Cena zł 65.—

AKCENT nr 2 (8) 1982

a akcent

nr 2 (8) 1982

literatura i sztuka

kwartalnik

akcent
nr 2 (8) 1982

a

rok III
nr 2 (8) 1982

akcent

literatura i sztuka
kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

rok III
nr 2 (8) 1982

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

Kolegium redakcyjne

ZBIGNIEW W. FRONCZEK
JERZY K. MISIEC (sekretarz redakcji),
DOMINIK OPOLSKI, ZOFIA WÓJCIKOWSKA,
BOGUSŁAW WROBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

„Akcent" numer 7 i 8
wydano przy pomocy finansowej
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie, 1982

SPIS TREŚCI

Ewa Odachowska-Zielińska: *Preodwilż, czyli rok 1955 w literaturze polskiej* /7
Urszula Jaros: *wiersze* /17
Marian Pankowski: *Matuga idzie (fragmenty)* /23
Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Etyka czuwania* /44
Bohdan Zadura: *1.08.1979 7.45—22.45 czternaście godzin z Piotrem Sommerem (fragmenty poematu)* /51
Janusz Lewoń: *Pożytki ze świata komet* /59
Kinga Olewicz: *wiersze* /66
Matylda Wełna: *Apollinaire w Salonie Jesiennym* /69
Urszula M. Benka: *Savoir-vivre i nekrofagia (fragmenty)* /79
Jerzy Krzysztof Misiec: *wiersze* /88
Jan Rybowicz: *Tatuś i córeczka* /91
László Benjámin: *Pod krwawiącymi sztandarami* /101

PRZEKROJE

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Rondo* /105
Andrzej W. Pawluczuk: *Miazga w „Miazdze"* /109

PLASTYKA

Malarstwo Jerzego Dudy-Gracza /116

TEATR

Zofia Zielińska: *Teatr w okresie przełomów politycznych* /119

FILOZOFIA

Kazimierz Jodkowski: *„Wszystko ujdzie"* /127

NOTY

Stefan Kruk: *Trzy razy o lubelskiej scenie* /135

EWA ODACHOWSKA-ZIELIŃSKA

PREODWILŻ CZYLI ROK 1955 W LITERATURZE POLSKIEJ

Socrealizm polski zwyczajowo sytuuje się między datami 1949—1956. W styczniu 1949 roku obradował w Szczecinie Zjazd Związku Zawodowego Literatów, na którym ówczesny wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski wygłosił referat, wyraźnie wskazując na niebezpieczeństwo odurzenia młodej kultury ludowego państwa miazmatami ideologii „ginącego kapitalizmu". Sokorski domagał się wytyczenia nowych dróg rozwoju kultury polskiej i wręcz żądał wyraźniejszego odbicia w literaturze społecznych i politycznych przemian ostatnich lat. W czerwcu 1956 roku niepokoje społeczne w Poznaniu świadczyły o tym, że narastało głębokie niezadowolenie narodu wywołane zaistniałą w kraju sytuacją polityczną. Rozgoryczenie osiągnęło swoje apogeum w październiku, ale szczęśliwie VIII Plenum KC PZPR (19—21 X), a zwłaszcza wybór Władysława Gomułki na I sekretarza, rozładowały społeczny konflikt grożący wybuchem.

Tym samym data pierwsza dotyczy wydarzenia o charakterze kulturalnym, o którym pamiętają tylko nieliczni, druga zaś ma charakter wybitnie polityczny i znana jest powszechnie. Październik 1956 roku przez swój ciężar gatunkowy i wagę wypadków, jakie ze sobą niósł, wyrugował z pamięci społecznej stosunkowo błahe w tym kontekście wydarzenia na zjeździe szczecińskim. Należałoby więc raczej wyróżnić pewien etap naszej historii najnowszej, zamykający się datami sensu stricto politycznymi, oraz wyodrębnić daty kierunku kulturalnego, który w tym czasie wystąpił.

Wydarzenia polityczne, jakie dostarczyły pożywki nowym ideologom sztuki i w tak wyraźny sposób zaważyły na kształcie kultury polskiej, rozegrały się między rokiem 1948 a 1956. W dniach 15—21 grudnia 1948 roku odbył się Kongres Zjednoczeniowy i zarazem I Zjazd nowo powstałej PZPR. Ustalenia, które tam zapadły, w sposób gwałtowny i pryncypialny niwelowały różnice polityczne istniejące w łonie polskiej lewicy. (...) W konsekwencji „wzmożonej czujności" i podejrzliwości dochodziło do nagonek personalnych i procesów politycznych. Propaganda dezinformowała społeczeństwo, coraz bardziej sceptycznie nastawione zarówno do hurra optymistycznych haseł, jak i do prób obarczania „wrogów klasowych" błędami biurokratyzującego się życia państwowego. Narastające ciś-

nienie społecznego niezadowolenia i buntu eksplodowało w połowie 1956 roku czerwcowymi wypadkami poznańskimi a następnie Październikiem.

W nowej sytuacji ustrojowej stosunki władza — kultura zostały wyjątkowo zagęszczone. Niewątpliwie zjazd szczeciński pozostawał w dużej zależności od rozstrzygnięć politycznych z 1948 roku. Część środowiska literackiego i kulturalnego autentycznie szukała nowych rozwiązań ideowych i artystycznych, natomiast znaczna część uległa po prostu naciskowi politycznemu. Dowodem nie tylko przebieg zjazdu szczecińskiego, na którym wystąpiły dopiero pierwsze symptomy nadciągających radykalnych zmian na obszarze kultury polskiej. W roku 1950 ukazały się w pismach literackich wypowiedzi polityków i osób sterujących wówczas kulturą, formułujące coś w rodzaju poetyki normatywnej dla literatury, sztuk plastycznych, a nawet muzyki. Referat Włodzimierza Sokorskiego cechował jeszcze pewien poziom uogólnienia, natomiast wypowiedzi innych mecenasów kultury zawierały już konkretne „propozycje" programowe, szczegółowe zalecenia ideowe a nawet formalne.

18 lutego 1950 roku w Warszawie miała miejsce konferencja literacka, na której Jakub Berman, ówczesny członek Biura Politycznego odpowiedzialny za kulturę i bezpieczeństwo, wygłosił przemówienie zatytułowane *Rola i zadania pisarza socjalistycznego* [1]. Berman sformułował wówczas wytyczne rozwoju współczesnej literatury polskiej, które zaciążyły nad jej kształtem chyba bardziej niż propozycja Sokorskiego. Berman stwierdzał, że obowiązkiem pisarza jest: 1) poznać prawa rządzące rozwojem społecznym, 2) krytykować i być zdolnym do najgłębszej samokrytyki, 3) reagować na najistotniejsze przemiany na wsi, 4) pokazywać, że nie ma dziś w Polsce zakątka, w którym nie zachodziłyby głębokie rewolucyjne przeobrażenia, 5) dawać dowody literackie na to, iż w toku walki o nowy ustrój kształtuje się aktyw partyjny. Ponadto Bermana niepokoiła nadmierna żywiołowość i nieskrępowany rozwój twórczości literackiej, upatrywał w tym bowiem niebezpieczeństwo bezhołowia ideologiczego. W tym samym przemówieniu Berman proponował naśladowanie toku rozwoju literatury radzieckiej oraz stworzenie modelu bohatera planu 6-letniego.

Z kontekstu polityczno-społecznego wynikało, iż tak sformułowany program miał moc obowiązującą, ponieważ skutki w postaci zalewu powieści produkcyjnych i „prawidłowo zaangażowanych", acz miernych artystycznie wierszy (wzorowanych zresztą na utworach Broniewskiego i Majakowskiego), nie dały na siebie długo czekać. Równocześnie zdecydowanie zredukowały się funkcje krytyki literackiej i kryteria oceny dzieła literackiego oraz samego twórcy. Nie należy jednak poddawać się uproszczeniom. Nie wszystkie teoretyczne założenia socrealizmu były całkowicie błędne. W postulacie stworzenia literatury dla milionów tkwiło ziarno głębokiego sensu; istniała w Polsce olbrzymia armia analfabetów i wtórnych analfabetów, którzy pokonując trudności alfabetyzacji domagali się specjalnie dla nich pisanej literatury o uproszczonych w miarę możliwości współczesnych tematach i mało skomplikowanej formie. Taka literatura powstać powinna była, bowiem istniało na nią konkretne, historycznie uzasadnione zapotrzebowanie.

[1] Jakub Berman: *Rola i zadania pisarza socjalistycznego*. „Odrodzenie" nr 9 z 1950 r.

Słuszne poniekąd założenie przekreśliła jednak całkowicie jego realizacja. Literatura ugięła się pod ciężarem politycznej agitacji i namolnej dydaktyki. Istniała dodatkowo przepaść nie do ominięcia — literatura o ambicjach realistycznych musiała być programowo optymistyczna. Oznaczało to z reguły fiasko artystyczne, a i konfrontacji wiedzy czytelnika o rzeczywistości z lukrowanym zwykle w utworach obrazem świata nie można było uniknąć. Oczywiście z wiadomym skutkiem.

Z drugiej strony literatura nie uległaby tak rychłemu zwyrodnieniu, gdyby zapewniono możliwość tworzenia i wydawania równolegle dzieł nie mieszczących się w poetyce socrealistycznej. Istniał przecież krąg czytelników o wyższych aspiracjach, zaś nowo pozyskani dla życia kulturalnego czytelnicy winni po literackich pierwocinach przechodzić następnie na poziom wyższy. Paradoks polegał jednak na tym, że kreowany wówczas model kultury obowiązywał na wszystkich piętrach. Zakładało to absolutną fikcję totalnej równości społecznej; niszcząc hierarchię artystyczną niszczono również zasady działania krytyki literackiej. Czym był ten paraliżujący gorset, może najlepiej uświadomić przykład Tadeusza Konwickiego. Między jego nagrodzoną powieścią produkcyjną *Przy budowie* a dalszymi książkami (jak chociażby *Sennik współczesny*) istnieje przepaść artystyczna i ideowa tak wielka, że wydaje się niemożliwością, by wyszły one spod jednego pióra. W identycznej sytuacji znajdowali się Witold Zalewski i Jacek Bocheński.

Tak więc socrealizm polski kiełkuje na zjeździe szczecińskim, od strony teoretycznej i praktycznej umacnia się zaś w roku 1950. Znamiennym tego dowodem jest (prócz wystąpienia Jakuba Bermana) likwidacja zasłużonych w krótkim okresie powojennym pism „Kuźnica" i „Odrodzenie", dysponujących marksistowską, lecz widać nie dość elastyczną koncepcją kultury polskiej, oraz utworzenie na ich miejsce „Nowej Kultury".

Pozostaje jednak nadal otwartą kwestia daty zamykającej okres socrealizmu, postawienie cezury roku 1956 wydaje się zbyt mechanistyczne. Natychmiast po Październiku ukazały się przecież już „nowe" książki — ferment myślowy, który je wydał, musiał być zatem znacznie wcześniejszy. Publiczność reagowała spontanicznie i na odmieniony teatr, i na wernisaże — widać zatem została do tego wcześniej przygotowana. Trzeba równocześnie uświadomić sobie, że nie istniał wówczas (poza kilkoma sporadycznymi wyjątkami) nieoficjalny obieg literatury i kultury. Zatem popaździernikowa odwilż zastaje już pewną przekształconą rzeczywistość kulturalną, stanowi tylko jej oficjalne potwierdzenie.

Wszystko wskazuje na to, że decydującym rokiem przesilenia polskiego socrealizmu, istotną preodwilżą, był rok 1955.

Już u schyłku 1954 roku socrealizm traci wyraźnie swą dynamikę rozwojową. Na II Zjeździe PZPR w marcu tego roku następuje wyraźna zmiana stanowiska partii, m.in. wobec wsi polskiej. Niepewna sytuacja polityczna w kraju, będąca refleksem zmian zachodzących w Związku Radzieckim po śmierci Stalina, powoduje wyraźne rozluźnienie rygorów — chociażby cenzuralnych. Na początku 1955 roku dla nikogo już nie jest tajemnicą, że pięcioletnia wierność poetyce normatywnej doprowadziła do regresu kulturalnego, że szczególnie literatura grzęzła w fikcji zgoła nie literackiej. Nastąpiło też dość drastyczne obniżenie ogólnego poziomu w teatrze

i sztukach plastycznych. Sztuka jako oręż walki politycznej — oględnie mówiąc — nie sprawdziła się.

Dużym wydarzeniem politycznym stało się III Plenum KC PZPR, oficjalnie już odwilżowe. Plenum odbywało się pod hasłem walki o „umocnienie codziennej więzi z masami pracującymi". W uchwale powracano do kolegialności kierownictwa, zwalczania biurokratycznych wypaczeń w pracy partii i aparatu państwowego, domagano się przywrócenia leninowskich zasad życia partyjnego. Wpłynęło to na polaryzację stanowisk i stało się zachętą do w miarę swobodnej dyskusji. Toteż na łamach czasopism literackich rozlegają się liczne głosy, przeradzające się następnie w dyskusję, mówiące o stagnacji kulturalnej oraz o konieczności daleko idących zmian w teorii i praktyce życia kulturalnego. Wszyscy zgadzają się co do tego, że sytuacja jest zła. W roku 1955 przyznają to już nawet animatorzy życia kulturalnego.

Istnieją natomiast dwie grupy osób reprezentujących odmienne poglądy w kwestii sposobu likwidacji zaistniałego regresu. Frakcje te można określić jako rewolucyjną i umiarkowaną. Podziały przebiegały niezależnie od wieku osób działających i sprawowanych przez nie funkcji w życiu politycznym i kulturalnym. Tak na przykład w rewolucyjnym obozie ostro krytykującym aktualną rzeczywistość kulturalną i żądającym rychłych i gruntownych zmian znaleźli się: debiutujący krytyk Jan Błoński, bardziej doświadczony Artur Sandauer, który nie godząc się na proponowany model kultury, zamilkł już w 1949 roku, obok Adama Ważyka — do niedawna gorąco zaangażowanego w propagowanie socrealizmu. Bardziej zachowawcze skrzydło, reprezentujące poglądy udoskonalenia i naprawy systemu funkcjonowania kultury w ramach istniejących już form stanowili: Stefan Żółkiewski, Adam Polewka i Jerzy Putrament, który w referacie na rozszerzonym plenum ZG ZLP bronił dotychczasowego kształtu kultury jeszcze w czerwcu 1955 roku [2].

Jedną z licznych reakcji na III Plenum KC była dwudziestogodzinna dyskusja w krakowskiej organizacji partyjnej ZLP z udziałem sekretarzy KW. Obrady obszernie relacjonował Władysław Machejek:

Towarzysze postulowali wolność rywalizacji w literaturze, bo ona tylko, w warunkach ustroju socjalistycznego, zapewni zwycięstwo tym stylom artystycznym, które reprezentują rzeczywisty postęp i nowatorstwo (...). Inna, druga, podgrupa głosów dowodziła, że warsztat pisarski będzie „produkował" schematyczną sztukę, jednostronną, ukazującą życie według dyrektyw, jeśli realizm socjalistyczny nie przestanie być sztywną, normatywną poetyką. Literatura rozporządza ciągle żywymi doświadczeniami i nie można jej bezwzględnie kodyfikować. Jeżeli dobrze zrozumiałem, to sztywna kodyfikacja stała się powodem zapóźnienia się literatury i utraty przez nią prawa odkrywania wartości i zjawisk moralnych nie zgłębionych przez polityków. Poza tym (...) literatura musi pozostawać w tyle, jeśli podporządkuje się konieczności taktyki, która jest bronią i legitymacją polityków w różnych sytuacjach [3].

[2] 10 i 11 czerwca 1955 roku odbyło się rozszerzone plenum ZG ZLP. Referat programowy *O niektórych problemach naszej krytyki* wygłosił Jerzy Putrament. Przedruk fragmentów pod tytułem *Dwie operacje* nastąpił w „Życiu Literackim" nr 25 z 1955 r.

[3] Władysław Machejek: *Ani z prawa, ani z lewa*. „Życie Literackie" nr 15 z 1955 r.

Wraz z przetaczającą się po czasopismach falą krytyki jak na zamówienie pojawiły się zjawiska gotowe zapełnić lukę po odrzuconych i wyśmianych dziełach. Odbywało się to dwuaspektowo.

Po pierwsze — ludzie bez reszty zaangażowani w idee socrealizmu wydali utwory obrachunkowe i rozliczeniowe, będące często szokiem dla własnego środowiska. Z racji krótkiego dystansu czasu było to szczególnie wyraźne w poezji. Przykładem ilustrującym najwyraźniej zjawisko tego typu stał się *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka. Ewolucja Ważyka przyjęta została dość sceptycznie przez odnawiającą się krytykę, entuzjastycznie zaś przez czytelników nie będących osobiście podmiotem poematu.

Mniej kontrowersji wywoływał aspekt drugi. Po wtóre bowiem wyszli z ukrycia i złamali śluby niedobrowolnego milczenia nonkonformistyczni twórcy, prezentując jakże kuszące próbki utworów, które żadną miarą nie mieściły się w ustalonych dotychczas normach. Zgłaszali się sukcesywnie, ponownie przecząc podziałom generacyjnym; debiutantami okazali się dwudziestoletni: Jerzy Harasymowicz, Stanisław Czycz, Małgorzata Hillar; obok ponad trzydziestoletnich: Zbigniewa Herberta i Mirona Białoszewskiego.

Sytuacja wyglądała dokładnie tak: krytyka ogłasza krytyczny stan danej dyscypliny sztuki — liryki, dramatu, plastyki czy samej krytyki właśnie — i jak na zamówienie ukazują się dzieła przeczące regresowi, tyle tylko, że całkowicie asocrealistyczne.

Prześledźmy kilka takich — nieomal modelowych — sytuacji.

LIRYKA

Młody, bojowy i radykalny krytyk Jan Błoński postuluje rezygnację z wiernego, a mało płodnego artystycznie, naśladowania osiągnięć dwóch uznanych poetyckich autorytetów: Broniewskiego i Majakowskiego. Na zarzuty Putramenta, piętnującego zbytni radykalizm tezy, Błoński odpowiada:

Kol. Putrament zarzucił mi, że ja widzę całe zło w złowieszczym wpływie Majakowskiego i Broniewskiego. Mnie się wydaje natomiast, że jeśli nasza poezja ma dorównać tym wielkim poetom, to musi się zdobyć na analogiczne, ale bynajmniej nie te same osiągnięcia. (...) Zarzucił mi kol. Putrament, że żądam nowości za wszelką cenę. Zapewne, bo jeżeli socjalizm jest czymś nowym w historii, to i jego literatura musi być bardzo różna od poprzedniej i bardzo nowa. Jestem przekonany, że aby stworzyć literaturę dobrą i odpowiadającą naszym czasom, musimy bardzo dokładnie pożegnać się z tymi tendencjami, które nieświadomie zapewne dążą do wciśnięcia uczuciowości naszej poezji w uczuciowość Asnyka czy Niemojewskiego [4].

Po latach żądań (w teorii) ostrej, bojowej poezji, a w efekcie lukrowanej i deklamacyjnej praktyki poetyckiej, pojawia się przywoływany już *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka. Pierwodruk tekstu nastąpił w lipcu 1955 roku w „Nowej Kulturze" [5]. Zadecydował o tym ówczesny redaktor naczelny —

[4] Jan Błoński — głos w dyskusji na plenum ZG ZLP (10—11.06 1955). „Nowa Kultura" nr 27 z 1955 r.

[5] Adam Ważyk: *Poemat dla dorosłych*. „Nowa Kultura" nr 34 z 1955.

Paweł Hoffman, który został w rezultacie napomniany przez Bermana i — w konsekwencji skandalizującej atmosfery otaczającej druk — pozbawiony stanowiska.

W *Poemacie* Ważyk bezkompromisowo ukazywał czarne strony polskiej powojennej rzeczywistości, kwestionował język i funkcje propagandy, punktował koszty moralne i społeczne nadmiernie przyspieszonej industrializacji. Przy okazji autor motywował swą gwałtowną woltę polityczną i ciągle jeszcze w stylu samokrytycznym:

Odpłyńcie w mrok dysonanse Chciałem się cieszyć nowością,
chciałem wam mówić o młodej ulicy, ale nie o tej
Czy zabrakło mi daru widzenia, czy daru wygodnej ślepoty?
Została mi krótka notatka, wiersze nowej zgryzoty.

Reakcji na poemat było wiele. Ludwik Flaszen w błyskotliwym eseju *O trudnym kunszcie womitowania*[6] nicuje nowe dzieło Ważyka, złośliwie ilustrując je cytatami z wcześniejszych socrealistycznych wierszy poety: *Ważyk wierzył i chwalił — dziś gani i wątpi. Był głosicielem oficjalnego frazesu — dziś fascynuje się gorzką rzeczywistością. A ponieważ z obowiązków poety-chwalcy wywiązywał się gorliwie i bez uchybień — tym gwałtowniej womituje.* Krytyk umieszcza zresztą wystąpienie Ważyka w szerszym nurcie literatury rehabilitacyjnej.

Druga reakcja — to polemiczny *Poemat dla młodych* Joanny Sierpińskiej. Debiutantka, głęboko przekonana o racjach socrealizmu, piętnuje „mędrców przy czarnej kawie", do których niedwuznacznie zalicza Ważyka. Tekst własny Sierpińskiej napisany został według klasycznych reguł socrealistycznej normy poetyckiej.

Poruszenie wywołane *Poematem dla dorosłych* było duże, reakcją trzeciego typu były listy robotników z Nowej Huty, którzy urażeni przeczernioną wizją początków ich miasta i lekceważącym określeniem ich samych mianem „kaszy", protestowali zawzięcie. Równocześnie napływały do redakcji listy pochwalne, entuzjastycznie witające „prawdziwy" i „życiowy" wiersz Ważyka. Tak wyglądała otoczka publikacji pierwszego kontrowersyjnego politycznie poematu odwilży o dużym rezonansie społecznym.

Z nieco mniejszym zainteresowaniem spotkały się debiuty poetów nonkonformistów. Zespoły redakcyjne dwóch czasopism — „Nowej Kultury" i „Życia Literackiego" — zainicjowały prawie równolegle dwie akcje prezentacji nowych, obiecujących talentów poetyckich.

W 30 numerze „Nowej Kultury" z 1955 roku Anna Kamieńska ręczy słowem za debiutantów i prezentuje przyszłość polskiej poezji w osobach Zbigniewa Herberta, Małgorzaty Hillar, Jarosława Marka Rymkiewicza, Józefa Ratajczaka, Jerzego Harasymowicza i innych. Akt prezentacji stanowi odpowiedź zespołu redakcyjnego i samej poetki na pytanie: „Czy znudziło się wam mówić i słuchać o upadku naszej poezji?" Równocześnie Kamieńska upomina się o prawo młodych do stworzenia własnego pisma. Zważywszy na drukowane nazwiska i postulat stworzenia dla nich pisma, można już mówić o świcie „Współczesności".

Dogłębniej traktuje rzecz „Życie Literackie". W 51 numerze (z 1955 r.) pięciu krytyków osobną rekomendacyjną notą wprowadza na rynek literacki pięciu poetów: Artur Sandauer — Mirona Białoszewskiego, Mieczysław Jastrun — Jerzego Harasymowicza, Ludwik Flaszen — Stanisława Czycza, Jan Błoński — Zbigniewa Herberta, Julian Przyboś — Bohdana Drozdowskiego.

[6] Ludwik Flaszen: *O trudnym kunszcie womitowania*. „Życie Literackie" nr 44 z 1955.

Żaden z reklamowanych poetów nie wydał jeszcze pierwszego zbioru wierszy, a jednak pełne powagi noty i gwarancje udzielone przez rekomendujących wprowadzają te nazwiska do świadomości odbiorców. Istotna zmiana warty w poezji następuje więc w roku 1955. Znamienne jest również, że na łamach „Życia Literackiego" Zbigniew Herbert drukuje wiersz *Trzy studia na temat realizmu*, którego jeden passus dotyczy bezpośrednio norm sztuki socrealistycznej:

na koniec oni
autorzy płócien podzielonych na prawą stronę i lewą stronę
którzy znają tylko dwa kolory
kolor tak i kolor nie
(...)
którzy mówią
potem kiedy zamieszkamy w owocach
będziemy używali subtelnego koloru „może"
(...)
i na pustą scenę
pod oślepiające światło
rzucamy ciebie
z okrzykiem: wybieraj póki czas
wybieraj na co czekasz
wybieraj
i aby ci pomóc nieznacznie popychamy wagi.

TEATR (DRAMAT)

Kryzys teatru i polskiej dramaturgii nie znajduje tak wyraźnego odbicia w dyskusjach, jak upadek liryki. Są to raczej rozproszone, lecz z dużą częstotliwością pojawiające się głosy, utyskujące na nieciekawy repertuar, nieudane inscenizacje (m.in. klasyki francuskiej), mało stabilne zespoły teatralne na prowincji, nudę wiejącą ze scen stołecznych. Teatr jest zły — bo nie ma atrakcyjnych utworów dramatycznych, nie ma przede wszystkim współczesnej dramaturgii polskiej. Oto repertuar premier 1955 roku: *Ruy Blas, Kaukaskie kredowe koło, Tragedia amerykańska, Żywy trup, Nora, Czarująca szewcowa, Łaźnia, Dom kobiet, Żeglarz, Pan Putilla.* Ani jednej autentycznie współczesnej sztuki polskiej. Jeżeli już pojawi się takowa, to będą nią *Maturzyści* Zdzisława Skowrońskiego. Stefan Otwinowski recenzujący tę sztukę dzieli postacie sceniczne na schematyczne i sympatyczne. Komentarz staje się właściwie zbyteczny.

Sytuacja teatru stała się ulubionym poligonem doświadczalnym satyryków. Pojawia się kilka typów vademecum teatralnego, w kpiarski sposób ukazujących teatr polski bez osłonek. W takiej sytuacji artykuł Tadeusza Kantora *Teatr artystyczny*[7], proponujący i lansujący kilka prawd oczywistych, ma walor niemal objawienia.

[7] Tadeusz Kantor: *Teatr artystyczny*. „Życie Literackie" nr 20 z 1955 r.

(...) Większość naszych teatrów straciła kontakt z tym — wydawałoby się — nieodzownym dopełnieniem — „artystyczny". Powstaje konieczność tego terminu dla odróżnienia od istniejących: teatru-przedsiębiorstwa, teatru-instytucji, teatru-świątyni, teatru-akademii (...) Teatr artystyczny musi pozbyć się owego sztywnego gorsetu, który nakładają na niego różne poboczne okoliczności. Okoliczności reprezentowania, posłannictwa, misji, nauczania, uświadamiania, torowania, postulowania, propagowania.

Kantor optuje za teatrem stylu, wielkiej artystycznej formy i przygody, osiąganej całkowicie dowolnymi środkami. Autor artykułu broni prawa do swobody, teatralnej błazenady, groteski, wreszcie do d e f o r m a c j i rzeczywistości. Pisze: *Deformacja jest na przestrzeni całej sztuki jednym z najsilniejszych środków wyrazu i działania.*

Widownia nudziła się w teatrach oficjalnych, nie nudziła się natomiast grupka wtajemniczonych bywalców Teatru Osobnego na Tarczyńskiej. Białoszewski, Stefański, Choiński bawią się tam w teatr, idealnie spełniający postulaty Kantora. Autentyczność środków wyrazu, której nadal bezskutecznie poszukuje teatr profesjonalny, osiągana jest przez trójkę amatorów w sposób genialnie prosty. Akcja wszystkich prób dramatycznych rozgrywa się w kuchni (widzowie siedzą w pokoju). Iluzję osiąga aktor wykorzystując rekwizyty kuchenne — durszlak, zmywak, pokrywkę. Wszystkie chwyty w teatrze Bałoszewskiego są dozwolone, byle tylko rozhuśtały wyobraźnię widza, zniszczyły przepaść między twórcą a odbiorcą. Autorzy i zarazem aktorzy Teatru Osobnego nie znają jeszcze zapewne pojęcia „happening", ale realizują je nader skutecznie. Tekst „dramatów" oparty był zwykle na wolnych skojarzeniach słów i pojęć, co nie oznacza, iż całkowicie purrnonsensowny. Kiedy w finale *Wypraw krzyżowych* Hybryda wydaje rozkaz: *Gotowe. Zapowiedz Krzyżową Kolacyją, zdjęcie pasów cnoty i rozkulbacz kobyłę historii.*

Artur Sandauer bardzo słusznie zauważa, że „wezwanie to trąci wyzwaniem" [8]: estetycznym, artystycznym i politycznym.

Teatr profesjonalny długo jeszcze po Październiku nie może otrząsnąć się z marazmu. Kiedy w kilka lat później Warszawę odwiedza J. P. Sartre, prowadzi się gościa na Plac Dąbrowskiego, gdzie Białoszewski, Hering i Murawska spokojnie kontynuują swą zabawę w teatr, z coraz większym powodzeniem.

Jesień 1955 roku otwiera również nowy, bojowy okres działalności Studenckiego Teatru Satyryków.

PROZA

Niewesołe refleksje dotyczące poziomu prozy stanowią oś każdej właściwie wypowiedzi krytycznoliterackiej. W kształcie prozy roku 1955 trudniej wytropić radykalne zmiany, ponieważ na książki jest jeszcze naprawdę zbyt wcześnie. Niemniej dostrzec można już zdecydowane oznaki rychłych zmian.

Jako pierwsi reagują dwaj prozaicy — Jerzy Andrzejewski i Kazimierz Brandys. Znajdują się oni w sytuacji zbliżonej nieco do Ważyka. Nie zamilkli na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, przyjmując określone dyrektywy. Obaj pisarze wycofują się z uprzednio zajmowanych stanowisk. Jerzy Andrzejewski tworzy pierwsze opowiadania zbioru *Niby gaj*,

[8] Miron Białoszewski: *Teatr osobny*. Warszawa 1971 r., s. 7.

rehabilitując w nich prawo człowieka do obrony swej indywidualności i niezawisłości duchowej. Opowiadanie o pisarzu, który dla zachowania świętego spokoju darzy niespokojnego wyrostka opowieściami o żar-ptaku, miało z pewnością aspekt autobiograficzny. Kazimierz Brandys po trącących socrealizmem *Wspomnieniach z teraźniejszości* pisze opowiadanie o utalentowanym prozaiku pozbawionym kręgosłupa moralnego i ideowego, prawdziwej chorągiewce na wietrze, czy raczej lalce w rękach podstępnych manipulatorów.

Znacznie ciekawiej występują młodzi. Warto sobie uświadomić, że prawie wszystkie opowiadania Marka Hłaski ze zbioru *Pierwszy krok w chmurach* drukowane były w czasopismach literackich właśnie w 1955 roku. W tym samym momencie debiutują Monika Kotowska i Magda Leja. Ich opowiadania inaugurują w prozie nurt otwarcie manifestowanego rozczarowania do socrealizmu, negatywnej oceny roli ówczesnej propagandy (*Dom mojej matki* Hłaski), ostrego widzenia „czarnej" rzeczywistości.

Głos tego pokolenia — jak słusznie zauważa Andrzej Kijowski w swej książce *Różowe i czarne* — w połowie pobrzmiewał buntem i rozgoryczeniem, zaś w połowie tkliwością i sentymentalizmem. Żadne z tych manifestowanych uczuć nie było zbyt dobrze widziane w literaturze do 1955 roku.

KRYTYKA LITERACKA

Najbardziej zaciekłe spory i dyskusje wywołuje jednak krytyka literacka. Jako główną przyczynę zatrważającego regresu kulturalnego wskazuje się nieprawidłowe funkcjonowanie mechanizmu selekcyjnego, który winien regulować życie kulturalne kraju. Recenzent, krytyk, wydawca — oto główni oskarżeni w procecie wytoczonym krytyce; dystans jest zbyt krótki, aby dostrzec innych obwinionych, stojących w drugiej linii, a może po prostu wyżej.

Zasadnicze wystąpienia dotyczące krytyki reprezentują poglądy i racje obu wymienionych wcześniej frakcji. Dość umiarkowane w tonie, ale konserwatywne w treści, wypowiada Stefan Żółkiewski:

Zgadzam się — zgadzam się z niecierpliwością pisarza, który mówi, że jeśli ta literatura ma tyle elementów schematyzmu, tyle lakiernictwa, idźmy inną drogą. To jest niecierpliwość słuszna, ale kierunek zupełnie fałszywy. Nie tak należy postępować, bo wszystko przemawia za tym, że szliśmy drogą właściwą, słuszną [9]. Równocześnie atakuje on Artura Sandauera za wulgarny socjologizm i idealistyczność koncepcji oraz Jana Błońskiego za nihilizm jego ocen.

Znacznie ostrzej formułuje swoje poglądy Jerzy Putrament [10]; w jego wystąpieniu padają określenia: „dywersja ideologiczna", „formalizm burżuazyjno-estetyczny" itd. Następnie, po „obowiązkowym" ataku na Błońskiego, Putrament proponuje poważną dyskusję nad problemem kierowniczej roli partii w twórczości artystycznej. Równocześnie sugeruje od razu konkluzję takiej potencjalnej dyskusji: *Partia realizuje swoją kierowniczą rolę w twórczości artystycznej poprzez krytykę.* Arty-

[9] Stefan Żółkiewski *O krytyce krytycznie*. „Nowa Kultura" nr 24 z 1955 r.

[10] Jerzy Putrament: *Niektóre problemy naszej krytyki*. „Nowa Kultura" nr 25 z 1955 r.

kuł kończy się apelem do samodzielności krytycznej człowieka, *który może nie bardzo wie, jak się buduje socjalizm, ale całkiem jasno wie, że dla tego celu warto poświęcić życie.*

Koniecznością wydaje się teraz przyjrzenie się racjom drugiej strony w tym krytycznym sporze. Szczególnie istotne wydaje się stanowisko Błońskiego — skoro wzbudza ono aż takie kontrowersje. Jan Błoński w artykule *Za pięć dwunasta* [11] precyzuje wyraźnie cele i funkcje poetyki normatywnej:

Poetyka normatywna powstaje wtedy, gdy gubi się poczucie jedności dzieła sztuki. Wydaje się wtedy ono nie organizmem, ale mechanizmem; nie żywą istotą, ale sztuczną maszyną. Krytyka oceniać winna — w zasadzie — jakość i słuszność nierozerwalnej całości wrażeń i wzruszeń, jakie daje artysta. Najpierw badać klucz poezji, następnie zaś owym kluczem otwierać jej elementy. Krytyka normatywna postępuje odwrotnie: elementami sądzi całość. Przepisuje dyrektywy środków, zamiast analizować efekt. Wdziera się brutalnie w głąb dzieła; kaleczy wizję, której nie umie dojrzeć.

Krytyk snuje równocześnie mało pochlebne dla aktualnej poetyki normatywnej porównania z akademią kardynała Richelieu, która była „policjantem literatury", strażniczką odrzucającą „niemoralne" i „nieetyczne", a w rzeczywistości każde postępowe, formy myśli i sztuki. Sumując rozważania o krytyce i poetyce normatywnej Błoński twierdzi: *Owe drzwi zatrzaśnięte przed nosem literatury to właśnie poetyka normatywna.* Błoński przypomina Karola Irzykowskiego i cenioną przez tego wybitnego krytyka koncepcję jedności treści i formy dzieła literackiego. W tym kontekście rozróżnienie: słuszna treść — niesłuszna forma (lub odwrotnie), którym okaleczono niejednego twórcę, wydaje się istotnie trącić nonsensem. Kończąc Błoński powołuje się na kilka starych, ale jeszcze autentycznie świeżych prawd: 1) poezja była zawsze buntem, 2) warunkiem literatury jest nowość, 3) sztuka jest bezlitosną walką. Tylko tyle, i aż tyle, zważywszy na kontekst sytuacyjny.

*

Socrealizm polski jako prąd kulturalny był formacją obcą polskiej tradycji i sztucznie podtrzymywaną. Wystąpił zatem w rok później niż stymulujący go politycznie Kongres Zjednoczeniowy 1948 roku. Zakończył się na rok przed przełomem październikowym. Teza, iż w obrębie pary dat historycznych 1948—1956 można wyróżnić daty realizmu socjalistycznego 1949—1955, wydaje się bardzo prawdopodobna, zważywszy na istotny materiał dowodowy zaprezentowany w niniejszym szkicu.

Ewa Odachowska-Zielińska

[11] Jan Błoński: *Za pięć dwunasta*. „Życie Literackie" nr 17 z 1955 r.

URSZULA JAROS

*
* *

widzisz jak w tobie zaległy
te niewypełnione
przyczepione do myśli do urwanych zdań
tyle razy budzisz się z lepkim oddechem przy ścianie
a ona jest kolejną z obcych domów ścian
widzisz jak w tobie zaległy
i ciągle się mnożą
wchłaniasz rój ich natrętny
widzisz martwy staw
to dla ciebie piosenka
„jutro będzie gorzej"
woda martwego stawu podchodzi do ust
bo jest miejsce którego jeszcze nie odgadłeś
może jest niedaleko może właśnie tu
nie odgadłeś i nie wiem czy odgadnąć możesz
patrzysz chorymi oczami na ten cały świat
póki one są w tobie
te nie wypełnione
codzienne ludzkie obowiązki

Kołysanka zapamiętana

nie musisz się bać te cztery ściany
i cztery oczy i cztery ręce chronią cię
tylko nie odchodź daleko jeśli odchodzisz
pamiętaj dobrze pamiętaj drogę powrotną
nie musisz się bać my się boimy za ciebie
tutaj masz wszystko nie musisz więcej chcieć
tutaj masz wszystko tylko wypij mleko
musisz pić mleko nie pytaj nie musisz wiedzieć
my wiemy wszystko
my wiemy wszystko za ciebie
to czytaj czytaj tylko to
nie słuchaj nie musisz słyszeć
— odległość do czubka głowy od stóp
jest za mała na taki rodzaj świadomości —

rośnij musisz urosnąć
urosnąć i poczekać tylko
nie płacz nie mamy czasu
my tutaj pracujemy
my tutaj budujemy
żeby ci było lekko

Piosenka rozdrożna

w skupieniu schodzę
przedwczorajsza miłość
kładzie mi kręgi na oczach
na puste ciało kręgi puste
milczenie które jest aniołem czasu
gdy już nie czuję przypadłości ziemi
milczenie mokre od łez
czyste przez przemarsz ust wygłodzonych
w skupieniu schodzę na niebo bez dna
i na niemrawe skowyczenie wiosny
ta zieleń która jest aniołem czasu
przerasta we mnie w butwiejący krzew
z niego wyrosną dla nowych bezradnych
przeszczepy przyszłej absurdalnej wiedzy

o tak wy jeszcze będziecie się łasić
i wasze ciała wygną się błagalnie
a zieleń będzie ostra jak katorga
do niej wracają ci którym nie dano
by piersi prężne jak owoce lasów
sączyły piękno póki jest ofiarne
potem nie będzie nic
tylko z tych dłoni
do końca wiernych chropawych i silnych
wyrosną trawy miękkie jak aksamit
pójdą w dół rzeki i już będzie po nich

Wiara

może wtedy nawet ci najbardziej ufni
odrzucili wiarę w człowieka
może przede wszystkim oni
czas agresji czas wojny

tyle ucieczek pod oknami śmierci
wtedy własne ciało
jest jedyną świątynią
i jedyną rzeczą godną ocalenia

jakże wielu nie opuściło takie przeświadczenie
już nie tylko strach
przed kolejnym atakiem kolejnym cierpieniem
prowadzi ich daleko na przeciwną stronę
do nasycenia którego nie zakłóci nawet drobny ból
po stosach martwych ptaków
po stosach martwych prawd
— pozwolono żyć tym tylko
które mogą zostać użyteczne
kiedy koszt cudzy to koszt obcy
obcy to obojętny
i czy dlatego mamo masz dla mnie tak
dużo miłości
że jestem niewątpliwym fragmentem twej krwi

Patriotycznie

Kiedy ten głód inny przekroczył granicę
Kiedy zabraknie kawałka człowieka
Nie będę się musiała wyrzekać
Mojej Ojczyzny
Bo jej już nie będzie

***

małe i słabe zwierzęta
najwięcej mają w sobie krzykliwości
dlatego rzadko spotyka je zrozumienie i czułości
chociaż one najbardziej tego potrzebują
ukrywają natrętnie speszone kalectwo

prawda mogła być najprostsza ze wszystkich
a jest gra którą uprawiam
którą nie całkiem rozumiem
i jest druga gra twoja
choć może chcieliśmy
wspólnie odseparować od siebie zmęczenie

małe słabe dziewczyny wchodzą jak wojskowi
do sal w których się duszą

w których brakuje im odwagi
one się nie przyznają
one się skazują
na jeszcze jedną próbę przekonania
mówią dobrze w porządku
ale tak już nie jest może nigdy nie było

bo musisz to zrozumieć
bez twojej miłości
każda sytuacja jest dla mnie
sytuacją zagrożenia

Wszyscy równi

wszystkie matki ukrywające twarz rozmokłą od łez
wszystkie dzieci dorosłe bardziej niż pozwala wiek
wszyscy którzy biją i zabijają wierząc
że tylko dzięki temu bije ich serce
wszyscy mądrzy którzy nie znajdują rozwiązania
wszyscy którzy nigdy nie wiedzieli jak żyć
pierwsi po Bogu
i ostatni w szeregu
wszyscy równi przed swym nowym ojcem
strachem

Stracone ogrody II

tutaj bywają czasem modlitwy
zardzewiałe powietrze
rozmienia je na grzechot pojedynczych słów
byłeś tutaj pamiętasz byłeś tutaj dzieckiem
nie pamiętasz dlatego
jeszcze raz się uczysz
gier zabaw wyliczanek

życia

musisz zacząć się uczyć od nowa
byłeś tutaj
cieszyłeś się że jutro będzie lepsze
teraz będziesz się cieszył
kiedy jutro będzie

ten ogród wicher hula w przebrzmiałych zakątkach
gdzie prowadzą cię teraz puste twarze braci

byłeś tutaj pamiętasz ich wesołe głosy
nie pamiętasz dlatego jeszcze raz się uczysz
jakiejś z nimi rozmowy

miłości
musisz zacząć się uczyć od nowa

ten ogród wyrzucony poza obręb słońca
w którym ziemię przepala dziwny tępy ból
w którym z dnia na dzień bez sensu się błąkasz
nie możesz znaleźć wyjścia

Z pożegnań

odjeżdżasz a ja już nie mam z tym nic wspólnego
zostają inni tak samo bliscy tak samo dalecy
to tak jak ci co odjechali kiedyś
do swoich dziewczyn czy do swoich mężczyzn
listy przychodzą tak jakby istniał zakaz
czasami coś się przemyci przekręci
numer znajomy sprzed lat i odzew „pomyłka"
to prawie z ulgą przyjęty
bo o czym tu mówić i pisać
odjeżdżasz i chcesz się ze mną pożegnać
a przecież wiesz
że pożegnanie już dawno się odbyło
nie pamiętam dokładnie kiedy zaczęliśmy się spotykać
jak dwoje prawie obcych ze sztucznym „co słychać"
powiedziałeś że coś ci się udało
powiedziałam że cieszę się nowym pokojem
nie wiem co ci się udało
ty też nie zapytałeś gdzie mieszkam

ile razy myślę o różnych milczeniach
to chciałabym nie wiedzieć
że to dlatego że kiedyś tak dużo powiedziano
a my uwierzyliśmy zbyt mocno zbyt prędko

***

a potem jeszcze on
syn którejś matki ojciec własnej śmierci
a potem jeszcze on
przygarnięty przez przypadkowy kąt
do snu się stacza

śpiewając modlitwę bełkotliwą
on jest tutaj i tam
obywatel tego kraju
— tej religii której się boję
o którą się boję
a potem jeszcze on
który boi się bardziej
tylko czasem
śni mu się niespełniony obraz
w pięknym słonecznym pokoju
uśmiechnięta kobieta

Urszula Jaros

O każdym pokoleniu można sądzić na podstawie tej oceny, jaką ono samo dało pokoleniu poprzedniemu, a pewien okres historyczny według tego, jak się w nim patrzy na ten okres, który go poprzedził. Pokolenie, które nie docenia pokolenia poprzedniego, nie umie dostrzec jego wielkości i znaczenia, musi samo być małostkowe, pozbawione ufności we własne siły, jeśli nawet przybiera gladiatorskie pozy i bredzi o wielkości. Jest to typowy stosunek między wielkim panem, a pachołkiem: chęć wytwarzania pustki dokoła siebie, aby się tym łatwiej wyodrębnić i wywyższyć. Pokolenie silne i żywotne, które chce pracować i umacniać się, skłonne jest do przeceniania poprzedniego pokolenia, gdyż własna energia daje mu pewność, że zdoła pójść jeszcze dalej; zwykła wegetacja natomiast to już przezwyciężenie tego, co się podawało za martwe.

Antonio Gramsci

MARIAN PANKOWSKI

Matuga idzie

(fragmenty)

Miasteczko pachnie rydzami. Baba przy babie stoi nad rydzami.

— Ile? Kope? Nie, Pani, tylko bez wybirania. Daje, jak idom.

Ale Władziu Matuga tego nie widzi.

— Co Pani mówi? Na adwokata się uczy?

— Pisał syn Hrycajowej, że po nocach go ni ma w pokoju. Oni tam razem mieszkają. Że dziwkarz.

— Dzień dobry Pani. Pogratulować syna. Tak i naszej palestrze nowy druh przybędzie.

— Pani Czujowa. Ta to dziady, a nosa drą... Ona furt i ciągiem ten kołnierz z króliczych skórek nosi, a staremu aż portki zgiąć się nie chcą, takie połatane. A syna to na urzędnika pchają.

— Lonia go lubi, ale wie Pani, jak to Lonia. „Tatusiu, daj mi złotego". „Na co ci, dziecko?" Wie Pani, mój niby sie pyta, ale już ręke o fartuch wyciera — bo akurat wieprzka rozebrał — i z szuflady Loni złotówkę daje. Bo córka mleczną czekolade toby jadła i jadła. Proszę Pani, syn Matugowej tego jej nie zapewni. Moja Lonia, prosze Pani, nie będzie dziadowała.

— Co mówicie, Pietryk! Już pojechał? Jak wróci na święta, to mu pokaże jedno miejsce, gdzie na zwykły chlepacz kilowy lin się chyta. Jak bedziecie pisać, to go tam ode mnie pozdrówcie.

— Ile Pani chce? Kope? Już ni mam kopy. Ale moje rydze duże. Weź Pani! U innych poharatane, moje całe.

Mały Rynek pachnie rydzami, ale Władziu Matuga nie może już powąchać Małego Rynku.

Papierowe jaskółki krążą nad głowami, przez nikogo nie płoszone. Ale czym bliżej Siwego Pana, tym twarze chmurniejsze i bardziej namarszczone. Matuga doszedł do piątej ławki i przysiadł ostrożnie. Siwy Pan mówił. Mówił gładko, według oddechu. Zdania budowały się bez mozołu, dźwięcząc szlachetnie, ale pomimo to Matuga nie mógł w nie wejść swoim słuchaniem. Mijały go, biegnąc w stronę reszty słu-

chaczy. Zaczął więc przyglądać się Siwemu Panu. Raczej jego oczom. Były szare, szczególnie jedno z nich wydawało się Matudze dziwnie przejrzyste.

Gdy się tak wpatrywał w dziwnie szare oko, oko zaczęło się otwierać. Blenda wmontowana pod brwią poszerzała się pozwalając wglądnąć w głąb głowy. Ale tego nie mogli dojrzeć zbici w niemą ciżbę słuchacze pierwszych ławek, odbierający każde słowo z ust Siwego Pana. Tego tym bardziej nie mogli przejrzeć słuchacze zaludniający tyły sali.

Oj, warto było ci być wtenczas Matugą! Bo w oku Siwego Pana, a raczej za okiem, działy się dziwoty. Wpierw dwie czarne linie rozwijały się równolegle na białym tle, potem, z boku, wybiegła trzecia. Przecięła je i zatrzymała. Przez jakiś czas szła naprzód sama, aż na koniec i ją zatrzymała linia gruba jak dwie linie. Potem było dużo małych kółeczek. Potem w każdym kółeczku pojawiła się kropka. Nie w każdym, bowiem dwa z dziesięciu pozostały puste. I wtenczas osiem kółeczek z kropką otoczyło dwa puste. I coraz ciaśniejszym kręgiem tańczyły wokół dwóch odmieńców, aż wreszcie dziesięć kółek zatańczyło zgodnie, wszystkie z kropką w pośrodku.

Władziowi zaczęło ćmić się w oczach. Kółka z kropkami i bez kropek nizały się na linie, które wstawały w pion, zesuwając z siebie owe kółka i — w tej chwili zamrugał, zakłapał powiekami a kiedy znowu wydłużył swój wzrok w kierunku Siwego Pana, oko domykało się powoli i bezpowrotnie. Tylko zdania, zdania układne a niechybne, jak opadają w zawiłe małżowiny uszu, tych, co siedzieli w pierwszych ławkach. Zdania politurowane.

Milczkiem i chyłkiem, jak wszedł, tak wyszedł. I przysiągł, że tu nie wróci. W hallu ścisk był okropny, ten sam co przedtem. Próbował przesunąć się wzdłuż ściany, ale wlazł pomiędzy zagadanych. I zrobiło mu się głupio.

— Ja bardzo Państwa przepraszam... ale człowiek się stąd wydostać nie może.

Zwrócili ku niemu głowy i przypatrzyli mu się wspólnie. A narzeczona jednego z nich, bo de-paché, zagadnęła Władzia:

— Co kolega tak trzyma przy piersiach?

— Kapelusz, żeby mi nie pomięli...

— A na co koledze kapelusz?

— Jak to na co? Przecież...

— Widzi kolega — nie dała mu dokończyć — sam kolega się waha i nie wie, co odpowiedzieć, a przecież to nie mój kapelusz? Prawda, że nie mój?

— Nie.

— No to dobrze. Pomału to idzie, ale już ruszyło. Kolega, jak widzę, dużo poluje?

— Nigdy w życiu! Ja nie poluję!

— A to sójcze piórko przy kapeluszu? Takie rzeczy nie mylą. Proszę mieć odwagę i przyznać się od razu. Jest kolega myśliwym i zabija bezbronne zwierzęta!

