie tylko państwowego, lecz także oczywiście kulturalnego, w tym literackiego, II Rzeczypospolitej. Nie ulega też wątpliwości, że o ile w kraju po roku 1944 pewne wątki literackie podejmowane w poprzednich latach uległy zerwaniu, o tyle pisarstwo emigracyjne potrafiło je kontynuować i rozwijać, nie mówiąc o tym, że nie traciło ono związków z literaturą światową.

Są, rzecz jasna, pewne argumenty przemawiające za wyznaczeniem „nowego początku” na rok 1944. Wojna bez wątpliwości była cezurą — niezależnie od tego, jakie przyjmujemy kryteria periodyzacyjne — istotną; właśnie po jej zakończeniu jawna stała się pełnia doświadczeń „epoki pieców” i „epoki łagrów”. Jednakże i wcześniej owe doświadczenia, choć nie znane w pełni swego okropieństwa, kształtowały pisarską dykcję. Jest też istotny argument psychologiczny przemawiający za przyjęciem roku 1944 jako daty przełomowej; dotyczy on przede wszystkim pisarzy pozostających w kraju lub decydujących się na powrót do „nowej Polski” — chodzi o kwestię uczestnictwa w życiu olbrzymiej większości narodu i związane z tym decyzje. Pisze o tym Drewnowski wprost, starając się jednocześnie o swoiste „usprawiedliwienie” tego, co działo się w PRL: „Trudno ludziom, którzy odbudowywali czy uprzedmysławiali Polskę, zarzucać kolaborację. A ludzi kultury oskarżać, że nie stosowali zawodowego bojkotu. Równie trudno za zdradę poczytywać pozostawanie na emigracji i inną rachubę historyczną”. W zdaniach tych, dziś pisanych, uderza swoisty ahistoryzm: wszak po wojnie w kraju zbyt często — także głosami pisarzy — mówiono o „zdrajcach” na wychodźstwie (by przypomnieć głosy towarzyszące decyzji opuszczenia kraju przez Miłosza, później też Hłaskę, potem jeszcze dotyczącej wypędzeń po roku 1968 czy 1981; przy okazji: Zagajewskiego stan wojenny nie zastał poza krajem, był krótko internowany, wyjechał później; wiersz Kornhausera *Urząd poezji* opublikowany został w roku 1973 w tomie *Zabójstwo* należącym, podobnie jak tom *Zła wiara* Wita Jaworskiego, do pierwszych pozycji „samizdatowych”, o czym informował oficjalny „Student” — to drobne błędy, ale jest ich sporo), aby można było nad tym przejść do porządku dziennego, tym bardziej że pojęcie zdrady (w różnych, może mniej dobitnych określeniach) pojawiało się nie tylko w wypowiedziach propagandy, lecz także w różnych słownikach i encyklopediach.

Perspektywa przyjmowana przez Drewnowskiego jest bez wątpienia perspektywą „krajową”, w dodatku wkraczającego w życie literackie już w „nowej Polsce”. Jednakże „czas PRL”, jaki praca Drewnowskiego obejmuje, nie tworzy i tworzyć nie może odrębnego okresu literackiego. Zważywszy zaś, że na swój sposób owa „peerelowska” perspektywa pojawia się już w przestrzeni zaboru sowieckiego w roku 1939, przyjęcie za datę wyjściową roku 1944 chyba uzasadnione nie jest. Zarazem też takie właśnie ujęcie ukazuje słabość przyjętej przez autora — za Irzykowskim — metody badawczej polegającej na wiązaniu przemian literatury z tłem „dziejów kultury, polityki, społecznych zmagania”. „Czas PRL” staje się w takiej perspektywie swoistym „czasem wyłączonym” literatura zaś zredukowana do funkcji ilustracyjnej bądź komentatorskiej wobec „wydarzeń” politycznych.

I jeszcze jedna uwaga dotycząca periodyzacji. Drewnowski wyodrębnia okres 1944-1948 jako czas przejściowy, jeszcze nie do końca definiujący „politykę kulturalną socjalistycznego państwa”. Na ogół przyjmuje się jako cezurę datę szczytnego zjazdu ZZLP w 1949 roku — ja osobiście skłaniam się do określenia tej cezury na rok 1950, w którym skutki zjazdu (m.in. zamknięcie „Kuznicy” i „Odrodzenia”) uformowały osta-

teczne struktury życia literackiego stalinizmu. Pisze Drewnowski: „W każdym razie od końca 1947 r. PPR przystępuje do ofensywy kulturalnej”. Zapewne wtedy właśnie podjęto jakieś „uchwały” czy określono „linię”, lecz trudno nie zauważyć, że sterowanie literaturą zaczęło się wcześniej, właściwie od początku (wystarczy przeczytać wstępniak w pierwszym numerze „Kuznicy” czy zamieszczoną tam recenzję z *Miejsca na ziemi Przybosa*), choć jeszcze starano się pisarzy kokietać (np. konstruując fałszywkę „Wiadomości Literackich” w postaci kierowanych przez Iwaszkiewicza „Nowin Literackich” — interesujące, że podobny zabieg miał miejsce po wyborach w 1993, gdy zafundowano publiczności „Wiadomości Kulturalne” — tu wykorzystano drugą część tytułu pisma Grydzewskiego; w obu wypadkach zastosowano w winiecie tytułowej podobne litermitwo), ale też bez przesady.

Prawdopodobnie też tylko perspektywa pokoleniowa pozwala Drewnowskiemu pisać o tym, że „najtrudniejsze były losy pism młodych” — łatwe nie były, lecz ani „Gazeta Ludowa” PSL wraz z jej dodatkiem literackim, ani „Tygodnik Warszawski” będący organem Stronnictwa Pracy nie cieszyły się łaską władz: młodych w końcu raczej „temperowano”, gdy Jerzy Braun i ks. Kaczyński zostali aresztowani. Czas już może zmienić proporcje i perspektywę utrwalone przez jednostronne widzenie prezentowane w publicystyce kulturalnej okresu PRL.

Wreszcie jeszcze jedna uwaga. Pisze Drewnowski o „rozpadzie państwa na obczyźnie” — pomijając już nieczytelność tego sformułowania, warto przypomnieć, że, choć traktowane także przez część emigracji z pewnym dystansem, struktury pozwalające zachować ciągłość instytucji Polski niepodległej z lat 1918-1939 nie uległy przecież „rozpadowi”. Można rzecz traktować wyłącznie jako pozbawioną większego znaczenia grę symbolami, jednak nie można udawać niewiedzy o tym, że właśnie z obczyzny przekazane zostały Wałęsie insygnia prezydenckie. I jeszcze: bez pomocy finansowej rządu londyńskiego wiele instytucji kulturalnych emigracji nie miałyby szans przetrwania.

2 Interesująca wydaje się podjęta w pierwszej części pracy Drewnowskiego polemika z tezami *Pogranicza powieści* Kazimierza Wyki. Nazywanie go „najczynniejszym i najbardziej miarodajnym krytykiem tego okresu” — mowa o czasie do 1950, gdy odebrano mu „Twórczość”, w której zdołał jednak opublikować m.in. *Traktat moralny* Miłosza — po części tylko wydaje się słuszne: wyroki literackie, i to mające poważne konsekwencje, pchające literaturę ku socrealizmowi, ferował w tym czasie kto inny — Jan Kott chociażby. Pisząc o tym, że „koncepcja *Pogranicza powieści* zdradza wyraźne ograniczenia” i wskazując, że nie dostrzegł krytyk debiutu pokolenia wojennego, że go nie docenił, podkreśla Drewnowski, że „główną, niewspółmierną do innych sprawą nurtującą polską literaturę pierwszego okresu po wojnie była okupacja”. Jest to bez wątpienia przyjęcie perspektywy pokoleniowej. Przy czym jest to zarazem perspektywa nawet wewnątrz tej generacji redukująca literaturę — dość przypomnieć utracenie przez „słuszną” krytykę np. *Lunaparku* Tadeusza Kwiatkowskiego (1946), powieści, która miała szansę otwarcia nowego dyskursu w prozie współczesnej, dyskursu dość odległego od „posługiwania się miarką realizmu (...), który przeciwstawiano romantycznemu irracjonalizmowi”: to oczywiście jeden z wielu przykładów, jakie można przywołać. I choć zapewne przyznać należy rację autorowi, gdy pisze, że doświadczenia wojenne wyrażane są na dwa sposoby — poprzez dokument i „ucieczkę od literackości” (tu *Medaliony*) - to przecież nie jest to jedynie dzieło jednej generacji, same zaś przeżycia okupacji w żadnej mierze nie wyczerpują obecnej wówczas problematyki.

Mimo wszystko teza Wyki o istotnej roli „przy obrachunków inteligentekich” także z dzisiejszej perspektywy pozostaje w mocy. Nie chodzi jedynie o analizowane przezeń powieści i opowiadania, lecz także o szereg utworów opublikowanych w okresie późniejszym, jak choćby *Trans-Antlantyk* (1953) Gombrowicza czy *Zdobycie władzy* Miłosza. W tym samym kręgu odnaleźć można przecież także i *Obóz wszystkich świętych* Tadeusza Nowakowskiego (1957) czy wcześniej pisane *Szklce piórkami* Bobkowskiego. Intuicja Wyki wskazująca na wagę przewartościowania postaw polskiej inteligencji z okresu międzywojennego wydaje się i dziś znacząca — tym bardziej, że na tę falę utworów nakłada się późniejsza fala „literatury rozrachunkowej” powstała jako rozliczenie ze stalinizmem po roku 1956 (i zdławiona w zarodku przez cenzurę, ale kontynuowana na emigracji, choćby w prozie Piotra Guzy lub w *Pięknych dwudziestolich* Hłaski), wreszcie i obecna fala „literatury rozliczeniowej”. **Wydaje się, że nurt obrachunków, rozrachunków i rozliczeń — świetnie rozwinięty w *Polskim, arcy-polskim* Wernera — jest jednym z ważniejszych w całej**

literaturze powojennej — tym bardziej, że jest to nurt scalający pisarstwo powstające w kraju i na wychodźstwie.

Kolejną płaszczyzną pozwalającą scalić obie literatury to w książce Drewnowskiego podjęta w rozdziale *Kresy utracone — kresy uzyskane*, kwestia zapisu przemiany polskiej rzeczywistości, w szczególności problem utraty kulturotwórczych obszarów wschodnich — ten nurt na emigracji wyjątkowo wyrazisty, ma również swoje przedłużenia w pisarstwie krajowym — dość przypomnieć zdanie Tadeusza Nowakowskiego mówiące o tym, że najwybitniejszą książką „emigracyjną” roku 1963 był wydany w kraju *Sennik współczesny* Konwickiego, wszakże już wcześniej na wychodźstwie literatura kresowa zyskała rangę niesłychanie wysoką — czy będzie to *Dolina Issy* Miłosza, powieści Józefa Mackiewicza lub Chciuka czy wiersze Obertyńskiej. Podobnie w kraju. Przy czym zwraca uwagę Drewnowski, że zwłaszcza w pisarstwie krajowym „nie Wilno, lecz Lwów” stał się centrum nurtu kresowego. Czy do końca? Oczywiście — zarówno *Wysoki zamek* Lema, jak *Krótkie dni* Paźniewskiego czy słynny wiersz Zagajewskiego *Jechać do Lwowa* wydają się tezę Drewnowskiego potwierdzać. Jednakże nie można powiedzieć, by kresy północne nie posiadały swej siły „literaturo- i mitogennej”, by przywołać określenie samego Drewnowskiego: czy będzie to proza Konwickiego, czy *Dolina Issy*, czy wreszcie zapoczątkowany w latach 80. „nowogródzki” cykl Jarosława Marka Rymkiewicza, wcześniej zaś jego wiersze i *Rozmowy polskie latem 1983*, to nie tylko kontynuacje wątków Dwudziestolecia (*Dolina Issy* i *Bohni* były więc raczej kontynuacją niż początkiem) — pisze Drewnowski). Jeśli zaś chodzi o kresy południowe, trudno tu nie odnaleźć — czego Drewnowski nie czyni — ważnego nurtu rozliczeniowego, znaczonego choćby przez *Złotą hramotę* Łobodowskiego (pisarz w ogóle przez autora *Próby scalenia* nie wspomniany, a szkoda). Dodać wypada może, że owa przewaga Południa nad Północą w literaturze kresowej powstającej w kraju zaczyna się w latach 80. wyraźnie zmniejszać — można by to zapewne interpretować m.in. przez odwołanie się do przemian świadomości kultury polskiej wysuwającej na coraz bardziej eksponowane miejsce problem narodowej tożsamości, a tym samym zwracającej się ku „kontynuacji” i przeciw jakiemuś nowemu „początkowi”. Nie sposób wreszcie nie zauważyć, iż cały nurt kresowy — czy to na wychodźstwie, czy w kraju — da się w dużej mierze wpisać w konstelację utworów rozliczeniowych: tu m.in. odnajdziemy ważny i podnoszony przez Drewnowskiego problem stosunku do Żydów w okresie międzywojennym.

Niewykorzystaną w tym kontekście szansą wskazania kolejnych przestrzeni scalających literaturę krajową i emigracyjną jest sprawa podniesiona w rozdziale *Zdążyć poniewczasie* (powiedzmy też od razu, że nazywanie Wojdowskiego, Maurer czy Grynberga „dziećmi holocaustu” wydaje się nieporozumieniem — Wojdowski w chwili skończenia wojny liczył 14, Grynberg — 8, Jadwiga Maurer 11 i należy pamiętać, iż przeżycia osobiste czyniły ich osobami dorosłymi, świadomymi tego, w czym uczestniczyli). Problematyka holocaustu — obecna i wcześniej zarówno w literaturze krajowej i emigracyjnej — nabrała specyficznego wymiaru po roku 1968, gdy Polskę opuściła spora grupa pisarzy pochodzenia żydowskiego tworząc ważne środowisko poza krajem, czego wyrazem stało się m.in. utworzenie w Izraelu organizacji pisarzy tworzących po polsku (z własnym pismem „Kontury”). Ta przerażająca fala wychodźstwa — wielorako wpływająca na literaturę krajową, często z tej literatury, jak choćby poezja Słuckiego, wyrastająca — domaga się w próbie scalania dorobku polskiego pisarstwa większej uwagi (tu zdumiewające wydaje się niedostrzeżenie przez autora wspaniałego późnego debiutu Ildy Fink). Można, rzecz jasna, i ten zespół problemowy wliczyć w nurt literackich rozrachunków — ale i dialogów (gdym pamiętać choćby wiersze Ficowskiego) — tym bardziej, że znajduje on oddźwięk w pisarstwie krajowym.

Związana z tymi problemami kwestia zakorzenienia się na ziemiach zachodnich widoczna jest nie tylko w „nurcie piastowskim” (Golubiew, na emigracji Parnicki, Bunsch, ale także *Polska Piastów* Jasienicy), w próbach reanimacji polskiej literatury marynistycznej, ale także w próbach odczytywania na nowo skomplikowanej przeszłości niemieckich do niedawna terytoriów: czy będą to opowiadania Suchodolskiej, czy poezja i proza Kruka, czy wreszcie *Weiser Dawidek* Huellego lub poezja Brakonieckiego. Również na emigracji odnajdziemy te wątki literackie, jak choćby w pisanych poza krajem śląskich powieściach Stanisława Bieniasza. Ten nurt literacki znajduje swoje przedłużenie w literaturze politycznej, choćby w szkicach Juliusza Mieroszewskiego (kwestię publicystyki czy pisarstwa politycznego Drewnowski, niestety, pomija, a jest to

Włodzimierz Maciąg Kłopoty ze scalaniem

Historia literatury podporządkowana jest z grubsza temu samemu rytmowi zmienności, który rządzi wszelką inną historią — to było zawsze oczywiste. Sprawa zaczęła się jednak komplikować, kiedy zaczęto odkrywać różne poziomy wydarzenia historycznych, ich wzajemne uzależnienia i względne autonomie — i zjawilo się pytanie o strukturę dla literatury najdonioślejszą. Z czym ją wiązać, tę literaturę? Odpowiedzi było wiele, a żadna nie przekonywała. Zwłaszcza kiedy okazało się, że literatura zachowuje w tej powszechnej przemienności swoje odrębne pole doświadczeń, swoją jakby autonomię, co czasem rozstrzyga o jej treściach. Że zatem historia jej nie potrzebuje odwołań zewnętrznych. Są tacy, którzy twierdzą, że jest wobec tego „niemożliwa”. Są inni, którzy mówią, że jest konstrukcją arbitralną i powaga jej zależy od sprawności czy też pomysłowości konstruktora. Jeden wniosek wynika z tego wszystkiego nieodparcie: że żaden historyk literatury nie może tego wszystkiego ignorować. **Historii literatury nie da się już dzisiaj pisać ot, tak sobie, jak leci.**

Można natomiast pisać kompendia, słowniki, encyklopedie, zestawiać rozmaite hasła, wybierane wedle takiego lub innego porządku. Bardzo są potrzebne takie książki, nie roszcujące sobie żadnych tam intelektualnych pretensji, ale gromadzące wszelkie możliwe informacje. Znany przewodnik encyklopedyczny *Literatura polska* jest od lat znakomitym źródłem wszelakich informacji, choć nie wspiera go żadna koncepcja teoretyczna, poza wyborem haseł. Kto zaś wchodzi na grząski teren takiej koncepcji, musi liczyć się z konsekwencjami: materiał tekstowy nigdy się nie zmieści w teoretycznym schemacie.

Tadeusz Drewnowski przygotował właśnie książkę o powojennej literaturze polskiej, w której ujawniają się powyższe, w wielkim skrócie przypomniane kłopoty. Opisać, a co jeszcze kłopotliwsze, zinterpretować, zrozumieć całą literaturę półwiecza? Nie troszcząc się o żadne tam teorie, Drewnowski zachowuje punkt obserwacji, do jakiego szkoła od lat się przyzwyczaiła: wydarzenia polityczne, decyzje władzy różnych szczebli objaśniają większość z tego, co znalazło się w książkach. Tak jak po Bierucie był Gomułka, po nim Gierek i Jaruzelski, tak i życie literatury zmieniało się, dostosowywało do możliwości wydawniczo-cenzuralnych, reagoowało na podsuwane, albo jeszcze lepiej, ukrywane przed ludźmi zjawiska i problemy. Pisarz mówił do czytelnika na różne pośrednie sposoby, stosował różne formy „ketmana”, uprawiał kostiumologię historyczną — słowem horyzont jego

myślenia ograniczony był horyzontem umysłowym partyjnej „wierchuszki”.

Daleki jestem od lekceważenia tej zależności. Była ona realna i nie ograniczała się bynajmniej do produkcji literackiej publikowanej legalnie, ogromna większość tekstów „zbuntowanych” zachowuje ten sposób myślenia, dla którego impulsem są decyzja władzy i następstwa tych decyzji. Niemało z literatury polskiej ostatniego półwiecza da się zrozumieć, jeśli się tak właśnie myśli. Cała tzw. odwilż, Hłasko, Mrożek, Brandys, Andrzejewski — listę można wydłużyć — pozwalają się objaśnić poprzez swoje uwikłania w ustrój panujący. Zapisywanie się do partii, występowanie z partii, zgoda na cenzurę, niezgoda na cenzurę, legalność i nielegalność, wreszcie emigracja i jej przywilej „mówienia wprost” — wszystko to współtworzyło atmosferę umysłową epoki, atmosferę szczególnego spełnienia wybiegającego daleko poza granicę fizycznego przymusu. Inne znaczenia literatury, inne poziomy problemów traciły znaczenie, musiały niemal tracić znaczenie w obliczu potęgi i operatywności władzy na Kremlu. Rozumiałem to zawsze i w pewnym sensie rozumiem do dzisiaj.

Ale to nie znaczy wcale, że myślenie podobnymi kategoriami spychać ma z pola refleksji inne znaczenia. Te inne trzeba odnaleźć, przywrócić je doniosłości — i to wcale nie ze względów moralnych tylko, ale ze względów poznawczych właśnie. Nasze myślenie zasługuje na to, aby je odświeżyć, rewidować i komplikować. Drewnowski operuje wciąż kategoriami prostodusznego, by nie rzec — naiwnego, determinizmu, dochodząc w końcu do takiej sugestii, że to osobowość i sekretarza partii rządzącej wpływała czy zgoła określała kształt i rozwój literatury. Tak myślano niegdyś w Warszawie, dobrze to pamiętam. Kurczowe trzymanie się podobnych objaśnień życia duchowego zbiorowości staje się dzisiaj po prostu komiczne. Posłuchajmy tego stylu językowego:

„Wielkie nadzieje Października polegały na tym, że rewolucyjne, demokratyczno-socjalistyczne treści da się wyzwolić spod moskiewskiego komunizmu, spod panowania totalitarnej przemocy i spożytkować wyzwoloną w ten sposób energię na rzecz tworzenia socjalistycznego państwa zgodnie z tradycjami i upodobaniami narodu.

Jeśli taki program nie powstał, a jego październikowe zarysy się rozwiły, to wskutek tego jak się zdaje, że w panującym układzie międzynarodowym Gomułka, dość zaprawiony w komunistycznej szkole i świeżo doświadczony na własnej skórze, zwątpił w powodzenie polskiej schizmy”.

Gomułka zwątpił, biedaczek i wszystko się rozwiło. Ten sam mechanizm działa zresztą i później, w przypadku Gierka. To Gierek sprawił technokratycznym programem jak i zmianą konstytucji, że „w literaturze lat siedemdziesiątych punkt ciężkości... przesuwają się ze spraw i konfliktów wewnętrznych na kwestię zewnętrzną — niesamodzielności narodowej”. Do głowy im pewnie nie przyszło, jaką to władzę mieli nad umysłami. Prosta stąd droga do marzenia: gdyby tak ktoś inny się zjawił i „nie zwątpił”... Nie brał pożyczek i nie zmieniał konstytucji...

Powtarza się to w książce jak norma, że pisarza określa się poprzez jego stosunek do ustroju, albo po prostu do władzy. Oczywiście, wcale nierzadko ułatwia to formułę interpretacyjną. Niemało książek powojennych da się w ten sposób objaśnić. Ale czy to właśnie ma być dla historyka LITERATURY najciekawsze, najbardziej pobudzające, to ma tworzyć ową poszukiwaną historię literatury?

Bo cała książka Drewnowskiego mówi o jego niewieźrze w autonomię ludzkiego umysłu. Co nawet nie może być zarzutem, nikt nie powiedział, że wierzyć się musi czy też powinno. Cokolwiek jednak w głowie pisarza się urodzi, zmusza natychmiast Drewnowskiego, aby to przyczołdź jakąś deterministyczną formułą. Najczęściej w dodatku powierzchniową, albo nawet przypadkową. Tak na przykład w związku z powieścią Gołubiewa *Bolesław Chrobry* zjawia się w książce pytanie, skąd u tego Gołubiewa zjawia się „orientacja zachodnia, która nabrała aktualności w związku z przesunięciem granic”? Niczego więcej zresztą o tej powieści nie dowiadujemy się. Pobudzającą, gorąco przyjętą niegdyś powieść Andrzeja Kijowskiego *Dziecko przez ptaka przyniesione* odsyła nasz autor do „mitologii inteligentkiej”, jakby doprawdy nie chciał rozumieć, o co tam chodzi. Aby reanimować tę problematyczną kategorię „literatury inteligentkiej” Drewnowski próbuje socjologii marksistowskiej: że to „warstwa bez ziemi i bez innych środków produkcji, czyli bez siły materialnej”. Tak to biedny Kijowski pozbawiony „siły materialnej” musiał ugrzęznąć w „mitach literackich i narodowych urazach”. A dlaczego to autor nie włożył tej książki do rozdziału o pogrobowcach romantyzmu? Z pewnością lepiej by się tam objaśniła.

Czy istnieje w ogóle coś takiego jak pisarstwo oryginalne? Intertekstualności twierdzą stanowczo, że wszelka intencja tego rodzaju kończy się w chwili, gdy pomysł przyobleka się w kształt językowy. Używając języka, tracimy dziewictwo du-

CIĄG DALSZY NA STR. 11

Ivano Vitali (Florence), *Trip to the unconscious / Podróż do podświadomości*, performance, Galeria ALBERT, Kraków, lipiec 1997.

Fotografia Grażyna Borowik



Krytycznoliteracka autobiografia

CIĄG DALSZY ZE STR. 8

problem w kontekście scalania dorobku literatury narodowej pierwszoplanowy).

3 Specyficzne światło rzuca na próbę syntezy Drewnowskiego frekwencja nazwisk przywołanych w tej książce. Najczęściej spośród pisarzy starszej generacji przywoływani są Mickiewicz, Żeromski i Witkacy, potem — wedle generacji — Iwaszkiewicz, Stempowski, Dąbrowska, Nałkowska, Wańkiewicz, Zawieyski, Stawar, Gombrowicz, Miłosz, Andrzejewski, Sandauer i Wyka; z pokolenia rówieśników — Białoszewski, Borowski, Bratny, Kazimierz Brandys, Herbert, Herling-Grudziński, Karpowicz, Kołakowski, Konwicki, Mach, Różewicz, Adolf Rudnicki, Woroszyński; z młodszych — Błoński, Głowiński, Grochowiak, Hłasko, Iredyński, Janion, Jerzy Kwiatkowski, Marek Nowakowski, Jarosław Marek Rymkiewicz, Wojdowski; z jeszcze młodszych — Barańczak i Kornhauser. Ten zestaw nazwisk tworzy — gdy pamiętać o tym, że wielu spośród wymienionych przywoływanych jest w charakterze krytyków — dość czytelną hierarchię, z której wynika, iż w literaturze powojennej centralne miejsce zajmuje pokolenie 1920. Interesujące, że ginie w tej perspektywie formacja pokoleniowa Orientacji i że na całej przestrzeni książki nie dostrzega Drewnowski swoistego fenomenu, jakim był — równoległy wobec pokolenia 56 — debiut grupy Kontynentów na obczyźnie (brak choćby wzmianki o Czaykowskim, Czerniawskim lub Śmieci): rzecz o tyle istotna, że w obu wypadkach — zarówno w kraju i na wychodźstwie — mamy tu do czynienia z deklaracjami antyromantycznymi, a także z fascynacją poezją Przybosa, po części też Karpowicza, co stanowi bez wątpienia jeden z czynników scalających pisarstwo w Polsce i na wychodźstwie, może też stanowić interesujący przyczynek na temat wrażliwości pokoleniowej (owa wrażliwość stała się punktem odniesienia w formowaniu koncepcji następstw pokoleniowych Ortegi y Gassetta) polemicznej niejako z koncepcją pokolenia Wyki (nawet jeśli chodzi o rytm wymiany generacyjnej).

