Sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości /.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos odbijający epokę.

Józef Czechowicz

Cena zł 9000,—

Akcent nr 4 (46) 1991

a 4

4 (46) 1991

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*

Wacław Oszajca: Powrót Uriasza
Od Polski podbitej do „Polski Walczącej" — wspomnienia Tymona Terleckiego
J. Kutnik o literaturze amerykańskiej
J. Hartman o istocie liberalizmu
Prowincja wobec centrum
O grafice Józefa Gielniaka

akcent

rok XII
nr 4 (46) 1991

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

rok XII
nr 4 (46) 1991

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA
IZABELLA GAWARECKA-ADAMCZYK
TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
LECHOSŁAW LAMEŃSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Redaktor techniczny
Janusz Solecki

Korekta
Janina Hunek

Sekretariat
Jadwiga Grzegorczyk

Wydano z dotacji Wydziału Kultury
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

Copyright 1991 by „Akcent"

SPIS TREŚCI

Wacław Oszajca: *Powrót Uriasza* /7
Od Polski podbitej do „Polski Walczącej". Wspomnienia Tymona Terleckiego spisane przez Ninę Taylor /14
Danuta Mostwin: *Przestrzeń życiowa emigranta* /21
Marian Janusz Kawałko: *wiersze* /30
Kazimierz Nowosielski: *Święty drzewostan. O poezji Jarosława Iwaszkiewicza* /37
Bohdan Zadura: *Jutlandia* /46
Jerzy Kutnik: *Performance i postmodernizm w literaturze amerykańskiej* /49
Urszula M. Benka: *wiersze* /58
Bogdan Duchnowski: *Listy* /61
Małgorzata Łukaszuk: *Jeszcze o podróży i podróżującym* /72
Magdalena Jankowska: *wiersze* /81
Andrzej Kwiatek: *Ziutek mnie oszukał* /84
Józef Fert: *Bez cenzury. O poezji Edy Ostrowskiej* /97
Wiesław Bartnik: *wiersze* /112
Paweł Jakimiński: *(W-z-)wodzenie* /118
Stanisław Barć: *Mity i stereotypy w prozie Mariana Pankowskiego* /124
Gennadij Ajgi: *wiersze* /136

FILOZOFIA

Jan Hartman: *O istocie liberalizmu (z perspektywy filozofa)* /141

PRZEKROJE

Tadeusz Szkołut: *Herling-Grudziński — świadek „wieku ideologii"* /148
Natalia Jurak: *Banany jak kartofle* /152
Waldemar Michalski: *Madonna z kołowrotkiem albo powrót do Itaki* /154
Arkadiusz Bagłajewski: *Baket, czyli przeciw chaosowi istnienia* /156
Jerzy Sikora: *Antropologiczna wizja teatru* /159
Krzysztof Stępnik: *Wojna i filologia* /162
Monika Adamczyk-Garbowska: *Dekapito i Zerwilebski czyli przekład i adaptacja* /166

PLASTYKA

Aleksandra Strzałkowska-Chojnacka: *Kosmiczny wymiar dmuchawców (o Józefie Gielniaku)* /170
Lechosław Lameński: *„Kolorowe jarmarki" Henryka Szkutnika* /181

TEATR

Prowincja wobec centrum: Włodzimierz Staniewski, Andrzej Ziębiński, Małgorzata Dziewulska, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Taranienko, Lech Raczak, Wojciech Krukowski, Tomasz Jastrun /186

LISTY Z NOWEGO JORKU

Urszula M. Benka: *Bestiarium paraboliczne* /**197**

NOTY

Zygmunt Mikulski: *Z powodu Diana. W rocznicę śmierci Józefa Czechowicza* /**200**
Tadeusz Polanowski: *Dobra poezja — ocala* /**202**
Janusz Plisiecki: *Problemy wychowania estetycznego dzieci i młodzieży* /**204**

ROZMOWY

„Czy istnieje Europa Środkowa?" (Antonin Liehm, Jefim Etkind, Michał Masłowski, Jerzy Święch, Bogusław Wróblewski) /**207**

Informujemy Czytelników, że sprzedaż dawnych numerów AKCENTU prowadzą następujące księgarnie:

Księgarnia Wojewódzka w Lublinie
ul. Krakowskie Przedmieście 68
20-076 Lublin tel. 208-25

Księgarnia Ośrodka Rozpowszechniania Wydawnictw Naukowych PAN
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 37-54-13

Księgarnia „Ezop"
ul. Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin tel. 256-15

Antykwariat Naukowy
ul. Dąbrowskiego 8
20-189 Lublin tel. 278-27

Księgarnia Marka Gacki
ul. Królewska 11
20-109 Lublin tel. 260-48

Tu do nabycia m.in. numery zawierające prezentację Józefa Łobodowskiego i prozę Johna Bartha (1/1989), nowe piosenki Bułata Okudżawy (2/1989), *Wielką Naukę Konfucjusza* (3/1989), piosenki Georgesa Brassensa i sylwetki Aleksandra Wata i Marii Kuncewiczowej (4/1989), prezentację Wacława Iwaniuka i Johna Ashbery'ego (3/1990), numer 1-2/1990 pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur" (Amerykanie, Arabowie, Litwini, Niemcy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi), a także numer dotyczący erotyki w literaturze (4/1990) oraz prezentujący sylwetkę twórczą Jana Lebensteina (1/1991).

Księgarnia ORWN i Antykwariat realizuje wysyłkę zamówionych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.

WACŁAW OSZAJCA

Powrót Uriasza

był wczesny wieczór
kiedy wyrzuciłem z łóżka
którąś z kolei nałożnicę
i ocierając dłonią lepkie wargi
wyszedłem na taras
aby zdławić w uszach
jej suczy skowyt

stałem nagi
błogosławiąc chłód marmuru
pod stopami
i przeklinając księżyc
sino barwiący
grube fałdy tłuszczu
na moim brzuchu

i wtedy wyszła ona
Batszeba
niosąc zapaloną lampę
ogień tańczył
na wzgórzach jej piersi
wysoko i łagodnie sklepionych
aksamitnym fioletem ocieniał
jej biodra
jasną czerwienią henny
żarzył się w ciężkich splotach
włosów lekko muskanych wiatrem
schodząc po białych stopniach schodów
Batszeba śpiewała

Uriaszu
przychodź
czekam
niech orzeł użyczy ci skrzydeł
górskie jelenie chyżości
twoim nogom
a woda bystrości i odwagi
zmieszałam najprzedniejsze wina
upiekłam najtłuściejsze jagnię
wymościłam skórami lamparta

i jedwabiem nasze łoże
i oto idę
aby w sadzawce żywej wody
ukoić gorzką ponad wszelką miarę
pożądliwość duszy i ciała
poskromnić oszalałą zachłanność
warg dłoni i łona
pośpiesz się
przybądź
powitam cię na progu
jasną twarzą
ugoszczę w winnicy
którą poślubiłeś na wieczną własność
przybądź już
Uriaszu

Idąc śpiewała
śpiewała stawiając lampę
na brzegu sadzawki
śpiewała wchodząc do wody

o Jahwe
czemu tak niesprawiedliwie
dzielisz pomiędzy ludźmi
dolę i niedolę
dlaczego ona śpiewa nieistniejącemu
pieśnią jak ramionami
obejmuje go i pieści
o Jahwe
a mnie szczujesz zwierzęcym skomleniem
moich żon i nałożnic
i zamulasz moje wargi
ich słoną śliną
jak długo kobieta sługi
miłosną pieśnią
będzie bluźnić swojemu królowi

Batszebo
pochłoń mnie jak pochłania Szeol
jak morze pochłonęło Jonasza
chcę utonąć w tobie
i wybuchnąć
wszystkim ogniem Sodomy i Gomory
a potem
potem wyrzucisz mnie daleko stąd
na chłodny piasek plaży
gdzie będziesz łagodną falą
a ja brzegiem
albo kamykiem

znowu rozkolorowionym
światłem całego nieba

o Batszebo
strzeż się
strzeż się swojej pieśni
ona ostrzy sztylet
i napełnia kielich trucizną

i oto idzie
już ją prowadzą
Jahwe
odstąp
to przecież ty dnia szóstego rozniecileś
ogień w moich lędźwiach
swoim ojcowskim błogosławieństwem
to ty rozpiąłeś moje kości i ciało
jak niebieskie sklepienie nad ziemią
aby jej nagość okryć wzorzystą szatą
i oto idzie
twoja ziemia idzie do mnie
by przede mną pode mną we mnie
opaść
runąć kamienną lawiną
kłębowiskiem ognia
śnieżną zawieją
śpiewem wszystkich ptaków
moich królewskich ogrodów
milcz
Jahwe

Batszeba jest moim ogrodem
w którym odpocznę
jest moją winnicą
którą będę uprawiał
jest moim pucharem
który wychylę do dna
jest moją ucztą
od której nie odstąpię
zanim się nie nasycę

Jahwe
zejdź z drogi
idzie
Batszeba

królu mój

moja królowo
tęczo moja
winnico moja

otoczę cię murem moich ramion
moja winnico pośród wzgórz
na których tylekroć
rozbijał swój namiot
ten którego imię mieczem wykreślam
brzeszczotem dłoni zgarnę popiół
jego ognisk
i wygładzę wargami ślady jego stóp
w tobie moja winnico

królu mój

o tak
śpiewaj
śpiewaj
złotostrunna
śpiewaj tę podniebną pieśń nocy
danej mężczyźnie i kobiecie
jeden jedyny raz
w pełni blasku
o tak
tańcz i śpiewaj
moja ziemio
wyrywam cię z rąk Uriasza
i
wyrywam cię z rąk Boga
jesteś moja

Batszebo Batszebo
Batszebo
o tak o tak o tak
tak
twój jaskółczy skwir
Batszebo
miecz po rękojeść
czerwień
czerwień róż
puchary złote kryształowe
wina
o tak
Batszebo
moja
niech zgaśnie księżyc
i słońce niech nie wschodzi
już nie trzeba
wszyscy precz
jedynie ty bądź
ty bądź
Batszebo

strzeż się Uriaszu
kładę klątwę na twoją twierdzę
ja ją zdobyłem
sam jeden

królu mój
już świta

popatrz Batszebo
jak wszystko zbutwiało
i znowu zostaną jedynie słowa
nieśmiertelne
gdyż rozpięte między niebem i ziemią
jak miłość
moja nie moja Batszebo
zobacz jak wszystko murszeje

również twoje błogosławieństwa Panie
dzisiaj przyprawiają mnie o mdłości

to prawda
prosiłem o nie i otrzymałem
długie lata panowania
bogactwo złota i żelaza
moje żony i nałożnice na jawie śnią
dawno minione miłosne noce
dałeś mi harfę i umiejętność
składania pieśni
cóż jednak z tego przyjdzie człowiekowi
którego pot cuchnie gnijącą rybą

o Abizach
najpiękniejsza z córek Izraela
próchniejących kości nie umocnisz
i krwi zakisłej już nie rozognisz

o Panie
dałeś wiele
by tym więcej zabrać
ot choćby teraz
kiedy już moje łoże uczyniłeś
bramą Szeolu
jedzący mój chleb
znowu przeciw mnie podnoszą piętę
ucztują przecież w pałacu Adoniasza
wiem
nie jego posadzisz na tronie
ale odór jego krwi
znowu zamuli moje nozdrza
zalepi oczy

i tak jest ze wszystkim
wszystko piękno moich dni
oślinił i zranił swoim zębem
Azazel

już świta
deszcz ustał
mgły zeszły w doliny
morze granatowieje
tym jaśniej złotnieją liście brzóz
i purpurowieją buki
widzę
zapalasz siedem świec menory
do wazonu z czarnego kryształu
wkładasz ostatnie róże tego lata
już dnieje
od tylu godzin siedzimy twarzą w twarz
nie widzę jednak twoich oczu
twój oddech nie uskrzydla moich włosów
nie wyciągasz rąk i dłońmi
nie otulasz mojej twarzy
nawet po policzku nie pogładzisz

i kiedy wstałem aby odejść
w półobrocie
pochwyciły mnie czyjeś ręce
mocne
od pługa albo od miecza

Dawidzie
to ja
Uriasz
nie odwracaj się
nie patrz za siebie
za tobą Jahwe
Mściciel Krwi
nie odwracaj się
pozostań pod namiotem moich rąk

Uriaszu
po dwakroć zabijałem cię i zabiłem
dlatego nie proszę ani o
przebaczenie ani o zmiłowanie
nie skomlę też o zapomnienie
ani o litość

ty który nie znienawidziłeś mnie
powiedz
że mnie kochasz
przecież musi być ktoś

przy każdym człowieku
musi być ktoś
kto tak kocha
powiedz
że mnie kochasz
a wtedy
Bogu spojrzę w oczy
i będę żył

Wacław Oszajca

Józef Gielniak: *Dziewczyna szyjąca*, 1956, linoryt, 16,2 × 10,8

OD POLSKI PODBITEJ DO „POLSKI WALCZĄCEJ"

(wspomnienia Tymona Terleckiego spisane i komentarzem opatrzone przez Ninę Taylor)

W połowie sierpnia 1939 bohater niniejszych wspomnień, zatrudniony podówczas w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie, jechał do Francji na kurację po ciężkim roku akademickim. Jechał nie sam, bo z Józefem Wittlinem, gdyż tuż przed wyjazdem z Warszawy zadzwoniła do niego Halina Wittlinowa i gorąco namawiała, żeby zabrał jej męża ze sobą. Niemcy, już zbrojące się do napadu na Polskę, przejechali więc razem. Zapamiętał zbiorowisko samolotów bojowych na Tempelhof, bo — jak wspomina w rozmowie z Florianem Śmieją — pociąg mijał lotnisko i samoloty stały gęsto ustawione jeden przy drugim. *Wittlin jak zobaczył ten obraz, zbladł jak ściana. Przeczuł, że wojna jest nieuchronna i że my obydwaj unosimy świadomie czy półświadomie nasze głowy z grożącej naszemu krajowi katastrofy*. A oto najkrótsze dane wedle dokumentu osobistego: Terlecki Tadeusz Julian, język macierzysty: polski, narodowość: polska, wyznania rzymskokatolickiego, z zawodu doktor filozofii, jako strzelec pospolitego ruszenia miał sprzed lat jedenastu kategorię C S 1, co zostało potwierdzone stemplem Komendy Rejonu Uzupełnień w Warszawie dnia 7 VIII 1939.