— Ależ, proszę Pani. Koleżanko, jak Boga kocham, przecież ja, zaraz, ja to piórko znalazłem pod jodłą, w ogrodzie u Czujowej. Spadło pewnie sójce, jak się iskała...

Tamtymi wpierw zatrzęsło, ale zaraz po tym puścili z siebie ryk na dwa głosy.

— Nie widzę, z czego się Państwo śmieją. To prawda, co mówię.

— Iskała się! Poiskajcie mię, bo umrę! Boże, skąd on się taki urwał?

I kolejno ściskają mu rękę. A ta panienka z fiołkowymi oczami ostatnia. Prawą ręką zaręczona, ale lewą Władziowego podbródka dotyka i tak mówi:

— A żebym kolegi, kolego z piórkiem, w złym towarzystwie po dziesiątej nie spotkała. Bo niu-niu! I pogroziła mu palcem tuż przy nosie.

I zostawili go pośród rejwachu i harmideru.

— Kupujesz czy nie?

— To mów cene!

— Ile dasz?

— Spisu rzeczy ni ma.

— To se od kogo przepiszesz.

— Chłopy, rety, nie po nogach!

A ten pierwszy, książką o dłoń na płask, plask! A ten drugi coś włosy za plecy odrzuca. A tamten od schodów rękami nad głową do kogoś macha. A ten niżej znowu gwiżdże, ale też coś tym gwizdaniem do kogoś mówi. Boże, jak oni tymi rękami machają. Aż wiatr się robi. Aż wir idzie powietrzem. A najbardziej rzuca tym Oliwkowym. Macha owłosionymi łapami i macha. Aż się afisze odrywają od czarnych tablic. Otwiera usta i strasznie krzyczy, jak Włoch poderżnięty.

— Cóż? Wiersz klasyczny? Trup! Stara metryka? Trup! Aliteracje? Dla jąkałów! Skamander? Trup!

Jego oponent, kędzierzawy świńblond chłopaczyna, również podniósł głos.

— Trup, trup... morowiście, kolego, ale gdzie argumenty?

Pozostali spojrzeli po sobie, zatoczyli zezowatym białkiem, a potem objąwszy się za szyje, otoczyli blondyna i ryknęli:

Na cmentarzu wielki grób, grób, grób!
A w tym grobie leży trup, trup, trup!
Koło grobu pełno łup, łup, łup!
Bo nieboszczyk lubił bób, bób, bób!

Po czym Oliwkowy wyciągnął do blondyna rękę i rzekł:

— Kolego, grabula! W imieniu elity poetów, przyjmuję Was w poczet parających się piórem. Na początek otrzymu-

jecie numer porządkowy sto sześćdziesiąt dziewięć i takąż chwilową lokatę.

Obrócił się do odejścia, ale jeszcze dodał:

— Zresztą, sądząc po Waszym uporze, nie macie co marzyć o awansie.

— Ty — wycedził w stronę Oliwkowego jeden z chórzystów — zostawmy Or-Ota.

— Tak, zostawmy go samemu sobie. Poeci rymujący klasycznie i głęboko muszą żyć w ciszy — rzekł z namaszczeniem Oliwkowy.

I odeszli, torując sobie drogę w gęstwie targującej się i szelepiącej książkami.

Matuga stał z boku i strzygł uszami. Mowa wokół, sieczka, grys, bułka tarta. A młodzi dmuchali w innych tą sieczką i połykali sieczkę i ten grys, i tę bułkę tartą publicznie. Afisze odginały się, wpierw jednym rogiem potem ciążyły, ciążyły i pac! druga pluskiewka wypryskiwała, a w ślad za nią odpadał afisz, udający krowiego motyla.

Boże, co ona wyprawia z tymi nogami. Coraz grubsze, coraz szersze, a białe. Chciała trzy. „Frajer, tylko nie daj sie nabić, że bidna, że ma chorą matkę". Dałem dwa. Jeszcze nie dałem. Szlag trafi te szelki sakramenckie!

— Pomału, synku, nie potargaj se spodni!

— Jak ona udami kolebie. Ale nogi to ma ona. Nie, nie będę jej całować. Cholera wie jeszcze...

— Zostaw, ja zrobie.

— Mogłaby poczekać, aż wyjdę, świnia jedna z tym myciem. Ale swoja baba. Nawet pokoik niczego. Durno tak stać i nic. Coś trzeba powiedzieć.

— Ty, słuchaj, był już dziś kto u ciebie?

— Coś ty o kurwe zazdrosny? — odpowiedziała mu głową zaplątana w halce.

— Nie, tak się pytam...

Władziu zapinał już płaszcz. Liczyła dziesięciogroszówki.

— A na bramę masz?

— Mam.

— No to uciekaj.

Obrócił się tak raptownie w stronę drzwi, że kopnął jakieś wiadro.

— Uważaj, skarpetki mi wywalisz, namoczone do prania.

W skisłej wodzie wisiały ukosem potopione blade skarpetki — nie-skarpetki.

Był wieczór. Żurawie krakały nad Starym Grodem, a oni siedzieli, gdzie popadło. W ławkach, na ławkach, lecz przede wszystkim we framugach okien. Tu, gdzie za dnia siwi panowie stolarskim metrem mierzyli a odmierzali wysokość

górskich jodeł, a i tej kaliny o liściu szerokim — a potem kładli te chojary, każąc młodzieży z kory je obnażać, aby je potem nasmolonym sznurkiem pstryk! pstryk! naznaczyć a według tego czarnego naznaczenia siekiereczką płaskości z okrągłego pnia dobywać... tu dzisiaj śmiano się i gadano na krzyż i w poprzek.

Toteż nikt nie zauważył, jak na salę wturlał się drobny, ale przyjemnie zarumieniony orzech laskowy. Drżał, ale był. Skromnie, jakby z trudem, zatrzymał się na podwyższeniu i, oparłszy się o siwą katedrę, tak przemówił:

— Proszę Koleżanek i Kolegów! Nie zabierałbym dzisiaj głosu, gdyby nie to, że Ruchem naszym interesują się już wszyscy. Tego, rzecz jasna, nie bronimy nikomu... Niestety, nie tylko interesują się naszym Ruchem. Uważają również za konieczne pisać na ten temat, definiować i... fantazjować. Tu mówimy: hola! Są do tego powołani. I dziś wieczór postaram się dać Wam, Koleżanki—Koledzy, z jednej strony, dobrą definicję naszego Ruchu, z drugiej zaś odeprzeć mylne, bo kawiarniane, fantazje, od których roi się w pewnej prasie.

Ruch nasz, jak już to stwierdził Stach Miernik we wstępie do naszej antologii, pt. „Walni Kowale że ino", jest jedynym ruchem poetyckim, wywodzącym się z gleby. Wchodząc do walki, zastajemy już dwa inne Ruchy, jeden kawiarniany, drugi przeszczepiony zza granicy. Oba są obce glebie. Rzeczą światłego czytelnika będzie wybór. Ruch nasz ufa, że Czytelnik potrafi oddzielić zdrowe, rodzime ziarno od obcego kąkolu.

Mówią nam: „Fantazja. Wyobraźnia. Imaginacja". A my im na to: Czarnoziem! Czarnolas! I jara pszenica! Oni nam: „Język poetycki! Metafora!" A my im na to: Fujarecka, fujarka-fujara! A skrzypecki-dylu-dylu! A my im o tej dziewczynie, co tak grać lubiła, że przy skrzypeczkach gąski pogubiła. O tej cielicy, co się ucieliła, o tej kaczuszce, co sie... A oni... w kawiarni. Łyżeczką kawę miesza taki jeden z drugim i w tytoniowym zaduchu siedzi. Ich świat? Ich rzeczywistość? Cztery ściany kawiarni. Ich gleba? Blat stolika ze śladem po kieliszkach koniaku. Nasz świat? Wystarczy zajrzeć, Koleżanki—Koledzy, do któregokolwiek z naszych tomików. Spotkacie tam Prawdziwą Rzeczywistość, a nie tę przepuszczoną przez kawiarniany koniak. Spotkacie świat rzeczywisty: kościółek, lipy, zakręt rzeki, listek ruty, bławatek... Tak, że i za sto lat czytelnik ceniący sobie prawdę odnajdzie te miejsca w krajobrazie. Bo my piszemy mową prostą. Mowa musi być prosta. My nie zmyślamy. Już światły biskup ironizował na temat wykwintnisiów i cudzoziemskich sztuczek, kiedy pisał o poecie, „co nigdy nie zmyślał". A po nim przyszedł ktoś, kogo uważamy za Ojca naszego Ruchu. Ktoś, kto unikał słów pozwalających się tłumaczyć wielorako, ale pisał kawa na ławę. Bo wiedział, że świat jest dość piękny, a Duch Dziejów dość mądry, że nie trzeba wydziwiać

ni wymyślać nowych cudów. Ojciec naszego Ruchu pamiętał o tym i całe życie swe spędził na opisywaniu drzew, zarośli, grzybów i much. Uwiecznił florę i faunę lasów i pól, które go otaczały. Szkoda tylko, że będąc wybornym łacinnikiem, nie podał w nawiasach nazw łacińskich. W ten sposób dzieło jego stałoby się czytelne światu całemu, to znaczy stałoby się ogólnoludzkie.

A dziś, siądzie sobie taki w kawiarni, pół czarnej zamiesza, zapatrzy się w ten wir po łyżeczce i... o szturmach morskich plecie.

— Sztormach, a nie szturmach, kolego od gleby i lipy! — zadudniło basem z tylnych ławek. — I dość programowania i kopniaków w próżnię. W imieniu obecnych tutaj poetów żądam konkretnych przykładów Waszej poetyki. Resztę znamy skądinąd!

Orzeszek pokraśniał i zmalał, ale był i usta miał otwarte. Przełknął ślinę i tak rzekł:

— Dobrze, kolego, tym bardziej że właściwie już skończyłem. Przeczytam Państwu coś z mego ostatniego tomu „Konik i ptaszyna".

Mój Kraj

Ojciec pogania konika.
A konik kopytem drogę potrąca.
Koperek. Pasikonik. Ku-ku. Kto to?
To kukułka. Tu wieś. Tam las. A dalej?
O, widzę zająca.

Sala parsknęła oklaskami. Bra-wooooo! — wołano zewsząd. Ale najgłośniej darł się Oliwkowy.

— Bra-woooo! Brawoooo! Nareszcie poezja ziemi. Liryka gleby. Prosimy o jeszcze...

Orzeszek szukał. Na ławce, pod ścianą, pękaty asystent o licu klaczy uczącej się francuskiego gestykulował i tłumaczył coś siedzącemu przy nim magistrowi Piołunowcowi.

Tymczasem od pierwszych ławek dano znak ciszy. I zaraz potem, przez szmer, przebił się głos Orzeszka.

Ziemia

Podłoga, po której chodzę od maleńkości,
jest z desek. Dotyka ich chętnie moja stopa bosa.
Pachnie żywicą. Leży na niej piesek
i gryzie kości. A w szparze
kiełkuje maciupeńkie ziarenko owsa.

Jedno ogromne wycie wstało znad ławek. Gęstwa głosów wybiegała z mokrych gardzieli i biła o sufit, waliła w ściany i w czoło Orzeszka. Z wrzawy coraz wyższe zaczęły wybijać się okrzyki:

— Od dziś naszym hasłem: koperek!

— Nie ma poezji bez owsa!

— Chociaż cukier krzepi mięśnie, lecz bez owsa wiersz ci sklęśnie!

— Muza żre owies. Paśmy muzy!

— Precz z miastem, maszyną i masą, miłością, modlitwą i marynarzami. Precz z męką i mąką, precz z mocą i macą, i macaniem. Vivat owsianka, ambrozja lirycznej Muzy.

Tumult był twórczy i pełen głębokiego sensu.

Wtenczas powstał zapowiadający się krytyk, magister Piołunowiec. Ucichło. Piłunowiec pomacał lewą połę marynarki. Dobrze zwisała. Prawą. Też dobrze zwisała. Potem górę spodni. I na koniec wyciągnął zza pasa długi a ostry sztylet á la Cranach i, zawiesiwszy go pomiędzy oboma wskazującymi palcami, tak się ozwał:

— Symplifikacja nie zawsze jest synonimem lapidarności. Lapidarność nie zawsze jest sumą, w której ściśle preegzystują składniki. Rola materiału słownego wybiega daleko poza Hamletowe: „słowa, słowa, słowa", dając się usytuować raczej, toute proportion gardee, tuż przy ewangelicznym „Na początku było Słowo". Nie wątpię zresztą, że kolega prelegent zdał sobie już sprawę z nieuchronnej i oczywistej eksterytorialności raz nazwanej, raz wydobytej na światło magmy twórczej. Że zdał sobie sprawę z jej Pyrrhusowej inności, z jej dekadenckiego potem bytowania. Mówię o tym po to, aby przestrzec kolegę prelegenta i Ruch, który reprezentuje, przed zbytnim optymizmem. Prawdziwa bowiem linia, oddzielająca twórców od epigonów, przebiega nie obok owsa czy nawet jarej pszenicy — ale gdzieś, bo ja wiem, tuż przy immanentnie dokonujących się wybiegach poza teren konkretnego, sprawdzalnego istnienia. Toteż ultima ratio zależeć będzie raczej od wektora słownych zagonów w nieznane aniżeli od ścisłości ilustratorów bądź wyrafinowanej rui nie uregulowanych witalistów.

Usiadł, nie patrząc na nikogo. Klaskali jedynie zwolennicy rzeczy gęstej i garść nie zrzeszonych. W tej chwili, jeszcze klaskając w dłonie, Oliwkowy zawołał:

— Ruchem waszym, kolego prelegencie, pasjonuję się od czasów niemowlęcych. I nawet teraz, w czasie pisania wierszy nowoczesnych, czasem jakoś tak wypsnie mi się coś, co osobiście uważam za tekst podszepnięty mi przez glebę. Wolałbym jednak, aby kolega prelegent rozstrzygnął tę kwestię. Oto wiersz:

Do Pani
Pamięci Wieszczów poświęcam.

Ta pomarańcza, proszę Pani,
Pachnie, jak Pani pod pachami!

Gorące brawa nagrodziły recytację, ale prelegent namyślał się i namyślał, zwlekając z odpowiedzią. Oliwkowy zerwał się.

— Kolego prelegencie, albo to:

Na Urodziwą
Bez dedykacji.

Z nią — Nie przelewki!
Stanie szeroko
(a krok jej krewki)
i krew twą zawoła.
A krew usłucha,
i wstanie kucha
na zew kurewki.

Tupanie i bicie w ławki, jak również wysokie gwizdy były oceną utworu. Ale tu i ówdzie, w ławkach bladych i duszących do lusterka pryszcze kujonów, dały się słyszeć syknięcia.

— Fe! Ordynus!

Wrzawa wstawała i kołysała salą, gdzie za dnia siwi panowie ciesielskim metrem odmierzają pracowicie wysokość jodeł itd.

Wreszcie Orzeszek przemówił. A blady był. A purpurowy.

— Koleżanki—Koledzy. Godzina już późna, ja te pytania i głosy kolegów notuję i odpowiem na nie innym razem.

— Kant! — wrzasnął Oliwkowy.

— Unika stałcia! — zawołał sąsiad Oliwkowego.

— Podziobał, podziobał, natego, natego, a jak co do czego, to, z przeproszeniem, dupę w troki i zmiata! — darł się trzeci, z wyglądu raczej dystyngowany.

Orzeszek zbladł. I jeszcze bladł, patrząc na drzwi, to na zegarek. Grupa stojących przy wyjściu domyśliła się zamiarów prelegenta.

— Nie, nie puścimy łazarza, zanim nie odpowie na pytania — I po tych słowach potężne buty wsparły się o drzwi.

I wtedy, dało się słyszeć pukanie. Ktoś pukał od zewnątrz, wyraźnie zniecierpliwiony. A potem cisza. I zaraz potem nowe puk-puk-puk! Ale silniejsze, jakby obrażone. Ci, co nogami drzwi podpierali, spojrzeli pytająco po sali.

— Nie otwierać, bo wyrwie!

Ale pukanie do drzwi przeszło w durkanie, w walenie, w łomotanie, w łu-bu-du! w łu-bu-du! i w hrym!

I naraz, i naraz, obie połowy drzwi odskoczyły. I w drzwiach stanęła ciemnoczerwona krowa. Wzięto ją za buhaja, toteż pierwsze ławki opróżniły się migiem i zebrani zbili się w głębi sali, stojąc na ławkach.

Krowa uczyniła jeden krok, potem drugi, ale przednimi nogami. Tylne trzymała jeszcze za progiem. Potem znowu

dwa kroki. I znowu tylko przednimi nogami. Spojrzała na prelegenta, który powstał i patrzył na nią w uniesieniu. Po czym wprawnym ruchem objął ją za szyję i — hop! przerzucił prawą nogę przez grzbiet krowi — i już siedział, gotów do podróży.

Teraz dopiero, ochłonąwszy nieco, sala zaczęła reagować.

— Sztuczna. Odkręcić jej nogi! — wołał Oliwkowy, ale był to humor wisielczy. Krowa była autentyczna. Uniosła naraz i głowę, i ogon. I stąpając wolno w stronę drzwi, zaczęła chlap! chlap! znaczyć swój marsz ciemnozielonym, obfitym rymem.

I tak odjechał J. B. Orzeszek, uratowany w ostatniej chwili przez owe niezmożone siły, co to drzemią w ziemi i w jej ludzie. Krowie było Gwizdula.

Wjazd tego

Gdy dochodził do kamienicy będącej pomieszczeniem narodu, zapachniało bibułkami i klejem, białym, roślinnym klejem. Klejono widocznie girlandy, nizano widocznie biało-barwne łańcuchy z cieniuchnej, lekuchnej bibułeczki, aby furkotem swym pszczelim i anielim ojczyznę przypominały na wietrze.

Nagle drzwi rozwarły się i chlap! chlapnęły o ścianę. Czerwony od potu wypadł Edek, trzymając się za usta. Trącił zagapionego Matugę, przebiegł przez ulicę i oparłszy się o płot sąsiedniego ogrodu, zarzygał. Zarzygał po swojemu, ale i po tamtejszemu, smutnie i rzewnie, kalając uroczyście ziemię cudzą, co nie rozumiała i nigdy chyba nie zrozumie, co ludzie stamtąd. Widać było, jak głucha pokrzywa, oślizgła i lepka, łamała się do ziemi i jak nad głową Edka zbierały się coraz liczniejsze wrony i kawki. Jeszcze raz Edkiem zaterlipało, raz jeszcze nim hrymnęło o płot — i koniec. Przetarł twarz i obrócił się w stronę narodowego domu. Matuga zadarł głowę do góry. Cztery piętra pełne były okien otwartych a zabitych ciżbą dziewiczą. Zewsząd wychylały się główki płowe i lniane, lniane i czarniutkie, w stronę okna na pierwszym piętrze, w którym nie było nikogo.

— Zosiu — zawołał ktoś z góry. Ale nic. Zosia albo drzemała, albo patrzyła zza firanki. Edek wracał już, wypogodzony i uśmiechnięty. Weszli razem i zderzyli się we drzwiach.

— Proszę!

— Ależ proszę!

— Nie, co to, to nie! Wiem, komu należy się pierwszeństwo.

— Aaaa, jak tak, to pójdziemy do wójta.

— Panie Władziu!

— Panie Edku!

Na korytarzu córeczka prezeski kuchni oświecała drogę przy pomocy rudej i puszystej głowy. W świetlicy mieszkanki powracały już do przerwanych zajęć. Na środku sali leżały dwa płaty płótna. Jeden był taki, a drugi owaki. Chodziło o to, jak je zeszyć, jak je pojednać uroczystym i patetycznym ściegiem. Trzy tylki, zakończone z przeciwnej strony iglą, kolankowały po płachtach i ścibiły je na mur-marmur.

— Kto wręczy kwiaty?

— Najstarsza i najmłodsza.

— Idiotka!

— Proszę koleżanek, nie w ten sposób.

— To może sam pułkownik poda petycję?

— Ładna pani, a po jakiemu?

— Po wyspiarsku.

— Zwariowała Pani?

— No to po jakiemu?

— Po naszemu! Jak zrozumie, to dobrze, a jak nie... to trudno.

— Pani zawsze wyłazi ze swoim sceptycyzmem.

— Bo mam gimnazjum!

— I dziecko!

— Rozwódka!

— Proszę Pań, błagam o spokój! Gdyby tak nasze swary doszły do uszu tutejszego społeczeństwa...

— Idziemy! — wpadł baryłką woźny Karasio.

Poczet sztandarowy tworzył się gorączkowo. Koleżanki prężyły bluzki khaki, podchorążowie podciągali spodnie khaki, garnąc się do czwórek. I poszli. Matuga w drugiej czwórce, obok futrzarza, robiącego ostatnio w kawie. Szli, szli i szli. Ulice były puste i wymiecione wakacjami. Od okien bronionych wypłowiałą storą odbijało się słońce i dżgało, i dżgało wełną wojacką, wełnę khaki. Asfalt lgnął do podeszew, brnęli z nim i po nim i dopiero wziąwszy się pod ręce, przebrnęli przezeń i doszli do wąskiej, wybrukowanej ulicy. Zwolnili kroku. Oddychali cieniem. Za nimi i przed nimi słońce leżało na ziemi, tutaj mury broniły mu dostępu.

— Koledzy, dochodzi trzecia!

Poderwali się na te słowa i gęstym truchtem wypadli na plac. Jeszcze chwila, a pomieszali szyki, kokosząc się u stóp kamiennego pomnika.

Pomnik wyobrażał mieszczanina w długim dziewiętnastowiecznym surducie. Nie o pomnik zresztą chodziło. Takie myśli dobre były w sam raz dla tuziemców. Dla pochodu było to *miejsce*, miejsce wyborne i jedyne. Stąd bowiem, wychyliwszy się nieco, można było dostrzec wrogą flagę wrogiej ambasady. Stąd też, cofnąwszy się o włos, można było ujrzeć figurę św. Antoniego, patrona od znalezionej zguby, a zguba była wielka.

Gdy na późnobarokowym kościele wybiła trzecia, przed frontem pojawił się wszystkim znany major.

— Baaaaaaa-aść! — poderwał naród. Wyprężyli się patrząc mu w oczy. Dres miał wyspiarski, u góry, bowiem z powodu lata spodnie nosił zamorskie i stamtąd też miał buty. Przez rozchylone rogi kołnierza widać było beżową koszulę PCK w delikatne czerwone pasiunie. Trzcinkę miał w ręku.

— Koledzy i koleżanki! Zanim nadejdzie Ktoś, od kogo zależy wszystko, Ktoś, komu rzucimy pod stopy naszą gehennę tułaczą, zanim nadejdzie Ktoś, dla kogo słowo Walka, słowo Czyn, słowo Naród, słowo Ziemia, słowo Wróg, słowo Nigdy, słowo... zresztą, koledzy i koleżanki, darmośmy krew przelewali? O tośmy się bijali? Po tośmy się tułali i tułamy? Za żadne skarby, koleżanki i koledzy. Ani piędzi. A kiedy przyjdzie potrzeba... a kiedy znowu stanąć nam przyjdzie... staniemy, jak mur krwi, koleżanki i koledzy, jak szaniec! Po trupie naszym, nie inaczej, koleżanki i koledzy!

Skończył. Edek zaczął bić brawo.

— Panie Edku! Do cholery, wściekł się Pan czy co? Kobieta porucznik roztrąciła mu ręce.

— Przysięgajmy! — zawołała generałowa.

— Co przysięgać? Komu?

— Zaraz, miała być recytacja, lepiej zaczekać...

— Na pewno zaraz przyjedzie, która jest?

— Siedemnaście po trzeciej.

— No to dawać tę recytację.

Matuga rozsunął szeregi i wystąpił. Zrobiło mu się gorąco w oczach. W spoconej dłoni miał małą karteczkę, zawierającą początkowe słowa wszystkim linijek. Otworzył usta i usłyszał swój głos:

Na przyjazd kogoś

Wierzymy, że pomimo zawodów bez liku,
Pomimo ruin i krwi, i łajdactwa,
Powstanie z grobu naród męczenników,
Skoro nań tylko spłynie Twoja łaska.

Spłyń łasko, spływaj pośród skwaru lata,
Na głowy spod bomb wyniesione, spod drutów.
I wpleć się w chorągiew, co szumi skrzydlata.
I tamtej ziemi przybliż tupot naszych butów.

Będziemy maszerować poprzez kraj za krajem,
Nic nam noce bezsenne, nic, że świat z nas drwi,
Aż imperium krwi naszej będzie urodzajem,
Imperium narodowe z naszej wstanie krwi.

Osiem albo dziewięć najbliżej stojących osób zaklaskało. Stał jeszcze blady i trzęsący się na całym ciele. Wreszcie ukłonił się. Major znacząco uścisnął mu rękę. Po czym Matuga wstąpił w gromadę. A tymczasem narodu przybywało. Tuła-

czego narodu, bo ichni spał w to letnie, wakacyjne popołudnie.

— Patrzcie, kombatanci z pierwszej wojny przyjechali z prowincji.

— Tercjarki dołączają!

Rzeczywiście, od przystanku tramwajowego zbliżała się żywo grupa mężczyzn, ubranych wprawdzie po tutejszemu, ale ze śladami — i to wyraźnymi — tamtejszości! w okolicy wąsów. Od kościoła, karnie i parami drypciały służące, prowadzone przez modrookiego księdza z Misji. Zrobiło się od razu bardziej swojsko. Czarne stroje i duże hebanowe krzyże na lichych piersiach starych tułaczek zrobiły swoje, przydając tej jakiejś patyny, narodowo-religijnej, tak cennej w przypadkach obchodów. A cóż dopiero w dniu takim jak dzisiejszy. W dniu wjazdu Kogoś, kto zbawić może Kraj i Naród, lud i wszystkie stany.

Karasio sapał.

— Panowie — szepnął plutonowy-doktór prawa — może by tak posłać po piwo? Ja na ochotnika.

— Cśśś! — słodkim sykiem łagodziła pragnienie kapitan-żona porucznika.

— Wysłać kogo naprzeciw — radził ktoś bez twarzy — a nuż Wjazd odłożony?...

Małoduszny. Niski, przyziemny. Gad, a nie żołnierz. Powątpiewać? O kim, O Nim? Tyle luda na darmo się zebrało? Na darmo profesor Łachytuchna wydrukować dał odezwy, wzywając do: „a jak Pan masz wolę, to możesz sobie gwóźdź wbić w sztandar. Możesz też prokurację pisemną delegować. Gwóźdź złoty, pięćset franków, pozłacany, trzysta, srebrny, dwieście, a zwykłe — ale też bardzo ładne — po sto. Niech społeczeństwo nasze pokaże, iż sprawa Wjazdu i sprawa bicia gwoździ leżą mu na sercu. Za Związek byłych bijących się o Słuszną Sprawę — Prezes: profesor Julian Łachytuchna".

Sztandar stał obok pomnika. Obok tego sztandaru, inny sztandar, obok niego znowu coś zeszytego z dwu części — i tak aż się w oczach ćmiło. Już trzeba było na płot wyłazić, żeby móc okiem tłum ogarnąć i poochać. Matuga tak się zaszeptał z żoną jednego z tułaczych dostojników, że dopiero teraz usłyszał okrzyki, pokrzykiwania, poszlochy i płaczliwe ni-to-ochy, ni-to-achy.

— To On? Co? Powiedz, jak Boga kocham!

— Czekaj.

— No, mówie do ciebie, Wacek!

— Zosieńko, Boże, Zosieńko, taka chwila!

— Tadzik, jaka? Podnieś mię, nic nie widzę.

— Wio, prostuj sie!

— Świnko, nie tak! W takiej chwili.

— Jak ubrany?

— Na czym jedzie?

— Józik, jak popatrzy w tę stronę, to powiedz, a podskoczę...

— Mamusiu, taka chwila...

Zewsząd wołano. Słowa wypryskiwały z tłumu łukowato, ciężkie od wiary. Naraz mali zaczęli podskakiwać. Wpierw były minister. Hop! podskoczył. Niby że stanął na palcach, nic więcej. Potem znowu podskoczył. Hop! Hop! podskoczył sekretarz prawego skrzydła narodu. Hop, hop! zahopkała hierarchia urzędnicza. Hyc! odważyła się płocha tercjarka. Hyc! Hyc! Hyc! Trzy inne, Boże mój, jak się to bractwo rozhopkało i hycać zaczęło na umór. Trzęsło się i telepało wszystko. Jednym u góry, po kobiecemu, innym u dołu, po męsku.

— Cicho! Stulić! Będzie przemawiać. — Głos majora próbował opanować sytuację. Profesor Łachytuchna pochylił sztandar.

— Co mówi? Powtarzać — wołano od płotu parkowego — dla wszystkich mówi.

— Mówi, że cieszy się nami jak dziećmi.

— Jak dziećmi — powtórzył ksiądz z Misji.

— Jak dziećmi — zajęczały tercjarki.

— Mówi — ciągnął głos narodowego pośrednika — żeśmy wiele wycierpieli.

— Prawda, obiektywna prawda — ucieszył się profesor.

— I mówi, że Sprawa nasza jest w jego ręku, a on nigdy nie zapomina.

— Dzięk! Dzięki! — wołano nierówno.

— Niech imię Jego po wsze czasy nam króluje!

— Poświęcić mu naród nasz!

Tłum zafalował.

— Ludzie, litości, na śmierć zatratujecie!

— My też chcemy widzieć!

Przepychano się na chama. Kobiety, nie mogąc się doczekać szacunku i pierwszeństwa, zdobywały to ostatnie przebojem. Mężczyźni jeno przymykali oczy, aby móc nie zauważać kobiet — i tylko łokcie usztywniali i parli, i parli, a na chama. Bo okazja ci taka nieprędko się nadarzy.

Matuga nie próżnował, ale obrał inną taktykę. Kosił dołem. Kopa w kostkę temu, co przed nim — i sam powyżej kolana się chwytał, wyjąc:

— Ludzie, na miłość boską, uważajta!

Forma ludowa nadawała słowom autentyczności. Kopnięci patrzyli otumanionym wzrokiem na kopiącego o minie męczennika. Grunt, że ścieżka wiodła go do pierwszych szeregów.

— Co mówi! — zapytał nad głowy, przed siebie.

— Kto? — rzucił mu obraźliwie przez ramię magister ekonomii w mundurze.

— No, ten, co wjeżdża...

— Panie kolego, tylko nie per „ten", nie per „on". Jeżeli nie stać Pana, jeżeli nie potrafi się Pan zdobyć na chwilę pod-

niosłości, to proszę stąd odejść. Albo proszę nasłuchiwać. Tak jak wszyscy.

To powiedziwszy, magister wypiął się na Władzia Matugę plecami. I mówiąc prawdę, nie tylko plecami. W tejże samej chwili tłum zawył:

— Zbaw nas! Wyprowadź, zaprowadź! Ratuj nas! Wróć nas na łono, co jest jak zdrowie!

Płakano. Ale cichutko, żeby jeden mógł słyszeć drugiego, ale żeby zachować takt i żeby tubylcy nie mogli niczego zarzucić.

Matuga wąchał ciepłe plecy magistra. Wełna była sucha i myrdała go po nosie.

— Ty, wełna, grubaś czy cienka? — szepnął do niej. Ale wełna milczała. Widać tylko, że i ona wypina się na Matugę. W tej chwili, w pobliżu, coś się zakotłowało. Pan Edek przepychał się do przodu. Robiono mu miejsce, byle tylko nie mieć go przy sobie. Matuga powziął plan.

— Panie magistrze! — syknął do góry. Ale magister jeszcze wyraźniej się wypiął i jeszcze kategoryczniej zamilkł. Edek był już przy Matudze. Czuć go było słodko smutnym, narodowym żołądkiem. Wzdłuż blaszanych guzików dres był pomazany na śmietankowo. Matuga zatrzymał Edka, mrugając doń tajemniczo. Palcem pokazał mu długiego magistra i zaproponował milczenie. Edek tylko zamigał oczami.

— Panie magistrze! Proszę uprzejmie o ustąpienie nam z drogi. Kolega mój i ja chcielibyśmy dojść do Wielkiej Osoby, co Wjazd wspaniały odbywa.

Magister słuchał. Widać było, jak łapał plecami każde słowo i jak na każde z nich inaczej się wypinał. Ogień prosił się o oliwę.

— Panie Edku, ja już tego pana, co przed nami, co najmniej dziewiąty raz proszę, a on nic! — szepnął Matuga.

Ledwie dokończył ostatniego słowa, w oczach pana Edka zaczęły się dziać okropności, że aż okropieństwa. Okropności czerwone i okropieństwa jeszcze czerwieńsze. Białek nie było już widać ani na lekarstwo. Żebyś je Bogiem zwał, białek nie było już widać. Ani ani! Ani krzty! I naraz plecy zaczęły mu się garbić, głowa chylić i ba-ran, ba-ran, ba-ran-buc! Rąbnął magistra bykiem.

— Oj — jęknął wszystkimi głębinami nerek magister i runął na stojącą przed nim Helę, dwukrotnie oblaną studentkę medycyny.

— Ooooch! — zdążyła tylko wypuścić z siebie Hela i runęła na Olę, kruchą jeszcze i bladzioszkę po niedawno odbytej skrobance.

Ale Edek i Matuga szli już po kładce. Przebiegli po magistrze. Uprzejmie wskoczyli na pośladki Heli, po czym hop! na pupkę Oli. Niestety, kładka skończyła się gwałtownie. Ola, padając, objęła wpół woźnego Karasia. I ugrzęzła w jego tłu-

stym oporze. Atak pana Edka i Matugi nie uszedł jednak uwagi rodaków.

— Straż porządkowa! Panie Majorze! Koledzy, proszę się zachowywać! — Okrzyki krzyżowały się nad pobojowiskiem, gdzie długi magister zbierał się z półmartwych, pomagając szarmancko otrzepywać spódniczki Heli i Oli. I byłoby może doszło do samosądu na panu Edku i Matudze, gdyby nie śpiew, narodowy i czysty. Jak w czasie oblężenia szklanej Góry, kiedy niewierny najeźdźca palącymi kulami z bombard święte miasto obsypywał. Wówczas śpiew gęsty a chorągwi furkotanie osłoniły gród od pocisków. Cóż więc dziwnego, że co świetlejsze tercjarki podniosły nie wrzask, nie pisk, ale śpiew drobniutki, gęściutki, jak ten piesiu z Tamtej Rzeki, jak te plamki na perliczce, jak ten pieg na nosku Heli...

Koledzy nie pozwolili gardłom na przydługie milczenie. Odchrząknęli i basem, a od dołu, zaciągnęli pieśń.

— Nasermater tubylcom! Raz się żyje! Panie Majorze, górą nasi! — pokrzykiwano. A pieśń szła. A brzmiała mniej więcej tak:

...Nieeee daamyy zieeemi, skąąąd naaasz róóód...

Pan Edek siąkał nos, Matuga darł się i czuł, że szczęście Tamtej Ziemi, że wielkość Tamtego Narodu zaczyna sobie szukać schronienia w jego jamie ustnej, pod sklepem podniebienia.

...króóólewski szczeeep pias-stooo-wy...

Tak, Matuga miał naród w sobie. W gardle go miał. Puszczał przez nie głos, ryczący i spiżowy, marszcząc przy tym czoło i udosadniając wojskowo swe spojrzenie. Pan Edek wziął go pod rękę. Patrząc sobie w oczy, już nie śpiewali, ale basowali szeroko, jak Tamta Ziemia i jej rzeki ogromne. Huczeli i dzierzgali grubą, nośną kanwę pod atłasową nić tercjarskich sopranów.

— Panie Władziu, nie ma to jak mruczando, co?

...Taaak nam dopooo-móż Bóg...

...Taaak nam dopooo-móż Bóg...

Zaległa cisza. Wszyscy chcieli coś robić, żeby nawiązać do życia, ale życia nie było. Jak długo trwał śpiew, był chociaż śpiew. Gdy minął śpiew, naszła ich pustka. Zaczęli się brać pod rękę i spoglądać sobie w oczy. Ale już mało który z nich miał oczy. Nie miał ich już Matuga, nie miał ich pan Edek, nie miała ich Ola, nie miała ich Hela. Nawet ksiądz z Misji, nawet woźny Karasio, nawet profesor Łachytucha, żaden z nich nie miał już oczu.

Ślepi, ale liryczni, po dwóch, po trzech zaczęli się rozłazić po przepalonym słońcem placu. Rozmrowili się, jak przed burzą. Tercjarki parami, harcerki z druhami, a studentki z kolegami. Starzy tułacze nieśli gwoździe: „a możesz Pan sobie wbić gwóźdź albo też kogo delegować z pisemną prokuracją, niech za ciebie gwóźdź wbije".

Pomnik stał opuszczony, a oni gromadami, po stu, po pięćdziesięciu, po dwudziestu, po ośmiu, po siedmiu, we dwoje, we dwoje szli w boczne uliczki. Na najwyższym stopniu piedestału oklapnięte parowały sino goździki.

Noc

Piwiarnia *In'T Kapiteintjo* miała jedno okno wychodzące na tęgie plecy babichy, co sprzedawała z wózka gorące ślimaki. Od jej spódnic i włosów wiało aż tutaj gotowanym selerem.

— Et pour toi? — zapytała Władzia niejednokrotnie cycata Luiza.

Palcem pokazał kurek niklowy, skąd kapało do podstawionej szklanki.

Sikoń był czerwoniaty i ciął po języku, ale potem odbijał się po piętrach brzucha i aż gdzieś od kiszek wiało świeżością i goryczą roztartej pestki czereśni. Popołudnie mijało opasłe i mdlące oparem seleru. Dźwiandanie Luizy i ślimaczarki podnosiło bebechy, tyle że raz po raz wpadał tu któryś z szoferów i na stojąco wlewał do gardła chmieliwo.

Nawet się nie spodział, jak szarówka zaczęła łapać za oczy. I właśnie wtedy we drzwiach stanął rosły a zarośnięty łachyta. Splunął dopalonego szpaka i zamówił piwo. Luiza nachyliła się do niego przez ladę i coś tam szeptali. Po czym łachyta zapuścił ręce we wszystkie kieszenie, że zaszeleściło i zabrzęczało. Na koniec wszystko wygarnął na cynk przed cyce. Tłuściocha wybierała papierki, wygładzała je i kładła na kupkę. Odsunęła mu drobniaki. Chłop coś zamamrotał, ale Luiza, ani nań nie spojrzawszy, podała mu spod lady małą lampkę nalaną czymś przeźroczystym. Tylko trzepnął głową i pozwolił wargom oblizać się kilkakrotnie, po czym tobołek w jednej, płaszcz w drugiej poszedł w głąb salki, pchnął drzwi i znikł.

Drugim gościem podobnego autoramentu był kulas, siwiejący jakoś buro z racji swej sześćdziesiątki. Znał widać lepiej tłuściochę, klepnął ją bowiem po wyczekującej dłoni i, położywszy coś na ladzie, pokulał w stronę małych drzwi.

Matuga wydoił był już od dawna swoje piwo, toteż tłuściocha coraz częściej zerkała w jego stronę i niby to uśmiechała się, ale właściwie czekała, co zamówi. A może po prostu uśmiechała się?...

Zamówił krwawą kiszkę. Za chwilę ciężki smalec zaskwierczał na patelni i zapach rumienionej kiszki zgasił doszczętnie swąd ulicznego selera. Rumieniona kiszka okazała swe własności magiczne. Ktokolwiek miał wejść do Luizy, a tylko ociągał się i marudził w pobliżu, ktokolwiek znalazł się w zasięgu tarzającej się w tłuszczu kichy, śpiesznie otwierał

drzwi. I zanim Matuga zdążył wgryźć się w prychającą jeszcze ogniem czernię, knajpa wypełniła się tłuszczą żebraczą i zatęchłą, nieogoleńcami jednookimi, kuternogami i kalekami, co do dupy kółka mają przyprawione i sobie jeżdżą po świecie.

Tymczasem Luiza nie traciła głowy. Po kolei odbierała pieniądze, czasem grożąc i pyskując, po czym popychała dziada ku drzwiom w głębi.

Nie było już czym oddychać. Żydowską sikirę można było powiesić w rudym dymie i smrodzie, w zaduchu i czadzie, w piwsku i wódzie odbitej głodnymi reptuchami dziadów.

Kiedy już Władziu ośródką muskał akuratnie dno różowego talerza, weszła dziadówka. Zajechało od niej harą już od drzwi. I ona, skrobiąc się, rzuciła coś tam Luizie i powlokła się za tamtymi.

— A ty gdzie kimasz? — zahaczyła Władzia Luiza, nawet jakoś ciepło.

— Jak popadnie — odśmiechnął się zarośniętą i niedospaną gębą.

— To pchaj sie za nimi.

Spojrzała na jego bary w przywąskiej marynarce, zza której wyłaził przepocony kołnierzyk wojskowej koszuli. Potem spojrzała po nim w dół, ale zaraz wróciła do dziadów.

A Władziu ruszył ku drzwiom. I ujrzał się na podwórku. W jednym rogu stały ukosem jakieś komórki, w drugim wychodek. Tyle że nad głową wisiał jakiś dach sklecony z blach i paczek, a połatany kawałkami schodzonego na amen linoleum.

Duszno było. Panował gwar. Nie, żeby ktokolwiek rozmawiał. Nie. Każdy coś tam pomrukiwał, psiapsioczył, urwował i biadolił, zrzędził i stękał. Gęstwa żebraczych samotności robiła wrażenie pobożnej gminy sposobiącej się do noclegu w drodze na Kalwarię.

Odlał się, jak i wszyscy, do zardzewiałej na zielono rynienki, wiszącej ukosem przy ścianie, i rozejrzał się dookoła.

Z jednej z komórek kulas wyciągał stołki, po które garnęli się jednoręcy i jednoocy. Z drugiej rupieciarni wyciągano już długi sznur. Łachyta, najruchliwszy spośród ludzkiego robactwa, zahaczał sznur od ściany do ściany. Przeciągał go tak trzy razy, po czym koniec sznura przywiązał do kolucha tuż przy drzwiach.

Teraz zaczęło się sadowienie i kokoszenie. Trzymając w jednej ręce zawiniątko, a w drugiej stołek, lub też popychając go nogą po betonowej posadzce, murszejąca i zalatująca ziemią ludzkość zasiadała rzędami, tuż za sznurem, biegnącym nie wyżej ponad metr od betonu. Matuga wycelował sobie miejsce, jak najdalej położone od rynienki. Już chciał siadać, ale wykobzał go stamtąd liszajowaty łamaga, o dobrze już nadjedzonym nosie. Siadł więc przy ścianie, oparłszy się łokciami o napięty sznur.

Zaczął sobie nie wierzyć, że tak może zdradzać kształt snu zwyczajny, dla innego, nieomalże w kucki pokręconego. A tymczasem, jeden po drugim, żebracy zwalali się na sznur całym ciężarem użebranego dnia. Po sznurze przebiegało wtedy nagłe drgnięcie, czasem któryś z sąsiadów, nadbudzony, zaklął i odwracał wrogo borsuczą gębę.

Takich ludzi sen ima się bez trudu. Wystarczy, że staną w pośrodku noclegu, a już wstępuje do nich i wypełnia ich ciała aż po oczy. Jeszcze przez chwilę oczy pływają mętne, zderzając się żółtym zezem, po czym z sykiem topią się w czaszkach. I tylko słychać bulgotanie zatopionych źrenic.

Obudził się w środku nocy, mając obie ręce odcięte. Podniósł je do góry, obce i długie, zgiął w łokciach i wtedy krew pędem wbiegła na stare miejsca. Aż dławiło. Rynienka parowała kwaśno, a drucik małej żarówki ledwie się przebijał przez bury dym powypalanych niedopałków. Ołowianą głowę oparł na sznurze, podłożywszy dłoń.

I wtedy na drugim końcu sznura spostrzegł coś bladego, co siedziało na plecach śpiącego pod murem garbusa. — Kot. I przymknął oczy. Gdy po chwili otworzył je znowu, blade coś przybliżyło się o troje albo czworo pleców, a przybliżając się, porzucało równocześnie formy kocie. Spierzchniętym wierzchem dłoni przetarł górne oko i spojrzał znowu. Tak, blade coś przybliżało się faliście. Chwiejąc się i z trudem utrzymując równowagę na sznurze, przełaziło pomału z pleców na plecy.

Poskrobał się ostro poza uchem i patrzył. Blade coś znikło na chwilę, ale zaraz zaczęło się gramolić na plecy sąsiada. Powoli, wpierw łapki, potem mała główka, blade coś wyciągało się na wypiętą marynarkę. Matugę zatkało. Nie dalej niż metr od niego, na karku sąsiada kucał tłusty, ogromny owad. Część przednia, biaława, bez przerwy mrugała krociami łapek. Za to brzuch i obrzękły zad były prawie że przeźroczyste.

Sąsiad spał i nawet nie czuł na sobie bladej potwory. Żachnął się dopiero, gdy mała, siwa główka, jak ta szyszka utytłana w wapnie, wcisnęła mu się za ucho. Ale zanim we śnie odnalazł rękę, zanim ją obudził i kazał odszukać owo miejsce za uchem, niepokojone przez bladą zmorę — szyszkowaty łepek cofnął się w głąb tłustości, po czym nabrał lewego kierunku, na Matugę.

Ostrożnie przebierając w powietrzu łapkami, blade coś zsuwało się po ramieniu sąsiada. Już łepek obwąchiwał sznur. Matuga nie mógł się nadziwić własnemu tchórzostwu. — Rób coś do pioruna! Zanim ta siwa krowa nie siądzie na tobie okrakiem. Ale równocześnie myślał: A jak to wszystko na kupę jest tylko snem i niczym więcej?...

Tymczasem poczuł pierwsze skrobnięcie w łokieć. Tylko naprężył mięśnie w prawym ramieniu. I czekał. Po chwili znowu łapka zahaczyła o rękaw i powoli, uczenie, zapuszczała

pazurki w sploty wełny. Galaretowaty i żółwiasty owad przyciągał się ku niemu, korzystając z zaczepienia. Teraz czuł już, czuł ciałem: owad wstępował po jego, Matugowym ramieniu. Widział, jak wlecze swój plugawy kołtun, w którym ciemna ciecz chlupoce o brzegi z bladawej błony. Tłuste lazło po nim, zdążając na środek pleców. Zwarł się teraz w sobie. — Jak tylko spórbuje mnie ukąsić, trzepnę to białe gówno kułakiem. Ale czuł zarazem, że było już za późno na bunt, że czas odporu istniał wówczas, gdy blade coś drapało go w rękaw, gdy pytało o wstęp.

Zresztą wszystko ucichło. To, co było nań wlazło, znieruchomiało, a być może kierowało już łeb swój w lewo, szukając zejścia. Naraz dobiegł go szept sypiący mu się w samo ucho:

— Pozdrawiam cię na dnie nocy nędzarzy. Nie wiem, kim jesteś. Wiem tylko, że jesteś jedynym, który nie śpi. Obchód mój jest milczący. Po co budzić śpiących? Biorę daninę ich goryczy, trzymając się pętli sznura, a potem dzień ich porywa, jaskrawy i zgiełkiem zatrzęsiony po dachy. Co noc z ciszą snu mieszam ich cienką krew, w której siwe oka alkoholu i plugastwa chorób. Jeżeli nieobcy ci są ludzie, z którymi dzielisz noc dzisiejszą, zgódź się, abym upiła i twojej krwi.

Bał się. Jak długo bowiem to wszystko było jednostronne, do niego, tak długo wierzył, że może się odstać. Słowo, którego domagał się owad, byłoby pierwszym aktem skierowanym od siebie.

Owad czekał. I nawet wydało się Matudze, że poruszył się w miejscu, jakby zbierając się do drogi.

Żebracza gromada wisiała ciężko nad ziemią. Ani jeden anioł stróż, ani jedna dobra wróżka nie przysiadła na brzegu wilgotnej rynienki, aby pokierować bezładnym snem nędzarzy. I nikt, tylko ten owad, niedołężny i plugawy, obchodził, noc po nocy, zakręty pętli i, nachylając się, ujmował co cięższych kropli goryczy. A teraz stał i czekał. Matuga nie potrafił wybrać odpowiedniego słowa. Skłonił więc tylko głowę. I zanim zaczął czekać, poczuł tuż za lewym uchem dotyk tak drobny, że aż strach wydał mu się czymś śmiesznym. A potem usłyszał, jak krew zatrzymała się w nim na chwilę i ruszyła w stronę białego ukłucia. Ale zawróciła zaraz i podjęła na nowo swe gospodarskie obowiązki. Nasłuchiwał, ale noc, noc nędzarzy dogasała w ciszy. Nasłuchiwał zresztą niedługo.

Obudził się przerażony, na czworakach. Obok niego typ w szorstkiej marynarce zbierał się z posadzki. Inni stali już i ziewali gorączką. Luiza, trzymając koniec spuszczonego sznura poganiała:

— Do roboty! A stołki poukładać!

Matudze głowa leciała to do przodu, to na boki. Usta paliły go, a wargi nabąbliły mu się w kącikach zajadem. Przy

rynience było gęsto i parująco. Gdy wyszedł na ulicę, powietrze zaczęło go na gwałt rozbierać z warstw nocy. Spojrzał po ludziach. Nieśli gładko ogolone gęby. Mleczarka, jedną nogą na progu, odmierzała kwartą mleko do obitego rondelka, który jakaś ręka trzymała przez uchylone drzwi. Słonko chwytało zaledwie wysokie piętra kamienic.

Ruszył w dół i trąc szczeciniastą brodę, namarszczył się. Marszczył się, bo po myślach pałętało mu się coś niezwyczajnego, ni to sen, ni to mara. Ale tylko wzdrygnął się i szedł dalej. Gdy tuż u wylotu zaułka mijał sionkę, zaleciało z niej świeżo zaparzoną kawą. Chciał podać komuś rękę, ale nie znał nikogo.

Marian Pankowski

MARIAN PANKOWSKI urodził się 9 listopada 1919 r. w Sanoku, miasteczku zamieszkałym przez Polaków, Ukraińców i Żydów. Ów swoisty konglomerat kulturowy (obrzędy, zwyczaje, język), z którym stykał się w czasie dzieciństwa i młodości, znalazł później swoje wysublimowane odbicie w wielu utworach, a zwłaszcza w prozie.