Warto ów indeks oświetlić także z innej strony. Oto na ponad 1000 wymienionych nazwisk emigracja reprezentowana jest przez ok. 70 osób, z czego ponad połowa przywoływana jest niejako mimochodem, w tym tak ważne postaci jak Baliński, Haupt, Mieroszewski, Obertyńska czy Straszewicz. Nie wspomina autor w ogóle — poza wymienionymi już — takich

autorów jak Guzy, Frajllich, Pankowski, Solski czy Sułkowski. Nie ma też całej plejady pisarzy politycznych — poza wspomnianym Mieroszewskim brak Ciołkosza, Giertycha, Pragiera, Wasiutyńskiego, by przy kilku tylko przykładach pozostać. Zważywszy, że nie brak w książce omówienia radosnej twórczości Żaluskiego, owa nieobecność jest uderzająca i wykazuje, że dominuje w tej pracy perspektywa krajowa. Potwierdza to także frekwencja nazwisk działaczy polityczno-kulturalnych z kraju i emigracji (z niekorzyścią dla tej drugiej): rzecz o tyle istotna, że praca przynosi sporo danych na temat instytucji życia literackiego w Polsce, niewiele natomiast danych dotyczących wychodźstwa: nie pojawia się np. ślad po tym, iż Berlin Zachodni stał się w latach 80. trzecim po Paryżu i Londynie centrum literatury emigracyjnej w Europie (trzy czasopisma, także trzy wydawnictwa). Odbija się to na sposobie narracji. I tak pisze Drewnowski, że po roku 1948 powstaje „polska diaspora, polska emigracja w poszukiwaniu chleba, przygód czy wolności rozpraszająca się po Europie i świecie” — to prawda, tyle że nie miejsce zamieszkania, lecz stan skupienia życia intelektualnego decyduje o przebiegu procesów literackich, a ów stan skupienia określały przede wszystkim dwa centra: „Kultura” i „Wiadomości” — tu dość przypomnieć wysiłek Gedroycia zmierzający do zgrupowania pisarzy wokół swego pisma (co widoczne jest zwłaszcza w korespondencji z poszczególnymi autorami).

Gdy chodzi o kraj, także mamy tu do czynienia z charakterystycznym niedocenianiem rozwoju „pozapartyjnych” instytucji życia literackiego. Oczywiście — zasługi „drugiego obiegu” są tu w zasadzie dostrzeżone. Nie dostrzega natomiast autor wagi zjawiska, które szczególnie po roku 1956 odgrywa istotną rolę — rozwoju i umacniania się prasy i wydawnictw katolickich. I tak, omawiając zmiany panoramy pism literackich po Październiku (i szczególną uwagę zwracając na fakt, że pokolenie wojenne po raz pierwszy, na krótko, opanowało pismo centralne — „Nową Kulturę”), słowem nie wspomina o powstaniu „Więzi”, odzyskaniu „Tygodnika Powszechnego”, roli „Znaku” — rzecz o tyle istotna, iż w latach 70. i 80. dochodzą tu nowe tytuły, jak choćby „W drodze”, „Przegląd Powszechny” czy „Powściągliwość i Praca”, skupiając wokół siebie spore grono autorów i tworząc zjawisko

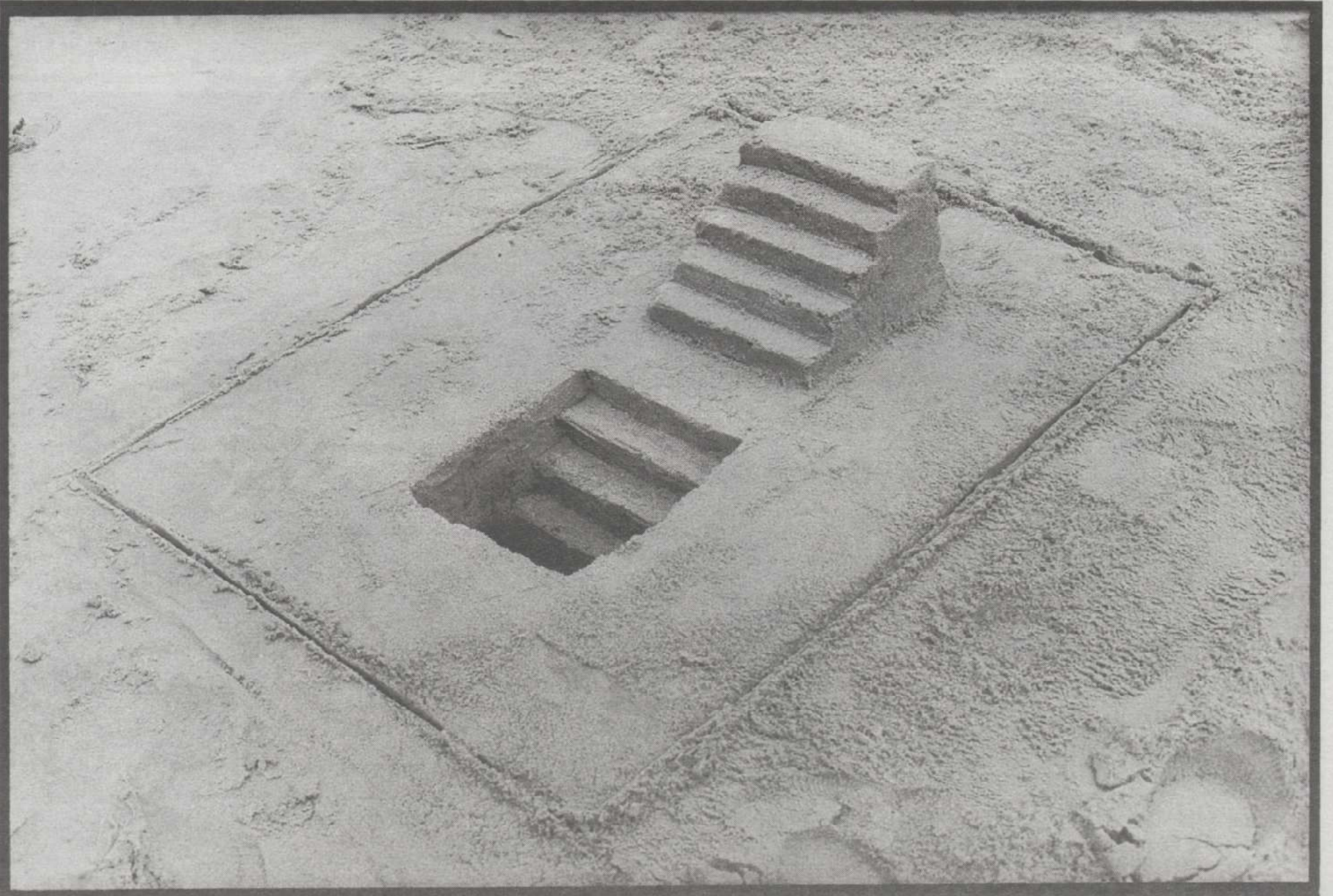
nazwane przez Błońskiego „szarą strefą” między obiegiem literatury kierowanym przez władzę i obiegiem podziemnym. Nie jest przypadkiem, iż tu właśnie znalazło „schronienie” wielu autorów sekowanych przez cenzurę: Słonimski, Woroszyński czy Zagajewski.

4 Nie sposób w tym omówieniu wyczerpać całej problematyki tej interesującej książki. Pozostanie ona zapewne — podobnie jak monografie poświęcone Borowskiemu i Różewiczowi, ale także i rozprawa o Dąbrowskiej wskazująca wybór tradycji, do której odwołuje się Drewnowski (socjalizm kręgu Abramowskiego) — interesującym dokumentem literackim opisującym przemiany świadomości formacji pokoleniowej, z którą autor czuje się związany. Z tej właśnie perspektywy podjęta zostaje owa próba — po części jedynie udana — scalenia dorobku polskiej literatury powojennej. To nie zarzut, jedynie stwierdzenie faktu. Tyle że pisana z tego punktu widzenia monografia skazana jest na swoistą „ideologizację” literatury — widać to choćby we fragmencie omawiającym twórczość Józefa Mackiewicza, w pomijaniu roli, jaką odegrały pisma i wydawnictwa katolickie, w niezrozumieniu faktu, że „drugi obieg” musiał być uwięziony w przestrzeni wyznaczanej przez walkę z cenzurą, wreszcie w eksponowaniu nurtu literatury społeczno-politycznej.

Przy wszystkich tych niedostatkach książka napisana jest rzetelnie i z pewną pasją, także polemiczną (podobnie dzieje się w wypadku pozostałych książek Drewnowskiego). Trudno ją traktować jako opracowanie ściśle naukowe — choć oczywiście ma ona spory walor poznawczy. Nie wiem, czy trafnie rozpoznaje Drewnowski kryzys po roku 1989 (nawiasem mówiąc, widoczny był już w połowie poprzedniej dekady, nawet u schyłku lat 70., gdy widoczne stawało się wyczerpanie dotychczasowych wzorców i kodów), wiążąc nadzieje na przesilenie przede wszystkim z młodymi. Można wszak i w twórczości starszych pisarzy odnaleźć interesujące propozycje, dołączyć do nich młodych (charakterystyczne wydają się tu np. odwołania młodych do pisarstwa Zadury czy Miłobędzkiej lub odkrycie przez Stasiuka walorów prozy Haupta, by przy tych przykładach pozostać). Jedno nie ulega wątpliwości — jest to książka potrzebna i inspirująca, lecz wymagająca lektury krytycznej.

Leszek Szaruga

Jan Bujnowski, z cyklu *Piaskownica*, 1991, fotografia.



Kłopoty ze scalaniem

CIĄG DALSZY ZE STR. 9

chowe, bo słowo użyte już niesie nie-nasze znaczenie. Drewnowski myśli podobnie, choć nie sięga tak głęboko: każdy pisarz da się przecież umieścić w jakiejś grupie podobnych mu pisarzy, na tym polega cała „próba scalenia”. A co zrobić z pisarzem tak wybitnie oryginalnym jak Teodor Parnicki? Drewnowski reanimuje etykietkę klerkizmu i już, jak sądzi, uzyskuje klucz do Parnickiego. Jak nazwać można klerkizmem świat postaci, gdzie wszyscy prowadzą intrygi polityczne, dobijają się władzy, szpiegują i donoszą — to już pozostaje sekretem Drewnowskiego. Z lektury wynosi się często wrażenie, że oryginalność jest w ogóle autorowi tej książki niewygodna i bezpiecziej będzie przyporządkować ją czemuś już gotowemu.

Gotowe są takie szufladki, jak „inteligencja”, egzystencjalizm, temat żydowski. Gdzie wpakować takiego Iwaszkiewicza? Część dorobku do „egzystencjalizmu”, inną część do spraw inteligencji. Czy Strykowski jest pisarzem bliższym egzystencjalizmowi czy żydostwu? Pytanie jest absurdalne, ale Drewnowski na nie odpowiada: w rozdziale o sprawach żydowskich Strykowskiego nie znajdujemy, bo umieszczony został w „egzystencjalnej” szufladce.

Nie ma z czego szydzić — ktoś powie, wszelka klasyfikacja twórców umysłu ludzkiego nastęrcza podobne kłopoty. W tym miejscu dotykamy, jak się zdaje, podstawowego kłopotu całej książki. Pewna część współczesnych historyków literatury nie cierpi porządku personalnego i na wszelkie sposoby szuka dróg do „obiektywizacji” tekstu. Materiałem staje się dla nich przede wszystkim, co przekracza domenę biografii podmiotowej, co angażuje pojęcia obsługujące wiele podmiotów. Dlaczego to ma być „bardziej naukowe” niż wydobywanie indywidualności — doprawdy trudno zrozumieć, ale taka tendencja istnieje i ma swoje wybitne świadectwa.

No więc dobrze, proces poznania polega na łączeniu i klasyfikowaniu. Tyle że zbiory i klasy, jakimi posługuje się Drewnowski, nie mają jednorodnej zasady, raz to jest warstwa socjologiczna (chłopstwo, owa nieszczęsna „inteligencja”), kiedy indziej temat, kiedy indziej płeć, jeszcze kiedy indziej religijność. Jak w podobnej klasyfikacji umieścić wybitnego pisarza, który należeć może do wszystkich tych

„klas” równocześnie? Podzielić go trzeba na części, jeden utwór tam, drugi gdzie indziej. Tak podzielony został na przykład Miłosz, co już przekracza „dobre obyczaje” filologa. Tak postępować po prostu „nie wolno”. Dlaczego zaraz „nie wolno”? Bo godzi to w fundamentalną ideę wszelkiej humanistyki. Jak mamy zrozumieć tego Miłosza, skoro go w książce „nie ma”, jest tylko informacja o jego tekstach. Drewnowski jest zbyt doświadczonym krytykiem, aby nie wiedział, o co tu chodzi. Jest skądinąd autorem kilku monografii o pisarzach, monografii o nie dającej się zakwestionować wartości. Swoje *Próby scalenia* napisał jednak inaczej, spróbował „historii”, dał jej namiastkę. Okazuje się, że bez teoretycznej koncepcji cały ten materiał rozmywa się w niejednorodności opisu.

Powstaje oczywiście pytanie, czy sam przedmiot opisu takiej niejednorodności nie narzuca? Może literatura jest zbyt bogata, zbyt „wieloraka”, aby zmieścić się mogła w jednorodnej siatce pojęciowej? Może tego rodzaju siatka zamaże różnorodność jej wartości? Są to pytania dla każdego, kto podejmuje się podobnej próby. Drewnowski ich sobie chyba nie postawił, sądził pewnie, że dzieje partii rządzącej stwarzają wystarczający grunt dla obserwacji życia duchowego artykułującego się jako literatura piękna. Konstrukcja tej odpowiedniości okazała się chwiejna, czasem naciągana, niekiedy wszakże, owszem, trafna i instruktywna.

Bo, przynajmniej to na koniec autorowi, materiał, jaki zebrał, jest doprawdy różnorodny i bogaty. I dowiedzieć się o różnych zaszczościach historycznoliterackich można od Drewnowskiego niemało. Autor informuje, że książka jest owocem wykładów uniwersyteckich. To może usprawiedliwić jej zmienny nurt, jej skupienia wokół wybranych tematów, takich na przykład jak liryka miłosna. Informacyjna warstwa książki jest wysoce wartościowa i dla celów szkolnych książka może być bardzo pożyteczna. Czy od każdej informacji musimy zaraz domagać się sprostania jakimś wzorom, jakimś wymaganiom?

Włodzimierz Maciąg

TADEUSZ DREWNOWSKI, *Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, str. 520 + indeks.

LUDMIŁA MARJAŃSKA

TO SAMO IMIĘ

Niepostrzeżenie –
jak liść zielenią żywą nasycony
traci ją, więdnąc, usycha,
aż wiatr go strąci –

niepostrzeżenie –
jak morze zabiera
po centymetrze ziemię
(zjawisko abrazji) –

niepostrzeżenie
zmieniam się
w kogoś innego,
nie do poznania w lustrze,
choć ludzie
nazywają mnie wciąż
tym samym imieniem.

Tylko w ciemności
rozmawiam ze sobą
jak dawniej.
1997

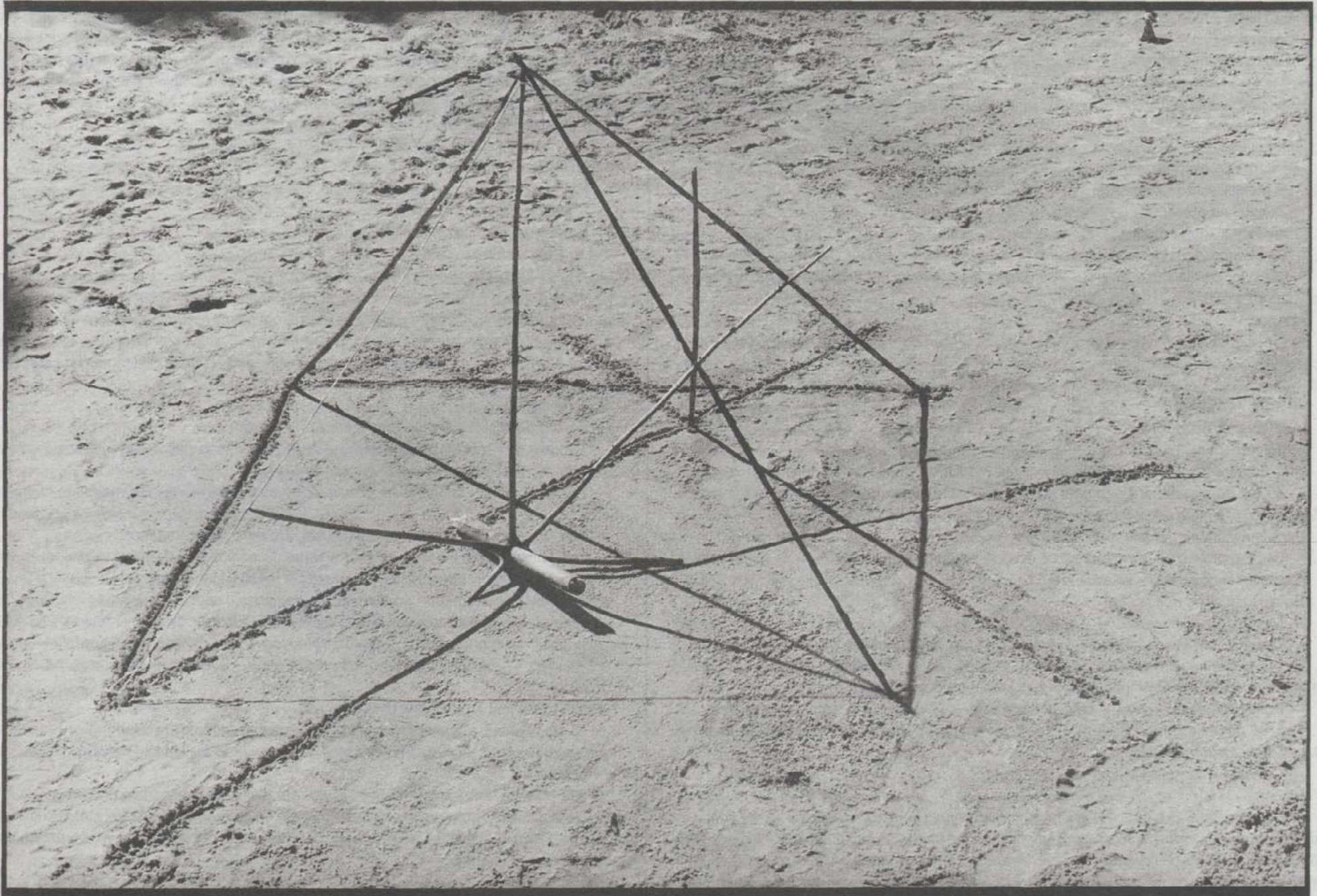
JEDEN ZE SNÓW

Tańczą
pogodni i piękni
w takt niesłyszanej muzyki
niewidzialnej orkiestry
pogrążeni
w świętym tańcu
w świecącym śnie
w świetle snu

WODY

Zanim wody zamkną się nad nami
unosimy głowę wysoko,
rozgarniamy fale ramionami –
jeszcze jeden głęboki oddech,
jeszcze blask na linii horyzontu,
jeszcze wieczór jaśniejący gwiazdami –
zanim wody zamkną się nad nami.

Jan Bujnowski, Z cyklu *Piaskownica*, 1991, fotografia.



Michał Nawrocki **Toast**

Ergo bibamus.

— Zdrowie pań po raz dwudziesty trzeci!

Bęc. Balanga. Dużo, dużo wódki. Ze dwadzieścia osób. Za ścianą, w ogołoconym pokoju ryczy sprzęt. Tam się tańczy. Tu jest ciszej. Stół. Żarcie. I się rozmawia. Mniej więcej.

— Zdrowie.

— Nie, czekajcie! — woła dobrze odchowany pączuś, którego nie znam. Ale za późno. Wypite. Zresztą, i tak konsumuje co trzecią kolejkę.

— A o co chodzi? — pyta Magnus, gospodarz.

— Chciałbym, żebyśmy wypili za... — nie kończy. Oczka ma malutkie, szklane. Obok niego siedzi jakieś pryszczate coś i wpatruje się w niego z uwielbieniem.

— Dobra. Przy następnym wzniesiesz. Nie pali się. Wódki starczy. A jak nie, to się dokupi.

— Ma ktoś trawę? — woła tłusta blondynka z naprzeciwnika.

Nikt nie ma trawy.

— Ja to pieprzę — mówi. — Szkoda. A może kwas?

Kwasu też nie ma.

— Tu staropolska, tradycyjna popijawa, kotku — szemrze Belfegor. — Nie ma trawy. Nie ma kwasu. Nie ma grzybków. Tylko ta wódka. Tylko wódka.

— Okropność.

— Okropność.

Muzyka za ścianą łomocze. Umcz -umcz -umcz.

— Dobry masz sprzęt — mówię do Magnusa.

— No. Tylko ten chłam... — nie kończy. Czyta w moich myślach.

Umcz -umcz-umcz.

— Polej — mówię. Polewa.

— Za kobiety po raz...

— Nie, czekaj! — krzyczy znowu pączuś, którego nie znam. — Ja teraz chciałem wnieść toast. Cisza.

— No to wznos.

— Wypijmy za nas — mówi.

Niech będzie i za nas.

— Jak to — pyta ktoś — za nas? Za nas wszystkich?

— Tak — mówi tamten. — Za nasze pokolenie.

— O, Jezu — woła Szpikulec wężąc długim nosem. — A to ci szopa. Pokolenie.

— Dlaczego? — jeży się pączuś.

— Co w nas jest takiego, żeby za nas pić?

— Nic. Kolejne stracone pokolenie. To chyba niewiele. Potrafimy gadać tylko o wódzie i kobietach. Straciliśmy zupełnie świadomość tego, że istniejemy. Dlatego chcę, żebyśmy za to wypili.

Szpikulec przygląda mu się badawczo. Pryszczate coś wpatruje się w niego z jeszcze większym uwielbieniem. Facet powiedział to tak, że można go tylko podziwiać. Kontestator, panie dziejku. Amen.

— Zaczekaj...

Do pokoju wpada zdyszana dziewczuszka.

— Ma ktoś koko džambo?

— Co ma? — pytam.

— No Magnus wie.

— Magnus?

— Wiem, ale nie mam.

— A Metallica? Ta najnowsza.

— Zobacz na półce.

Dziewuszka szuka. Znajduje.

— Dlaczego nie przyjdziecie tańczyć?! — woła oskarżycielsko. — Czemu się nie bawicie?

— Bawimy się świetnie, Kasiu — uśmiecha się Magnus. — A potańczyć pójdziemy za

chwile. Idź już.

Idzie.

— No więc — mówi dobrze odchowany pączuś, którego nie znam, do Szpikulca — o co chodzi? Co masz mi do zarzucenia?

— Kto to jest? — pytam siedzącej obok mnie dziewczyny.

— Który? Szpikulec?

— Nie, ten nawiedzony.

— Tomek. Intelktualista.

Aha. To mi wszystko wyjaśnia. Dziewczyna widzi moją minę i wybuchu śmiechem.

— Ja też go nie znam. Poznałam go dzisiaj. I zapamiętałam imię. To wszystko. Jestem Marta — mówi niespodziewanie.

Przedstawiam się. Wcale niebrzydka.

— Kiedy to prawda — słyszę. Pączuś czegoś szuka na stole.

Szpikulec nałożył sobie sałatki i żre.

Pączuś się nie zraża.

— Nie dociera to do was?

— Dociera — mówi Magnus. — Tylko, co na to, przyjacielu, poradzisz? Buta nie zjesz.

— I to jest właśnie największy problem. Zobojętnienie. Wszystko już było, wszystko się stało, więc jesteśmy dowcipni. Na tyle nas stać. I na nic więcej.

— Postmodernizm, kurwa — skrzypi Szpikulec. — Wiemy coś o tym. — I dalej żre.

Pączuś oponuje. Magnus się włącza. Rozkręca się dyskusja. Do dupy z taką imprezą. Muzyka za ścianą zwalnia.

— Chodź — mówię do Marty — zatańczymy.

Idziemy.

— Sama jesteś? — pytam. Kiwa głową, że tak. Wypytyuję ją trochę, ale nie słyszę odpowiedzi, bo muzyka za głośna. Poza tym i tak mnie to nie obchodzi, bo dziewczyna ma wspaniałe, twarde, prężne piersi. Jak na razie trzyma mnie na dystans. Powiedzmy. Co mi tam. Kiwamy się. Bardzo miłe stworzenie. Trochę się przytula. Ale tylko trochę. Żebym sobie

przypadkiem nie pomyślał, że ona z tych łatwych. Wcale sobie tak nie myślę. Niech mnie ręka boska broni. Dobrze jest. Kiwamy się.

A tu — jeb!

I już wiem, co to jest koko džambo. Ja ja eeee!!!...

Umcz-umcz-umcz!

— Idę stąd! — krzyczę. Ona kiwa głową. Bierze mnie za rękę. Fajno. Wolę już tam z nimi siedzieć niż tego słuchać.