W kolejnym zaświadczeniu stwierdza się, że podch. dr Terlecki Tymon zgłosił się z własnej woli, bez rozkazu, w drugim dniu wojny, w Biurze Werbunkowym Ochotników Armii Polskiej przy rue Crillon w Paryżu na kandydata do Szkoły Podchorążych i że aktem tym oraz pracą w tymże biurze przyczynił się do stworzenia zawiązku Armii Polskiej we Francji. Poproszono, żeby stawił się w biurze 23 września w celu dokonania oględzin lekarskich. Przed wyznaczonym na 26 września wyjazdem do Szkoły Podoficerskiej, gdzie miał odbyć dwutygodniowy kurs rekrucki, otrzymał zlecenie natychmiastowego zajęcia się skompletowaniem biblioteki przeznaczonej dla obozu (podpis: Eug. Turski).

Terlecki tak o tym mówi: *Pierwszy dowódca obozu pułkownik January Grzędziński — lewicujący legionista, osobliwy typ wojskowego i polityka, oficera i publicysty w jednej osobie, założyciel, wydawca i redaktor opozycyjnego, postępowego, sztandarowo demokratycznego tygodnika „Czarno na Białym" — jak ja przychwycony przez wojnę w Paryżu, jeszcze tam wyznaczył mi rolę oświatowca i zabrał ze sobą. Na jego rozkaz, już wojskowy, choć odebrany w cywilnej marynarce, wybrałem z biblioteki paryskiego domu polskiego na rue Crillon kilka tysięcy książek i powłokłem je na niepewne losy. Przyjechałem do Coetquidan 23 września pamiętnego roku, wyprzedzając najwcześniejsze transporty ochotników*. (...)

Bo też trzeba wiedzieć, że Coetquidan pamięta podobno czasy Rzymian, ale jest to dziura i wydmuchów odbity od świata, zgubiony wśród rozpadlin, chaszczy i rzadkich, chudych drzewek; najbliższe większe miasto Rennes leży w odległości 40 kilometrów.

Ich zagospodarowanie na bretońskim odludziu, które nie widziało

polskiej książki i pewnie nigdy nie słyszało polskiej mowy, było moim pierwszym zadaniem. Nie bez trudu pozbieralem w pustym obozie małe podłużne szafczyny, służące zazwyczaj do przechowywania ubogiego dobytku żołnierskiego, i w nich rozmieściłem tak zdawałoby się anachroniczny, niewojenny ładunek. Wkrótce okazał się on użyteczny nad wszelkie spodziewanie. W Coetquidan było chłodno, mokro, niezbyt syto, przyciemnawo. Wszyscy chodzili obolali od świeżej klęski, wszyscy byli wściekli na Niemców i rwali się do odwetu, a mimo to, może właśnie dlatego, książki były czymś najbardziej pożądanym. Wieczorami przed biblioteką stały długie kolejki czekających cierpliwie nie na co innego, ale na książkę. Zrazu zaspokajałem ten głód sam jeden. Później i trzech przydanych mi do pomocy takich samych ćwilów jak ja z ledwością mogło zaspokoić tę żywiołową potrzebę.

Mały nawias o tych towarzyszach doli i pracy. Podejrzewam, że dowódca obozu dobierał ich nie bez ukrytego ubawienia. Najsampierw przyszedł Ludwik Rubel, jeden z redaktorów krakowskiego Ikaca i poseł na Sejm. Potem, przechylając głowę na prawe ramię zjawił się w starym, gęsto łatanym mundurze koloru „bleu horizon", dziennikarz narodowy i senator, dziś już nieżyjący Jan Rembieliński; przyjechał aż z Argentyny. Z kolei dołączył do nas Karol Zbyszewski, przed wojną jeden z filarów „Prosto z mostu", terrorysta wywijający „ryżową szczotką", która i mnie nie jeden raz dobrała się do żywej skóry; w magazynie mundurowym dali mu parciane portki i jakąś kurtkę, a że brakło płaszczy, na własną rękę dopełnił tego stroju kraciastym, wściekle kolorowym, autentycznie szkockim szalikiem. Na koniec z Anglii przyjechał młody dziennikarz i literat Grobicki. Razem stanowiliśmy bractwo od Sasa do lasa, od prawa do lewa, z sanacji i opozycji, z konkurencyjnych sklepików. Przed wojną nie znało się to, nie gadało ze sobą, patrzyło na siebie kosym okiem. W Coetquidan zapomnieliśmy o wszystkim. Polubiliśmy się, wypili dużo czerwonego cienkuszu, grzanego z cukrem i pracowali od rana do nocy. Rembieliński i Zbyszewski wbrew moim rozkazom wydawali książki po kryjomu, poza wyznaczonymi godzinami, kiedy kto zapragnął.

Drugim moim zadaniem była świetlica obozowa. Mieściła się w dwu olbrzymich saliskach obdrapanych bardzo kunsztownie i zabłoconych na wysokość rosłego chłopa. Niedługo po naszym osadzeniu się zakwitły one wszystkimi kolorami tęczy. Większą zapacykował w pojedynkę Tadeusz Lipski, świetny grafik użytkowy, specjalista od rzeźby w papierze, przebywający teraz w Ameryce; na ścianie na wprost drzwi machnął kolorową mapę Polski od sufitu do stołu. W większej sali co wieczór był nieludzki tłok wokół aparatu radiowego — kto mógł słuchał radia z Londynu, jedynego wtedy mówiącego po polsku.

W mniejszej, zamalowanej w trzech, każdy po swojemu, przez trzech malarzy-żołnierzy (Józef Natanson, Marian Walentynowicz i Aleksander Żyw) urządziliśmy herbaciarnię, zagospodarowaną dzięki pomocy Polskiego Komitetu PAN w Paryżu. Wydawała ona codziennie kilkaset filiżanek herbaty w cenie 30 cts za filiżankę, a w miarę możliwości także chleb z marmoladą, pasztetem itp. W zimowych, przedświątecznych tygodniach, ilość filiżanek wydawanych codziennie doszła do cyfry 400. Brakowało jednak surowców (herbata, cukier, suchary, marmolada itp.), gdyż zapas herbaty ofiarowany przez Komitet PAN wkrótce się wyczerpał. Widzę oczyma wspomnień pana senatora z panem posłem zlanych siódmym potem wokół samowarów, chwiejnymi rękami napełniających szklanki i krążących płatki cytryny. Późniejszą jesienią dołączyła do nich pomocnica, ochotniczka przybyła na pomoc ojczyźnie — aż z Boliwii.

Na ten sam temat pisał Wiktor Budzyński na łamach „Parady": „Do historii Wojska Polskiego przejdzie niewątpliwie ta podchorążówka z Coëtquidan i Guer walcząca po nocach ze szczurami na strychach starych francuskich chałup, krająca koce na połówki

w czasie srogiej zimy, aby obdzielić wszystkich napływających do obozu kolegów..." Jako pierwsze umundurowanie zaproponowano Budzyńskiemu przenoszony garnitur „bleu horizon" à la Haller i kepi francuskie twarde à la Petain (może nie tyle twarde ile raczej tak starte jak Petain). A w tym bloku w malutkiej izdebce urodziła się właśnie „Polska Walcząca".

Najmozolniejszą i — jak się później okazało — najbardziej dla mnie fatalną robotą, jaką przedsięwziąłem w Coetquidan, było pismo obozowe. Pułkownik Grzędziński myślał o nim jeszcze w Paryżu, spiskowaliśmy o tym piśmie od samego przyjazdu do Coetquidan, ale jak z wielu rzeczami na świecie — planowło się łatwo i przyjemnie, ale rodziło się trudno, powoli i wśród przykrości. Udało się je doprowadzić do skutku dopiero z końcem listopada. Wedle Budzyńskiego, ojcami chrzestnymi byli Rembieliński i Rubel, sami oni jednak w numerze jubileuszowym „PW" w roku 1942 całą „winę" złożyli na Tymona Terleckiego, bo to on *podobno jak maniak lazil po obozie zanudzając komendanta Coetquidanu, to on pojechal do Rennes po papier, to przez niego przy kasztach drukarskich z niekompletnymi czcionkami polskimi, nadesłanymi z Paryża, musieli stanąć składacze w polskich mundurach.*

Redaktor nadmienia, że nie odbyło się to wszystko bez współpracy Jana Rembielińskiego, Aleksandra Janty-Połczyńskiego, Ludwika Rubla, Zygmunta Haupta i Karola Zbyszewskiego. Akt założycielski, datowany 7 XI 1939, jest podpisany siedmioma nazwiskami: Rubel, Mieczysław Fleszar, Janta, Tyszkiewicz, Grzędziński — pozostałe nie dają się odczytać. Wiktor Żyw??? — razem siedem nazwisk. Od razu powstał kłopot z materiałami: *Coetquidan przelewało się od gryzipiórków, wszystkich rang i maści, ale nikt nie chciał pisać, wszyscy chcieli strzelać.* Były kłopoty z cenzurą. Potem zaczęło się szukanie zecerów — *także i z tym nie było łatwo, bo dowodzący nie chcieli oddawać żołnierzy, a dowodzeni stawali okoniem przeciw „cywilnej" robocie. Była tam oczywiście drukarnia, ale oczywiście nie było polskich czcionek. W wojennym już rozgardiaszu, w natłoku pilnych, palących spraw organizacyjnych, trzeba je było zamawiać w Paryżu, popędzać odlewnię, dopilnować, aby odlane znaki przyjechały na miejsce.*

Ale koniec końców uporem i życzliwą pomocą wszystko się dało przezwyciężyć. Znaleźli się oddani, serdeczni i podobnie jak oświatowcy zdolni żyć w sielankowej zgodzie zecerzy, dwu konkurencyjnych, zajadle się zwalczających pism emigracji zarobkowej, „Narodowca" i „Wiarusa". Z pomocą kapitana Chodźki, potomka emigrantów listopadowych, udało się udobruchać lokalnego cenzora. Samuel Tyszkiewicz, znakomity drukarz florencki, mimo różnicy wieku druh od serca nas wszystkich, skomponował nagłówek pisma i pomógł mi złamać pierwszy numer. Nagłówek pisma złożył legendarny typograf florencki, ochotnik, Samuel Tyszkiewicz. Ze względu na pamięć o nim utrzymano ten ascetyczny nagłówek do końca.

Pułkownik-dowódca obozu przekazał, że „Polska Walcząca" musi być gotowa 29 listopada — na rocznicę Powstania. I była. Obchodząc jej piąte urodziny na falach radia londyńskiego, Terlecki wspominał: *Mżył kapuśniaczek, taki przesiewany przez gęste sitko i wilgoć wsiąkała we francuskie płaszcze z pierwszej wojny światowej, jakby były specjalnie do tego zrobione. Całe szczęście, że w departamentalnym mieście Rennes można było poczekać na tzw. „samowarek" pod jakimś okapem. „Samowarkiem" nazywaliśmy pociąg lokalny, między Rennes a pierwszym obozem Wojska Polskiego we Francji, Coetquidan, powszechnie znanym p.n. Ketkidan, albo zgoła Koczkodan, zapewne dla niewielkiej urody krajobrazu i budownictwa koszarowego. Otóż też koczkodański szybkobiegacz, dychawiczny i nieopisanie flegmatyczny, na pokonanie odległości czterdziestu kilometrów między miastem a obozem zużywał prawie tyle czasu, co koń dorożkarski.*

Prychał, rzęził i korzystał z każdej sposobności, aby przystanąć po drodze.

Z dwu rzeczy zapamiętanych tego dnia: wilgoci w płaszczu i powolności „samowarka" — tylko ta druga była przedmiotem mojej cichej furii i rozpaczy. Chciałem być w obozie jak najprędzej. Wiedziałem, że mnie tam czekano, jak dygnitarza z „Reginy". Czekał dowódca obozu w baraku A z jakąś cyfrą, czekali w baraku C1 oświatowcy, rekordowe gaduły obozowe, poza tym serdeczni druhowie. Wiozłem ze sobą nie listę awansów, ale cały nakład pierwszego numeru „Polski Walczącej".

Zmierzchało już, gdy dobiłem do stacyjki, naprzeciw obozu. Pod kapuśniaczkiem zmieniło się sitko i zacinał dość gruby deszcz, gdy z pakietem pisma dotarłem do baraku C—1. Mieściła się tam biblioteka, świetlica, herbaciarnia, pokój do prób chóru i pokój klubowy, w którym odbywaliśmy długie nocne „radaków rozmowy". Czekali tam przyjaciele. Nie pamiętam czy krzyknęli „hurra", ale wiem, że byli wzruszeni.

W kilka minut potem, poprzez wilgotny zmierzch listopadowy, zabielony mgłą, skrawki papieru wędrowały do źle oświetlonych, przewiewnych baraków. Żołnierze w błękitnych mundurach z przeszłej wojny, Polacy z Francji i Polacy z Polski, jak się wtedy mówiło, chwycili je w ręce, podsunęli do oczu.

I nagle my wszyscy, którzy zabiegaliśmy o to pisemko i ci, którzy je do rąk dostali, wszyscy w ten wieczór jesienny pamiętnego roku uświadomiliśmy sobie, że jego imię ogłoszone w dniu urodzin — „Polska Walcząca" — jest imieniem nas wszystkich, imieniem naszej woli i naszego losu. Nikt z nas tylko nie przypuszczał, że tak długo wypadnie nam to imię nosić, że tygodniczkowi urodzonemu w mało sławnym mieście Rennes jest pisany żywot tak długi i tak burzliwy. Przy wysoko zawieszonych, żółto pełgających żarówkach, moi czterej towarzysze pracy obejrzeli numer z mieszaniną krytycyzmu i wzruszenia. Gdy o określonej godzinie zgasło światło w obozie, siedzieliśmy przy świecach i grzanym, słodzonym winie chyba dłużej niż zwykle.