W 1938 r. Pankowski zadebiutował jako poeta na łamach lwowskich „Sygnałów" wierszem *Czytanie w zieleni*. W tym samym roku rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, które zostały przerwane wybuchem wojny. Wziął udział w walkach z wojskami niemieckimi. Aresztowany przez gestapo w 1942 r., przebywał kolejno w obozach: Oświęcim, Gross-Rosen, Nordhausen i Bergen-Belsen. Uwolniony przez wojska alianckie, w kwietniu 1945 r. udał się do Belgii.

Po ukończeniu studiów slawistycznych, pod kierownictwem profesora Claude'a Backvisa, został lektorem języka polskiego w Uniwersitè Libre w Brukseli. W tym też czasie powstały jego zbiory wierszy w języku polskim i francuskim; kolejno: *Pieśni pompejańskie* (1946 r.), *Wiersze alpejskie* (1947 r.), *Podpłomyki* (1951 r.), *Couleur de jeune mèléze* (1951 r.) i *Poignèe du prèsent* (1954 r.). Znaczna część wierszy zaczerpnięta z wyżej wymienionych tomików polskojęzycznych, uzupełniona jeszcze utworami drukowanymi uprzednio w czasopismach i nie publikowanymi, weszła do wydanego w 1958 r. przez Państwowy Instytut Wydawniczy wyboru poezji pt. *Sto mil przed brzegiem*.

W 1955 roku M. Pankowski napisał tomik prozy poetyckiej pt. *Smagła swoboda*, i był to moment, który oznaczał jednocześnie kres jego twórczości poetyckiej oraz początek interesującego pisarstwa prozą. Cztery lata później, nakładem własnym autora, ukazała się bardzo ciekawa „proza eksperymentalna" pt. *Matuga idzie. Przygody*. Do tej pory książka ta została przetłumaczona na język francuski, niemiecki i holenderski. W tym samym roku, pierwszą sztukę dramatyczną Pankowskiego pt. *Biwak pod gołym niebem* opublikował warszawski „Dialog".

W 1963 r. Marian Pankowski otrzymał stopień doktora za dysertację *Leśmian. La rèvolte d'un poète centre les limites* (*Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*), a następnie tytuł profesora slawistyki Wolnego Uniwersytetu w Brukseli.

Lata następne przyniosły między innymi zbiór nowel pt. *Kozak i inne opowieści* (Bruksela 1965 r.) oraz szereg sztuk dramatycznych, spośród których *Brandon, Furbon i Spółka, Złote Szczęki, Król Ludwik* i *Nasturcje polują w Becaussines* były wystawiane w teatrach Paryża i Genewy. Od połowy lat siedemdziesiątych obserwujemy ciągle jeszcze niewystarczające, ale zasługujące na podkreślenie próby przybliżania twórczości Pankowskiego polskim czytelnikom. Nakładem PIW-u ukazała się powieść *Granatowy Goździk* (1975 r.; pierwsze wydanie — Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1972 r.) oraz *Smagła swoboda* (1980 r.). Natomiast Wydawnictwo Literackie udostępniło nam wybór nowel pt. *Bukenocie* (1979 r.).

W 1980 roku londyńska Oficyna Poetów i Malarzy wydała kolejną powieść omawianego autora pt. *Rudolf*, a w rok później tom dramatów *Nasz Julo Czerwony i siedem innych sztuk*. Warto zaznaczyć, iż wybór nowel oraz dramaty ukazały się również w języku francuskim, nakładem szwajcarskiej oficyny L'Age d'Homme.

W dorobku Mariana Pankowskiego ważne miejsce zajmuje także rozległa działalność krytycznoliteracka i przekładowa. Wśród dokonań translatorskich na uwagę zasługuje przede wszystkim — wydana w 1961 r. — obszerna, francuskojęzyczna antologia poezji polskiej, obejmująca najlepsze dokonania ponad trzydziestu poetów w okresie od XV do XX wieku (*Anthologie de la Poèsie polonaise du XV-e au XX-e siècle*).

W październiku 1980 roku M. Pankowski został mianowany profesorem zwyczajnym i objął kierownictwo brukselskiej slawistyki.

Stanisław Barć

Jeśli każdy błąd pociąga poważne konsekwencje w historiografii, tym groźniejsze skutki może mieć w sztuce polityki, gdzie chodzi nie o odtworzenie dziejów minionych, ale o budowanie teraźniejszości i przyszłości.

Antonio Gramsci

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

Etyka czuwania

Wszystkie zagadnienia estetyki i krytyki są w ostatecznym wyniku analizy pewną niezmiernie ciekawą postacią zagadnień etycznych.

Zdaję sobie dobrze sprawę, na ile tak bezsprzecznie fundamentalne zdanie Stanisława Brzozowskiego jest i może być prawdziwe. Pomijając zakłopotanie, które budzi prostota tej formuły i podejrzliwość przywołana jej niczym nie skrępowaną, bezwstydną naiwnością — nadal trzeba zapytywać o etykogenny diapazon przedmiotów estetycznych oraz rodzajów analizy. Rzecz jasna, należy przeto pytać o różnice: „wszystkie zagadnienia estetyki" — a może: tylko wybrane, szczególne, charakterystyczne?

Przede wszystkim zawsze już można mieć pewność, że każde zdanie o charakterze podobnie totalnym — „wszystko", „ostatecznie", „niezmiernie" — odniesione do zagadnień etycznych, napotka wkrótce aktywny opór. W danym tutaj przypadku polegał on na zawężaniu czy uściślaniu „zagadnień, analiz i postaci" i był mocno rozciągnięty w czasie. Dopiero w 1935 roku Konstanty Troczyński zdobył się na ostrożną jeszcze próbę redukcji przestrzeni, w jakiej myśl Brzozowskiego mogłaby się zadomowić. We wszystkich rodzajach sztuki — wierzył Troczyński — *widać poszukiwanie takiej siatki pojęć moralnych, takiego moralnego residuum, z którym by harmonizować mogły heroiczne dyspozycje moralne artysty.* W *Od formizmu do moralizmu* w miejscu „wszystkich zagadnień estetyki i krytyki" pojawiły się tylko „wszystkie rodzaje sztuki". Nadal jednak myśl Brzozowskiego generalnie obowiązywała: cytowane na wstępie zdanie jest mottem dzieła Troczyńskiego.

W *Etycznym charakterze sztuki*, recenzując rozprawę Troczyńskiego, Henryk Elzenberg zdziera brutalnie maskę „wszystkich rodzajów sztuki", nieumiejętnie zakrywającą prawdziwe poglądy myśliciela. Ani „wszystkie zagadnienia estetyki i krytyki" — rozumiemy — ani „wszystkie rodzaje sztuki", tylko niektóre, szczególnie dojrzałe, wybrane kierunki czy trendy. *Pod wierzchnią jednak warstwą chwiejnych i sypkich, raz po raz luzujących się syntez* — powiada Elzenberg — *płynie zawsze, w wypadkach szczęśliwych, nurt o pewnym określonym kierunku, i nurt ten jest zazwyczaj ciekawszy niż same kopane po drodze tymczasowe stawy i rowy. W tym wypadku kierunek nurtu określił dla nas sam autor bardzo znamiennie w tytule.*

To oczywiste; w połowie lat trzydziestych zdanie Brzozowskiego brzmiało: *Wszystkie zagadnienia estetyki formizmu i krytyki formistycznej są w ostatecznym wyniku analizy pewną niezmiernie ciekawą postacią zagadnień etycznych.* W roku 1920 — naturalnie — mówiłoby się w ten sposób o

futuryzmie; w roku 1949 — mówiło się tak tylko o socrealizmie. Uzupełnione o historycznie ruchomy — wymienny, żywy element, zdanie Brzozowskiego długo wydawało się dalej nieredukowalne. W każdym razie zdawały się je jeszcze potwierdzać tak „wszystkie rodzaje sztuki tyrtejskiej i utylitarnej" w twórczości artystów okupacyjnej nocy, jak i „wszystkie zagadnienia estetyki socrealizmu i krytyki socrealistycznej". Tak się bowiem złożyło, że futuryzm, formizm, sztuka tyrtejska i socrealistyczna — przecież zróżnicowane — to jedno miały wspólne: ich programy i wytwory artystyczne zawłaszczały całość sztuki a nawet kultury, rozpuszczały w dekretach suwerenność gatunkową i rodzajową, gromadziły pod jednym sztandarem a później transparentem poetów, kompozytorów, malarzy, nawet autorów tworzących dla dzieci i nadających kształt cmentarzom.

Przekonanie o dalszej nierozkładalności formuły Brzozowskiego z elementem ruchomym musiało być mocno rozpowszechnione i chyba nawet sztucznie podtrzymywane, skoro tenże Henryk Elzenberg rozprawił się z nim wyraziście dopiero w roku 1962, w *Pięknie moralnym*, eseju naszkicowanym na marginesach wydanej właśnie *Historii estetyki* Władysława Tatarkiewicza. Myśliciel, który blisko trzydzieści lat wcześniej polemizował tak ze Stanisławem Ossowskim, jak z Marią Dąbrowską, oświadczał teraz: *A ze swej strony chciałbym dać wyraz mocno zakorzenionej swej tezie, że kalos nie jest terminem od samej postawy dwuznacznym. Zastosowany do czynów, charakterów czy dyspozycji termin znaczy w dalszym ciągu tyle, co „piękny"; ujmuje on, że się tak skrótowo wyrażę, dobro nie w jego odrębności aksjologicznej, jako przedmiot dążenia, ale jako przedmiot oglądu.* Ani „wszystkie zagadnienia estetyki i krytyki", ani „wszystkie rodzaje sztuki", ani nawet „nurt o określonym kierunku". W ostatecznym wyniku analizy „niezmiernie ciekawą postacią zagadnień etycznych" jest coś dużo mniej — i dużo więcej zarazem. Kalos. Dobro wyprowadzonego poza „odrębność aksjologiczną", poza przedmiotowość dążącą — Piękna. Rzecz jasna, formuła może przedstawiać się następująco: *Piękno bohaterstwa w obronie kraju i piękno młodego ciała mogącego się sobą pochwalić to zatem, po pierwsze, dwie rzeczy* równorzędne: *ale to również dwie rzeczy* jednorodne *lub może raczej: to jedna rzecz w dwóch odmianach. Gdzie tu między nimi miejsce na przepaść!*

W istocie: tak lub bardzo podobnie rozumować musiał Homo Fugiens — twórca i zarazem przedmiot kultury polskiej lat sześćdziesiątych. A przecież: „miejsce na przepaść" nigdy nie zostało zasypane; było jedynie zamaskowane kruchym poszyciem. Znaczenie, jakim Elzenberg skłonny byłby teraz wypełnić myśl Brzozowskiego, zatopione jest w „nieostro rozgraniczającej sferę moralną z estetyczną" mentalności greckiej. Tymczasem w idealnym platońskim Państwie nie było miejsca tylko dla poetów. A więc nie: Piękno. Oczywiście: poezja.

Skąd zaś w tym wszystkim wzięła się poezja? Dlaczego właśnie przed nią stawia się tu etyczne postulaty, dlaczego jej właśnie daje się — pośród innych dziedzin sztuki — największe szanse w dziele odbudowy etyki? Chodzi chyba nie tylko o to, że poezja przejmuje dzisiaj niektóre tradycyjne zadania humanistyki naukowej — te zwłaszcza, które polegają na przekazywaniu czytelnikom pewnych treści społecznie ważnych. Rzecz raczej w tym, że we współczesnym świecie właśnie myśleniu poetyckiemu najczęściej zdarza się znaleźć na biegunie

dokładnie przeciwnym wszelkim formom myślenia dogmatycznego. Poezja bywa coraz częściej — być może w braku innych możliwości — rodzajem społecznej kontroli tego wszystkiego, co staje się praktycznym rezultatem wprowadzania w życie ideologicznego dogmatu.

Nie, rzecz jasna nie wydaje mi się prawdopodobnym, aby autor tych słów — Stanisław Barańczak — wyprowadził je z refleksji zewnętrznej wobec przytoczonych dziejów myśli, zapoczątkowanej z pozoru tylko mało znaczącym a nawet na oko trywialnym zdaniem Brzozowskiego. Eseistyka Barańczaka nachylona jest ku wewnętrzności sensu owych znaczących przemian, usymbolizowanych inwariantami jednego zdania; nie penetruje się w niej skądinąd ciekawych obrzeży tych irrewolucji, uparcie i konsekwentnie zagłębiając się w istotność zagadnienia. To jednak, co niekiedy nazywamy ograniczeniem, tutaj jest koniecznością. Nie do oswojenia.

Wiem, to niesprawiedliwe i być może pochopne, lecz odnoszę wrażenie, że Stanisław Brzozowski, Konstanty Troczyński, Henryk Elzenberg wytracali energię twórczą po wynalezieniu formuł, zapośredniczających sztukę z jakością etyczną. Również z lektur Stanisława Ossowskiego przypominam sobie nade wszystko ową charakterystyczą etykoznawczą oschłość, powściągającą emocje i nie dozwalającą jednoznacznych wyborów. Nie idzie mi, naturalnie, o deklaracje okazjonalne: polityczne bądź społeczne, literackie lub krytyczne. Pomimo bowiem wielkiej ich liczby — a nawet pewnej nieznośnej maniery wygłaszania ich na każdym kroku u Brzozowskiego i Troczyńskiego — trudno jest wyczytać odpowiedzi na pytania bardziej może skromne, ale i generalniejsze, podstawowe; na pytania o kształt moralności człowieczej i etyczne funkcje Boga, o etykogenną potencję śmierci czy też o gwarancje ludzkiej wolności. Zależność pomiędzy wiedzą a poglądami nie jest odbiciem zależności pomiędzy wiedzą a umiejętnością wytwarzania jej przedmiotów. Ornitolog — jak się kiedyś mawiało — nie musi umieć latać, lecz powinien mieć poglądy. Tymczasem Troczyński, Elzenberg, Ossowski demonstrują nie tyle uzależnienie moralne, ile wstyd poglądów, ufundowany na wzór stosunku badacza-etykoznawcy do przedmiotu-etyki. Barańczak — chociaż zazwyczaj dość powściągliwy — okazuje już raczej wstyd wiedzy, aniżeli wstyd poglądów i budujących ich hierarchie emocji. Godne to uwagi: peregrynacja epistemologiczna, podjęta w nawiązaniu i przeciwieństwie do peregrynacji ontologicznej inaugurującej epokę, do dzieła Stanisława Brzozowskiego. Lecz podczas gdy wyposażony w narzędzia wartościujące etyki autor *Legendy Młodej Polski* penetrował zakola i strumienie świadomości sztuki, ocechowując je na aksjologicznej skali — autor *Nieufnych i zadufanych* (legendy Nowej Fali) postępuje w głąb zagadnień moralnych, poszukując w sztuce nie jej reguł i wartości, lecz odpowiedzi na dręczące pytania. Brzozowski zapytywał o istotnościowy kształt literatury: Barańczak poszukuje w literaturze istoty etyki. Oczywiście: istnieje punkt, w którym owe dwie perspektywy widzenia nagle się rozchodzą. Nie jest przypadkiem, że „wielką wyprzedaż starych rupieci" futuryści ogłaszali „za St. Brzozowskim". Nie jest niczym dziwnym, że w *Trzech złudzeniach i trzech rozczarowaniach polskiego futuryzmu* Barańczak ogłasza wyprzedaż — chcąc nie chcąc — także optymizmu Brzozowskiego. To normalne: rozejście, możliwe tylko w tym

tak wiele dziesiątek lat w ogóle nie poruszanym zagadnieniu — rozważania etyczne o sztuce po wojnie stały się albo niezręczne, albo wręcz niebezpieczne — nastąpiło w nawiązaniu i przeciwieństwie do „punktu zerowego" Nowej Sztuki: w pierwszym przypadku jeszcze tylko marzonego, w drugim — już tylko wspominanego z historycznokulturowego dystansu.

To już wiemy: *Właśnie poezja jest w stanie — i powinna — stworzyć nowy dekalog. Taki, za którym nie stałby jakikolwiek irracjonalny autorytet i który sam w sobie również nie byłby źródłem autorytarnego sposobu myślenia, żadnym uniwersalnym przepisem, żadną odgórną, dogmatyczną normą. Czym natomiast miałby być?* Tego się domyślamy: *po prostu systemem zachęt do samodzielnego myślenia. Albowiem samodzielne myślenie prędzej czy później musi doprowadzić do wniosku, że każdy z nas jest indywidualnie odpowiedzialny za swoje czyny i w każdej minucie życia musi dokonywać indywidualnego wyboru. Co jest, co może być fundamentem takiej etyki?* Tak generalne pytanie otwiera pierwsze dno głębinnej perspektywy moralnej: labirynt Etyki Wyrzeczenia.

Zbieżność nazbyt „przezroczysta", aby mogła pozostawać — jak rzadko się zdarza — „zwykłym przypadkiem". *Zmieniony głos Settembriniego* — manifest Etyki Wyrzeczenia — pisze Barańczak w czerwcu 1975 roku. Dokładnie w tym czasie — co do miesiąca! — Kazimierz Brandys zapisuje ostatnie zdanie *Nierzeczywistości*. Nieco wcześniej — „dzisiaj, dnia 24 IV 1975" — Andrzej Falkiewicz dopisuje słowo odautorskie do ukończonego właśnie ostatecznie *Teatru Społeczeństwa*.

Etykę wyrzeczenia napisał Elzenberg w 1925 roku. Wysmakowywał dwa pojęcia wyrzeczenia: „zewnętrzne" i „wewnętrzne". Różniły się tym, czym różnią się dystynkcje „materii" i „ducha", lecz — ponadto — oznaczały także wyrzeczenie się (wyzbycie) przedmiotu posiadanego, przedmiotu pożądanego i wreszcie — także — samego pożądania. Ale zdanie Elzenberga po półwieczu przestało być ważące. *Etyka wyrzeczenia może nie być eudajmonistyczna* — głosił myśliciel — *ale może również nią być Wyrzeczenie, w zasadzie, może być wprost uważane za źródło szczęścia lub rozkoszy; faktycznie zaś często bywa uważane za ich pośredni warunek, w szczególności za nieodzowny czynnik korzystnego bilansu hedonicznego, jak np. w epikureizmie, a tym bardziej w utylitaryzmie nowoczesnym.* Przecież nieprawda. Kojarzenie Etyki Wyrzeczenia ze szczęściem może być tylko okrutnym przeinaczeniem lub makabrycznym dowcipem. Akt rozpraszający — jakkolwiek motywowany — jest gwałtem człowieka zadanym samemu sobie: sobie biologicznemu i sobie psychicznemu. Trudno to wiedzieć? W roku 1975 już doskonale wiadomo: „jest tylko jedna mania ludzka — powiada Falkiewicz — Każdy z nas coś gromadzi". Nie można znaleźć wyjścia poza żądzę gromadzenia w przeciwstawieniu jej „aktu rozpraszającego, zaprzeczenia gromadzenia" — gdyż *nie ma takiej działalności ludzkiej, takiej misji czy pasji człowieka, takiej „ideologii", która mogłaby sprzymierzyć się z entropią.* A jednak...

...a jednak istnieje rodzaj wyrzeczenia, który nie przeczy — przeczy pozornie — hipotezie *Teatru Społeczeństwa*. Otóż człowiek zdolny jest przeciw prawom biologii i prawom psychiki wyzbywać się w imię wolności: dla podtrzymania swojej istotności społecznej i osobistej zarazem. *(...) wolność* — powiada Brandys — *polega na kontrolowaniu i wła-*

daniu instynktami, nie zaś na ich zaspokajaniu. Natura we mnie, jeśli jej nie otamuję, powiększy moją zależność i moją niewolę. Zaspokajając na przykład instynkt posiadania, rozgałęziam się w sieci uwarunkowań i wchodzę w system uzależnień. Natomiast zmniejszając swoje potrzeby, wymykam się z mechanizmu i dużo trudniej mnie złowić. To znaczy, że posiadam więcej mając mniej, gdyż zachowuję swoją autentyczną, osobową własność. Rzecz oczywista, w realności polskiej połowy lat siedemdziesiątych można już było zachowywać niezależność tylko poprzez kolejne wyrzeczenia. Ale i system państwowy spiesznie podążał za uciekającym ku wolności; wkrótce państwo miało mniej, aniżeli jego obywatele. Nie można wyzbyć się N i c z e g o; zawsze miałoby się w i ę c e j. Zdumiewająca w czasie zbieżność poglądów jest, doprawdy, zupełnie nietajemnicza: w połowie dekady można z coraz większą łatwością identyfikować elementy wykluwającej się polityki rządzenia poprzez brak, „dystrybucji deficytu". Trudno już wyzbywać się wartości materialnych; można jeszcze rezygnować z autorytarnych przywództw duchowych. Można — ocalając autentyczność i pobudzając tożsamość z sobą społecznym i sobą indywidualnym — **wyrzec się a u t o r y t e t u;** duchowego patriarchatu. Dramatyczna świadomość owej ostateczności otwiera drugie dno fenomenologii moralnej: otchłań **E t y k i B e z A u t o r y t e t ó w.**

Etyka tego rodzaju — powiada Barańczak — *ma oczywiście pierwowzór banalnie oczywisty: można by ją całą zamknąć w niezbyt nowym haśle „miłuj bliźniego jak siebie samego", które zdążyło jako norma etyczna wyjść daleko poza granice chrześcijaństwa i w gruncie rzeczy dopiero w sytuacji „śmierci Boga" nabiera prawdziwie pełnej treści. O cóż tu bowiem chodzi? Wszelkie etyki autorytarne opierają się — jak o tym szczegółowo pisał Fromm w „Ucieczce od wolności" — na sadomasochistycznym stosunku „ja" do „nie-ja" na założonej z góry nierówności: autorytet musi górować nade mną i przytłaczać mnie, abym mógł być przekonany o jego potędze. Etyka Bez Autorytetów (...) rozumie miłość bliźniego jako równouprawnienie: prawdziwie szanować drugiego człowieka mogę tylko wtedy, gdy wartością bezsporną jest dla mnie moje własne człowieczeństwo, gdy nie pozwalam go stłamsić i zniszczyć. I, odwracając problem: prawdziwie bronić prawa jednostki do wolności i autonomii mogę tylko wtedy, gdy rozumiem, że jakiekolwiek naruszenie tego prawa, choćby dotyczyło bezpośrednio kogo innego, godzi i we mnie* (...). Wbrew jednak machinalnemu odruchowi utożsamiającemu koncepcja Etyki Bez Autorytetów pozostaje raczej bez istotnych związków z doktryną Martina Heideggera, przygotowującego w sławnym testamencie z roku 1966 „w upadku gotowość na brak Boga, na to, że w obliczu nieobecnego Boga czeka nas upadek". Wystarczającym powodem zignorowania prognozy heideggerowskiej mogło być nazbyt oczywiste restaurowanie autorytetu, a nie godności człowieka wolnego. Mógł być program istnienia w warunkach dobra unicestwionego, w warunkach napierającego, aktywnego zła; program zachowania wolności w sytuacji braku autorytetu.

Lecz — właśnie — Etyka Bez Autorytetów nie chce być inwariantną odmianą Etyki Wyrzeczenia. Nie będąc heideggerystą, Barańczak okazuje się — jednak, na przekór — bonhoefferystą; nie interesuje go kulturowy, heideggerowski „u p a d e k Boga" w latach sześćdziesiątych — interesuje go natomiast „b r a k Boga" w latach trzydziestych, w pismach

być może najbardziej etycznego Niemca tego czasu. „Na przekór", gdyż paradoks bonhoefferyzmu tej propozycji tkwi w pochwale wolności od autorytaryzmu, głoszonej w sposób autorytarny. To jeszcze nie klęska: zaledwie preludium do niej. Formuła Etyki Bez Autorytetów zostanie podważona od innej zgoła strony i dużo bardziej nieoczekiwanie. W listach więziennych — przypomina Barańczak — Dietrich Bonhoeffer *stworzy koncepcję „bezreligijnego chrześcijaństwa", sumując w niej reguły postępowania człowieka w świecie, który „osiągnął przeciętność" i musi obyć się bez autorytetu Boga. Żyć „etsi Deus non daretur" („tak jakby nie było Boga"), a jednocześnie żyć uczciwie i odpowiedzialnie: tylko wtedy — powie Bonhoeffer — będzie to możliwie, jeśli zamiast Boga fundamentem etyki stanie się „drugi człowiek", odpowiedzialność wobec niego, szacunek dla jego suwerenności i godności ludzkiej, gotowość do niesienia mu pomocy.* I — rzecz jasna — Etyka Bez Autorytetów nie zostanie p r z e k r o c z o n a w *Notatkach na marginesach Bonhoeffera.* Lecz tam właśnie pojawi się już problem **w o l n o ś c i.**

Zostanie rozwinięty w oparciu o zasadę Fromma na przykładzie przypadków polskiego futuryzmu. Do tej pory w eseistyce Barańczaka dostrzegaliśmy porządek „p ę d u k u w o l n o ś c i". Zwróćmy teraz uwagę na refleksję o f e n o m e n i e w o l n o ś c i, przywróconej człowiekowi przez futuryzm: wolności odrzuconej, poniechanej nawet przez samych jej fundatorów. *Proces coraz silniejszego wiązania się tych awanturniczych anarchistów ze schematyczną ideologią i partyjną dyscypliną* — postrzega autor — *jest zjawiskiem od strony psychologicznej niezwykle ciekawym.*

I otóż właśnie jest ciekawym jeszcze bardziej od strony społecznej. Wolność zbiorowości i jednostki zarazem — obojętnie w jaki sposób przywrócona: wyrugowaniem autorytetu czy futurystyczną zgrywą — zaczyna ciążyć. Staje się przedmiotem zainteresowań wtórnie niewolących lub przyczyną dezercji. Świat Bez Autorytetu byłby wyzbyty dynamiki, wielomyślności, konfliktów ludzkich, niespodzianek, różnorodności; byłby nieruchomy, jednomyślny, bezkonfliktowy, wzorcowy, zamknięty i izolowany. A zatem: nie byłby to już świat człowieka — byłaby to tylko kolejna u t o p i a. P ę d k u w o l n o ś c i zostaje wyparty przez u c i e c z k ę o d w o l n o ś c i; zaczyna się exodus w przeciwnym kierunku. *Umysł, rzucony w ocean absolutnej wolności, prędzej czy później* — według znanej nam dzisiaj formuły Fromma — *kończy ucieczką od wolności, poszukiwaniem jakiegoś stałego lądu, oparcia w jakimkolwiek autorytecie.* To — owszem — słowa tego samego Barańczaka.

Lecz nie zostaje przecież w nich obalona ani Etyka Wyrzeczenia, ani Etyka Bez Autorytetów. Barańczak postępuje w głąb wartości. Dotychczas sądził, iż właściwym sposobem etycznego rozwiązania zagadnień egzystencji człowieczej, fenomenologii bytu, świata, człowieka i jego sztuki — jest działanie celowe. Ale C e l nazbyt szybko — i po raz kolejny w dziejach — okazał się jeszcze jedną utopią. Trzecie, głębokie i ostateczne dno fenomenologii etycznej Barańczaka — to E t y k a C z u w a n i a. W odróżnieniu od Etyki Wyrzeczenia i Etyki Bez Autorytetów — Etyka Czuwania nie jest e t y k ą C e l u. Jest etyką t e l e o l o g i c z n e g o S p o s o b u.

W kolejnych esejach Barańczak — zanurzony w lekturach, zatopiony w interpretacjach — odsłania empiryczną już czujność krytyka, penetrującego poetyckie sekty, kościoły i schi-

zmy. Ale interesuje go dokumentacja ludzkich i nieludzkich, a więc: etycznych i niemoralnych „zachowań pisemnych" artystów. Śledzi np. „zachowania pisemne" (termin Lichaczowa i Panczenki) — oraz fundujące je potrzeby i gesty etyczne. W szkicach dotyczących „pokolenia 68" zajmuje go z kolei próba zsumowania moralności społecznej z czasem politycznym i ponadczasowym dążeniem jednostki do autentyzmu. W późniejszych tekstach demonstruje już swego rodzaju „zachowania wydawnicze" pisarzy, podejmowane w imię niezależności przekonań i wolności myślenia (...).

Etyka Czuwania zostaje wyłożona na kanwie licznych przypadków wierszowych; na przykładzie „zachowań pisemnych". Lecz nie przestają być jej osnową „zachowania codzienne": biografie pisarzy. Etyka Czuwania uczy się metod czytania życiorysów i rozumienia ich meandrów; lecz — przede wszystkim — jest wyposażona w narzędzia deszyfrujące coś, co można nazywać lingwalną etyką tekstu literackiego. *Chodzi wyłącznie* — czytamy w *Proszę pokazać język* — *o metodę obserwacji: pośredni, uboczny symptom może nieraz wyraźniej niż bezpośrednie zwierzenie ujawnić wewnętrzne problemy i rozterki. Symptomem takim w odniesieniu do poezji jest oczywiście jej język.* Co to za metoda? Czy to rodzaj Czuwania, „dobrej służby", wykonanej na materiale językowym — jak w *Lingua Tertii Imperii* Victora Klemperera?

Tak i nie, gdyż — oczywiście — Etyka Czuwania jest systemem zachowań i stylem myślenia, a nie metodą czy nawet metodologią literaturoznawczą. Jako system i styl cechuje ją przekonanie, że skoro nie można przewidzieć kierunku, w jakim rozwija się człowiek i świat jego moralności, trzeba — i należy — wciąż od nowa podejmować działania kontrolujące bieżący stan owych dążeń; należy — i trzeba — oceniać i następnie wytyczać sztuce (a zatem i człowiekowi, jej przedmiotowi i podmiotowi) nie Cele, lecz teleologiczne Sposoby. Jako zachowanie i myślenie funduje ją wiara w sprawcze potencje sztuki — i nieufność do jej skostniałych modeli.

Etyka Czuwania byłaby zatem *dobrem* owego piękna Estetyki Nieufności, jak mógłby powiedzieć Henryk Elzenberg. Idzie zatem również o to, by w dzisiejszych warunkach sztuki refleksja o literaturze była tym, czym w dzisiejszych warunkach rzeczywistości może i powinna być poezja. Czymże?

„Powinna być nieufnością". Od czasu *Jednym tchem* nic się pod tym względem nie zmieniło (...). Nic się nie zmieniło. Estetyka Nieufności i Etyka Czuwania pojawiły się w tych rozważaniach dość późno; nic dziwnego, są ukoronowaniem myślowej penetracji w głąb fenomenologii etycznej i w głąb sensu dystynkcji poetyki.

— Ale — rzecz jasna — tkwią one nie w końcu, lecz u początku drogi, którą być może podążą dalsze jeszcze krucjaty prawdy.

Sergiusz Sterna-Wachowiak

BOHDAN ZADURA

1.08.1979 7.45–22.45 czternaście godzin z Piotrem Sommerem

(fragmenty poematu)

I

W pierwszą środę sierpnia kiedy
Piotr Sommer przyjechał do Puław
pociąg pospieszny z Przemyśla
do Warszawy spóźnił się ponad
dziewięćdziesiąt minut

Znosiliśmy to jak ludzie mężni
przyzwyczajeni do niewygód życia
żałując kolacji w niepotrzebnym
pośpiechu zjedzonej i nie dopitej
herbaty

Wpatrując się w ciemność ciepłej nocy
widziałem zielone światło
zapalające się dla ekspresów
i pociągów pospiesznych
to znów dla pociągów z węglem
i mazutem to znów dla podmiejskich
składów dowożących ludzi do pracy
to zielone światło
zmieniające się kilka razy w roku
na szpaltach gazet

Jeszcze wtedy
nie przyszedł mi do głowy ten projekt
by na tyle wydłużyć składy pociągów
iżby lokomotywa znajdowała się na stacji
docelowej a ostatni wagon
na początkowej Jakże wtedy
zwiększyłaby się ilość połączeń
Nikt by nie spóźnił się na pociąg
i te denerwujące wędrówki
ludzi korytarzem
nareszcie zyskałyby sens

Dróżnicy mogliby spać spokojnie
a zaoszczędzona energia
pokryłaby koszty budowy wiaduktów
ponad wszystkimi przejazdami

IV

Nigdy nie miałem domu
nie wiedziałem co to jest
Nie znałem — mówi — zjazdów
rodzinnych Dużych
stołów To słowo
zaczęło dla mnie coś znaczyć
od chwili gdy zacząłem
budować swój własny
dom

Kwestię ciotek — myślę — załatwił
mi Eliot
Dytyramb Różewicza nie otwierał
żadnych możliwości
Można protestować przeciwko
trzęsieniom ziemi
lecz nie przeciw
dowcipom

Podziwiam naturalność
z jaką Piotr wprowadza w swe wiersze
takie słowa jak żona
czy teściowa

Nie mam — mówi — żadnych obciążeń

VII

Piotr pyta
czy pamiętam
swój wieczór
w Dziekance

Czytałeś
wtedy wiersz
o Bibliotece Polskiej
w Paryżu
A ja mówiłem
coś długo
mętnie i zawile

Z tym Paryżem
to cała historia

Natalia
z którą chodziłem
do szkoły
i którą wykorzystałem
niegodziwie
jako model
w powieści
niespodziewanie
siadła
przy dębowym stole

Spotkanie
którego się bałem
którego nie przewidziałem
ileż determinacji
w jej drobnej postaci

I jakaś dyskusja
o archetypach
o Słowackim
o całej tradycji
historii powtórzeniach
o C. G. Jungu którego
znałem z drugiej
ręki

I w pewnej chwili
w chłodnym blasku
świecy
(tak to było
przy świecach)
zimne oczy Natalii
i zaciśnięte usta
ręka podniesiona
do góry

Mam pytanie

Czy pan poeta
był kiedyś w Paryżu

Któż się domyślał
że to była zemsta

Z tym Paryżem
to cała historia

Kiedy rozwiązano
Wydział
dostrzegłem w tym

szansę
nieskończenia
studiów z honorem

Dla świętego spokoju
napisałem podanie
o ponowne przyjęcie

Po kilku tygodniach
przyszło zawiadomienie
że jestem studentem
roku na którym
powinienem był być

Ostatni wpis
w indeksie
repeta III roku
stał się jak gdyby
mniej ważny

Profesor
z którym rok później
umówiłem się
na egzamin magisterski
za dwa tygodnie
nie widział
mnie przez
kilka miesięcy

W Miesięczniku Literackim
wydrukowano mi
ten wiersz
Sonet na dęby rogalińskie
pisany w Bibliotece Polskiej
w Paryżu

Tak wiem wiem wyjeżdżał pan rozumiem oczywiście
— mówił mi w czerwcu 1969 przez telefon — nie mam
do pana żadnej pretensji nie można marnować takich
okazji Czytałem czytałem ten sonet

To jeszcze
nie cała historia
z tym Paryżem
w którym nigdy nie byłem

x
Myślę o wyższości
jakości i życiu

Słyszę dziennik radiowy
W dniu dzisiejszym
dzieci przebywające
na kolonii w Bieszczadach
zapoznały się
z historią
i z aktualnymi problemami
województwa krośnieńskiego

Uśmiecham się
choć powinienem się cieszyć
przecież mamy
Międzynarodowy Rok Dziecka
i dzieci
traktowane są jak delegacje
na najwyższym szczeblu

Ilekroć jestem w Lublinie
idąc ulicą Lubartowską
mijam sklep
z napisem
mięso niepełnowartościowe

Moje wymagania
są niewielkie
marzy mi się napis
tania jatka

Kiedy zachodzę
do Ratuszowej
na herbatę
chciałbym tylko
aby zespół kelnerski
nie walczył
o tytuł brygady
pracy socjalistycznej

I myślę
że gdyby to co mam
na nogach
to były zwyczajne
buty
a nie skutery męskie
lżej by mi było
chodzić z mokrymi nogami

Myślę
o wyższej jakości
języka

XI
Chodzimy po peronie
i jak ludzie w podróży
skazani na siebie

zaczynamy rozmawiać o sprawach o których
nie mówilibyśmy gdybyśmy wiedzieli
że się spotkamy nazajutrz

Mówimy o tym co właściwie
nie ma żadnego praktycznego znaczenia
Niczego nie ustalamy Nie omawiamy

Nie planujemy Żadnych terminów Co było
do omówienia omówione Interesy do załatwienia
załatwione w przepisanym czasie

Nawet ten pomysł aby zrobić razem
trzeci *List* Longleya (Że byłoby fajnie
podpisać jeden przekład dwoma nazwiskami

Ty zrób to białym wierszem
a ja to zrymuję) zjawił się w czasie
określonym przez rozkład jazdy

Ta rozmowa niczego nie posuwa
naprzód I my się posuwamy tylko ruchem
pozornym Sto metrów na wschód

potem sto na zachód W tym samym punkcie
między Przemyślem a Warszawą Mówiąc
o zbiegach okoliczności

O ironii losów O starych przyjaźniach
I okrężną drogą pytam Piotra o zmarłych
o których zaledwie otarłem się kiedyś

I straciwszy przed laty wiarę w pokolenie
zaczynam wierzyć w doświadczeń
wspólnotę Poligon

W Morągu z jednego z wierszy Piotra
coś mówi paru tysiącom ludzi
I o to chodzi by biegać w rodzinie

jak był się wysłowił jeden z prowadzących
Lato z radiem I jeśli nie jesteśmy
potrzebni paru ludziom cóż po nas

ludzkości
Wygrał pan
Gra pan dalej Rogalińskie dęby

przypominają mi Bruna którego poznałem
właśnie w Rogalinie w knajpie Pod dębami
gdzie pół kurczaka z rożna tulił do swej gołej piersi

Ma pan piętnaście sekund
To już sentymenty
A na co po co komu ten sentymentalizm

Pytam Piotra o Steda Cóż wiemy o ludziach
Niczego nie potwierdza śmierć
Jest zaprzeczeniem

Żadne sępy tutaj
głupiej legendy wznieść nie będą mogły
na skrzydłach swej egzaltacji

I tylko straszno durno głupio
że to się tak kończy Te pierwsze książki
Ten pomysł na życie

XIII

Śnił mi się
Paryż

W kawiarni
przy Saint Denis
przysłuchiwałem się
rozmowie
o demokracji

Kilku ludzi
z brodami
w czarnych
swetrach
kilku ludzi
bez bród

Na każdym
rogu
Algerka

Z daleka
poznawałem tę
o której
opowiadał Jean

wcale nie wyglądający
na dyrektora
gimnazjum
z ulicy
M. de la Sizeranne

Przy sąsiednim
stoliku
chłopak
którego znałem
z Lublina
przyglądał się
problemowi
przez oko osła
pierścień miłości

Ktoś mówił
gestykulując
coraz gwałtowniej
i poczułem się
w obowiązku
zaoponować

(...)

Śnił mi się
Paryż
po twoim
wyjeździe

A ponieważ
w myśl mojej
teorii moich
snów
tobie
ten sen
zawdzięczam
piszę
do ciebie

Kraków, sierpień 79

Bohdan Zadura

JANUSZ LEWOŃ

POŻYTKI ZE ŚWIATŁA KOMET

Napisano już niejedną historię literatury, choć jak się wydaje, żadna z nich nie spełniła dotąd wszystkich oczekiwań. Fenomen literatury przerasta jak gdyby swojego badacza, który wikła się nadal w sprzecznościach własnej metody raz psychologicznej, raz socjologicznej czy lingwistycznej. Przedstawiona niżej propozycja napisana jest w duchu socjologii literatury, przy czym obstaje przy jej wersji dynamicznej, tzn. ujmuje swój przedmiot nie jako coś stałego, ale jako zjawisko historycznie zmienne, projektowane i kontestowane jednocześnie, zależne od indywidualnych manipulacji uczestników życia literackiego i ujawniające ich socjalno-polityczne uwarunkowania. Wybrałem fragment polskiego życia literackiego drugiej połowy lat pięćdziesiątych i zobrazowałem je na przyładzie recepcji twórczości Franza Kafki przez politycznie zaangażowanych krytyków literackich. Dla przejrzystości wywodu pominąłem niewątpliwie fascynujące problemy samego dzieła Kafki, jego recepcję w innych kręgach społeczności literackiej, jak też funkcjonowanie tej literatury dzisiaj.

Dzieło Kafki pojawia się na polskim rynku wydawniczym w okresie tzw. „odwilży" wydaje się wówczas po raz pierwszy tak dużą ilość współczesnej literatury zachodnioeuropejskiej oraz najbliższą jej tradycję literacką. Tłumaczy się i wydaje przemilczanych a głośnych pisarzy Zachodu: Camusa, Sartra, Prousta, Joyce'a, niektóre utwory Hemingwaya, Faulknera i wielu pomniejszych. Jednocześnie wzbogaca się wyraźnie polska tradycja prozy współczesnej. Wydawnictwo Literackie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik" wznawiają przedwojenne utwory Gombrowicza, Schulza i Witkiewicza. Szerokie otwarcie na współczesność i awangardowość było wynikiem reakcji na wcześniejszą praktykę, która chciała uczynić szeroko rozumianą twórczość narzędziem przede wszystkim politycznej propagandy. Częściowa autonomizacja systemu literackiego zwolniła część literatury od ciężarów światowej walki klas. W sferze instytucji oznaczało to odejście od administrowania ruchem literackim na rzecz „kierowania", to znaczy sterowania polityką kadrową wewnątrz instytucji literackich, sprawowanie kontroli planów wydawniczych przez organy partyjne i państwowe do tego powołane. Obiektywnie okres „odwilży" charakteryzował się wielkością procesów strukturalnych nastawionych nie tylko na przeobrażenie systemu literackiego, ale także społecznego. Wcale nie rzadkie były np. koncepcje syndykalistyczne, w których proponowało się udostępnienie każdej grupie literac-

kiej samodzielnego czasopisma, na którego łamach prowadziłyby one nieprzejednaną walkę ideową z innymi grupami (Aleksander Ścibor-Rylski, „Nowa Kultura" nr 40/56 r.). Postulowano zniesienie cenzury prewencyjnej i wprowadzenie ustawy prasowej przewidującej odpowiedzialność prawną redaktorów i autorów, zniesienie prohibitów w czytelniach i bibliotekach (z uchwały VII Zjazdu ZLP z 1956 r.). Polityczna niejasność „okresu popaździernikowego" i jednoczesna dekompozycja wcześniejszego systemu kontroli: cenzury i Wydziału Kultury KC PZPR powodowały z jednej strony wzrost aspiracji środowisk do tej pory dyskryminowanych, a z drugiej strony pewne zniecierpliwienie co do tempa rzeczywistych przemian. Artur Sandauer pisał wówczas: *Ślimacze tempo, w jakim toczą się trwające już pół roku pertraktacje o zakładanie nowych czasopism, wygląda dość dziwnie w zestawieniu z błyskawiczną szybkością, z jaką w ciągu dwóch tygodni przeprowadzono zmiany odwrotne w 1949 roku* („Nowa Kultura" nr 50/56 r.). Dopiero pod koniec 1957 r., kiedy to utworzono tzw. Komisję Kultury KC PZPR, zaczyna się rysować bardziej zdecydowanie wizja nowej kultury, nie była ona bynajmniej syndykalistyczna. Dwuletnia dezorientacja pozwoliła jednak na wprowadzenie do polskiej kultury sporej części zachodniej literatury, która odnalazła swojego czytelnika i entuzjastę, domagającego się kontynuacji w zreformowanym systemie literackim, zobowiązującym go do partycypowania w światowym życiu literatury.

Zdecydowany proces demokratyzacji, który w Polsce przyjmował nierzadko skrajne formy anarchii, zmuszał wiele instytucji, w tym także literackich, do równie zdecydowanych akcesów, licytowano więc często najbardziej przemilczanych dotąd pisarzy i epatowano czytelnika zakazanymi tematami, gorliwie odżegnując się od „dogmatyzmu". Ponowna rekompozycja systemu politycznego i kryteriów wartościowania dokonała się przede wszystkim na X Plenum KC w 1958 r. Przeprowadzono weryfikację członków partii, która oczyściła PZPR z tzw. elementów rewizjonistycznych i dogmatycznych (około 200 tys. członków). Zahamowano realizację różnorodnych projektów instytucjonalizacji życia społecznego, a co za tym idzie i literackiego. Władysław Gomułka wołał: „Dość wiecowania!", rozpoczęła się „nasza mała stabilizacja".

Twórczość Franza Kafki pojawia się w owej dwuletniej luce, kiedy to nikt jeszcze dokładnie nie wiedział, jak sprawy się potoczą. Przyjmowano go więc spontanicznie i odważnie, pozytywnie i negatywnie zarazem. Druk opowiadania *Przemiana* w 576 numerze „Przekroju" (z 22 IV 1956 r.), następnie *Kolonii karnej* (nr 605-6 z 11 XI 1956 r.) wzbudził niesłychany oddźwięk społeczny. Po publikacji pierwszej części opowiadania redakcja zwróciła się z pytaniem do czytelników: czy ma kontynuować druk dalszych części? Tysiące listów poparło inicjatywę „Przekroju" i w ten to „demokratyczny" sposób Kafka wprowadzony został do rewolucjonizującego się systemu literackiego. Niestety, nie jest możliwe odtworzenie lub choćby zilustrowanie owej swoistej demonstracji literackiej. Archiwum „Przekroju" spłonęło bowiem przed laty w nieznanych okolicznościach. Następny rok — 1957 — był dla Kafki nadal pomyślny. PIW wydaje *Proces* i tom opowiadań *Wyrok*, Polskie Radio zaś nadaje 18 VI w programie I Warszawy słuchowisko pt. *Proces*, w reżyserii Michała Toneckiego z Jackiem Woszczerowiczem w roli głównej. Emisję antenową słuchowiska poprzedziły kameralne przesłuchania organizowane dla

działaczy kultury, twórców, krytyków i przedstawicieli różnych środowisk społecznych. Po premierze radiowej odwołano się również do opinii publicznej, która w zdecydowanej większości poparła i zaakceptowała program. Należy przy tym podkreślić, iż słuchacze wiązali utwór z dokonywaną wówczas oceną rzeczywistości polityczno-społecznej lat tzw. stalinizmu, szczególnie obecnego w sektorze wymiaru sprawiedliwości. Cytuje się więc w tym kontekście fakty fałszywych procesów, niesprawiedliwych wyroków, prześladowań za przekonania religijne, istnienie obozów odosobnienia itp., naruszenia konstytucji, prawa i zwykłego ludzkiego sumienia. Janina Rybińska-Łozowska tak pisała do Polskiego Radia: *„Proces" mówi o fałszywym procesie, który niedawno jeszcze oglądaliśmy na własne oczy* („Radio i świat" nr 28/57 r.). Oczywiście głosom przychylnym upowszechnieniu twórczości Kafki towarzyszyły opinie krytyczne, często stylizujące się na głos „zdroworobotniczy": „Bzdury — dajcie coś, co chcemy wszyscy", „Po co Kafka?". Słuchaczka z Czarnej Wsi pisała: „Dość chuligaństwa w literaturze". Polskie Radio nie uległo jednak presji tych głosów i w grudniu 1957 roku powtórzyło słuchowisko, zaznaczając, że czyni to na prośbę publiczności radiowej.

Teatr początkowo dość niechętnie odniósł się do dzieła Kafki, dyrektor Balicki z Teatru Polskiego odrzucił propozycję Jana Kulczyńskiego i Jacka Woszczerowicza wystawienia *Procesu*. Dopiero pod koniec 1958 roku w teatrze „Ateneum" doszło do polskiej prapremiery *Procesu*. Rolę Józefa K. grał niezapomniany Jacek Woszczerowicz. Recenzje po spektaklu nie były jednak całkowicie entuzjastyczne. „Jaszcz" (Jan Alfred Szczepański) w „Trybunie Ludu" ogłosił listę zastrzeżeń wobec Kafki: sieje więc on zgorszenie, mąci w głowach i lansuje cynizm; jego filozofia uczy pesymizmu, kiedy mówi, że człowiek w każdym społeczeństwie skazany jest na zagładę („Trybuna Ludu" nr 343/58 r.). Politycznie zaangażowani krytycy dość niechętnie zabierali głos w sprawie Kafki. Swoista moda na Kafkę i wydania książkowe zmusiły jednak krytykę marksistowską do zajęcia stanowiska.

Ideową platformą tej części krytyki literackiej był podówczas dodatek literacki „Trybuny Ludu" — „Trybuna Literacka". Tam też ukazują się ostrożne recenzje z prozy Kafki. NEMO pisał: *Kafka zgromadził wszystkie czarne, złe, odrażające rysy naszego czasu i zbudował z tego tworzywa dzieło będące krzywym zwierciadłem współczesności. Zajął wobec niej wyłącznie stanowisko prokuratora* („Trybuna Literacka" nr 3/59 r.). Zapomina przy tym krytyk, że Kafka napisał swoje utwory przed pierwszą wojną światową i tuż po niej, a więc nie jest prokuratorem, ale wizjonerem. Zgodnie z interpretacją NEMO Kafka traktowany winien być tylko jako pewien szczególny typ patologiczny, którego twórczość może być przedmiotem co najwyżej ciekawości, z jaką ogląda się rysunki schizofrenika. Andrzej Jarecki w „Sztandarze Młodych" zwierzał się konfidencjonalnie: „Nie lubię tej literatury", by jednak uchronić się przed zarzutem mieszczańskiego subiektywizmu dodawał: „brak humoru (...) cofa Kafkę poza współczesność" („Sztandar Młodych" nr 293/58 r.). Nie muszę chyba dodawać, że jest to nieprawda, przynajmniej co do dzieła Kafki. Inny młody krytyk, Jan Zbigniew Słojewski, we „Współczesności" gromił Kafkę strojąc swój głos na ton „ludowego kaznodziei": *Czytelnik odrzuci dzieła pustynne, zarażone śmiercią (...). Tylko zazdrość suchotnika kazała wypisywać mu szaleńcze koncepcje bezsensu (...). Czytelnik nie chce tego, jest*

mu to obce, chce życia. Wyrok skazujący podaje Słojewski w formie urzędniczego ukazu: *Odmawia się (...) strawności pokarmom, którymi karmić usiłują czytelnika, wyraża się swą dezaprobatę i obrzydzenie dla beznamiętnego, bezpłciowego stylu, którym mówią o życiu i świecie* („Współczesność" nr 25/58 r.).