Wracamy, a tu dyskusja w pełni. Akurat kolejka. Piję. Zapalam. Dobrze mi.

— I tak... — peroruje dalej dobrze odchowany pączuś, którego nie znam. Zdaje się, że przejął inicjatywę. Ma chłop gadane. Ale ja jestem wstawiony. Zobaczymy. — I tak... Bóg? Kto dzisiaj wierzy w Boga? Nikt. Małe dzieci wierzą, bo te większe wierzą w Schwarzeneggera. I w żółwie ninja. Boimy się powiedzieć sobie prawdę. Boimy się nazwać rzeczy po imieniu i dostrzec porządek. A najgorsze, że to wszystko nam kompletnie wisi.

— Generalnie, pierdoli jak po żywych rybkach, ale z tym ostatnim to trafili — szepcze do mnie konfidencjonalnie Szpikulec. — Wisi nam to. Na przykład mnie. Na przykład teraz.

Marta to słyszy. Śmieje się.

Nie mówię nic. Palę.

— A my co? Jesteśmy skazani na wolność. I to jest nasz problem, jesteśmy wolni, ale nie wiemy, co z tą wolnością zrobić. Wolność to jest kwestia wyboru, a nam to narzucili. Tylu ludzi o to walczyło, a my to mamy podane na tacy. I nic. Rozumiecie? A dlaczego tak jest? To proste. Straciliśmy wiarę. Nasza egzystencja...

— A, egzystencja! — Szpikulec podnosi palec. Godzi nim w pączusia. Znam go. Drań uwielbia udawać idiotę. Zobaczymy, co będzie. — Egzystencjalista — mówi. — Nihilista. Postmodernista. Haj. Tylko, co z tego?

— A nic — odpowiada tamten ześlony nie na żarty. — Tragizm.

— Nie kpij, bracie — mówi łagodnie Szpikulec. — Jaki tragizm? Nawet się z poprzednimi nie rymuje.

— Tragizm straconego pokolenia. To wszystko. Nie czujesz tego?

— Pewnie — powiadam. — Stracone pokolenie. Ty mi tylko jedno powiedz. Które pokolenie w ciągu ostatnich dwustu lat nie było u nas stracone, co? Wszystkie. My tak zawsze. My bez tego nie potrafimy. U nas jak jakieś pokolenie nie jest stracone, to ma, psiakrew, kompleks. My sobie musimy popłakać. Inaczej nie ma przyjemności.

— Upraszczaś — protestuje pączuś.

— Generalizuję.

— Niewielka różnica.

— Ale zasadnicza.

Magnus śmieje się.

— No, to o co ci chodzi? — warczy pączuś.

— Mnie? O nic. Czy ja coś mówię? — gaszę papierosa. — Magnus nalej wódki. Ja jestem dziećmi wieku. I nie rozumiem z tego wieku nic. Nie wiem, czy jestem stracony, czy nie, ale nie rozumiem nic. Konia z rżędem temu, kto rozumie. I kopa, bo łże. Takich nie ma. Ale w gruncie rzeczy, co mnie to obchodzi? Że rzeczywistość nas zżera. Nie ma nadziei. Nie ma szansy. I dobrze. Że życie jest do dupy? Jest. Każdy kretny to powtarza. Tylko po co zaraz robić z igły widły? Albo, co gorsza, kino moralnego niepokoju. I nie mów mi, proszę, o egzystencjalnej pustce, ani o tragizmie istnienia, bo się porzygam.

— Ty to mówisz poważnie?

— Jak najbardziej. Napijmy się.

— I uważasz, że tak powinno być?

— Mylisz mnie, kolego, z panem Bogiem. Nie wiem, jak powinno być.

— A wierzysz w Boga? Pewnie nie.

— Naprawdę nie masz większych zmartwień? — pytam.

Pączuś się nie zraża.

— A ty? — zwraca się do Szpikulca.

— Wierzę — ten na to. — Głęboko. W przeciwieństwie do innych, nie uważam, że jest to figura retoryczna. Ani hipoteza konieczna dla zaspokojenia rozumu. Moja wiara jest głęboka. On istnieje. Na pewno. Wierzę w Boga. I wierzę również, że Bóg zwiariował. Myślę, że oszalał dość dawno temu. To zresztą widać, jak się człowiek lepiej przyglądać. Tyle, że my już dawno nie chcemy się przyglądać.

Zapada cisza.

— Błędnie, bracie mój, powiadam ci azaliż — mówię.

— To prawda — mówi z furią pączuś. — Tylko na tyle was stać. Na tandetne, gówniarskie bluźnierstwa. Flaki się wywracają. Już nie mówię o...

— Nie takie znowu tandetne — odzywa się nagle Magnus. — Przynajmniej moim zdaniem.

— A ty, Tomek, wierzysz? — pyta pączusia milczący dotąd Belfegor.

— Tak. I nie wstydę się tego. Wierzę w Boga. Miłosiernego i dobrego. Pomimo, że wciąż uważam, że jesteśmy straconym pokoleniem. A może właśnie dlatego.

Marta mówi coś szeptem. Uśmiecham się. Jej wargi układają się w słowo: „batwan”.

— Wiesz... — wtrąca Szpikulec — coś ci powiem. — Niespodziewanie poważnieje. Patrzy w sufit, oczy ma przymrużone. — Dorabiałem kiedyś jako pielęgniarski w szpitalu — mruczy marzycielsko. — Pediatrycznym. — Uśmiecha się. — Byłeś ty kiedy, bracie, na onkologii dziecięcej?

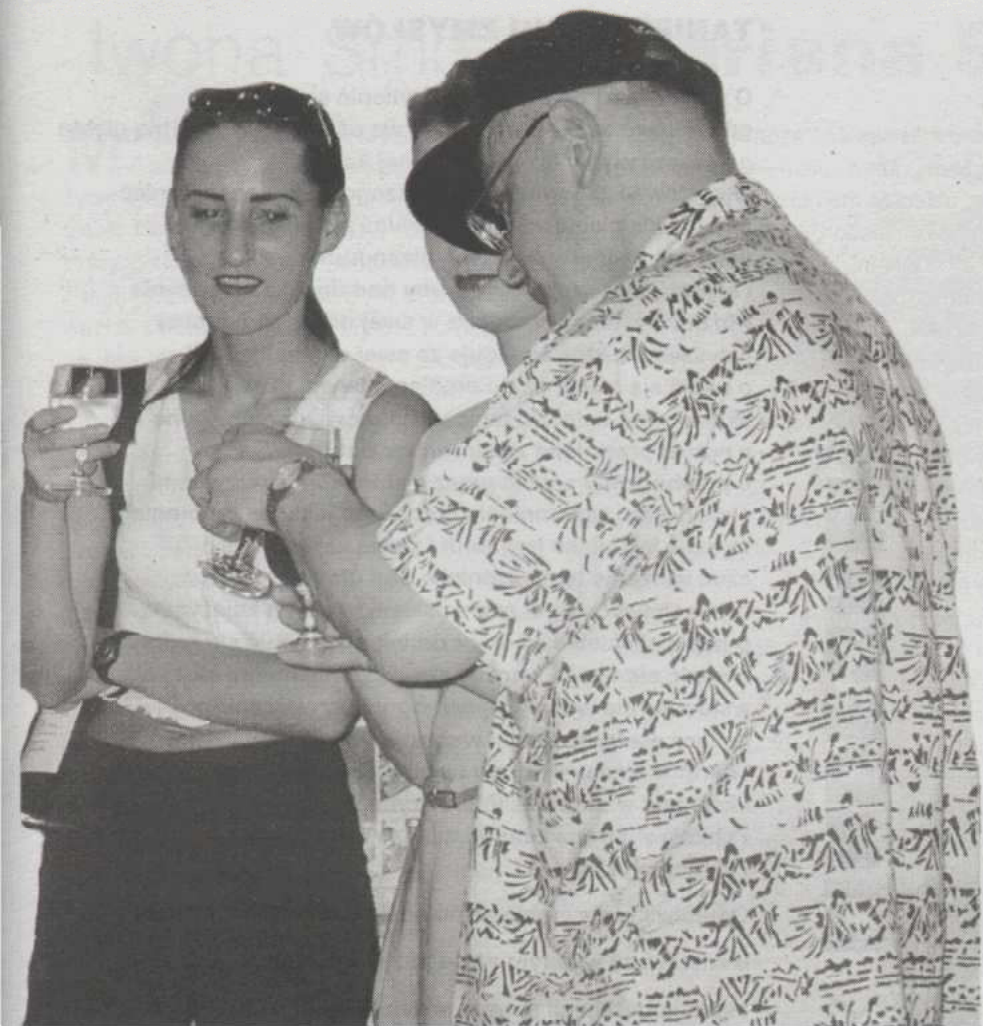
— No, to nie jest argument w dyskusji.

— To nie miał być argument w dyskusji. Nie rozumiesz mnie. Ja z tobą nie dyskutuję. Nie mam zamiaru. Ale z tego, co powiedziałeś, wnioskuje, że nie byłeś. Prawda?

— No, tak.

— Nie powiem, żebym ci doradzał wizytę. Ale jeśli kiedyś przyjdzie ci do głowy... To idź tam. I jeśli masz łzy, gotuj się je przelać. To Szekspir. Ten wiedział, z której strony wiatr wieje. Mniejsza z tym. W każdym razie, idź tam. A potem spróbuj powtórzyć to, co przed chwilą powiedziałeś. To o Bogu.

Znowu cisza.



Projekt graficzny Aleksander Pieniek

— A może by tak zmienić temat? — mówi Belfegor. — Nudni panowie jesteście. A to grzech. Ofiary wyższego wykształcenia, cholera jasna.

Ma rację. Patrzę na Szpikulca. Znowu zaczyna blaźnować. Małe pryszczate coś śmieje się. Pączuś umilkł. Ciekawe, czy kiedyś posłucha rady Szpikulca i tam pójdzie. Ja posłuchałem. Ciężko później usnąć. Bardzo ciężko.

Pijemy.

Nagle, nie wiadomo skąd, pojawia się Pan Pies, postać tajemnicza. Spożywa szybkie karniaki. Rozgląda się nieufnie.

— Czy koniec wieku ma być końcem świata? — pyta. Pytanie przez chwilę wisi w powietrzu, potem, wraz z jego łapą, ciężko spada na stół tłukąc talerzyk.

— Co tam, panie, w polityce? — zagaduje Magnus.

— Chińczyki zajęli Hongkong. Koniec świata bliski, przyjacielu — wieści. — Wielki Zegarmistrz już patrzy na swój najnowszy nabytek marki Casio i widzi, że ciekłe kryształy niedługo pokażą czas czasów. Boskie komputery obliczyły to już dawno temu. A on wtedy sięgnie po swój telefon komórkowy najnowszej generacji i, w przerwie na reklamę, powie, że to już. Wtedy gwiazdy spadną z nieba, a rzeki spłyną krwią. To dopiero będą jaja.

— Wyj sonet, a będzie ci wybaczone — mówię.

Reaguje krzywym uśmiechem.

— Mikroprocesory i zbawienie. Piekarnia chleba naszego powszedniego, spółka z ograniczoną odpowiedzialnością — improwizuje.

— A wartości? A ideały?

— Ja mam trzy ideały — oświadcza Belfegor. — Ideał etyki to Jezus Chrystus. Ideał estetyki to Christo Stoiczekow.

— A ten trzeci?

— Ezra Pound. Synteza dwóch poprzednich.

Zamykam oczy. Marta ciągnie mnie, żebym tańczył. Milutkie stworzenie. Dobra. Mogę tańczyć. Idziemy. Gdy wracam, Pana Psa już nie ma. Najwyraźniej zdążył się zdematerializować. A może go wcale nie było. Bardzo prawdopodobne, że się nam wszystkim przywidział.

Ludzie powoli zaczynają się żegnać i idą. To znaczy, ci porządni. Ci nieporządni, albo już nie mogą, albo mają ochotę na jeszcze. Tymczasem wódka się kończy. Zrzucamy się.

— Chodź, Magnus — mówię. Idziemy.

Mają tu w okolicy całodobowy monopol. Kupujemy dwie krowy. Wracamy. Miasto o tej porze jest ciche i złowrogi.

Z bramy wyskakuje jakieś chude, pokraczne stworzenie. Wygląda jak gnom, ale oczy ma wesole. Poznają go. To Aciek, przyjaciel całego świata. Wariat, ale sympatyczny. Straszliwie się jąka, za to fajno gra na organkach.

— Cz-cz-cześć, ch-ch-chnopaki.

— Jak leci, Aciek?

— Z-z-zaagrać w-w-am c-oooś?

Odmówić — byłoby obrazą. Aciek gra. I to całkiem przyjemnie. Poczestowałbym go wódką, ale Aciek nie pije. Nie wolno mu. Jest ciężko chory. Bierze silne psychotropy i gorzala mogłaby go zabić. Gdy kończy, bijemy brawo. Aciek jest szczęśliwy. Żegnamy się.

Tuż pod domem zatrzymuje nas patrol. Dokumenty. Proszę bardzo. Skąd to? Stamtąd. A dokąd? A tu. Coś się stało? Nic się nie stało. Pewnie kogoś zatłukli. Dobranoc. Dobranoc.

Suka odjeżdża z godnością.

Patrzę w niebo. Nad nami wisi księżyc jak kawał sera.

— Widzisz? — chichocze Magnus. — Gnije, drań.

— A jak — powiadam. — Złapał syfa na jakichś dziwkach i nie zaleczył. Cały nos mu już wyżarło.

— Napisz o tym książkę. Albo dwie.

— Jasne. Nie ma sprawy. Napiszę.

— Oczywiście, będzie to kicz. Nie to, co opowieść o stagnacji wśród ludności bieszczadzkiej wsi, albo o kobiecie z dwiema lechtaczkami, ale...

— Dlaczego tylko z dwiema? — przerywam. — Dlaczego od razu nie z dwunastoma?

— A dlaczego z dwunastoma?

— A dlaczego nie? Apostołów też było dwunastu. I na tuziny wszystko podobno tańsze. A poza tym, dzisiaj nie mówi się kicz, tylko palimpsest.

— Co to jest palimpsest?

— Nie przy paniach.

Śmieje się.

Gdy już jesteśmy na miejscu, okazuje się, że jest znacznie puściej, przestronniej i ciszej. Wreszcie ktoś puścił jakąś uczciwą muzykę. Wychodzi na to, że Marta. Kochana dziewczyna.

Stecik jest z jakąś narąbaną szprota. Podchodzi do Magnusa, i coś mu tam szepcze uśmiechając się obłeśnie. Magnus kiwa głową.

— Tylko nie zapaskudź kanapy — powiada. Idą.

— O co chodzi? — pytam.

— O to, co zwykle — mówi otwierając butelkę. — O hormony. Młody człowiek chce spuścić z krzyża w jakimś ustronnym miejscu. Na przykład w pokoju narożnym.

— Czego chcesz? — włącza się Szpikullec. — Ludzie nie rozmnażają się przez pączkowanie. To się robi zupełnie inaczej. W zaufaniu ci powiem, że to całkiem przyjemne. Spróbuj kiedyś.

— Spieprzaj.

— Słowo honoru. Jeżeli ktoś ci mówił, że to boli, to kłamał. Nic a nic nie boli.

— Spieprzaj, blaźnie — śmieje się Magnus. Polewa.

— Biercie i pijcie. Koniec cytatu.

Bierzemy i pijemy. Nie wiem, ile. Klóczę się ze Szpikulcem, ale nie za bardzo wiem już o co. On pewnie też nie wie. Trochę tańczę. Marta się do mnie klei. Cała spocona. Fajno.

Wstaję. Muzyka cichnie. Trzeba zmienić kasetę.

— Gdzie idziesz? — pyta Magnus.

— Odląć się. Zaraz — nasłuchuję. Ze sracza dobiegają odgłosy rozpaczliwego rzygania.

— Masz tu drugi kibelek?

— Nie. Idź do ogródka.

Idę do ogródka.

Na schodach siedzi Belfegor. Gotów.

— Jest dobrze... — deklamuje — ...przyjeżdżaj na pogrzeb. Konik zdechł, leży niech. Gdziekolwiek jesteś, jeśliś jest, zapity inteligenciku. — Śmieje się. — Ech, kurwa, gdzieś są nigdysiejsze śniegi... Z różanopalcej Eos przeistoczyła się w nieforemną torbę. Dalej powiedły. Będę gryzł.

Warczy na mnie, ale bez przekonania.

Wracam. Toaleta dalej zajęta. Gość wydaje takie odgłosy, jakby zaraz miał zwymiotować serce. Z pokoju naprzeciwko słychać jęki zdesperowanych, gwałconych sprężyn. Jip-jip-jip. A ten rzyga jeszcze głośniejsze. Z naprzeciwka jip-jip-jip. A ten rzyga. Jip-jip-jip Eine kleine nachtmusik. Sonata nocy z soboty na niedzielę. Zwariuję.

— Niech ktoś włączy jakąś muzykę! — ryczę. Wtem z kibla wychodzi dobrze odchowany pączuś. Mordę ma jak ciasto. Oczy rozbiegane jak dwa karaluchy.

— Mgnója gdodność... — bełkocze. — Mgnój... Eeep! — patrzy na mnie wyzywająco.

— Eeep! — odpowiadam zgodnie. Zdaje się, że to go satysfakcjonuje.

W błędnym widzie przedzie przed siebie. Tam trafia na ścianę i powolutku osuwa się do pozycji horyzontalnej. Przechodzę nad nim, ostrożnie. Ciekawe, gdzie to pryszczate coś, co z nim było.

Wchodzę do pokoju. Zaczyna się. Chore klimaty. Szpikullec już zupełnie nie kontaktuje. Siedzi ze spuszczoneym łbem i coś tam do siebie nawija. Zresztą, jak się dokładnie przyjrzeć, Szpikulców jest dwóch. Zawsze podejrzewałem, że tak jest. Tylko, że ja ich nie rozróżniam. A jakby tak skorzystać z okazji i oznaczyć jednego? Koniecznie czerwoną tasiemką. Muszą się jakoś zmieniać. Zapewne. Ciekawe, który jest który. Mrugam oczami. Jeden się gdzieś ulatnia. Dobra nasza.

Ten, który został, ni z tego ni z owego, zrywa się na równe nogi.

— Jednak Kot z Cheshire miał rację — mówi. — Miał świętą rację.

Wraca na fotel. Znowu zaczyna cichutko pitolić.

I nagle ponownie pojawia się Pan Pies. Bezszelestnie przechodzi przez pokój i włazi do szafy na ubrania. Zamykam oczy. Zdaje się, że kilka minut wypada mi jak garść drobnych z kieszeni. Wstaję. Podchodzę do szafy. Otwieram drzwi. Oczywiście, Pan Pies zniknął. Ciekawe, kto go wymyślił. Ja nie. Magnus patrzy na mnie pytająco.

— Lej — mówię. Pijemy. — Gdzie Marta? — pytam.

— Tańczy.

— Pójdę do niej.

— Dobra — uśmiecha się. — Ja mogę zaczekać.

— Zaraz — mówię. — O co chodziło Szpikulcowi? Z tym Kotem z Cheshire. Że ma rację. Zrozumiałeś coś?

— Zrozumiałem — Magnus uśmiecha się. Wstaje. Mówi, żebym zaczekał i wychodzi. Za chwilę wraca. W ręce ma książkę. Otwiera. Szuka.

— O jest — mówi. — Słuchaj.

— Ale ja nie chcę przebywać wśród obłąkanych — zauważyła Alicja.

— Och, temu nie zaradzisz — powiedział Kot — wszyscy tu jesteśmy obłąkani. Ja jestem obłąkany. Ty jesteś obłąkana.

— Skąd wiesz, że jestem obłąkana? — powiedziała Alicja.

— Na pewno jesteś — powiedział Kot — inaczej nie znalazłabyś się tutaj.

Magnus z traskiem zamyka książkę. Rzuci ją w kąt.

— Zaraz wracam — mówię.

— W porządku.

W pokoju oprócz niej nie ma nikogo. Tańczy sama na środku parkietu. Świetnie się rusza. Cichutko siadam w kąciu. Nawet mnie nie zauważa. Patrzę. Nie wiem, jak długo to trwa. Nagle wszystko cichnie. To ona ściszyła. Podchodzi do mnie.

— Chodź — mówię — zatańczymy.

CIĄG DALSZY ZE STR. 13

— Nie — odpowiadam. — Ty tańcz.
 — Okej. — Muzyki prawie nie słysząc. — Mogę tańczyć. — leniwie przerzuca ciężar ciała z jednej nogi na drugą. Bosko to wygląda.
 — Wiesz... — odzywa się niespodziewanie. Odgarnia ręką włosy. Patrzą na jej twarz. Jest zmęczona. Widzę krople potu na jej czole i na górnej wardze. Oczy błyszczą jak dwa szafiry.
 — My wszyscy jesteśmy chorzy. Upośledzeni. Idziemy...
 — Co?! — krzyczę.
 — Idziemy — mówi sennie. — Ciągłe idziemy. Po cichutku, coraz ciszej, ciszej, ciszej i ciszej... A tam już nie ma nic.
 — O czym ty mówisz? — pytam. Przyryka oczy. Nie słyszy.
 — Ale oni ciągle chcą więcej... I więcej... I więcej... A jak już nic nie możemy dać, to fru, na śmietnik. A my nic nie możemy dać, bo nic nie mamy. I tylko idziemy, coraz ciszej i ciszej, żeby nie pobudzić tych, co już śpią... A to boli — urywa.
 Wstaję. Biorę ją w ramiona.
 — Kochaj mnie — szepcze. — Kochaj się ze mną.
 Bardzo bym chciał, ale nic z tego. Leci mi przez ręce. Zupełnie nie trzyma pionu. Podnoszę ją jak małe dziecko. Niosę do sąsiedniego pokoju, kładę na kanapie. Obejmuje mnie kurczowo za szyję. Później powoli puszcza. Jej ręce bezwładnie opadają. Śpi.
 Rozglądam się. Szpikulec płacze. Magnus patrzy na mnie nieruchomym, ciężkim wzrokiem.
 — Przeleciś ją? — pyta rzeczowo. — Jak chcesz, jest jeszcze wolny pokój.
 — Daj spokój — mówię. — Innym razem. Nekrofilia mnie nie bierze.
 — Nie wiedziałem, że masz takie dobre serce.
 — Świetnie sobie zdajesz sprawę, że to nie o dobre serce chodzi. Dziewczyna jest nieprzytomna. Co to za przyjemność?
 — Znam takich, co lubią tylko tak.
 — Ja też takich znam. I co z tego?
 — Nic. Ale możemy wreszcie zacząć poważnie pić.
 Oj. Magnus jest w bojowym nastroju. A mamy jeszcze zero siedem pięć. On ma łeb jak dzwon, a do mnie będą wzywać pogotowie. Co mi tam.
 — Pijmy za kicz.
 — Dobra.
 Pijemy. Jakiś czas. W milczeniu. — Jak myślisz — odzywa się wreszcie — rzeczywiście z nami tak źle?
 Wiem, o co mu chodzi. A on wie, że ja wiem.
 — Trudno powiedzieć — odpowiadam. — Chyba tak. Ale pewności nie mam. Nikt nie ma. Nigdy.
 — W końcu to proste pytanie.
 — Na takie najtrudniej odpowiedzieć.
 — Wiem.
 — A może dalibyśmy już temu spokój, co? — proponuję. — Puść lepiej jakąś muzykę. Coś naprawdę z klasą.
 — Dobra — mówi po namyśle. Uśmiecha się. Podchodzi do półki z kompaktami i czegoś szuka. Znajduje. Wychodzi. Wraca.
 — C-co jest? — pytam. Język mi drętwieje.
 — Coś naprawdę z klasą. Czeka — uśmiecha się tajemniczo.
 I nagle muzyka uderza mnie w twarz. Atakuje oczy, uszy i mózg. Tnie na pół. Wszystko. Ten pokój, Magnusa, mnie.
 Drań puścił *Requiem* Mozarta.
 — Pasuje?
 — O Boże.
Słuchamy. Milczymy. Pijemy. Nie mówimy ani słowa. W takich chwilach nie wolno mówić. Wolno tylko słuchać tego, co ten genialny głupek, boski idiota, usłyszał w swojej głowie dawno, dawno temu, a za co pan Salieri zapłacił. Służba go zrzuciła ze schodów, a on obcował z bogami. To pewnie tam się zaraził. Posuwał boginie za plecami ich mężów. Wyprawiał z nimi, co chciał. Po dwie, po trzy na raz. Oni oczywiście o tym wiedzieli, ale nie ważyli się mu nic zrobić.
 Tego nie można zrozumieć. W to się trzeba stoczyć. Zanurzyć. Zadławić się. Upić się tym. W trupa.
 Mozart o trzeciej nad ranem, gdy roją się raje pod sufitem. Ersatz nieba. Surogat boskiego orgazmu. Chore klimaty. Coś w tym jest.
 I koniec. Cisza. Szpikulec chrapie.
 Magnus rozlewa do kieliszków resztkę wódki. Podnosi szkło.
 — To ostatni — mówi z wysiłkiem. — Wypijmy... za nas. Mimo wszystko.
 — Jednak?
 — Jednak. Nie żebym w to wierzył.
 — W porządku. Ja też w to nie wierzę. Więc — mimo wszystko, za nas.
 Ostatnia kolejka. Pijemy. Odstawia kieliszek. Głowa opada mu na piersi.
 Ciemność cichnie. Noc podcina sobie nagle żyły księżycową żyłką. Wykrwawia się pomalutku. Taka śmierć mniej boli. Osuwa się na kolana, gaśnie. Blednie. Już za późno. Już wszystko jedno. Zaraz słońce wystawi ten swój pucułowaty, straszny ryj i będzie po wszystkim.
 Dnieje. Patrzą na dziewczynę. Już widzę jej dłonie, teraz zupełnie zwyczajne. Widzę jak na jej skroni tańczy wąta, śmiertelnie przerażona nitka błękitu. Powoli wylania się z mroku. Odnajduje swój kształt. Tak jakby przed chwilą jej nie było, a teraz coraz bardziej i bardziej była. Jasna, dookreślona i oczywista.
 Oczywistość. Metafora kiczu.
 Temat wart sonetu.
 Zdaje się, że mam dość.
 Nie mówię nic. Jednak mam dość. Wstaję. Trochę mnie znosi na burtę, ale nie bardzo. Byle do drzwi.
 Na zewnątrz jest już prawie jasno. Niebo pleśnieje na wschodzie. Jest zimno, wilgotno i mokro. Koty wracają z nocnych wypraw. I jest bardzo, bardzo cicho. Miasto nie pozbięrało się jeszcze z gruzów poprzedniego wieczoru. I dobrze. Pusto. Niemal całkowicie. Tylko czasem przemyka jakaś źle wytresowana taksówka.
 Gdzieś po drodze wytrzeźwiałem. Teraz chce mi się spać. Tylko spać.
 I nie śnić.
 Za żadne skarby świata — nie śnić.