Pierwszy numer „Polski Walczącej" w nakładzie coś ponad 1000 egzemplarzy był gotów w wigilię rocznicy powstania listopadowego. Nosił podtytuł: „Tygodnik Gromady Żołnierskiej". Zawierał dwa posłania na początku, od generała Sikorskiego i generała Maczka, artykuł wstępny dowódcy obozu, dwa wiersze Wierzyńskiego, piosenkę „A gdy mnie jesień" napisaną przez Rembielińskiego, artykuł okolicznościowy „Noc podchorążych" pióra Terleckiego, „Wspomnienia lotnika z obrony Warszawy", szkic polityczny Czesława Poznańskiego, bezimienną „Kronikę wojenną", „Kronikę obozową" Aleksandra Janty, który miał być aż do klęski Francji jednym z najżywszych współpracowników, garść bledziutko odbitych fotografii i garść oryginalnych rysunków. Na pierwszej stronie znajdowała się nie podpisana apostrofa. Po piętnastu latach redaktor Terlecki w kolejnej pogawędce radiowej przyznał się do jej autorstwa.

Nazajutrz cztery karteluszki rozeszły się pod mało szczelne dachy, szeroko przewiewne ściany baraków. Nie wiem, co o nich mówił szary, raczej pstrokaty, lud wojskowy. Góra nie ze wszystkiego była zadowolona. Komuś nie podobał się cytat z legionisty Żuławskiego i społecznie radykalne akcenty w tym, co napisał Poznański, ktoś inny zżymał się na ostatnie zdanie mego artykułu o podchorążych listopadowych: „Pozdrawiamy w nich najczulszą i nieśmiertelną nadzieję każdego narodu, każdego wojska, każdego boju — młodość". Dziś już sam nie jestem młody, ale nie zmieniłbym w tym zdaniu ani jednego słowa.

Już zresztą zaczęli przyjeżdżać ochotnicy z całego świata, wkrótce bowiem mieli wylądować w trou breton Jerzy Paczkowski, Czesław Straszewicz, Arkady Fiedler, Jerzy Alfred Kossowski, Stefan Themerson, Adam Tarn, Mieczysław Lisiewicz. Referat oświatowy (w skład poza Terleckim wchodzili: Rembieliński, Rubel, Aleksander

Grobicki i Karol Zbyszewski) urządzał kursy języka francuskiego i imprezy artystyczne. Koncert ku uczczeniu rocznicy 11 listopada opierał się prawie wyłącznie na własnych siłach artystycznych. Referat oświatowy współdziałał w organizacji polskiego koncertu propagandowego w Rennes, z udziałem Władysława Galińskiego, Pierre'a Herala z Odeonu, Toli Korian, Marii Kuncewiczowej i Witolda Małcużyńskiego. Zyskał on znaczny odzew wśród publiczności francuskiej. Pięć koncertów świątecznych dało okazję do współpracy artystycznej polsko-francuskiej — wystąpili w nich żołnierze polscy obok kolegów francuskich, śpiewaczka koloraturowa pani Berenita i pianista Ciampi z Radio Rennes i szereg innych.

Z okazji tych pierwszych świąt wojennych świetlica coetquidańska dokonywała rozmaitych rzeczy: postawiono olbrzymią kilkumetrową prześliczną szopkę krakowską z prawdziwą słomianą strzechą, gwiazdą dużą jak młyńskie koło, zrobioną przez artystów-żołnierzy Kazimierza Jodzewicza i Edmunda Ernesta. Zorganizowano zespół kolędników, odgrywających oryginalne jasełka żołnierskie w rejonach zakwaterowania, z tekstem Aleksandra Janty-Połczyńskiego i Jana Rembielińskiego. Kostiumy dla kolędników, projektowne i wykonane przez Mieczysława Różańskiego i Stanisława Mikułę, artystów dekoratorów ze Szkoły Podchorążych, były malowane kolorami na białym płótnie: Trzej Królowie nosili barwy i herby Francji, Anglii i Stanów Zjednoczonych.

I bywało wesoło: Raz na tydzień jakaś ósemka, skądinąd nudzących się podchorążych, porywała pana redaktora na zamówioną kolację do jakiejś okolicznej karczmy. Dokument sporządzony po łacinie pozwala przypuszczać, że z okazji odkomenderowania Tymona Terleckiego do paryskiej „Reginy" odbyła się nie lada uczta. Kartka nosi datę Coetquidanum A.D. MCMXL. „Nos subscripti ut coenam bene preparatam vinoque saturatam ad maiorem (seu aspirantem) amici nostri Tymoni Terleciani laudem consumemus, hic conventi sumus. Virus virtutum plenus non solum ipsa persona sua, sed etiam spiritus corebrique qualitatibus cor nostrum in saecula saeculorum conquerit, idemque conquestum lutetiam secum prehendit.

Itaque nos vitam ejus lutetetia honoris et laudum plenam futuram sperantes, votum sequens emittimus: Sint tibi providentia socio, amica fortuna!"

Co w przekładzie polskim brzmi mniej więcej następująco: „Tutaj my, niżej podpisani, zebraliśmy się, żeby dobrze spitraszoną kolację polewaną winem skonsumować ku większej (seu aspirantem) chwale naszego przyjaciela Tymona Terleckiego. Mężczyzna ten pełen cnót, nie tylko swoją osobą, lecz także zaletami swego ducha i umysłu, podbił nasze serca na wieki wieków." Wśród dających się odczytać podpisów występują: Kazimierz Strypiński, Paweł Zolna, Stefan Kantor, Tadeusz Baykowski, Witold Leitgeber, Kubuś Scharf...

Po kilku (dokładnie sześciu) numerach skromne pismo obozowe promowano do godności organu całych Polskich Sił Zbrojnych, gwałtownie rozrastających się, zwłaszcza po zawarciu polsko-francuskiej umowy wojskowej. Redakcję przeniesiono z bretońskiego odludzia do małego pokoju redakcyjnego przy Sztabie Głównym w paryskim hotelu „Regina". Połączenie z „Żołnierzem Polskim we Francji", zwielokrotniło jego nakład. Od stycznia 1940 r. *dzieliłem siebie między Paryż i Lens na północy Francji, gdzie w dobrze wyposażonej, dotychczas istniejącej drukarni „Narodowca", otoczony życzliwą atmosferą, montowałem tygodnik wojskowy do lata 1940 r.*

Nadeszła klęska Francji. Nadal jako ppr. piechoty (mianowanie na kapitana na czas wojny otrzymał dopiero 1 stycznia 1945), został Terlecki wyewakuowany i wylądował na Wyspach Brytyjskich 25

czerwca 1940. Ściśle w Liverpool, gdzie uprzejma Anglica poczęstowała go jego pierwszą w życiu „cup of tea"...z mlekiem, a skąd przewieziono go do Glasgow, gdzie pierwszych kilka nocy spędził na stadionie sportowym pod gołym niebem. Kiedy rozdano koce, *wziąłem i narzuciłem na plecy, tak że oficerowie naśmiewali się z mojej zniewieściałości.*

W lipcu 1940 jeden z pierwszych obozów WP stacjonował w parku o pięciusetletnich drzewach przy zamku Douglas, najbliższym miastem było bodaj Lanark. Namioty rozbito na trawie. Tutaj na trawie urodził się „Dziennik Żołnierza" w Szkocji z wspólnego wysiłku gromady świetnych dziennikarzy z I Korpusu. Wspomina jeden z współpracowników: „»Dziennik« podówczas był niedbały i niechlujny, inni bili ten »Dziennik« na głowę. Żeby pobić konkurencję merytoryczną i techniczną, Stroński dążył do tego, żeby połączyć pisma. Została pamiątka w nazwie."

A Budzyński pisze: „Tymon wierny swojej »Polsce Walczącej« jest zły i smutny, że właśnie teraz, w takim momencie, nie może ona przemówić do żołnierza. Z zazdrością jakby patrzy na nas, gdy z »Lwowską Falą« krążymy od polany do polany, śpiewając żołnierzom (...) Redaktor »PW« wygląda w tym czasie jak stwór blady, niedożywiony, gdyż mięso z kotła uroczyście zakopujemy w przydrożnych rowkach, pochodzi ono bowiem z roku 1894 z Kanady, jest dobrze zamrożone, a nasi kucharze nie mają jeszcze na nie swojego sposobu.(...)

Pewnego dnia w otworze naszego namiotu z karteczką w ręce staje rozpromieniony Tymon: »Będzie PW — jadę do Londynu«. Padają mało patriotyczne pożegnania: »Pozdrów Goebbelsa. Opisz pierwszą paradę Adolfa w Londynie«".

Po klęsce Francji wydawano „Polskę Walczącą" w bombardowanym Londynie, w nie istniejącej już drukarni St. Clement's Press przy Portugal Street, której trzypiętrowy, narożny budynek przeszedł na własność LSE (...) *„blitzowe noce londyńskie", po których rano biegło się, by zobaczyć, czy drukarnia i redakcja stoją jeszcze na swoich miejscach, przetrzymała jakoś redakcja, także i tę bombę, która utkwiła w drukarni, gdzie składano bieżący numer w oczekiwaniu na korektę... lub na wybuch.* Rzeczywiście zdarzyło się coś takiego — długa jak ryba bomba leżała na maszynie, dopóki jej nie rozbrojono. Wspomnieć też należy obok zecerów Anglików Żyda z Polski, Zusmana, o którego kłócono się z „Wiadomościami". Brzuchacz ten, którego brzuch odsuwał coraz dalej od maszyny, pamiętał jeszcze z Polski — tyle po polsku, ile wlazło mu do ucha w dzieciństwie, ale i to się liczyło na wagę złota.

I oto znowu pojawiły się szpalty... Gdy je czytano, ani mi nie przyszło przez myśl, że zaczęła się nawijać na nową szpulkę nić mego życia. Nie przypuszczałem, że „Polsce Walczącej" oddam dziesięć lat wieku męskiego. Po Nowym Roku 1940 przeniesiono mnie do Paryża, podnosząc pismo jednego obozu do godności pisma całej zmartwychwstałej armii. Latem, po upadku Francji, przeniosłem je do Londynu, gdzie przetrzymało wszystkie blitze i klęski. Przestało wychodzić kilka lat temu, ale jego imię służy do dzisiaj dodatkowi Stowarzyszenia Polskich Kombatantów.

Cała ta robota nie odbywała się bez zgrzytów, bez obrazy, bez awantur (m.in. z Arkadym Fiedlerem, z Catem-Mackiewiczem). Pismo miało swoich stałych przeciwników. Pruszyński pisywał wprost o „kadzidlanych wydawnictwach", o „galówkowym tygodniku" itp., konsekwentnie kojarzył „Polskę Walczącą" z „Polską Zbrojną", a postawę wobec Naczelnego Wodza ze stosunkiem dziennika wojskowego sprzed września 39 do osoby byłego marszałka Rydza Śmiałego. Bywały kłopoty z cenzurą. Kiedy z artykułu Zygmunta Nowakowskiego Stroński raz skreślił ustęp (wzmiankę o Piłsudskim), autor obraził się... na Terleckiego.

W omówieniu „weterana emigracyjnej prasy polskiej", powiada Zbigniew Grabowski: „Tymonowi Terleckiemu udało się stworzyć pismo, które ma duszę. Jest to dusza uczciwa. Gdyby mnie spytano, co najbardziej cenię w redaktorze pisma i jego piśmie, powiedziałbym: uczciwość. (...) Za złe poczytywano redaktorowi jego «pesynizm». Dzisiaj, kiedy liczne «pesymizmy» autora tych słów okazały się raczej optymizmem, odczuwam szczególną wdzięczność dla redaktora «PW», że pozwalał mi pisać prawdę — a zatem to, co mi dyktowało sumienie. (...) «PW» nie jest ani trochę pismem «militarystycznym». Jestem przekonany, że takie pismo nie mogłoby wychodzić w żadnym kraju militarystycznie nastrojonym."

„Polska Walcząca" prowadziła sporo stałych działów, m.in. Budzyński pisywał felieton szalenie popularny „Bez Blekoutu", Zbigniew Grabiński prowadził „Przegląd polityczny", Mieczysław Lisiewicz (autor „Kroniki naroczańskiej") felieton lotniczy. Czarują nadal „Przygody Walentego Pompki". Krzysztof Dybciak wysoko ocenia poziom literacki pisma żołnierskiego. Pawlikowska prawie wszystkie swoje wiersze tutaj przysyłała, do tego jeszcze antywojenne. Terlecki podobno lepiej płacił od Grydzewskiego, ale jak dotąd nie słyszałam nigdzie potwierdzenia tego z innych źródeł. Ukazywały się także wiersze Kazimierza Wierzyńskiego. Lechoń jeszcze we Francji dał swoją „Kolędę", a Słonimski, też we Francji, dostarczał krótkie wiadomości zrobione dla radia. Marian Hemar domagał się zbyt wysokich honorariów, znalazł się tam jednak chociażby jego tekst o Dyngusie. Redaktor chętnie drukował Aleksandra Jantę, Marię Kuncewiczową, Herminę Naglerową, zachęcał do współpracy Stanisławę Kuszelewską. „Polska Walcząca" stanowiła poniekąd pepinierę dla przyszłych talentów. Święcił tu swój debiut Bogumił Andrzejewski, pojawiała się świetna proza reporterska z Tobruku, Terlecki wyszukał i wylansował pisarza marynistycznego Bohdana Wrońskiego, ogłaszał także teksty innego marynarza, który miał stać się jednym z najulubieńszych pisarzy w Polsce powojennej — Borchardta.

Bo też „Polska Walcząca" pragnęła wytyczyć taki właśnie trakt: od Polski podbitej — poprzez uporczywą i skuteczną walkę — do Polski znów niepodległej. Jeśli tak się istotnie w końcu stało, to ile jest w tym właśnie jej zasługi?