Społeczny rozgłos twórczości Kafki nie został jednak przytłumiony wmawianiem sugestii politycznych krytyków z „Trybuny Literackiej" i „Współczesności". Co dziwniejsze właśnie ten sam Kafka pojawił się w ich własnych kontrowersjach w przededniu III Zjazdu partii, który miał ocenić popaździernikowe przemiany i wytyczyć cele na przyszłość.

Aby zrozumieć aktualność Kafki w 1959 roku, musimy się cofnąć raz jeszcze do 1957 roku, kiedy to pojawił się pierwszy głos, który po dwóch latach odbije się wzmocnionym echem w prasie krajowej. Chodzi o paryską korespondencję nadesłaną do „Polityki" przez Andrzeja Wirtha, w której opisywał w sposób bardzo impresjonistyczny przedstawienie *Zamku*, oparte na powieści Franza Kafki. Wirth głęboko przeżył ten spektakl, prawdziwie po polsku, odnalazł w *Zamku*, wbrew opiniom publiczności paryskiej złą atmosferę czasu, z którego niedawno wyszliśmy i który próbujemy w sobie i w rzeczywistości przezwyciężyć. Kafkowski Faust — tak nazywa Wirth geometrę K. — jest dla nas jednoznacznie pozytywnym bohaterem minionego okresu, on *szuka socjalizmu, który daje się lubić nie „dzięki", ale „wbrew" rzeczywistości. Te poszukiwania są, jak w prawdziwym życiu, tragiczne i komiczne zarazem. I właśnie owa obłędna metafizyka biurokracji, którą nad swoim światem wznosi Kafka, oddaje najlepiej klimat czasu, kiedy więź międzyludzka zagrożona była śmiertelnie* („Polityka" nr 41/57 r.). Kończył swoją relację ekstatycznym wołaniem: *Myślę, że polska widownia odczytałaby dzisiaj „Zamek", nie metafizycznie i nie religiancko, ale właśnie w ów jedynie narzucający się sposób — jako odbicie klęsk, porażek, dumy i grozy czasu, którego sens odkrył polski PAŹDZIERNIK (...). Oto sztuka dla Polski.* Andrzej Kijowski odrzucił taki sposób traktowania literatury, czy szerzej — sztuki. W eseju *Polski Kafka* protestował przeciwko aktualizującej recepcji Kafki przez niektórych politycznych krytyków. Nazywał wprost taką praktykę fałszowaniem, spłycaniem Kafki („Teatr i film nr 1/58 r.). Pierwsze starcie powtórzone zostało w rok później, po opublikowaniu *Zamku*. Wirth napisał entuzjastyczną recenzję, gdzie pogłębił własne odczytanie o cały kompleks światopoglądowych rozstrzygnięć współczesnego człowieka: jego wolności, tragizmu i wyzwolenia („Nowa Kultura" nr 47/58 r.). I tym razem Kijowski podjął wyzwanie rzucone przez Wirtha na łamach „Twórczości", omawiając zawartość czasopism („Twórczość" nr 1/59 r.). Sceptycznie ocenił interpretację Wirtha, samą zaś praktykę uznawał za przejaw dawnej tendencji „wyinterpretowującej", czyli mówiąc prościej, fałszującej dzieła. Twórczość Kafki rozumie Kijowski w kategoriach metafizycznych, wszystkie inne treści, choć możliwe do wyjaśnienia, uważa za mniej istotne, a więc historycznie zmienne.

To podwójne starcie skrystalizowało dwie wyraźnie rozłączne wizje nie tylko krytyki literackiej, ale i samego dzieła literackiego, a co za tym idzie, różne sposoby odczytania Kafki. Mówiąc w uproszczeniu: Wirth optuje za literaturą przeżywaną, Kijowski zaś za literaturą rozumianą.

Zdecydowanego rozszerzenia granic tej polemiki dokonał Stefan Żółkiewski na łamach „Nowej Kultury", przygotowując grunt pod III Zjazd partii. „Dyskusję o literaturze" rozpoczął

sam redaktor naczelny wielkim artykułem *Człowiek zbuntowany* na trzy miesiące przed Zjazdem. Następnie zabrał głos Andrzej Wirth. Jego wypowiedź była jakby pendant do artykułu Żółkiewskiego i tytułowała się *Człowiek odważny* („Nowa Kultura" nr 5/59 r.). Upraszczając nieco zawiłość wywodu, dwie podstawowe tezy dają się sprowadzić do uznania dzieła Kafki za najbardziej twórczego w konstrukcji modelowego „człowieka odważnego" i jego literackiego przedstawienia. „Człowiek odważny" wybiera cele nadrzędne z koniecznej i oczywistej potrzeby działania. Przedstawienie zaś w kreacyjnej technice pisarskiej Kafki, jest jedynym wyjściem w sytuacji wyczerpania się pisarskich technik mimetycznych. Takimi też wyróżnikami cechował się Wirthowski projekt literatury socjalistycznej, dla której Kafka miał być mistrzem największym. Nowatorskie ujęcie literatury przez Żółkiewskiego i Wirtha zostało odrzucone w felietonie Janusza Wilhelmiego *Pierwsze koty za płoty* („Trybuna Literacka" nr 6/59 r.), gdzie bezpośrednio zaatakował tylko Wirtha. Zarzucał mu podrzucanie kukułczych jaj do socjalistycznej kultury, twierdząc, że chce on ideologicznie przepchnąć ulubionego przez siebie Kafkę. Karcił też Wirtha za wznoszony przez niego zamęt w dyskusji o procesie kształtowania socjalistycznej świadomości przez literaturę.

Marzec 1959 roku był decydujący dla wyników kontrowersji, nie tylko dotyczących Kafki, lecz szerzej przyszłości całej kultury polskiej, a przede wszystkim polityki kulturalnej najbliższych lat. Stefan Żółkiewski zmobilizował wszystkie siły w celu ostatecznego przezwyciężenia schematyzmu i ciemnoty umysłowej. Dwa kolejne numery „Nowej Kultury" (numer 8 i 9 z 1959 r.) zamieszczały jego ostateczne propozycje, stylizujące się na mowę zjazdową: *Głosy z miejsca na lewicy.* Gromił między innymi Wilhelmiego za jego „kapralską prostotę". *Niepotrzebnie niepokoi się Wilhelmi* — pisał — *że Wirth chce podstępnie dopisać do trójcy imion klasyków marksizmu jeszcze Kafkę.* Broni również Wirtha przed Kijowskim, nazywając tegoż filistrem i snobem, który na dodatek insynuuje, że Wirth oszukuje socjalitycznych doktrynerów, pakuje więc do ich rąk gotowy oręż. *Wirth być może nie ma racji* — twierdził Żółkiewski — *ale jest to jedyny dziś krytyk polski, który na dużą skalę pośredniczy świadomie między naszym życiem literackim a literaturami obcymi.* Niestety mobilizacja sił była zbyt wątła, a operatywność doktrynerów olbrzymia. Już cały numer „Trybuny Literackiej" z 15 marca 1959 roku był wymuszeniem rozwiązania najbardziej odpowiadającego jej współpracownikom. Numer eksponował na pierwszej stronie fragment przemówienia Władysława Gomułki, w którym pierwszy sekretarz piętnował tzw. czarną literaturę, szkodliwą ideowo, będącą pod wpływem rewizjonistycznych i burżuazyjno-liberalnych tendencji. Sekundował „Wiesławowi" Andrzej Werblan, który uznawał Kafkę i Gombrowicza za fałszywą perspektywę rozwoju literatury. Numer ten przynosił również głos Kałużyńskiego, który jakby zza kotary zadaje cios w plecy Andrzejowi Wirthowi, ponownie oskarżając go o przemytnictwo ideowe. Poucza przy tym krytyka, że można częściowo adaptować Kafkę, bo „robociarz nie wyrywa sobie z rąk Kafki". Janusz Wilhelmi w 12 numerze „Trybuny Literackiej" rozdawał cenzurki wszystkim uczestnikom dyskusji o literaturze. Starcie zostało rozstrzygnięte, pozostały uszczypliwości. Wirth obnażył nicość intelektualną Kałużyńskiego, który „podłożył mu świnię", oskarżając go o przemytnictwo, czyli o re-

wizjonizm („Nowa Kultura" nr 12/59 r.). Kałużyński zaś zripostował atak w satyrycznym marzeniu, które warto zacytować choćby we fragmencie:

Przebieg dyskusji intelektualistów w punktach.
Wariant B. jak być mogło (marzenie).

1. *Wirth: Gdyby idee „Zamku" Kafki wyłożyć jako komunizm, geometra K. mógłby być wzorem komunisty.*
2. *Wilhelmi: Wirth podrzuca kukułcze jajo kulturze socjalistycznej.*
3. *Żółkiewski: Tym razem wyjątkowo radziłbym Wirthowi, by się przyznał, że strzelił głupstwo.*
4. *Wirth: Rzeczywiście strzeliłem głupstwo. Zrezygnuję również z przygotowywanej przeze mnie propozycji potraktowania św. Łukasza, Mateusza, Marka, (Jana wyłączam jako mistyka) jako pisarzy partyjnych, z uwzględnieniem Judasza, jako ideologicznego perfidnego łajdaka, czego przykłady znajdujemy w najbliższym otoczeniu (kol. Kałużyński).*
5. *Kałużyński — milczy — czysty zysk dyskusji* („Trybuna Literacka" nr 13/59).

Pozostałe głosy w sprawie Kafki były już nieistotnymi deklaracjami. Składali je w imieniu „Współczesności" Chochoł, a za siebie w „Twórczości" polski kafkolog Roman Karst, opatrując wystąpienie Wirtha ojcowską uwagą: *Nie oparł się emocjom i poniosło jednego z polskich miłośników Kafki* („Twórczość" nr 9/59 r.). Długo przygotowywał Stefan Żółkiewski własne podsumowanie dyskusji, którą sam zainicjował, a która obróciła się przeciwko niemu. Dopiero w maju publikuje rodzaj syntezy, nie wspomina w niej aprobatywnie Wirtha, a miast wcześniej wychwalanego Camusa, nie mówiąc o Kafce, za wzór literatury przyszłości uznaje *Wielki tydzień* Aragona („Nowa Kultura" nr 19/59 r.).

Dzieło Kafki zaplątane w wir historii ponownie spełniło rolę katalizatora napięć, tym razem ideologicznych, które rozłożyły się wzdłuż osi zaangażowania i niezaangażowania literatury i krytyki z jednej strony (Wirth — Kijowski), a dialektycznym i dogmatycznym marksizmem z drugiej (Wirth — Wilhelmi). W spięciu tym dzieło nabrało sensu, jakiego nigdy przedtem nie posiadało, ukazując własną bezbronność i otwartość na sens, jaki niesie historia, jak też ujawniło własną agresywność wobec systemu literackiego, w jakim zaistniało, zmuszając do artykulacji jego rzeczywistych sprzeczności. Dzieło wielkie bowiem nie tylko jest czytane, ale i samo „czyta", jest dialektyczną jednością, nie istnieje poza systemem kulturowym, jak też system nie istnieje poza nim. Robert Escarpit takie dzieło nazywa po prostu arcydziełem, definiując je jako utwór zdolny do odegrania największej ilości wartościowych ról w różnych układach społecznych i kulturach.

Przedstawiony fragment polskiego życia literackiego połowy lat pięćdziesiątych wydaje się na pozór całkowicie historyczny. Nie istnieje dzisiaj ani tamta moda na Kafkę ani też nie uprawia się takiego pisarstwa krytycznego, jak też nie słychać wczorajszych uczestników tamtych gorących dyskusji. Wygląda to tak, jak gdyby sala obrad została całkowicie odmieniona, ale czy tak jest rzeczywiście? Czy dzisiejsze dyskusje są tak zupełnie czymś innym, czy nie chodzi ciągle o to samo: jaka ma być literatura w naszych warunkach geopolitycznych,

jakimi zasadami kierować ma się życie literackie? Nawet niektóre postulaty brzmią zupełnie tak samo. Z drugiej strony rzeczywiście nikt dzisiaj nie wymienia twórczości Kafki jako perspektywy rozwojowej literatury, ale czy inna twórczość nie zacznie spełniać tej wolnej jeszcze roli?

Janusz Lewoń

„Równość" realna, czyli stopień „uduchowienia" osiągnięty w procesie dziejowym przez „naturę ludzką" znajduje wyraz w systemie zrzeszeń „prywatnych i publicznych", „jawnych i ukrytych", które wcielają się w państwo i światowy system polityczny.

Antonio Gramsci

KINGA OLEWICZ

Dzieci

Lubimy książki z pięknymi obrazkami,
każda wizja przyszłości jest na miarę naszych pragnień.
Gdy choć raz wejdziemy w kolorowy sen
pełen zapachu kolorowego dzieciństwa
kurczowo trzymamy tamten czas —
zabawkę bliższą od rodzicielskich słów.
Znamy już dyplomację słów,
umiemy czytać między wierszami
i między spojrzeniami.
A gdy zmuszają nas do miłości —
uczą nienawidzieć.
Nie lubimy pomarszczonych rąk,
zgniłych oddechów, landrynkowej dobroci.
Bliższy ciału trawnik i dzikie chaszcze
niż dobrze ułożony wujek w trumnie.

Zapominanie

Nikt nie chce, żeby go zapomniano
Dlatego doskonali swoją powierzchowność i umysł
Zwłaszcza na starość przypominamy sobie
Najdalszych krewnych
I ślemy rzewne listy
Posyłając w nich spóźnione zdjęcie
Bobaska na futrze.
Lecz odwracają się wszyscy jak od cienia.

Odchodzą dni niezauważone
Blednąc jak twarz księżyca nad ranem.
Kurczy się czas jak przestrzeń
Dorosłego człowieka.

Dlaczego

Dlaczego mamy wstydzić się
żylastych rąk,
całego życia poplamionego nędzą.
Ojcowie ginęli na obcej ziemi,
byśmy mogli żyć z godnością.
Podnosili z ziemi skórkę chleba
jak hostię.
Byśmy nigdy nie znali przekleństwa głodu.
Niektórzy zapomnieli swojej drogi.
Zmagając się z losem
zagubili przyszłość.
Odeszli ojcowie zabierając ordery.

Bohaterowie milczą
Czekają na nalot.

Emigracja

Kamień znaleziony na brzegu,
bliższy jest niż pieniądz obcych.
Inaczej pachnie tu wiosna.
Słońce zachodzi z innej strony.
Wygnani z własnych domów,
z własnych pragnień.
Szukają we śnie cierpliwych powrotów.
Zgrzebnej mowy,
pościeli pachnącej mlekiem.
Kolęda jak ukłucie boli.
Zasłaniać trzeba twarz talerzem.
Wszędzie nas pełno jak pereł zgubionych.
Za czyjąś wolność wsiąka w ziemię nasza krew.

W rękawiczkach

Dzieło zniszczenia najlepiej wykonywać w rękawiczkach.
Można je zmienić na czyste.
Zdalnie kierowane losy nie czują swojej uległości,
obijają się o siebie jak bilardowe kule.
Można zabić każde życie i odwagę
odrywając czepiającą się dłoń,
usuwając spod stóp chwiejny kamień,

uciekając tchórzliwie przed oczyma
szukającymi punktu zaczepienia.
W rękawiczkach można zabić każde życie.

Ogień wybieli plamy.

Kinga Olewicz

Politykę nazwano „sztuką możliwości" i faktycznie jest ona sferą podobną do sztuki o tyle, o ile tak jak sztuka zajmuje pozycję pośredniczącą między duchem a życiem, ideą a rzeczywistością, tym, co pożądane, a tym, co konieczne, sumieniem a czynem, obyczajowością a władzą. Wiele w niej bezwzględności, konieczności, wiele *expediency* i koncesji na rzecz materii, wiele rzeczy arcyludzkich i pospolitych — i z trudem dałoby się znaleźć polityka, męża stanu, który by osiągnął rzeczy wielkie, a potem sam sobie nie musiał zadać pytania, czy wolno mu się jeszcze zaliczać do ludzi uczciwych.

Tomasz Mann

MATYLDA WEŁNA

Apollinaire w Salonie Jesiennym

Paryż w sierpniu 1980 roku był pogodny i przepełniony turystami. Fascynujący błękit nieba idealnie harmonizował z zielenią drzew i trawników, z kontrastami kwietnych kobierców, na których przeważał trójkolor, z oczyszczonymi z wiekowego brudu i kurzu — porządki André Malraux: Paryż na biało — rzeźbami, mostami, fasadami, z oślepiającą bielą kamyczków z dna rzek i mórz, którymi to kamyczkami wysypuje się aleje i ścieżki w ogrodach i na niektórych placach.

Wśród setek innych zwrócił moją uwagę plakat informujący o wystawie Pierro Grazianiego, poświęconej Saharze. Przypomniałam sobie przedwieczerze bibliofilskie. Na jednej z nich profesor Franciszek Uhorczak opowiadał, że opracowując jako kartograf Afrykę dla potrzeb „Powszechnego Atlasu Świata", zaznaczył na mapach Saharę kolorem czerwonym. Tak samo ujrzeli ją z wysokości orbitalnej astronauci amerykańscy, że go potem pytano: a skąd pan wiedział? Była dobra okazja, żeby sprawdzić, jak zobaczył ją artysta w zetknięciu się z nią oko w oko.

Intuicja i wyobraźnia uczonego potwierdziły się w zupełności w widzeniu artystycznym.

Na kilkudziesięciu obrazach olejnych i kilkudziesięciu akwarelach dominowały kolory gorące i ostre, jak przystało na pustynię: czerwień, cynober, brąz, pomarańczowy, żółć i fiolet. Graziani malował w tonacji ceglastej zaledwie widoczne pośród gór piachu i chmur pyłu mauretańskie budowle, niby bajkowe zamki, żółte jak słoma palmy, ludzi spowitych w biel, o czarnych twarzach, snujących się po morzu piasków jak duchy, krajobrazy o niezmierzonej perspektywie, wsysające w bezmierną przestrzeń. Dostrzegał egzotyczną poezję spalonej przez słońce ziemi.

Na samym końcu ekspozycji stały zaś oparte o ścianę trzy wąskie i wysokie malowidła, stanowiące jedną całość. Po uporaniu się w dziesiątkach wariantów ze zwykłymi w tym krajobrazie burzami piaskowymi artysta doszedł do kolorystycznej syntezy Sahary i namalował... burzę kolorów. Opalizującą w zabójczym słońcu mieszaninę barw nieba i ziemi. Była to tęcza pokruszona, wrząca, i mieciona, zawirowana przez wiatry —

jak pstry omam choinkowych świecidełek. Jarząca się kolorami pokusa pustyni — groźna śmierć.

Konfrontacja z „Saharą" Grazianiego nie była jedyną korzyścią pobytu w Grand Palais.

Ekspozycję rozmieszczono na świeżym powietrzu, jak się to mówi w lewym skrzydle krużganku, który obiega wewnętrzny dziedziniec dookoła. Oszklona, żelazna kopuła o konstrukcji w stylu wieży Eiffla jest nie mniejszym niż ona popisem techniki swoich czasów. Mam tu na myśli jej ażurowość i lekkość. Z balkonu widać było dobrze, że na olbrzymim dziedzińcu montuje się jakąś niepodobną do niczego na pierwszy rzut oka kratownicę, brązową od przeciwkorozyjnej farby. Mimo niedzieli nerwowy stuk młotków i zgrzyty żelaza zdradzały, że najwyraźniej spieszono się. Nie pojęłam zrazu zupełnie czemu ten labirynt klatek i klateczek może służyć.

Pod koniec sierpnia prezydent Republiki, Valery Giscard d'Estaigne, otworzył osobiście w Grand Palais — międzynarodową wystawę sztuki współczesnej, tradycyjny Salon Jesienny. (Gmach Wielkiego Pałacu wzniesiono w 1900 roku specjalnie dla potrzeb tej wielkiej imprezy, a jego otwarcie odbyło się przy okazji powszechnej wystawy światowej).

Udostępniony z chwilą inauguracji zwiedzającym — w tym przede wszystkim ogromnej rzeszy turystów — Salon Jesienny 1980, nie był jeszcze całkowicie gotowy w pierwszych dniach listopada. Żelazna kratownica, o której mowa była wyżej, okazała się żebrowaniami pawilonów wystawowych. Żelazne szkielety wybite pilśnią i powleczone białym płótnem (spożytkowano chyba tysiące metrów tkaniny) stały się niewielkimi kameralnymi salkami, przeznaczonymi bądź dla jednego twórcy, bądź dla jakiejś grupy lub kierunku. Dziesiątki, a nawet może setki tych pomieszczeń znajdowały się przy krzyżujących się geometrycznie przejściach w formie uliczek jak w jakimś rozplanowanym pod linijkę mieście.

Wszędzie nadal panował niewielki wprawdzie, ale widoczny organizacyjny rozgardiasz. Umieszczone pod sufitem tabliczki z nazwiskami bardziej uhonorowanych artystów, którym oddano do dyspozycji całe salki, zakrywały jeszcze tu i ówdzie kartki papieru. W salach zbiorowych brakowało podpisów pod obrazami. Na szarej wykładzinie podłogowej (i tej zużyto ilości niebagatelne!) leżały drobne wiórki z opakowań; przesyłki z obrazami stały gdzieniegdzie pod ścianami. Z wielkim pośpiechem usuwano usterki w instalacji oświetlenia i nagłośnienia, przesłuchiwano podkład muzyczny do imprez towarzyszących. Artyści, z trudem ukrywając podniecenie i zdenerwowanie, przewieszali swoje obrazy — z determinacją, acz chyłkiem — na bardziej godne według nich miejsca i sami wbijali gwoździe w ściany, przyniósłszy je zapewne wraz z młotkiem z domu.

Przy wejściu, w wielkim pośpiechu, żeby nie stracić ani jednego nabywcy — Salon Jesienny to przede wszystkim wielka impreza handlowa i propagandowa — zapełniano stoiska stosami reprodukcji, kart pocztowych, plakatów, katalogów wszelkiej maści, różnych bogato ilustrowanych opracowań monograficznych. Paryż w tym tonie. Ich barwne okładki ćmiły w oczach. Ruszał powoli gigantyczny interes.

Wystawie patronował — z całą godnością swego charyzmatu — generał Charles de Gaulle: ponadnaturalnej wysokości, trzymetrowa chyba postać z gabinetu figur woskowych. Ustawiono go przy wewnętrznych schodach wiodących na balkony, na wolnym powietrzu, bowiem przewyższał znacznie wysokość hal wystawowych. Miał na sobie swój generalski mundur o odcieniu brązowym. Patrzył wyniośle, w marszu ponad i w dal, co zdaje się miało mieć wymowę symboliczną, zwłaszcza w okresie przedwyborczym. Po sąsiedzku, przy stopniach schodów, dwie fontanny w formie nałożonych na siebie złotych kul bezustannie obmywanych cienką warstwą wody, opryskiwały grubolistne rośliny, które błyszczały jak dopiero co posrebrzane.

Po trosze gubiąc się w imponującym bezmiarze wystawy, śladem innych zwiedzających dotarłam tam, gdzie najmocniej bił jej puls — do serca niejako. Były nim pokoiki — sześć czy siedem — po prawej stronie od wejścia, przy głównej alei, a przeznaczone na ekspozycję biograficzną autora „Piosenki niekochanego", „Strefy" i „Alkoholi".

*

Salon Jesienny 1980 został ściśle powiązany z osobą Guillaume'a Apollinaire'a. Podyktowały to pietyzm i duma. Dnia 26 sierpnia 1980 roku minęła właśnie setna rocznica urodzin poety, wielkiego bojownika o sztukę nowoczesną i zbliżała się w dodatku sześćdziesiąta druga rocznica jego śmierci. Apollinaire zmarł bowiem 9 listopada 1918 roku.

Na tej małej ekspozycji Apollinaire'owskiej panował ścisk. Od pierwszego rzutu oka widziało się, że jest ona niemałą niespodzianką, wręcz sensacją. Tak było w istocie. Po raz pierwszy w historii literatury francuskiej zajęto się tak dogłębnie i wszechstronnie tym poetą. Po raz pierwszy urządzono z takim nakładem sił i kosztów tak szczegółową wystawę, gromadząc na niej pamiątki, które nigdy przez postronnych nie były oglądane. Był to doniosły moment w życiu kulturalnym Francji. I zarazem wielkiej miary ewenement dla publiczności — w pół wieku przeszło po zgonie poety. Ale był to poeta skandalizujący i bulwersujący opinię publiczną, co jeszcze pamiętano.

Apollinaire, właściwie Wilhelm Albert Włodzimierz Aleksander Apolinary Kostrowicki, był po babce i po ojcu Włochem. Po matce zaś — Polakiem. Dziad jego, Michał Kostrowicki, ożeniony z Włoszką, Julią Floriani, musiał uciekać z rodzinnych dóbr pod Nowogródkiem, gdy po powstaniu styczniowym dwaj jego bracia wywiezieni zostali na Syberię. Osiadł

w Rzymie, z biegiem czasu objął wysoką godność szambelana papieskiego.

Michał Kostrowicki do Rzymu przywiózł ze sobą kilkuletnią córeczkę — Angelikę. Otrzymała odpowiednie, godne pozycji ojca wychowanie i wykształcenie w ekskluzywnym i eleganckim klasztorze Sacré-Couer, ale była także jego najbardziej niesforną pensjonariuszką. Gdy dorosła, te cechy charakteru ujawniły się jeszcze w większej mierze. Młoda panna stała się matką — bez małżeństwa — dwóch synów: Wilhelma i Alberta. W metryce chrztu synom nadano nazwisko matki. Sprawa ta rozrosła się do legendy, którą ze szczególnym upodobaniem podtrzymywał, urozmaicał i bez przerwy wikłał sam poeta, opowiadając przyjaciołom, że jest synem włoskiego kardynała, a nawet, że w prostej linii wywodzi się od Orlątka. Faktycznie jego ojcem był, jak się zdaje, bo rzecz nie jest dość jasna — potomek arystokratycznego rodu, oficer bardzo urodziwy i wesołego usposobienia — Francesco Flugi d'Aspermont, którego rodzina nie zezwoliła na mariaż z półsłowiańską wybranką serca.

Kieruję wzrok na fotokopię dwu kartek maszynopisu z podwójnym odstępem, gdzie na użytek zwiedzających zredagowano króciutki życiorys poety. Pani Jeannine Warnod zapytuje na wstępie: Polak, Francuz czy Rzymianin?... A więc — jak to wiadomo z historii literatury — sprawa blisko nas obchodząca. Po powrocie do kraju odświeżyłam sobie w pamięci pewne fragmenty monograficznej książki Julii Hartwig. Podaje ona, że w jednym z listów do swej wojennej narzeczonej, Madeleune Pegés, poeta tak usytuował się w ówczesnym krajobrazie literatury europejskiej, wyjaśniając swoje pochodzenie:

„Nietzsche był Polakiem jak ja. Wielki pisarz niemiecki to znów Polak, Przybyszewski (nie czytałem go). Trzech jest dziś Polaków znanych w literaturze, a żaden z nich nie pisał po polsku: Conrad w Anglii (ma talent), Przybyszewski w Niemczech i ja we Francji".

Biografowie zgodni są co do tego, że Apollinaire potwierdzał swą polskość na każdym kroku i przy każdej okazji, ale równocześnie starał się o naturalizację we Francji i uzyskał ją, chociaż już w ostatnich miesiącach życia.

Kiedy miał lat dziewiętnaście, matka, która przeniosła się na stałe do Francji, oświadczyła mu twardo: musisz pracować, ja nie mam środków na twoje utrzymanie. Jej niepewne dochody pochodziły głównie z namiętnej gry w kasynie. Apollinaire związał się z Paryżem, chociaż dużo podróżował: cierpiał okresowo nędzę jak wielu ówczesnych artystów nieakademickich. Z czasem poznał się z „paczką cyganów nie mytych a hulaszczych, szalejących na Montmartrze, z tą międzynarodową bandą ambitnych i żądnych sławy zarozumialców, którzy wszelkimi sposobami chcieli się wybić i głosili szokujące, skrajnie nowatorskie idee w sztuce". Byli to tacy wybitnie

utalentowani, a nawet genialni twórcy, jak Picasso, Braque, Gris, Leger, Delauney, Pisabia, Flaminck, Kisling, Modigliani, Marcoussis; Apollinaire przyjaźnił się poza tym z Matisse'em, Chagallem, Chirico, Henri Rousseau, zwanym Celnikiem. Rywalizował w sztuce słowa z Maxem Jacobem i Blaisem Cendrersem.

„Musisz pracować"... Jakby to nie było przykre — konieczność była koniecznością. Pozbawiony pomocy finansowej ze strony matki Wilhelm Kostrowicki przeobraża się w poetę, przyjmuje od jednego z imion nazwisko Apollinaire dobiera sobie odpowiednie imię — Guillaume — i już jako Guillaume Apollinaire objawia się w życiu kulturalnym Paryża. Pisze wiersze i zapełnia kroniki czasopism poczytnymi, bo pikantnymi felietonami o dialogach „leciutkich jak baloniki". Nie unika tematów o posmaku skandalicznym.

Chwyta się różnych sposobów, aby się utrzymać na powierzchni i dojść do celu — zdobyć sławę i pieniądze. Przybiera na przykład kobiece nazwisko Luizy Lalane (oczywiście fikcyjne) i prowadzi kronikę kobiecą w jednym z czasopism, co potem wychodzi na jaw i wywołuje wstrząs psychiczny u czytelników.

Poza tym — kocha Paryż, uwielbia „flanowanie", czyli wielogodzinne włóczęgi po mieście, co dzisiaj uprawiają już tylko co bardziej skrupulatni turyści. Godzinami wystaje przy skrzynkach bukinistów nad Sekwaną i grzebiąc w nich do upadłego, dokształca się ze szczególnym upodobaniem we wszystkim, co niezwykłe, egzotyczne, co trąci myszką, a przynajmniej jest dziwaczne, niespotykane, unikalne. Kurioza — oto, co go frapuje. Ubóstwia fetysze Australii i Gwinei. Zostaje zamieszany przez lekkoducha i utracjusza w słynną kradzież Giocondy z Luwru i uwięziony. Przeżywa chwile strachu, samotności, doznaje opuszczenia przez przyjaciół.

W 1913 roku wychodzi tom jego wierszy pod tytułem „Alkohole" oraz niebawem także tom esejów na temat sztuki pod tytułem „Kubiści". Obie te książki mają fundamentalne, do dziś nie przebrzmiałe znaczenie dla obu dziedzin sztuki — poezji i malarstwa.

W 1905 roku Apollinaire napisał swój pierwszy artykuł o Picassie w „Revou Immoraliste". Sprecyzował swoje — „j'aime" — „lubię" i swoje — „je n'aime pas" — „nie lubię". Gdy w 1907 roku Picasso pokazał mu swoje „Panny z Avignonu", Apollinaire rzekł: „To jest rewolucja".

Rok po roku w swoich kronikach — czytamy w Katalogu wystawy, z którego czerpię pełną garścią niekiedy in crudo — przekraczał Apollinaire rozwój swych myśli i swoich gustów. Zrozumienie sztuki swoich przyjaciół nie przyszło natychmiast. Jego teksty były i pozostały kontrowersyjne, sądy nie były nigdy ostateczne, ponieważ Apollinaire nie był szefem ani teoretykiem. Fascynowała go nowość, jego umysł był otwarty na wszystkie formy ekspresji. Życie Apollinaire'a — często

wesołe, a momentami desperackie, mistyfikatorskie i sentymentalne — jednało mu mnóstwo przyjaciół, którym był zawsze wierny, nie przestając być wiernym swoim pasjom. Nie brakowało mu także przeciwników i wrogów.

W 1912 roku bronił porywająco i gwałtownie artystów i przewidywał, że przeciwnicy tych młodych, bojowych malarzy francuskich zostaną szybko zapomniani. Jego kroniki artystyczne z lat 1902—1918 ukazały różne style sztuki. Ale Apollinaire prezentował przede wszystkim nowatorów — ujawniając ich talenty.

Był rok 1900, nazwany „piękną epoką" — lata nadziei i lata kryzysów: narodziny przemysłów, postęp w komunikacji, automobile, aeroplany, kino, które poetę fascynowało, no i właśnie ten wylansowany przez niego kubizm. „Apollinaire jest katalizatorem ruchów swej epoki — powiedział o nim jeden z jego przyjaciół, Pierre Reverdy. — Podejmuje wysiłek, na który go stać, żeby ją nawet wyprzedzić". „Bardziej niż kiedykolwiek dzisiaj, on wykreśla nowe drogi otwarte na nowe horyzonty".

Przez 15 lat Apollinaire zapełniał kroniki artystyczne i rubryki krytyczne Salonu Jesiennego i innych wielkich wystaw malarstwa w fachowych czasopismach. Poznawał, odkrywał i bronił. Informował bywalców salonów i aktywizował galerie. Więcej niż 200 obrazów, rysunków, rycin z grupy fowistów, kubistów, orfistów, futurystów zawdzięcza poecie swoje zaistnienie w świadomości widzów.

Podziw i okropność były jego dewizą, „poeta morderczy" — powie o nim Paul Fort. „On był władcą tak zwanych gustów artystycznych swego czasu — demiurgiem malarzy, on ich stwarzał, jakich ich sobie wymarzył, ten — Książę Poetów. Znać go, widzieć go żywym, idącym po Paryżu — było przywilejem" — jak opowiada André Warnod. Robił długie spacery nocą w milczeniu. Ci, co go znali, pamiętają, że był erudytą wspaniałomyślnym, szlachetnym, hojnym, olśniewającym. Jego żywiołowy, homerycki śmiech wspomina Paul Fort.

W Salonie Jesiennym Apollinaire był znacznie wcześniej przed tymi, którzy w nim wystawiali, a więc przed gwiazdami pierwszej wielkości, bo on ich właśnie wylansował. Słuszny jest więc i sprawiedliwy hołd — czytamy w Katalogu — przez który Salon Jesienny ułatwia jego poznanie, moment narodzin i miejsce w kulturze. „Ekspozycja Apollinaire'owska — podkreśla pani Jeannine Warnod — chce pokazać wszystkie oblicza Apollinaire'a: poety, animatora „de l'esprit nouvau", katalizatora idei nowych, twórczych, oryginalnych, artystę wrażliwego..."

Rocznicę zatem — jak z tego widać — uświetniono znakomicie. Nie była to impreza spudłowana, trafiono w dziesiątkę. Zaprezentowano publiczności Apollinaire'a w kontekście poezji, malarstwa, teatru i muzyki. Ponad 240 obrazów, zebranych najskrupulatniej przez komisarza wystawy, panią Jeannine Warnod, będących po części własnością poety, a w większej mierze powstałych w związku z jego osobą, zgromadzono i rozwieszono w wydzielonej do tego części Salonu Jesiennego. I ona była właśnie jego sercem i przewodnią myślą. Stąd — jak kręgi na wodzie — rozprzestrzeniały się te wszystkie tendencje w sztuce, które swój rodowód i korzenie miały w tamtej epoce, w tamtych bojach, które aprobowały i rozwijały jedno, a odrzucały drugie — to, co było przestarzałe, ogromne, zbanalizowane, tandetne.

Ekspozycja Apollinaire'owska to nie tylko malarstwo, ale i liczne gabloty. Wypełniały je po brzegi cenne dokumenty — oryginały, zebrane i ukazane po raz pierwszy w takiej ilości. Fotografie rodzinne, sięgające aż do przodków z Nowogródczyzny, fotokopie dokumentów rodzinnych, w tym: metryka dziada, Michała Kostrowickiego, w języku rosyjskim, bardzo cenne fotografie pani Angeliki z synami w wieku chłopięcym, rękopisy, listy, wycinki prasowe, pierwodruki wierszy, pierwsze tomiki poetyckie oraz książek prozatorskich, które poeta także pisał, jak sam podkreślał — dla chleba. Co ważniejsze artykuły. Eseje, dedykacje jego i dla niego, karykatury. Każda karteczka, każda notatka, każdy druk wart był uwagi i namysłu.

Znowu przypomnienie z książki Julii Hartwig:

„Siedemnastego marca o czwartej po południu Apollinaire zostaje zraniony w głowę odłamkiem pocisku w chwili, gdy — korzystając z chwilowej przerwy w działaniach — czytał przysłany mu pocztą polową numer „Mercure de France". Odłamek przedziurawił kask i zranił go w okolice prawej skroni".

I na wystawie widzimy zarówno „proroczy portret" Chirico, nazwany „Człowiek — tarcza strzelnicza", ukazujący poetę z obandażowaną głową i z prawie dokładnie oznaczonym miejscem rany, jaką otrzymał, jak i — okrwawiony numer czasopisma, które czytał. Wszystko to jak relikwie — tajemnicze i symboliczne.

Ogrodzony mocnym zielonym tiulem ze sztucznego tworzywa przed naporem zwiedzającej publiczności — ukazano fragment autentycznego pokoju Apollinaire'a w jego ostatnim mieszkaniu przy bulwarze Saint-Germain-des-Prés. Ze zdumieniem patrzę na bardzo twarde i toporne meble, jakby z prostej chałupy wiejskiej lub niedawno zaaklimatyzowanego w mieście rzemieślnika. Otrzymał te meble od matki. Taki sobie niezbyt szeroki tapczan, na którym nie pozwalał nikomu siadać, jest przykryty teraz szydełkową białą kapą. Wąska, wysoka i z ciemnego drzewa jednodrzwiowa szafa z lustrem. Niewielka sofka w siwym pokrowcu. Imitacja kominka z nocną lampą na jego kapie. Na środku — stół.

Stół Apollinaire'a to sprzęt prosty z podrzędnego warsztatu stolarskiego. Grube dębowe drewno, pod starym pokostem widać jego słoje. Mebel ten rozsechł się niemożliwie, między deskami wielkie, na grubość palca szpary. Blat kwadratowy,

ale rogi zaokrąglone. Wyślizgane. Tu i tam pozadzierane drzazgi. Świadczy to najlepiej, że ten przedmiot, tak blisko związany z osobą poety, nie był nigdy eksponatem muzealnym, chociażby częściowo konserwowanym.

Patrzę długo na ten stół. Myślę, że jest zbyt niski do pracy literackiej, ale uświadamiam sobie natychmiast, co wiem z lektury, że i sam Apollinaire był raczej niski i korpulentny, chociaż żywy i zwinny. Na stole leży parę starych, bardzo poszarpanych książek, których wygląd mówi sam za siebie: wyszperane w skrzynkach nad Sekwaną. Wśród bukinistów poeta miał przyjaciół i dostawców. Na popielniczce — obok książek — fajka porcelanowa: gruba, krótka, o zielonej polewie.

Takie meble — jak konstatuje biografia — mogły być wyposażeniem izby jakiegoś ubogiego krawca bretońskiego, paryżanie mogli widzieć podobne w czasie swoich wojaży urlopowych po prowincji. Toteż podobno kiedy owe „graty" ujrzeli po raz pierwszy w mieszkaniu swego przyjaciela... tarzali się ze śmiechu. On jednak wymusił na nich szacunek dla siebie, dla swego stylu bycia i właściwe zachowanie się w jego mieszkaniu.

Nastrój i osobliwy charakter pracowni Apollinaire'a nadawały obrazy rozwieszone na ścianach. Nad tapczanem wisiał zatem, jak w prawdziwym pokoju poety, obraz Marii Laurencien. Właściwie jego replika, bo oryginał zakupiła Gertruda Stein i jej brat Leo. Obraz ten przedstawia Picassa i jego przyjaciółkę — Fernandę Olivier, ukochaną poety, czyli właśnie autorkę obrazu — Marię Laurencien, oraz jego samego pośrodku. Płótno to ma ciemną tonację, że z trudem rozpoznaje się poszczególne postaci i charakterystyczne dla maniery artystki cechy — malarstwa ni to ludowego, ni dziecinnego. Obok — na sąsiedniej ścianie — słynne dzieło Rousseau-Celnika, do którego ten brał pomiary modeli jak krawiec, a pozowanie przekroczyło osiemdziesiąt seansów. A oto sławna akwarela Marca Chagalla: „Adam i Ewa", gdzie na jednym torsie „rozkrzewiają się" jak drzewo dwie postaci: Ewa faktycznie wychodzi, a właściwie wyrasta z boku Adama. Całość o żywym agresywnym błękicie. Ujrzawszy to dzieło, Apollinaire ponoć nadął się, poczerwieniał i wymamrotał: „surnaturel".

Obserwuję zabawną scenę. Oto sześcioletnia może dziewuszka — paryżanie przyszli na wystawę całymi rodzinami — dźwiga pokaźnych rozmiarów i wagi — jak na jej siły — Katalog wystawy, który otworzył się — traf chciał — na stronie z reprodukcją opisanego wyżej obrazu Chagalla. Reprodukcja jest doskonała, jak i inne w tym Katalogu — piękna. Mała zidentyfikowała oryginał z ilustracją i podniecona krzyczy na cały głos, pokazując paluszkiem jedno i drugie: — Papa, papa!... — Rodzice są uszczęśliwieni. Edukacja młodego pokolenia zaczyna się, jak widać, od maleńkości.

Trudno mi odejść od tej pracowni Apollinaire'a, ponieważ wiem, że tych przedmiotów prawdopodobnie już nigdy więcej nie zobaczę. Na tapczanie spostrzegam jeszcze atłasową, czarną, sataniczną poduszkę. Przy wezgłowiu wisi kask — ów przebity odłamkiem granatu — o którym poeta powiedział, że uratował mu życie. Obok kasku artylerzysty wisi czarne kepi oficerskie piechura. Nieco wyżej kilka figurek afrykańskich, wygrzebanych u handlarzy starzyzną w czasach, gdy na nie nikt jeszcze nie patrzył. A oto mała laseczka bambusowa o szerokim łuku uchwytu. Między sofką a szafą — rekwizyt teatralny w postaci kostiumu maskaradowego — pikowane, jedwabne niebieskie spodnie i błazeńska żółta czapka z pomponikiem oraz taka jak spodnie kurtka. Zapewnie strój ten wiąże się ze sztuką dramatyczną Apollinaire'a „Piersi Terezjasza". Inny rekwizyt teatralny — potężny, wycięty z deski łeb konia na drągu opartym na ziemi — przykryty starą i zblakłą do ostateczności czerwoną kapą, stoi na zewnątrz wystawy i jest jej emblematem.

Przysiadam na składanym krzesełku znajdującym się w pracowni Apollinaire'a — ale poza zasięgiem tiulu — i patrzę chciwie na to, co widzę, i na to, co się dzieje. Przed sekundą przejrzałam się zupełnie bezkarnie, lecz najzupełniej realnie w lustrze poety. Odbiło moją postać tak samo dokładnie jak i jego, jak i — powiedzmy — Picassa. Zaskoczyło mnie to w dziwny i przejmujący sposób. Fakt, że najzupełniej autentyczne przedmioty Apollinaire'a mogą się i mnie przysłużyć — chociaż w tak enigmatyczny, ułudny sposób — zrobił na mnie duże wrażenie. Tego, że ich tak użyję, nie mogłam nigdy przewidzieć. W podniosłym nastroju, samotna w tym tłumie, ale — nie zagubiona wcale, czując mocną więź wspólnej kultury — przypomniałam sobie tragiczne słowa poety:

Miałem odwagę spojrzeć za siebie
Trupy moich dni
znaczą moją drogę i płaczę nad nimi...

Trująca melancholia poezji o liryzmie zupełnie nowym, wszelakoż humanistycznym. Poezja zawdzięcza Apollinaire'owi swój nowoczesny charakter w nie mniejszym stopniu niż malarstwo. Młodzi realizatorzy wystawy, pełni zapału i czci, z żarem i entuzjazmem starali się to uprzytomnić zwiedzającym. Wskrzesili „afternoon tea" z 1916 roku w nowej formie herbacianych podwieczorków, przypomnieli sentymentalne piosenki:

Włóż swoją sukienkę z kretonu
i twoją czapkę — mignonne —
pójdziemy pośmiać się źdźbebko
do Salonu Jesiennego
nad współczesną sztuką

A także błyskotliwe sentencjonalne powiedzonka w rodzaju: „Kocham sztukę dzisiejszą, ponieważ kocham przede wszystkim światło — i wszyscy ludzie kochają przede wszystkim światło, i wynaleźli Ogień".

*

Po Witoldzie Gombrowiczu, który nawytrząsał się mocno nad kulturą Zachodu, ale wbrew temu osiadł w niej mocno, po papieżu Karolu Wojtyle, po nagrodzie Nobla dla Czesława Miłosza (w Paryżu oczekiwano, że otrzyma ją wielbiciel Francji — Leopold Séder Senghor) i wobec zajmującej tak żywo opinię nad Sekwaną posierpniowej odnowy w Polsce — polskie pochodzenie Guillaume'a Apollinaire'a z nową siłą uderzyło Francuzów.

Dodam, że z powodu nagrody Nobla dla Czesława Miłosza zawistni nad Sekwaną przeżyli szok. Natychmiast przypomnieli — Oskara Miłosza, znakomitego swego poetę, krewnego autora „W dolinie Issy". Natychmiast ruszyły do ataku amatorskie teatrzyki poetyckie. Natychmiast otrzepano z kurzu twórczość wprawdzie świetną, ale trochę już przebrzmiałą i zapomnianą, przyczyniając się tym samym do popularyzacji obu Miłoszów, jako że Czesław nie zaprzecza, iż zawdzięcza wiele stryjowi.

Polak? Znów Polak? Zdziwienie malowało się na wielu twarzach. Słowo „Pologne" i pochodne od niego przymiotniki w różnych językach — bo turystów na wystawie było niemało — krzyżowały się w powietrzu i brzęczały jak rój pszczeli. Zdziwienie i sensacja. Ta jesień w stolicy kulturalnej świata należała bez wątpienia do nas...

styczeń 1981

Matylda Wełna

Twierdzenie, jakoby kryzysy ekonomiczne same przez się wywoływały zasadnicze wydarzenia historyczne, jest nie do przyjęcia; mogą one jedynie stwarzać grunt sprzyjający szerzeniu się pewnych przekonań i rozstrzyganiu zagadnień wiążących się z całym dalszym rozwojem życia państwowego. Zresztą wszelkie sądy dotyczące faz kryzysu oraz prosperity noszą w sobie niebezpieczeństwo jednostronności.

Antonio Gramsci

URSZULA M. BENKA

SAVOIR-VIVRE I NEKROFAGIA

(fragmenty)

„Savoir-vivre" to dosłownie umiejętność życia. Termin ten potocznie rozumiany odnosi się tylko do form „eleganckich", uznanych przez pewną konwencję, ale jest sporo równie — jeśli nie bardziej — skutecznych środków, nie mających z elegancją nic wspólnego. Z powodu tej banalnej nieścisłości będziemy używać terminu w brzmieniu oryginalnym mając na uwadze jego wąski sens; przełożony na polski niechaj zasygnalizuje nam ogólniej — brutalną nawet — sztukę życia.

Rozbieżność ta już od razu oświetla splot zgoła odmiennych pojęciowości: pragmatyki i etyki. Rozpatrywane poprzez sytuację polemiczną, będącą „być albo nie być" tak merytorycznych racji, jak i aktów woli realizowanych w podjęciu sporu, oba te aspekty, utylitarny i moralny, ulegną polaryzacji. Opozycja racji twierdzenia do sukcesu jego udowodnienia odpowiadać będzie przeciwstawieniu „frui" do „uti", jednakże ukierunkowanie „uti" na sukces, zaś „frui" na rację, nie jest pozbawione międzyzakresowego krzyżowania. Osią porządkującą ogólny rozkład tych elementów jest p r a w d a, pojęcie wnoszące niemały metodologiczny problem, albowiem epistemologia nieprecyzyjnie określa jej istotę. Adekwatność do rzeczywistości uchwytna jest tylko tam, gdzie przedmiot rozważań posiada naturę substancjalną, weryfikowalną doświadczeniem. Abstrakcyjny charakter bytów w matematyce i w angelologii, a również w estetyce i ocenach literackich sprawia, że prawda sytuuje się wobec wcześniej przyjętego systemu aksjomatów i nie posiada odbicia w „faktach". Upadek euklidesowej koncepcji potwierdza, że nawet miernik oczywistości w wyborze aksjomatów bywa zawodny. W układach założonych prawda sprowadza się więc do poprawności wnioskowania z wyjściowych twierdzeń, przez co dyskusja przypomina grę w szachy. Udowodnienie swej słuszności jest prezentacją lepszej taktyki i wygrywa szachista popełniający mniej błędów lub zauważający ich więcej u przeciwnika. Bezbłędną partię wygrywa ten, kto ją rozpoczął, ma bowiem o jeden ruch krótszą drogę do mety. W dyskusji angelologicznej zwycięstwo zależeć może od pierwszeństwa zabrania głosu. Ponieważ ruch zwycięski jest zarazem ostatnim, jasna staje się walka o tzw. ostatni głos.

Oczywiście, uwagi te dotyczą sytuacji „sterylnej", nie obciążonej dodatkowymi modyfikatorami zachowań oponentów. W praktyce waga tematu dla subiectum, emocje, nastawienie do rozmówcy jako osoby, etc, zwłaszcza gdy występują łącznie i w dużym natężeniu, zakłócają „sterylność sytuacji", decydując często o popełnieniu błędu. Sukcesowi sprzyja więc wpro-

wadzanie czynników dezorganizujących, zgodnie z kalkulacją umiejętności życia. Savoir-vivre buduje swe normy w opozycji do „niskich etycznie" chwytów, motywowanych li tylko pożądaniem wygranej. Prawdzie systemów naukowych angelologia jest w stanie przeciwstawić jedynie swe własne założenia.