Michał Nawrocki

TANIEC PIĘCIU ZMYŚLÓW

O napić się aż do omdlenia i zmienić skrzydła
 gdy poławiacz pereł opada w swą oślepiąco błękitną głębię
 gdy serce płynie ku swej zielonej kaskadzie
 skosztować zapomnienia głębszego jeszcze zapomnieć
 o napić się ciebie aż do omdlenia i zmienić skrzydła
 usłyszeć szum lkara i cichą pieśń nurka
 i kryształowo czarny ślizg ryby nad dnem zamroczenia
 widzieć kwitnący cmentarz w swej dali niedostępnej
 i słyszeć jak ktoś wstępuje ze swej dali najdalszej
 o napić się ciebie aż do omdlenia twymi skrzydłami
 skosztować ucieczki twych członków w zieleń Dafne
 a potem przemianę zieleni w twe flety
 o przebudzony zostać przez ciebie moimi skrzydłami
 skosztować zapomnienia głębszego jeszcze zapomnieć
 słyszeć jak blisko jest zenit i zbliża się kaskada
 czuć widzenie tych członków pod dłońmi moimi
 i zapach twych ogni nad szlakiem naszych księżyców
 o napić się ciebie aż do bezimienia i zmienić skrzydła
 o napić się twego zmróz-oczy-widzenia moimi skrzydłami
 wsłuchać się w twoj zapach ogni i przestrzeni
 i miecz w stronę nocy i widzenie pod dłońmi moimi
 i okręt w stronę sztormu i czekanie w burzowej chmurze
 i kaskada w stronę nieba i ta ryba jak delfin
 i strzała w stronę zenitu i miecz w stronę głębi
 i słońca błyskawica

O napiwszy się ciebie aż do bezimienia twymi skrzydłami
 o zostawszy wypitym aż do bezimienia moimi skrzydłami
 i strzała trafiająca zawsze w zenit twego toru
 i most ze sztormu między wschodem a zachodem złońca
 ty ponad morzem pierwsza i ostatnia smugo przestrzeni
 pamiętasz nas ty

i kołysz nas
 i oślepij nas
 i pij nas

O pij nas naszymi skrzydłami
Suity, 1947

EINE KLEINE NACHTMUSIK

I powiesili swe harfy na wierzbach
 i wiatru świst...
 i gdy podczas karnawału wiosnę samą
 składano w ofierze, powieszono ich
 albo sami powiesili się na wierzbach
 i wiatru świst...
 (a nadto niektórzy poćwiartowani
 za to, iż odmówili śpiewu)

i wreszcie nasycił wiatr ich żołądki
 i con amore nastroił ich trzewia
 i wiatr niczym w trąbę
 zadął w ich płuca
 i śpiewał w ich gardłach,
 na flecie grał w nozdrzach
 i wydobywał trele z ich kręgów
 i w noc burzliwe niby cymbały
 dzwoniły ich serca i nerki

i pokrzepieni tak delikatnym bębniem
 kruka i dźwiękiem harfy szarpanej przez sępa,
 liczni sądzili nawet, iż słyszą pełną wyrazu
 i subtelności orkiestrę.
Święto zimy, 1954

Tłumaczył Piotr Bukowski



Reprodukcja Archiwum

ERIK LINDEGREN urodził się w 1910 roku; dziś uważany jest za jednego z najwybitniejszych poetów szwedzkich. Wraz z Gunnarem Ekelöfem kształtował obraz nowoczesnej szwedzkiej liryki. Był także tłumaczem — autorem przekładów m.in. Szekspira (*Hamlet*), T. S. Eliota, Saint-John Perse'a i Zbigniewa Herberta. Choć debiutował już w 1935 roku, sławę zyskał dopiero po wydaniu tomiku *mannen untan väg* (1942, *człowiek bez drogi*), zawierającego 40 czteremastrowych wierszy, określanych przez autora mianem „rozbitych sonetów”. Zainspirowany surrealizmem i twórczością T. S. Eliota, Lindgren stworzył własny język poetycki, wyróżniający się precyzją formalną i niezwykle hermetyczną metaforą, która spełniać miała funkcję obiektywnego korelatu uczuć podmiotu lirycznego, przemawiającego głosem współczesnego człowieka, owładniętego lękiem i bezsilnością. Jednakże w kolejnym tomie poezji Lindgren — w *Sviter (Suitach)* z 1947 roku — na pierwszy plan wysuwa się inny aspekt twórczości szwedzkiego liryka — jej muzyczność. Toteż wiersze stają się tu często swoistymi partyturami, wyraźnie nawiązując do form muzycznych, łącząc się również w cykle: *Amoroso*, *Scherzando*, *Wariacje abstrakcyjne* czy też *Suita pastoralna*. Poetycki „słuch absolutny” Erika Lindegrena nadaje tym lirykom niepowtarzalne walory brzmieniowe, intensyfikując ich oddziaływanie estetyczne. Zbiór *Vinteroffer* (1954, *Święto zimy*), którego tytuł nawiązuje do słynnej suity baletowej Igora Strawińskiego zaskakuje różnorodnością form poetyckich. Powracającym tematem wierszy staje się ucieczka od rzeczywistości, przekraczanie tego, co istnieje. Poezja zmierza w stronę nieznaną przestrzeni, której domeną jest chłód i skostnienie, w stronę „nicości” Mallarmego i ekstazy mistyków. Po wydaniu *Święta zimy* Lindgren nie opublikował już żadnego tomu poezji. Zmarł w 1968 roku.

Piotr Bukowski

Iwona Smolka Mariana Stali rozmowa z Miłoszem

Marian Stala należy do krytyków, którzy w sposób wyraźny wpływają na nasze życie literackie. Wyznacza określone przez siebie kierunki rozwoju poezji, sugeruje obszary godne penetracji, podpowiada, gdzie znajdują się miejsca, które — szczególnie ważne w kulturze — powinny być rozpoznane. Nie kryje swoich upodobań i preferencji literackich, i potrafi je narzucić innym.

Czytelnicy „Tygodnika Powszechnego” od lat obcują z jego analizami twórczości zarówno młodych, dopiero debiutujących autorów, jak i wielkich mistrzów słowa. Określanie ich postaw poetyckich, ich sposobu filozofowania, zapisywania rzeczywistości prowadzi w praktyce krytycznej Mariana Stali do wychwycenia licznych sprzeczności i wewnętrznych napięć, które określają współczesną poezję.

W roku 1991, kiedy ukazał się zbiór jego dwudziestu szkiców o poezji i krytyce, zatytułowany *Chwile pewności*, wyrokowanie o rozwoju poezji, której początek dały lata siedemdziesiąte, wymagało niewątpliwie odwagi. I tu trzeba oddać pełną sprawiedliwość krytykowi; przy jasno wyłożonym własnym programie dla młodej twórczości nie chciał on zredukować poezji do jednego tylko centrum, z którego wywodzi się ludzkie i poetyckie zarazem poszukiwanie sensu życia. Tropi pokrewieństwa duchowe, te dziwne nieraz powinowactwa metafor i obrazów, łączące poetów różnych epok, szuka w formie, w poetyce, w dykcji tego, co jest wspólne i zarazem odrębne. Jego analizy są olśniewające. Nawet niechętni Stali czytelnicy, gdyż i tacy bywają, muszą przyznać, że analiza np. metafory „czarne słońce”, jej funkcjonowania w Biblii, w Apokalipsie, u Blake’a, Gajcego, Mięcińskiego i wielu innych twórców, nie jest wyłącznie popisem erudycyjnym. Każda bowiem interpretacja, wymagająca prawdziwej wiedzy, jest tu wspomaganą intuicją, która dotyka tego, co jako perspektywa eschatologiczna jest dane człowiekowi i zostało zapisane w wierszu. Oczywiście, że jest to postawa idealistyczna, odwołująca się równocześnie do osobistego doświadczenia czytelniczego, do własnego olśnienia. Zarazem — jakże ożywcze to i prawdziwe, jakie wyzwalające ze schematów krytyki.

Aparat krytyczny, aparat poznawczy jest w tym piśmarnictwie siatką narzucaną na ów podstawowy, jak sądzę, dla Stali zmysł intuicji. Jest to takie podejście do tekstu, które, nieco upraszczając, można nazwać medytacyjnym.

Odrzucone zostają programy, ideologie, teorie literackie, kierunki przypisane pokoleniom, gdyż ważna jest rzecz, która jest, czyli **rzetelnie czytany wiersz**. Byłoby to podejście minimalistyczne, gdyby nie to, że Stala — krytyk o wyraźnej postawie, wysnuwa z owej analizy daleko idące rozpoznania rzeczywistości konkretnej i duchowej. W tym przejściu od analizy szczegółowej do uogólnienia kreującego wizję całościową rozwoju poezji, a także, co się z tym łączy, przemian świadomości, kryją się wszystkie wewnętrzne napięcia tej krytyki, jej zwycięstwa i również klęski, gdy wielkie oczekiwania brane są przez krytyka za zrealizowane fakty poetyckie. **Nadinterpretacja jest wówczas nieunikniona.**

Książkę Mariana Stali zatytułowaną *Druga strona* otwiera i zamyka analiza utworu Czesława Miłosza. Pierwszy rozdział to błyskotliwa i mądra analiza, czytanie słowa po słowie, utworu *Oseł, pokrzywa, łopuch, beladonna*. Ostatni rozdział to przedstawienie na podstawie *Wypisów z ksiąg użytecznych* sądów Miłosza na temat użyteczności poezji, jej roli i sposobu wyrażania świata.

Stala określa najważniejsze pytanie odczytane z *Wypisów*: „Czy poezja może budować ludzką duchowość? Czy może uczynić świat

widzialnym? Czy może (w wewnętrznym doświadczeniu) potwierdzić i podtrzymać jego istnienie?” Poezja, zdaniem Miłosza, „staje się użyteczna wtedy, gdy odsłania i afirmuje rzeczywistość, jej istotę i istnienie”.

Zadaniem krytyka będzie więc rozmowa z Miłoszem, która wskaże, gdzie poezja afirmuje, a gdzie neguje, co odsłania i jaki porządek burzy. W książkę Stali jest wpisany jawny bądź ukryty — w przywoływanych nie wprost cytatach — dialog z autorem *Dalszych okolic*. Pytania, które się po owym odczytaniu też Miłosza wylaniają, brzmią następująco: jak można, i czy w ogóle można zapisać „niewidzialne”, czyli ową „drugą stronę, transcendencję pojmowaną z perspektywy nieistniejącego już ciała? Jest to również pytanie o to, jaką jest substancja, która nie jest postrzegana, odczuwana, wartościowana przez człowieka. Wysiłek wyobraźni nakierowany na to, by „spojrzeć na swój los, wyznaczony nie tylko przez duchowość, lecz także przez jednokrotne, indywidualne wcielenie — z absolutnej, zewnętrznej perspektywy”, jest odczytywany przez Stalę jako pytanie o ład świata „nieobecny w dzisiejszym doświadczeniu”.

Widać więc wyraźnie, że Stalę interesuje nie tylko zapis poetycki, lecz również, a może przede wszystkim, pytania ontologiczne i eschatologia, które się z tego zapisu — rodzaju postrzegania, wrażliwości, intelektu — wylaniają i powinny zachęcić czytelnika, a więc i jego — krytyka Mariana Stalę, do indywidualnych odpowiedzi. Pytanie o ład świata prowokuje następne, np. o całość i fragment, przypadkowość i celowość, chaos i harmonię, nadrzędny sens i rozproszenie.

Trzy części książki zawierające szkice i recenzje powstałe w latach dziewięćdziesiątych mają przy całej swej różnorodności (poeci starzy, Nowofalowi i brulionowcy) wspólny mianownik. Jest nim porządkujące rozróżnienie na poetów afirmacji i negacji, bytu i nicości, etyki społecznej i indywidualnej anarchii.

Owe pytania postawione przez Stalę współczesnej poezji polskiej, mając za podstawę kryteria Miłosza, czynią z naszej poezji zjawisko dość jednorodne. I tu, jak sądzę, zaczyna się pierwszy kłopot czytelnika, który może sobie pomyśleć: metafizyka — rzecz świetna, ale metafizyka w wierszach Szymborskiej, Białoszewskiego, Herberta jest czymś innym niż metafizyka Miłosza, Hartwig, Barańczaka czy Krynickiego. Metafizyka w ujęciu Stali znaczy tyle, co uświadomienie na istnienie „drugiej strony”, czyli świata pozarzeczywistego, który przy tej analizie może funkcjonować poza wszelkimi systemami religijnymi czy filozoficznymi. W bardzo pojemnym metafizycznym worku mieści się więc cała znacząca poezja, gdyż, jestem o tym przekonana, nie ma wielkiej poezji bez owego uświadomienia na zakrytą przestrzeń zagarniającą w siebie sacrum.

Drugi kłopot czytelnika polega na jednoczesnej akceptacji i sprzeciwie wobec poczynań krytyka. Każda analiza wiersza jest celna, błyskotliwa, wiele mówiąca. Można tylko odnieść wrażenie, że jej celem jest udokumentowanie przyjętej wcześniej tezy. W ten sposób owe, jak określa Stala — „światoodczucia” dziwnie się do siebie upodabniają. Konsekwencja, z jaką pisarz pragnie zagarnąć w jednolitą całość obraz polskiej poezji, nie pozwala na zaznaczenie różniących ją wewnętrznie szczegółów. **Pewien rodzaj unifikacji jest ceną za ogólną koncepcję „światoobrazu”.**

Marian Stala jest krytykiem z własną wizją i światem i poezji. Zna całość dzieła. Omawia jeden wiersz z perspektywy owej dokonanej już i zamkniętej całości, jaką jest twórczość

omawianego autora. Jest to oczywiście szalenie inspirujące, lecz niekiedy bywa również mylące. Późny Białoszewski nie jest tożsamy z wczesnym, znanym z *Obrotów rzeczy*. Dwie osoby — młody i stary poeta, mówią nagle tym samym głosem, jakby było im dane to samo doświadczenie, ten sam zasób przeżyć i przemyśleń, jakby ich stosunek do zewnętrznej, ale również wewnętrznej prawdy nie uległ zmianie. Jeden wspiera drugiego i trochę mu pomaga, żeby ten młodszy był mądrzejszy i bardziej wnikliwy. Trzeba tu zresztą oddać sprawiedliwość krytykowi, że bywa on tego świadom i przerywa owe ujednolicające analizy, żeby stwierdzić:

„jednym z zasadniczych gestów, organizujących całe dzieło Białoszewskiego jest (negatywne bądź pozytywne) przekroczenie istniejącego, przyjmowanego zwyczajowo sposobu ujmowania i rozumienia rzeczywistości”. Ten gest, który „kieruje w stronę wpisanej w dzieło poety metafizycznej wrażliwości” znajduje w książce Stali dalsze interpretacje. Z niego bowiem wywodzą się pytania o wartości, które porządkują poetycki świat, o ład, o „żywiol paradii” i „żywiol rytuału”. Szkic o Białoszewskim jest typowym dla Stali, znakomitym tekstem przewartościującym dotychczasowe odczytania tej twórczości. Zarazem jednak, co może się wydawać niepokojące, przykłady są do dzieła autora *Obrotów rzeczy* miary Miłosza, który wierzy, iż sprawą poety jest zobaczyć rzecz tak, aby ją rozświetlić. W ten paradoksalny sposób (co, jak sądzę, nie było celem Stali) twórczość Białoszewskiego staje się egzemplifikacją trzydziści lat później sformułowanych postulatów Miłosza.

To, co interesuje Stalę w dziele poetów to — znów przywołując miary Miłosza — opozycja bytu i niebytu, materii i nicości, „widzenie wydobywające z rzeczy światło, nakazujące im świecić”. Każdy przyzna, że są to zagadnienia najważniejsze dla pojmowania ludzkiego losu, podobnie jak odpowiedź na pytanie, jak „ja liryczne jest usytuowane w świecie, jak się ma być do niebytu, konkret do nicości”. Nie dziwi już, że Miłosz pojawia się w środku szkicu o Białoszewskim, ale nadal może zdumiewać stwierdzenie, że poezja Julii Hartwig jest dialogiem z Czesławem Miłoszem.

Mariana Stalę w mniejszym stopniu interesuje język, dykcja, składnia poezji; raczej — jej ugruntowania filozoficzno-egzystencjalne. W ten sposób opozycja: poeci afirmacji — poeci negacji, harmonii i chaosu, całości i nihilizmu spotykają się w dość nieoczekiwanych konfiguracjach — Białoszewski i Różewicz, Herbert i Krynicki. Rozpoznanie krytyka jest prawdziwe, analiza dzieła świetna, a jednak zdaje się, że owo zaszeregowanie ma w sobie mimowolną nadinterpretację.

Poeci, których „światoodczucie”, „światowidzenie” jest zbliżone, lub ci, u których można wyśledzić podobną skazę czy brak harmonii, zostają zaszeregowani do jednej lub drugiej grupy. Nie wiem, czy takie myślenie opozycjami, jako sposób porządkowania polskiej poezji, nie wyrzuca zbyt wielu cennych zjawisk na zupełny margines i nie minimalizuje zbyt wiele dokonanych poetyckich lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Przyszanajmniej bowiem, że prawdziwy kłopot przy czytaniu *Drugiej strony* zaczyna się w jej części analizującej twórczość poetów z kręgu *bruLionu* i ich następców. Być może jest to tylko mój kłopot, gdyż jestem z Warszawy. Otóż mapa poetycka Stali obejmuje wyłącznie południe Polski, co oznacza Kraków, Opole, także Wrocław. Reszty po prostu nie ma. Wnioski nasuwają się następująco: albo w pozostałej części kraju nie powstała żadna młoda poezja, albo Marian Stala

uważa ją za niegodną uwagi, albo też, o zgrozo! uważa się za krytyka Krakowa i okolic.

A zarazem jakże trafne są rozpoznania krytyka, jak wnikliwy, pełen dobrej woli opis towarzyszący poczynaniom poetyckim. Marian Stala jest również krytykiem towarzyszącym, i — co jeszcze radsze — wspomagającym swoją wiedzą wysiłek twórczy młodych. Jest kimś, kto z uwagą czyta ich teksty, znajdując w nich sensy, których istnienia, jak sądzę, owi młodzi nawet nie podejrzewali. Jest czytelnikiem, odczuwającym wyraźną sympatię w stosunku do debiutantów, a zarazem potrafiącym wskazać niebezpieczeństwa i mielizny, na jakie może natrafić i natrafia ich twórczość. Diagnoza Stali, że młoda poezja, która wchłonęła w siebie „ideę przemiany, przełomu”, jest poezją destrukcji, produkującą chaos i wyrażającą życie rozproszone, poparta została świetną analizą m.in. wierszy Świetlickiego, Polkowskiego, Marcina Barana, Szlosarka, Majerana, Senddeckiego.

Marian Stala rzeczywiście pokazuje „cały ten zgiełk” jednej, niedysiejszej grupy. Dla tego żal, że nie dostrzega dokonań równie ciekawych i urozmaiconych, poetów z Olsztyna, Gdańska, z grupy „Nowego Nurtu”. Tych, którzy — jak Wencel czy Andrzej Niewiadomski — nie tylko nie są przeciwko wartościom i wysokiej dykcji, lecz nie są również sceptykami, ironistami, a więc w ich wierszach jest tyleż „metafizyki”, co w utworach Maja czy Polkowskiego. Podejrzewam, że włączenie do swoich analiz twórczości innych poetów zepsułoby krytykowi ów całościowy ogląd, oparty na kolejnej opozycji, która brzmi następująco: poezja lat osiemdziesiątych była „niepodległa nicości” i nastawiona była na konstrukcję, i kontemplację wartości, natomiast ta powstająca w latach dziewięćdziesiątych stwierdza, że wszelkie wartości są wątpliwe, a życie jest rozproszone. Sądzę, że nie ma poezji, która nie byłaby nastawiona na istnienie, gdyż sam akt pisania jest wyrazem istnienia; pyta natomiast można: w jakim języku owo istnienie — pojmowane całościowo czy widziane jako rozproszone — w tej twórczości się wyraża. Być może odpowiedź na to pytanie wykazałaby, że nie było żadnego przełomu, a zarówno całość jak i rozproszenie jest tak samo pozorne.

Pytać więc należy, jaki rytm, jaki rym znajdują młodzi dla swego bycia w poezji, bez względu na to, czy kokietują i przywabiają, czy odrzucają nicość. Z tego punktu widzenia poezja przełomu jest poezją kontynuacji języka i znanych poetyk. Tęsknota za przełomem oznaczałaby odrzucenie języka, w którym wyrażane są wartości uznawane przez Czesława Miłosza, głównego partnera dialogu prowadzonego w tej książce i jej duchowego inspiratora.

MARIAN STALA, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*. Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1997.

Laureatem Nagrody im. Kazimierza Wyki za rok 1997 został Marian Stala. Redakcja serdecznie gratuluje.

MARIAN STALA



Fotografia Paweł Zechenter

Robert Kozela **Przepis na dobrą muzę, czyli jak zrobić wiersz**

Opisywać poezję Kerna bląhą się rzeczka wydaje i nietrudną. Bo któreż z poważnych krytycznych piór serio chciałoby zajmować się autorem wierszyków dla dzieci, rezygnując ze sporów o (lub z) Poezję czy też Anty-Poezję!? A Kern podgląda świat poważnie i z uwagą. Cóż jednak z tego, gdy świat jest w szczegółach śmieszny i tylko tak można go opisywać.

W dziejach peerelewskiej prasy było kilka tytułów, na których się wyrastało, w których czytało się między wierszami, gdzie można było znaleźć ciekawe debiuty i tłumaczenia wielkich. Mam nadzieję, iż stali czytelnicy „Przekroju” wybaczą mi dwa truizmy. Primo: że „Przekrój” właśnie był jednym z takich pism. Secundo: że „Przekrój” Kernem stoi. Nie zapomnieliśmy potwierdzić tego także redakcja krakowskiego tygodnika, organizując w styczniu ubiegłego roku sympatyczną fetę z okazji siedemdziesiątych piątych urodzin poety. Zespół „Przekroju” przygotował dla Jubilata kosz z 75 jajami, a krakowski oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich tomik *Przydawka zdobiąca*¹.

W książeczce pomieszczono dziewiętnaście wierszy. Jak na recenzenta przystało, zrobiłem listę literackich preceptorów twórczości LJK. Wymieniam pierwszą szóstkę: Tuwim, Sterne, Gałczyński, Cervantes, Fredro, Rabelais. I coś z tego dość przypadkowego zestawienia wynika? Ano tyle, że humor wierszy Kerna jest pierwszej próby, jego satyra elegancka, a przy tym celna, dowcip misternie budowany, a dla wyśmiewanych pobłażliwy. Można więc powiedzieć, iż mimo tych nawiązań (a może właśnie dzięki nim) humor Kerna jest jego własny, specyficznie Kernem naznaczony i nie pozbawiony refleksyjności. Natomiast szczegółowe rozważania z dziedziny wpływowologii zostawiam twórcom przypisów do „Dzieł zebranych” tudzież „Pism wszystkich”.

W końcu XX w. heroizm, patriotyzm, poświęcenie to kategorie nie tyle zdewaluowane, co niemożliwe do opisanego przy pomocy w prosty sposób odpowiadającej im siatki pojęciowej. Jeżeli natomiast ktoś podejmuje próby zachowania tego swoistego decorum, osiąga mierne efekty. Trudno przecież nazwać pisarstwem wierszowaną i „zaangażowaną” retorykę polityczną opartą na zasadzie: w każdym wersie alegoria (orzeł, flaga, bastion) lub mocny chwyt erystyczny (oni — my, hieny, zdrajcy). Pomijając taniość tej poezji — zdarzają się także lepsze wiersze mówiące patetycznie o rzeczach wielkich — jej anachronizm tkwi w przestarzałej poetyce. „W każdym razie techniczna strofowieckość może być prawdziwą wadą: gdyby Szósta Symfonia Beethovena lub katedra w Chartres zostały stworzone dzisiaj, wywołałyby jedynie zażenowanie” — pisał ponad dwadzieścia lat temu John Barth. Oświeceniowym lekarstwem na niemożność stworzenia prawdziwej epopei stało się złamanie decorum: pisanie poematów heroikomicznych. Później z tej herezji utworzono nowe antypatetyczne „decorum”.