Nina Taylor

DANUTA MOSTWIN

Przestrzeń życiowa emigranta

Zacznijmy od opowieści. Jej korzenie sięgają siedemnastego stulecia. Jest to właściwie historyjka-żart, która jednak, jak mi się wydaje, może być uznana za mit. Pośród ulubionych i dobrze znanych mitów w naszym kulturowym dziedzictwie z lubością wracamy do zaklętych w Tatrach rycerzy, do warszawskiej syreny ze wniesionym obronnie mieczem, do Piasta i aniołów. A ten mit będzie amerykański, a właściwie polonijny. Ostatni raz usłyszałam go niedawno na zebraniu działaczy polonijnych. Prelegent, Polak-Amerykanin, trzecie pokolenie emigrantów przemówienie swoje zakończył żartobliwą historyjką. Opowiedziana była w języku angielskim. Tylko ostatnie kilka zdań po polsku, swoistą, polonijną polszczyzną. Słuchacze roześmiali się, ale w tonie ich śmiechu wyczułam nie rozbawienie, ale jakby ciepłą nutę rozrzewnienia. Wydawało mi się, że podświadomie i na krótką chwilę spotkaliśmy się ponad czasem i przestrzenią. Świadomość istnienia tej wspólnoty, związana wartościami, tej spójni nie nazwanej, nie wypowiedzianej, a odczutej tylko — objawiła się w ciepłym tonie śmiechu.

Życie nasze bezbarwne byłoby i płytkie bez bogactwa i trwałości legend i mitów. Rozświetlają je i ukorzeniają. Wyrażają nasze pragnienie wiary w ciągłość fizycznego świata, w trwałość wartości. Sekwencje faktów zawarte w mitach to jednostki wartości, które przetrwają mimo nieodwracalności czasu. Chcemy wierzyć, że niszczycielskie działanie lat dotknie tylko powierzchni naszego istnienia, a głębia naszej osobowości, jej nienaruszalność — przetrwa. W mit należy się wsłuchać, odczytywać go jak hieroglify na ścianach jaskini, bo łatwo można przejść obok, biorąc tajemnicę pisma za zwykłe zacieki na ścianie, albo można nie dosłyszeć, gdy naokoło trwa natarczywy hałas wszystkiego co dzieje się teraz.

Legenda o Marysi i Indianinie

Było to w tym czasie, kiedy Polacy przyjeżdżali do Jamestown. Zaprosił ich kapitan James Smith, prezydent angielskiej kolonii. Pierwsi przypłynęli na masztowcu „Mary and Margaret". Kilku ich było: szklarze i smolarze. Kapitan Smith bardzo był z nich zadowolony, bo się ostro wzięli do pracy. No ale władze kolonii nie dały im prawa głosu, więc w 1619 roku zorganizowali pierwszy strajk. Domagali się prawa głosu, równości politycznej. I wygrali. A potem przyjeżdżało już ich więcej. Przyjeżdżali z rodzinami. W starych dokumentach Jamestown zachowały się ich nazwiska. (Był tam Jan Skory, Henryk Bursztyn, Jan Leca z żoną i dziećmi.) Niebezpiecznie wtedy było w Jamestown. Puszcza taka naokoło. Las tuż za domem. Strach wyjść. Indianina można spotkać. A jak spotkasz, żegnaj się z życiem. Mieszkała wtedy w Jamestown jedna polska rodzina. Mieli córkę, Marysię. Mówiła do niej matka: Marysiu, żebyś mi do lasu nie chodziła. Jeszcze cię tam jaki Indianin napadnie i już cię nie zobaczymy.

Ale gdzie tam! Kto by ją utrzymał. Tak ją ciekawi co tam w lesie, a co tam w lesie. Poszła sobie jednego razu Marysia do lasu. Idzie, idzie, rozgląda się. A tu, jak spod ziemi: Indianin! Tomahawk w górze i już się na dziewczynę zamierza. Marysia padła na kolana, ręce w górę wyciąga i płacze: „O Matko Boska, ratuj mnie!"

A Indianin opuścił rękę z siekierką i do Marysi: „To czegóś zara nie mówiła, żeś polska?"

Historia nieskomplikowana, ale wyrosła z potrzeby przekazywnia wartości: języka i symbolu Matki Boskiej reprezentującej tu nie tylko postać religijną, ale matkę i ojczyznę: kraj pochodzenia. Mit ten mówi nam, że mimo nieodwracalności czasu, zmiany otoczenia, zmiany ubioru i roli pozostają niezniszczalne wartości, które w krytycznych chwilach życia dochodzą u nas, dzielących to samo dziedzictwo kulturowe, do głosu. Te trwałe wartości wchodzą w skład struktury przestrzeni życiowej każdego z nas.

Co to jest przestrzeń życiowa? Jest to sfera współzależności człowieka z otoczeniem. Sfera ta jest dynamiczna i ulega nieustannym przesunięciom, a pomimo to jednostka zachowuje psychiczne equilibrium. W obrębie przestrzeni życiowej znajdują się fakty, które przedstawiają wartość dla jednostki. A więc na przykład: fakt pracy zawodowej, ludzie bliscy z rodziny: rodzice, mąż albo żona, dzieci, przyjaciele, miejsca do których przywiązuje się wagę uczuciową, sytuacje zapamiętane w dzieciństwie, które wciąż mają znaczenie. W przestrzeni życiowej znajdują się fakty dotyczące trudności, kłopotów, nieporozumień, rozłąki i utraty miejsca i osób. Współzależność tych wszystkich faktów i osób, które w przestrzeni życiowej się znajdują — decyduje o postępowaniu jednostki.

Przestrzeń życiowa jest także polem działających na siebie sił emocjonalnych. Są to wektory psychiczne o różnej mocy napięcia i o różnych kierunkach. Mogą to być siły wewnętrzne reprezentujące takie uczucia jak miłość, nienawiść, zazdrość, głód. Promieniujące z jednostki na całą jej przestrzeń życiową. Wektory mogą napierać z najbliższego otoczenia, na przykład w pracy, w rodzinie. A mogą także wpływać na przestrzeń życiową człowieka z otoczenia dalszego jakim jest społeczeństwo i państwo. Zachowanie się jednostki, a więc jej stan emocjonalny, decyzje i postępowanie, jest funkcją interakcji faktów i dynamiki wektorów w przestrzeni życiowej tej jednostki.

Rozumując w powyższy sposób odchodzimy od arystotelesowskiej filozofii przyczyny i skutku, a przyjmujemy widzenie świata jako strukturę zachodzących na siebie i uzależnionych od siebie układów. Każdy z tych układów skonstruowany jest według jednego, podstawowego wzoru, a różnią się pomiędzy sobą tylko bardziej lub mniej zróżnicowanymi elementami tworzącymi zręby konstrukcji. Istnieje więc podobieństwo konstrukcji pomiędzy komórką pierwotniaka a układem planetarnym. Przestrzeń życiowa jest układem społecznym, ale posiada podobne cechy charakterystyczne do żywej biologicznej komórki naszego ciała i podobnymi rządzi się prawami.

Nasza prywatna przestrzeń życiowa nie jest więc tak bardzo od nas zależna. Do pewnego tylko stopnia możemy kierować naszym własnym życiem. Nie kończące się ilości wpływów, faktów, i faktów tych współzależności stwarzają sytuacje, z których nie zawsze możemy wyjść obronną ręką. Jesteśmy w naszym emigracyjnym położeniu zależni nie tylko od układu sił w kraju pochodzenia i kraju osiedlenia, ale w całym wszechświecie. Nie możemy więc stwierdzić „Wyjechałem, ponieważ...", albo „Zostałem na emigracji, ponieważ..." i podać jedną lub kilka przyczyn decyzji. Stwierdzenie takie nie będzie całkowite. Aby ogarnąć całość motywów decyzji należałoby do „ponieważ" dołączyć plejadę faktów i krzyżujących się wektorów. I nawet wtedy trudno byłoby się doszukać początku decyzji. Chociaż sami ulegając instynktowi porządku podciągamy się

pod taką czy inną klasyfikację emigracyjną, do tej czy tamtej przyznajemy się grupy, motywy decyzji opuszczenia kraju — gdyby rozpatrzeć je szczegółowo — przedstawiają u każdego z nas inną konstelację. Jesteśmy więc mimo zasadniczego podobieństwa — wyjątkowi i niepowtarzalni.

Zmiana przestrzeni życiowej

Każda zmiana jest utratą sytuacji poprzedniej. Każda zmiana, chociażby to była zmiana na lepsze, jest kryzysem. Fakt emigracji jest zmianą zasadniczą: utratą kraju dzieciństwa i utratą części samego siebie. Dopiero pobyt na emigracji uświadamia nam, jak bliskie prawdy każdego z nas są słowa poety pisane przeszło półtora wieku temu:

Tak w każdym miejscu i o każdej dobie,
Gdziem z tobą płakał, gdziem się z tobą bawił,
Wszędzie i zawsze będę ja przy tobie,
Bom wszędzie cząstkę mej duszy zostawił

Zmiana wprowdza chaos i zachwianie się dotychczasowej struktury przestrzeni życiowej. Natłok nowych faktów psychicznych: obawa przed nieznanym, żal za domem, tęsknota za osobami bliskimi, a jednocześnie podniecenie nadchodzącym nowym życiem, często wyczerpanie fizyczne — to wszystko niszczy dotychczasowe equilibrium i sprzyja stanom lękowym. Wyczerpany zbyt wielkim wysiłkiem psychicznym i fizycznym emigrant znajduje się w sytuacji stresowej, której następstwem jest kryzys.

Na kryzys zwykle spoglądamy jak na zjawisko niepożądane. Nie jest to zupełnie słuszne. Kryzys zmiany, a zmiany tak zasadniczej, jak przerzut z jednego kraju do drugiego wyzwala energię nieznaną dotychczas w życiu jednostki. Z chaosu zmieniającej się przestrzeni życiowej wybuchają siły, którymi przestrzeń tę możemy odbudować. Możemy, o ile energię wyzwoloną przez kryzys zużyjemy w odpowiednim czasie i w sposób konstruktywny. Jeśli jednak wyzwolona energia zostanie zmarnowana, albo obrócona przeciwko samemu sobie, emigrant ze stanu depresyjnego, naturalnego po utracie, popaść może w depresję, a z niej w chorobę psychiczną. Gdzie leży linia graniczna pomiędzy kryzysem wyzwalającym konstruktywną energię, a kryzysem, który jest początkiem załamania się i następujących po tym trudności? Wydaje mi się, że konsekwencje kryzysu zależą od czterech elementów:

1. Struktury psychicznej emigranta
2. Sytuacji rodzinnej emigranta
3. Od udostępnionej emigrantowi pomocy psychicznej i materialnej
4. Od rodzaju emigracji, który decyduje o strukturze przestrzeni życiowej emigranta.

Przyjrzyjmy się podobieństwom i różnicom przestrzeni życiowej kilku pokoleń emigracji.

Rodzaje emigracji polskiej do Stanów Zjednoczonych

Aby zrozumieć różnice w zachowaniu się emigranta w różnych pokoleniach emigracyjnych, należałoby przyglądnąć się ich przestrzeni życiowej z następujących punktów widzenia:

1. Jakie siły zewnętrzne działały na przestrzeń życiową emigranta przed decyzją emigracji i po emigracji do kraju osiedlenia?
2. Jakie siły-wektory psychiczne promieniowały z osoby emigranta w tych samych okresach?
3. Jakie siły psychiczne z najbliższego otoczenia emigranta oddziaływały na jego postępowanie?

4. Jakie fakty o ładunku emocjonalnym zatrzymał emigrant w obrębie swojej przestrzeni życiowej w procesie emigracji?

Mieczysław Haiman, historyk, rozróżnia trzy okresy emigracji polskiej do Ameryki:
1. okres kolonialny 1608-1776;
2. okres emigracji politycznej 1776-1865;
3. okres emigracji ekonomicznej od roku 1865 do początku drugiej wojny światowej.

Do tych okresów należy dodać:
— wielką emigrację wrześniową po roku 1939 i aż do połowy lat pięćdziesiątych,
— sporadyczną emigrację ekonomiczną,
— falę emigracji politycznej w połowie lat sześćdziesiątych,
— wąski, ale nieustanny strumień emigracji ekonomicznej na zaproszenie krewnych, albo zaproszenie specjalistów przez uczelnie i instytucje,
— emigrację polityczną po roku 1981 („posolidarnościową") i związany pośrednio z akcją „Solidarności" exodus ludzi poszukujących szerszego oddechu, większych swobód obywatelskich i nowej szansy życiowej.

Emigracja kolonialna była niewielka, jako że Polacy przywiązani do swojej ziemi emigrowali niechętnie. Nie poszukiwali też w tym wczesnym okresie wolności religijnych czy politycznych. Sprowadzeni przez kapitana Johna Smitha rzemieślnicy, którzy uruchomili w Jamestown hutę szkła, produkcję mydła i smolarnię byli ekspertami w swoim zawodzie i działali w Jamestown jako instruktorzy. Siłą zewnętrzną wpływającą na ich decyzję wyjazdu z kraju była najprawdopodobniej bardzo interesująca oferta kapitana Smitha i chęć przygody. Byli to ludzie świadomi własnej wartości — powiedzielibyśmy po angielsku „with very high self concept" — i ta wysoka samoocena promieniowała jako wektor-siła w ich przestrzeni życiowej. Przykładem jest ich decyzja strajku domagającego się równouprawnienia politycznego. Otoczenie tych polskich pionierów — koloniści angielscy niewątpliwie cenili dobrze pracujących, pewnych siebie specjalistów. Polacy byli im potrzebni. Musieli więc zaakceptować ich w takiej roli jaką emigranci polscy podyktowali Anglikom. Uznanie otoczenia jeszcze bardziej utwierdziło wysokie mniemanie o sobie Polaków, gdyż otoczenie nasze jest zwierciadłem w którym się przeglądamy.

Mało wiemy o tym, jakie wartości, jakie fakty o ładunku emocjonalnym zabrali z sobą nasi polscy pielgrzymi ze starego kraju. Możemy przypuszczać, że cenili wartość pracy dobrze wykonanej, która długo była jedną z czołowych wartości polskich. Zabrali też z sobą wartość honoru i dumę. Oburzali się przecież na nierówność polityczną. Należy sądzić, że zachowali wartości religijne i rodzinne. Mało wiemy o ich dalszych losach. Ilu przeżyło okrutne warunki klimatyczne, plagi i napady Indian. Zostali dla nas mitem. Wiemy na pewno, że nie pozwolili się traktować jako „second class citizens" i dlatego wydaje mi się, że kryzys przerzutu wyzwolił w nich energię twórczą i że zużyli ją konstruktywnie.