Dyskusja w „Polityce" sprowokowana *Ewolucją poezji polskiej 1945—68* przez Artura Sandauera, była sporem angelologicznym, niesprowadzalnym w swej „prawdzie" do niczego, co nie byłoby kwestią umowy. Principia w rodzaju integralności literatury wobec polityki wynikają z filozoficznego aprioryzmu, którego dyskutant wcale nie musi podzielać. Rozmaitość przedmiotów wiary wyjaławia spór, a właśnie do kategorii takich wzajemnie nieprzekładalnych stanowisk należy istota sztuki i wynikające z niej zadania artysty. Witkacy uważał np., że sztuka winna wywołać poczucie dziwności istnienia w odbiorcy, a Oskar Wilde odpowiedziałby mu, że kończy się ona dokładnie tam, gdzie pada słówko „powinna". Podważyć ten sąd nie sposób, przynajmniej od chwili uznania za własne twierdzenie Paula Valéry, który orzekł, iż zdefiniowanie (neo) romantyzmu wyklucza świadomość realizmu — przez co spór jako taki staje się bezprzedmiotowy. Analogiczną jakość posiada wysuwane w dyskusji w „Polityce" kryterium wynalazczości, determinujące wysoką rangę utworu w przeciwieństwie do hańbiącego naśladownictwa. Akurat ten sąd jest tylko cyklicznie rehabilitowany i wraz z sinusoidą następujących po sobie poetyk wznosi się i opada na skali wartości. W praktyce polemicznej przyjęto terminy na oznaczenie tych aksjomatów: należące do strony przeciwnej są „fetyszami"; w oczach zwolennika stanowią „pewnik". Zmieszanie fetyszów z pewnikami jest piorunujące, mało kto jednak zdaje sobie sprawę z ich faktycznego równouprawnienia — jako aksjomatów. Wszystkie te uwarunkowania, a zwłaszcza mgławicowość pojęcia prawdy, stawiają nas w centrum takiej sytuacji dyskursywnej, gdzie pragmatyka jest budowana przy pomocy swych własnych, bezwzględnych środków. Działania dyskutantów obliczone są na wzbudzenie lub załamanie wiary, niekiedy też na zachęcenie do bierności, zaś funkcja poznawcza „tekstów" oddaje prym postulatowi i perswazji, a także, chociaż mniej jawnie, „metakrytyce". Często cele te traktowane są łącznie i według aforyzmu: *Mieć rację nie sprawia przyjemności, jeśli nie można wykazać innym, że się mylą.*

Z punktu widzenia erystyki, która jest savoir-vivrem dyskutowania, istnieją środki niedopuszczalne wręcz w polemikach naukowych, te same jednak chwyty mogą stanowić optimum w sterowanej przez „uti" angelologii. Jak powiedzieliśmy, erystyka zaleca głównie to, co nie jest niepoprawne, spróbujemy zatem bliżej przedstawić sobie najbardziej rażące typy błędów. Występują one w dwóch kategoriach, tyczących się techniki oraz meritum. Jak wiadomo, każdy spór przebiega w określonych warunkach. Dyskurs na łamach prasy pozwala wprawdzie dowolnie dawkować czas własnego w nim udziału, jednakże i tu poddajemy się pośpiechowi, jako iż rzadko bywa się smakoszem racji podważających nasze. Można powiedzieć bez przesady, że większość naprawdę zaangażowanych wyraźnie nudzi się wywodami innych: oczekiwania odbiorcy nastawiają się zatem na teksty możliwie zwięzłe i klarowne, pomyślane dowcipnie i... łatwe do skontrolowania. Byłoby to zaleceniem typowo erystycznym, lecz antyerystyka odwraca jego sens, skuteczne jest bowiem np. zawikłanie wypowiedzi tak, by z miejsca „upupić" kontrargumentację. Poleca

się zatem metodę z andersenowskiej bajki o nowych szatach króla (nie istniejących widzieć nie mieli jedynie głupcy). Do konkretnych technik jej należy język tzw. scjentyficzny o bardzo wyspecjalizowanej terminologii, wkraczanie na tereny zgoła obce (np. wyjaśnianie czegoś filologowi przy pomocy heisenbergowskiej teorii nieoznaczoności), co irytuje bądź płoszy, tworzenie neologizmów ad hoc, gdyż na nich wzniesione konstrukcje są nie do odparcia... Techniki te mają na celu rozkojarzenie i zamęczenie przeciwnika. Temu samemu służą chytrości starego Grandet: Balzak nie bez kozery wspominał, iż chłop ten celowo jąkał się podczas targów, aby rozmówca, nie mogąc doczekać się końca wypowiedzi podpowiedział mu, wytrącając się z własnego toku.

Obok jąkania się polecić można przydługie wstępy, barokowe hiperbolizacje, przywoływanie własnego życiorysu, pedanterię w sprawach dalekoplanowych, nudzenie wciąż tą samą dykteryjką i tym podobne sklerotyczne sposoby. Pomagają one przemycić istotny punkt rozumowania w sposób niezauważalny, interlokutor nie zna więc sądów, z jakimi porywa się polemizować. Tę samą rolę pełnią „makaronizmy", w miarę możności niezrozumiałe. Filolog klasyczny, ubolewający nad nieznajomością łaciny przez młodych krytyków, winien zatem szermować aforyzmami znad Tybru, a jeszcze lepiej z Hellady, co z powodzeniem czyni też A. Sandauer. Przy sporym tupecie warto improwizować w wymienianiu tytułów i nazwisk, warto też imputować fakty: środki te, nawet jeśli nie zostały wykorzystane w omawianej dyskusji, stały się przedmiotem zarzutów z obydwu stron.

Antyerystyczne chwyty to również odprowadzanie rozmowy od jej tematu za pomocą możliwie interesujących dygresji.

A. Sandauer we wspomnianej dyskusji zauważył, że nikt nie podjął zasadniczej kwestii mecenatu, natomiast „każdy" „czepiał się" marginaliów, np. cenzurek wystawianych poetom. Skądinąd właśnie te oceny — a „gęby" w odczuciu zainteresowanych — uprawniały syntezę. Okazuje się zatem, że te same marginalia w zależności od kontekstu bywają kardynaliami, gdy w ramach „uti" kryterium jest wolna wola dyskutantów.

Uwagę przeciwnika można skierować także na samą dyskusję i mamy wówczas do czynienia z metasporem. Dochodzi się doń choćby przez kwestie formalne, tak bardzo naruszające właściwy tok, że w końcu nie sposób spamiętać merytoryczne interludia, przez co wymiana zdań toczy się już „siłą rzeczy". W „Polityce" technika ta polegała na drobiazgowych analizach poprawności językowej, błąd bowiem, wedle przyjętych tam norm, podważał zasadność zabierania głosu. Kwestionowano więc faktyczność faktów, nicowano życiorysowe niuanse i obśmiewano brak kultury w obchodzeniu się z oryginalnym brzmieniem sentencji. Sandauer piętnował więc jako faux pas każde niemal posłużenie się mową Owidiusza atakując jeśli nie składnię to choć ortografię — *wszystko — jak widzimy — niezmiernie uczone, wszystko też z nieuchronnymi przy takiej uczoności błędami ortograficznymi* — komentuje *Odwrócone światło* Karpowicza. Razi Sandauera nie tylko karpowiczowska „ars kombinatoria", co zrozumiałe, lecz także większość aluzji do faktów spoza bezpiecznej granicy wieku XIX.

Wymieniłam tu niedopuszczalne (czy też błogosławione) posunięcia dotyczące samej „ekologii" dyskutowania. Są jednak

liczne chwyty quasimerytoryczne, skatalogowane od wieków w podręcznikach retoryki, których sens ogniskuje się na osobach miast na przedmiocie. Należy tu wymienić zarówno osobę własną, jak i przeciwnika. Znany jest termin argumentum ad personam: oznacza atakowanie rozmówcy, a nie jego poglądów, i jest zbudowany według schematu: Czyż taki stary Sandauer może mieć pojęcie o młodej sztuce? — pytanie, oczywiście, retoryczne. Ad personam nawiązuje do mankamentów w swojej pasji demaskatorskiej urąga nieraz savoir-vivre'owi w znaczeniu konwencjonalnym. Objawia się zwykle pozawerbalnie, jednakże z racji udzielenia się dyskusjom prasowym atmosfery kuluarów, a także dla jaśniejszego przedstawienia sprawy, omówmy te nieartykułowane ad personam. Przytakiwanie w głupi sposób zwischenruffy, tj. wtrącenia komentujące wypowiedzi albo zupełnie już nie na temat, a także praktyki uwłaczające, znajdują werbalny ekwiwalent w zastosowaniu przez Sandauera pewnej parafrazy. Zajmiemy się nią dokładnie, zresztą jako swoistym kuriozum polemicznej ars vivendi i przykładem na eufemistyczną funkcję metafory naszych polemik. W drugim odcinku *Ewolucji poezji polskiej...* został pogrążony Harasymowicz z powodu fragmentu wystylizowanego na rzeską mowę ludu. Brzmiał on:

Jaki był w kobitach wic,
jak im się kolebał cyc.

Rozmaicie można się zapatrywać na artystyczną wartość tego cytatu, a także na jego reprezentatywność wobec reszty dokonań autora. Tę ostatnią wątpliwość wysunął Andrzej Lam w swym wystąpieniu, odparował mu więc Sandauer parafrazą spreparowną osobiście:

Jaki był u Lama wic,
jak mu się kolebał cyc.

bynajmniej nie stawiającą go wiele wyżej nad nieszczęsnego Harasymowicza. A. Sandauer — jak sam przyznaje — znakomicie zorientowany w literaturze typu porno dzięki studiom klasycznym, użył metafory „cyca" na oznaczenie innego zgoła wyrazu, bo jak wiadomo, mężczyźni nie posiadają tegoż w sensie strictori. Toutes proportions gardées metafora jest przejrzysta a i sam dystych spamiętać łatwo, powstaje więc etykietka łącząca przymioty zarówno „gęby", jak i „pupy" gombrowiczowskiej, skoro już wszyscy dyskutanci podjęli język Gombrowicza... Ponieważ jednak padł termin „metafora", warto przyjrzeć się związkowi znaczącego ze znaczonym. Błyskotliwość kojarzenia zupełnie odmiennych zakresów przypominała, nie tylko tu, historyjkę o żołnierzu, co nie rozumiał wyrazu „automat"; kapral wyjaśniał mu: gdyby was, Kowalski, wasza matka poczęła z sąsiadem, to wy jesteście automatycznie s.... syn. Innej logiki łączenia niestety nie widzę.

W toku podobnych wycieczek zarzucano Sandauerowi brak racji powołując się na podeszły wiek atakowanego. Eufemistyczna metaforyka wykorzystała tu pechowo wspomnianą przez profesora arkę Noego, na wstępie *Ewolucji...* autor zastrzegł się bowiem, iż dla każdego okresu wybierze tylko jednego reprezentanta. *Metafora niezbyt trafna* — pisze E. Kuźma w *Poezji polskiej w oczach A. Sandauera* na łamach „Poezji" — *reprodukcja wymagalaby, by w arce znalazlo się po*

parze z każdego gatunku; arka Sandauera (...) nie przenosi więc życia w okres po potopie, raczej wprowadza eksponaty do przyszlego muzeum. Związek muzealności z osobą wiekowego krytyka jest namacalny, E. Kuźma rozumie jednak, że puginałem metafory dźga się nieco na oślep: *Sandauer, ten strażnik pieczęci nowoczesności, jest staroświecki (...). Tak się pisało podręczniki w latach pięćdziesiątych*, a jakby tego było mało, pada też nawiązanie do stanu literaturoznawstwa z XIX w. Czas rzeczywiście zazębia Sandauera o wiek XIX, nie zmienia to wszakże ewidentnego ad personam. W aluzji do lat pięćdziesiątych zarzut, mimo woalki, jest cięższego kalibru. Bez wyrafinowanych egzegez można dostrzec za siatką dętość i głupotę.

W konstruowaniu ad personam przenośnia bywa zastępowana przez aluzje do pojęć mówiących same za siebie. Działalność polemisty sprowadza się właściwie do samego uruchomienia takiego agregatu napomknięć i reakcji: może on wówczas spokojnie opuścić ręce, a wyobraźnia pobudzonego audytorium zrobi swoje. W naszych warunkach kulturowych szczególną moc stymulacyjną posiada hasło lat pięćdziesiątych: nastawienie emotywne jest tu tak silne, iż nikt nie kwapi się zrewidować zasadności zarzutu jakichkolwiek związków z „tamtymi układami", bo jest to, oczywiście, mocny zarzut. W *Bez taryfy ulgowej* Sandauer przejechał się po Rudnickim, wyciągając jako specialité de la maison te kąski, gdzie na jaw wychodzi nuworyszostwo autora *Paleczki* (ostatnio bardzo chwalonej przez J. Andrzejewskiego). Fakt, że Rudnicki, podobnie jak Różewicz, prosperował przed odwilżą i po niej, czynić ma zeń moralny łachman, a książki sprowadza do zera. Z właściwym sobie humorem wzrusza ramieniem Błoński nad klasyfikacją Sandauera, który literaturę dzieli na okresy „od plenum do plenum". Uwag szermujących tą właśnie aluzją było sporo, Sandauer ginie zatem od miecza, którym sam wojował, a przy swych ambicjach stworzenia nowej polskiej krytyki — zbiera jej płody.

Przytyk do Lama był wyjątkowo „męski", aliści powierzchowność wywodów Błońskiego została uzasadniona... powierzchownością tegoż Błońskiego, któremu — zdaniem Sandauera — nie chce się ruszyć z fotela dla sprawdzenia źródeł przez znane lenistwo grubasów. Argument starości i argument tuszy są jednakowo bezceremonialne wobec meritum. Bliższym istocie savoir-vivre'u byłoby może nazwanie młodego Zawistowskiego mianem „niektórzy studenci", aliści sam pejoratyw implikowany jest jak w wspomnianej wyżej historii z automatem. Argumentum ad personam w ostatnim wypadku uległo modyfikacji. Osobę przeciwnika miast obnażenia spotkało zepchnięcie w cień. Sprzyja temu frazeologia oparta na słówkach „niektórzy", „niejacy", „pewni", także na liczbie mnogiej, której zaprzeczeniem jest pluralis maiestaticus.

Szczególnie jednak bolesne bywają spieszczenia, wytwarzanie aury infantylizmu przy pomocy rekwizytorni szkolnej. Sandauer preparuje więc sytuację z *Ferdydurke*, mówiąc o błędach w łacińskiej ortografii T. Karpowicza, którego *W imię znaczenia* stanowi „zbiór mozolnych wypracowań na temat «Napisz tekst, gdzie dwuznaczne byłoby każde zdanie»", zaś wiersz *Rozklad jazdy* to „bezbłędnie wykonana placówka". Szkolne podwórko to także punkty za pochodzenie dla T. Nowaka, a w szerszym znaczeniu — łemkowszczyzna Harasymowicza, „na którą dają się nabrać autentycznie naiwni turyści

zagraniczni. Cóż dziwnego, że nabrali się na nią krytycy krakowscy?"

Imputowanie pychy i skrytych marzeń, by olśnić nieświadome niczego audytorium, stwierdzenie, że autor jest mądry — we własnym przekonaniu (jak Rymkiewicz), polski polskością rodem z *Zielonych gęsi* lub demaskacja w zdawałoby się niewinnych kartach *Pałeczki* obsesji, „tarzania się przed artystą" (pardon, Artystą) to znowu gombrowiczowskie chwyty z *Trans-Atlantyku*. Obojętne wpierw słowa: strzecha, niedola, kartoflisko, smęt, żaba, łza, sukmana itp., pisane wielkimi literami i opatrzone refrenem „a ja na kolana padłem", nabierają demonicznej ostrości w swym makabryzmie. Częstą reakcją na takie sztuczki bywa po prostu argumentum ad baculum, przekonywanie rozmówcy przy pomocy bicia: miast inwektywą żywą, można i kułakiem. Pokątnie i kuluarowo praktykowane argumentum ad pecuniam ad personam chętnie wywleka na jaw: oto Sandauer wymienia po kolei wszystkie tomy Różewicza wydane w czasach stalinowskich. Przekupywanie oraz jatki urągają savoir-vivre'owi ostentacyjnie i bez figowego listka, toteż z odczuciem ulgi powitać można trafiające się wśród obelg argumentum ad vanitatem. Odwołuje się ono do pychy przeciwnika.

Ad vanitatem występuje przeważnie z techniką „nowych szat". Ktoś tak inteligentny, wrażliwy, jak nasz rozmówca, nie może nie docenić wagi... — i w 99 przypadkach na 100 interlokutor skwapliwie docenia. Środek ten, znany kurtyzanom i gigolom, występuje niekiedy także w autoprezentacjach. Po podliczeniu stwierdziłam, że niekoniecznych dla powojennej ewolucji poezji polskiej nazwisk Gombrowicza i Schulza najczęściej używał sam autor wyjściowego artykułu. Artur Sandauer ma prawo pominąć Świrszczyńską, albowiem dość nalansował się ciągle dyskusyjnego Białoszewskiego, ma prawo natrzeć na *Biale małżeństwo*, ponieważ... odkrył Annę Janko.

Typowe argumentum ad verbum magistri to powołanie się na autorytet: scholastyka stosowała go z prawdziwie dobrą wiarą, analogicznie postępuje marksizm. Właściwie wszystkie systemy teoretyczne czerpią krew i natchnienia z dzieł będących ich podwaliną: raz ustalony system aksjomatów musi być przestrzegany, albo mamy już do czynienia z zupełnie innym systemem. Odstępstwo staje się zatem naruszeniem przyjętych reguł gry i wolno je zdyskwalifikować jako brak logiki. W sensie ściśle erystycznym ad verbum magistri stanowi jednak błąd, wynikły z ostatecznego kryterium prawdy: słowa mistrza, nawet najuczeńsze i najistotniejsze dla danej pojęciowości mogą być omylne i — zwykle są. W dodatku, powyższe usprawiedliwienia mają charakter już raczej historyczny, a i sprawdzają się tylko w obszarze jednego filozoficznego systemu. W przypadku dwu opozycyjnych traci sens mówienie jednym językiem, potrzeba bowiem wspólnego mianownika. Zastosowanie ad verbum magistri staje się zatem szermowaniem „nowymi szatami", utrudnia komunikację lub stara się obezwładnić rozmówcę imponującą erudycją. Kiedy przeciwnik da się wywabić na śliskie ścieżki, erudycyjna próżnia pogłębi tym dotkliwiej kompromitację. W szczególnie patologicznych przypadkach ad verbum magistri jest odwołaniem się do własnego autorytetu i to chyba chciał rzec Erazm Kuźma pisząc, że Sandauer „cytuje i zapewne czytuje już tylko siebie samego". Studiując przypisy do artykułów zgromadzonych w *Dla każdego coś przykrego*, zauważyłam rzeczywiście sporą ilość powołań się na pozycje sandauerowskie. Nieco podobny charakter w odczuciu odbiorcy mogą mieć uszczypliwości i przygany za niedostateczną znajomość pism Profesora w przypadku, gdy wkroczyliśmy w jego domenę.

Chcąc jednak zachować tu sprawiedliwość i właściwe proporcje trzeba wspomnieć, iż Sandauer stanowi przedmiot mniej lub bardziej wybrednych aktów sztuki życia nie tylko jako krytyk literatury, nie tylko jako filolog klasyczny, czy znawca oraz tłumacz Starego Testamentu. Bywa atakowany także jako „Żywa Instytucja".

Swoista konkurencja o prym i laury na prasowych łamach podsyca nieunikniony konflikt pokoleń. Najostrzejszy ton stał się udziałem najmłodszych i najmniej doświadczonych, operujących wciąż jeszcze „mitem pokoleń", z których każde, jak to Błoński stwierdza w *Odmarszu*, jest zwykłą efemerydą. Charakterystyczny ton wypowiedzi Sandauera i jego poza (lub autentyczność?) bezkompromisowości, odżegnywanie się od ulgowych taryf, jątrzą tych, których nie stać z natury na współzawodnictwo prawdziwie partnerskie z „takim" Gombrowiczem czy choćby Białoszewskim, choć i ten bywa poszturchiwany. Świadomość owych niuansów wydaje się przydatna i miałam ją między innymi na myśli podkreślając zakłócający charakter animozji żywionych do przeciwnika jako persony. Wątpię, by H. Wolniak — autor epitetu „nekrofag", nie cofnął słowa nawet za cenę życia Grochowiaka, gdyby Sandauer ulokował go wyżej Norwida w swej hierarchii.

Wracając jednak do spraw erystyki, nie wypada pominąć paru drobniejszych już problemów. Na pograniczu „nowych szat" i ad verbum magistri uplasował się inny jeszcze typ argumentu: ad tenebras. Posiada on również własności niezakodowane w pokrewnych mu błędach i do tych właśnie swoistości stosuje się tzw. brzytwę Okhama: zabieg likwidacji bytów zbędnych. Odwołanie się do ciemności, bo tym jest właśnie ad tenebras, nagminnie mnoży „byty" pod postacią bezcennych jakoby informacji. Oczywistość przestaje być sobą, a jasny i semantycznie nieskomplikowany wierszyk okazuje się napisanym w kawiarni za „żelazną kurtyną", co determinować ma niezaznaczone niczym ponadto sensy polityczne. Historia literatury dość wcześnie pojęła, że zbyt szczegółowa biografika stanie się dla niej ślepym zaułkiem i raczej strzeże się przesadnych „ścisłości". Jednakże i labirynt bywa zbawieniem, gdy krytyk niewiele ma do wniesienia w immanentnych rzeczach wewnątrztekstowych, poza przynuką. Sięga zatem, gdzie wzrok nie sięga i oto mamy potężne akapity zaczepne bądź samoobronne, powołujące się na gąszcza faktów.

Nieobyczajność erystyczna rodem z Ciemnogrodu (tj. sięgająca korzeniami w ad tenebras) to także piętnowane przez prof. Sandauera (zdaje się, że za Gombrowiczem) mruganie. Mruga Nowak i Harasymowicz, mruga Rymkiewicz. Mruga także Sandauer, gdy w ferworze argumentacji ad misericordiam (odwołującym się ni mniej, ni więcej do litości przeciwnika!) chroni się przed zarzutami niekompetentnego traktowania naszej literatury faktem, że z wykształcenia jest filologiem klasycznym — a nie polskim. W innych przypadkach tenże sam „laik" szczyci się niezależnością koterii, eksponuje dystans i szerszą perspektywę spojrzenia, niezamumifikowaną w pseudonaukowym fiszkarstwie.

Między kompletną antyerystyką a poprawnością znajdują się również pośrednie konstrukcje. Mimo swej quasilogiczności posiadają wyrafinowanie polemicznej kultury. Prawdziwe pole do popisu otworzyła przed nimi grecka szkoła sofis-

tów tworząc liczne tzw. sofizmaty, celowe błędy transformacyjne, stanowiące w dyskutowaniu swoisty hazard. Należą do nich np. sylogizmy, oparte na schematach typu: skoro Arystoteles jest żywy i pies jest żywy, to Arystoteles jest psem — albo na odwrót. Błąd polega na utożsamieniu podzbioru ze zbiorem ogólnym, klasy z populacją etc. Stosował je Zenon w słynnych paradoksach, jednakże ze smutkiem przyznać trzeba, że w „Polityce", mimo tylu indywidualności, mimo tak szerokich reminiscencji w całym właściwie życiu kulturalnym kraju, dyskurs nie przyniósł podobnych sublimacji, potulnie pozostał w przedpokojach prawdziwej paralogiki. Spory o metodę nie wzbiły się na wyżyny kartezjańskie i może rację miał lord Watton ubolewając, iż w XVIII w. skończył się czas prawdziwego rouge et esprit. Spełniono właściwie tylko ad liquidationem oraz ad finem: dawne szkoły retorów polecały w razie niebezpieczeństwa nawrócić spór do wyjściowych pozycji po to, by jeszcze raz zrewidować jego poprawność: polecały też likwidację tez przeciwnika poprzez wytrwałe trzymanie się własnego wątka. Technika ta zapobiega dekoncentracji, przez co wsporniki tez naszych stają się niewzruszone. Ad liquidationem objawia się także w stwierdzeniach „no to co". Krytycy oraz artyści popełniają rażące grzechy, w ich języku barykady umieją „wisieć na włosku", w łacińskim cytacie pojawia się raptem obca dla tego alfabetu litera „k" (używana niezmiernie rzadko), a partie rozpisane na poszczególne głosy brzmią, jak gdyby nigdy nikt na ignorację się nie obruszał, jakby nie była obecna kapitalna wszak dla sandauerowskiej aksjologii sprawa państwowego mecenatu! Jej naprawdę nie podjął „nawet Błoński".

Ostatnie zjawisko erystyczne to argumentum ad absurdum. Jest ono zasadniczo poprawnym logicznie zachowaniem się i polega na takim przejrzeniu wywodów strony przeciwnej, by dostrzec implikacje przeczące wyjściowym założeniom. Kontynuując tok myśli rozmówcy osobiście lub przy pomocy tzw. sokratejskiej strategii pytań, znanej z dialogów Platona, można doprowadzić go w miejsce, gdzie wcale nie miał ochoty się znaleźć. Również średniowieczna i barokowa angelologia celowała w podobnych fechtach, a bladym śladem owych zamierzchłych maestrii jest skarykaturalizowane pytanie scholastyków, ile diabłów mieści się na czubku szpilki. Było to właśnie ludyczne pytanie sokratejskie, postawione wobec twierdzenia, iż szatan posiada cielesne rozmiary. Na gruncie „Polityki" ad absurdum sprowadzono do swoistego absurdu i był to może jedyny logiczny (czytaj erystyczny) sandauerowski paradoks. Był on niestety, z góry powiedzmy, tylko paralogizmem, tj. niezamierzonym błędem, a z punktu widzenia savoire-vivre'u stanowić mógł co najwyżej towarzyski anakolut. Jarosław Marek Rymkiewicz przyjmuje do swego światopoglądu teoretycznokulturowego pojęcia archetypów plemiennych, w zgodzie zresztą z psychologią głębi stworzoną przez K. G. Junga. *Całe szczęście, że w tej plemienności nie jest zbyt konsekwentny* — pisze Sandauer — *Inaczej — trudno by jego „plemienne archetypy" odróżnić od mitów rasowych Alfreda Rosenberga.* Hola. Powszechnie wiadomo jak przy pomocy naukowych sposobów „filozofowie" hitlerowscy wykorzystywali myśli Nietzschego, Schopenhauera, Spenglera czy Heideggera.

Jest zupełnie nieuprawnione nazywanie faszystowskimi teorii będących logiczną konsekwencją myśli wymienionych filozofów po prostu dlatego, że dołączono owe nazwiska na zasadzie pewnego ornamentu, motywowanego kryteriami propagandowymi, do tez Adolfa Hitlera, który owych dzieł nie znał i wobec tego nie mógł wyprowadzać z nich konsekwencji. A jeśli by nawet przyjąć roboczo na moment, że myśli Junga, Freuda i innych psychoanalityków mogły w swych najdalszych implikacjach zawieść do rasizmu, na pewno nie był on ich jedyną implikacją. Niekonsekwentne trzymanie się przez Rymkiewicza plemiennych archetypów na pewno nie jest jedynym powodem różnic między nim a Rosenbergiem: tych spraw nie wolno traktować nieodpowiedzialnie.

Urszula M. Benka

Zdanie głoszące, iż człowieka nie można sobie wyobrazić inaczej, jak tylko istotę żyjącą w społeczeństwie — stało się komunałem, a jednak nie wyciąga się z niego wszystkich koniecznych konsekwencji.

Antonio Gramsci

JERZY KRZYSZTOF MISIEC

ballada bezimienna

jakie jest imię tego kraju
którego krocset mil bezmiernych
wrysuję między wersy
krajobrazu nie kończąc kropką

jakie jest oblicze tego kraju
którego mnogość słów bezzębnych starców
wytoczono drętwym spiżem
usta powietrza drutując głodem

jaki jest sen tego kraju
którego wielość oczu bez obrazu
wypalono żywicą światła
bezsenność czyniąc martwą jawą

gdzie jest ten kraj
ach gdzie jest ten
którego nie przekląć na jawie
a błogosławić mu przez sen.

* * *

dajcie mu szansę ostatniego słowa
język jeszcze nie z drewna
czyhają sieci słoworostów by w źrenicach
wyłowić miejsce na jednogłośność plakatów

dajcie mu szansę ostatniej wiary
możliwość modlitwy
do dowolnie obranego boga
w dowolnie obranym niebie

dajcie mu szansę ostatniej ojczyzny
z miejscem na konflikt jednostka — społeczeństwo

z narodem choćby nielicznym
i tak małym jak czynszowa kamienica

dajcie mu szansę bo prawdopodobnie
śpiewa słowoprzestrzennie
tak mówią tak mówią tak
gdy tymczasem układa na strunach
głosowych ostatnie słowo ——

1974

ballada niezwyciężonych

nigdzie nie jest zapisane
że przegramy zanim walka się zacznie

nigdzie nie jest powiedziane
że przegramy zanim miecze podadzą

że będziemy pokonani
zanim pancerz rdza przeżre
zanim tarcze przerobią
na misy pełne jadła.

stary aktor prowincjonalny pisze podanie

proszę pana dyrektorze
i pana reżyserze

za kulisami skryty
przed wrzaskiem jupiterów
nie mogę płakać
łzy zmywają puder
konradyzm się wypalił
szarpanie świata jest bez sensu
czterdzieści lat temu w rekwizytorni
ktoś moje serce zamknął

to nie teatrzyk kukiełkowy
tu trzeba umrzeć na amen
nim z widowni rzucą kwiaty

gorzko tu w ustach
od słów wielkich
jak od wódki na małym weselu
już się rozwiązał
hamletowski dylemat

proszę pana dyrektorze
i pana reżyserze
niech mnie ominą
odpowiedzialne role
i niech mnie wśród statystów
nie ma.

Jerzy Krzysztof Misiec

Światopogląd tylko wtedy może nabrać mocy, ogarniać całe społeczeństwo i stać się wiarą, kiedy okaże się zdolny do zastąpienia dotychczasowych światopoglądów i wiar na wszystkich szczeblach życia państwowego.

Antonio Gramsci

JAN RYBOWICZ

TATUŚ I CÓRECZKA

Józef Giez zrobił swojej trzydziestopięcioletniej córce dziecko. To straszny grzech — kazirodztwo, ale jeśli natychmiast po popełnieniu tego ohydnego czynu ziemia nie zapadła się pod człowiekiem, to trzeba z tym jakoś żyć. Tak chyba rozumował Józef Giez, mieszkaniec wioski Chodaków w Małopolsce.

Zaczęło się to wszystko od śmierci żony Józefa Gieza — Franciszki. Pewnego wieczora poczuła okropny ból w okolicy wątroby, który rzucił ją na podłogę. Karetka pogotowia przyjechała z miasta po godzinie i odwiozła ją do szpitala, a po kilku dniach Józef Giez przywiózł ze szpitalnej kostnicy zwłoki, już umyte, ubrane i w trumnie. Rak.

Załamała go ta śmierć. Po pogrzebie żony zaczął pić więcej niż zwykle, chociaż robota nadal nie wypadała mu z rąk. Wstawał wcześnie rano, o piątej, oporządzał bydło, a potem jechał w pole lub szedł do innej roboty, jeśli była akurat zima. Po południu, czasem dopiero wieczorem, szedł do wiejskiej gospody i siedział tam aż do zamknięcia.

Sąsiedzi radzili mu, aby się ożenił powtórnie, mało to wdów albo starych panien. Przecież nie jest jeszcze taki stary, ma niespełna sześćdziesiątkę. On na te wszystkie rady milcząco machał ręką, jakby chciał powiedzieć: — A dajcie wy mi wszyscy święty spokój!

Czasami po wyjściu z gospody, późno w nocy, pijany szedł na cmentarz i kiwał się nad grobem żony, mamrocząc coś pod nosem. Stał tak kilka minut, potem opuszczał cmentarz, zapalał papierosa i szedł do domu. Tam czekała na niego kolacja i wymówki mrukliwej córki, która miała trochę źle w głowie, jak mówili niektórzy, ze staropanieństwa. Ale nie była głupia, pracowała jak mrówka, od rana do nocy. Gdyby nie była tak bardzo szpetna, już dawno wyszłaby za mąż. Cóż, była brzydka jak noc marcowa i w dodatku nie miała szczęścia.

Dom Józefa Gieza składał się z pokoju, gdzie spała córka, kuchni, gdzie spał on, i komory, gdzie trzymali zboże, beczki z kwaszoną kapustą i kiszonymi ogórkami, oraz inne produkty żywnościowe. Na podwórzu stała stodoła, stajnia, kurnik i buda psa Misia. Pod małą wiatą przybudowaną do bocznej ściany stodoły znajdowały się narzędzia rolnicze i maszyny;

przedwojenna młockarnia, wialnia, pług, brony i wóz o gumowych kołach.

Córka wstawała równo z ojcem. Ojciec wstawał, ubierał się, żegnając się i mrucząc coś pod nosem, zapewne pacierze, potem zapalał papierosa i szedł do wychodka, po drodze zaglądając do bydła. Siedział na desce z wyrżniętą dziurą tak długo, aż wypalił swojego sporta. Magda w tym czasie ubierała się i poziewując szła wydoić trzy krowy, jakie stale trzymali. Stary zapalał następnego papierosa i zadawał paszę bukatom, puszczał z kurnika kury, sypał litrę owsa koniowi, dorzucał siana krowom. Potem, kiedy Magda już wydoiła, wyrzucał ze stajni gnój przez zmyślnie wyrżnięte kiedyś w drewnianej ścianie okienko. Następnie wychodził ze stajni i rozrzucał ten gnój równo po całej pryźmie. Magda zaczynała gotować śniadanie, a on stawiał bańki z mlekiem na skraj drogi, skąd zabierał je wozak i zawoził do zlewni.

Po śniadaniu zajmował się swoją robotą. Przez cały dzień robił, co było do zrobienia, z nieodłącznym papierosem w ustach. Palił dwie paczki dziennie, przez to palenie rano, tuż po przebudzeniu, dusił go suchy, z wnętrza płuc kaszel. Pracował cały dzień, a wieczorem szedł do gospody i siedział tam do zamknięcia.

I tak codziennie.

Po raz pierwszy zdarzyło się to chyba w pół roku po pogrzebie żony. Józef Giez przyszedł do chałupy wieczorem dobrze podpity. Popił tęgo, by była dobra okazja — sprzedał byczka. Siedział przy stole, jadł kolację, a właściwie to rozmazywał ją po stole. Magda myła nogi i Józef Giez po raz pierwszy poczuł, że jego córka to od dawna dojrzała kobieta. Popatrywał spod oka na obnażone uda zamyślonej, niczego nie podejrzewającej córki i raptem obudziło się w nim silne pożądanie. Aby odpędzić od siebie pokusę, wyszedł na dwór, naciągnął wody ze studni zmoczył w wiadrze głowę. Potem poszedł do stajni, zapalił papierosa i siedział tam z kwadrans, starając się myśleć o czymś innym.

Kiedy wrócił do chałupy, córka już spała. Drzwi nie zamykała na noc, aby ciepło z kuchennego pieca szło do pokoju. Józef Giez był oszczędny, w pewnych wypadkach, pozwalał jej zapalić w pokojowym piecu dopiero wtedy, gdy uznał, że jest już rzeczywiście zimno. A teraz dopiero rozpoczął się wrzesień.

Józef Giez rozebrał się, wlazł pod pierzynę i nie mógł zasnąć.

Nazajutrz rano nie mógł sobie przypomnieć, jak to właściwie było. Faktem jest, że tej nocy w pewnej chwili wylazł spod pierzyny, poszedł do pokoju, chwilę stał, nasłuchując oddechu śpiącej córki, a potem powoli i łagodnie wsunął się pod jej pierzynę.

To ją obudziło.

— Kto to? — zapytała senna i przestraszona. — To wy?

— Cicho — wymamrotał Józef Giez. — Cicho...

— Co wy? — pytała córka. — Czego chcecie?!

— Cicho — mówił Józef Giez rozsuwając kolanem jej nogi. — Cicho bądź ino...

— Co wyście?! — wyszlochała jeszcze Magda, lecz Józef Giez już robił swoje, w tej chwili niezdolny do zastanowienia się nad konsekwencjami swojego czynu. Robił swoje po raz pierwszy od dnia, kiedy to jego żona upadła krzycząc na podłogę, już właściwie nieżywa.

Potem bez słowa wygramolił się z pościeli Magdy i wrócił na swoje łóżko. Chwilę dochodziło go ciche pochlipywanie córki. Potem zasnął.

Obudził się o piątej i — już całkowicie trzeźwy — przypominał sobie powoli to wydarzenie. Wstał z łóżka, ubierał się i w żaden sposób nie mógł uzmysłowić sobie, jak to mogło się stać?! Zapalił papierosa, poszedł do wychodka i dalej myślał. — Co się stało, to się nie odstanie! — do takiego w końcu doszedł wniosku.

Wrócił do kuchni. Magda nie wstawała. Poszedł do jej pokoju, stanął nad jej łóżkiem. Udawała, że śpi.

— Wstawaj, Magda, trzeba krowy doić! — powiedział.

Córka leżała bez ruchu.

— Wstawaj! — potrząsnął ją za ramię.

Wtedy rozpłakała się, zaczęła łkać.

— Co się stało, to się nie odstanie! — pogłaskał ją po włosach. — Wstawaj, Magduś!

Córka opuściła nogi na podłogę i pochlipując zaczęła rozglądać się za odzieniem. Wtedy wyjął z kieszeni tysiąc złotych z tych pieniędzy za wczorajszego bukata i wsunął jej do ręki, zawsze skąpy, trzymający domowe pieniądze mocno w garści.

— Masz, kup se, co tam będziesz chciała... — powiedział.

I zaraz poszedł do stajni do swojej roboty. Magda ubrała się, przemyła twarz, pieniądze schowała do kieszeni niedzielnego palta w szafie, wzięła wiadra do udoju i poszła za nim.

W stajni Józef Giez powiedział:

— A tylko żebyś nie mówiła nikomu, nawet księdzu! Bośmy oboje zgrzeszyli. Co się stało, to się nie odstanie, a tak tobyś nie miała życia do samej śmierci we wsi!

Magda nic nie powiedziała. Usiadła pod pierwszą krową z wiadrem pomiędzy kolanami i zaczęła doić. Józef Giez wyrzucał gnój. Milczeli.

Przez tydzień Józef Giez chodził koło córki na palcach i nie szedł wieczorem do gospody. Milczeli oboje, poza koniecznymi słowami, zresztą nigdy nie rozmawiali za dużo. Robili swoje bez słowa, nie patrząc sobie w oczy.

Po tygodniu Giez nie wytrzymał, wieczorem podreptał do gospody. Tam wypił setkę wódki, popił piwem, zapalił papierosa, siedział. Potem zamówił jeszcze jedno piwo i popijając, mruczał cichutko pod nosem:

— Co się stało, to się nie odstanie...

Tej nocy znów wlazł do pościeli córki, która nie stawiała tym razem żadnego oporu, mruczała tylko ni to płaczliwie, ni to z rozkoszy.

Józef Giez wrócił zaraz po tym na swoje posłanie i zasnął. Rano znów miał wyrzuty sumienia, ale nie tak już silne, jak za pierwszym razem. Córka wstała i robiła swoje jakby nigdy nic. Nie patrzyli sobie w oczy.

Potem jeszcze kilkanaście razy Józef Giez popełnił ten sam grzech.

W końcu ciąża Magdy stała się widoczna i Magda przestała opuszczać obejście. Giez sam musiał chodzić do sklepu i stać w kolejce. Wreszcie ludzie zorientowali się, dlaczego to sam Giez robi zakupy, i jakaś kumosia zagadnęła Gieza w sklepie o ojca.

— A cholera ją wie, kto ją tak urządził — powiedział spokojnie Giez. — Nie chce się przyznać, a bić jej przecież nie będę.

W przepisowym terminie Magda urodziła chłopaka, Giez zastanawiał się, jak spojrzy temu dzieciakowi w oczy, gdy chłopak dorośnie. I nie wiedział.

Urodziła go w domu. Kiedy rozpoczęły się bóle, Giez pobiegł po położną, która przecięła pępowinę i zrobiła co trzeba. Przyszły także sąsiadki, więc Giez skorzystał z zamieszania i schronił się w gospodzie. Przyszedł późno w nocy, nawet nie spojrzał na noworodka tego wieczora.

Magda, kobieta silna i wytrzymała jak zwierzę, nazajutrz po porodzie wstała i jakby nigdy nic robiła to, co do niej należało. Co jakiś czas przerywała robotę i biegła zerknąć na dzieciaka, nakarmić go.

Giez zaczął popatrywać na chłopaka spod oka. Kiedy pewnego razu chciał go dotknąć, Magda odgrodziła syna od niego i krzyknęła:

— Tylko go nie dotykajcie!

Może myślała, że Giez zechce zrobić mu coś złego?

Więc od tego dnia Giez tylko z daleka popatrywał na dziecko. Pił trochę mniej niż zwykle, a kiedy jednego wieczora wtoczył się do chałupy dobrze pijany, podśpiewując, Magda ostrzegła go, gdy tylko otworzył drzwi kuchni:

— Jak mnie jeszcze raz ruszycie, to rozwalę wam łeb, czym popadnie! I ludziom powiem, coście ze mną wyprawiali! Na milicję pójdę i powiem!

Giez bez słowa rozebrał się i wlazł pod pierzynę. W pokoju darło się dziecko, Magda monotonnym głosem uspokajała je. Giez słyszał to przez chwilę, potem zasnął.

Magda jednak nie wytrzymała brzemienia swojego połowicznego grzechu i po urodzeniu dziecka przy najbliższej spowiedzi wyznała wszystko proboszczowi. Chyba dlatego, że był taki stary już i dobrotliwy, ośmieliła mu się to wyznać. Gdyby wtedy w konfesjonale siedział któryś z tych młodszych księży, myślała, zataiłaby ten grzech tak samo, jak na poprzednich spowiedziach. Ale trafiła na proboszcza.

Opowiedziała wszystko dokładnie, cichutko pochlipując. Dobrotliwy proboszcz zadał jej na pokutę odmówienie Drogi Krzyżowej i przestrzegał przed dalszym brnięciem w grzech. W razie czego ma się zgłosić do niego, a on wtedy przemówi do rozumu jej ojcu. Potem przeżegnał Magdę, rozgrzeszając.

Tego samego wieczora proboszcz spożywał kolację z księdzem kanonikiem, swoim kolegą z seminarium duchownego, który przyjechał go odwiedzić.

— Po raz pierwszy w swojej długoletniej służbie bożej spotkałem się dzisiaj z czymś takim — powiedział w pewnym momencie proboszcz takim tonem, jakby rozmyślał na głos.

— Cóż to takiego? — zapytał uprzejmie ksiądz kanonik popijając czarną kawę.

— Otóż spowiadałem dzisiaj kobietę, niejaką Giez nawiasem mówiąc, która oświadczyła, mi że jej ojciec zmuszał ją do stosunków cielesnych, z czego zresztą przyszło na świat dziecko!...

— To potworne, potworne — kręcił głową kanonik zapalając papierosa carmen. — Ludzie czasem potrafią być nieludzcy!

— Czy ty miałeś kiedyś podobny przypadek? — zapytał jeszcze proboszcz.

— Nigdy — zaprzeczył kanonik. Teściu z synową, tak. Teściowa z zięciem, też... Ale coś takiego, nigdy! Znam podobny przypadek jedynie ze Starego Testamentu, kiedy Lot po ucieczce z Sodomy współżył nieświadomie ze swoimi córkami, upojony zresztą przez nie winem.

Proboszcz potakiwał głową, znał także ten ustęp z Genesis. Następnie księża zaczęli mówić o innych sprawach.

Wtedy spod drzwi salonu odeszła kucharka, która jak wiele innych kobiet (jeśli nie wszystkie!) czasami lubiła podsłuchać. Zresztą nie miała wiele innych rozrywek poza gotowaniem i plotkowaniem. Odeszła spod drzwi podniecona, zaszokowana, żegnająca się znakiem krzyża z przyzwyczajenia i na wszelki wypadek. Po prostu kipiała w środku, ta wiadomość fermentowała w niej jak młode wino, domagając się upustu.

I kucharka dała upust swemu podnieceniu. Już na drugi dzień cała wieś wiedziała, że Józef Giez machnął swojej córeczce malucha, który zresztą chowa się dobrze. Bomba wybuchła.

Tego wieczora Józef Giez jak zwykle wszedł do gospody, zamówił setkę i piwo. Usiadł, wypił wódkę, zapalił sporta. Nagle jakiś podpity chłop krzyknął do Gieza:

— Józefie, jak się chowa synek?

Gospoda wybuchnęła śmiechem. Giez zmartwiał, siedział jak sparaliżowany. Nie wiedział, co robić. Siedzieć dalej czy wyjść, uciec? Ale opanował się zaraz. Nie odpowiedział nic, powiódł tylko wzrokiem po wszystkich wpatrzonych w niego twarzach

ze wstrzymywanym spokojem. Potem sięgnął powoli po piwo i upił łyk. Palił papierosa patrząc przed siebie, opanowany, więc po chwili wszyscy wrócili do przerwanych rozmów, już nie zwracając uwagi na Gieza. Ten, choć nogi aż podrywały się by wybiec z gospody, posiedział jeszcze pięć minut cedząc to piwo, paląc drugiego papierosa, i dopiero gdy kufel był już pusty, nie zamówił następnego jak zwykle, tylko wstał i powoli wyszedł z gospody odprowadzany spojrzeniami spod oka.

Może zrobił to dziecko, a może nie zrobił... — myśleli niektórzy. — Ta jego córunia to też ma trochę źle w głowie.

Giez wyszedł z knajpy i szybko szedł do domu, rozmyślając, w jaki sposób ludzie dowiedzieli się? Ale czy to już ważne było teraz?

W jakiś miesiąc po urodzeniu przez Magdę dziecka, z więzienia — po raz kolejny — wrócił chodakowski zabijaka numer jeden, czterdziestoletni Antoni Komar, krócej — Tosiek, jak i poprzednio, z mocnym postanowieniem niewracania tam już nigdy więcej. Przede wszystkim odwiedził chodakowski bar, miejsce swoich największych sukcesów i porażek.

— Wyskoczyłem z puszki! — powiedział do znajomych. — Postawcie, chłopy, piwo.

Przy piwie znajomi wypytywali go o warunki i uroki więziennego życia, ale Tosiek Komar zbywał te pytania milczeniem. Choć po poprzednich powrotach z „puszki" bywał bardziej rozmowny. Widocznie ten ostatni, trzyletni pobyt w więzieniu zostawił w końcu pewne pozytywne ślady w psychice Komara-recydywisty. Widocznie nie był to już ten zabijaka, który wylał wiadro olejnej farby na głowy inspekcji z Ministerstwa Sprawiedliwości, lustrującej jego zakład karny, i nie ten facet, który rozbijał mordy współwięźniom frajerom.

Siedział teraz przy stoliku przygaszony, oklapły, nawet kilka wypitych wódek nie rozogniło jak niegdyś jego oczu, nadal były martwe i matowe jak ścięte białko. Wyglądał jednym słowem Tosiek Komar w owym dniu jak człowiek, który podjął decyzję mozolnego powrotu do właściwej rodziny człowieczej, z niewielką szansą na zrealizowanie tego zamiaru, aczkolwiek z mocnym postanowieniem wkroczenia jednak na taką drogę.

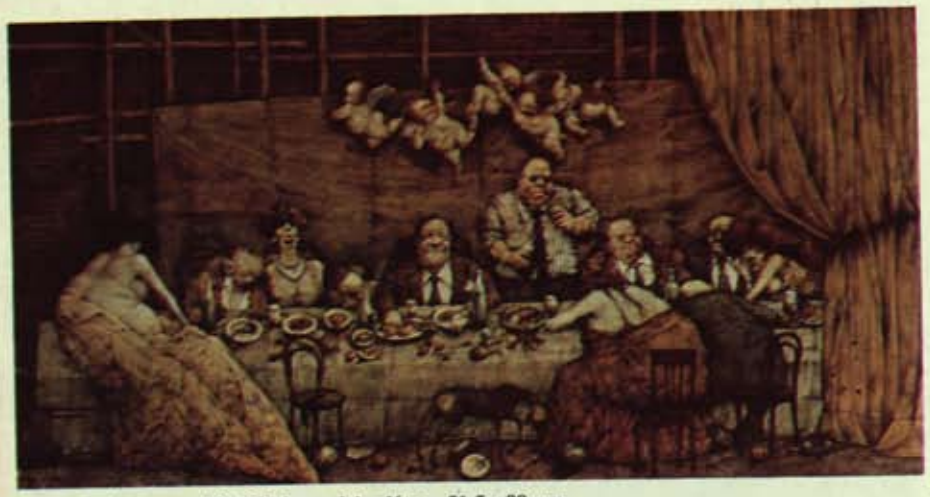
Był także Tosiek Komar w barze owego wieczora, gdy któryś z pijanych gości krzyknął do samotnego Józefa Gieza:

— Józefie, jak się chowa synek?

I wtedy Komar dowiedział się o wszystkim w tej sprawie z tym, że połowa była wymyślona, dodana i nieprawdziwa, ale kogo satysfakcjonuje wyłącznie goła prawda, bez ubarwiających dodatków? Prawie nikogo, tak jak prawie nikomu nie smakuje sam chleb, bez omasty.

Nie wiadomo do dzisiaj, jak się Komar skumał z Magdą. Faktem jest, że się jakoś skumał. Chyba zaczęło się to owego dnia, kiedy Magda wychodziła ze spożywczego sklepu, a Komar popijał pod sklepem z kolesiami wino owocowe. Wiosenne słoń-

Jerzy Duda-Gracz *PARA* — olej, płótno, 55,5 × 55,5 cm



Jerzy Duda-Gracz *POZIOM* — olej, płótno, 51,5×99 cm

Jerzy Duda-Gracz z cyklu *MOTYW POLSKI: NA HUŚTAWCE* — olej, płótno, 73×55 cm

ce przygrzewało leniwie, oni siedzieli na pustych skrzynkach pod ścianą sklepu i popijali. Kiedy pojawiła się Magda, któryś z pijących krzyknął:

— O, idzie Magda. A ożeniłbyś się z nią, Tosiek?

Bezczelny wzrok podpitego Komara przeszył ją od stóp do głów. Przyśpieszyła kroku.

Komar pomyślał: — Nawet z niej niezła kobita, kawał baby! Gdyby nie ten jej synek, co go zmajstrowała z tatusiem... A zresztą, kto wie, czy to prawda? Mało to ludzie wymyślają... A i pola u niej kawał. Ale żeby z tatusiem, własnym tatusiem...