Kern heroikomiczmem posługuje się z upodobaniem. Opisywanie bląhostki w kate-

goriach wzniosłości to pomysł na *Przyszywanie guzika*. Bohaterem (sic!) wiersza jest „stuprocentowy mężczyzna”, który podejmuje się heroicznej pracy — przyszywania guzika. Ta pozornie mało skomplikowana czynność zobrazowana jest przez efektowną hiperbolę: działanie batalistyczne zwieńczone samookaleczeniem. Nierycerska rzecz zmusza rycerza (a więc pana traktującego obowiązki domowe jak zmagania z nieśmiertelną hydrą) do walki z wiatrakami. „Przyszywa, a potem cały/ Wygląda jak z pola chwały,/ Nic tylko rany na nim/ I blizny”. Dlatego LJK w zaskakującej puencie proponuje „Żeby mężczyzn/ Zwłaszcza żonatych/ (Mniej zamożnych można na raty)/ Ubezpieczać od przyszywania guzika”. Kern odwołując się do stereotypu rycerza w pantoflach, jego nieporadność w niewieściej materii ukazuje w błyskotliwym skrócie narracyjnym, pełnym ciepłego humoru i męskiej autoironii. Wiersz ten nadaje się do druku w poważnych periodykach feministycznych, wojujących z reguły za pomocą sążnistych artykułów.

Celność sformułowań, oszczędność słowa, finezja humoru to niektóre z podstawowych dominant poetyki stosowanej LJK. Często nieporadnym i z natchnienia niezbyt lotnej muzyki pisanym kupлетem współczesnego kabaretu, a i setkom jak najbardziej „poważnych” wierszy także, daleko do maestrii utworów *Przydawki zdobiącej*. Gdyby z poetyki immanentnej wierszy Kerna zbudować poetykę normatywną, można by napisać podręcznik poezjowania oparty o kilka podstawowych zagadnień; „jak znaleźć dobry temat i jak go nie zepsuć”, „O oszczędności słowa w poezji”, „O humorze”, „Działaj w języku i wersyfikacji”. Jeśli pewni poeci (ci mianowicie, do których adresować należy w/w podręcznik) wzorowaliby się na Kernie, z wielu wierszy opadłyby wielomówne a mało mówiące zdobienia.

Heroikomiczmi i celne puentowanie to także cechy otwierającego tomik opisu śmiertelnych zmagania dwóch armii, rozgrywających się... „Na wielkim placu”. Walka wre z zaciętością, krótkie wersy potęgują dramatyzm:

„Ciężki już zagrały,
Strzał przebiega burza,
Tysiąc mieczów się w piersiach tysiąca
zanurza,
Setki głów odpadają,
(...)
Wiatr się zrywa,
Zawodzi,
Krew płynie jak rzeka,
Ktoś zwariował,
Ktoś śpiewa,
Ktoś inny ucieka...”

Gdybyśmy zapomnieli, że opisywacz bity po sutej kolacji leży w łożu, z Guliwerowej perspektywy obserwując wielki palec u nogi, i dali się ponieść homeryckiej dramaturgii opisu, narastanie batalistycznej grozy przernaw wersy skutecznie rozbijające patos: „Pękają pancerze/ Hałas taki okropny jak w polskiej operze” i „A my na to patrzymy bez

wstrętu i tworgi./ O ile, oczywiście, umyliśmy nogi”.

Wnikliwa obserwacja rzeczywistości łączy się u LJK z „pracą w języku”. W słownych igraszkach odbijają się procesy kształtujące współczesną polszczyznę, które są wyrazem zmian w mentalności społecznej, rozwoju kultury i mass-mediów. Kern wykorzystuje obecne w języku potocznym rozszerzenia pola semantycznego słów i użala się nad dziadkiem, którego nie spotkał los babki (*Babcia i dziadek*). Dziadek traci na znaczeniu, gdyż:

„Dziś babka już nie znaczy babka,
Dziś babka to jest rajc
I chrapka
I pewien styl
I sex appeal
I setek męskich spojrzeń cyl.

Babką być można (zauważcie)
Mając czternaście lat
Lub piętnaście”.

Świat wyznaczony jest przez język i odwrotnie — można powtórzyć za filozofią lingwistyki. Całościowy opis zgranulowanej rzeczywistości i zmian świata (światów) oraz odpowiadającego mu języka (języków) jest niemożliwy. Należy więc albo zaniechać opisywania albo zając się fragmentem.

Kerna interesują wycinki rzeczywistości podglądane docieklawie w ich śmiesznościach i przez humor osławiane.

Nowomowa jako odbicie pewnego procesu kreacji świata była i może być groźna. Lecz jako rodzaj chorej narośli na języku jest po prostu zabawna. W *Na fali deglomeracji* LJK naśmiewa się z nowomowy i (dyskretnie) z mieszczuchów. Pan proponuje Pani „zmienić czasowo bazę” — wyjechać za miasto. Na zakończenie procesu weekendowej deglomeracji względnie dezurbanizacji (termin z dziedziny urbanistyki i ekonomii) odmiastowieni On i Ona napiszą referat „Jaka to gratka rzadka./ Że się tak zeszl/ Ja — deglomerat/ I ty — deglomeratka”. Próby dosłownego tłumaczenia frazeologizmów także są źródłem humoru. W *Złodziejstwie rozżalone „i”* skarży się na brak kropki skradzionej przez „z”. „Z” podszyło się pod „ż”, „Lecz mimo przysięg stu/ Odebrałem kropkę mu”. W szczęśliwym zakończeniu kropka została postawiona nad „i”.

Banałem i powielaniem dziesiątek opinii z gazet codziennych jest stwierdzenie, że polszczyznę zachwaszcza dzisiaj nie znające żadnej miary użycie wulgaryzmów. Kern nie narzeka, nie mówi „a za moich czasów”, lecz stara się to wyśmiać, choć wcale mu nie do śmiechu. Przydawka z tytułu tomiku to „Epitheton ornans czyli przydawka zdobiąca”, a mówiąc krócej „To słówko Q”. Precyzuje ono myśli, oddaje uczucia, ubarwia frazy i pomaga mówić. Rytmiczny tok wiersza, pokrewny Tuwimowskiej *Lokomotywie*, podkreśla lawinowe narastanie użycia Q-przydawki. Pozorna hiperbolizacja, o którą wydaje się być oparty ten utwór, zostaje przezwyjęczona i uzyskuje status... opisu rzeczywistości. Tę

niewesołą konstatację podkreśla zakończone wiersza — obraz jak z *Gargantui i Pantagruela*:

„I w końcu, jeżeli
Ktoś tego nie zmieni,
Tym słowem się zaczną
Podpierać uczeni.

Jak coś nie dość jasno
Wywiedzie się mu,
Uczony w przypisie
Dołoży to Q...”

Wśród dziewiętnastu jest jeden wiersz, który nie wywołuje ani cienia uśmiechu. *Wielka kieszeń* to metafora Polski — olbrzymia kieszeń mieszcząca wsie i miasta. Wiersz kończy się smutnym obrazem — do kieszeni pcha się tysiące rąk:

„Każda ręka
Coś znajduje,
Coś wyciąga,
Coś zabiera...”

Czasem chwyci
Rękę rękę,
Czasem rękę
Coś przytrząśnie.
A ta kieszeń,
Jak Wyspiański
Rzekłby — To jest
Polska właśnie”.

Ten gorzki fragment mógłby się znaleźć i w *Dziennikach Gombrowicza*.

Kerna uwierają także inne cechy galerii wad narodowych. W *Nowym Jachowiczu...* z przymrużeniem oka formułuje dla dzieci zbiór zasad á rebours. Zachęca chłopczyka, by dołki kopał „pod kim da się”. Napomina dziewczynkę: „Zamiast tak siedzieć z tą buzią słodką/ Zajmuj się lepiej, dziewczynko, plotką”. Ten sowiżrzański kodeks na wspak jest tylko dla dzieci, w świecie dorosłych natomiast może funkcjonować jako opis ich postępowania.

LJK śmiechem osłaja absurd rzeczywistości. Świetnie wyczuwa ambiwalencje zdarzeń pozwalające od grozy i oburzenia przejść do humoru często zabarwionego ironią. Smutna refleksyjność oparta jest w jakimś stopniu na niewierze w możliwość poprawienia świata. Z drugiej jednak strony w wielu wierszach znaleźć można ukryty zamiar, żeby „śmiechem naprawiać obyczaje”. Nie ma w tej poezji (na szczęście!) satyry politycznej ani szybko wietrzejących aktualności na dowcipy rozpisanych. Nie mentor, ale łagodny prześmiewca ostrzega przed zbyt łatwym ferowaniem opinii, bezczelnym rewolucjonizmem i wiarą we własne „besserwisserstwo”:

„I po co?
Mało było kłap?
Uwaga, panowie, na kłapę!”

¹ LUDWIK JERZY KERN: *Przydawka zdobiąca*, Kraków 1997.

Książki nadesłane

Krzysztof Lisowski: *Przechodzenie przez rzekę*, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 1997.

Nowy tom wierszy poety z Krakowa zawiera 45 wierszy pisanych w ostatnich latach. Uroda obrazowania łączy się w nich z refleksją nad sensem życia i przemijania. Krzysztof Lisowski jest admiratorem świata w jego dostrzegalnej zmysłami postaci, ale wielbi także magiczne wymiary przestrzeni i czasu. Ta poezja, budowana z wrażliwej pamię-

ci, z błysków doznawanego czuć zmysłowości świata, dźwiga w swoich mieniących się urodą frazach tajemną wiedzę o paradoksach istnienia.

Tomasz Venclova: *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przełożył Jan Gościński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Życie Wata, rówieśnika XX wieku, obfitowało w dramatyczne odmiany losu i decyzje (najpierw akces do komunizmu, potem ostateczne i radykalne odrzucenie, sowieckie

więzienia, zsyłka w Kazachstanie, powrót do Polski, emigracja, wreszcie samobójcza śmierć w roku 1967), a sztuka Wata wciąż i na nowo fascynuje głębią i różnorodnością — zarówno jako poety, jak i świadka epoki: autora *Mojego wieku*, pamiętnika mówionego, który powstał z rozmów z Czesławem Miłoszem.

To pierwsza i jedyna monografia Aleksandra Wata, wykorzystująca wszelkie dostępne materiały, te już publikowane i te prze-

chowywane w Beinecke Library oraz w Yale w archiwach prywatnych.

Reinhard Kaiser: *Literackie spacerki po Internecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

Kompendium wiedzy o literackiej części światowego Internetu. Przystępne wskazówki, jak z niego korzystać, by błyskawicznie dotrzeć do poszukiwanych informacji. Wielka liczba adresów, dostęp do miejsc, gdzie gromadzi się materiały o autorach i książ-

Robert Ostaszewski Niech Historia parsknie śmiechem

O ile kwalifikacja gatunkowa krótkich sekwencji składających się na nową książkę Włodzimierza Paźniewskiego¹ nie nastroja problemów (są to nowele, gawędy, anegdoty, humoreski, przypowieści, by wymienić tylko niektóre z wykorzystanych przez autora form), o tyle trudno jest jednoznacznie określić powstałą z nich całość. Ta „powieść-niepowieść” najbliższa jest formie sylwy wzbogaconej elementami fikcji biograficznej. Wszelkie hybrydyczne twory literackie najprecyzyjniej — paradoksalnie — definiuje się *per analogiam*, poprzez zestawienie ich z istniejącymi już tekstami. *Skoro świt* ustawić można obok „Iżę-dzienników” Tadeusza Konwickiego, powieści Andrzeja Kuśniewicza takich, jak *Strefy* czy *Mieszaniny obyczajowe*, opowiadań Zygmunta Haupta, *Lapidariów* Ryszarda Kapuścińskiego.

Pomieszczone w książce sekwencje układają się w trzy wyraźne pasma tematyczne. Jedno, przedstawiające z nostalgią czasy przedwojenne. Drugie, w krzywym zwierciadle ukazujące czasy absurdów związanych z budową jedynie słusznego ustroju. W oba pasma oprócz historii rodziny Dutkiewiczów — przed wojną mieszkającej w Wilnie, w 1945 repatriowanej do Torunia — wpisane zostały liczne anegdoty, opowiadki dotyczące osób i sytuacji znanych Dutkiewiczom. W trzecim pasmie — autotematycznym — mieszczą się dialogi pomiędzy Narratorem i Autorem, którzy oceniają sposób konstruowania tekstu oraz własne kompetencje nadawcze. Wątek historii Dutkiewiczów stanowi dalszy ciąg tworzony od pierwszej powieści Paźniewskiego — *Krótkich dni* — „mitologii rodzinnej”. Wprawdzie autor stara się ukryć elementy owej „mitologii rodzinnej” pod przesłoną fikcji — rozpisuje ją na historii kilku rodzin, głęboko ukrywa autobiograficzne odniesienia — jednak jest ona wystarczająco „przezroczysta”, aby można spoza niej odczytać zamysł autora. A jest nim próba poszukiwania (i tworzenia) własnych korzeni, wyznaczania przestrzeni tradycji poprzez literaturę.

Tworzenie „mitologii rodzinnej” wiąże się ściśle z wpisana w *Skoro świt* koncepcję

„przepisania” historii i znalezienia nowej metody „odczytywania” jej. W eseju *Późny barok* zamieszczonym w tomie *Życie i inne zajęcia* (1982) Paźniewski pisał: „*Historia Polski obfituje w zwodnicze fabuły, poza którymi ukrywa się wiele istotnych szczegółów*”. *Skoro świt* uznaje można za literackie rozwinięcie tego twierdzenia. Paźniewski skupia tu uwagę właśnie na szczegółach, zstępując poniżej zideologizowanej, „podręcznikowej” historii ku „mitologii rodzinnej”. Interesuje go bardziej rodzinna anegdota niż wielkie wydarzenia, w których uczestniczą postaci z pierwszych stron gazet. Nie znaczy to, że w *Skoro świt* wydarzenia, o których przeczytać można w opracowaniach na temat historii najnowszej Polski, nie są obecne. Mają swoje miejsce w świecie przedstawionym tekstu, ale stanowią zaledwie tło dla losów rodziny Dutkiewiczów. Tło — dodam — niezbyt wyraźnie zarysowane. I tak, dla przykładu, w „mitologii rodzinnej” ważniejsze miejsce zajmuje złamanie przez wuja Dudusia tabu, jakim było jedzenie mięsa kuropat, niż aresztowania dotyczące klan Dutkiewiczów w okresie stalinowskim. A jeden z członków rodziny szykanowany jest przez krewnych nie dlatego, że pracuje z oddaniem dla komunistycznego reżimu, lecz ponieważ zdeklasował się, przyjął proletariacki styl bycia.

Zatomizowana, sprowadzona do nieciągłych anegdot historia została w *Skoro świt* odarta z patosu, pozbawiona patriotyczno-cierpiętniczego zadęcia. Niechęć wobec historii „podlanej patriotycznym sosem”, wobec „życiorysów obwieszonych krzyżami walecznych, orderami zasługi i obnoszących się z ranami odniesionymi na wojnach, a potem fetowanych przy biciu w bębny i okrzykach tłumy” wynika z sformułowanych wprost przez bohaterów literackich przekonań „że krew nie jest jedynym atramentem, jakim im można pisać protokół dziejów” oraz powściągliwości wobec wszelkich form patriotycznej egzaltacji. Paźniewski w ten sposób szuka dystansu wobec historii i polskości, aby, mimo przeświadczenia, że „historia nie ma poczucia humoru”, pobudzić ją do śmiechu, poprzez wyeksponowanie jej absurdów. Przy-

jęcie perspektywy „Europejczyka wschodniego” (w rozumieniu tego określenia zaproponowanym przez Jerzego Stempowskiego i Czesława Miłosza) umożliwiło autorowi uzyskanie dystansu, z którego starał się oceniać historię Polski, jak również literaturę począwszy już od esejów takich, jak *Kakania*, *Ostatni spór o istnienie Boga*, *Późny barok* z tomu *Życie i inne zajęcia*.

Paźniewski wskazywał wyraźnie, że najważniejsze cechy polskiej mentalności i umysłowości wykształciły się na Kresach wschodnich, tam, gdzie współistnienie wielu kultur, języków, wyznań wymuszało powściągliwość, rozważę, tolerancję. Ciekawie wygląda zestawienie poglądów Paźniewskiego i Jarosława Marka Rymkiewicza. Obaj ci pisarze, poprzez zwrot ku przeszłości, poszukiwanie korzeni, odbudowywanie tożsamości narodowej zerwanej w czasach PRL-u, starają się zbudować, czy odbudować, podwaliny myślenia konserwatywnego. Obaj też z nostalgią odnoszą się do Kresów. Rymkiewicz odnajdując rdzeń polskość w „naszym powieciu”, opiewając wartość tego, co prowincjonalne, zaściankowe, polskie, a więc dobre, mówi jednocześnie o „skażeniu europejskością”. Dla autora *Baketa* pielęgnowanie polskość, czyli tradycji kresowych, równoznaczne jest z odwróceniem się od tego, co europejskie. Paźniewski natomiast odnajduje na Kresach wartości uniwersalne, pozwalające mu być zarówno Polakiem, jak i Europejczykiem.

Sprowadzenie historii na poziom „mitologii rodzinnej”, rozpisanie jej na „małe narracje” nie wyklucza możliwości oceny „wielkich narracji” historycznych. W *Skoro świt* wartości przypisane zostały wyraźnie — choć nie wprost — czasom przedwojennym, ze szczególnym zaznaczeniem roli Kresów w tym okresie. Natomiast czasy PRL-u jawią się jako żarzące chorobą nowomowy — zresztą chętnie przez Paźniewskiego parodiowanej (przekłady mowy pogrzebowej, flirtu czy prognozy pogody na nowomowę to prawdziwe literackie perełki). Ta nowomowa wyrasta z obskurantyzmu, ignorancji, chamstwa i głupoty, a triumfuje jedynie dzięki stojącej za nią siłą, wypierając inne języki.

Skoro świt uznaje więc można za utwór, z którym i poprzez który poszukuje się prawdy wbrew „zwodniczym fabułom” narzucającym sposoby „czytania” historii, gdzie kładzie się nacisk na politykę, polskość, problemy wspólnoty. Tyle tylko, że prawda u Paźniewskiego powstaje na styku fikcji i dokumentu, literatury i biograficznego konkretnego, co sprawia, że konstruuje on „mitologię rodzinną” właśnie, a nie — rekonstruuje faktyczne losy własnej rodziny.

W prozie najnowszej widoczna jest „ucieczka od historii”, przyczyn której szukać należy w zbyt długim okresie jej przymusowych związków z historią. Na tym tle podjęta przez Paźniewskiego próba spojrzenia na historię i miejsce w niej człowieka z innej perspektywy wygląda interesująco. Nie mogą jednak przemilczeć pewnych wątpliwości, jakie budzi ona we mnie. Wiąza się one ze spłaszczeniem, nadmiernym uproszczeniem obrazu rzeczywistości. Krzemieniec i Kresy południowo-wschodnie z *Krótkich dni* oraz Wilno i Kresy północno-wschodnie ze *Skoro świt* oglądane przez pryzmat rodzinnej anegdoty stają się zadziwiająco podobne, tracąc specyfikę. A przecież, aby uświadomić sobie różnicę między tymi terenami, wystarczy przypomnieć, że Litwa nazywana była „polskim rajem”, natomiast Kresy południowo-wschodnie określano mianem „piekła Ukrainy”. Wydaje się, że Paźniewski ma świadomość tego niebezpieczeństwa, stwarza więc sobie alibi literackie w postaci wątku autotematycznego. Raz po raz podważa się tam kwalifikację, wiarygodność narratora: „narrator nie potrafi stanąć na poziomie, autor puścił wszystko na żywioł”, „Jeżeli chodzi o obywatela Narratora, to zapodaje, że od początku tej powieści pije wynalazki: płyn borygo, kryształ do mycia okien”, aż w końcu stwierdza się, że powieść została napisana „bez wiedzy i zgody autora”. Ta kokieteria wszakże, jak każda, nie przesłania braków, lecz przeciwnie — przyciąga ku nim uwagę.

¹ WŁODZIMIERZ PAŹNIEWSKI, *Skoro świt*, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1997.

Książki nadesłane

kach, instytucjach literackich, wydawnictwach, księgarniach; dostęp do katalogów bibliotecznych wszystkich krajów świata; aktualny obraz polskiego Internetu literackiego; lista baz danych, encyklopedii, słowników, leksykonów i książek on-line z różnych dziedzin. Przekład Grzegorza Zaręby.

Katarzyna Turaj-Kalińska: *Bliskie spotkanie*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Nowy tom prozy krakowskiej poetki, prozaiczki i eseistki, autorki książek *Klasztor żeński* (WL 1988) i *Słabość* (Ex Libris 1991).

Bohumil Hrabal: *Święto przebiśniegu*, Świat literacki, Izabelin 1997.

Zbiór opowiadań o niezwykłych mieszkańcach Kerska nieopodal Pragi, a zarazem po hrabalowsku zabawny i przejmujący portret epoki (sur)realnego socjalizmu. Jest to pierwsze pełne polskie wydanie książki, znanej u nas wcześniej tylko w wersji ocenzonej — w znakomitym przekładzie Jana Stachowskiego.

Jean-Dominique Bauby: *Skafander i motyl, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997.

Niesamowita książka napisana przez człowieka po wylewie krwi do mózgu, zamkniętego w „skafandrze” ciała, „jedynym zewnętrznym wyrazem obecnego w ciele życia była mrugająca jak motyl powieka”. Proza przejmująca i poruszająca. O losie i

o życiu, ale także o stosunku duszy do ciała, o stosunku do myślenia i odczuwania własnej cielesności. Przekład Krzysztofa Rutkowskiego.

Włodzimierz Kowalewski: *Powrót do Breitenheide*, Wydawnictwo Littera, Olsztyn 1997.

Na tom składają się dwa interesujące opowiadania. Autor (ur. 1956), związany z literackim kręgiem olsztyńskiej „Borussii” oraz toruńskim „Przeglądem Artystyczno-Literackim” wydał wcześniej zbiór wierszy *Idę do Ciebie spod sklepionego łuku bramy* (Toruń 1981) i tom prozy, utrzymany w klimacie noweli Iwaszkiewicza, *Cztery opowiadania o śmierci* (Bydgoszcz 1993).

John Lanchester: *Cnym rozkoszom*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1997.

Cnym rozkoszom to jedna z najbardziej wyzywających i intrygujących książek ostatnich lat. Jest to opowieść o Tarkwiniuszu Winota — smakosza, gawędziarza, Anglika w nieokreślonym wieku i o nieskazitelnym smaku — który opisuje wydarzenia swego życia za pomocą podstawowej i jednocześnie najwznioślejszej z ludzkich pasji: jedzenia.

Stanisław Kaszyński: *Z Mogilna do Paryża*, Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, Bochnia 1997.

Książka ukazuje fascynującą biografię i twórczość zapomnianego artysty malarza, przyjaciela Jacka Malczewskiego i działacza

paryskiej emigracji, Władysława Ciesielskiego (1845-1901)

Tadeusz Dawidejt: *Mala kronika pruska*, MAZD, Białystok 1997.

Mala kronika pruska to siedemnastowieczny fresk historyczny osadzony w pamiętnym roku 1669, gdy miasto EŁK (wtedy Łek) otrzymało nowe przywileje i nowy herb. Debiut prozatorski poety z Augustowa.

Ludwik Jerzy Kern: *Kolekcja*, Agencja Wydawnicza i Reklamowa AKCES, Warszawa 1996.

Ludwik Jerzy Kern ze swej bogatej twórczości wierszopisarskiej wybrał na swe 75-lecie 75 wierszy sprawiających mu ciągle pewien rodzaj osobistej satysfakcji. Sądźmy, że i czytelnicy przyjmą z radością ten „lek przeciwponurny” Mistrza Ludwika.

Anna Sobolewska: *Maksymalnie udana egzystencja*, IBL, Warszawa 1997.

W książce *Maksymalnie udana egzystencja*, autorce piszącej o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego szczęśliwie udało się połączyć kompetencje historyka literatury oraz wiedzę, jaką wyniosła z długoletniej przyjaźni z pisarzem.

Jan Zieliński: *Józef Czapski*, IBL, Warszawa 1997.

„Krótki przewodnik po długim życiu Pisarza, Malarza, Człowieka”. Książka zawiera obszerny kalendarium życia Józefa Czapskiego; zawiera omówienia piętnastu książek,

których był twórcą lub współtwórcą; trzycięściowy esej dotyczący wybranych problemów jego dzieła; małą antologię poświęconych mu wypowiedzi — wspomnień przyjaciół oraz refleksji krytyków literatury i malarstwa.

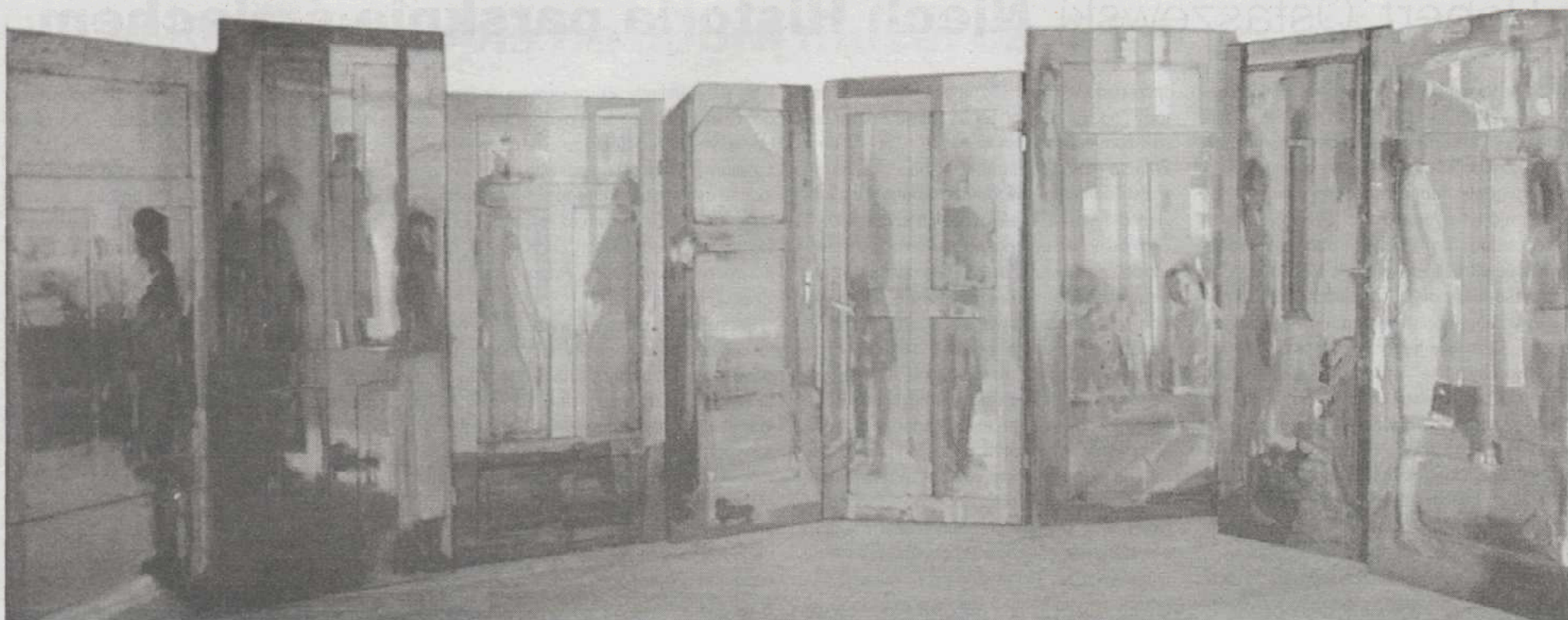
Tomasz Tranströmer, *Późnojesienny labirynt*, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

Wybór liryki najwybitniejszego współczesnego poety szwedzkiego w przekładach Leonarda Neugera i z postawieniem Tomasza Jastruna.