Prekursorami emigracji politycznej byli Tadeusz Kościuszko i Kazimierz Pułaski. Kościuszko ceniony jako bohater po obu stronach oceanu, nie został emigrantem amerykańskim, wybrał Szwajcarię. Był w pewnym sensie podobny do pielgrzymów z Jamestown. Fachowiec, inżynier wojskowy, artylerzysta i architekt, Kościuszko był potrzebny i ceniony w Ameryce w czasie jej walk o niepodległość. A ponieważ tak bardzo zasłużył się Ameryce, jego polski patriotyzm zyskał sympatię Amerykanów, sympatię, którą rozciągnęli później na emigrantów po powstaniu listopadowym. Pierwszym emigrantem politycznym był Kazimierz Pułaski. Jako żołnierz, w randze generała armii amerykańskiej nie utracił swego polskiego statusu. Wiemy

jednak, że stan psychiczny Pułaskiego nie był najlepszy, że miał kłopoty z organizacją i dyscypliną w swoich oddziałach. Wydaje mi się, że gdybyśmy wówczas zanalizowali przestrzeń życiową „ojca amerykańskiej kawalerii" znaleźlibyśmy tam chaos i oznaki kryzysu wróżące załamanie psychiczne. Kto wie, co stałoby się z Pułaskim gdyby nie jego bohaterska śmierć pod Savannah w roku 1779? Poprzez swoją śmierć został w Ameryce. Stał się nie tylko bohaterem, ale pierwszym, szeroko znanym i cenionym polskim emigrantem politycznym.

Były to jednak tylko jednostki, z których dwie wybrałam jako symbole. Masowe emigracje polityczne zaczęły się dużo później. Pierwsza z nich w listopadzie 1833 roku. W tym czasie deportowani z Austrii przypłynęli na dwóch fregatach „Hebe" i „Guerriera" żołnierze polscy, uczestnicy powstania listopadowego, którzy schronili się w Austrii. Było ich 234.

W przeszło 100 lat później wyląduje w Ameryce 20 000 emigrantów uczestników powstania warszawskiego, 20 tysięcy żołnierzy polskich z Wielkiej Brytanii, 25 000 osób — rodzin żołnierzy i 35 tysięcy „displaced persons" z Niemiec Zachodnich. Od 1956 do 1968 dołączy do nich jeszcze 40 000 emigrantów. A do tych fal emigracji po drugiej wojnie światowej, do emigracji uznających się za polityczne, dopłynie jeszcze ostania fala 24 000 osób w latach 1980-1984.[1]

Zatrzymajmy się przy emigracji listopadowej i spójrzmy na jej przestrzeń życiową. Siły zewnętrzne działające na emigrantów były nieprzychylne: deportacja jest odrzuceniem. Z kraju uciekali pojedynczo zostawiając bliskich i dom rodzinny. Sądzili pewnie, że po przeczekaniu sytuacji w Austrii powrócą: te same nadzieje towarzyszą każdej emigracji politycznej. Rozpacz utraty, bezsilność, niepewność przyszłości, obawa przed nieznanym wypełniały ich przestrzeń życiową. Pomimo to kryzys przerzutu wyzwolił energię twórczą. Ci młodzi ludzie, pokolenie porozbiorowe, już na fregatach, płynąc do Ameryki zorganizowali Komitet Polski i zwrócili się do Kongresu z prośbą o nadanie im ziemi zapewniając, że chcą włączyć się w prace nowego kraju. Odzew pomocy amerykańskiej był jednak krótkotrwały i słabo zorganizowany. Energia wyzwolona przez kryzys opadła, zgasła. Bez znajomości języka angielskiego, bez pieniędzy, bez zawodu, ci żołnierze powstania listopadowego, często synowie arystokratycznych rodzin, nie umieli pracować. Głodowali. Niektórzy nauczali języka francuskiego, inni brali się do rzemiosła, do brukowania dróg, do wyrębu drzew. Notowano wypadki samobójstw. Pożenili się z Amerykankami i w ciągu jednego pokolenia rozpłynęli się w Ameryce. Nie mieli też zaplecza Polonii amerykańskiej, która zaczęła się tworzyć dopiero później, na przełomie stulecia.

Zanim druga fala emigracji politycznej dopłynęła do Ameryki, zorganizowała się tam już i ustaliła emigracja zarobkowa. Struktura przestrzeni życiowej emigranta „za chlebem" była nieco inna. Był to emigrant z polskiej wsi, spod zaborów. Wypychał go z rodzinnego kraju głód chleba i ziemi. Wartościami, które zabierał z sobą i które wypełniały jego przestrzeń życiową były upór, wytrwałość i umiejętność przetrwania najgorszych warunków, ciężka praca, religia, zwartość i lojalność rodzinna, lojalność i przywiązanie do swojej okolicy w starym kraju. Ameryka nie wpuszczała ich jako ekspertów-instruktorów, nie witała z sympatią tak, jak powstańców listopadowych. Wpuszczała ich jako siłę roboczą. W hierarchii społecznej bliscy byli Murzynom, którzy chociaż wyzwoleni pro-

[1] Statystyka dotycząca 24 000 emigrantów polskich do Stanów w latach 1980-84 na podstawie *Estimates for Polish Immigrants of Catholic Background* podana przez prof. Tadeusza C. Radziałowskiego w referacie na temat analizy polskiej imigracji do Stanów Zjednoczonych. 29 IV 1984.

klamacją Lincolna z roku 1862 długo pozostawali Amerykanami ostatniej kategorii. Dla emigranta tego obojętne były polityczne wartości, nie orientował się w nich. Kraj z którego emigrował nie dał mu nic, albo dał niewiele. Był przecież pod zaborami, rozdarty, zgnieciony. Nie stało też za nimi obronnie silne państwo. Byli to ludzie niczyi, legitymujący się obywatelstwem pruskim, austriackim albo rosyjskim w zależności od tego z jakiego emigrowali zaboru. Nie znali historii polskiej, wielu z nich było analfabetami.

Ale chociaż tak bardzo różnili się w stopniu świadomości narodowej od późniejszej emigracji politycznej, w lojalności do ziemi rodzinnej, w tęsknocie za swojskością: swoją wsią, kościołem, kapliczką przydrożną podobni byli do wszystkich emigracji, a słowa Kazimierza Wierzyńskiego i do tej, i do politycznej emigracji odnosić się mogą:

Smutku nasz pusty, martwy wiewie
Co ci tu ulży, co ukoi?
Szukam jesionów, nikt tu nie wie,
Że przy ulicy rosły mojej.

Emigracja ekonomiczna z Polski porozbiorowej wszystkimi siłami starała się utrzymać dawną strukturę i porządek w nowym kraju. Bronili się tym podświadomie przed depresją następującą po utracie. Nie chcieli tracić dawnego, chcieli przenieść, zachować, ulepszyć. I w tym stali się kustoszami regionalnej polskiej kultury. Powstawały kościoły i szkoły polskie, gazety i towarzystwa asekuracyjne, domy polskie i polskie dzielnice z karczmą-barem, sklepem kolonialnym, rzeźnikiem i piekarzem, i domem pogrzebowym. Powstawały w Ameryce dawne wsie polskie — dawne okolice oddzielone murem języka i inności od anglosaskiej Ameryki. Trzymali się razem. Przestrzeń życiowa emigranta zamknięta była przed obcym. Królował w niej autorytet proboszcza, obrzędy religijne, kult religijnych symboli i język polski: gwara wiejska w miarę czasu nabierająca amerykańskich naleciałości. Symbol Polski-dziewicy o rozpuszczonych włosach, w powłóczystej sukni i zakutej w kajdany zajmował miejsce obok symbolu Matki Boskiej Bolesnej. Przeciętny emigrant nie bardzo wiedział, za co zakuta w kajdany i co to naprawdę ta Polska. Chociaż odczuwali jej brak i brak jej niepodległości i bronili zaciekle kiedy szydzono z nich, że Polski nie ma na mapie.

Niewątpliwie byli wśród nich i ludzie oświeceni, wybitni działacze społeczni, naukowcy, ale aż do drugiej wojny światowej, kiedy młodzież polonijna zaczęła masowo studiować na wyższych uczelniach — procent inteligencji był znikomy. Nawet jeszcze teraz znajomość podstawowej historii polskiej jest ograniczona. Kilka lat temu zostałam zaproszona przez lokalny Kongres Polonii na wygłoszenie głównego przemówienia z okazji obchodu Konstytucji 3 maja. W przemówieniu moim podałam tło historyczne wypadków, które doprowadziły do ogłoszenia konstytucji. Po bankiecie podchodzili do mnie zebrani dziękując, że po raz pierwszy ktoś im powiedział, o co chodzi w tym trzecim maju, bo wiedzieli, że polskie święto, ale nie bardzo orientowali się, z jakiej okazji. Zwykle na takim „dniu polskim" przemawiali amerykańscy politykierzy korzystając z okazji, aby zwerbować głosy Polonii dla republikanów albo demokratów.

Samoocena emigranta ekonomicznego istniała na dwóch poziomach. W społeczeństwie amerykańskim czuli się odrzuceni socjalnie. Byli gorsi. We własnym getcie samoocena zależała od pozycji społecznej w organizacji, od majątku, który udało się zgromadzić, od szacunku okolicy. Czy mieli problemy psychiczne? Niewątpliwie. Ale nikt z nich nawet gdyby go wołami zaciągali, nie poszedłby zwierzać

się do poradni społecznej i do obcego. Zresztą poradnie takie rozwinęły się dopiero po okresie depresji w Ameryce, to jest przed drugą wojną światową. Emigrant nie tylko nie poszedłby do poradni, ale bronił się zaciekle przed pójściem do szpitala. Po pierwsze, w szpitalu się umiera, a pod drugie szpital rujnował wszystkie całożyciowe oszędności. Przecież to dopiero niedawno powstała instytucja social security i medicare.

Wiele było problemów wśród emigracji ekonomicznej w pierwszym okresie przystosowywania się do nowego kraju. Wymagałoby to osobnego eseju. Ograniczę się tylko do wymienienia kilku największych bolączek. Najgorszą plagą był alkoholizm. Przestępczość młodzieżowa, nożownictwo, nieślubne dzieci, kazirodztwo. Jeden ze stereotypów Polaka-Amerykanina, z którym się w mojej pracy spotkałam to ojciec, który po śmierci żony gwałci własną córkę. Awanturniczość Polaków, bicie żon i dzieci były znane. Jedynym, uznanym przez okolicę doradcą w trudnych sprawach był proboszcz. Ale i ksiądz nie zawsze umiał i nie zawsze mógł pomóc. Według praw ewolucji przetrwali najsilniejsi, zwarci klanowo i organizacyjnie. Nie wiemy ilu ucierpiało, ilu zapiło się do granic obłędu, ilu skończyło w więzieniach, ilu w szpitalach dla umysłowo chorych. Z biografii moich studentów, z historii rodzinnych moich pacjentów dochodzą do mnie echa tragizmu tamtych czasów. Ale uparty, zacięty, ciężko pracujący chłop polski przetrwał i stworzył zręby Polonii amerykańskiej.

Po drugiej wojnie światowej napłynęła do Ameryki emigracja polityczna — wrześniowa. Emigracja ta, przekrój społeczeństwa polskiego, które na skutek działań wojennych znalazło się poza krajem i ze względów politycznych zaistniałych po wojnie zdecydowało się do Polski nie wracać, była, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, pokoleniem papieskim. To jest należącym do tej samej generacji co Jan Paweł II. Młodsi wśród emigrantów urodzeni, wychowani i nawet wykształceni w Polsce niepodległej. Starsi z tradycją walki niepodległościowej przed rokiem 1918. Analizując przestrzeń życiową emigranta z tego okresu znajdziemy silną świadomość narodową i obywatelską. Wartość niezależności i samowystarczalności, wartość pracy, religii, symboli narodowych, lojalność rodzinną i poczucie obowiązku. Faktem nowym i nie spotykanym dotąd w przestrzeni życiowej poprzednich emigracji było poczucie winy. Czasem wypowiadane było świadomie w intymnych zwierzeniach, często podświadomie wyrażające się w akcji na rzecz Polski i „dla sprawy". Było to poczucie winy „opuszczenia matki w potrzebie". Państwo polskie dla tej emigracji przedstawiało wspólne dobro obywateli. Nie była to już „okolica", którą można było odtworzyć na emigracji. Może dlatego wrześniowcy w Ameryce nie tworzyli skupisk, jak emigracja ekonomiczna, ale rozproszyli się w różnych dzielnicach miast. Stali się społeczeństwem transterytorialnym. Czasem wydaje mi się, że uciekali przed sobą starając się wrócić w Amerykę i zacząć nowe życie. O ile emigracja ekonomiczna stworzyła pierwsze zręby Polonii amerykańskiej, to emigracja powojenna przydała jej nadbudowę intelektualną. Podniósł się status społeczny Polaka w Ameryce.

Mimo wysokiego procentu ludzi o średnim i wyższym wykształceniu „wrześniowcy" nie czekali bezczynnie na lepszą, albo bardziej odpowiednią pracę. Duma nie pozwalała im brać zasiłków społecznych. Potwierdziło ten fakt moje badanie „rodziny przeszczepionej". Emigranci szli do każdej pracy zaciskając zęby i zaczynając w ten sposób swoje wspinanie się pod drabinie społecznej w nowym kraju. W swojej wytrwałości i odrzucaniu zasiłków podobni byli do emigracji ekonomicznej, ale mieli więcej odwagi i wykształcenia i dlatego uzyskiwali szybciej wyższy status społeczny. Początkowo wchodzili w społeczeństwo amerykańskie ufni, że zostaną ocenieni

w ten sam sposób jaki oceniali sami siebie w swoim kraju. Dopiero konfrontacja ze stereotypami Polaka-Amerykanina uświadomiła im w jaki sposób ocenia ich otoczenie. Ten stres, który w wielu wywołał sytuacje kryzysowe, dostarczył jednak nowej energii do zdobywania wyższego statusu społecznego.