I nie namyślając się, impulsywnie, a może tylko dlatego, że był już dobrze podchmielony tym sikaczem wzmocnionym siarką: krzyknął: — A pewnie, że się ożenię!

Oddalająca się szybko Magda usłyszała to. Coś znowu piknęło jej w okolicy serca.

Magda urodziła drugie dziecko, a po żniwach odbył się ślub. Magda obawiała się z początku, że ksiądz proboszcz będzie stawiał jakieś przeszkody w związku z tą jej niegdysiejszą spowiedzią, ale co to właściwie ma do rzeczy, myślała potem. Zresztą proboszcz szczęśliwie umarł w środku lata, wieczne odpoczywanie racz mu dać, Panie!

Wiec w spowiedzi przedślubnej zataiła teraz ten grzech jak i kilka innych, bo po pierwsze, spowiadał ją nowy, bardzo młody ksiądz, a po drugie, miała mocną nadzieję, że Pan Bóg jej to wybaczy. Pan Bóg, który i tak wie o wszystkim!

Często przed ślubem myślała o tym późnym wieczorze, gdy ojciec poszedł jak zwykle do gospody, a w chałupie zjawił się nieoczekiwanie Tosiek Komar. Przestraszył ją, wlazł do kuchni jak duch albo złodziej, a ślepia to mu się jarzyły jak żbikowi. Coś do niej mówił, bełkotał, trochę mu się plątał język, a kiedy powiedziała, żeby nie przychodził do niej pijany, a najlepiej to żeby w ogóle nie przychodził, dodała cicho, odpowiedział, że tylko trochę wypił, dla odwagi. Tym ją rozbroił i serce zaczęło jej łomotać. I już nie wie, jak to się stało, że w pewnej chwili wyszli z chałupy i udali się za opłotki, w stronę pól uprawnych i ciągnącego się dalej lasu. W pewnym momencie podpity Komar potknął się (a może to był tylko taki trick?), pociągając za sobą Magdę, którą cały czas trzymał mocno za rękę. Zaczął ją całować, jedną ręką obejmując za szyję, drugą zaś podciągając spódnicę. Magda zaczęła konwencjonalnie stawiać pewien opór, co rozzłościło podnieconego i prostolinijnego kochanka. Walnął Magdę dwa razy w nerki, kiedy ta z kwikiem wygięła się w pałąk, wdrapał się na nią i zaczął szaleć. Szaleli zresztą oboje i to tak długo, aż brzuch Magdy znowu się uwydatnił.

Po weselu, które było prawie ciche, bardzo skromne i na którym tylko pan młody, czyli Komar zalał się w trupa, Magda odetchnęła trochę, chłopa już miała, i to ślubnego.

Rano obudziła mocno chrapiącego małżonka, dała mu tylko jedno piwo na kaca, kazała się przebierać w robocze ubranie

i wygoniła do wywalania gnoju spod bydła. Mówiła głosem mocnym i stanowczym, głosem gospodyni. Komar przebrał się, spuścił uszy, porwał ze stołu jeszcze jedno piwo, zapalił papierosa i poszedł do stajni. Teścia nie było nigdzie, gdzieś zniknął. Magda wzięła wiadra i poszła jak co dzień doić.

Ojciec Magdy przyszedł tego dnia dopiero wieczorem, nie wiadomo — trzeźwy czy pijany, ale był jakiś niewyraźny. Szybko położył się na swoim łóżku w kuchni, a Komar, który przez pół dnia woził gnój w pole, a drugie pół rżnął sieczkę na zapas, wrócił do chałupy, umył się i poszedł do drugiego pokoju, gdzie rozebrał się i szybko wlazł pod pierzynę. Był zmęczony, za bardzo zmęczony, aby zaraz zasnąć, odwykł od ciężkiej roboty. Słyszał, jak Magda mówi coś do dzieci, kąpała je czy karmiła.

Potem przyszła, zamknęła drzwi od kuchni, rozebrała się, w halce położyła obok niego. Dłuższą chwilę milczeli, potem ona przesunęła ręką po jego ciele i napotkała opór. Komar stęknął.

— No! — zachęcała Magda. Całym ciałem przylgnęła do niego.

— Nie mogę — stęknął Komar. — Ten stary w kuchni nie śpi i nasłuchuje!

Obrócił się na bok, przodem do niej. Sprężyny łóżka skrzypnęły niemiłosiernie.

— Iii — zachichotała Magda. — On śpi, nic nie słyszy — znowu napierała na Tośka.

— Słyszy, słyszy... — Komar nie mógł pozbyć się uczucia, że stary nie śpi i nadsłuchuje. I te sprężyny skrzypiące ogłuszająco, jak mu się teraz zdawało. — Jakoś mi głupio...

Magda zerwała się z łóżka, pobiega do kuchni. Zapaliła światło. Komar uniósł się na łokciu i patrzył poprzez otwarte drzwi.

— Ojciec! — Magda szarpnęła leżącego ojca za ramię. — Zbierajcie się spać do stodoły, jeszcze ciepło na dworze!

— Co? — stary otworzył oczy, obrzękłe i zaczerwienione, nie rozumiejąc.

— Do stodoły spać! — krzyknęła tym razem Magda. — Dzieci nie będą wąchać waszych smrodów z alkoholu! Już!

Stary zrozumiał, usiadł w pościeli, potem stanął na podłodze i zamachnął się ręką. Magda odskoczyła.

— Ty mnie, gospodarza, wyganiasz do stodoły?! — krzyknął. — Mnie!? — ryczał już rozjuszony.

Dzieci śpiące jedno w wózku, drugie w małym łóżeczku obudziły się. To młodsze zaczęło płakać.

— Nie drzyjcie się! — krzyknęła Magda. — Dzieciście obudzili. On tu teraz gospodarzem! — wskazała ręką za siebie, w stronę pokoju, skąd nasłuchiwał Komar. — On i ja!

— On gospodarzem? — zdziwił się stary. Taki pijak i kryminalista, taki złodziej! — stary drwił, nie mógł tego pojąć.

— Tosiek! — zadarła się Magda. — Wypierdol z chałupy tego starego dziada!

Tosiek jakby na to czekał. Już sekundę wcześniej to kryminalista, pijak i złodziej dźgnęło go prosto w serce.

— Jaki ja jestem złodziej dla was?! — krzyczał biegnąc w kalesonach do kuchni. — Cożem wam ukradł? Jaki pijak dla ciebie, ty stary pijaku? Jaki!? — darł się chwytając starego, tak zwanym chwytem kelnerskim, za kalesony na tyłku i podciągając je mocno w górę, co sprawiało, że boleśnie wpijały się w krok Józefa Gieza, a nogi ledwo dotykały podłogi. Tak holował starego do drzwi, otwierając je, potem te w sieni, na progu pchnął go i zamknął drzwi na klucz.

Wrócił wzburzony do kuchni, dziecko przestało płakać.

— Wyrzuć mu te łachy przez okno! — poleciła Magda.

Komar otworzył okno i po kolei wyrzucił na podwórko ubranie starego, potem jego pościel. Bez słowa wyrzucał, ale to go uspokoiło. Chciał w końcu wyrzucić także łóżko, ale nie mieściło się w oknie.

— Zostaw! — powiedziała wtedy Magda. — Jutro mu je wyniesiemy przez sień.

Komar zamknął okno, Magda zgasiła światło. Komar poszukał papierosa, zapalił. Patrzyli teraz przez okno na podwórzec. Stary stał chwilę pod drzwiami, ale się nie dobijał. Potem rozglądnął się na boki i zaczął zbierać swoją odzież, wkładać na siebie. Zwinął pościel w wielki tłumok i zaniósł do stodoły. Już stamtąd nie wyszedł. Oni jeszcze postali chwilę przy oknie, Komar wypalił papierosa, wtedy, już uspokojeni zupełnie, zasunęli firanki i wrócili do pokoju. Dzieci spały.

Tosiek poczuł mocne pożądanie. Przyciągnął Magdę mocno do siebie.

— Teraz mogę! — powiedział. — Chodź!

Stary zamieszkał w stodole, zanieśli mu tam jego łóżko. Nie jadł w domu, nic nie robił, nie wyjeżdżał w pole, nie rozmawiał z córką ani tym bardziej z Komarem. Nie żalił się ludziom. Kilka dni później sprzedał dwa warchlaki, kiedy Magda i Tosiek pracowali w polu. Pił codziennie od rana do wieczora, spał w gospodzie na stoliku, budził się i pił znowu. Przychodził w nocy, szedł spać do stodoły, rano wychodził, szedł do knajpy i pił. Zapuścił brodę, nie mył się, nie zmieniał bielizny. Magda i Tosiek zachowywali się, jakby go nie było.

Potem sprzedał byczka, kiedy ich znowu nie było w domu. Wtedy już Magda z Tośkiem zaczaili się na niego wieczorem i kiedy wrócił, zaciągnęli go siłą do chałupy i zrewidowali.

— Jak jeszcze choćby kurę sprzedacie z gospodarstwa, to was szlag trafi! — zagroziła Magda. — Gdzie pieniądze za bukata?

Nic nie odpowiedział. Obszukali go, ale nie znaleźli pieniędzy poza drobnymi, które mu zostawili. Widać coś przeczuwał

i schował pieniądze, może miał je wtedy w butach? Tyle przecież za jeden dzień nie przepił, osiemnaście tysięcy.

Później już zaczęły się zadymki i dobre mrozy. Stary wyprowadził ze stajni krowę, ale ktoś dał znać, więc rzucili zimową młockę u sąsiada i dogonili go jeszcze przed punktem skupu, wyrwali postronek z ręki i wzięli krowę do domu.

Stary nadal codziennie chodził do gospody, przepijał już teraz ostatnią rzecz, jaka mu została, sto dolarów zostawione jego żonie przez szwagierkę, kiedy ta dziesięć lat temu odwiedziła kraj. Stary chował te pieniądze na czarną godzinę, teraz je przepijał. Ale i sto dolarów się skończyło. Mówiono, że stary spija resztki z kufli w barze...

Przy końcu lutego Magda zorientowała się raptem, że nie widziała ojca od dwóch albo trzech dni. Poczekała do wieczora, ale nie widziała, żeby wracał do swojej nory w stodole. Potem zrobiło się ciemno, więc już nie wyglądała przez okno.

Nazajutrz jednak obudziła się o świcie i pobiegła do stodoły. Było jeszcze dość ciemno, świeciła sobie latarką elektryczną. Posłanie ojca było puste, przysypane leciutkim nalotem śniegu, nawianego poprzez szpary w deskach. Tak wyglądało, że nie spał tu już ze dwa dni, bo wczoraj przecież śnieg nie padał, a i przedwczoraj, przypomniała sobie. Stała tak, wpatrzona w brudną pościel oświetloną blaskiem lampki. I nagle coś ją tknęło. Skierowała snop światła w górę...

Wisiał tam, zarośnięty, z wytrzeszczonymi oczami, pokazując jej fioletowy, obrzmiały język.

Rozszlochała się, rozpłakała, wciąż wpatrzona. Ale trwało to krótko.

Wyszła ze stodoły i nieoczekiwanie odczuła ogromną ulgę. Nieoczekiwaną ulgę i taki sam spokój.

Szła powoli do chałupy. Zaraz powie o tym mężowi.

Antoni Komar poszedł do stodoły, popatrzył i wtedy po raz pierwszy w życiu poczuł się wreszcie na swoim. Poczuł się gospodarzem.

— Idę na posterunek! — powiedział do Magdy.

Bez słowa skinęła głową.

Jan Rybowicz

LÁSZLÓ BENJÁMIN

POD KRWAWIĄCYMI SZTANDARAMI

Et s'il a'refaire
Je refrais ce chemin
Aragon

Samotność, chwała, upokorzenie,
rozpacz, nadzieja, wstyd przewinień,
wiary, złudzenia, na krawędzi
bytu szaleńczy taniec na linie
Ach, jakąż mieszaniną
los mój mnie był obdarował!
Chociaż to całe życie takie,
od nowa bym je zaczął.

Tam właśnie, wtedy, kiedy chłopca,
co się w podrostka ledwie zmienił,
gest patetyczny Petőfiego
i własne ciche przyrzecznie
wiąże, by nie zszedł z drogi wiecznych
cieni i żywych towarzyszy.

Świat duszny, z jękiem już bombowce
w bojowy szyk się ustawiają
a na przełęczach dumne jodły
walą się przed czołgami,
i na twarz pada ten nawet, kto nigdy
nie zgina kolan przed Wodzami.

Na lufy karabinów zdane
racje i hasła, przepowiednie —
wypisana na brukach i ścianach
— zanim je bomba rozerwie —
ściska serce dziecka tylekroć zdzierana
ta wymuszona, przekorna replika,
krnąbrna, wyjęta spod prawa
postronność niewolnika.

Gdy płoniesz, możesz się wypalić,
uciekniesz — widmo ciebie ściga,
z klęską pasujesz się, z rozpaczą

upadłeś — jednak się podźwigasz.
Życie jest ogniem i jest sadzą,
od nowa bym je zaczął.

Już święto gubi żałobne pióropusze,
w jakie strony odeszły armie?
O, ty, o rękach szczodrych chwyć
młot i kielnię: wykuwaj Dzieło,
wznoś fundamenty, buduj
przyszłości przyczółek skalny.

Dmie w róg herosów pieśń, na nowo
cudowny legend wiek powraca,
wielkości tworzy się taśmowo
i tylko człowiek się zatraca,
rozkazy tchnie krzew nieba
gorejący wysoko.
Wolność? Równość? Ślepa
dyscyplina i protokół.

Głębia się na wzniesieniu chwieje?
Szykują wszyscy wszystkim zdradę?
Divide et impera? — stchórzy,
popełni podłość w końcu nawet
ten, co nad prawem jest stróżem
i ten, co pada pod prawem.

Na czole kasty kapłańskiej znamię,
znak, co był gwiazdą, światła ryt —
cóż widział, cóż widział ten naród,
że gardło mi dławi wstyd;
chcę miód, truciznę zwymiotować,
by żyć o samym gorzkim chlebie!
Z mąk ludu życie powstało,
od nowa bym je zaczął.

Gdzież serce sprawdzone, jego bunt i wiara?
Gdzież rewolucja się pęta?
Niech żyje... Słowa pokorne, a miara
wraz z porywami w klatce zamknięta.
„Państwo to ja!" Zaś o zasadach
na pokaz się pamięta.

Potęgą pychy upojony,
ślepy i głuchy byk wciąż gna
i wściekle rozjuszony krąży,
nie myśli o tym, w kogo trafi,
wszystko mu jedno kogo bodzie
i że się sam na rożen pcha.

Kto najemnikiem?, zwycięzcą?, skrzywdzonym?
Tego i tego dół pomieści,
gdy wspólny cel na drobne rozmieniony,
każdy sam sobie sędzią,
słowo nie znaczy nic i argumentem
znów pozostaje tylko krew, znów krew.

Przyszedłem jako świadek,
podsądny i prokurator
w procesie, gdzie wyroku
ferować nie mam prawa —
lecz mnie przypadło życie,
od nowa bym je zaczął.

Czy cel był tęczą? młodzieńczym marzeniem?
Opary alkoholu, w zaczadzonej duszy
mglisty zostaje obraz, aby bardziej gorzkie
przebudzenie było, gdy się na pryczy poruszysz?
Czyżby blask ten był tylko błędnym przywidzeniem?
Cmentarnym ogniem, który męczenników kusi?

Może jednak był blaskiem jutrzenki? I czując
wciąż zdradę, człowiek w chaosie się wspina,
zranionej wiary, męki nie negując
na powrót drogą swoją iść zaczyna,
słów ani serca nie temperując,
ażeby nie odstręczyć syna.

I wraz z nim pod krwawiącymi sztandarami
kroczy przez groby i nienawiść,
pokąd bój, ten ostatni sercami
nie zawładnie, wszystkich nie złączy,
pokąd z ciał ofiar nad grobami kwiaty
wiecznej miłości nie zakwitną.

Przyszłość i kwiaty... w splątanych równania
znakach umysł i oko po omacku szuka,
lecz żyje serca młodzieńczego wiara —
nadzieja mnie nie oszuka!
I czy u kresu wieniec mi włożą na szyję,
czy iść przyjdzie dnem piekła: zawsze,
póki życie trwa, żyć chcę, to życie
od nowa, od nowa zacznę!

1962

Przekład: *Bohdan Zadura*

Poezja László Benjámina

Mało jest narodów, w których literaturze tak wielką rolę jak na Węgrzech odgrywałaby poezja zaangażowana w sprawy narodu i społeczeństwa, w sprawy publiczne. Życie i twórczość László Benjámina, jednego z najwybitniejszych współczesnych poetów węgierskich, jest tego bardzo wyraźnym potwierdzeniem. L. Benjámin (ur. 1915 r.) to przedstawiciel poezji par excellence politycznej, tradycji rewolucyjnego romantyzmu. Urodzony w ubogiej rodzinie, od 1931 r. przez całe dziesięciolecie zarabiał na życie pracą fizyczną, pracował kolejno jako metalowiec, drukarz, tkacz i kuśnierz. Szybko nawiązał kontakt z ruchem robotniczym, a jego młodzieńcze wiersze pełne są protestu przeciw beznadziejności losu węgierskich „skrzywdzonych i poniżonych" doby horthyzmu, przesycone są atmosferą buntu. W pierwszych latach po wojnie bez reszty zaangażowany w poparcie dla przemian polityczno-społecznych okresu, przeżywa tym silniejszy wstrząs wewnętrzny po odkryciu całej prawdy o zakłamaniu i zbrodniach doby Rákosiego. Pisze „zamordowano moją duszę" w jednym z wierszy.

Po kilkuletnim milczeniu poetyckim, bezpośrednio po tragedii 1956 r., wydany w 1962 r. nowy wielki tom poezji Benjámina *Piąta pora roku* przynosił ciągłe konfrontacje z dawnym Ja i przeżytymi etapami historii, odzwierciedlał wstrząsy i rozczarowania stulecia. *Piąta pora roku* przyniosła zarazem najdojrzalszą poetycką próbę rozrachunku z czasami Rákosiego. 50 wierszy tego tomu stało się wyrazem wyjątkowej uczciwości wewnętrznej poety w poszukiwaniu prawdy o samym sobie po rozczarowaniach przeszłości, w bolesnych próbach zdefiniowania granic moralnej odpowiedzialności za wypaczenia okresu. Poeta głosił w swych wierszach, że nie wolno być nieludzkim w imię ludzkości, niesprawiedliwym w imię sprawiedliwości, niegodnym w imię godności ludzkiej. W najsłynniejszym ze swych wierszy, dramatycznym *Pod krwawiącymi sztandarami* Benjámin przypominał tragiczny wstrząs października 1956 r., przypomniał czas, gdy:

słowo nie znaczy nic i argumentem
znów pozostaje tylko krew, znów krew

Rozbita, pełna rozpaczy i wewnętrznych szamotań liryka Benjámina wywołuje coraz to nowsze kontrowersje poetyckie i ideowe. Są one tym burzliwsze, iż wiersze Benjámina stanowią jakby najpełniejsze urzeczywistnienie wskazań Györgya Lukácsa o potrzebie istnienia „poetów-partyzantów", którzy mogliby być mniej zdyscyplinowani od „poetów-żołnierzy". Jest to koncepcja twórcy, który będąc zaangażowany w określonej idei, czuje jednak swój obowiązek mówić „nie!" w pewnych sprawach.

Twórczość Benjámina jest poezją głębokich konfliktów moralnych niepokojącą i zapytującą o sens działania, tak jak w wierszu *Pod krwawiącymi sztandarami:*

Czy cel był tęczą, młodzieńczym marzeniem?
...
Czyżby blask ten był tylko błędnym przywidzeniem?
Cmentarnym ogniem, który męczenników kusi?

Odpowiadając na te pytanie, Benjámin wyraża nadal wiarę w słuszność swych rewolucyjnych uniesień z młodości, nawiązując do Aragonowskiego „Et s'il était à refaire / Je refais ce chemin". Wiara w rewolucję wiąże się u Benjámina z podtrzymywaniem pamięci o bolesnych naukach niedawnej historii (pierwszej połowy lat pięćdziesiątych) i tym ostrzejszym oskarżeniem „kłamliwych Bogów, fałszywych procesów". Wiersze Benjámina to wroga wszelkiej apologii i panegirykom afirmacja wiary w potrzebę walki o ideały, ciągłe, bezkompromisowe poszukiwanie prawdy o losach swego pokolenia.

Jerzy Robert Nowak

przekroje

Po korekcie

Słowa te piszemy po korekcie 8 numeru „Akcentu", którego pierwotna wersja przygotowana została w lipcu ub.r. „Życie Literackie" i „Polityka" doniosły wówczas o planowanych edycjach książek współczesnych polskich autorów. Cykl produkcyjny „Akcentu" jest długi (choć nie sądziliśmy, że będzie aż tak długi!), więc już wtedy, korzystając z różnych źródeł, przygotowaliśmy do „Przekrojów" omówienia kilku utworów.

„Nierzeczywistość" K. Brandysa drukowana była w „Twórczości" na przełomie lat 1975—1976. W ubiegłym roku ukazała się „Miazga" J. Andrzejewskiego.

Z przygotowanych omówień prezentujemy zatem tylko te, które dotyczą dwóch wymienionych wyżej powieści...

lipiec 1982

wbw

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

RONDO

Państwo Słońca Campanelli, Nowa Atlantyda Bacona, Tamten Świat de Bergeraca, Podziemny Świat Kirchera, Mikromegas Woltera, Ikaria Cabeta, Freiland Hertzki. Pierwszym, czysto mechanicznym jeszcze gestem czytelnik mógłby przenieść państwo „realności nierealnego" poza karty powieściowego ronda Kazimierza Brandysa i ulokować je na jednym z archipelagów, wymienionych i otaczających „wyspę Utopię"

Tomasza More'a. „Nierzeczywistość" to — rzecz jasna — o u t o p i a, „miejsce, którego nie ma", ale to również e u t o p i a, „dobre miejsce", gdzie — jak w świecie snu, mitu, fantasmagorii — przestają doskwierać niewygody i ograniczenia codzienności. Mechaniczny g e s t u t o ż s a m i a j ą c y odrywa pojęcie „nierzeczywistości" od jakkolwiek obliczalnej czasoprzestrzeni, od realnie znanych niewygód egzystencjalnych. Umowa i tradycja językowa dozwalają zastępować to pojęcie „fikcją", „nierealnością". „Wstyd mi — powiada More, wskrzesiciel „państwa Nigdzie" — że nie wiem, na jakim morzu znajduje się wyspa, o której tak dużo rozprawiam".

Jedyna Utopia w powieści Brandysa została wymyślona przez narratora w maju 1942 roku. *Pięć lat temu* (tj. w lutym 1974 — przyp. SSW) *zacząłem pisać powieść* — wspomina Brandys w *Miesiącach* (fragmenty drukowała w ub.r. „Literatura") — *której akcja działa się w dwudziestoleciu i podczas okupacji, wybiegając niektórymi fragmentami w lata dzisiejsze. Bohaterem, a właściwie narratorem, był mój rówieśnik, ale niepodobny do mnie, o innym życiorysie, pochodzeniu, cechach zewnętrznych (atletyczna budowa, szeroka szczęka, rude włosy) i skrajnie odmiennym typie psychicznym.* W maju 1942 roku przedwojenny student wydziału prawa Uniwersytetu Warszawskiego i zarazem statysta w teatrze, zakochany w aktorce Toli Mohoczy, „wymyśla fikcyjną organizację podziemną «Rondo» z miłości dla młodej aktorki, po to, żeby ją uchronić od niebezpieczeństwa prawdziwej konspiracji". Nieoczekiwanie, w połowie zdania, na 153 stronicy, w sierpniu 1974 r., autor przerwał prace nad dalece jeszcze fabularnie zaplanowaną powieścią. Przerwał ją w momencie, gdy narrator dopiero wymyślił „Rondo" i przyjął w szeregi organizacji Tolę Mohoczy. *Nierzeczywistość* — nieukończona powieść, *wyobrażona sobie jako historia czyjegoś życia, paradoksalna przez kontrast solidnej równowagi wewnętrznej bohatera z szaleństwem i maniackim uporem, z jakim realizuje swoją ideé fixe, która w rezultacie zwraca się przeciw niemu* — ukazała się w 12/1975 i 1/1976 numerach „Twórczości".

Do publikacji autor dołączył posłowie, referujące dalsze — niewykorzystane — zamierzenia fabularne i wyjaśniające powody poniechania pracy nad dziełem. *Przeszkodą* — czytamy — *widocznie były tradycyjne obowiązki konstruowania akcji poprzez prezentację postaci i następujące po sobie sceny, opisy, dialogi; ciężkie obowiązki powieści. Materiał kształtował się powoli, nabierając beletrystycznej ondulacji. Przy niewielkiej możliwości skrótów konieczność wypełniania planu wypadków stawała się niecierpliwiąca. (...) Stronice, napisane i dalsze, jakie miałem przed sobą, ciążyły jakby nadmierną obliczalnością.* W *Miesiącach* te same problemy rozjaśnione są nieco inaczej: *Niedawno Andrzejewski zanotował w swoim „z dnia na dzień", że gdy porzuca się jakąś rzecz rozpoczętą, nie jest zupełnie jasne, czy się nie może, czy też nie chce dalej pisać. To nadzwyczaj prawdziwe spostrzeżenie. Nie móc lub nie chcieć... Tak czy owak autor odpada od materiału, jakby raptem stracił apetyt. Odłożyłem maszynopis do teczki i próbowałem o nim nie myśleć. Ale to była porażka. Długo nie mogłem się z nią pogodzić.*

W październiku 1974 Brandys rozpoczął pracę nad powieścią, pomyślaną — o czym dowiedzieliśmy się ze wzmianek prasowych — jako odpowiedź na 30 pytań ankiety amerykańskiego socjologa, przedłożonej „intelektualiście z Polski, reżyserowi teatralnemu". W czerwcu 1975 *Nierzeczywistość* była ukończona. Liczyła 153 strony. *Nasuwało się porównanie z cielęciem o dwóch głowach* — powiada autor — *Dając podwójny skrypt do czytania przyjaciołom, usprawiedliwiałem się z tej osobliwości. W owym czasie, gdy moja znajoma pojawiła się z ogromną głową uczesaną „na afro", spytałem: — Czy to było tak pomyślane, czy to się pani stało? Ofiarowując dwa maszynopisy dwóch różnych utworów w jednej teczce i pod jednym tytułem, wręczając tego dziwoląga upatrzonemu lektorowi, za każdym razem czułem się w obowiązku podkreślić, że to mi się stało. Nikt mi nie uwierzył.*

Oba stupięćdziesięciotrzystronicowe utwory różnią się znacznie. W zamyśle konstrukcyjnym, biografii narratora, języku, stylu, gatunku. Tworzą jednak — chociaż nie analogiczną — symetryczną całość: p o w i e ś c i o w e r o n d o. Całości owej — a raczej c a ł o ś c i o w o ś c i — nie wykryjemy, rzecz jasna, w sposobie budowy utworu. Część wcześniejsza pomyślana została jako odpowiedź — „garść uwag i wspomnień" — na artykuł powieściowego prof. Janoty *Kartka z dziejów walki*, ogłoszony w pewnym historycznym kwartalniku, a więc — jako „dzieje pewnej mistyfikacji". *W poprzedniej mojej książce, w krótkiej powieści „Pomysł"* — pisze Brandys w posłowiu — *temat był podobny. Wytwór czyjejś fantazji, poddany prawom życia, odbył własną drogę wśród faktów i przeniósł swego twórcę w krąg urojeń, by na końcu spełnić przeznaczenie w wymiarze realnym.* Część druga, o strukturze „wywiadu lub odpowiedzi na pytania ankiety", wskrzesza pomysł konstrukcyjny *Wywiadu z Ballmeyerem*, wcześniejszego opowiadania Brandysa. Zresztą literatura zna już stosunkowo dobrze tę wdzięczną konstrukcję e s e j o f a b u l a r n ą; na ankietę amerykańską odpowiada w obozie dla internowanych hitlerowiec Alfred Wruck, a jego ankieta funduje *Śmierć Nibelunga* Rolfa Schneidera. Całościowości utworu nie tworzy także domniemana ciągłość biograficzna narratora (od młodzieńca do dorosłego mężczyzny, od statysty teatralnego do reżysera). Ani incydentalne podobieństwa, ani stylistyczne kontynuanty.

Podczas okupacji akowiec i szatniarz w „Melpomenie", narrator pierwszej części powieściowego ronda Brandysa jest domniemanym bękartem Józefa Piłsudskiego. Domieszka krwi Komendanta w jego żyłach animuje czyny i pomysły, o które niełatwo byłoby podejrzewać maturzystę prowincjonalnego pruskiego gimnazjum, a nawet, co więcej, dyktuje mu styl myślenia i rozumienie „polskiej nierzeczywistości". Niezadługo przed wymyśleniem fikcyjnego „Ronda", szatniarz z „Melpomeny" wysłuchuje Władka Szneja: *Tym razem jego koncepcja była następująca: przyczyny klęski widział w pustce duchowej naszych przedwojennych stosunków, w fikcyjności państwa zawieszonego, jak mówił, w historycznej próżni, wśród groteskowych haseł, małych dążeń i partykularnych kombinacji. W tym stęchłym powietrzu musiała się zadusić każda twórcza myśl, wszystko było parodią, pokracznym cieniem przeszłości (...) Twierdził, iż Marszałek był jedynym człowiekiem, który w pełni zdawał sobie sprawę z „polskiej nierzeczywistości" i świadomie tworzył jej realny wymiar: z mitów, anachronizmów i legend budował fikcję potęgi, aby nią zastąpić podstawy rzeczowe, których nie posiadaliśmy i na które nie było nas stać. Wiedział bowiem, że narodowi z kompleksem niewoli trzeba ofiarować złudzenie wielkości i że to złudzenie musi się przekształcić w psychologię, w charakter narodowy, który wypełni brak tkanki materialnej i przerobi zacofanie na wyobraźnię. Władek nazywał to „realnością nierealnego", i widział w tym jedyną możliwą drogę dla Polaków, zaprzepaszczoną po śmierci Marszałka przez jego następców, którym chodziło już tylko o utrzymanie władzy.*

Nie tylko narrator-statysta teatralny miał się przekonać — wymyślając „Rondo" — że Władek Sznej-Janota mylił się w prognozie z a p r z e p a s z c z e n i a i o b u m a r c i a państwa „realności nierealnego". Miał się o tym przekonać wiele lat później i w zupełnie innej rzeczywistości politycznej również narrator-reżyser, ankietowany przez socjologa z USA.

Naturalnie, i w zgodzie z hipotezą Szneja-Janoty, Ziuk budował fikcję potęgi „państwa Nigdzie" w imię bezpieczeństwa i dobra. „Rondo" — w zamyśle — miałoby być dla Toli Mohoczy czymś analogicznym: o u t o p i ą i e u t o p i ą jednocześnie. Wkrótce jednakże „real-

ność nierealnego", „polska nierzeczywistość" obróciła się przeciw swoim wyznawcom. Państwo Dziadka — u r e a l n i a j ą c f i k c j ę — rozpadło się pod butem okupanta. „Rondo" — u r z e c z y w i s t n i o n e — przestało chronić; zaczęło zagrażać. Wymyślenie fikcyjnej organizacji podziemnej i jej przemiana w „realnie nierealną" organizację bojową z Sekcją Informacji i Rozpoznania oraz filiami prowincjonalnymi; parabola ta miała objaśniać złowrogość „przekształcenia złudzenia wielkości w charakter narodowy". Być może jednak nazbyt rozmywały ją odnóża i zakola fabularne, aby mogła zadowalać intencje autora. *Pisząc końcowe fragmenty* — powiada Brandys w posłowiu — *odczuwałem zaniepokojenie, że to, co naprawdę mam do napisania, pozostanie na zewnątrz tej prozy.*

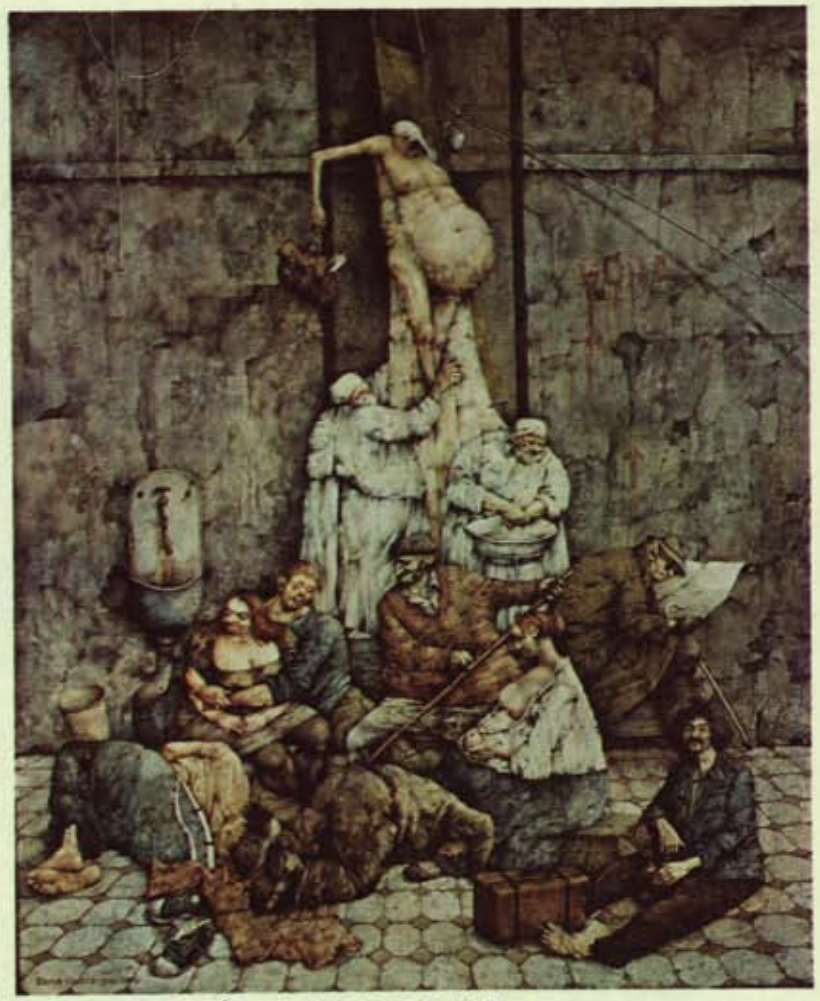
Całościowość utworu Brandysa tworzy s t o s u n e k narratorów do polskiej Utopii. Do „realności nierealnego" w ogóle.

I oczywiście *Nierzeczywistość* sytuować należy poza umową i tradycją archipelagu Nowych Atlantyd. Brandys jest a n t y u t o p i s t ą; powieść trzeba widzieć w tradycji literatury antyutopijnej, która wydała dzieł niewiele, za to głośnych i płodnych. Powszechnie wiadomo, iż najwybitniejszą pozycją literatury antyutopijnej jest replika Fiodora Dostojewskiego na zawartą w *Co robić?* Nikołaja Czernyszewskiego utopijną wizję Kryształowego Pałacu, replika zatytułowana *Notatki z podziemia.* Pisze tam Dostojewski — świetny filozof i socjolog zła — że reagując na wymyślone i narzucone szczęście człowiek *przez samą tylko niewdzięczność, z samej złośliwości zrobi świństwo. Zaryzykuje nawet cały swój dobrobyt i umyślnie zapragnie jakiegoś najbardziej zgubnego dla siebie nonsensu, jakiejś najbardziej nieekonomicznej niedorzeczności, wyłącznie po to, aby do tego całego pozytywnego rozsądku przymieszać niszczący czynnik swej fantazji. Właśnie te swoje fantastyczne rojenia, tę swoją najgorszą bzdurę zapragnie utrzymać jedynie po to, aby samemu sobie zaświadczyć (...), że ludzie są jeszcze ludźmi, a nie klawiszami fortepianu.*

Rzecz jasna, narratorzy i bohaterowie *Nierzeczywistości* zadają sobie również pytanie, na które Dostojewski odpowiedział jednak z lekką nonszalancją. Wrażenie nonszalancji umacnia się jeszcze, gdy zważyć, że problem moralny zostaje przez autora *Biesów* rozwiązany na gruncie psychologii, a nie etyki. (...) *Nierzeczywistość* jest odpowiedzią na gruncie etyki. To jasne: z r o z u m i e ć i z a p i s a ć mechanizm „polskiej realności nierealnego" nie wystarcza, posłannictwem staje się k o n i e c z n o ś ć i w o l a odnalezienia, nazwania, oswojenia umiejętności życia pośród jego zębatych trybów. Umiejętność bycia — t u t a j — wolnym. (...)

Odpowiedź Brandysa jest dramatyczna, lecz bodaj jedynie możliwa. Być może tworzy ją trzydzieści pytań amerykańskiego socjologa: lecz — nade wszystko — tworzy ją kilka pytań, które narrator *Nierzeczywistości* stawia — wobec „niebezpieczeństwa powrotu do naiwności" — sam. Nic niezwykłego: „Co to jest człowiek, czy Bóg istnieje, czy śmierć oznacza kres i jak postępować w życiu". A jednak: to nie cytat z gimnazjalnego pamiętnika; pytania te nie brzmią naiwnie dlatego, iż zostały wpisane obsadką do sztambucha, lecz dlatego, że ocalenie moralne mogą już zapewnić tylko k o l e j n e wyrzeczenia, tylko n a j p r o s t s z e wartości, tylko n a j b a r d z i e j p o d s t a w o w e pytania. Tutaj — powiada narrator — „zadośćuczyniałem własnym pojęciom w sferze imponderabiliów, nie praw. Bo nie wierzyłem w prawa". Owszem; niebezpieczeństwo powrotu do naiwności istnieje, ale nie czai się w rodzaju pytań, lecz w świecie, który je nagłaśnia. (...) Naturalnie, winą może okazać się każdy nadmiar, także: jedno niepotrzebne pytanie. Winą — może okazać się każde zamyślenie. Nie mówiąc o wyborze stylu myślenia.

Nierzeczywistość rozwija się z przenikliwą konsekwencją w b ł ę d n e k o ł o, w esejofaburalne r o n d o, którego gatunkowy wynalazek por-



Jerzy Duda-Gracz *GÓRA* — olej, płótno, 108 × 87 cm

Jerzy Duda-Gracz z cyklu *MOTYW POLSKI: RURA* — olej, płótno, 55 × 73 cm

Jerzy Duda-Gracz z cyklu *MOTYW POLSKI: SZTAFETA* — olej, płótno, 55×73 cm

tretuje — podobnie, jak parabola „Ronda" i koncepcja „realności nierealnego" — kształt rozważanej, wymodelowanej w narodową Utopię rzeczywistości. Nie ma szans ucieczki ze złego snu. Obywatele Fantasmagorii — jak rzekłby o nich Ryszard Krynicki — „zaiste walczą z tym co jest anonimowe i nieuchwytne jak mgła i zawsze występuje w cudzym imieniu". Narrator *Nierzeczywistości* o c a l a tożsamość i b u d u j e swą wolność poprzez e t y k ę b r a k u. (..) Rondo się dopina: jak być wolnym, kiedy nie można już m i e ć m n i e j, gdyż nie ma się j u ż n i c? gdy wyrzekło się w s z y s k i e g o?

Tam, gdzie wartości i pojęcia zostały zbudzone, w duchowej pustce, w kompromitacji — tam zaczyna się szukać Nieubłaganych i Jasnowidzących, aby zastąpili sumienie i rozum. Te słowa mógłby wypowiedzieć Hamlet. Lecz wypowiada je nieśmiertelny Fortynbras — n a r r a t o r *Nierzeczywistości* Kazimierza Brandysa. Nie potrafię i nie mogę odmówić sobie tego cytatu z *Trenu Fortynbrasa* Zbigniewa Herberta:

lecz czymże jest śmierć bohaterska wobec wiecznego czuwania
z zimnym jabłkiem w dłoni na wysokim krześle
z widokiem na mrowisko i tarczę zegara

Kazimierz Brandys: *Nierzeczywistość*. „Twórczość" nr 12/1975, nr 1/1976.

ANDRZEJ W. PAWLUCZUK

MIAZGA W „MIAZDZE"

Jeśli ktokolwiek chciałby wyrobić sobie opinię o twórczości Jerzego Andrzejewskiego na podstawie tego, co napisali liczni komentatorzy jego dzieła, byłby w nie lada kłopocie. Najpoważniejsze autorytety naszej krytyki wypowiadają sądy tak krańcowo różne, iż dziw, że dotyczą tego samego przedmiotu. Podczas gdy Sandauer uważa pisarstwo Andrzejewskiego za mierne, Błoński i Burek widzą w autorze *Miazgi* pisarza wybitnego. Wtóruje im ostatnio Maciąg (ale czyż można mu wierzyć, skoro jest autorem *Sprawy literatury?)* oraz wielu doraźnych recenzentów. Sandauera popierają dla odmiany pisarze na skalę światową: Gombrowicz i Miłosz, potwierdzając stanowczo jego opinię i odmawiając Andrzejewskiemu talentu. Gdyby zatem przyszło ułożyć książkę pod tytułem „Andrzejewski w oczach krytyki światowej" (na wzór antologii wydawanych przez PIW), należałoby zamieścić w niej teksty, których nie sposób żądną miarą pogodzić, a nawet uporządkować. Taka książka byłaby więc — mówiąc językiem samego pisarza — „miazgą" krytycznoliteracką.

Czy jednak mówiąc „miazga" rzeczywiście mówimy językiem autora *Miazgi?*

Nie sposób pominąć tego pytania, albowiem Andrzejewski zbyt często przypomina w swojej powieści, że jej tytuł jest nie tylko metaforą odnoszącą się do świata przedstawionego; m i a z g a jest także określeniem pewnej formy literackiej, to termin techniczny oznaczający sposób zapisu i kompozycji tekstu. „«Miazga» ma być tylko miazgą — stwierdza pisarz — czymś bezkształtnym, «formą», w którą włożyć można wszystko". W innym miejscu powiada Andrzejewski: *Wbrew pewnym moim ciągotom do ładu kompozycji zamkniętych, muszę wciąż widzieć i pamiętać, że rzeczywistość „Miazgi" jest ze wszystkich stron otwarta, więc w pewnym sensie niewydolna i niewykończona.*

Jednakże nie Andrzejewski zauważył pierwszy, że to, co wychodzi spod jego pióra, jest bezkształtną m i a z g ą. Otóż wiele lat wcześniej,

bo już w roku 1957 Artur Sandauer w eseju *Szkoła nierzeczywistości i jej uczeń* pisał: *Na całej przestrzeni „Popiołu i diamentu" nie można znaleźć choćby jednej obserwacji lub myśli, która by nie robiła wrażenia po stokroć słyszanej. Z braku określonej problematyki autor wypełnił swą powieść miazgą banału* [1].

Zbieżność to przypadkowa czy celowa?

Powieść nie daje w tej mierze przekonywającej odpowiedzi, co najwyżej można snuć domysły i wymyślać poszlaki. Zważywszy jednak, że *Miazga* jest dziełem, w którym dochodzi do głosu rozrachunek autora z samym sobą oraz z poglądami, które przedstawiały go do tej pory w niekorzystnym świetle, można przypuszczać, że esej Sandauera znany jest Andrzejewskiemu do najdrobniejszego szczegółu. Co więcej: używa on słowa „miazga" w znaczeniu bliskim, tego, co napisał krytyk. Tak dla jednego, jak drugiego miazgowatość jest bowiem skazą odnoszącą się do techniki pisarskiej. Pojęcie t e c h n i k i jest tu oczywiście bardzo rozciągliwe; można się upierać, że w zasadzie wszystko, co składa się na dzieło, mieści się w jej obrębie. Pozostańmy przy rozumieniu najbardziej ogólnym i przejrzystym: bohaterowie, ich działania, rozmowy, myśli istnieją po to, by z ł o ż y ć się na metaforyczne znaczenie świata i losu człowieka, są więc sposobem, za pomocą którego owe znaczenie zostaje przedstawione. Mam nadzieję, że nie przeinaczyłem myśli Sandauera; Andrzejewski precyzuje pojęcie „miazgi" już bardzo konkretnie, jednoznacznie, nie pozostawiając wątpliwości, że chodzi mu o sposób konstruowania dzieła, ułożenie rozlicznych elementów składowych rzeczywistości przedstawionej.

Toteż jeśli intuicja nie wiedzie mnie na manowce, należy sądzić, że pierwszorzędnym zamysłem polemicznym *Miazgi* jest właśnie odparcie zarzutów Sandauera. Odwaga pisarza jest w tej mierze bezprzykładna. Opatrując swą powieść (powieść?) takim a nie innym tytułem, a więc odsyłając czytelników do znanego eseju Sandauera, pragnie dowieść, że forma miazgi, wbrew opinii krytyka jest formą nośną. Że miazgowatość jest miazgowatością świadomą i zaplanowaną. Zważywszy ambicje *Miazgi* bycia powieścią polityczną, rozrachunkową oraz diariuszem osobistych refleksji i przeżyć samego pisarza, miazgowatość jawi się wręcz jako forma najbardziej odpowiednia, uzasadniona, najbardziej precyzyjna. Tylko ona bowiem może unieść jedyne w swoim rodzaju bogactwo dzieła, tylko ona może być — używając terminu Goldmanna — strukturą homologiczną wobec struktury bytu społecznego, również nieokreślonego, miazgowatego, wymykającego się definicji. I tylko taka forma może wyzwolić pisarza spod krępujących rygorów tradycyjnej powieści fabularnej, czy nawet mniej krępujących ograniczeń powieści autotematycznej (*Miazga* jest bowiem także powieścią o pisaniu powieści).

Pamiętać trzeba wszakże, że krytyka Sandauera dotyczyła nie tylko pisarskich umiejętności autora *Popiołu i diamentu*. We wspomnianym szkicu, noszącym podtytuł *Esej krytyczny osnuty na tle I części Ferdydurke Gombrowicza* powtarza krytyk zarzuty postawione wiele lat wcześniej przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle*. Andrzejewski — powiada więc Sandauer — zbyt często i łatwo zmieniał światopogląd i poglądy polityczne, by można było uznać, że to, co pisze, płynie z jego najgłębszych, najszczerszych przekonań. Przypominijmy: przed wojną pisarz katolicki, przeistacza się w roku 1948 w pisarza-komunistę zachwyconego socrealizmem i stalinowską doktryną polityczną. W roku 1956, jak wielu innych, znowuż zmienia poglądy na politykę i literaturę Kim jest w roku 1969, gdy kończy pisanie *Miazgi*? Jest już zdecydowanym przeciwnikiem aktualnego systemu politycznego, któremu wydaje się, iż przejrzał ów system na wylot. Że potrafi go celnie zdemaskować.

[1] Artur Sandauer: *Dla każdego coś przykrego*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966.

Owe wewnętrzne przełomy Andrzejewskiego przypisuje Sandauer koniunkturalnej giętkości jego charakteru. Dla Gombrowicza i Miłosza stanowią one egzemplifikację tezy, że były nieuchronną, logiczną koniecznością, skoro pisarz zdecydował się funkcjonować wewnątrz zamkniętej struktury, której istota rzeczy polega na manipulowaniu jednostką ludzką. „Są to ofiary sytuacji historycznej, mniej lub bardziej tego świadome" — powiada Miłosz w *Zniewolonym umyśle* o pisarzach ulegających za każdym razem podszeptom władzy. Tak czy inaczej owe zmiany poglądów mogą świadczyć o słabości. Toteż w roku 1969 jest Andrzejewski pisarzem, któremu Sandauer i Miłosz odmawiają talentu, odwagi i charakteru, i z którego prześmiewa się Gombrowicz, a nawet Zygmunt Lichniak [2]. Pal sześć tego ostatniego, wystarczy, że dwaj najwybitniejsi polscy pisarze urobili Andrzejewskiemu za granicą i w kraju gębę jak się patrzy, a Sandauer, niewątpliwie najpopularniejszy krytyk, pogrążył go do reszty.

Cóż to były za opinie? Miażdżące — to powiedziane za mało. Miłosz, ukrywając Andrzejewskiego pod kryptonimem Alfy pisał w *Zniewolonym umyśle: Lepiej jest czasami jąkać się z nadmiaru wzruszenia, niż mówić okrągłymi zdaniami. Głos wewnętrzny, który nas powstrzymuje, kiedy trzeba za wiele wyrazić — jest mądry. Nie jest nieprawdopodobne, że Alfa nie znał tego głosu. Tylko namiętność prawdy mogłaby go uchronić od stania się tym, czym się stał. Nie napisałby wtedy co prawda swojej powieści o starym komuniście i zdemoralizowanej młodzieży; na litość pozwolił tam sobie w ramach bezpiecznych od zarzutów cenzury i zyskał uznanie upraszczając obraz wydarzeń stosownie do życzeń Partii. Jedno odstępstwo pociąga za sobą drugie i trzecie, aż wreszcie wszystko, co się mówi, jest już znakomicie logiczne, okrągłe i zamknięte, ale nie ma już nic wspólnego z ciałem i krwią ludzi. Jest to odwrotna strona medalu dialektyki: za wygodę umysłową, jaką ona daje, płaci się. Dokoła Alfy żyło i żyje wielu robotników i chłopów, których słowa są nieporadne, ale ostatecznie głos wewnętrzny, który słyszą, nie jest różny od tego nakazu, który nieraz pisarzom zamyka usta i żąda: wszystko albo nic. Nie wiadomo, może nikomu nie znany chłop czy drobny urzędnik pocztowy powinni być postawieni wyżej w hierarchii zasług wobec ludzkiego gatunku niż Alfa — moralista.*

Po przeczytaniu tych słów, Witold Gombrowicz, drwiąc z Andrzejewskiego pisał w pierwszym tomie *Dzienników: Nie przeraża mnie zmiana warunków życia, upadek państw, zagłada miast i inne gejzery niespodzianek tryskające z łona Historii, ale to, że facet, którego znałem jako Iksa, nagle staje się Igrekiem, zmienia sobie osobowość jak marynarkę i zaczyna działać, mówić, myśleć, czuć wbrew sobie samemu, napełnia mnie lękiem i zażenowaniem. To okropny bezwstyd! To śmieszny zgon! Stać się gramofonem, w który wsadzono płytę z napisem „His master's voice" — głos mojego pana? Cóż za groteskowy los tych pisarzy!*

Pisarzy? Oszczędzilibyśmy sobie wiele rozczarowań nie nazywając „pisarzem" każdego, kto potrafi „pisać"... Znałem tych „pisarzy" — były to osoby przeważnie niegłębokiej inteligencji i dość szczupłych horyzontów, które za mojej pamięci nie stały się kimś... wobec czego dziś nie mają właściwie z czego rezygnować. Te trupy odznaczały się za życia następującą właściwością: iż łatwo przychodziło im fabrykować swoje oblicze moralne i ideologiczne, zyskując w ten sposób pochwałę krytyki i poważniejszego odłamu czytelników. Ani przez pięć minut nie wierzyłem w katolicyzm Jerzego Andrzejewskiego, a po przeczytaniu kilku stronic jego powieści powitałem w kawiarni Zodiak jego cierpiętniczą i uduchowioną twarz miną tak wątpliwą, iż obrażony autor natychmiast zerwał ze mną stosunki.