Lina Kostenko: *I dzień, i noc, i mgienie...*, Oficyna Literacka — Fundacja św. Włodzimierza, Kraków 1997.

Dwujęzyczny wybór liryki wybitnej poetki ukraińskiej w przekładzie i z postawieniem Andrzeja Nowaka. Jak pisze autor wyboru:

„Lina Kostenko tkwi mocno we współczesności, ale też czuje się nierozdzielnie związana z przeszłością i tradycją swego kraju. Historia i czas mają w jej wierszach swoją naturalną ciągłość, jak gdyby wciąż — w sposób nieomal widoczny i namacalny — wędrowały prastarymi kozacko-czumacko-tatarskimi szlakami, nie bacząc na następujące po sobie wciąż nowe pokolenia. A o wspomnianej już różnorodności i niepowtarzalności klimatu jej utworów decyduje również fakt, iż Poetka bez trudu przemieszcza się z dziedzin ciepłej i osobistej liryki miłosnej i kontemplacji krajobrazu w sferę rozważań znacznie bardziej ogólnych, po prostu filozoficznych”.

Marian Gromada, *Wejścia, aranżacja przestrzenna*, 1995, olej, drewniane drzwi. Reprodukacja Katalog

Anna Pilch Świat rozjaśnia się w drugim planie

Z Marianem Gromadą jesteśmy sąsiadami. Ostrowsko i Łopuszna to wsie, które się ze sobą stykają. Więc kiedy w Ostrowcu pada deszcz, to w Łopusznej też pada deszcz. Kiedy w Ostrowcu jest pogoda — w Łopusznej także jest pogoda. Mamy obok siebie ten sam Dunajec, przed oczyma tę samą panoramę Tatr a za plecami te same Gorce i w jakimś stopniu ta góralska pieśń: *Byli chłopcy byli, ale się minyli i my się minimy po malutkiej chwili* jest naszą wspólną pieśnią — te właśnie zdania księdza profesora Józefa Tischnera otwierają katalog wystawy, jaką urządzono artyście w Instytucie Polskim w Paryżu.* I dalej powiada Tischner, że Marian Gromada jest w legendzie Podhala kimś szczególnym. Na czym ta szczególność polega? Zaprezentowane na wystawie obrazy układają się w trzy wątki tematyczne: portrety i akty, pejzaże, oraz tematy, które można by określić jako metafizyczno-sakralne. Na tę ostatnią kategorię składają się takie prace jak: *Ciało wyciągnięte z wody* (1989), *Samotny anioł* (1994), *Modlitwa wieczorna*, *Modlitwa wieczorna II* (1995), ale także cykl czterech obrazów *Kobieta w oknie*, *Kobieta w lustrze* (1997), *Wychodząca* (1994). *Ciało wyciągnięte z wody* to ciało ks. Jerzego Popiełuszki, a obrazy *Samotny anioł*, *Modlitwy wieczorne*, *Ukrzyżowanie*, *Zmartwychwstanie czy Pokłon* łączą temat sakralny z przeżywaną współcześnie romantyczną martyrologią niedawnych dramatycznych lat. Przy czym sakralny i metafizyczny temat to nie tylko wartości, które niejako mechanicznie zwykliśmy łączyć ze sztuką sacrum: ból, Bóg, wiara, męka, odkupienie, pokora.

U Mariana Gromady nie ma świętej pokory, choć przecież temat obrazu *Modlitwa wieczorna* w jakiś sposób ją w sobie zawiera. Ta pokorna I i II modlitwa (dwa obrazy) prowadzi bowiem do niepokornej świetlistobarwnej rzeczywistości. Spaja te dwie jakości w jedno. Najważniejsze staje się dążenie a modlitwa tę nową rzeczywistość otwiera, tak, jak otwiera się okno (okno w obrazie zlewa się niemal z ramą); przez nie widać jaśniejszą przestrzeń, w którą chciałoby się wejść, w której chciałoby się być. Ale do drugiego, jaśniejszego planu trzeba dojść, trzeba pokonać drogę, przejść przez pierwszy, ciemny plan obrazu. Taką drogę pokonuje *Samotny anioł*. Ciemny, ledwo zaznaczony płynnymi kształtami anioł rozplywa się w zielono-seledynowe coraz to jaśniejsze barwy.

To samo dzieje się w *Kobietach przy oknie*. Odwrócone tyłem patrzą przez okno, przed siebie. Nie widzimy ich twarzy, widzimy tylko

(i one to widzą), że za oknem jest jasno. Przestrzeń jest pusta, ale jasna. Pusta, bo do zapelnienia intymnym uniesieniem, marzeniem, własnym optymizmem. Kobiety przy oknie muszą czasem pokonać swoje odbicie, ale zasada jest zawsze ta sama — świat rozjaśnia się w drugim planie.

Często sztuka, która podejmuje odwieczną tematykę religijną — strach, bezradność wobec zła i świata, poczucie samotności, opuszczenia, kamufluje tę słabość i bezradność człowieka drastycznością. A często bywa i tak, że współczesna sztuka oscyluje pomiędzy profanacją sacrum i sakralizacją profanum. W obrazach Gromady niczego takiego nie ma. Obrazy z dwóch, trzech ostatnich lat odznaczają się prostotą i klarownością swej myśli, a także perfekcyjną prostotą malarskiej formy rozumianej tu jako łatwość, z jaką artysta włada malarskim tworzywem. Sacrum przecież wiąże się z magią, a magia z czarami. Magiczną metaforą obrazów artysty nieprzypadkowo są okna i drzwi. Okna, przez które się patrzy, szukając światła. Drzwi, przez które się przechodzi, wychodzi, budując przestrzeń, dochodząc do niej.

Za zamkniętymi drzwiami Gromada maluje postacie, kobiece ciała, sylwetki, cienie roztopione w innej rzeczywistości. Drzwi są zamknięte, ale artysta wie, co za nimi jest. Obrazy takie, jak *Wejścia — aranżacje przestrzenne* (1995), *Wejście* (1995-96), *Winda* (1995), *Przejście* (1990-96) można by skomentować za pomocą wiersza Czesława Miłosza *Wiara*:

*Wiara jest wtedy, kiedy ktoś zobaczy
Listek na wodzie, albo kroplę rosy
I wie, że one są — bo są konieczne.
Choćby się oczy zamknęły, marzyło,
Na świecie będzie tylko to, co było.*

Nie bez znaczenia i konsekwencji jest fakt, że Gromada ukończył wydział rzeźby w warszawskiej ASP. Pokusę ciągłego „wchodzenia” w przestrzeń, drażenia jej głębi, jej kształtowania realizował artysta w cyklach kartonowych w ciągu wielu lat. W latach 1984-90 i 1991-93 powstają kompozycje form plastycznych, które Marian Gromada tworzy z kartonowych pudeł, często zniszczonych i poszarpanych, by w ich wnętrzach oraz na zewnętrznych ich ścianach malować olejne portrety, akty, pozy i gesty. (*Przesyłki ograniczonej przestrzeni — Ludzie z kryjówek, Przesyłki wspomnień*). Nasycone niezwykle emocją, treścią poszukiwania, które wychodzą z możliwości łączenia malarstwa z rzeźbą, jaką daje tworzywo — tu tekturowe pudeła — w sposób dojrzały zrealizowało się w późniejszych jego obrazach.

Najbardziej osobisty i intymny charakter mają malowane przez niego portrety i akty (m.in. osobisty i intymny, wiele mówiący o nim samym *Autoportret różowy*). Emocje bowiem, które przekazuje, wydobywają się nie z formy i struktury malarskiej, a z treści i myśli. W portretach i aktach nie materia dominuje nad tematem obrazu (jak w pejzażach na przykład), lecz odwrotnie: temat i wewnętrzny stan skupienia szuka malarskiej materii, kształtuje ją i wchłania. *Matka modląca się* (namalował zresztą szereg portretów swojej matki), pochylona jest nad stołem, którego powierzchnia odbija jakąś projekcję jej duszy, jej modlitwę po prostu. Splecione nad czołem dłonie, w których kryje się twarz, z ciemnego czarnego tła, z głębi, przesuwają się na pierwszy plan. Biała głowa stapia się z jasnymi dłońmi stanowiąc centrum ciemnej wokół przestrzeni. Tak częsta u Gromady zasada drażenia przestrzeni ku światłu, w postaci modlącej się matki zostaje odwrócona. Ręce i ukryta w nich głowa przybývają z głębi, ze środka i wchodzą w centrum malarskiej rzeczywistości, w pierwszy plan. Nie sposób nie pomyśleć w tym miejscu o czytającej matce malowanej przez Rembrandta, której oświetlona w mrokach książka mówi wszystko o stanie ducha malującego i malowanej. Wewnętrzne emocje przekazuje też postać dziewczyny w *Akcie złotym* (1995). Ciało kobiety wychodzi z ciemnych brązów, szarości i zgaszonych czernieni i idzie następnie w jasną — intensywnie żółtą przestrzeń. Napięcia tkwią w strzelistej linii ciała, która pnie się w górę w jasne kolory, nie w twarzy, która odwrócona od nas patrzy w głębię obrazu. Podobnie *Akt w kwadracie*, czy *Dziewczyna z kocem*. Na pełnych ciałach kobiet malowanych przez Gromadę walczą ze sobą barwy z cieniami, walczą o miejsce dla centralnej postaci dwa plany, dwa kadry, dwie palety barw — jasnych i ciemnych.

W tym sensie Gromada wyraźnie odświeża stary temat, jakim jest akt kobiecy, nową chromatyką, nową gamą barw. To powoduje coś innego jeszcze, bardzo istotnego — mianowicie ruch w nieruchomym akcie. Bo tajemnicze refleksy światła nadają statycznemu i nieruchomemu z zasady aktowi ruch, ulotny jak myśl, którą artysta chce poznać i utrwalić.

Pora powrócić do punktu wyjścia — słów ks. prof. Tischnera i jego opinii, że Marian Gromada jest szczególną legendą podhalańskiego świata. Realnym, bo wizualnym, tego dowodem są jego pejzaże, mieszczące się pomiędzy Tatrami, Dunajcem a Gorcami. I którym towarzyszy nuta pieśni *Byli chłopcy byli*

(świeży obraz pod tym tytułem z lat 1987-90). Wśród szerokich przestrzeni, pośród wielkich dekoracji tatrzańskiej natury Gromada panuje niepodzielnie nad gęstą i soczystą gamą barw. Wielobarwne łąki, pola i śniegi osiągają dojrzałą i bardzo dyskretną harmonię. Gdy maluje pejzaże, zmienia punkt widzenia — teraz próbuje oddać nie temat, lecz materię, chromatyczną fakturę rzeczywistości. Wyczerpuje podhalańskie światy, zaklina zastygły przedziwny pejzaż. *Wczesny śnieg*, *Szrony*, *Pejzaż zimowy z czarnym kwadratem* (obrazy powstałe w latach 1990-93) — odkrywają jeszcze jedną tajemnicę malarskiego warsztatu artysty. Gdzieś tam nakładane rzadkie refleksy białej, śnieżnej farby na jesienne ciemnobrązowe, skamieniałe już z zimna, pola, otwierają jednocześnie przestrzeń i czas obrazu. Przecież ten ledwie zaznaczony śnieg, szron, przymrozek (*Wczesny śnieg*) zaraz stopnieje (już się topi) i zmieni się atmosfera, pogoda, czas i światło. Rozrzedzona faktura impresjonistyczna przy zagęszczonym świetle i wyraźnie zaznaczonych przestrzennych planach widoczna jest bardzo w *Pejzażu wiosennym*, *Zielonej łące*, *Pejzażu złocistym* czy w jednym z ostatnich — *Pejzażu z krową*. Pejzaże lśnią w niezwykłym chromatyzmie, paletcie barw. Pejzaż, który mocno oddaje materię, jest jednocześnie wysublimowany i dyskretny; nic w nim nie ma z agresywnych ekspresjonistycznych emocji, jest natomiast raczej ekspresją atmosfery (dosłownie i w przenośni). To malarska poezja zimy i wiosny, to fantasmagoryczny, zaczarowany a jednocześnie realny i materialny, zmysłowy i refleksyjny widok na podhalańską okolicę. Przypomina się epoka, kiedy Walliszewski i Cybis pod wrażeniem Bonnarda malowali w Paryżu swoje uliczki, swoje pejzaże. Gromada wpadł do Paryża na chwilę, by zabrać głos w sprawie Moneta i Renoira. Jego pełne, gęste dzieła odniosły w Paryżu sukces. Zgodnie z tradycją — można powiedzieć.

Otwierający paryski wernisaż, komisarz wystawy Andrzej Wat powiedział między innymi, że o sztuce nie trzeba pisać, na sztukę należy patrzeć. Zgodzę się z tym twierdzeniem tylko częściowo. Bo o sztuce Mariana Gromady trzeba napisać, w tym wypadku z Paryża. By powiadomić miłośników malarstwa: niech wybiorą się na Podhale, do Ostrowska, żeby patrzeć. Patrzeć na coś naprawdę w dzisiejszych czasach niezwykle go. Na jasne światło, na nadzieję.

*Wystawa obrazów Mariana Gromady, Instytut Polski w Paryżu, październik - grudzień 1997.

Barend van Orley, *Hold pasterzy*, tryptyk, kolekcja prywatna. Reprodukacja Katalog

Beata Purc-Stępniak **Od Brueghla do Rubensa**

MALARSTWO FLAMANDZKIE ZŁOTEGO WIEKU NA ZAMKU KRÓLEWSKIM W WARSZAWIE

Malarstwo flamandzkie w szczytowej fazie swego rozwoju stanowi — przez bogactwo tematów, bogatą paletę barw i nieprzebraną w swych znaczeniach warstwę symboliczną — ważną podstawę światowego dziedzictwa kulturalnego. Z tego też kręgu wyszli malarze tworzący nowe, samodzielne gatunki malarskie takie jak pejzaż, martwa natura, śniadania, sceny rodzajowe, portrety i sceny religijne w girlandach kwiatów, portrety rodzinne, wnętrza kościołów, sceny bankietowe, targowiska i wnętrza kuchenne, pejzaże morskie, pracownie artysty, ilustracje przysłów, gatunki zwane fantasmagoriami i — chyba dla flamandzkiego malarstwa najbardziej charakterystyczny typ przedstawień — gabinety sztuki, których przypuszczalnymi twórcami są Jan Brueghel I i Frans Francken.

Te znane obrazy można obejrzeć na wystawie *Od Brueghla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego* na Zamku Królewskim w Warszawie (17.XI 1997 - 31.I 1998). Jest to druga wystawa o takim tytule. Pierwsza odbyła się w kolońskim Wallraf-Richartz Museum w 1992 roku po której pozostał dość obszerny katalog obejmujący obok malarstwa rysunek i grafikę flamandzką doby złotego wieku.

Warszawska wystawa malarstwa flamandzkiego jest niewątpliwie ważnym i cennym przedsięwzięciem szczególnie, gdy weźmiemy pod uwagę, że na co dzień dzieła te są trudno dostępne. W polskich muzeach mają je: kolekcja krakowska na Wawelu, warszawska, poznańska, gdańska, ale na ogół nie są to arcydzieła tej klasy co malarstwo pokazywane na omawianej wystawie.

Ekspozycja została zorganizowana wspólnie przez Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii i Muzeum na Zamku Królewskim w Warszawie; jak podkreśla w swoim wstępie do katalogu prof. Rottermund, decydujący głos w kwestii powstania wystawy miała inicjatywa współpracy zapoczątkowana przez premiera Rządu Flamandzkiego Luca van den Brande.

Królewskie Muzeum Sztuk Pięknych w Antwerpii jest instytucją sięgającą swymi korzeniami XIV w. I posiadającą poważne, liczące się w świecie zbiory malarstwa flamandzkiego. Przeważają w nich obrazy religijne, niderlandzkie obrazy ołtarzowe z XV w. Jest też 30 płócien Rubensa i duża liczba różnego rodzaju gatunków malarskich, co zamyka się w liczbie 15000 obiektów. Kolekcja ta jest oceniana bardzo wysoko przez specjalistów. I bardzo dobrze się stało, że publiczności polskiej został udostępniony ten bogaty zbiór dzieł o wysokim poziomie artystycznym i ważnej światowej randze, pochodzący z czasów największego rozkwitu sztuki flamandzkiej w XVI i XVII wieku, poszerzony o obrazy wypożyczone z belgijskich kolekcji prywatnych. Możemy więc zapoznać się z bliską ze wspaniałym warsztatem artystów: pyszny barwami, zatartym duktem prowadzenia pędzla, za pomocą którego wprawna ręka mistrza wyczarowała świat przypominający do złudzenia otaczającą materię. Kwiaty sprawiają wrażenie prawdziwych, draperie falują, perły błyszczą, a uśmiechy na twarzach portretowanych zdają się jeszcze drgać. Wiele szczegółów, zatrzymujących na sobie oko widza budzi zdumienie i podziw dla tak znużonej pracy, której celem było naśladowanie natury. Wszystko to dzieje się w mroku sal, w których punktowo oświetlono każdy obraz wydobyty w ten sposób z mroku na wysokości dogodnej do obserwowania. Kontemplowany sam w sztucznym świetle wzmaga jeszcze nastrój tajemniczości ukrytego w nim znaczenia. Tak zaaranżowali nasze spotkanie z tym malarstwem komisarze wystawy: Dorota Juszcak i Hanna Malachowicz, a ze strony belgijskiej Yolande Morel-Deckers i Julien Vervaeet: Miłym zaskoczeniem dla zwiedzających w dzień otwarcia były bukiety kwiatowe skomponowane tak, jak miało to miejsce na flamandzkich obrazach.

Wystawa pokazuje sześćdziesiąt obrazów (niektóre z nich mają oryginalne ramy z czasu powstania dzieła). Nie jest to dużo, ale i ta

liczba wystarczy, by zaprezentować różnorodność gatunków tego malarstwa. Są więc portrety pojedyncze i grupowe. Uwagę przyciąga portret *Jana Gasparda Gevartiusa* Petera Paula Rubensa; nie jest to jedna z ważniejszych prac tego malarza, ale wybranie jej dobrze obrazuje staroniderlandzki charakter portretu. Portret dziecięcy Balthasara van Lint zwraca z kolei uwagę na bardzo ważną formułę wprowadzoną w XVI w., opartą na propagowanej wówczas idei wychowania dzieci, pokazującą je z psami, kryształem górskim, ptakami, koziołkiem a czasami z różgą. To właśnie na ten okres przypadają portrety rodzinne, w których na plan pierwszy wysuwa się ciepło domowego ogniska pomimo obecnej czasami jeszcze konwencjonalnej, reprezentacyjnej pozy. Natomiast autoportret winitatywny Antonie van Steenwinckela ukazujący odbity w trzymanym przez ucznia lustrze wizerunek artysty z czaszką, klepsydrą i otwartą szufladą nawiązującą do otwartego grobu nie tylko symbolizuje marność ludzkich wysiłków w obliczu nieuchronnego przemijania, ale także rolę jaką odgrywał artysta i jego praca w ówczesnym społeczeństwie.

W malarstwie dominowały tematy alegoryczne, religijne, głównie przedstawiające zdarzenia z życia Marii i Chrystusa, mitologiczne i historyczne, które oceniano najwyżej. Kompozycje te zawierały duże rozbudowane sceny, tak jak obraz Fransa Florisa de Vriendt *Uczta Bogów*. Tematy biblijne znajdowały się najpierw na czele listy zamawianych obrazów, ale już ok. połowy XVI w. zaczęły się również pojawiać tematy mitologiczne. Ważnym dla tego przełomu artystą był Frans Floris, po nim miejsce to zajął Maarten de Vos i Otto van Veen. Warto również wspomnieć o szczególnie interesującym, wszczepionym flamandzkiemu malarstwu przez Hieronima Boscha nurcie pokazującym fantastyczne sceny dotyczące porządku kosmicznego. Naśladowcy Boscha tacy jak Jan Manddijn, Henri met de Bles czy Jan Wellens de Cock i Peter Huys tworzyli wizerunki piekła zapełnione fantastycznymi istotami,

różne wersje *Kuszenia św. Antoniego*, *Sądy Ostateczne* i *Pożary*. Te charakterystyczne dla początku XVI wieku obrazy, określane w inwentarzach spadkowych jako „małe piekło”, „mały pożar”, pozwalały rozwinąć wodze fantazji. Przeznaczone do oglądania w małych zaciszach domowych stanowiły przedmiot kontemplacji rzeczy odrażających, złych i niezgodnych z porządkiem natury; miały wzbudzić w oglądającym odrazę do tego, co moralnie złe (obraz Davida Teniersa Młodsze *Kuszenie św. Antoniego* i Kerstiaena de Keuninck *Krajobraz ze sceną kuszenia św. Antoniego*).

W wieku XVII pojawiły się obrazy niecodziennosci, na których uwidocznione są zwierzęta, zastępujące ludzi i naśladowujące ich zachowanie. Małpy z obrazów Davida Teniersa Młodsze zabawiają się grą w karty, piciem trunków przy stole lub malowaniem. Małpa reprezentowała najniższe ludzkie instynkty i popędy oraz ślepotę. Przez swoją zdolność do naśladowania symbolizowała malarstwo, ale także głupotę, chciwość i przywiązanie do rzeczy materialnych. Jeszcze w średniowieczu spełniała rolę błazna. Zabawa małp i naśladowanie miały te same znaczenie co głupota i lekkomyślność. Taką lekkomyślnością było palenie uważane za szczególnie złe i mające związki z symboliką Vanitas. Temat ten ilustruje obraz Teniersa *Dom małp*, na którym kielich symbolizuje rozwiązłość i pijaństwo, a ogromna sowa jest utożsamieniem moralnej ślepoty. Artysta wyśmiał w ten sposób ludzką próżność i krótkowzroczność. Nic też dziwnego, że małpy były częstymi towarzyszami człowieka w przedstawieniach *Kunstammer* i *Gabinetów Malarstwa*.

Te malowane gabinety osobliwości i zbiorów malarskich czasami były prawdziwym pokazem istniejącej kolekcji, jednak stanowiły zbiór fantazyjnie dobranych obiektów: rzeźb, obrazów, różnego rodzaju precjozów. Ich struktura, jak się przypuszcza, była czysto emblematyczna, a sens tych kompozycji rozwiązywały motywy kluczowe, jakimi były

CIĄG DALSZY NA STR. 20

Od Brueghla do Rubensa

CIĄG DALSZY ZE STR. 19

umieszczone w obrazie obrazy. Zapelnione rzędami płócien wnętrza sprawiają wrażenie realnych gabinetów i umieszczonych w nich kosztownych obiektów, instrumentów pomiaru i badań. Tak było z obrazem pokazującym alegorie wzroku malowanym przez Rubensa i Jana Brueghla Starszego, na którym Juno-Optica — najważniejsza postać obrazu siedząca wśród zbiorów — podziwia jedno dzieło trzymane przez uskrzydłonego geniusza pokazujące *Uzdrowienie ślepego przez Chrystusa*. Rozwiązaniem znaczenia obrazu jest właśnie ten obraz, który w konfrontacji z innymi przedmiotami ma mówić o rozpoznaniu boskiej prawdy i wskrzeszeniu jej do wiary i do stałego „Imitatio Christi”. Tego typu przedstawienia pojawiły się ok. 1600 roku w Antwerpii i były bardzo charakterystyczne dla sztuki flamandzkiej.