Czyli mieli problemy natury emocjonalnej, zaburzenia psychiczne? Tak, zetknęłam się z nimi osobiście. Były to nerwice, stany depresyjne i depresje. Były problemy dzieci, które zetknęły się z antypolonizmem w szkołach, i trudności pomiędzy rodzicami i dziećmi, nieraz na tle przekazywania języka polskiego i wartości kulturowych innych niż amerykańskie. Ale o ile przestrzeń życiowa rodziców dochodziła po pewnym czasie do nowego stanu equilibrium, to przestrzeń życiowa dziecka tej emigracji przedstawiała stan zamieszania i dezorientacji. Wartości rodziców współzawodniczyły z wartościami otoczenia i stwarzały poczucie „nienależenia nigdzie" i „zawieszenia w próżni". Tożsamość dziecka emigracji powojennej kształtowała się w warunkach bardzo trudnych.

Ostatnia emigracja, pokolenie Lecha Wałęsy, jest w swojej większości emigracją polityczną. Ich deportacja przypomina sytuację emigracji listopadowej, a przygotowanie zawodowe i wykształcenie zbliżone jest do emigracji wrześniowej. W przestrzeni życiowej tego emigranta tkwi boleśnie fakt utraty ojczyzny. Praca za wszelką cenę i odrzucenie pomocy społecznej nie jest wartością ostatniego emigranta. Uważa pomoc społeczną za rzecz naturalną i należną. Jego samoocena jest wysoka. W kryzysie następującym po utracie, większość emigrantów otrzymała pomoc sponsorujących agencji i Polonii amerykańskiej. Poczucie narodowościowe ostaniej emigracji jest bardzo silne. Pierwsze odpowiedzi na kwestionariusz „Emigrant polski w Stanach Zjednoczonych 1974-1984" przypominają mi pod tym względem odpowiedzi emigrantów powojennych na ankietę „Rodziny Przeszczepionej". Wśród emigrantów, którzy przyjechali do Stanów w latach 1979-81 i 1982-84 wszyscy respondenci uważają się „przede wszystkim za Polaków albo Polki". Tylko jedna czwarta respondentów chciałaby, żeby ich dzieci uważały się za Polaków-Amerykanów, a trzy czwarte chciałoby, aby czuły się przede wszystkim Polakami. Natomiast z dotychczasowych odpowiedzi na pytanie „czy należą do polsko-amerykańskich organizacji" tylko jedna odowiedź była pozytywna. A organizacją był Związek Polek.

Czy istnieją problemy psychiczne wsód najnowszej emigracji? Wydaje mi się, że tak. Spotkałam się ze stanami depresyjnymi i manią prześladowczą. W dyskusji z ostatnią emigracją największą troskę przywiązywano do stosunków z dziećmi. Problem języka polskiego: mówić z dziećmi po polsku, czy nie mówić? nieustannie powracał. Powracały też skargi na nieposłuszeństwo i tudności w kontroli zachowania dziecka.

W przestrzeni życiowej emigranta z pokolenia Wałęsy obok wymienionych wcześniej faktów znajduje się wartość religii, ale w sensie nieco innym niż u emigracji zarobkowej czy nawet emigracji powojennej. Stosunek do Kościoła i do kleru jest w pewnym sensie oczekujący, spodziewający się wyjścia naprzeciw. Wydaje mi się, że jest to rezultat nowej roli Kościoła w Polsce. Wartość symboli religijnych i patriotycznych obrzędów i rytuałów tkwi mocno w strukturze jego przestrzeni życiowej. W przeciwieństwie do emigracji zarobkowej, pokolenie Wałęsy potrafi i przygotowane jest na przyjęcie poradnictwa społecznego, jeśli zostanie ono zaoferowane w języku polskim.

Na zakończenie chciałabym dodać kilka zdań wyjaśnienia na temat formy tych rozważań. Starając się ująć w ramy koncepcyjne

sytuację psycho-społeczną emigranta polskiego w Ameryce, zastosowałam metodę opartą na teorii pola Lewina.[2] Wybrałam z tej teorii pojęcie przestrzeni życiowej, która pozwala na analizę związków przyczynowych w obrębie tego pola. Starałam się też, idąc za epistemologią Batesona [3], wyjaśnić znaczenie otoczenia dla emigranta. To znaczy, w jaki sposób spostrzega on i rozumie świat, w jaki sposób stwarza w świecie swoją własną przestrzeń życiową zachowując dawne wartości i adoptując nowe.

Wróćmy raz jeszcze do legendy o Marysi i Indianinie. Jest to mit prowadzący do pewnego rodzaju teorii polonijnej na temat wartości, które przetrwały i pewnie długo jeszcze pozostaną istotne. Są to symbole religii katolickiej, odczucie (ale niekoniecznie biegła znajomość) języka polskiego i wrażliwość na jego dźwięk, muzykę oraz poczucie lojalności wobec osób, z którymi łączy nas polskie dziedzictwo.

Stwierdziłam, że wartości te będą trwały jeszcze długo. Wydaje mi się bowiem, że emigracja z Polski do Stanów Zjednoczonych nie skończyła się. Już w roku 1849 Cyprian Norwid przewidział nieustanność emigracji. Ten sam Norwid, który w *Mojej piosence* przekazał nam wartość „kruszyny chleba" i „nienaruszalność bocianiego gniazda", napisał do redaktora poznańskiego „Dziennika Polskiego": *Emigracja tymczasem (...) nigdy nie ustanie, bo ku temu historii pogwałconej niepokonalne gnają moce. Odnawiać się ona będzie co epoka, co pokolenie, co puls dziejów.*

Bask Lane, maj, 1984

Danuta Mostwin

Tekst referatu wygłoszonego na zjeździe Polskiego Instytutu Naukowego w 1984 r.

[2] Kurt Lewin: *Field Theory in Social Science*, 1951 Harper & Row. Publ. Co.
[3] Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, Chandler Publ. Co.

MARIAN JANUSZ KAWAŁKO

Nocny telefon I

trudno się — Boże — dodzwonić
do Ciebie
a konfensjonał słów mych nie
rozumie
nim mnie wysłuchasz
za Starca się przebierz
albo znak zostaw na jońskiej kolumnie

czemu Ty łotrów stroisz
w białe szaty
a w łona panien kładziesz czarne
chusty
czyś Rzymianinem
czy wiecznym
Azjatą
Tyś jest Wrzeciono czy
Nić zaratustry

nie kuś mnie suchą stopą
na jeziorze
ani się skrywaj w milczeniu nad
stepem
bądź przy mnie w każdym i
o każdej porze
nim się w zwątpieniu jak w wosku
zasklepię

odkup me zdrady choć
nie będzie łatwo
spraw
by się złemu przyśnił dobry
anioł
i abym umiał w Marii dostrzec światło
bo wciąż się we mnie odmęty tumanią

zachowaj Panie mą
niedoskonałość
wyjdź na modlitwę gdy mnie
grzech ogarnie
i wybacz że mam pokory tak
mało

żem jak złe ziarno

jak ślepa
latarnia

Polczyn Zdrój, 8-9.01.1991 r.

Nocny telefon III

nie kuś mnie
Panie
abym Ci dorównał
wszak nie potrafię nawet
skruszyć cienia
a w każde święto tak jak Ty
być świętym
bo wciąż mi bliżej do
znaków na piasku
i czarnych skrzynek
z pieczęcią niniwy
niż do Twych tablic
w jaspisie wyrytych

nie kuś mnie Jahwe
swoją ludzką twarzą
mógłbym Ci usnąć w godzinie
czuwania
lub rozpytywać o jawnogrzesznicę
i jej skłonności ku
rzeczom cielesnym
a nie o hizop albo
mandragory

przecież nam obu ciemnica pisana
bo z raju tylko faszyna została

nie kuś mnie Jam Jest
białą gołębicą
już tyle ptaków
gniazd swych się wyrzekło
pięćdziesiątnica pachnie tylko
zielem wierzbowym łykiem festynem i
wódką

więc nie kuś
Panie
lecz ogrzej mi dłonie
bym mógł udźwignąć
bierwiono

pod którym

znowu upadłem
jak Ty upadłeś

własną moc czerpniesz
z niestałości
mojej

odbicie moje w Tobie
jako cierń na skroni

Wetlina — Brenna, 12-17.07. 1990 r.

Nocny telefon IV

mama?
mamo posłuchaj — uczę się
miłości

to tak jak bym zstępował
w otchłań
z Panem Bogiem
lub modlił się do rzeki na
płonącym moście o to
co już nie pierwsze lecz
w pierwszej
osobie

mama?
posłuchaj mamo
uczę się tęsknoty
to tak jak bym szedł tęczą ku
nieskończoności
lub rozpalony kamień unosił
jak gotyk
i jak gotyk pożądał

pożądając —
pościł

hallo czy słyszysz
mamo?
uczę się
nadziei
jakbym czekał
od zawsze na Przeistoczenie
albo się z każdej salwy zgrywał
po kolei

a o duszę nie pytaj
ona jak
szaleniec

mówi się!
słuchasz mamo? — uczę się
goryczy
jakbym lipcowy piołun dosładzał
cykutą
albo kamień z szczenięciem
zatapiał
w krynicy

bo moją duszę znowu
na oczach
poszczuto

Połczyn Zdrój, 2-4.01.1991 r.

Pastoratka biblijna

nie śpij
cesarzu
to czas czuwania
choć cisza wokół jak
chusta biała
do wrót twych puka
brzemienna cała
Czarna Madonna nie
rozpoznana

obudź się
władco
czas twój już zmierzcha
oliwną lampkę zapal
na trwogę
i niech cię strzeże gwiazda
niebieska
od ognia

choćbyś zbratał się z ogniem

przyjmij Brzemienną nim
Bóg się dowie
nim osioł zdradzi cię
ludzkim głosem
bo kiedy w stajni rodzi się
człowiek

czarci spiskują przeciw herosom

otwórz komnaty
nasącz balsamem
a Pan ci za to da pokój

amen

Polczyn Zdrój, 6.01.1991 r.

Pan z beskidzkiej kapliczki

o czym myślisz
Markotny
w śródleśnej klauzurze
pośród dusznej zamieci
naparstnic i dziewann
gdzie ciernie omijają bosonogich
starców
i gdzie się żadne licho
cetna nie spodziewa

czy martwisz się o sole dla
postnej brennicy
czy o swoją owczarnię na
bukowym groniu
a może łątką liścia opatrzywszy
skronie
obmyślasz jak pacierze na
wieczność przeliczyć

czym trapisz się
Paprotny
cierpnącą zielenią czy
może popiołami po śmiertelnym
krzyku
(ileż by trzeba krzyży
w tym milczeniu wykuć
by Tobie wrócić wiarę a światło
strumieniom)

czym Cię Panie pocieszyć
jak otworzyć
ciszę
czy nanieść Ci
promieni czy rozdzwonić
rosę
aby mi się zdawało że znów
Ciebie słyszę

bym pojął pod obłokiem
że mówię

Twym
głosem

Lublin, 29-30.01.1991 r.

Dzień ostatni — dzień pierwszy

kiedy się po nas ostatni las zetli
gdy na porębie drzazga nie zostanie
Bóg z czarnej skrzynki odczyta
sto przekleństw
a z białej księgi —
osiem błogosławieństw

wyjdą anioły na szczyty
połonin
wiązkę wodoru wrzucą pod
zapadnię
i spłonie piekło
ale tak dokładnie
by nawet szatan nie pamiętał o nim

ból zrodzi Słowo
nurtu zbraknie rzekom
czas się wytopi z kwarcu
meteorów
a Pan rozrzuci kosmos swój
daleko
i wszystkich świętych zwolni od
pokory

lecz zanim zliczy pierwociny
wszystkie
bez ducha jeszcze
nawet bez imienia
Wszechwładca świata weźmie pierwszą
iskrę

powie
to Ziemia

Polczyn Zdrój, 6.01.1991 r.

Umyślne poezji nazywanie

tułasz się po mnie jak zły
szeląg
aż mosiądz dzwonu cię zaskoczy
raz jesteś trzciną
raz niedzielą
a raz krzemieniem w płachcie nocy

pomagasz wątpić mojej dłoni
lecz kiedy ją opadną dreszcze
nad piórem stajesz jak
archanioł
wtedy się same garną
wiersze

w tobie jest światła zakrzywienie
jakby cię sądny mróz hartował
więc pustą sieć w rybaka przemień
a mnie
na stały ląd
doprowadź

Lublin, 2-4. 02.1991 r.

Marian Janusz Kawalko

Książki nadesłane

Wydawnictwo literackie

Maria Rodziewiczówna: *Wrzos*. Ss. 270. Z „Pism" Marii Rodziewiczówny pod red. Anny Martuszewskiej.

Maria Rodziewiczówna: *Byli i będą*. Ss. 261. Z „Pism" Marii Rodziewiczówny pod red. Anny Martuszewskiej.

James Patrick Donleavy: *Ryży*. Przekład Michał Kłobukowski. Ss. 387. Biblioteka Amerykańska, t. 2.

Anna Gruca: *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*. Ss. 331. Biblioteka Krakowska nr 126.

Adam Hollanek: *Ja z Łyczakowa*. Ss. 151.

Natan Gross: *Kim pan jest, panie Grymek?* Ss. 437.

Wojciech Włodarczyk: *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950—1954*. Ss. 154 + 15 ilustr.

Elżbieta Morawiec: *Powidoki teatru. Świadomość teatralna w polskim teatrze powojennym*. Ss. 381.

Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty. Wstęp, wybór i opracowanie Wanda Wertenstein. Ss. 309 + 32 ilustr.

Jerzy Zagórski: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Ryszard Matuszewski. Ss. 248.

Bolesław Taborski: *Dobranoc bezsensie*. Poezje. Ss. 89.