[2] Zygmunt Lichniak: *Raptularz literacki*. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1957, s. 130—131.

Nietrudno wyobrazić sobie, jak słowa te musiały dotknąć Andrzejewskiego. Dotknęłyby zresztą każdego, kto swoje życie traktuje poważnie, a myślę, że akurat powagi odmówić Andrzejewskiemu nie sposób. Jeśli zmieniał wiarę — czynił to wszak gruntownie i tak całkowicie oddając się w służbę nowej wiary, iż trudno przypuszczać, by zabierał się do tego bez należytego przygotowania. Jeśli coś popierał lub zwalczał, czynił to z przejęciem i odpowiednim zaangażowaniem. Ani *Popiół i diament*, ani *O człowieku radzieckim*, ani *Ciemności kryją ziemię*, ani wreszcie *Miazga* nie pozostawiają przecież wątpliwości, po jakiej stronie pisarz się opowiada. Wyraźne, jednoznaczne przedstawianie własnego stanowiska politycznego jest bowiem jeszcze jedną, charakterystyczną cechą tego pisarstwa. Andrzejewski jest przeraźliwie jednoznaczny i zaskakująco, jak na pisarza, dosłowny. Toteż w równie jednoznaczny sposób odpiera zarzuty. Można cytować wiele fragmentów *Miazgi*, gdzie pisarz odpowiada Sandauerowi, Miłoszowi i Gombrowiczowi. Aby jednak nie zanudzać nadmiarem szczegółów, przytoczę tylko odpowiedź na słowa autora *Ferdydurke*.

Wtedy, zaraz potem kiedy mieszkanie się zakołysało, modliłem się po raz ostatni (...) Potem, przez wiele lat się nie modliłem. Ale jeszcze później, bardzo później, już jako młody człowiek przeżyłem wiarę namiętnie, lecz krótko. Ogarnęła mnie chyba tylko dlatego, żebym mógł napisać swoją pierwszą młodzieńczą powieść „Ład serca", poczęła bowiem wygasać, kiedy książkę ukończyłem.

Zmianę swoich poglądów i światopoglądów tłumaczy więc Andrzejewski jakąś tajemniczą siłą, której nie potrafi kontrolować i której — wobec tego — musi za każdym razem ulegać. To, co każdy człowiek poddaje głębokiej refleksji, namysłowi, wątpliwościom i pytaniom, pisarz przyjmuje pod wpływem tajemnego impulsu. Istnieje niewytłumaczalne „coś", co każe mu raz wierzyć w jedno, innym razem w drugie, a wszystko w tym celu, by autorowi miotanemu i spalającemu się na kolejnych etapach rozlicznych wiar dostarczać doświadczeń, które mógłby następnie przerabiać w literaturę. Brak własnego, konsekwentnie budowanego światopoglądu jest zatem cnotą umożliwiającą bycie artystą — stwierdza Andrzejewski — i stwierdzenie to, jak się wydaje, stanowi zasadniczą kanwę generalnej polemiki z tymi wszystkimi, którzy uważają, że pisarz powinien mieć charakter i nie powinien ulegać co kilka lat koniunkturalnym naciskom sytuacji. *Jestem ulepiony z samych nieomal sprzeczności* — wyznaje w innym miejscu „Miazgi" — *wszystkim moim skazom i cnotom towarzyszą ich przeciwieństwa, pozostawiony samemu sobie nie potrafię korzystać z bodźców jednolitych, zdany jestem na nieustanne ścieranie się elementów sprzecznych i zawsze tak się ze mną działo i dzieje nadal, że skoro żywioł istnienia stygnie wokół mnie — samotna gra przeciwieństw mojej natury pogrąża mnie w obezwładniającą inercję, w stan martwej wegetacji. Kto wie, czy całe moje pisarstwo nie wynika z tej właśnie kondycji mojego charakteru, ono bowiem było i jest jedyną wewnętrzną rzeczywistością, która moim sprzecznościom potrafi nadać twórczy sens, uniezależniając mnie od trucizn zewnętrznych. Gdybym nie pisał, mógłbym przy sprzyjających, burzliwych okolicznościach zostać awanturnikiem albo hochsztaplerem, bez nich tylko szmatą.*

Mocno to powiedziane, ale czy brzmi przekonująco? Myślę, że nie możemy uciec od tego pytania, skoro *Miazga* domaga się poważnego potraktowania. Otóż Andrzejewski mnie nie przekonał z trzech powodów. Po pierwsze, brak mi w powieści wyznania na temat zasadniczej zmiany postawy wobec polityki i literatury w roku 1948. Pisarz miał wówczas 39 lat, był więc mężczyzną w pełni dojrzałym. Powstanie Warszawskie, jego klęska i upadek związanych z nim rachub wywołały w Andrzejewskim, jak napomyka Miłosz, gniew. Wydaje się przeto, że już w roku 1945 nie powinien pisarz żywić żadnych złudzeń co do dalszego biegu historii. Wydaje się — to najlepsze tutaj słowa, ponieważ musimy w tej mierze poprzestać jedynie na domysłach i intuicji.

Jeśli jednak każdorazowe wchodzenie Andrzejewskigo w Nową Wiarę odbywało się pod presją tajemnych, acz nieznanych mu sił, uznać można, że pisarz nie potrafił tego po prostu wyjaśnić. Takie byłoby najprostsze wytłumaczenie. Gorzej, że nie wyjaśnia także okoliczności zrywania z każdą kolejną wiarą. Wyznanie na stronicy 316, dotyczące rodzenia się wątpliwości wobec stalinowskiej doktryny politycznej i obowiązującej polityki kulturalnej, jest raczej bałamutne. Można oczywiście zaufać autorowi *Miazgi* i przyjąć za dobrą monetę stwierdzenie, że wątpliwości wobec doktryny powstały w nim dlatego, że wysoki funkcjonariusz partyjny spojrzał nań złym wzrokiem. Czy nie będzie to jednak moneta fałszywa? Czy nie wygląda to po prostu komicznie, a nawet dziecinnie?

Daleki jestem od kategorycznego rozstrzygania swoich wątpliwości i oceniania Andrzejewskiego jako człowieka. Byłoby to niestosowne chociażby dlatego, że jestem młodszy odeń o prawie 40 lat, i moje krótkie życie formowały z gruntu odmienne doświadczenia i lektury. Toteż doceniam tę ogromną odwagę, która każe pisarzowi dokonywać publicznie rachunku sumienia i przyznawać się otwarcie do pomyłek, błędnych decyzji i wyborów, strachu i fałszywej wiary. Rzadko kogo stać dzisiaj na tego rodzaju szczerość. Jednakże myślę, że było to zbędne. Mnogość owych wyznań (zbyt ich dużo by nie pomyśleć, że Andrzejewski zżerany jest przez kompleksy) każe bowiem sądzić, że właśnie skonstruowanie przekonującego konterfektu własnej osoby było głównym powodem napisania *Miazgi*. Takie zaś przypuszczenie rodzi nieuchronną podejrzliwość tego rodzaju, jaką żywimy wobec zbyt nachalnej i jednostronej propagandy. Stąd nie bardzo udało się Andrzejewskiemu przeciągnąć czytelnika na swoją stronę. Sądzę zresztą, że owego rachunku sumienia, który potrzebny był przede wszystkim samemu pisarzowi, nikt odeń nie oczekiwał i nie wymagał. Pisarz istnieje bowiem wyłącznie poprzez swoje dzieło. Ono jest najwyższą i jedyną miarą jego życia, ono tylko jest miarodajnym świadectwem jego istnienia.

A może dopiero *Miazga* jest takim dziełem? Właśnie — jaka jest *Miazga* jako dzieło sztuki literackiej? Czy miazgą w *Miazdze* udowodnił Andrzejewski, iż nie mają racji Miłosz i Sandauer pomawiając go o brak talentu?

Oceniając fragmenty powieści drukowane 15 lat temu w „Twórczości" (1966, nr 10) Błoński pisze, że owe fragmenty „pozwalają z radosnym zdumieniem myśleć o rozmiarach zapowiedzianego dzieła". A wychwalając „splątanie losów ludzkich" i „problemowe uwikłanie" wyraża na koniec nadzieję: „Oby chowała w sobie niespodziankę Andrzejewskiego Faustusa!"[8]. Burek, pisząc o *Miazdze*, umieszcza ją na tle dotychczasowej twórczości pisarza: *Po latach — w „Miazdze" — przestrzeń spopielonego i przemielonego raz i drugi świata na nowo się podzieli. Podzieli się zgodnie z prawem niezmiennym mitologii artystycznej Jerzego Andrzejewskiego. Wyłoni więc z siebie „górę" i „dół", regiony wyższe władzy i kultury, dosytu i zbytku, i niższe rewiry antyrządowego szemrania i podkulturalnego fermentu, „dramatycznej i ciemnej brutalności" nienasycenia, złej, u mętnych źródeł pijącej erotyki. Wszakże podzieli się teraz na modłę po berentowsku zironizowaną, szyderczo zaprzeczoną: sztucznie zaaranżowanym olimpom i fikcyjnym arkadiom odpowiadają tu bowiem równie mocno skonwencjonalizowane w swej gestyce i raczej umowne „podziemia" i „piekiełka"; reprezentacyjno-historycznej rezydencji w Jabłonnej — nocny bar w „Bristolu", a sfałszowanej odzie do radości triumfatorów — tylko pozory potępienia Fausta.*

[8] Jan Błoński: *Odmarsz*. Wydanictwo Literackie, Kraków 1978, s. 261—265.

Maciąg zaś stwierdza krótko i kategorycznie: *Miazga jest powieścią wybitną, być może — wielką* [4].

Nie podzielam tych opinii, a zwłaszcza trudno zgodzić mi się z Maciągiem, ponieważ brak w *Miazdze* tej szerokiej perspektywy poznawczej, która zapewnia dziełu przetrwanie więcej niż kilku lat. Opinia Błońskiego, że pisarstwo Andrzejewskiego bywa często prowincjonalne (czyli nieczytelne dla cudzoziemców i zbyt dosłowne w warstwie polemicznej), pasuje mi więc także do *Miazgi*. Za wiele doraźnych spraw pragnie bowiem ta powieść załatwić, by mogła unieść jeszcze symboliczny wymiar ludzkiego losu lub symboliczną diagnozę mechanizmu politycznego czy mechanizmu zniewalania umysłów. Mnogość osób, incydentów, dialogów i refleksji nie składa się niestety w *Miazdze* na obraz żywego, pulsującego życia, które niesie jakieś zasadnicze problemy i zagadki, które wybiega naprzód ku sensom, jakie każdy z nas pragnie posiąść i zrealizować. Zastanawiające, dlaczego *Miazga* pobrzmiewała w moich uszach bardziej jako referat niźli dzieło pisarza. Dlaczego wiedziałem, co powie, pomyśli i zrobi za chwilę Nagórski, Raszewski czy Kuran, a więc dlaczego są to postaci papierowe, schematyczne, bez życia, m i a z g o w a t e, tandetne.

Istotne to pytanie i często stawiane przez naszych pisarzy. Najbliższych mi odpowiedzi udzielił w tej mierze Gombrowicz. Otóż stwierdzając, że polska literatura cierpi na chroniczny brak człowieka jako osoby, jako myślącego i działającego podmiotu, wyjaśnił, iż dzieje się tak dlatego, ponieważ bardziej niż tworzeniem literatury zajęci są nasi pisarze załatwianiem doraźnych spraw politycznych. Tymczasem „Literatura polityczna ex post jest jak musztarda po obiedzie" — dodał, ponieważ tam, gdzie coś zostało już nieodwołalnie postanowione i zrobione, interwencja pisarza jest niepotrzebna i mija się z celem. A taką literaturą ex post jest akurat *Miazga*.

Winą za taką właśnie postać rodzimej literatury, obarcza Andrzejewski obowiązujący u nas system polityczny (str. 137, 160). Dokonuje więc rozprawy z tym systemem, trzeba jednak powiedzieć, że ani razu nie udało mu się wyjść poza banał. Gorzej nawet, albowiem banały owe stanowią albo powtórkę z innych naszych pisarzy, albo są tak oczywiste, że wie o nich każdy maturzysta. Czy zatem, skoro widzi naszą rzeczywistość, w sposób dalece uproszczony i powierzchowny, można zaufać jego diagnozie? Czy owa diagnoza może nam dopomóc w zrozumieniu naszego świata? Uważam, że nie, tym bardziej iż nie została poparta żadnym przykładem. Nie udało się bowiem Andrzejewskiemu wykazać, by którykolwiek z bohaterów powieści był taki jaki jest jedynie dlatego, że musiał ugiąć się pod przymusem okoliczności. Tymczasem wyraźna w *Miazdze* aluzja do *Wesela* Wyspiańskiego każe przypuszczać, że autor pragnął odpowiedzieć na pytanie jacy jesteśmy. I odpowiedział: jesteśmy tandetni, zepsuci, puści wewnątrz i odrażający na zewnątrz. Nie chcemy się zmieniać, ponieważ nie ma w nas żadnej siły. Nie istniejemy już jako społeczeństwo (naród), albowiem żadnego z nas nie łączy nic z drugim człowiekim. Pozwoliliśmy się zniewolić i zatomizować, gdyż dzisiejszy stan rzeczy uznaliśmy za nieuchronny i niezależny od naszej woli. Tak więc i druga warstwa powieści, pokazująca m i a z g ę społeczną okazuje się równie mało odkrywcza i przekonująca, co warstwa polemiczna. Potwierdza się tu niestety stara prawda, że literatura rozliczająca się z przeszłością stanowi co najwyżej załącznik do historii politycznej i żyje tylko tyle, ile trwa pamięć o minionych latach. To prawda: koniec lat sześćdziesiątych był bardzo smutnym okresem. Przeżywaliśmy wówczas kryzys wszelkiej nadziei i zdawało się nam, że nie potrafimy się podnieść spod zalewu duchowej tandety i tandetnej polityki. *Miazga* trafnie oddaje tamtą atmosferę, ale nic ponadto. Swój rozrachunek ze społeczeństwem dokonuje bowiem Andrzejewski z żabiej perspektywy, jakby

[4] Włodzimierz Maciąg: *Świadectwo*. W: „Życie Literackie", 1981, nr 23.

nosił w sobie jakiś uraz nie pozwalający mu spojrzeć obiektywnie i sprawiedliwie. Oczywiście literatura nie musi być obiektywna, to pewne. Dzisiaj jednak wiemy, że tamten okres głębokiego kryzysu świadomości i niewiary był jedynie epizodem. Że nie był początkiem społecznego rozkładu, gnicia. Przeciwnie: zwiastował budzenie się ze snu, odrodzenie więzi, przywrócenie zapomnianych wartości i pytań. Toteż gdyby *Miazga* ukazała się dziesięć lat temu, a więc wówczas, gdy została napisana, mogłaby wstrząsnąć nami do głębi, przyśpieszyć nasze odradzanie się, budzenie. Dzisiaj jednak czytamy ją jako rzecz nie o nas i nie o naszych sprawach, ponieważ i życie poszło naprzód, i wzbogaciliśmy niepomiernie swą wiedzę o mechanizmach naszej rzeczywistości politycznej. Okazało się raz jeszcze, że życie przerasta tę sztukę, która na tyle jest nieskromna, że nie chce być t y l k o sztuką. Bo właśnie nie literatura, lecz życie, które każdy z nas przeżywa, obnażyło cały ten wielki mechanizm, nad opisaniem którego trudziło się tak wielu autorów, a nad którego ukryciem pracowano w gabinetach, na akademiach i radosnych pochodach.

Rację miał jednak Gombrowicz.

Jerzy Andrzejewski: *Miazga*. Warszawa 1981.

...język interpretuje społeczeństwo. Społeczeństwo staje się znaczącym w języku i poprzez język, społeczeństwo jest par excellence przedmiotem interpretowanym przez język.

Emile Benveniste

plastyka

MALARSTWO JERZEGO DUDY-GRACZA

Po raz pierwszy reprodukujemy na łamach „Akcentu" kilkanaście obrazów jednego z najciekawszych malarzy średniego pokolenia — Jerzego Dudy-Gracza z Katowic.

Ten 40-letni dziś artysta wkroczył do świadomości widzów i krytków z niebywałym wprost impetem na początku lat siedemdziesiątych. Wkroczył jako twórca w pełni już ukształtowany, świadomy swego posłannictwa, znający wszystkie cele i kierunki działania. Co nas tak fascynuje w jego płótnach, które mówią o rzeczach prostych i codziennych? Dlaczego w dobie totalnego odejścia od klasycznego obrazu sztalugowego o tematyce figuralnej święcą uzasadnione triumfy na wskroś realistyczne kompozycje Dudy-Gracza? Czyż nie dlatego, że artysta urzeka nas i fascynuje wnikliwością obserwacji, umiejętnością syntezy wszystkiego tego, co ważne i istotne dla obrazu i odbierającego go widza. Duda-Gracz nie tylko odtwarza rzeczywistość, ale ją przede wszystkim przetwarza tworząc lapidarne symbole i synonimy wydarzeń jakie niesie ze sobą nasza niespokojna epoka. Często spojrzenie artysty jest złośliwe i ironiczne, piętnujące z całą siłą nasze wady i przywary, ale nie brak również liryzmu i zadumy oraz swoistego ciepła, które towarzyszy wszystkim — najbardziej nawet krytycznym — płótnom. Artystę interesuje człowiek z całym jego jestestwem, który jest punktem wyjścia do przedstawienia i omówienia spraw ogólnonarodowych, zmuszających do refleksji nad losem jednostki i losem narodu.

Stronę warsztatową, opanował Duda-Gracz do niebywałej perfekcji. Z fotograficzną wręcz dokładnością rejestruje on wszystkie — pozornie nawet błahe — detale i szczegóły. Jego obrazy pełne są rozlicznych drobiazgów, pysznych martwych natur, a także świetnie zaobserwowanych i namalowanych pejzarzy grających istotną rolę w całości kompozycji, gdzie centralne miejsce zarezerwowane jest dla człowieka i jego nabrzmiałych problemów. Wszystko to przepuszczone przez pryzmat wizji artystycznej układa się w określone ciągi i zespoły form i treści tworząc „nową rzeczywistość" ze świadomie zreformowanym i ośmieszonym ciałem ludzkim. Obrazy Dudy-Gracza pełne są koślawych i obrzękłych cielsk, których poszczególne części powiększone do monstrualnych rozmiarów przyciągają uwagę widza prowokując w pierwszej chwili radosny i beztroski śmiech. Jednak po chwili okazuje się, że obok akcentów pogodnych i pastiszowych, przeważa w tych obrazach humor pełen gorzkiej refleksji i zadumy.

Niebywale wrażliwe oko artysty, swoboda i precyzja w działaniu powodują, że pojawiają się na jego płótnach sceny o zabarwieniu wręcz surrealistycznym, pełne przy tym witalnej siły pozwalającej widzieć w ich twórcy kontynuatora najciekawszych i najcenniejszych osiągnięć sztuki niderlandzkiej XVI wieku. Tej sztuki, która zwróciła uwagę na piękno rodzimej przyrody, a przede wszystkim na człowieka i jego życie z pracą, wypoczynkiem, grami i zabawami. Dlatego dziwić musi trafna — niestety — uwaga Wojciecha Skrodzkiego, że „malarstwo Jerzego Dudy-Gracza jest na ogół bardzo źle tolerowane w profesjonalnym środowisku plastycznym..." („Więź" 1979, nr 5). Na szczęście artysta tworzy nie dla krytyków i kolegów po fachu, ale — jak przystało na rasowego twórcę „renesansowego" — głównie dla widza, który odbiera jego twórczość niezwykle emocjonalnie, żywo reagując na wszystkie jej przejawy.

Lechosław Lameński

* * *

Jerzy Duda-Gracz urodził się w 1941 r. W 1968 uzyskał dyplom krakowskiej ASP na Wydziale Grafiki w Katowicach, gdzie obecnie jest wykładowcą malarstwa i rysunku. Uprawia działalność artystyczną w dziedzinie malarstwa, rysunku i szeroko pojętej grafiki użytkowej.

Pierwszy pokaz indywidualny w 1970 r. w Galerii PSP — ZPAP w Katowicach. Od tego czasu prace Dudy-Gracza były prezentowane na **37 wystawach tego typu; m.in. w: BWA, Katowice 1971; Teatr Wielki,** Łódź 1972; Galeria Rajsek, Bosvil (Szwajcaria) 1972; BWA Opole 1974; Salon „Szpilek", Warszawa 1974; Galeria „Zapiecek", Warszawa 1975; Galeria „L", Hamburg 1975; CBWA, Galeria „Kordegarda", Warszawa 1978; Muzeum Okręgowe Toruń 1979; BWA „Arsenał", Poznań 1979; Galeria JPS, Sopot 1979; BWA, Lublin; BWA, Bydgoszcz 1980; a także w BWA, Kraków 1980.

Artysta uczestniczył również w ponad 40 wystawach środowiskowych, okręgowych i ogólnopolskich. Nie mniej obficie przedstawia się udział Dudy-Gracza w wystawach sztuki polskiej za granicą. Jego prace prezentowano w ramach takich ekspozycji jak: Sztuka Polska, Wiedeń, Wert Galeria 1972; Malarstwo Polskie, Tokio, Galeria Tokuma 1973; Malarstwo Metaforyczne, Bruksela, Volove Shop Center 1974; **Współczesna Młoda Plastyka Polska, Sztokholm, Sveagalleriet 1974;** Polska Sztuka Współczesna, Dortmund, Nehrzweckhalle im Westfalenpark 1975; Sztuka Polska, Paryż, Maison de Radio France 1975; 50 Peintres Polonais D'aujourdhui, Paryż 1975, czy też Współcześni Polscy Malarze Figuratywni, Arnhem, E. Walińska Galeria 1976.

Duża aktywność twórcza i wystawowa Jerzego Dudy-Gracza idzie w parze ze znakomitym poziomem artystycznym. Otrzymał on szereg nagród i wyróżnień. Najcenniejsze z nich to — w dziedzinie malarstwa: II nagroda w II ogólnopolskim konkursie na obraz sztalugowy, Łódź 1972; II nagroda na ogólnopolskiej wystawie *Współczesna Sztuka Polska Zaangażowana Politycznie i Społecznie*, Łódź 1974; nagroda krytyki artystycznej im. C. K. Norwida za indywidualną wystawę w salonie „Szpilek", Warszawa 1975 oraz nagroda prezesa Rady Ministrów II stopnia za osiągnięcia twórcze w malarstwie z okazji 35-lecia PRL, 1979. Natomiast w dziedzinie rysunku otrzymał artysta do tej pory m.in.: „Srebrną Szpilkę" w dorocznym konkursie tygodnika „Szpilki" za karykaturę polityczną, Warszawa 1973 i „Złotą Szpilkę" za karykaturę społeczno-polityczną w 1974; II nagrodę w ogólnopolskim konkur-

sie na rysunek „Przyroda i ja", Białowieża 1971, a także I nagrodę na II Ogólnopolskiej Wystawie Satyry w dziale satyry politycznej i społecznej, Warszawa 1977.

Prace Dudy-Gracza, rozchwytywane przez koneserów jego sztuki, znajdują się w wielu muzeach. Posiada je m.in. Muzeum Narodowe w Warszawie, Gdańsku i Poznaniu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz liczne galerie prywatne i państwowe za granicą np. w Austrii, Francji, Holandii, Japonii, RFN, Szwajcarii, USA Włoszech i ZSRR. Twórczość artysty stała się tematem filmu pt. „Duda-Gracz", który na IX Ogólnopolskim Przeglądzie Filmów o sztuce w Zakopanem w 1977 r. otrzymał Grand Prix — „Złoty Pegaz", nagrodę ZPAP, nagrodę uczniów Zakopiańskiej Szkoły Rzeźby im. A. Kenara i nagrodę publiczności.

L. L.

Daję pierwszeństwo szkodliwej prawdzie przed pożyteczną pomyłką. Szkodliwa prawda jest pożyteczna, gdyż może ona szkodzić jedynie doraźnie, a następnie prowadzi do innych prawd, które stają się coraz bardziej i bardziej pożyteczne; i odwrotnie, pożyteczna pomyłka jest szkodliwa, gdyż może ona być pożyteczna jedynie doraźnie i wiedzie do kolejnych pomyłek, coraz to bardziej szkodliwych.

Johan Wolfgang Goethe

---

teatr

ZOFIA ZIELIŃSKA

TEATR W OKRESIE PRZEŁOMÓW POLITYCZNYCH

Przełom polityczny otwiera drogę nieujawnionym do tej pory siłom społecznym, zapowiada zmianę dotychczasowego kierunku rozwoju, otwierając tym samym drogę dla grup społecznych najbardziej twórczych. Nie przypadkowo dużą rolę w degradacji starych i kreowaniu nowych kształtów rzeczywistości odgrywają środowiska artystyczne, które mają odwagę i możliwość tworzenia nowych światów. Według Bogdana Suchodolskiego obecna nauka nie jest w stanie przewodzić zmianom, gdyż główny kierunek badań filozofii, nauk społecznych i humanistycznych zwrócony jest w stronę rzeczywistości już stworzonej: *Logika badań jest wyznaczona i weryfikowana wedle kanonów indukcji lub dedukcji, nie jest narzędziem, które by pozwalało docierać do tego podziemnego świata splątanych i sprzecznych sił, krzyżujących się aspiracji i zamierzeń, buntu i nadziei, w jakim dokonywa się proces narodzin — lub klęski — przyszłych kształtów rzeczywistości. Właśnie ta jednostronność prowadzonych badań sprawia, iż tak często osiągane w nich poznanie okazuje się zawodne. Coraz częściej bowiem przyszłość, w którą wchodzimy, jest nieoczekiwanym dziełem sił nowych, których nie potrafiliśmy oczywiście odnaleźć, pozostając w kręgu rzeczywistości stworzonej* [1].

Teatr ma szczególnie duże możliwości uczestnictwa w przemianach społecznych, ponieważ jest sztuką, tworzoną przez grupę społeczną, która podobnie jak społeczeństwo kraju jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojego działania. Zespół teatralny, tworząc nowy świat na scenie jednocześnie podlega jego prawom, jest wplątany w szereg uzależnień i związków, którymi nie są zdeterminowani twórcy indywidualni, lub grupy, których działanie skierowane jest na zewnątrz. Drugim łącznikiem teatru ze społeczeństwem jest wspólny czas tworzenia i odbioru — w interakcji z widzami. To wszystko sprawia, że teatr w większym stopniu bierze udział w przemianach społecznych niż inne rodzaje sztuki. Jest to jego przywilejem i obowiązkiem. Obowiązkiem, gdyż nadążanie za życiem, a nawet jego wyprzedzanie warunkuje istnienie potrzebnego społecznie teatru.

Kierunek przemian społeczno-politycznych Polski lat 1956, 1970, 1980 znalazł swój kształt również w teatrze. Proces demokratyzacji w teatrze, rozpoczęty w roku 1956, wydał swe owoce dopiero w końcu lat sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych w ruchu Nowej Fali. Już w latach sześćdziesiątych, w dobie największego rozkwitu w Polsce teatru, w którym reżyser jest głównym twórcą widowiska, Edward Csató pisał

---

[1] Bogdan Suchodolski: *Społeczeństwo istniejące i społeczeństwo pożądane*, „Problemy" 1981, nr 6

o niebezpieczeństwach, wynikających z dominującej pozycji reżysera w teatrze. Prawie nieograniczona władza reżysera-inscenizatora doprowadziła do zachwiania równowagi między różnymi składnikami sztuki teatralnej — literaturą, aktorstwem, scenografią, inscenizacją. W tym samym czasie na całym świecie powstały grupy teatralne, których odmienność w stosunku do tradycyjnego teatru wyrażała się nie tyle w zakresie podejmowanych problemów, co w sposobie ich organizacji i przekazywania. Zasadniczą rolę w procesie powstawania przedstawienia zaczęła odgrywać kreacja zbiorowa. Kazimierz Braun wyróżnił trzy najważniejsze wspólnoty teatralne lat sześćdziesiątych: *Living Theatre, Bread and Puppet* i *Teatr Laboratorium* Grotowskiego, podkreślając jednocześnie różnorodność zasad, jakie dla poszczególnych grup były podstawą do ukształtowania się wspólnoty. Według mnie wspólną cechą dla całego ruchu „teatru nowego" było dążenie do wprowadzenia bardziej demokratycznych zasad zarówno w fazie prób jak i w momencie powstawania widowiska na scenie. Kazimierz Braun pisze: *W Open Theatre pisarz uczestniczył w całym procesie pracy teatralnej redagując literacko teksty, które powstawały w czasie improwizacji aktorskich* [2].

W *Living Theatre* tekst rodził się na improwizowanych próbach — wspólny był pomysł, wspólna zbiorowa realizacja. Najbardziej jednak istotnym elementem w procesie demokratyzacji teatru było zniesienie przestrzennych podziałów między sceną a widownią i zmiana w traktowaniu widza, który stał się współuczestnikiem i współtwórcą spektaklu. Podniosło się w ten sposób prawo dotychczasowego biernego odbiorcy do współdecydowania o przebiegu przedstawienia. Takie metody organizowania sztuki teatralnej miały decydujący wpływ na treści, które pojawiły się w „nowym teatrze". Priorytet uzyskały zagadnienia aktualne, w które można było ingerować i kształtować na swój sposób. Nic dziwnego, że widowiska teatralne często przypominały swoją formą wiec lub zebrania polityczne.

Teatr ostatnich lat uświadomił sobie, że jego działanie powinno być zawsze w mniejszym lub większym stopniu działaniem politycznym, w bardzo ogólnym znaczeniu tego słowa, w tym znaczeniu, które przypisuje polityce napędową rolę w zmianach czasu teraźniejszego. Właśnie poszukiwania „nowego teatru" możnaby było określić jako próbę odnalezienia się w nurcie czasu teraźniejszego, wykorzystania jego ruchu dla ograniczenia ogromnej siły bezwładności mknącego naprzód świata. Tu nie chodziło o jakąkolwiek aktualizację, to była próba łapania wydarzeń w momencie ich stawania się. Dlatego nowy teatr odrzucał wszelkie konwencje, gry, udawania, przeszkadzające w szybkim i bezpośrednim kontakcie z widzem. „Nowy teatr" łączył ludzi ze względu na to, co jest im wspólne.

W okresie zmian społeczno-politycznych w Polsce głównym celem działania teatru stało się jednoczenie wyalienowanych i rozbitych jednostek i grup społecznych w jeden naród. Dlatego teatr przypomina te sytuacje i odwołuje się do tych wydarzeń z przeszłości narodu, które pomagają ludziom nazywać i określać obecną rzeczywistość. W ten sposób teatr uczestniczy w historii, co według Bogdana Korzeniowskiego powinno być naczelnym zadaniem Teatru Narodowego: *Słowem, dzięki uprzytomnieniu sobie zależności od czasu uda się może przypomnieć starą, prostą, ale nieco zaniedbaną prawdę, że Teatr Narodowy, jeśli szanuje swoją nazwę, winien zadbać o związek z zachodzą-*

[2] Kazimierz Braun: *Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1975, s. 30.

cymi wydarzeniami, gdyż prześwietlone naszą świadomością przemieniają się one w historię, zaś uczestnictwo w historii jest tak dalece obowiązkiem Teatru Narodowego, że powinno się w nim rozbudzić ambicję kształtowania historii [3]. Podejmowanie przez teatr dyskusji o problemach czasu teraźniejszego w momencie, gdy od ich rozstrzygnięcia zależą dalsze losy narodu jest sprawą oczywistą. Mniej widoczna, ale nie mniej ważna dla teatru i jego możliwości porozumienia się ze społeczeństwem jest tendencja do demokratyzacji grup i instytucji teatralnych. Generalizując widzę to dążenie przede wszystkim w odrzucaniu różnych podziałów, barier fizycznych i psychicznych. W roku 1956 protest przeciwko idei socrealizmu przerodził się w burzenie ścian i sufitów salonu mieszczańskiego, królującego niepodzielnie na scenach ówczesnego teatru. „Pudełko" zostało zastąpione szeroką perspektywą otwartej przestrzeni. W roku 1971 Jerzy Katarasiński pisząc o VII Łódzkich Spotkaniach Teatralnych stwierdził: *Symptomatyczne, że niektóre z przedstawień dzieją się jakby wewnątrz widowni: nie ma to jednak nic wspólnego z modą na granie wśród widzów, lecz odbierane jest jako konieczność* [4].

W tym samym roku Konstanty Puzyna wydaje książkę pt. *Burzliwa pogoda*, w której autor widzi szansę odnowienia sztuki teatralnej poprzez zespołowe tworzenie teatru — poprzez „pisanie na scenie". Innymi słowy autor domaga się większej integracji między poszczególnymi twórcami w procesie powstawania spektaklu, domaga się zniesienia sztywnych podziałów na dramaturga, reżysera, scenografa itp. Również Kazimierz Braun proponuje wyeliminowanie opozycji reżyser — aktor, nawet w samym myśleniu na temat teatru, odnowa roku 1971 wydaje mu się szansą na nową drogę rozwoju teatru polskiego: *Teatr nasz ma obecnie wszelkie dane, aby wejść w nowy niezwykle płodny etap swojego rozwoju. Potrzebne jest do tego odrzucenie starych nawyków, starego myślenia. Jednym z nich jest właśnie anachroniczne widzenie, a czasem nawet podsycanie rzekomych konfliktów reżyser-aktor... W historii naszego teatru oba te zjawiska w swoim czasie występowały i oba twórczo owocowały. W najnowszych poczynaniach teatralnych konfliktu reżyser — aktor nie ma. Reżyser nie jest kimś przychodzącym do teatru z zewnątrz z gotowym projektem spektaklu, który mają wykonać aktorzy. Reżyser, świadomy spraw swego czasu, tworzy wewnątrz teatru. W jego żywej, aktorskiej materii* [5]. Początek lat siedemdziesiątych był okresem największego rozkwitu „nowego teatru". W roku 1981 mówi się o wygaśnięciu, o powielaniu starych idei, a przede wszystkim o braku żywych związków teatru ze współczesnością. Nowa Fala wygasła, a powstające obecnie przedstawienia coraz częściej są przypomnieniem dawnej świetności w dojrzałej artystycznej formie. Również teatr instytucjonalny od dawna przestał być społeczną potrzebą. Całkowicie nie sprawdził się model teatru jako urząd i przedsiębiorstwo. Być może nadszedł czas upowszechnienia na szerszą skalę nie tyle modelu teatru-wspólnoty, czy też współuczestnictwa, co idei teatru demokratycznie współzarządzanego, który, jak sądzę, mógłby być twórczą kontynuacją ruchu „nowego teatru".

Z lat przełomów politycznych w Polsce Ludowej pozostało

[3] Bogdan Korzeniowski: *Uwagi o teatrze narodowym*, „Dialog" 1981, nr 4, s. 80

[4] Jerzy Katarasiński: *Spadanie w górę*, „Teatr" 1971, nr 4, s. 12

[5] Kazimierz Braun: *Aktor i reżyser w nowym teatrze poetyckim*, „Teatr" 1971, nr 4, s. 8

bardzo niewiele świadectw materialnych, trochę więcej pozostawił po sobie recenzji i artykułów krytycznych teatr tamtych lat. Nie ufając zbytnio selekcji materiału, jakiej dokonał czas, następujący po zrywach odnowy, myślę, że warto wrócić do pisanych na gorąco wrażeń i opinii o tamtym teatrze. Fragmenty recenzji i artykułów nie mogą oddać atmosfery samych spektakli teatralnych, ale być może pozwolą przybliżyć atmosferę, która im towarzyszyła. Jest to tylko oddźwięk, ale może więcej mówiący niż słowa oceniające stare oceny.

Powszechny obowiązek milczenia w najbardziej istotnych sprawach spowodował, że w latach poprzedzających rok 1956 działalność teatru była w zasadzie markowana. Szybko postępujący proces odwilży doprowdził do wybuchu gejzeru przedstawień, recenzji, artykułów, planujących kierunki rozwoju teatru polskiego. Gromadzone przez lata przemyślenia, sądy, opinie nagle uzyskały możliwość funkcjonowania. I chyba w większym stopniu ten bagaż teoretycznych przemyśleń krytyki teatralnej niż same przedstawienia, których twórcy nie mogli się legitymować wielkim doświadczeniem, oddziałał na przyszły obraz teatru polskiego. W pierwszym rzędzie należało nadrobić długoletnie zaległości w przedstawianiu dzieł dramatycznych romantyzmu polskiego. Jedną z największych batalii stoczono o przywrócenie na sceny twórczości dramatycznej Stanisława Wyspiańskiego. Punktem wyjściowym dyskusji stała się premiera *Wesela* inaugurująca działalność Teatru Domu Wojska w Warszawie. Największym obrońcą Wyspiańskiego okazał się Konstanty Puzyna, który w serii artykułów, objętych wspólnym tytułem *Nad Weselem*, zamieszczanych w pierwszych numerach „Teatru" z roku 1956, argumentował konieczność obecności dramatów Wyspiańskiego w teatrze: *Otóż „Wesele" jest kluczem do Wyspiańskiego. Od rozwikłania do końca sprawy Wesela, od rozstrzygnięcia czy to pamflet polityczny czy nastrojowo-symboliczna mistyka, zależy dziś w dużej mierze sceniczny los całej twórczości Wyspiańskiego, zależy nasz dalszy stosunek do tego pisarza*[6]. W niespełna pół roku później nikt już nie ośmieliłby się zakwestionować tych wartości *Wesela*, które dawały mu stałe miejsce w repertuarze polskich teatrów: *Żywość „Wesela", której dowiodła zwiększająca się liczba wystawień (po Warszawie i Wrocławiu — Kraków, Katowice i Łódź) wydaje się polegać na czym innym. Nie na bezpośrednich skojarzeniach dnia dzisiejszego, zależnych w znacznej mierze od historycznego przypadku, ale na nowoczesności formy poezji, na znakomitej teatralności, oraz na ambicji inscenizatorów, by wbrew tradycji czyniącej nieraz z „Wesela" apoteozę narodowej martyrologii pokazać to, co w nim istotne, patriotyczne, prawdziwe i nieprzestarzałe — oskarżenie własnego narodu*[7].

Najważniejsze znaczenie miała jednak dyskusja, dotycząca najistotniejszych części tradycji teatru polskiego — inscenizacji dramatów romantycznych. Część artykułów miała charakter rozrachunkowy z polityką kulturalną okresu minionego: *Nie tylko zresztą szkoła nie sprzyjała percepcji romantyków. Nie sprzyjało jej również pozaszkolne wychowanie młodzieży, które wbrew istocie i duchowi czasów socjalizmu częstokroć przypominało karmienie dziecka kaszką, gdy każdą łyżkę, podawaną do ust trzeba uprzednio ostudzić*[8]. Część krytyków przystąpiła

[6] Konstanty Puzyna: *Oczywiście, że pamflet*, „Teatr" 1956, nr 2, s. 10
[7] Maria Czanerle: *Chłopcy z ostrzem rozmaitem*, „Teatr" 1956, nr 13, s. 9
[8] Krzysztof Teodor Toeplitz: *Bez książek zbójeckich*, „Teatr" 1956, nr 7, s. II

do nadrabiania długoletnich zaległości w odnajdywaniu właściwego miejsca dla dramatu romantycznego w kulturze polskiej: *Jest w naszej dramaturgii romantycznej siła, która jej nadaje aktualność, niezależną od bezpośrednich skojarzeń. Myślenie naprawdę nowoczesne musi być przemyśleniem wielkich procesów dziejowych*[9].

Ciąg inscenizacji dramatów rozpoczęło przedstawienie *Dziadów* w Warszawie w inscenizacji i reżyseri Aleksandra Bardiniego w dekoracji Jana Kosińskiego. Pierwsze od lat wystawienie tego dramatu spotkało się z ogromnym zainteresowaniem krytyki, która podkreślając duże znaczenie spektaklu z ogromną skrupulatnością wyliczała wszystkie jego błędy i niedopatrzenia. Trudno zresztą było oczekiwać innych rezultatów i ocen skoro sytuacja polityczna nie pozwoliła na serio zainteresować się planami powrotu dorobku romantyków do teatru. Już w roku 1954 Bogdan Korzeniowski ogłosił program przywrócenia dramatu romantycznego scenom polskim: *Badania trzeba prowadzić nad całym polskim dramatem romantycznym, z którym „Dziady" są organicznie związane... Nie wolno też wyodrębniać polskiego dramatu romantycznego z dramatów europejskich. Chociażby dlatego, aby w porównaniu z nimi wyraźnie zobaczyć swoistość naszego dramatu, całe piękno jego poezji, całą żarliwość pasji sięgającej aż po paszkwil... Jest to program olbrzymi. Ale wydaje mi się, że inaczej nie wolno go układać. Nie znajdziemy właściwej formy dla „Dziadów", jeśli nie rozpoczniemy prac, które doprowadzą nas do romantycznego aktora, romantycznego inscenizatora, romantycznego scenografa. Do środków wyrazu nieopatrznie zaniedbanych*[10]. *Dziady* w Teatrze Dramatycznym były rozpoczęciem, a nie ukoronowaniem procesu powrotu dramatu romantycznego do teatrów polskich i dlatego nie mogły spełnić oczekiwań widzów i krytyki. Z dramatem romantycznym wiązała się tradycja inscenizacji Schillera, któremu po 1956 roku cofnięto wydany nieopatrznie wyrok, skazujący go na zapomnienie. Pojawiły się przedstawienia, których autorzy starali się wiernie rekonstruować stare inscenizacje Schillera. Próby tych rekonstrukcji rozpoczął Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi wystawieniem *Krakowiaków i Górali* oraz Teatr w Nowej Hucie *Igraszek z diabłem*. Były to dwie niezapomniane inscenizacje Schillera, zrealizowane już na scenach Polski Ludowej. Rekonstrukcje te dowiodły, że jedyną drogą kontynuacji twórczości Schillera jest droga dialogu z jego propozycjami poprzez próby własnych rozwiązań.

Po rozszerzeniu repertuaru dramatów polskich przyszła również kolej na dramaty obce. Decyzję tę krytyka przyjęła z dużą ulgą i nadzieją: *Znaleźliśmy się bez wątpienia w pewnym dość ryzykownym punkcie naszej drogi. Oczywiście fakt ruszenia z miejsca kostniejącego — mimo pozorów rewolucyjności — teatru, fakt odrzucenia mechanicznej formuły klasyfikującej na „nasze" i „obce" = „wrogie" środki teatralne, wreszcie fakt podjęcia dyskusji ideowej i artystycznej (na miejsce referatu ideowo-artystycznego) o obecnych i przyszłych drogach rozwoju teatru i dramatu polskiego zasługują jedynie na radosne powitanie*[11]. Wszystkie te zmiany w teatrze polskim rozpętały wielką dyskusję na temat aktualności i uwspółcześniania sztuk dramatycznych. Pojęcie aktualności uszczegółowił Wojciech Na-

[9] Wojciech Natanson: *O przewodni motyw „Kordiana"*, „Teatr" 1956, nr 13, s. 7
[10] Bogdan Korzeniowski: *O wolność dla pioruna... w teatrze*, Warszawa 1973, s. 14—15
[11] Jerzy Koenig: *Europeizacja*, „Teatr" 1956, nr 20, s. 11

tanson: *Jak widać sprawa aktualności utworu teatralnego jest problemem niezmiernie skomplikowanym. Pewna sztuka może być aktualna dlatego, że porusza w sposób historycznie wierny procesy dziejowe, zakończone w pewnym społeczeństwie, czy zbiorowisku społeczeństw i mające wartość analogii czy kontrastu; a równocześnie i dlatego, że jest umyślną czy przypadkową aluzją do spraw najnowszych* [12]. Pojawił się też ten problem w krytyce rozliczeniowej z okresem minionym: *Krytyka przypominała wprawdzie (powiedzmy szczerze — „część krytyki"), że klasyka wtedy ma tylko prawo i sens istnienia w teatrze, jeżeli w jakiś sposób nawiązuje i przemawia do współczesności, jeżeli ujawnia spojrzenie współczesnego artysty na jej zawartość treściową, jeżeli współczesności pomaga i służy, ale były to tylko słowa, znajdujące pokrycie w bardzo nielicznych przypadkach* [13]. Ten wszechobecny kąt widzenia oddaje chyba istotę tego, co nazywamy w Polsce przełomem politycznym — nagłego zatrzymania się w miejscu, obejrzenia wstecz i wyzwolenia energii, która mogłaby pokonać siłę bezwładności „dryfującego" kraju. Zasoby kultury materialnej i duchowej są wykorzystywane w tym jednym celu i dlatego nie wydaje mi się, żeby Maria Czanerle zbytnio przesadzała pisząc, że *Teatr uprawiał politykę za pomocą najlepszej literatury... Przemówili więc na temat XX Zjazdu i związanych z nim problemów Szekspir i Mickiewicz, Shaw i Anouigh, Vercors i Giraudou i trzeba przyznać, że zrobili to w sposób bardziej wstrząsający niż można było przypuszczać* [14]. Na fali dyskusji o aktualności klasycznych dramatów wypłynął problem słabości współczesnego dramatu polskiego. W pierwszym numerze „Dialogu" ogłoszono, że jednym z głównych zadań nowo powstałego miesięcznika jest walka o dobry współczesny dramat polski, który uznano za podstawę dobrego teatru. Tymczasem w teatrze jedynie dwie współczesne sztuki polskich autorów zyskały powodzenie — *Ostry dyżur* Lutowskiego i adaptowane na scenę opowiadanie Andrzejewskiego *Ciemności kryją ziemię*. Większa część wysiłku twórców teatralnych była zwrócona w stronę przeszłości, skoncentrowana na zawiązywaniu nici przerwanej tradycji. W związku z tym nie tylko współczesny dramat polski nie znalazł się w centrum ich zainteresowania, ale także na drugim miejscu pozostały problemy formalne sztuki teatralnej.

Czternaście lat później, w roku 1970 Bogdan Korzeniowski w cyklu artykułów pod tytułem *Rewolucja i teatr* podzielił okres 25-lecia w teatrze na trzy przedziały czasowe: *W pierwszym okresie państwo przejęło władzę nad wszystkimi teatrami i sprawowało ją bezpośrednio. Jest to okres centralizacji. Zakończony od dawna. W drugim okresie państwo przekazywało stopniowo część władzy nad teatrami organizacjom samorządowym. Jest to okres decentralizacji. Zakończony świeżo... W trzecim — po przekazaniu samorządom wszystkich teatrów, nie wyłączając uznanych tradycyjnie za „rządowe", państwo usiłuje zrobić dobrze to, co poprzednio zrobiło źle i wciągnąć teatr w służbę publiczną przez wyznaczanie mu zadań. Jest to okres centralizacji zdecentralizowanej. Ledwie zaczęty* [15]. Pod koniec tego roku „ledwie zaczęty" okres centralizacji zdecentralizowanej w polskim teatrze został zakończony i rozpoczął się czas „odwilży". I tak jak w roku 1956 znów powracały do teatrów

[12] Wojciech Natanson: *O pojęciu aktualności i dwóch aktualnych przedstawieniach*, „Teatr" 1956, nr 20, s. 9
[13] Zbigniew Krawczykowski: *Spojrzenie wstecz*, „Teatr" 1956, nr 22, s. 7
[14] Maria Czanerle: *Odrodzenie*, „Teatr" 1956, nr 22, s. 3
[15] Bogdan Korzeniowski: *Rewolucja i teatr*, „Teatr" 1970, nr 3, s. 7

dawno nie oglądane dramaty tym razem najwięcej z okresu modernizmu i okresu międzywojennego: *Doczekaliśmy się nareszcie „Turonia". Nie ma w tych słowach wyrzutu, bo i pod czyim adresem? Raczej uczucie ulgi, jakby coś przestało nam dokuczać. Nieobecność „Turonia" w naszym repertuarze teatralnym była tym bardziej drażniąca, że chodzi przecież o dzieło tak zaangażowane w sprawy publiczne, tak silnie związane ze społeczną egzystencją narodu* [16].

Odbyła się prapremiera *Thermidora* Stanisławy Przybyszewskiej i *Termopil polskich* Tadeusza Micińskiego. Sukcesem została zakończona długoletnia batalia o Witkacego w teatrze — w roku 1971 mieliśmy aż dwie premiery *Szewców:* w krakowskim Teatrze Starym w reżyserii Jerzego Jarockiego i warszawskim Teatrze Ateneum w reżyserii Macieja Prusa. Ireneusz Iredyński po latach doczekał się inscenizacji swoich dwóch dramatów: *Żegnaj Judaszu* w Teatrze Starym w Krakowie i *Jaselek — moderne* w Teatrze Ludowym w Warszawie.

Najodważniej i najdojrzalej w sprawach aktualnych w Polsce zabrzmiał głos zmartwychwstałego teatru studenckiego: *Teatr faktu, teatr publicystyczny, ostry, drażniący, atakujący rzeczywistość wprost, brutalnie wyrywający z niej kawałami materiał do obróbki scenicznej, nie bojący się przejaskrawień, znający ich wagę — i poezja wprowadzająca ład, dystans intelektualny, ale nie uspokojenie. Oto dwa bieguny tego samego fenomenu jakim jest polski teatr studencki. Jakim z n ó w jest chciałoby się powiedzieć. Jeszcze bowiem nie tak dawno, bo kilkanaście miesięcy temu konfrontacja na międzynarodowym festiwalu we Wrocławiu wypadła dla polskich teatrów studenckich żałośnie* [17].