Antwerpia w tym czasie była miastem słynnym na całą Europę z produkcji luksusowych wyrobów rzemiosła artystycznego, obrazów i książek wydawanych w pięknej szacie graficznej. Również i tu kwitło kolekcjonerstwo, którym zaczęło się zajmować coraz więcej ludzi nie tylko z warstw arystokracji, ale także z bogatego mieszczaństwa. Przedstawiciele tej warstwy przede wszystkim zamawiali obrazy przedstawiające gabinety osobliwości i malarstwa, a często kazali się w nich portretować. Początkowo sens rozwiązania warstwy symbolicznej obrazu był polityczny, religijny lub alegoryczny. Potem właściciele kolekcji coraz większą uwagę poświęcali temu, by rzeczywistość na zamawianych obrazach prezentować swoje zbiory, obrazy, rzeźby, cenne księgi, muszle z dalekich mórz, osobliwe i egzotyczne ptaki. Początkowym etapem w tworzeniu tego nurtu malarstwa były widoki wnętrza zawieszonych obrazami i martwe natury typu „Preziosenwand”. Te Kunstkamery to nie tylko sposób na pokazanie obrazów, czy aluzja do zawartej w nich symboliki; poprzez umieszczenie w nich dzieł sztuki, przyrządów naukowych, ksiąg, rzeźb, kosztownych wyrobów jubilerskich i niesamowitych, rzadkich, egzotycznych przedmiotów oraz roślin i zwierząt stają się także miejscami systematycznej nauki. Gabinety sztuki malowali Jan Brueghel, Rubens, Francois Duquesnoy, Gerard David, David Momper, Frans Francken II, Cornelis de Baellieur i Willem van Haecht. Czasami artyści pomagali sobie malując razem ten sam

obraz. Jeden tworzył portrety postaci, inny malował wnętrza; każdy specjalizował się w danym tylko gatunku malarstwa. Nierzadko w głębi dostrzegamy otwartą na inne pomieszczenia przestrzeń i widzimy w niej dyskutujących ludzi. Obrazy te powstawały po to, by oglądający mógł wniknąć głębiej w sens samego gromadzenia rzeczy. Malarstwo umożliwiałoby wyodrębnienie wybranego przedmiotu i jego iluzję. Wydaje się więc, że obojętnym było, czy posiada się rzeczywisty obraz, czy tylko obraz wyobrażony w obrazie. Taki też zapewne był ich sens, oprócz tego, że są one swoistymi alegoriami malarstwa.

Na wystawie możemy obejrzeć *Galerie obrazów Sebastiana Leerse*, który również jest w niej sportretowany wraz ze swoją żoną i synem przez Fransa Franckena II w ok. 1628/29. Galeria wydaje się prawdziwa. Z prawej strony otwiera się na duże pomieszczenie. Nad bufetem czy kominkiem znajdował się najczęściej najważniejszy obraz; również w tym przypadku mamy *Pokłon trzech króli* Fransa Franckena Starszego z odsłoniętą częścią zasłoną. Obraz ten odnosi się do żony Leerse, Barbary van den Bogaerde; znajdująca się przy niej malpa symbolizuje jej grzeszność jako Ewy, przeciwieństwem będzie matka Boska z *Pokłonu trzech króli*. Na pierwszym planie znalazł się z kolei obraz Fransa Franckena *Apelles maluje Campaspe* (dziś obraz w zbiorach Duke of Devonshire w Chatsworth), a obydwa papugi przy obrazie symbolizują wymowę. Sam obraz jest więc portretem rodzinnym i portretem kolekcji, przedstawia więc równocześnie miłośników sztuki; wywyższa też samego autora przez umieszczenie jego prac na honorowych miejscach w obrazie. W tego typu kolekcjach zawieszane także były cykle pięciu zmysłów, czterech pór roku, czterech temperamentów i czterech żywiołów. Należą one do innego gatunku charakterystycznego dla malarstwa flamandzkiego odwołującego się do pierwotnej ikonografii, powołującej się na starożytną zasadę czterech jakości budujących świat. Słuchowi wyznaczono jeszcze w średniowieczu pierwsze miejsce wśród zmysłów, ponieważ uważano, że jest związany z wiarą i ze słowem. Zmysł wzroku otrzymał wysoką rangę nadaną mu przez Platona i Arystotelesa — umożliwiał on rozpoznawanie rzeczy. Węch był obrazowany przez kwiaty lub palenie fajki, a zmysł dotyku przez sakiewkę albo grę w karty. Czasami

allegorie zmysłów ukryte były w obrazach rodzajowych lub w portrecie. Na warszawskiej wystawie reprezentuje ten gatunek *Pięć zmysłów* Gonzalesa Coques.

Nie brakuje również wyobrażeń muzycznych ptaków, zwierząt i martwej dzicyziny, straganów z handlarzami ryb. Ciekawym ze względu na symbolikę jest obraz Fransa Snydersa *Walczące koguty*, które mogą być interpretowane jako walka i rywalizacja w miłości.

Przedstawienia zwierząt ok. 1610 roku stały się samodzielnym tematem malarskim, szczególnie w twórczości Fransa Snydersa, Paula de Vosa, Jana Fyta i Jana van Kessela Starszego, dla którego tematy biblijne, takie np. jak Raj czy Arka Noego były pretekstem dla namalowania zwierząt. Jego zwierzęta są eleganckie i upozowane, malowane w sposób precyzyjny, wręcz miniatorski. Zapewne zachętą do podjęcia tego typu tematów było wydanie w 1567 roku przekładu bajek Ezopa.

Kwiaty również należały do często podejmowanych w malarstwie flamandzkim wdzięcznych tematów obrazowych. Wczesne martwe natury kwiatowe i kwiaty w wazonie miały religijno-chryzologiczną i pantejsko-filozoficzną symbolikę. Późniejsze martwe natury kwiatowe z końca XVI i XVII wieku pokazywały różne gatunki kwiatów kwitnących niekoniecznie w tym samym okresie, a malowane z botaniczną dokładnością. Były one nośnikiem wanitatywnej symboliki. Ostrzegaly obserwatora, aby nie brał ich piękności za trwałą. Czasami na tych martwych naturach pojawiały się cytaty ze Starego i Nowego Testamentu. Krople rosy, insekty i motyle dopełniały znaczenia. Te ostatnie były oznaką nadziei na zmartwychwstanie, a same kwiaty, z których każdy miał swoje znaczenie, pojmowano jako alegorię życia ludzkiego; niektóre malowano jako zwiedle, w czym celował Jan Brueghel Starszy. Charakterystycznym i popularnym rodzajem były obrazy z girlandą kwiatową i kamiennym kartuszem w środku, ze sceną religijną, portretem lub przedstawieniem alegorycznym a także z hostią. Tego typu obrazy malował Jan Brueghel Młodszy, Peter van Avont, Daniel Seghers, Nicolaes van Verendael. Ich prace są również ważną częścią składową malarstwa flamandzkiego.

Niezaprzeczalnie wiele miejsca zajęła tematyka pejzażowa reprezentowana przez

Abela Grimmera, Lucasa van Valckenborcha, Maertena Ryckaerta, Jose de Mompera II, Gillisa Claesz de Hondecoetera, Dawida Teniersa II i Jana Wildensa oraz Matheusa Molanusa. Wiele z tych krajobrazów zapelnionych jest sztafażem. Na tle innych pejzaży, często fantastycznych, bądź wykazujących wpływ sztuki włoskiej, rozgrywają się mitologiczne wydarzenia np. porwanie Europy u Abrahama Goovaertsa. Jest też przykład sceny „Jarmarku” na obrazie Peetera Gyselsa. Do niezmiernie ciekawych pod względem ikonograficznym, do tej pory mało jeszcze zbadanych, należą widoki wnętrza kościołów Peetera Neffsa Starszego i Młodsze ukazane w sposób szczegółowy, pełne powietrza i wypełnione postaciami.

Kończąc omawianie gatunków malarstwa przedstawionych na wystawie, warto wspomnieć sześć małych obrazów Pietera Brueghela Młodsze ilustrujących popularne przysłowie flamandzkie. Prace te zostały zainspirowane twórczością Pietera Brueghela Starszego, niestety jeden z nich *Oszustwo nie popłaca; na początku kłamcy są górą, ale kończą sami oszukani* zastąpiono fotografią, gdyż został skradziony. Na obrazie *Rozpaczam bowiem świat jest niegodziwy* ukazany jest eremita, któremu karzeł uosabiający zło świata obcina sakiewkę. Artysta jednak zmienia tło w stosunku do wzoru Brueghela Starszego — zamiast wiatraka, który oznaczał i pochwałę pracę oraz wysiłek ludzki, maluje rozległy pejzaż z domem wiejskim.

Na uwagę zasługuje towarzyszący wystawie katalog, składający się z czterech części. Zamieszczone w nim eseje wyjaśniają rozwój malarstwa flamandzkiego od poł. XVI wieku, jego charakterystyczną specyfikę tematyczną i problemy ikonograficzne. Część trzecia zawiera szczegółowe opracowanie prac malarskich z notami odnoszącymi się do każdej z nich. Czwartą stanowią biogramy artystów, bibliografia i indeks autorów dzieł prezentowanych na wystawie. Podpisy do obrazów wykonane na przyciemnionym papierze zawierają nie tylko tytuł, ale i krótkie wyjaśnienie treści przedstawionej sceny. Przy panującej ciemności stawały się czasami trudno czytelne. Jednak ten mały mankament nie był w stanie zakłócić odbioru tak ciekawej, ze znanstwem i profesjonalnie zrobionej wystawy.

Beata Purc-Stępnik

Książki nadesłane

Natalia Gorbaniewska: *Nic nie będzie dziwnego, Oficyna Literacka, Kraków 1997.*

„Anna Achmatowa, największa z poetek Rosji, przenikliwie rozpoznawała talenty i przeznaczenia młodszych braci i siostr po piórze. To ona przepowiedziała wielką przyszłość stawiającemu pierwsze kroki Josifowi Brodskiemu. I ona również — nieomylnie i bez wahania — dostrzegła autentyczną poetkę w Natalii Gorbaniewskiej” — czytamy w szkicu wstępnym autora wyboru, przekładów i wstępu, Wiktora Woroszyłskiego.

Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.*

Nowość niedawnych Wrocławskich Promocji Dobrych Książek — najnowszy tom coraz bogatszej serii „A to Polska właśnie” autorstwa znanego teatrologa, dyrektora krakowskiej Cricoteki.

Tadeusz Kantor był ostatnim naprawdę wielkim artystą z rodu awangardzistów, artystą końca XX wieku. Tacy jak on, nieliczni, przesądiali o europejskości polskiej kultury. Jego biografia rozpina się symbolicznie

wśród największych historycznych konwulsji epoki; urodził się wkrótce po wybuchu I wojny światowej, zmarł, gdy żywa jeszcze była euforia po zburzeniu berlińskiego muru. Jego dzieło, malarskie i teatralne, wyraziło prawdę naszych czasów.

Detlef Brennecke, *Karen Blixen, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.*

Karen Blixen napisała, że idea raju zawsze było stworzenie tak przekonującej iluzji, aby rzeczywistość sama chciała ją naśladować. Według tej dewizy pielęgnowała wspomnienia swojej farmy w Afryce i miłości do Denysa Fich-Hattona. Nią również kierowała się przy pisaniu swych książek. Ponad 30 lat po śmierci pisarki ukazują się krytyczna biografia tej, która dzięki filmowi *Pożegnanie z Afryką* stała się postacią kultową.

Przełożył Jerzy Łukosz.

Tadeusz Z. Bednarski, *Lirycznych spotkań ze Szczawnicą i Pieninami część wtóra, Oficyna Podhalańska, Kraków 1997.*

Ładny to i wzruszający poetycki przewodnik po szczawnickich szlakach, miejscach,

wędrówkach, portrety chwil ulotnych i zasłużonych postaci.

Autor (ur. 1934), krakowianin, spadkobierca tradycji Bednarskich i Ziembickich, Retingerów i Letgeberów, nowodworczyk, prasoznawca i redaktor dokumentalista „Dziennika Polskiego” jest twórcą rozpraw naukowych, felietonów i recenzji, jako poeta debiutował na studiach w roku 1956.

Poprzednio wydał — również w Oficynie Podhalańskiej — tomik felietonów o pobytach znakomitości pod Pieninami — *Spotkania w dawnej Szczawnicy* (1994), *Niedawne i najnowsze spotkania w Szczawnicy* (1995) oraz tomik poezji *Liryczne spotkania ze Szczawnicą i Pieninami* (1996).

Marta Mazurkiewicz, *Orzech, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.*

To drugi, po *Linoskoczku* (1992), dojrzały zbiorek wierszy młodej poetki, absolwentki bibliotekoznawstwa, członkini Koła Młodych krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Wyrazy uznania należą się zarówno Wydawnictwu promującemu młodych, obiecują-

cych liryków, jak i „samotnemu” redaktorowi SPP-owskiej serii, Bogusławowi Żurakowskiemu, który prócz książek twórców znanych i uznanych (choćby ostatnio Elżbiety Zechenter-Splawińskiej i Leszka Aleksandra Moczulskiego, niedawnego laureata prestiżowej nagrody fundacji Jurzykowskiego w Nowym Jorku) przygotowuje tomy wierszy wybijających się reprezentantów najmłodszej generacji pisarzy krakowskich.

Marta Mazurkiewicz przygotowała tomik dojrzały, pisany pełną, wyrazistą frazą, klarownym językiem. Trudno w tym miejscu wymieniać wszystkie wiersze, które robią wrażenie na czytelniku; znajdziemy tu sporo liryków wysokiej próby — i choć stanowią zapis dążenia ku dojrzałości, radości, trosk, miłosnych fascynacji, zdziwień młodej kobiety, potrafią poruszyć niekonwencjonalnym, niezwykle sugestywnym opracowaniem starych, „odwiecznych” w naszej liryce tematów, jak choćby wierszami o świętach i śmierci. Dodatkowego waloru dodają tym lirykom reprodukcje obrazów — pejzaży i martwych natur — autorstwa ojca poetki.

Małgorzata Ruda **Piekło bez granic?**



Scena zbiorowa.

Johan Wolfgang Goethe, *Faust* cz. I, reżyseria Jerzy Jarocki, Stary Teatr w Krakowie, 1997.

29 czerwca 1997 roku w Starym Teatrze w Krakowie odbyła się długo oczekiwana premiera I części *Fausta* Goethego w reżyserii Jerzego Jarockiego. Spodziewano się arcydzieła lub skandalu. Rzeczywistość okazała się mniej szczerą, ofiarowała widzom spektakl niejednorodny, nieco staroświecki. Jarocki odwołał się do tradycji moralitetu i — zapewne mniej świadomie — do konwencji operowej, równocześnie mocno osadzając przedstawienie w goetheańskich wyobrażeniach o wszechświecie i teatrze.

Monumentalizm inscenizacyjny walczy w tym *Fauście* o lepsze z programową naiwnością. Kosmos rozbłyśnie żaróweczkami dziesiątek gwiazd, Bóg trzyma w ręku małą kulę — Ziemię, chóry złocistych świętych niewiast śpiewają wzniośle. Diabeł wyjeżdża z

zapadni, tresowany pudel przemienia się w potwora spowitego mgłą dymu, goła wiedźma fruwa na gipsowej świni. Małgorzata nosi sukienkę ze współczesnego butiku. Mefistofeles chwali się czerwonym krawatem a archaniołowie potrzęsają pierzastymi wielkimi skrzydłami. Dyrektor teatru z Poetą dyskutują pod niebem Giordana Bruna o zawoitości gustów współczesnej widowni.

Faust Jarockiego jest o wszystkim. O Bogu, O Szatanie. O rozpacy poznania i rozpacy miłości. O wyobraźni Goethego. Ale w teatrze bardzo rzadko mieści się wszystko, więc i tym razem na scenie nie zmieścił się świat, teatr nie stał się nawet jego znakiem; stworzył tylko karykaturalne odbicie, w którym pojawiły się postacie z niezbyt groźnej baśni: diabelskie psy, małpy, ogniki, ba-

letowo wijące się czarownice, jurny kozioł — Szatan. To obraz zła teatralny, niegroźny. Nawet Mefistofelesa żenowała jego naiwność i w gruncie rzeczy rozumiał dystans Fausta wobec wyinscenizowanej rozpusty. Sprzedać duszę dla takiej Nocy Walpurgi zaiste nie było by warto.

Wielka machina inscenizacyjna uruchomiona przez reżysera okazała się po prostu irytująca. Owe kantaty, balety wcale nie budowały metafizycznego dramatu. Rzeczywisty dramat rodził się obok nich, i obejmował wcale nie kosmos, lecz rozgrywał się między Mefistofelem, uczonym Faustem i naiwną Gosią to znaczy między Diabłem i ludźmi, którzy pozwolili się mu uwieść.

Najbardziej ludzki jest Mefistofeles Treli. Chciałby wygrać pojedynek z Bogiem. Naj-

bardziej nieludzki jest Faust Radziwiłłowicza. Jeśli nie może wszystkiego poznać, chciałby przynajmniej wszystko przeżyć. Na duszy nie zależy mu wcale. Nie zło się sprzedaje, lecz dążeniu. Udrękę Gosi rodzi uczucie, które odbiera zdolność wyboru. Miłość skazuje ją na zło i miłość od zła ją zbawia. Miłość każe jej zabić dziecko i pozwala ocalić Fausta. Doznaje uczucia, które ma moc zabijania i zbawiania, które jest trucizną, drogą w śmierć. Ale uczucie to otwiera przed nią niebo.

Mefistofelesowi Treli nic co ludzkie nie jest obce. Z Bogiem chętnie pogada, wytknie mu błędy. Nikomu szkodzić nie chce, człowieczy rozum go śmieszy, człowieczy los go wzrusza. Mefistofeles to uwodziciel zmęczony, więc często z bywalca Wszechświata przedzierzga się w pospolitego chama. Swę piekielności nie celebrowa, z rzadka w piekielny gniew wpada, raczej ironizuje i przedrzeźnia niż straszy. Czasem słabszy jest od namiętnej wdówki; czasem niewybrednie okazuje wyższość wyrośniętym łobuzom z dyskoteki i czerpie z tego nadmierną satysfakcję. Na ogół pobłażliwy, zna dobrze swoje miejsce — ma dostarczać człowiekowi alibi jako specjalista od rozgrzeszania. Doktryner. Głosi z uporem, że jego zło jest częścią dobra, więc łatwo mu każdą podłość nazwać koniecznością lub prawidłowością ludzkiego losu. Starannie zakłada pułapkę na Fausta i pewny jest swego zwycięstwa. To dzięki niemu Faust może czuć się lepszy. Jest tym, co w *Fauście* niskie, prymitywne — ale jest także jego znużoną łapczywością, jego świadomością przegranej i jego nadzieją na znalezienie na dnie upadku czegoś, co pozwoli mu narodzić się na nowo. Z księcia ciemności w nim niewiele, ale uczuć sprzecznych sporo. Faustem się bawi, Faustem gardzi, Faustowi sufluje. Czasem brutalnie ukazuje mu jego małość, jakby marzył o grzeszniku większego kalibru. Łatwo uwierzyć w prostoduszność tego Mefistofelesa, w jego prostactwo. Faust chyba go czasem lekceważy. Niesłusznie. Bo Mefisto naprawdę walczy z dobrem.

„Piekło nie ma granic (...) gdzie my jesteśmy, tam jest piekło, a gdzie jest piekło, tam my być musimy” — mówi Mefistofeles w *Tragicznej historii Doktora Fausta* Marlowe'a. Myślę, że Faust Radziwiłłowicza zna te słowa, że mógłby je powiedzieć bez zdziwienia, jak zupełnie pewną konstatację już w pierwszym monologu przedstawienia. Ten Faust nie boi się potępienia. Właśnie draży swoje piekło. Ma „w sercu ranę”. Cierpi, bo „wiedzieć nic nam nie jest dane”. Zdradziła go wiedza, filozofia, teologia, medycyna. Natura zazdrośnie strzeże przed nim swoich tajemnic i chwile wtajemniczenia każe opłacić upokorzeniem. On, „odbicie bóstwa”, on, który pyta, czy jest bogiem, nie panuje nad siłami, które przywołał. Jego piekło wypełnia bezsilna świadomość: „Co człowiek robi, wszystko będzie błędem/ Ach, każdy krok hamuje bieg naszego życia”. Fausta Radziwiłłowicza więzi piekło własnych ambicji. Na przemian wielki i mały, potężny i słaby, bóg i robak nie może żyć w takim piekle. Nie może też z niego uciec. Faust gardzi sobą, światem, szatanem. Jest wcieleniem urażonej miłości własnej. Jego skamieniała twarz zastyga w grymasie wszystko ogarniającej pogardy. Ludzki jest tylko raz, gdy rozpacza, że nie potrafi się zabić, gdy płacze, że żyje. Życie zawdzięcza dawnej dziecięcej wierze w boską miłość i zmartwychwstanie. Tę wiarę życie zatarło, zniweczyło, a przecież jej słaby ślad, jej wspomnienie nie pozwoliły Faustowi umrzeć. Więc wkrótce prze-

CIĄG DALSZY ZE STR. 21

klonie miłość, nawet „najwyższą”, nadzieję i wiarę. Pakt z diabłem ma mu zrekompensować czas poświęcony nauce, zbliżyć do życia rozumianego jako suma „doli i niedoli”. Faust-klerek opuszcza swoją pracownię przysięgając, że nie da się przekupić żadną radością. Pragnie bólu. Jego krzyk nad własną małością ma uciszyć cierpienie. Wszak i tak niczym więcej niż sobą nie będzie. To hedonista zrozpaczony, król życia w ciemnowej koronie. Napój czarownicy go nie odmładza. Pozostaje sobą, wciąż tym samym zrozpaczonym, wiecznie spragnionym człowiekiem. Kiedyś niesyty wiedzy, teraz spróbuje „wszystkich byt uczynić swoim bytem”, przeżyć wszystko. Jego żądza doznania nie zna granic. Pedantycznie przygotowana przez rozum czy jest jeszcze żądzą?

Faust Radziwiłłowicza robi wrażenie kogoś świadomie biorącego udział w doświadczeniu. Etapy tego doświadczenia a nawet wynik są z góry wiadome. Zabsolutyzował konieczność działania, bo ona nadawała jego egzystencji pozór sensu. Wsparty ramieniem Mefistofelesa Faust nie pyta o granice tego, co wolno, a czego nie wolno człowiekowi. Działa poza dobrem i złem. Bohater kreowany przez Radziwiłłowicza z pewnością jest więźniem absurdałnej sytuacji. Klęska uczonego staje się coraz wyraziściej klęską człowieka celebryckiego swojej męce, ale i coraz bardziej świadomego swego kabotynizmu. Uwiedzenie Małgorzaty jest tylko eksperymentem, doświadczeniem; ale rozmowa z nią na temat chrześcijaństwa oraz próba uratowania jej przed ziemską sprawiedliwością to dla tego Fausta lekcja pokory, której do końca nie rozumie. Gosia, naiwne dziewczątko przenika swoją dobrocią tajemnicę związku uczonego i szatana. Gosia — matkobójczyni i dzieciobójczyni nawet w obłędzie nie myli tego, co złe, brudne z tym, co prawe. Ona wie, że nie ma ucieczki przed sumieniem, nie ma wolności, jeśli toruje jej drogę zło. Cierpienie Małgorzaty ma moc odkupienia. Ciepłota Fausta jest grą z losem, piekłem gotowanym samemu sobie. Radziwiłłowicz gra Fausta potępionego, odgradza się od jego bólu i racji. Kompromituje go, zamyka w piekle bez granic.

Jeśli w finale przedstawienia Faust może powiedzieć: „Ziemio, przetrwałaś tę noc nie zmienioną” jako człowiek wolny, przemieniony - to dlatego, że zdarzył się cud. Małgorzata odkupiła cierpieniem nie tylko siebie. Także jego. Chwile spędzone z Małgorzatą w więzieniu, chwile, których zbawczego sensu nie pojął ofiarowując jej wolność-ucieczkę, kiedy ona szukała już wolności wiecznej — od nowa uczyniły Fausta człowiekiem. Małgorzata umarła, aby Faust mógł żyć. I taką możliwość zbawienia przynosi *Faust* Jaroc-

kiego, nawet jeśli za plecami Fausta Radziwiłłowicza rozciąga się kiczowaty pejzaż z różową górą i elfami.

Miłość Małgorzaty wskrzesza człowieczeństwo Fausta, bo jest częścią wiary, ogarnia świat i pochodzi od Boga. Grająca Małgorzatę Dorota Segda stworzyła postać tak sugestywną, tak piękną, że zdolną narzucić metafizyczny sens całemu przedstawieniu. Ten sens, który skądinąd gubi monumentalna inscenizacja.

Dzieje miłości tej głupiatki mieszczyk są dziejami człowieka błędzącego, rozdartego między niebem i ziemią, Bogiem i Szatanem. Nie ona podpisała pakt z diabłem, a przecież padła jego ofiarą. Nie ona próbowała osiągnąć całą wiedzę świata, a przecież znalazła prawdę zbawienia. Nie ma w tej roli żadnego moralizowania, idealizowania, upiększania. Gosia Segdy to głupiatko, łakome i ciekawe. Bardzo zwykła, z gładko zawiązanymi w ogonek włosami. Wymachuje książką do nabożeństwa. Czeką, na pół świadoma swej cielesności, na ciekawe spojrzenie mężczyzny. Olśniona nim, budzi się do miłości, dusi w miłosnym oczekiwaniu, które burzy jej spokój:

„W mej biednej głowie
Obłąd mam
Mój biedny rozum
Raz tu, raz tam”.

Już u początku tego miłosnego oczekiwania przeczuwa śmierć. Jest gotowa zapłacić tę cenę, aby tylko zatrzymać na chwilę przy sobie ukochanego. Sprawia wrażenie osoby, która traci przytomność. W miłości zapomina o sobie, próbuje rzeczy niemożliwych i niemożliwość osiąga - odgaduje tajemnicę związków Fausta z diabłem. Czuje się odpowiedzialna za zbawienie ukochanego. Pyta go o jego związek z Bogiem, o pakt z szatanem. Ta gąska wie, że kompan Fausta jest tworem przerażającym, bo „nie potrafi kochać nikogo na świecie”. Małgorzata próbuje podzielić z Faustem jego samotność. Odrzucona, „zrobi dla niego wszystko”. Potem w obłądnie trzeźwo rozpozna nie tylko miłość, ale i obcość Fausta. Potem przyjmuje na siebie jego winę. Nie może z nim być. Może go tylko zbawić. W swej mrocznej i strasznej miłości zachowuje taką promienną jasność, która graniczy ze świętością i wyznacza piekła granice. W ostateczności więc ona staje się bohaterką tego *Fausta*. Niezależnie od operowej metafizyki tej inscenizacji.