KAZIMIERZ NOWOSIELSKI

ŚWIĘTY DRZEWOSTAN

(Uwagi o naturze i transcendencji w poezji Jarosława Iwaszkiewicza)

W Iwaszkiewiczowej okolicy rośnie wiele drzew. One, obok ludzi i zwierząt, zdają się pozostawiać najtrwalsze ślady w duchowym krajobrazie poety. To właśnie „sośnie — siostrze" poświęcił Iwaszkiewicz jeden z najbardziej przejmujących, prawdopodobnie ostatni wiersz życia *Uranię*, zamieszczoną potem w *Muzyce wieczorem* (1980). Bardzo często wedle mijanych drzew starał się odczytać plan i sens swojej drogi, a kiedy w wieku blisko 80 lat zapragnął opowiedzieć o mniej lub bardziej domniemanym następstwie swych przeżyć, uczynił to opisując poznawane od dzieciństwa ogrody, ogródki oraz parki, które jęły mu się układać w tajemniczy i melancholijny zarazem drzewostan egzystencji[1]. W ich umiłowaniu, a także w przydawaniu im szczególnego poznawczego i emocjonalnego znaczenia zdaje się zawierać coś bardzo pierwotnego; coś, co niegdyś kazało człowiekowi szukać w nich i przez nie odpowiedzi na najbardziej elementarne lęki oraz niepokoje. Wedle Pliniusza, na przykład, właśnie drzewa były pierwszymi świątyniami bogów, wyznaczając tym samym pierwsze kręgi sakralności doznawanego światła.

Zarówno religioznawcy jak i etnografowie bywają tu zadziwiająco zgodni: w wierzeniach oraz w obyczaju kult drzewa stanowi jedną z najtrwalszych wartości numiotycznych; jest jednym z najpierwotniejszych i najczytelniejszych znaków orientujących w przestrzeni duchowej człowieka. Joanna i Ryszard Tomiccy, którzy tej problematyce poświęcili obszerne studium, dostrzegają jej obecność np. w niektórych ludowych wyobrażeniach o chrystusowym krzyżu czy choćby w znanym do dziś obyczaju strojenia bożonarodzeniowej choinki[2]. Rumuński badacz Romulus Vulcănescu w swojej niezwykle dociekliwej pracy poświęconej przekształceniom wspominanego kultu rozpoznaje siłę jego oddziaływania nawet w jednej z najsłynniejszych rzeźb XX wieku: w *Kolumnie nieskończonej* Constantina Brâncuşiego[3].

Spośród wielu znaczeń, którymi obdarzono święte drzewo, wymieńmy choćby traktowanie go jako symbolu czy nawet rezerwuaru mocy wegetatywnych, wiecznej płodności, hojności natury i związanych z nią bogów; widziano w nim urzeczywistnienie przymierza ziemi z niebiosami, człowieka z kosmosem; dostrzegano pranaturalną mądrość żywego bytu, szukając w jego cieniu opieki przed złymi

[1] Zob. J. Iwaszkiewicz: *Ogrody*. (w:) *Dzieła, t. VI. Opowiadania*. Warszawa 1980. Z tej też edycji będę korzystał pisząc o wierszach Iwaszkiewicza *(Wiersze t. I i II*. Warszawa 1977), zaznaczając w nawiasie rzymską cyfrą tom, zaś arabską numer strony.

[2] J. i R. Tomiccy: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975, s. 72 — 80.

[3] R. Vulcănescu: *Kolumna niebios*. Przekł. S. Bieńkowska. Warszawa 1979. s. 164 — 165.

mocami lub nieprzychylnością historycznego czasu. W niektórych wierzeniach przyjmowano, iż drzewo streszcza w sobie trzy wymiary kosmosu: ziemski, niebiański i podziemny oraz że wyznacza centrum doświadczanego świata, jednocześnie wskazując na siły, które nieustannie przekraczają ludzką skończoność i osamotnienie[4]. Także Biblia pełna jest roślinnej symboliki, od *Księgi Rodzaju* z jej drzewem żywota oraz drzewem poznania, aż po *Nowy Testament* i *Apokalipsę* św. Jana, w której prorok ukazuje boskie Jeruzalem z odnowicielskim drzewem pośrodku[5]. Św. Piotr Chryzolog, jeden z najwybitniejszych kaznodziei italskich V wieku, szukając argumentów dla utwierdzonych w wierze powiada, iż nawet świat roślinny ukazuje człowiekowi kierunek nadziei, która najgłębiej realizuje się w zmartwychwstaniu Chrystusa i na dwód przywołuje właśnie naocznąkażdemu dostępną rzeczywistość roślin, gdzie w najdrobniejszym nasieniu tai się życie rozsadzające skorupę zewnętrznych ograniczeń[6]. „Moja myśl jest roślinna" — powiada Iwaszkiewicz w *Xeniach i elegiach* (II, 399) i niewątpliwie ową poetycką deklarację wskazuje na coś, co pozostaje nie tylko jego duchową własnością, a co także żywi i odnawia sztukę niczym natura drzewo w ogrodzie jego wspomnień. Jeśli „Poznać i zrozumieć — znaczy porównać" — jak pisze przy nieco innej okazji Ryszard Przybylski[7], to zapewne powyższa metafora z *Xeni i elegii*, jak i tyle innych odwołujących się do figury drzewa, pozwolą nam dostrzec w tym coś więcej niźli tylko magię poetyckich skojarzeń.

Wielu krytyków, w tym również Jerzy Kwiatkowski, autor znanej monografii dotyczącej przedwojennej poezji Iwaszkiewicza[8], zauważa, iż sztuka tego autora rozwija się jakby warstwowo i koncentrycznie; niczym słoje drzewa nakładają się w niej elementy afirmacji i odrzucenia świata, nadziei oraz pesymizmu, zawierzenia sztuce i sprzeciwu wobec niej... Towarzyszy temu częsta reorganizacja poetyk i nieustanne dążenie ku jakiejś summie, która nigdy nie może być ostateczna i stale domaga się jeśli już nie zaprzeczenia, to przynajmniej — uzupełnienia.

W debiutanckich *Oktostychach* (1919) przyroda jawi się Iwaszkiewiczowi przede wszystkim jako składnik przeżycia estetycznego. Wycyzelowane piękno altankowego winogradu (najlepiej, gdyby był namalowany na belwederskiej porcelanie albo opalizował barwami na średniowiecznym witrażu) zachwyca tam bardziej niż nieokiełznana uroda pól lub ukraińskich stepów. W tych wyszukanych tematycznie i formalnie ośmiowierszach natura występuje jako decorum w cudownym teatrze sztuki, którego sprawcą oraz prawodawcą pozostaje poeta kompletujący jego niezwykłe detale. Jej ranga urzeczywistnia się dopiero wtedy, gdy zostanie przemieniona w artefakt, w artystyczny i zarazem filozoficzny atut; gdy stanie się swego rodzaju obrządkiem estetyki[9].

[4] Zob. M. Eliade: *Roślinność — symbole i ryty odnowienia*. (w:) *Traktakt o historii religii*. Przełożył J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 1966, s. 262 — 324. Także tegoż: *Kosmologia szamanizmu*. Przełożył: K. Kocjan. „Odra" 1988, nr 5, s. 47 — 48 oraz: *Symbolika drzewa kosmicznego i kultów wegetacji*. (w:) M. Eliade: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Przełożył A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970, s. 155 — 158.

[5] M. Lurker: *Drzewo*, (w tegoż:) *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Tłumaczył K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 48 — 50.

[6] P. Chryzolog: *O śmierci i ciała zmartwychwstaniu*. Przekład anonimowy. (w:) A. Bober s. J.: *Światła ekumeny. Antologia patrystyczna*. Kraków 1965. s. 285.

[7] R. Przybylski: *Uwagi do poezji Mandelsztama*. (Wstęp do) O. Mandelsztam: *Poezje*. Warszawa 1871, s. 5.

[8] J. Kwiatkowski: *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1975.

[9] J. Kwiatkowski pisze, iż we wczesnej poezji Iwaszkiewicza uwaga pisarza skupia się nie tyle na naturze, ile właśnie na sztuce jako rzeczywistości samoistnej i najwyższej w przyjętym porządku wartości. Zauważa: *A jeśli natura — to najbardziej sztuczna. Przyroda — ukształtowana przez człowieka, ukształtowana wyłącznie dla jego przyjemności. Jeśli kwiaty, to na grzędach, w urnach lub bukietach; jeśli rośliny, to w kompleksach wirydarzy, ogrodów lub jako ozdoba architektury; jeśli woda, to w cysternie lub stawie (Poezja Jarosława Iwaszkiewicza... s. 45)*.

W *Dionizjach* (1922) prawda zawiera się już nie tylko w zrygoryzowanym pięknie, lecz i w buncie przeciwko niemu, w sprzeciwie podjętym w imię wewnętrznego „ja", które nie godzi się na wyznaczone sobie granice, na rzeczywistość ukazaną choćby i w najwymyślniejszych szczegółach. Tutaj natura, podobnie jak i życie artysty, staje się nieobliczalna, porywając swe wezbrane nurty, by posłużyć się tematami tego zbioru: miasta, tramwaje, nawet sztukę samą; to ona, natura, „w zielonej, ślepiącej jasności" (II, 89), tyleż otwiera na nieznane, co i wikła w swe nieubłagalne oraz nieokiełznane konieczności. Pod koniec tomu, w *Modlitwie*, ten rodzaj splątania, który wpierw miał być przygodą wyzwolonych zmysłów, zamienia się w skowyt zalęknionej duszy, w przerażenie, iż można się zgubić już nie tylko w bycie, lecz i w sobie samym.

W następnym zbiorku, w *Kasydach* (1925), błagalna tonacja dionizyjskiego finału z jego patetycznym refrenem („Panie — daj rady — Panie") ulega wyciszeniu. Tamże i przyroda otrzymuje postać bardziej zjawiskową, epifanijną, przefiltrowaną nie tyle przez czas piękna, jak w pierwszej z książek, czy czas niepodległej zmysłowości, jak w drugiej, ile przez czas gotowości na przyjęcie tajemnicy życia. Przestając być zarówno sekretem sztuki jak i anty-sztuki, staje się w jakimś istotnym stopniu sekretem doświadczenia, które przy okazji wyznawania swych fascynacji Rimbaudem nazywał autor *Kasyd* „metafizycznym przeżyciem codzienności"[10]. Te trzy książki, trzy początkowe kręgi wtajemniczenia w elementarne sprzeczności życia i sztuki, niczym pierwsze słoje drzewa koncentrują się wokół rdzenia Iwaszkiewiczowskiego „wzrostu" rozumianego jako budowanie jedności w procesie rozpoznawania różnic. Charakterystyczne, że kiedy w *Mapie pogody* (1977), stanowiącej swoisty testament poetycki, pisarz będzie ustalał jakieś miejsca stałe w zmiennym krajobrazie żywota, odwoła się właśnie do tych koncepcji: sztuki sytuującej się ponad życiem; natury, która jest potężniejsza od niego; i mądrości, która wydawała mu się umiejętnością ich łączenia.

Z jedną z pierwszych prób zharmonizowania tych porządków mamy do czynienia w *Powrocie do Europy* (1931), który to zbiór, według Kwiatkowskiego, *stanowi jedno z najważniejszych osiągnięć w twórczości poetyckiej Iwaszkiewicza i jeden z najważniejszych i najbardziej płodnych przełomów*[11]. W wierszu *Do młodej lipy*, tytułowe drzewo uczestniczy w symbolicznym akcie pośredniczenia między dawnymi a nowymi laty; zakorzenione w czarnoleskiej glebie sięga swoją koroną czasu współczesnego poecie, użyczając cienia jego troskom i marzeniu o sławie. Lipa, przez którą, wedle najdawniejszych wyobrażeń, zamieszkujące ją bóstwa *objawiały swoją dobroć, łagodność, głęboki spokój i słodką szczodrość*[12], staje się tu figurą swoistego przymierza między planem ziemskim, a planem niebiańskim życia, realizującego swą pełnię już tu i teraz. Za lat kilka ten pierwszy wymiar podmyje okupacyjna ciemność i krwią nasyci korzenie kosmicznego drzewa, lecz nie zachwieje całością, na którą ono wskazuje i którą wypowiada[13]. Na razie, pozostając jeszcze przy *Powrocie...*, warto zauważyć, iż Chrystus, który we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza pojawiał się jako dziedzic dionizyjskiego buntu przeciwko zastanemu ładowi świata, w tymże tomie (wiersz XXX)

[10] J. Iwaszkiewicz: *Przedmowa* (do:) J.A. Rimbaud: *Poezje*, t. I. Warszawa 1921, s. 11.

[11] J. Kwiatkowski, op. cit., s. 387.

[12] M. Ziółkowska: *Gawędy o drzewach*. Warszawa 1988, s. 170.

[13] Tego typu problematyka pojawia się m. in. w wierszu zaczynającym się od słów „Kiedy tak leżę..." z tomu *Jutro żniwa* (1961) mającym kształt rozmowy z zabitymi na wojnie, spośród których jeden powiada: „My już wykończeni /mierzwa proch/ na nas mają wyrosnąć/ wysokie szumiące drzewa" (II, 306).

ukazany zostaje jako Bóg objawiający się przez światło natury i właśnie przez nie wzbudzający w człowieku gotowość przyjęcia Tajemnicy. Nie sumienie, na które wskazywał ewangeliczny Jezus, lecz przyroda będzie tu ustanawiać podstawową przestrzeń ludzkich odnowień. Zasadniczo w tym kierunku, mimo rozmaitych momentów wahania, coraz wyraziściej ewoluowała Iwaszkiewiczowska wizja człowieczych przeznaczeń.

Jedną z dramatycznie zarysowanych chwil egzystencjalnego zatrwożenia odnajdujemy w wierszu XXXII, zamieszczonym w *Lecie 1932* (1933). Bolesław Miciński wykorzystał ten utwór jako motto do klasycznego już w dziejach literatury polskiej eseju o Immanuelu Kancie[14]. Autor *Dyliżansu filozoficznego* rozważa w nim m.in. stosowność odnoszenia zewnętrznego porządku bytu do świata ludzkiej duchowości, pytając, na ile skuteczną bywa słynna Kantowska formuła „nieba gwiaździstego nade mną, prawa moralnego we mnie" w sytuacji tych ciemności, które otwiera w nas śmierć. Miciński obserwuje, jak na poziomie codziennego życia w szczelnym systemie królewieckiego filozofa pojawiają się pęknięcia, przez które przeziera wspólny nam wszystkim lęk, strach przed ogołoceniem przez nicość. Podobne rozpoznanie staje u źródeł Iwaszkiewiczowskiego zatrwożenia we wspomnianym wierszu:

Strachem przejmuje głębina wieczna,
Czarny jar Boga,
W wichrze tworzenia rozwiana mleczna
Słoneczna droga.