Był to czas *Spadania* Teatru Stu, *Wprowadzenia do...* Teatru Ósmego dnia, *Rosji żony mojej* Teatru 77, *Everyman* Gongu 2, *W rytmie słońca* Kalambura i jeszcze kilkunastu innych spektakli, jeśli mniej dojrzałych, to nie mniej zaangażowanych.

Tłusty początek lat siedemdziesiątych dla teatru zapowiedziały w pewien sposób *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka z 1968 roku, odnowy w roku 1980 nie wywalczył sobie teatr samodzielnie. Dlatego jego dotychczasowa rola sprowadzałaby się do wypróbowanego już modelu dosyć powierzchownej aktualizacji. Cechą charakterystyczną teatru przełomu roku 1980 jest duża ilość spektakli, opartych na poezji. Przede wszystkim należałoby tu wymienić trzy występy aktorów Teatru Wybrzeża w dniach 27, 28 i 29 sierpnia w Stoczni im. Lenina w Gdańsku — improwizowane składanki muzyczno-poetyckie, oparte całkowicie na tekstach autorów polskich. Przedstawienie Teatru na Woli w Warszawie pod tytułem *Wszystkie spektakle zarezerwowane* jest już zorganizowanym widowiskiem poetycko-muzycznym. Spektakl ten wypełnia następną lukę w kulturze polskiej, dopuszczając do głosu poetów pokolenia 1968. Prostsze w formie, stylizowane na spotkanie autorskie było wystąpienie Lubuskiego Teatru im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze ze *Spotkaniem*, którego cały program wypełniły wiersze Czesława Miłosza. Ta powszechność teatralnych wieczorów poetyckich sygnalizuje stan dewaluacji słowa i ogromnej potrzeby jego odnowy, chociażby przez poezję. Teatr i dramat nie mają do powiedzenia nic, poza tym, co zostało już nie raz powiedziane. Jedynym przedłużeniem każdego wypowiedzianego słowa powinno być działanie. Do tradycji teatru przełomów politycznych należy zaliczyć przedstawienia takie jak: *Sto rąk*,

[16] Andrzej Wróblewski: *„Turoń" odzyskany*, „Teatr" 1971, nr 2, s. 15
[17] Jerzy Katarasiński: *Spadanie w górę*, „Teatr" 1971, nr 4, s. 12

sto sztyletów Teatru Wybrzeże z Gdańska, *Noc Listopadowa* w wykonaniu dwóch Teatrów: Współczesnego we Wrocławiu i Dramatycznego w Warszawie oraz *Polonez* warszawskiego Teatru Ateneum. Sporą grupę dramatów, przywróconych polskiemu teatrowi po latach milczenia stanowią utwory o tematyce związanej z religią i kościołem. Wydarzeniem historycznym jest już wystawienie w Teatrze Starym w Krakowie sztuki Karola Wojtyły *Brat naszego Boga*. Po latach nieobecności pojawiła się inscenizacja *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego w reżyserii Izabelli Cywińskiej.

Trzeci, jakościowo różny od poprzednich proces odnowy ciągle trwa nie czas więc jeszcze na podsumowania. Bez wątpienia jednak teatr roku 1980 i 1981 jest słaby, nie ma publiczności, potrzebuje zmiany. Szansę odnalezienia publiczności widzę w twórczej kontynuacji tradycji, przede wszystkim w podjęciu na nowo wygasłych idei ruchu teatrów studenckich lat siedemdziesiątych i w rozszerzeniu metod pracy tego teatru w teatrach instytucjonalnych.

Zofia Zielińska

Naród, który nie jest wewnętrznie wolny i sam za siebie odpowiedzialny, nie zasługuje na wolność zewnętrzną; nie może mieć o wolności nic do powiedzenia, a gdy używa tego dźwięcznego słowa, używa go fałszywie.

Tomasz Mann

---

filozofia

KAZIMIERZ JODKOWSKI

„WSZYSTKO UJDZIE"

Anarchizm epistemologiczny Paula K. Feyerabenda

Paul K. Feyerabend jest jednym z najwybitniejszych współczesnych filozofów nauki. Jest czołowym przedstawicielem (obok Michaela Polanyi'ego, Stephena Toulmina, Norwooda Hansona i Thomasa Kuhna) tzw. nowej filozofii nauki, która pojawiła się we wczesnych latach sześćdziesiątych.

Początkowo Feyerabend był zwolennikiem innego wybitnego filozofa nauki starszej generacji — Karola R. Poppera. Wyraźnie nawiązywał do podstawowych twierdzeń falsyfikacjonizmu popperowskiego — zasady maksymalnej testowalności teorii naukowych, przyjmowania krytycznej postawy wobec własnych przekonań, akceptowania idei, iż wszelkie twierdzenia obserwacyjne mają charakter teoretyczny, oraz że głównym przedmiotem filozofii nauki winien być rozwój wiedzy. Poglądy te Popper głosił już w *Logik der Forschung* z 1934 roku. Feyerabend próbował jedynie wyprowadzić z nich konsekwencje z niewielkimi, choć bardzo ważnymi, odstępstwami od metodologii popperowskiej. Wynikiem był bardzo oryginalny program filozoficzny, często dyskutowany i krytykowany [1]. Jednak w przeciwieństwie do poglądów głoszonych w latach siedemdziesiątych, te z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych można nazwać umiarkowanymi.

Na następnym etapie swojego rozwoju filozoficznego, który sam nazwał anarchizmem epistemologicznym, podtrzymywał wyłącznie jedną tezę, a raczej metatezę — anything goes — której treść można w postaci pozytywnej oddać jako „wszystko się przyda": każdy pomysł, także spoza nauki, na przykład z magii czy religii, może kiedyś być przydatny dla jej rozwoju; albo w postaci negatywnej: nie ma twierdzeń, reguł czy zasad obowiązujących na wszelkich etapach rozwoju nauki [2]. Wyraźnie zerwał z Popperem i jego, jak ją nazwał, metodolatrią. Wprowadzone przez I. Lakatosa rozróżnienie Pop-

---

[1] Por. K. Jodkowski: *Filozofia nauki Paula K. Feyerabenda. Stadium umiarkowane*, „Studia Filozoficzne" 1979, nr 11, s. 59—75.

[2] Zasadę anything goes tłumaczy się czasami jako „wszystko jest dopuszczalne" (K. Zamiara), „wszystko ujdzie" (J. Kmita, S. Magala, Z. Hajduk) oraz „wszystko wolno" (J. Niżnik).

pera$_0$, Poppera$_1$, Poppera$_2$ nazwał „podziałem dziwaków na trzy klasy" [3]. W jednej z ostatnich prac dziwi się nawet, że niektórzy uważają Poppera za filozofa [4].

Warto tu dodać, że wspomniane dwa etapy rozwoju myśli Feyerabenda nie są jedynymi. Obecnie zamierza on zupełnie zerwać z filozofią nauki, gdyż — jak się wyraził w prywatnej korespondencji — bierze stronę poezji w jej odwiecznej walce z filozofią. Zamierza teraz pisać sztuki teatralne.

Jak wspomniałem, w końcu lat sześćdziesiątych, a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, ukazujące się prace Feyerabenda zaczęły ujawniać pewną radykalizację stanowiska autora. W stadium umiarkowanym jego poglądy z grubsza mieściły się w ramach problematyki wyznaczonej przez krytyczny racjonalizm Poppera, choć w wielu sprawach Feyerabend zajmował względem Poppera krytyczne stanowisko. W stadium anarchistycznym Feyerabend zakwestionował nie tylko same rozwiązania dotychczasowej filozofii nauki, ale także jedno z jej najogólniejszych założeń, tak ogólne, że w ogóle dotąd nie analizowane.

W niniejszym artykule chcę przedstawić Feyerabendowską krytykę tego założenia i tym samym ustalić właściwe proporcje dla jego stanowiska. Trzeba bowiem stwierdzić, że ostatnie prace Feyerabenda były wyjątkowo źle odczytane przez krytyków. W ich analizach roi się od błędnych wywodów, fałszywych założeń i przesadnych wniosków.

Co to jest anarchizm epistemologiczny?

(...) anarchizm, choć być może nie jest najbardziej atrakcyjną filozofią polityczną, to z pewnością jest świetnym lekarstwem dla epistemologii i dla filozofii nauki [5]. Lekarstwo to polegać ma na odrzuceniu wszelkich przekonań jako powszechnie obowiązujących. Należy to rozumieć szeroko. Nie tylko trzeba poddawać w wątpliwość i krytykować teorie naukowe — głosił to już Popper, a i sam Feyerabend wzmocnił ów krytycyzm propagując pluralizm teoretyczny i odrzucając tzw. tezę o względnej autonomii faktów [6]. Kwestionować powinno się również i teorie metodologiczne przez siebie utrzymywane. W tym punkcie istnieje zasadnicza różnica między Popperem i Feyerabendem. Pierwszy proponując na przykład empiryczną falsyfikowalność jako kryterium demarkacji podkreślał jednocześnie, że metodologia, jaką proponuje, kryterium temu nie podlega [7]. Krytycyzm Popperowski był ograniczony jedynie do nauki. Krytycyzm Feyerabenda — chciałoby się powiedzieć — wykracza poza naukę, bo dotyczy także metodologii [8].

Przyjrzyjmy się jednak najpierw bliżej anarchizmowi epistemologicznemu. Feyerabend twierdzi i ilustruje to twierdzenie materiałem z historii nauki, że każda idea metodologiczna była kiedyś z pozytywnym skutkiem złamana, że gdyby idei tej kurczowo się trzymano, byłoby to ze szkodą dla wzrostu wiedzy. Cała książka Feyerabenda nosząca znamienny tytuł *Against Method* jest poprzetykana licznymi ilustracjami historycznymi tego przekonania. *(...) idea trwałej metody czy trwałej teorii racjonalności opiera się na zbyt naiwnym ujęciu człowieka i jego otoczenia społecznego. Dla tych, którzy widzą bogaty materiał historyczny i którzy nie zamierzają go zubażać, aby dogodzić swoim niskim instynktom, swoim tęsknotom za bezpieczeństwem intelektualnym w postaci jasności, precyzji, „obiektywności", „prawdy", stanie się jasne, że istnieje tylko jedna zasada, której można bronić we wszystkich okolicznościach i na wszystkich etapach ludzkiego rozwoju. Jest to zasada: anything goes* [9]. Jest to właściwie meta-zasada, dotyczy bowiem różnych zasad metodologicznych.

W ogólnej postaci anarchizm epistemologiczny byłby do przyjęcia dla wielu filozofów. Nie jest tak jednak z jego konkretyzacjami, przynajmniej z niektórymi. Jeśli uznaje się obecnie, że obserwacja i eksperyment są lepszym źródłem wiedzy niż na przykład Objawienie czy przesądy, to zgodnie z zasadą „anything goes" należy przyjąć, że czasami Objawienie bądź przesądy są korzystne dla nauki. Podobne twierdzenia wyraźnie występują w tekstach Feyerabenda. *Oto, co zdają się wykazywać nasze historyczne przykłady: istnieją sytuacje, kiedy nasze najbardziej liberalne sądy i nasze najbardziej liberalne reguły eliminowałyby ideę czy punkt widzenia, które dzisiaj uważamy za istotne dla nauki (...) — a takie sytuacje występują dość często (...). Idee te przetrwały, ponieważ przesądy, emocje, próżność, błędy, zwykłe głuptactwo — krótko: ponieważ wszystkie elementy charakteryzujące kontekst odkrycia — sprzeciwiły się dyktatowi rozumu i ponieważ dopuszczono te irracjonalne elementy. Inaczej mówiąc: kopernikanizm i inne „racjonalne" poglądy istnieją dzisiaj tylko dlatego, bo w pewnej chwili w przeszłości rozum został uchylony* [10]. A w innym miejscu: *Bez częstego dymisjonowania rozumu nie ma żadnego postępu. Idee kształtujące dzisiaj samą podstawę nauki istnieją tylko dlatego, że występowały przesądy, emocje i zarozumiałość, oraz że zezwolono na ich wpływ. Możemy teraz wnioskować, że nawet wewnątrz nauki rozum nie może i nie powinien być wszechogarniający i że musi często być uchylany bądź eliminowany* [11]. Tego typu wypowiedzi — a można ich znaleźć jeszcze więcej — spowodowały, że krytycy Feyerabenda przypisali mu głoszenie poglądów irracjonalistycznych oraz niezgodnych ze zdrowym rozsądkiem [12].

---

[3] P. K. Feyerabend: *Jak być dobrym empirystą?*, PWN, Warszawa 1979, s. 245.

[4] P. K. Feyerabend: *Dialogue on Method*, (w:) G. Radnitzky and G. Andersson (eds.): *The Structure and Development of Science*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland (Boston—USA) London—England 1979, s. 64.

[5] P. K. Feyerabend: *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, London 1975, s. 17.

[6] Tamże.

[7] „Reguły metodologiczne traktuje się tu jako konwencje" (K. R. Popper: *Logika odkrycia naukowego*, PWN, Warszawa 1977, s. 49). Twierdzenie o wykluczeniu metodologii Popperowskiej spod prób krytyki było prawdziwe nie tylko w płaszczyźnie teoretycznej, ale i personalnej. Popper jako mistrz był nietolerancyjny dla swoich uczniów, którzy mieli skłonność do samodzielnego myślenia. Por. E. Gellner: *Beyond Truth and Falsehodd*, „The British Journal for the Philosophy of Science" 1975, vol. 26, s. 332.

[8] Z pewnego zasadniczego powodu, o którym wspomnę na końcu tego artykułu, stwierdzenie to jednak nie jest prawdziwe.

[9] P. K. Feyerabend: *Against...*, s. 27—28.

[10] P. K. Feyerabend: *Against...*, s. 155. Zaraz jednak dodaje konsekwentnie: *Przeciwne twierdzenie jest również prawdziwe: czarna magia i inne „irracjonalne" poglądy przestały być wpływowe tylko dlatego, że w pewnej chwili w przeszłości rozum został uchylony.*

[11] Ibid., s. 179.

[12] I. Lakatos: *Falsyfication and the Methodology of Scientific Research Programmes*, (w:) I. Lakatos and A. Musgrave (eds): *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1970, s. 178; I. Lakatos: *History of Science and its Rational*

Zarzucano mu również brak uzasadnienia przekonania, że żadna metoda nigdy nie obowiązuje [13]. Poglądy jego miały być antynaukowe oraz miały prowadzić do relatywizmu [14], sceptyzmu [15], a nawet do upadku nauki i technologii oraz do błaznowania [16]. Zasada „anthing goes" bez kryterium selekcji prowadzić ma jedynie do nadmiernego pojawiania się alternatyw, bez możliwości wykrystalizowania się właściwej [17], itd. Przeciwko Feyerabendowi wysunięto tak wiele zarzutów, że dokładna ich analiza zajęłaby zbyt wiele miejsca [18]. Ograniczę się jedynie do ogólnego przedstawienia sedna propozycji Feyerabenda.

Podważenie podziału na to, co racjonalne i to, co nieracjonalne

Filozofia nauki XX wieku przeszła znamienną ewolucję. Początkowo, w okresie Koła Wiedeńskiego, proponowała szereg ostrych rozróżnień — między metafizyką a nauką, prawdami logicznymi i prawdami faktualnymi, tym co weryfikowalne i nieweryfikowalne, korygowalne i niekorygowalne, co można pokazać i co można powiedzieć, między faktami i teoriami, itd. W późniejszych latach wiele z tych rozróżnień było atakowanych. Wskazywano, że kryteria wspomnianych dystynkcji nie są ostre, a niektórych podziałów nawet nie można w ogóle przeprowadzić.

Recenstructions, (w:) R. C. Buck and R. S. Cohen (eds.) *PSA 1970. In Memory of Rudolf Carnap: Proceedings of the 1970 Biennial Meeting in the Philosophy of Science Association*, „Boston Studies in the Philosophy of Science", vol. 8, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland 1971, s. 116; I. Lakatos: *The Role of Crucial Experiments in Science*, „Studies in History and Philosophy of Science" 1974, vol. 4, s. 324; J. Giedymin: *Consolations for the Irrationalist?*, „The British Journal for the Philosophy of Science" 1971, vol. 22, s. 45; J. Dorling: *Bayesianism and the Rationality of Scientific Inference*, „The British Journal for the Philosophy of Science", 1972, vol. 23, s. 189; N. Koertge: *For and Against Method*, *„The British Journal for the Philosophy of Science"* 1972, vol. 23, s. 283.

[13] *(...) jeśli istniejące metodologie nie dotyczą faktycznego procesu postępu wiedzy, to dlaczego nie możemy ulepszać tych metodologii, i jak możemy poznać, że jest to w zasadzie niemożliwe?* (Gellner: *Beyond...*, s. 334); *Feyerabend nie przedstawia żadnego wyraźnego argumentu na rzecz swojego bardzo mocnego twierdzenia, że nie mogą istnieć żadne reguły opisujące dobrą praktykę naukową (...). Nawet jeśli utrzymuje się teorię historycyzmu, według której wierzy się w zmiany praw myśli, to powinno przynajmniej być możliwe opisanie takich procedur, które są słuszne dla danej epoki historycznej* (Koertge: For..., s. 280). Zarzut ten jest o tyle dziwny, że wydaje się wskazywać, iż jego autorka nie zrozumiała cytatu z Feyerabenda, jaki przytoczyła pół strony wcześniej: (dla każdej reguły) *istnieją zawsze okoliczności, kiedy jest wskazane wprowadzanie, opracowywanie i obrona hipotez ad hoc; hipotez sprzecznych z dobrze ustalonymi i powszechnie akceptowanymi wynikami eksperymentalnymi; bądź hipotez, których treść jest mniejsza od treści istniejących już i adekwatnych alternatyw; bądź też hipotez wewnętrznie niespójnych; itd.* W przytoczonym przez Koertge cytacie Feyerabend odrzuca jedynie obowiązywanie jakiejkolwiek reguły we wszystkich epokach historycznych, a nie w każdej z osobna.

[14] E. Gellner: *Beyond...*, s. 334—336; Lakatos: *The Role...*, s. 324; R. Bhaskar: *Feyerabend versus Bachelard*, „New Left Review" 1975, No. 94, s. 44.

[15] J. C. McEvoy: *A „Revolutionary" Philosophy of Science: Feyerabend and the Degeneration of Critical Rationalism into Sceptical Fallibilism*, „Philosophy of Science" 1975, vol. 42, s. 65.

[16] E. Gellner: *Beyond...*, s. 339.

[17] Ibid., s. 340.

[18] Wiele zarzutów przekonywająco, jak sądzę, odpiera A. Lugg *(Feyerabend's Rationalism*, „Canadian Journal of Philosophy" 1977, vol. 7, szczególnie s. 768—771).

Feyerabend zakwestionował jeszcze jeden podział przyjmowany równie mocno przez logicznych pozytywistów, jak i ich krytyków. Zakwestionował podział między tym, co racjonalne, a tym, co nieracjonalne.

Przed Feyerabendem utrzymywano pewien schemat rozważań nad nauką. Twierdzono, że istnieją specyficzne dla nauki powody, na przykład akceptacji czy odrzucenia teorii, bądź też jej modyfikacji. Wybór teorii byłby motywowany innymi powodami niż na przykład wybór filmu przy pójściu do kina czy potrawy przy obiedzie w restauracji. Naturalnie, różniono się co do tego, jakie to są powody. Nie poddawano jednak w wątpliwość, że istnieje charakterystyczna dla nauki racjonalność postępowania, że należy tak konstruować teorie, aby — dla przykładu — wyjaśniały wszystkie zaobserwowane dotąd fakty, albo aby zgodne one były z już istniejącymi teoriami, albo też aby prowadziły do nowych przewidywań raczej niż do wyjaśniania dawnych obserwacji, itd., itd. Spory między rozmaitymi szkołami były właśnie sporami o ową charakterystyczną dla nauki racjonalność postępowania. Wszystkie przed-Feyerabendowskie koncepcje metodologiczne akceptowały istnienie takiej racjonalności i zamierzały jedynie ją poprawnie opisać, jeśli przyjmowano deskryptowny charakter metodologii, bądź zaproponować, jeśli metodologię uważano za dyscyplinę normatywną. Nie znaczy to, oczywiście, że w przed-Feyerabendowskich dyskusjach nie dokonywano istotnych przełomów. Przy przejściu od logicznego pozytywizmu do popperyzmu filozofia nauki wzbogaciła się o aspekt diachroniczny i normatywny, o ideę uteoretyzowania obserwacji, odrzucenie indukcjonizmu; przy przejściu od popperyzmu do uhistorycznionej filozofii nauki do zysków zapisać trzeba analizy z historii nauki, odrzucenie podziału między kontekstem odkrycia i uzasadnienia, a w przypadku Kuhna — wprowadzenie istnienia niezwerbalizowanej wiedzy oraz rozważania nad rolą elementów dogmatycznych i rolą tradycji, itd., itd. Filozofię Feyerabenda można rozumieć jako ostatnie „posunięcie" w ewolucji XX-wiecznej filozofii nauki. Jego zdaniem należy odrzucić to podstawowe założenie dotychczasowych systemów metodologicznych — przekonanie o istnieniu charakterystycznej dla nauki racjonalizacji postępowania badawczego. Każda bowiem reguła kiedykolwiek wymyślona przez metodologów była złamana z dobrym skutkiem.

Stanowiska jego nie należy rozumieć skrajnie. Nie przeciwstawia się on przekonaniu, że w określonej chwili jedne metody są lepsze niż inne. Nie zgadza się on jednak z petryfikowaniem tych chwilowo skutecznych metod w reguły, które chce się narzucić całej historii myśli.

Uzasadnienie anarchizmu

W przed-Feyerabendowskiej filozofii nauki można znaleźć takich myślicieli, którzy odrzucali ponadhistoryczność kryteriów i reguł metodologicznych. Należy do nich na przykład Kuhn, zdaniem którego po rewolucji naukowej zmieniają się nie tylko przekonania teoretyczne, ale także cała nadbudowa metodologiczna. Feyerabend chce powiedzieć więcej. Dla Kuhna okresy rewolucji naukowej są względnie rzadkimi i względnie krótkimi okresami rozwoju nauki. Większość jej historii zajmuje tzw. nauka normalna, czyli uprawianie nauki w oparciu o określony paradygmat, według reguł (a raczej

wartości) określonej racjonalności naukowej. Właśnie okresy nauki normalnej są dla Kuhna okresami bardziej „wartościowymi" — słowo „normalna" w zwrocie „nauka normalna" ma charakter wartościujący. Tymczasem zdaniem Feyerabenda taktyka przełamywania istniejącej (rzekomo) racjonalności naukowej nie powinna być zastrzeżona jedynie dla krótkich i wyjątkowych okresów rewolucji naukowych. Wielość rywalizujących teorii umożliwia bowiem wykrycie pewnych, ukrytych raczej, faktów.

W tradycyjnej filozofii nauki uważa się, że wprowadzenie nowej teorii może nastąpić tylko wtedy, gdy jest ona wyraźnie lepsza niż dotychczasowa. Formułowanie teorii zaledwie równie dobrej przynosi tylko straty — należy na nowo pisać podręczniki czy opracowywać programy uniwersyteckie, itp. U podstaw takiego argumentu leży słuszne niewątpliwie przekonanie, że powodem dla zmiany teorii jest (głównie) niezgoda akceptowanej teorii z faktami. Stąd wnioskuje się, że należy zwiększać nie liczbę wzajemnie niezgodnych alternatywnych teorii, lecz liczbę ważnych faktów.

Feyerabend krytykując taki wniosek uwypukla pewne założenie, na którym jest on oparty. Zakłada się tu mianowicie, że *fakty istnieją i są dostępne niezależnie od tego, czy rozważa się alternatywy dla testowanej teorii* [19]. Jest to zasada tak zwanej względnej autonomii faktów. Głosi ona, że fakty należące do empirycznej treści teorii są dostępne bez względu na to, czy rozważa się alternatywne dla danej teorie. Mowa jest o autonomii względnej, gdyż zasada ta nie głosi, że fakty są odkrywane czy opisywane bez jakiegokolwiek teoretyzowania. Zasada względnej autonomii faktów jest założona na przykład w teorii konfirmacji, w której pojedynczą teorię porównuje się z klasą faktów. Jednak, zdaniem Feyerabenda, istnieją także takie fakty, których nie można wykryć bez pomocy alternatywnych teorii. Do przykładów należą odkrycia, iż ruchy Browna niezgodne są z termodynamiką fenomenologiczną, oraz że ruch peryhelionowy Merkurego falsyfikuje mechanikę newtonowską. Anomalie dla danej teorii widoczne są dopiero z perspektywy rywalizującej z nią teorii [20].

Jednak to nie dążenie do odkrywania nowych faktów jest głównym powodem popychającym Feyerabenda w kierunku anarchizmu epistemologicznego. Głównym powodem jest cel, jaki stawia on nauce. W filozofii nauki powszechnie uważa się, że celem nauki jest dążenie do prawdy. Dla Feyerabenda jednak cel nauki nie różni się od celów pozanaukowych form działalności człowieka, gdyż sama nauka nie różni się od tych form (nie ma charakterystycznej dla nauki racjonalności postępownia). Celem nauki winno więc być to, co jest celem życia — szczęście, wolność i pełny rozwój ludzkiej jednostki. Wszelkie koncepcje metodologiczne, które za cel nauki przyjmują dążenie do zdobycia prawdy, są niezgodne z humanistycznym poglądem na świat [21].

---

[19] P. K. Feyerabend: *Problems of Empiricism*, (w:) R. G. Colodny (ed.): *Beyond the Edge of Certainty*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, N. J. 1965, s. 174.

[20] Por. S. Amsterdamski: *Między doświadczeniem a metafizyką*, KiW, Warszawa 1973, s. 139—140; oraz E. Pietruska-Madej: *Anomalie i ich rola w rozwoju nauki*, (w:) W. Krajewski, E. Pietruska-Madej, J. M. Żytkow (red.): *Relacje między teoriami a rozwój nauki*, Ossolineum, Wrocław — 1978, s. 60—64.

[21] P. K. Feyerabend: *Jak być...*, s. 214—217.

Czy odrzucenie przez Feyerabenda tezy o istnieniu racjonalności naukowej jest oznaką, co mu się często wytyka, jego irracjonalizmu? Wspomniany wcześniej A. Lugg twierdzi, że Feyerabend jest racjonalistą w „zwykłym" sensie tego słowa, co znaczy, że odrzuca jedynie istnienie specyficznej dla nauki formy racjonalności, a przyjmuje taką, która ma się stosować do wszystkich form działalności człowieka. Należy jednak przypomnieć, że konsekwentnie według zasady „anything goes" Feyerabend powinien odrzucić także i zasady „zwykłego" racjonalizmu [22].

Z odrzucenia racjonalizmu nie wynika jednak irracjonalizm. Feyerabend głosi, że metody racjonalne nie zawsze są skuteczne, głosi jednak również, że i metody irracjonalne nie zawsze są skuteczne. Nie jest ani konsekwentnym racjonalistą, ani konsekwentnym irracjonalistą. Pytanie „czy Feyerabend jest racjonalistą?" jest wobec niego źle postawione, suponuje bowiem, że jest on lub nie jest racjonalistą. Feyerabend odrzuca kryteria podziału uczonych na racjonalistów i irracjonalistów, co jest konsekwencją odrzucenia przezeń podziału na naukę i nie-naukę — nie ma specyficznie naukowej działalności ludzkiej, gdyż wszystkie rzekomo odmienne rodzaje tej działalności są ze sobą mocno i w istotny sposób splecione, nie ma w związku z tym charakterystycznej dla nauki racjonalności, którą można by wyartykułować w postaci systemu metodologicznego. Uczeni nie powinni być ani racjonalistami, ani irracjonalistami. Uczeni powinni być skuteczni w osiągnięciu celu nauki. A wszelkie cele nauki — także i te, które Feyerabend krytykuje jako niehumanistyczne — najłatwiej jego zdaniem osiągnąć stojąc na gruncie anarchizmu epistemologicznego, przyjmując zasadę „anything goes", korzystając z każdej możliwości, bez względu na to, jak byłaby ona absurdalna czy nieracjonalna [23]. Feyerabend jest zarówno anty-racjonalistą, jak i anty-irracjonalistą. Feyerabend jest konsekwentnym oportunistą w metodologii [24].

Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ostatnie prace Feyerabenda wywołały tyle nieporozumień i błędnych interpretacji. Powód, jak sądzę, polega na specyficznym sposobie argumentowania — często używa on argumentu ad hominem i redukcji do absurdu. Prace jego skierowane są do przeciwników, nie zaś zwolenników, w związku z czym dla dobra argumentacji przyjmuje on niejednokrotnie przekonania swoich oponentów, aby wyprowadzić z nich jakiś wniosek nie do zaakceptowania. Dziwne, że wielu krytyków nie zauważyło

---

[22] Lugg nie precyzuje, na czym ten racjonalizm ma polegać. Wspomina jedynie, że anarchizm epistemologiczny powinien być uzupełniony filozofią człowieka i filozofią polityczną, a tu pojawiają się duże trudności (*Feyerabend's...*, s. 775).

[23] *Tezą moją jest, że anarchizm pomaga osiągnąć postęp w każdym z sensów, jaki się chce wybrać. Nawet rygorystyczna nauka (law-and-order science) będzie odnosić sukcesy, jeśli tylko od czasu do czasu dopuści posunięcia anarchistyczne* (Feyerabend: *Against...*, s. 27).

[24] Feyerabend głosząc swój anarchizm (oportunizm) powołuje się i cytuje z upodobaniem takich lewicowych myślicieli jak: Marks, Engels, Lenin, Mao Tse-Tung, Luksemburg i Trocki. Koertge zauważa jednak złośliwie, że mógłby również zacytować następującą wypowiedź Mussoliniego: *Nie wykluczam [tych idei]. Nigdy niczego nie wykluczam. Wszystko jest możliwe, nawet to, co jest najbardziej niemożliwe i najbardziej bezsensowne* (por. Koertge: *For...*, s. 279; cytat Mussoliniego wg K. Mannheim: *Ideology and Utopia*, 1936, s. 136).

wyraźnego ostrzeżenia: *Pamiętaj zawsze, że pokazy i używana retoryka nie wyrażają żadnych moich „głębokich przekonań". Pokazują one jedynie, jak łatwo jest w racjonalny sposób prowadzić ludzi za nos* [25].

Kazimierz Jodkowski

[25] P. K. Feyerabend: *Against...*, s. 32.

Klasy wydają z siebie partie, partie urabiają sobie mężów stanu, kierowników społeczeństwa obywatelskiego i społeczeństwa politycznego. Muszą istnieć pewne powiązania, pożyteczne i owocne, pomiędzy tymi przejawami i tymi funkcjami. Jednostki kierownicze nie mogą ukształtować się tam, gdzie brak jest działalności teoretycznej i naukowej w łonie partii, gdzie nie szuka się i nie bada systematycznie racji bytu i warunków rozwoju klasy, którą się reprezentuje. Stąd brak mężów stanu, ludzi zdolnych do rządzenia, ubóstwo życia parlamentarnego, łatwość rozbijania partii za pomocą korupcji i odciągania od nich tych niewielu ludzi, jacy im są niezbędni. Stąd też ubóstwo życia kulturalnego, małostkowość i ciasnota „wyższej kultury": zamiast historii politycznej — nieżyciowa erudycja; zamiast religii — zabobon; zamiast książek i wielkich czasopism — dziennik i literatura brukowa; życie z dnia na dzień pośród rozdźwięków i utarczek osobistych miast poważnej polityki.

Antonio Gramsci

---

noty

STEFAN KRUK

Trzy razy o lubelskiej scenie

ROK 1944

Twórcą zarówno życia materialnego, jak też dóbr kultury, zawsze był i będzie człowiek; warunki ekonomiczne (w naszym wypadku — budynek teatralny, urządzenia techniczne sceny, dekoracje oraz kostiumy, pieniądze wreszcie) pełnią ważną, lecz nie decydującą rolę. Najlepszym dowodem na rzecz prawdziwości tej znanej tezy niechaj będzie obraz organizacji życia teatralnego w Lublinie w ostatnich miesiącach II wojny światowej. W warunkach konspiracyjnych działały szkoły aktorskie kształcące przyszłych adeptów sztuki teatralnej. Tak było w Warszawie. W Lublinie podobnie, jeszcze wojska niemieckie nie opuściły miasta, a już Irena Ładosiówna oraz jej mąż Józef Klejer prowadzili naukę zawodu aktorskiego. W czerwcu 1944 r. podjęli zamiar wystawienia *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej (na realizację *Kordiana* Juliusza Słowackiego lub *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego nie pozwoliła szczupłość zespołu aktorskiego). *Pierwsze próby o charakterze otwarcia... „walizki snów" odbyły się w schronie przy „ilustracji muzycznej" syren alarmowych* — wspomina Irena Ładosiówna. Brakowało pełnej obsady, lecz szczupłe grono młodych aktorów (Halina Buyno, Irena Starkówna, Maria Górecka i Mieczysław Łoza) uczyło się sztuki Zapolskiej w piwnicy domu przy ul. Narutowicza 34. Po wejściu do Lublina wojsk rosyjskich i polskich grupę tę powiększyli dalsi aktorzy. Za zgodą Wincentego Rzymowskiego, kierownika wydziału kultury przy KRN, Józef Klejer objął funkcję dyrektora teatru, jego żona — kierownika artystycznego. Teatr był zdewastowany, garderoby i rekwizytornia zrabowane. A mimo to 12 VIII 1944 r. doszło do premiery *Moralności pani Dulskiej*.

Zespół Józefa Klejera zdołał jeszcze wystawić dramat historyczny *Jeńcy* Lucjana Rydla, komedię *Grube ryby* Michała Bałuckiego oraz *Uciekła mi przepióreczka* Stefana Żeromskiego (premiera tej ostatniej odbyła się 27 X 1944 r.).

W listopadzie tegoż roku wraz z wojskiem polskim przybył do Lublina Teatr Wojska Polskiego pod dyrekcją Władysława Krasnowieckiego oraz kierownictwem literackim Leona Pasternaka i Adama Ważyka. Obydwa zespoły połączyły się. Nadto ze wszystkich stron napływali znakomici aktorzy: Aleksander Zelwerowicz, Jacek Woszczerowicz, Jan Kreczmar. Wspierali ich młodzi utalentowani artyści: Justyna Karpińska, Czesław Wołłejko, Jan Świderski. W tym gronie od początku była Ryszarda Hanin.

Teatr Wojska Polskiego w dniach od 29 XI 1944 do 6 I 1945 r. wystawił w Lublinie *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Dożywocie* Aleksandra Fredry. Scenografię w obydwu wypadkach opracował wybitny malarz lwowski — Stanisław Teisseyre. Była to pierwsza sztuka

pełnospektaklowa Teatru Wojska Polskiego. Jan Kreczmar tak o niej pisał: *Nie zapomnę nigdy pierwszego przedstawienia „Wesela" w listopadzie 1944 roku. Było ono dla nas wszystkich wielkim świętem teatralnym po tylu makabrycznych latach, kiedy nie wolno było wykonywać ukochanego zawodu. Znów jak przed wojną światło ramp, gorączka za kulisami i setki par oczu wpatrzonych w scenę. Publiczność chłonęła każde słowo, ani jeden szmer nie zakłócił spektaklu, a kiedy skończyło się przedstawienie, widzowie płakali wraz z nami.*

Inscenizacja *Dożywocia* była wyrazem hołdu złożonego Aleksandrowi Węgierce, artyście zamordowanemu przez hitlerowców, którego uczniowie zasilili Teatr Wojska Polskiego. Według Kreczmara , inscenizację *Dożywocia* przygotował Jacek Woszczerowicz zgodnie z koncepcją Węgierki. „Był to naprawdę wielki spektakl" — stwierdził ten sam świadek owego wydarzenia. Trudno się dziwić, skoro w roli Łatki wystąpił sam Woszczerowicz, a Filipka grał Czesław Wołłejko.

W marcu 1945 r. dyrektorem Teatru Miejskiego w Lublinie na przeciąg dwóch sezonów został Antoni Różycki, wybitny aktor i reżyser. Scenografem zaś — Jerzy Torończyk, przyszły dyrektor sceny lubelskiej. Ale okres dyrekcji Różyckiego to już zwyczajny tok pracy, wykraczający poza ramy tematyczne tego szkicu.

Powróćmy zatem do owych pierwszych miesięcy życia teatralnego w Lublinie po wyzwoleniu. Uderzający jest fakt, że w tym półroczu 1944 r. wystawiano wyłącznie sztuki rodzimych autorów (Fredro, Bałucki, Zapolska, Rydel, Wyspiański. Żeromski), co wskazuje na to, że artyści doskonale wyczuwali zapotrzebowanie widowni (głód słowa polskiego) i owo zapotrzebowanie starali się zaspokoić. Przy czym dwa utwory miały wyłącznie rozrywkowy charakter (Fredro, Bałucki), pozostałe zaś niosły ważką problematykę: sztuka Rydla piętnuje zaborczość niemiecką, dramat Wyspiańskiego jest żarliwym wezwaniem do czynu, komedia Żeromskiego ukazuje — jakże wówczes rozległy teren pracy oświatowej i kulturalnej. Widzimy więc, że wybór repertuaru był przemyślany i zarazem trafny. Po drugie, obydwa zespoły (Józefa Klejera i Władysława Krasnowieckiego) działały w niezwykle ciężkich warunkach materialnych, a mimo to uzyskiwały więcej niż zadowalające rezultaty.

ROK 1956

Po Październiku zaczęto wydawać dużo przekładów z literatury francuskiej, amerykańskiej, angielskiej. Przypomniano wielkich romantyków polskich. Z Francji przyszła moda na egzystencjalizm. Kobiety nosiły obcisłe czarne swetry, spodnie takiegoż koloru oraz długie, gładko czesane włosy — to były „egzystencjalistki", których czołową reprezentantką stała się u nas Wanda Warska. Na wieczorkach grano muzykę jazzową, w kinach zaś wyświetlano wiele filmów zachodnich lub „szkoły polskiej". Co drugi student był „Jamesem Deanem" lub „Zbyszkiem Cybulskim". Nieprzystosowanie, outsiderstwo — stały się modą.

W teatrze sięgano po zakazane dotąd dramaty wielkich romantyków *Dziady, Nie-boska Komedia, Kordian,* dramaty mistyczne Słowackiego, wysokie komedie C. K. Norwida. Modny „antyteatr" francuski (S. Beckett, E. Ionesco, J. Genet) torował drogę na sceny polskie rodzimemu prekursorowi groteski teatralnej — S. I. Witkiewiczowi. Niebawem pojawia się na tych scenach Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

Powstało zjawisko określane mianem n o w e g o teatru, teatru p o e t y c k i e g o (umownego, metaforycznego). Zrywano gwałtownie z naturalizmem scenografii, kostiumu, charakteryzacji. Realizm psychologiczny Konstantego S. Stanisławskiego, który stanowił dotychczas jedyną metodę gry aktorskiej, poczęto coraz śmielej zastępować teorię „gry z dystanstem" Bertolda Brechta.

Takie było tło społeczne i artystyczne życia teatralnego w owym pamiętnym roku 1956.

W lutym 1955 dyrektorem Teatru im. J. Osterwy został Zdzisław Lorenowicz. Funkcję tę piastował do kwietnia 1958 r. Kierownictwo literackie spoczywało w rękach Marii Bechczyc-Rudnickiej. Oni więc byli architektami repertuaru sceny lubelskiej tego okresu. Wspierali ich zasłużeni reżyserzy: Jan Kreczmar, Maria Straszewska, Maria Wiercińska, Zofia Modrzewska. Największe zasługi miał bezsprzecznie Jerzy Goliński, który od listopada 1956 do kwietnia 1958 wyreżyserował w Lublinie pięć sztuk, m.in. *Wędkę Feniksany* Lope de Vegi oraz *Norę* Henryka Ibsena. W lutym 1959 r. dał premierę *Zawiszy Czarnego* Juliusza Słowackiego. Wszystko to były inscenizacje interesujące, przemyślane, niekiedy odkrywcze.

Zwrot teatru lubelskiego w latach 1956—1958 w kierunku współczesności nie był radykalny, nadal bowiem grano wiele utworów klasycznych, trafnie dobranych (F. Schiller — *Intryga i miłość*, J. Słowacki — *Fantazy*, A. de Musset — *Nie igra się z miłością*). Nową literaturę dramatyczną reprezentowały m.in. *Ararat* Artura M. Swinarskiego, *Dziewczyna za wiatr* (*Ifigenia*) André Obeya, *Zaproszenie do zamku* Jeana Anouilha. Nie było ich wiele, stanowiły jednak przeciwieństwo produkcyjniaków, plagi poprzedniego okresu. Odrzucając nudną sztukę z tezą (współczesną) sięgano po beztroską komedię lub dramat poetycki.

Radykalna zmiana nastąpiła natomiast w zakresie scenografii. Na scenę wkroczyły wartości w pierwszej połowie lat 50-tych zapoznawane — umowność, metafora, skrót poetycki. Miejsce historyzmu antykwarskiego kostiumów zajęły projekty stylizowane, swobodnie przetwarzające motywy minionych epok zgodnie z inwencją artysty.

Teatr ten, zasilony talentami wielu aktorów, wśród których prym wiedli: Teresa Lassota, Xenia Jaroszyńska, Aleksander Aleksy, Stanisław Mikulski i Jan Machulski, zyskał sobie bardzo dużą popularność wśród mieszkańców Lublina.

ROK 1980

Wobec wydarzeń Lipca i Sierpnia 1980 r. nie mamy jeszcze niezbędnego dystansu, gdyż w pewnym stopniu do dziś tkwimy w ich klimacie. Na chłodną ocenę tych wielkich dni i tygodni przyjdzie czas. Już dziś jednak można zapytać, jak teatr uczestniczył w tych przemianach, które w kraju zachodziły, tworząc nowy pejzaż społeczny i polityczny. Możliwości teatru nie trzeba naturalnie przeceniać, jednakże współbrzmienie słowa padającego ze sceny z klimatem żywej i otwartej dyskusji społecznej byłoby dobrą jego wizytówką.

Od razu powiedzmy, że generalnie rzecz biorąc teatr polski temu zadaniu nie sprostał. Po prostu jego struktura organizacyjna, w znacznym stopniu także pion kierowniczy, nie były do tego przygotowane. Ogólny stan teatru polskiego wyciskał piętno również na obliczu sceny lubelskiej. Dlatego też w ocenie bieżącej sytuacji Teatru Dramatycznego im. J. Osterwy w Lublinie staram się mówić o tych elementach, które w znacznym, jeśli już nie w decydującym, stopniu zależą od poczynań dyrekcji. Jak wiemy, kierownictwo teatru lubelskiego u progu sezonu 1980/81 spoczęło w rękach znanego aktora scen warszawskich Ignacego Gogolewskiego. Od tego czasu na afiszach teatru im. J. Osterwy widniały nazwiska: Corneille'a i Wyspiańskiego, Shawa, Witkiewicza, Czechowa, Słowackiego, Miłosza. *Cyda* oraz *Iwanowa*, obejrzeliśmy jednak tylko dlatego, że wcześniej — przed Sierpniem — dramaty te grał Teatr Polski w Warszawie, scena, na której występował ostatnio obecny dyrektor teatru lubelskiego. Nadto *Iwanow* nie jest

najlepszą sztuką, *Cyd* zaś wymaga wybitnych aktorów, których teatr lubelski wielu nie posiada, *Kandyda* Shawa dawno straciła aktualność, *Maria Stuart* zaś grana w konwencji melodramatu to wyraźne nieporozumienie. Cóż więc zostaje? Co koresponduje z czasem, w którym żyjemy? W pewnym stopniu *Mątwa* Witkiewicza, no i — już bez zastrzeżeń — wieczory poezji Czesława Miłosza.

Tak przedstawia się repertuar teatru im. J. Osterwy w sezonie 1980—1981. Widać tu brak należytej oceny wartości artystycznej, jak też aktualności poszczególnych utworów. A ich dobór jest niezmiernie ważny, skoro teatr dramatyczny w Lublinie wystawił w sezonie zaledwie cztery sztuki pełnospektaklowe dla dorosłych oraz jedną dla dzieci. Nie można więc zdać się na przypadek, który w minionym sezonie zapewne odegrał rolę.

Dalsza sprawa to zespół aktorski. Nie jest tajemnicą, że posiada on luki i, co gorsze, te siły, które zostały w Lublinie, nie są właściwie wykorzystywane. Zespół powinien ulec wzmocnieniu, role zaś powinny być trafniej obsadzone. A reżyseria? Prawdę rzekłszy, teatr lubelski obywa się bez reżysera z prawdziwego zdarzenia. Ignacy Gogolewski zaś sprawdza się jako indywidualność aktorska, w tej dziedzinie jest sobą. Pozyskanie reżysera o wyraźnej osobowości artystycznej jest dalszą kwestią palącą.

Najmocniejszą stroną teatru lubelskiego w minionym sezonie była scenografia: kostiumy Liliany Jankowskiej oraz oprawa plastyczna Mariana Kołodzieja do *Cyda*, dojrzały projekt do *Mątwy* Zofi i Henryka Szulców, wreszcie interesujący eksperyment Leszka Mądzika w inscenizacji *Iwanowa*.

A teraz niezbędne pytanie: co zrobić, ażeby teatr lubelski mógł nawiązać nić porozumienia z publicznością, inaczej myślącą, uaktywnioną społecznie i politycznie. Widzę jedno wyjście, które nie będzie panaceum na wszystkie dolegliwości, gdyż choroba teatru polskiego jest głębsza, jednakże stworzy szansę zmiany sytuacji na lepsze (przynajmniej w zakresie jakości repertuaru). Nie od rzeczy byłoby powołać Społeczną Radę Teatru złożoną z kilku kompetentnych i od dyrekcji niezależnych osób, które pełniłyby funkcję doradczą. Wiem, że dyrektorzy teatru doradców bardzo nie lubią, gdyż cierpi na tym ich miłość własna. Załóżmy jednak, że członkowie SRT będą ludźmi dyrekcji życzliwymi, pragnącymi służyć wyższej sprawie, jaką jest kultura teatralna społeczeństwa, czy i wówczas nie warto zaryzykować?

Stefan Kruk

lipiec 1981

akcent nr 1(7) 1982

Bolesław Leśmian: *Ludzie;* Jan Sochoń: *Muzyka Leśmiana;* Zofia Wiktorowicz: *Mój Leśmian;* Adam W. Kulik: *Kancelaria na skraju łąk;* Leśmian na Zamojszczyźnie (wspomnienia); Longina Żygaluk: *Rozmowa z Zygfrydem Krauze;* Artur Sandauer: *Przyczynek do Leśmiana;* Adam Ochwanowski: *wiersze;* Zbigniew Bauer: *Cztery pomysły na esej;* Waldemar Dras: *Proch;* Marek Sołtysik: *Moja koncepcja powieści;* Paweł Gembal: *Czy pan to rozumie, doktorze;* Waldemar Żelazny: *Między pieśnią a modlitwą;* Sławomir Magala: *Matecznik (o esejach Czesława Miłosza);* Krystyna Makuła-Trochimiuk: *wiersze;* Marian Rawiński: *Apokalipsa i groteska (nad „Szewcami" St. I. Witkiewicza);* Bohdan Królikowski: *Prehistoria;* Józef Fert: *wiersze;* Monika Adamczyk: *Porwanie Saroyana;* William Saroyan: *Siedemnastolatek;* Lubelska Biblioteka Poetycka w latach 1978—1980; Jan Popek: *Dziennik;* Tadeusz Kwiatkowski-Cugow: *Dziennik żałoby;* Stanisław Popek: *Rozmyślając o Janie;* Zofia Zielińska: *W poszukiwaniu czasu teraźniejszego;* Antoni Bednarek: *Ocalanie tożsamości;* Sławomir Magala: *Nieoczekiwana wizyta;* Jerzy Święch: *Znikomek;* Janusz Olczak: *Zgubione ogniwo polonistyki.* Reprodukcje obrazów i grafik Jana Popka.

akcent nr 3(9) 1982

Tymoteusz Karpowicz: *szlachtowanie gordiasza;* Józef Czechowicz: *Listy do księdza Ludwika Zalewskiego;* Stanisław Lem: *Wizja lokalna (fragment);* Andrzej Stoff: *To, o czym się nie wspomina;* Jerzy Kutnik: *Od Poe'a do Vonneguta;* Anna Goreniowa: *Wśród gwiazd o Ziemi;* Marian A. Aleksandrowicz: *Drogi i bezdroża polskiego kosmosu;* Jerzy Krzysztof Misiec: *Czego brakuje literaturze s-f?;* Stanisław Lem: *Czy odchodzę od science-fiction?;* Jerzy Krzysztof Misiec: *Wyznanie niewiary;* Zofia Zielińska: *„Iwanow" w Teatrze im. Osterwy;* Krzysztof Brozi: *Psychologia kryzysu;* Józef Dębowski: *U źródeł fikcji przetrwania;* Jerzy Święch: *S-f i Pan Cogito;* Krzysztof Pyżewski: *Drwina i potęga.*
Rysunki Andrzeja Czeczota.

Fotografie barwne
MAŁGORZATA APATHY

Na pierwszej stronie okładki
Jerzy Duda-Gracz *Koncert* — olej, płótno
Na czwartej stronie okładki
Jerzy Duda-Gracz *Jeźdźcy Apokalipsy czyli Fucha* — olej, płótno

Adres redakcji:
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 274-69

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Cena prenumeraty: półrocznie 130 zł, rocznie 260 zł. Informacji o warunkach prenumeraty udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" i urzędy pocztowe. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, Konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11.
Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zleceniodawców instytucji i zakładów pracy.

Wydawca: Wydawnictwo Lubelskie,
20-022 Lublin, ul. Okopowa 7.

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN
Lublin, ul. Unicka 4.
Zam. 2303. Oddano do składania w listopadzie 1981 r.
Druk ukończono we wrześniu 1982 r.
Nakład 3000+250 egz. Cena zł 65,—. R-2.