Małgorzata Ruda

Stary Teatr w Krakowie

Johann Wolfgang Goethe *Faust. Część I*. Przekład: Jacek St. Buras. Reżyseria: Jerzy Jarocki. Scenografia: Jerzy Juk Kowarski. Muzyka: Stanisław Radwan. Choreografia: Ewa Wycichowska. Współpraca reżyserska: Andreas Wirth. Premiera: 29 VI 1997.

Jerzy Trela w roli Mefistofelesa.

Fotografia Stefan Okolowicz



Nagroda im. Mariana Dąbrowskiego



Stanisław Podemski, pierwszy laureat Nagrody im. M. Dąbrowskiego oraz Karol Małcużyński, laureat Nagrody w roku 1997.

Krakowska Fundacja Kultury ustanowiła Nagrodę im. Mariana Dąbrowskiego jesienią 1996 roku. Nagroda jest przyznawana corocznie jednemu, wybranemu przez kapitułę dziennikarzowi. Nagrodzie patronuje postać legendarnego wydawcy Mariana Dąbrowskiego, jednej z najświetniejszych postaci polskiego dziennikarstwa pierwszej połowy XX wieku — twórcy, założyciela, wydawcy i redaktora naczelnego „Ilustrowanego Kurjera Codziennego”, który aż do 1939 roku ukazywał się w Krakowie.

Wybór laureata dokonuje się w grudniu nawiązując do momentu ukazania się pierwszego numeru „Ilustrowanego Kurjera Codziennego” w 1910 roku. Nagroda jest honorowa: towarzyszy jej tylko specjalnie wybitny medal zaprojektowany i wykonany przez Czesława Dźwigaja — profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz złote wieczne pióro symbolizujące zalety i trwałość fundamentalnych zasad dziennikarstwa, ufundowane w tym roku przez Centrum Prasowo-Poligraficzne w Krakowie.

Ustanowieniu nagrody przyświecała potrzeba uhonorowania postawy dziennikarza dochowującego wierności zasadom etyki zawodowej, charakteryzującego się mądro-

ścią i roztropnością, odpowiedzialnością za słowo przekazywane odbiorcom, wysokim profesjonalizmem i obiektywizmem. Nagrodę przyznaje kapituła w składzie: Tomasz Goban-Klas, Krzysztof W. Kasprzyk, Zbigniew Pelka, Jan Pieszczachowicz, Adam Radzikowski. Pierwszym laureatem nagrody został red. Stanisław Podemski, wybitny publicysta tygodnika „Polityka”.

W 1997 roku laureatem Nagrody im. Mariana Dąbrowskiego został redaktor Karol Małcużyński, dawny pracownik BBC, który obecnie prowadzi program Telewizji Polskiej pt. FORUM.

Przyznając nagrodę red. Małcużyńskiemu kapituła pragnęła podkreślić rolę jego programu w kształtowaniu postaw obywatelskich polskiego społeczeństwa oraz zasługi w dziedzinie popularyzacji problemów politycznych i upowszechniania wiedzy politycznej państwa demokratycznego. Na trudnym terenie debaty politycznej red. Karol Małcużyński wykazuje podziwu godne opanowanie, staranne przygotowanie merytoryczne, dociekliwość oraz troskę o rzetelność argumentów.

Uroczystość wręczenia Nagrody Laureatowi odbyła się 25 stycznia w siedzibie Fundacji przy ul. Kanoniczej 7.

Komunikaty

II Ogólnopolski Konkurs Jednego Wiersza pn. *Kiedy Ty mówisz Odra*

Klub Muzyki i Literatury we Wrocławiu ogłasza drugą edycję Ogólnopolskiego Konkursu jednego Wiersza pn. *Kiedy Ty mówisz Odra*. Organizator, nawiązując do znanego wiersza R. Wojaczka, oczekuje utworów, które artystycznie wykorzystują motyw Odry bądź jej elementów, przy czym nie formułuje żadnych preferencji problemowych. Każdy utwór, opatrzone godłem, winien być przekazany w czterech egzemplarzach maszynopisu. Imię, nazwisko oraz dokładny adres należy zawrzeć w osobnej, zapieczętowanej kopercie, sygnowanej tym samym godłem. Wiersze zgłoszone do konkursu nie mogą być publikowane i nagradzane w innych konkursach, nie podlegają też zwrotowi.

Prace należy nadsyłać pod adresem: Klub Muzyki i Literatury, 50-028 Wrocław, pl. Kościuszki 9 tel./fax 0 71 444-330, z dopiskiem na kopercie „Konkurs Odra”, do 31 maja 1998 r. Wręczenie premii konkursu nastąpi 25 czerwca 1998 r. o godz. 18.00 we Wrocławiu.

Jury przyzna główną nagrodę w wysokości 600 zł. oraz pięć wyróżnień finansowych po 250 zł., zastrzega jednak możliwość innego podziału. Organizator zawarowuje sobie również prawo publikacji nagrodzonych utworów w prasie, radiu, telewizji i drukach zwartych bez dodatkowego honorarium.

II Konkurs Poetycki o Złote Cygaro Wilhelma

Organizator: Miejski Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji w Czerwionce-Leszczynie Zasady uczestnictwa:

1. Konkurs przeznaczony jest dla autorów przed i po debiucie.
2. Organizatorzy nie ograniczają tematyki wierszy.
3. Uczestnik nadsyła zestaw trzech wierszy w języku polskim, niepublikowanych i nie nagradzanych wcześniej, w czterech kopiach maszynopisu na adres:

MOKSIR, ul Wolności 2, 44-230 Czerwionka-Leszczyna z dopiskiem na kopercie: „Konkurs poetycki”. Termin nadsyłania prac **15.04.1998**.

■ W „Dekadzie Literackiej” nr 10/11/97 na str. 21 pojawiły się następujące błędy drukarskie, za które redakcja **przeprasza** tłumaczkę i czytelników.

We wstępie od tłumaczek: wers 14 od góry jest Balmont, a ma być Balmont. W tekście wiersza pt. *Położyłem dziś dłoń...:* w drugiej zwrotce 4 wers jest „w ustach”, ma być „na ustach”; w trzeciej zwrotce 4 wers ma brzmieć: „Chyłę głowę i cudu tak pragnę”.

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

W WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10

Dział Sprzedaży, tel. (022) 635 09 76, fax (022) 26 09 50

Magazyn, ul. Suwak 5, tel. (022) 43 38 21

Oddział w Krakowie: 31-037 Kraków, ul. św. Tomasza 30

NOWY LEKSYKON PWN

Nowy leksykon PWN to już dziesiąta jedynotomowa encyklopedia uniwersalna opublikowana przez PWN. W swej koncepcji edytorskiej nawiązuje do do Leksykonu PWN wydanego w 1972 r., zachowuje więc zasadę podawania informacji w hasłach krótkich oraz łączy typ encyklopedii uniwersalnej i słownika encyklopedycznego. Obecna edycja zawiera ponad 15 tys. haseł więcej niż edycja z roku 1972; jest dziełem o największym dotąd – wśród encyklopedii PWN – zbiorze haseł. W licznych zwięzłych hasłach Czytelnicy będą mogli znaleźć podstawową wiedzę lub uściślić czy zweryfikować posiadane wiadomości. Dołączenie zwrotów i wyrażen obcojęzycznych (m.in. sentencji łacińskich) dodatkowo wzbogaciło tę edycję, a zastosowanie w zapisie tytułu haseł wielkich i małych liter nadaje mu cechy poradnika językowego.

Piotr Gabryel, Marek Zieleniewski PIĄTA WŁADZA, CZYLI KTO NAPRAWDĘ RZĄDZI POLSKĄ?

Piąta władza, czyli kto naprawdę rządzi Polską? zadaje kłam wyobrażeniu, że Trzecią Rzeczpospolitą rządzą wybrańcy obywateli. Autorzy, Piotr Gabryel i Marek Zieleniewski, dziennikarze „Wprost” – od lat współredagujący listę „100 najbogatszych Polaków” tego tygodnika – stawiają tezę, iż o losach czterdziestomilionowego narodu w środku Europy decyduje kilkudziesięciu ludzi i kilka potężnych, zażarcie zwalczających się, nieformalnych holdingów politycznych. I co najważniejsze – potrafią tego dowiedzieć. Dzięki „Piątej władzy” Czytelnik pozna imiona imperatorów III RP. Pozna ICH tajemnice. Pozna siłę ICH pieniędzy. Pozna tajniki technologii przekuwania kapitału na władzę i na odwrót. Cała władza w ręce kapitału? TAK.

Stanisław Stabryła MITOLOGIA DLA DOROSŁYCH

„Mitologia grecka nie była baśnią, chociaż posiadała niewątpliwie pewne rysy baśniowe. Tymczasem autorzy współczesnych książek [...] zrobili niemal wszystko, aby wmówić nam, że mity Greków są pięknymi baśniami przeznaczonymi dla nieco starszych dzieci [...] Ukazać mitologię grecką w jej prawdziwym, bliskim przekazowi antycznemu wymiarze, i na przekór owym cukierkowym, wyidealizowanym opowiastkom – oto główny cel tej książki”.

Stanisław Stabryła KSIĘGA LEGEND RZYMSKICH

„Tytuł *Księga legend rzymskich* ma w intencji autora uwidocznić różnicę między mitologią grecką a rzymską. O ile mity greckie były zdominowane przez fikcję, a niektóre z nich stanowiły czyste zmyślenie pozbawione wyraźniejszych odniesień do rzeczywistości, o tyle w mitach rzymskich przegłąda się historia tego narodu, od jego czasów najwcześniejszych, całkowicie legendarnych, aż po epokę dojrzalej republiki”.

Biblia – kultura – człowiek

Słownik „Kultura biblijna” jest absolutną nowością na polskim rynku wydawniczym. Pokazuje bowiem świat, który wyrasta z Biblii. Poprzez odpowiedni dobór haseł biblijnych, informacji z zakresu literatury i sztuki oraz materiału ilustracyjnego autorki słownika pozwalają zauważyć, w jaki sposób Biblia nieustannie kreowała i kreuje świat, w którym była i jest czytana.

Można wymienić trzy formy tego twórczego działania Biblii:

- teksty Pisma Świętego inspirowały największych malarzy, kompozytorów, pisarzy, filozofów i reżyserów;

- poszczególne narracje biblijne przygotowywały ludzi do życia na miarę człowieka – do życia w obliczu Boga;

- cała Biblia zasługuje na miano „dobrej nowiny” – objawia bowiem ludziom najgłębszy sens świata i historii. Nazywana „Dobrą Księgą” inspirowała do czynienia dobra.

1 Paul Claudel pisał: „Wszyscy, jak sądzę, zgodzą się przypisać Biblii tytuł najwybitniejszej księgi ludzkości. Jest to Księga w pełnym znaczeniu tego słowa, na której uczyła się czytać cała nasza chrześcijańska cywilizacja, i z której my, ludzie Zachodu, czerpaliśmy idee moralne, artystyczne, literackie, i z której naszym potężnym strumieniem użyźniającej wody wypływało niewyczerpane bogactwo świętości i geniuszu, od katedr romańskich przez Kaplicę Sykstyńską po *Mesjasza Händla*”.

Różne sceny bądź postaci biblijne znajdują swe odbicie tak w dziełach twórców starożytności chrześcijańskiej, średniowiecza, renesansu, oświecenia, jak i w dziełach należących do światowego dziedzictwa kultury współczesnej. Francuskim autorkom słownika oraz polskim redaktorom i wydawcom udało się ukazać tę właśnie inspirującą rolę Biblii. Pod tekstami haseł, poświęconych postaciom, terminom i pojęciom występującym w *Pismie Świętym* znajdują się krótkie, ale precyzyjne informacje o utworach literackich, dziełach plastycznych, muzycznych i filmowych nawiązujących do tematu hasła. Podaje się tytuły bądź nazwy tych dzieł, datę powstania, nazwisko twórcy, oraz niejednokrotnie krótkie objaśnienie zawartego w nich przesłania. Polskim redaktorom i wydawcy słownika należy się wdzięczność za dołączenie do informacji o wielkich dziełach kultury polskiej oraz eseju *Biblia w literaturze polskiej pióra* Grażyny Lewandowicz. Obok opisu dzieł literackich i filozoficznych oraz filmów zamieszczone są cenne uwagi o tym, w jakim duchu (wiary; racjonalizmu; ateizmu) były one tworzone.

Dobrym przykładem może być hasło „Jezus”. Wszystkie dzieła literackie poświęcone Jezusowi podzielone są na kilka grup tematycznych i rzetelnie scharakteryzowane:

- pisarze a Jezus historyczny (wymienia się tu napisane w duchu racjonalizmu ateistycznego D.F. Straussa i E. Renana, ale też F. Mauriaca będące próbą psychologicznego odtworzenia życia Jezusa oraz dzieło M. Waltariego (*Tajemnica Królestwa*) mające formę zbeletryzowanego opowiadania, opartego na dogłębnej dokumentacji, dotyczącego ostatnich dni życia Jezusa.

- Jezus Odkupiciel czy mistrz moralności (wymienia się tu dzieła, w których Jezus ukazany jest nie tylko jako twórca pewnej moralności czy tylko niedościgły mistrz, ale jako postać nadprzyrodzona, pośrednik między Bogiem i ludźmi, odkupiciel, źródło wszelkiego życia duchowego). Słusznie zauważa się, że każdy chrześcijanin dąży do zjednoczenia, do utożsamienia się z Jezusem. Na samym dniu nędzy zjednoczenie z Bogiem przez Jezusa nadaje człowiekowi siłę i wielkość, a to dzięki majestatowi Tego, który „żyje naszym życiem” (Pascal *Tajemnica Jezusa*).

- Jezus bez tytułu Chrystusa. Wylicza się tu pisarzy, którzy idąc za filozofami XVIII wieku zaprzeczają Bóstwu Jezusa. Jest On dla nich jedynie „postać delikatną i prostą” (J.J. Rousseau; Voltaire; V. Hugo; L. Tolstoj; F.W. Nietzsche; J.A. Rimbaud).

- Jezus „mityczny”. Podaje się dzieła autorów epoki renesansu, którzy w myśl poglądów Erazma z Rotterdamu i G. Budego szukali w

antycznej mitologii zapowiedzi „religii prawdziwej”. Porównywali oni, a nawet utożsamiali postać Herkulesa z Jezusem, „prawdziwym Herkulesem, który przez swe pełne cierpienia życie zwyciężył i ujarzmił potwory” (Bude). Jeden z nich wylicza nawet osiemnaście analogii między historią Herkulesa a życiem Jezusa. Renesansowe próby przekształcania mitów antycznych na obrazy zapowiadające Jezusa podjęli niektórzy pisarze XX wieku.

- Jezus – człowiek boleści. To obraz dominujący w epoce romantyzmu. Jezus jako „idealista marzyciel, pierwszy rewolucjonista, pierwszy socjalista, «ubiczowany włóczęga» (Hugo) jest pierwowzorem dla gigantycznego mitu ludzkości i dlatego wzbudza szacunek nawet niedowierzających (J. Michelet, *Bible de l'Humaine*, 1864, Biblia ludzkości) i wyzwała mesjańskie nadzieje w epoce, która potrzebowała wiary”.

W dalszej kolejności słownik podaje najbardziej znaczące dzieła malarstwa i plastyki pokazujące samą osobę Jezusa. Wylicza utwory muzyczne inspirowane postacią i wydarzeniami z Jego życia. Wreszcie w porządku chronologicznym wymienia wszystkie filmy prezentujące postać Chrystusa oraz podaje ich charakterystykę.

2 Biblia jest po prostu domem i szkołą człowieka. Autorki słownika przełamują panujący w wielu środowiskach mit Biblii jako księgi konfesyjnej, ściśle związanej z jedną religią. Jako księga religijna jest ona – w mniemaniu tych osób – bardzo pobożna, pełna budujących opowiadań i dobrych rad, a więc w gruncie rzeczy musi być dosyć nudna. W słowniku przedstawione są przede wszystkim postaci występujące w Biblii. Już tylko przeglądając go czytelnik z łatwością spostrzeże, że Biblia jest pełna ludzi. Czytając hasła im poświęcone zauważa, że są to osoby bardzo różne. Każda postać jest inna. Każda ma własne doświadczenie Boga i drugiego człowieka. Równocześnie niektóre typowe elementy ich zachowań, sposób działania Boga, czytelnik odkrywa w swoim życiu. Słownik ułatwia mu odnalezienie tej postaci biblijnej, która najlepiej objawia dramaturgię jego własnego życia i trud wiary w niewidzialnego Boga.

Oprócz słownej prezentacji bohaterów Biblii słownik ułatwia czytelnikowi odkrywanie tajemnicy ich życia i wiary przy pomocy obrazu. Prawie na każdej stronie słownika drukowana jest reprodukcja jakiegoś dzieła plastycznego, które w oryginalny i wymowny sposób pokazuje dramaturgię historii opowiedzianej w skrócie w umieszczonych obok hasłach. I tak przy hasle „Abraham” drukowany jest pełen znaczenia obraz Andrea del Sarto *Ofiara Abrahama* (1529). Przyglądając mu się uważnie łatwo można dostrzec wyrażoną w nim prawdę: ofiara, którą Abraham zamierza złożyć, będąca próbą jego zaufania Bogu, jest zapowiedzią ofiary Chrystusa, którego Bóg-Ojciec dał światu jako znak swej miłości i zaufania człowiekowi.

Tę dramaturgię zawartą najpierw w tekście hasła o Abrahamie, następnie wypukłą w reprodukcji, dodatkowo wzmacnia informacja o dziełach literacko-filozoficznych poświęconych osobie patriarchy. Można bowiem przeczytać: „B. Pascal w *Memorial* (1654, *Pamiętnik*) przeciwstawia «Boga Abrahama, Izaaka, Jakuba Bogu filozofów i uczonych», czyli Boga, który nawiązał więź osobistą z ludźmi, Bogu abstrakcyjnemu”.

Następnie podana jest bardzo cenna informacja o eseju S. A. Kierkegarda *Bojaźń i drżenie* (1843, wyd. pol. 1969): „jest to esej o lęku, jaki rodzi pozycja człowieka wybranego wobec Boga. Dla Kierkegarda próba, której został poddany Abraham, to najbardziej niewralgiczny punkt, gdyż stawka w grze jest wiara człowieka”.

3 Biblia kształtuje świat duchowy człowieka jako „Dobra Księga”. Tak jest nazywana przez wierzących Żydów. Jest „dobra”, dlatego że zawsze niesie człowiekowi „dobrą nowinę”. Zawiera dobre dla człowieka prawdy. „Dobre” to znaczy „zaskakujące”, przerastające jego przyziemną logikę. Dlatego też zawsze skłania swoich czytelników do myślenia, stawia im ważne pytania.

CIĄG DALSZY NA STR. 24

Czytając hasła słownika poświęcone ważnym tematom objawionym w Biblii można się dowiedzieć, jak poszczególne prawdy objawione w Biblii jako „dobra nowina” były przyjmowane i rozumiane przez ludzi różnych epok. Można również zorientować się, jakie trudności rodziły się w umysłach pisarzy i filozofów, którzy je podważali lub odrzucali. Dla przykładu warto przytoczyć hasło „stworzenie”. Najpierw autorzy słownika rozwijają temat stworzenia, akcentując prawdę o tym, że Biblia ukazuje świat jako błogosławieństwo. W omówieniu dzieł literacko-filozoficznych zajmujących się tym tematem odnotowuje się również te, w których postrzegany jest on jako przekleństwo. Wspomina się najpierw opinię G.G. Byrona, według którego Stwórca od samego początku skazał człowieka na nieszczęście. Następnie cytuje się zdanie A. de Lamartine'a, który w 1818 roku stawiał pytanie: „jaką zbrodnię popełniliśmy, by zasłużyć na to, że się urodziliśmy?” Przytacza się zdanie bohatera *Dżumy* A. Camusa, który wykrzyknął: „Odrzuciłbym aż po śmierć to stworzenie, w którym dzieci są torturowane”. Wreszcie, przypomina się tezę P. Valery, że świat może być tylko niedoskonały, że całe stworzenie jest bezprawnym. Tego rodzaju zestawienie orędzia biblijnego z poglądami zawartymi w niektórych dziełach literatury światowej skłania czytelnika do bardziej wnikliwej lektury *Pisma Świętego*, do uważniejszego odkrywania zawartej w nim argumentacji, przemawiającej za pięknem i dobrem stworzenia.

Podobną technikę zestawiania orędzia biblijnego z tezami przeciwnymi spotkać można w hasle „Dekalog”. Po stwierdzeniu, że „dekalog pozostaje podstawą moralności żydowskiej i chrześcijańskiej” przytacza się pogląd A. Gide'a, który w *Pokarmach ziemskich* (1897) występuje przeciw przykazaniom Bożym, które „zasmuciły jego duszę”. Wnikliwy czytelnik słownika sięgnie po Biblię, aby zobaczyć, że dekalog jest dany ludowi wędrującemu z domu niewoli do ziemi wolności, z krainy zagłady do królestwa życia. Dokona bardziej świadomego wyboru dekalogu jako prawa Bożego, które jest światłem i radością życia.

4 Na zakończenie jeszcze jedna refleksja. Słownik pokazuje przede wszystkim, jak Biblia kreuje świat ludzkiego ducha i kultury. Inspirując twórców kultury, wychowując ludzi i objawiając im dobro i sens wszystkiego sprawia, że świat ten nieustannie wzrasta. Ale uważna lektura słownika pozwala zauważyć także proces odwrotny — proces wzrastania Biblii. Cytowany już dzisiaj miłośnik Biblii P. Claudel pisał: „Biblia nie jest zbiorem dziwnych dokumentów, ale raczej żywą istotą, wzrastającą i rozwijającą się na naszych oczach jak żołądz, która od początku wie, że będzie dębem, i która nieodwołalnie musi stać się dębem i niczym innym” (*Umiłowanie Pisma świętego*). Jeden z Ojców Kościoła mówił: „tekst (natchniony) wzrasta wraz z czytającym go”.

Czytając poszczególne hasła słownika można śledzić ten proces wzrastania Biblii. Prezentowane w słowniku dzieła literackie, obrazy, utwory muzyczne i filmy to jakby gałęzie wielkiego drzewa, które wyrasta z pnia Biblii. Można by je nazwać „drzewem objawienia”. Pozwalają one głębiej wnikać w orędzie Pisma, w dojrzały sposób poznawać, co jest dobre a co złe, oraz z większą odwagą i zapałem wybierać dobro. Kultura inspirowana Duchem Świętym jest jak wielkie „drzewo poznania dobra i zła”.

5 Można więc bez przesady powiedzieć, że publikacja słownika *Kultura biblijna* otwiera nowy etap na drodze Polaków do Biblii. Książka odsłania przed nimi jej bogactwo. Równocześnie zamieszczone w niej liczne i piękne reprodukcje najwspanialszych dzieł malarstwa, rzetelne — choć krótkie — informacje o dziełach literackich, plastycznych, muzycznych i filmowych wprowadzają w świat ogólnoludzkiej kultury, kreowanej przez Biblię. Dlatego też słownik *Kultura biblijna* winien znaleźć się w biblioteczce każdego ucznia szkoły średniej oraz studenta. Niemalą pomocą może się okazać także dla nauczycieli takich przedmiotów jak historia, literatura, filozofia, sztuka. Aby zrozumieć większość dzieł sztuki światowej, należy odwołać się do epizodów, postaci, motywów i wątków zapisanych w Biblii. Ich znajomość jest ważna dla każdego człowieka, bez względu na to, czy jest wierzącym czy ateistą.

Ks. Henryk Witczyk



WSiP

**WYDAWNICTWA
SZKOLNE
i PEDAGOGICZNE**

**00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8**

**tel. (0-22) 826-54-51 (centrala)
fax (0-22) 827-92-80**

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9,
pl. Dąbrowskiego 8.
tel. (0-22) 826-54-51 w. 170,
(0-22) 826-75-70, 826-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka,
tel. (0-12) 422-91-01

■Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax (0-22) 628-95-73

**■Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP**
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 230, 214

■Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. (0-22) 610-69-06;
tel/fax (0-22) 610-67-95

MYRON H. DEMBO

**Stosowana
psychologia
wychowawcza**

**KULTURA
BIBLIJNA**

Praca zbiorowa

Tłumaczenie
z języka francuskiego
Maria Żurowska

1997, wyd. I polskie,
ark wyd. 28.0, format A5
ilustracje barwne

STOSOWANA PSYCHOLOGIA WYCHOWAWCZA jest jednym z ważniejszych podręczników psychologii wychowawczej. Dostarcza ram pojęciowych dla rozważań nad procesem nauczania-uczenia się i uwzględnia większość ważnych dla praktyki badań nad uczeniem się, poznaniem i motywacją. Książka ta może być użyteczna zarówno dla studentów, jak i dla wykładowców psychologii wychowawczej. Powinna okazać się szczególnie przydatna w kształceniu integrującym kurs psychologii wychowawczej z aktualnymi doświadczeniami studentów w zakresie pracy pedagogicznej. Podręcznik ten będzie pomagał przyszłym nauczycielom lepiej uczyć się, lepiej podejmować decyzje i lepiej nauczać, co stanowi podstawowy cel wszystkich programów kształcenia nauczycieli. Z przedmowy.

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą drukarnią prasową w Polsce, wyposażoną w sprzęt i urządzenia poligraficzne renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotowaną offsetową. Nowoczesny park maszynowy, starannie dobrana kadra specjalistów gwarantują wykonanie usług na wysokim poziomie. Uzyskiwana przez nas jakość druku, w tym także kolorowego z pewnością zadowoli Wasze ambicje, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy! Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

**KRAKOWSKA
DRUKARNIA
PRASOWA
Sp. z oo**

**31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50**

centrala: 425 90 86
fax: 644 51 34
Prezes Zarządu:
644 50 29
Dyr. d/s technicznych:
644 47 07
Dyr. d/s produkcji:
644 27 41
Dział Marketingu:
425 95 04

Gwarantujemy
wysoką jakość druku,
sprawną obsługę
i fachowe doradztwo!

DRUKPRESS