Lecz przerażenie większe porywa,
Gdy spojrzę w siebie,
Bezprawnych orbit spieniona grzywa
Jaźń mą kolebie.

Tam nie wirują mgławice, ziarna
Narodzin wielu,
Noc nieprzejrzana, bez dnia i czarna,
Immanuelu! (I, 346)

Są takie ciemności, powiadają zarówno Iwaszkiewicz, jak i Miciński, których nie rozświetli jasność rozpoznawanych praw bytu. Egzystencjalna noc bywa nieprzystępna „normie dnia", wedle której zwykł się orientować w rzeczywistości ludzki rozum. Poczucie jego znaczenia, ale i zarazem głębokiej niewystarczalności dyktuje Micińskiemu te pełne klasycznej pasji zdania:

Wobec przyrody, nieograniczonej w swej przestrzeni i mocy, człowiek poznaje swoją małość — i odnajduje jednocześnie swoją wyższość: wznosi się ponad niebo wygwieżdżone, nad morze szerokie i słone, nad górskie grzebienie, po których pełzną szare, postrzępione mgły. Człowiek niesie w sobie idee Boga, nieśmiertelności, Sądu Ostatecznego: w ich blasku gasną gwiazdy jak zdmuchnięte świece, zwijają się konstelacje jak źdźbła trawy podciętej płomieniem — szum morza ledwie uchwyciny, grzebienie gór tak małe, że można je nakryć kościstą, suchą dłonią. Ten przezwyciężony, pod nogi człowieka zepchnięty świat przypomina pejzaż, przed którym Szekspir postawił ślepca[15].

Niewątpliwie w twórczości Iwaszkiewicza nie dokonuje się skok w ową przepaść wezwania, którą tak radykalnie otworzyło Chrystusowe zmartwychwstanie domagające się wiary pomimo niepewności rozumu, wątpienia zmysłów, czy przygniatającego ku ziemi ciężaru grzechów. „Spojrzenie w siebie", o którym pisze poeta, nie odkrywa w głębi ludzkiej podmiotowości światła wolnego sumienia, przez które człowiek — jak uczy Ewangelia — zaprasza do siebie żywego Boga. W tym sensie można by powiedzieć, że Iwaszkiewicz zatrzymuje się przed progiem wiary w znaczeniu ewangelicznym, i przynajmniej w twórczości nic, albo chyba niewiele wskazuje, aby go przekroczył.

Tuż po wojnie poezja Iwaszkiewicza raczej nie poszukuje nowych obszarów doświadczenia metafizycznego. W zetknięciu z odmienną rzeczywistością polityczną, tak nieprzychylną wszelkiej refleksji teologicznej czy eschatologicznej, autor *Ciemnych ścieżek*, obok ostrożnego rozpoznawania adaptacyjnych możliwości nowego systemu społecznego, zajmuje się przede wszystkim odnawianiem i ochranianiem światów już wcześniej przezeń penetrowanych. Koncepcja naturalnego ładu, odnowicielskiego rytmu, który przenika wszystko i wszystkich, i z którym łączy się, albo nawet z którego się bierze utajona w człowieku wola życia — sprawa tak istotna dla całej twórczości Iwaszkiewicza — w latach pięćdziesiątych uzyskuje pewien rodzaj dodatkowego wzmocnienia w postaci lansowanej przez ówczesną ideologię wizji historiozoficznego sensu ludzkich dziejów. Tu raczej nie chodzi o to, by pisarz do końca się z ową wizją utożsamiał, bo raczej daleko mu było do roli urzędowego propagatora jej dogmatów, ile raczej o pewien rodzaj współbrzmienia nadziei utajonej w jego koncepcji z ideałem kolektywnej przemiany, której wynikiem miał być nowy świat. W wierszach z tamtego czasu dostrzec można charakterystyczne połączenie dotychczasowej filozofii wzrastania opartej na doświadczeniu natury ze swoistym ideałem wspólnotowego pobratymstwa ludzi budujących inny, może nie klasowy, ale wspólnotowy wymiar życia. Tak się dzieje w wierszu 22 z tomu *Ciemne ścieżki* (1957), w którym zostało przerzucone przęsło między oboma porządkami nadziei. Oto jego pierwsze i ostatnie wersy:

Zmartwychwstać — znaczy wyrosnąć jak drzewa,
Jak mocne dęby, jak wysokie świerki,
(...)
Zmartwychwstać znaczy — nauczyć się mówić,
Nauczyć się patrzeć, nauczyć się chodzić
I po raz pierwszy ujrzeć się wśród ludzi. (II, 64)

Właśnie owo „wśród ludzi" nadaje Iwaszkiewiczowskim utworom z lat pięćdziesiątych pewien specyficzny ton, na który od czasu do czasu, nakłada się propagandowy patos instalowanej przez władze ideologii. W ówczesnej twórczości autora *Pokoju* czy *Śpiewu słowika przy budowie mostu* odnajdujemy także próby angażowania symboliki natury do typowych wtedy sporów o postawy życiowe, utożsamiane najczęściej z wyborami polityczno-ideologicznymi. Postulat deklaratywności wdzierał się do sztuki, nie omijając nawet ludzkich krajobrazów, które także musiały być „po tej" albo „po tamtej stronie". Zabieg włączania elementów rodzimego pejzażu w proces uprawomocnienia decyzji politycznych nie stanowił odosobnionego zjawiska. Decydowano się nań dość chętnie, zwłaszcza przy próbach postawienia znaku równania między wyborem „jedynie słusznej" orientacji światopoglądowej, a specyficznie pojmowanym interesem narodowym. W ten sposób próbowano udowodnić, iż odrzucenie komunizmu to jednocześnie istotne rozmijanie się z potrzebami zamieszkującego dany kraj ludu. Na ślad swego rodzaju adaptacji polskości do wymogów ówczesnej sytuacji politycznej natrafiamy w wierszu *Do NN*, będącym kryptopolemiką z Miłoszową

[14] B. Miciński: *Portret Kanta*. (w:) *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i oprac. A. Micińska. Kraków 1970.
[15] Tamże, s. 113.

decyzją opuszczenia komunizowanej Polski. Bohater, ku któremu w utworze skierowany jest żal jego niegdysiejszego przyjaciela, ukryty został za wielce w rzeczy samej mówiącym inicjałem NN, który zwykło się oznaczać ludzi nieznanych, pozbawionych imienia i nazwiska. Jednak właściwe rozszyfrowanie tego, kto kryje się za swoistą bezsłownością owych inicjałów, wytrawniejszemu czytelnikowi nie nastręcza specjalnych trudności i już z paru zaprezentowanych tam rysów twórczej postawy kogoś, kto wywodził się z „żagarów wileńskich", bez trudu odtworzy postać autora *Ocalenia*. Iwaszkiewicz nieomal cały sens Miłoszowej decyzji sprowadza w tym wierszu do wymiarów egzystencjalno-moralnego eskapizmu, podyktowanego bardziej przez wyrachowany rozum aniżeli kochające serce. *Wskazujesz zła przyczyny i dobrego cele. /I tak zręcznie unikasz walki i cierpienia* — powiada (II, 253), w symboliczny sposób przeciwstawiając własną postawę, wyrażoną przez poetycki obraz wiernej, zwyczajnej „mazowieckiej sosny", postawie swego adwersarza, którego kusi dający luksus dystansu chłodny cień „południowej palmy". Kategoria wierności sobie, na którą Iwaszkiewicz zwykł się powoływać w czasach ideologicznych przymusów deprecjonujących wartość jego prywatnego świata *(poprzez wszystkie skargi i wszystkie zarzuty, /Pozostać wiernym — wiernym sobie* II, 69), czasami, jak widzimy, stawała się tak pojemna, iż zmieścić się w niej mogła również pewna lojalność wobec politycznego systemu, z którym, co prawda, do końca się nie identyfikował, ale też i kategorycznie mu się nie przeciwstawiał. Nam jednak, w porządku tych rozważań, odnotować trzeba ten na swój sposób interesujący fakt wykorzystania analizowanego przez nas motywu, mającego dotąd dość wyraźny związek z rzeczywistością ponadhistoryczną, do obsługiwania politycznej doraźności.

Pod koniec lat pięćdziesiątych poezja autora *Ciemnych ścieżek* z tonacji afirmatywno-refleksyjnej przechodzi ku tonacjom refleksyjno-pożegnalnym. Kończył się w jego sztuce czas zestrajania zbiorowych nadziei na lepsze, powojenne życie, na czym zresztą z niejakim powodzeniem pasożytowała lansowana wówczas ideologia, z czasem indywidualnych pragnień ocalania i wzbogacania tego, co pojedyncze i niepowtarzalne. Starość, którą w *Liście do Prezydenta Bieruta* (1952) Iwaszkiewicz potraktował jako rodzaj egzystencjalnego alibi uzasadniającego opieszałość poety w marszu ku nowej rzeczywistości, teraz staje się jakby jego najgłębszą, już nie tylko fizyczną, ale i duchową realnością, która oczyszcza i uwyraźnia jego stosunek tak do spraw zasadniczych, ostatecznych, jak i bieżących, a nawet incydentalnych. W tomie *Jutro żniwa* (1963), który jest chyba najbardziej przełomowym zbiorem w powojennej twórczości poety, brak jest jakichś spektakularnych, efektownych rozliczeń z przeszłością, co dość powszechnie zwykli wówczas czynić artyści odreagowujący „heglowskie ukąszenie". Miast rozrachunku z tym, co minęło, mamy do czynienia ze swoistym rachunkiem wieczności wystawianym komuś, kto zbliża się do kresu własnego żywota. A jest to rachunek wystawiany przede wszystkim przez... nicość, w której paradoksalnym świetle swoistego znaczenia nabierają sprawy i rzeczy, które przydarzyły się człowiekowi. Choć zbiór otwiera wspomniany wiersz *Do NN*, to jednak dalej to wszystko, z czym związany był ten utwór, okazuje się co najwyżej jedną z masek — prawdziwą, i tego się poeta nie wypiera, ale nie — ostateczną. Gdyż:

I szarpać maski niepodobna
I nigdy maska ostateczna
I zatajona twarz żałobna
Spod wszystkich masek — maska wieczna — (II,297)

Cóż da się przeciwstawić pustym oczom wieczności? Tylko życie, — odpowiada poeta — które jest takie, jakie jest. Pod ich nic nie mówiącym, albo aż tak dużo mówiącym, spojrzeniem wszystko, co bierze się z ludzkiego doświadczenia, wydaje się do zaakceptowania, tak jak w drzewie żywota, które żywi się światłem i ciemnością, niebem i ziemią, z jednego pnia wyrastają gałęzie proste i powykrzywiane, tworząc jedność tyleż fascynującą, co i trudną do rozplątania:

W noc pełną strachu i pełną nadziei
(...)
Wystarczy spojrzeć na olbrzymie drzewo
I wyobraźnią soki jego śledzić
Wieczną wędrówkę z korzeni do szczytu
I wieczny obieg z szczytu do korzeni.
Stań, zamilcz, zamilcz, o! zamilcz wewnętrznie
I w tym milczeniu, unieruchomieniu,
W życiu i śmierci
Trwaj. (II, 402)

Umiejętność wewnętrznego wyciszenia, którą z tomem *Jutro żniwa* w tak czytelny sposób wprowadza Iwaszkiewicz do struktury swych wierszy, staje się, jak widzimy w zacytowanym fragmencie, warunkiem elementarnego rozpoznania istoty życia potężniejszego niźli indywidualna, ludzka skończoność. To, co zmienne, wedle tej koncepcji, okazuje się tylko jednym z przejawień wiecznej nieskończoności. Nie na darmo pisarz znowu odwołuje się do obrazu drzewa, które przez poszczególne pory roku zmienia się w swych konturach, przymiera i ożywa, nigdy jednak — dopóki trwa — nie pozbywając się swej drzewiastości. *Tym, co narzuca się człowiekowi i każe mu się wiązać z mrocznym i pewnym istnieniem drzewa jako istnieniem potężnym, jest raczej przeżycie mocy drzewa, raz po raz przezwyciężającej śmierć* — pisze w swojej *Fenomenologii religii* Gerardus van der Leeuw [16].

W podobnym kierunku, jak to widzieliśmy wcześniej w cząstce wiersza dotyczącego filozofii „zamilczenia wewnętrznego", rozwija się poetyckie myślenie Iwaszkiewicza. Zmierza ono ku idei wiecznego trwania podpowiadanego przez obraz istotowo niezmiennej, choć różno-kształtnej w przestrzeni i w czasie natury. W myśl tej koncepcji ziarno przetrwania utajone bywa w każdym akcie życia, jedno wynika tu z drugiego, jedno drugim się żywi:

jemioła czerpie
z pnia życia

w ciszy skrycie
czeka na zachód

kolorem zorzy
perły swe karmi
dla ptaków

Jestem jak ta jemioła (II, 434)

Od lat sześćdziesiątych zmierzch życia jawi się poecie jako pora żniwowania, zaś pożegnanie z doczesnością ma w sobie coś ze wzbogacającej utraty, o której powiada Elifaz w *Księdze Hioba:*

[16] G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Tłumaczył J. Prokopiuk. Warszawa 1978, s. 93.

W starości zejdziesz do grobu, jak snop sprzątnięty bywa we właściwym czasie (V, 26). Wiele, bardzo wiele późnych wierszy Iwaszkiewicza zdaje się rodzić z zachwycenia świętym misterium trwania, cudem przekazywania życia; sporo późnych utworów sławi poezję wiecznych odnowień, a jednak — to wszystko ocienione bywa świadomością bezpowrotności, doświadczeniem zwątpienia, poczuciem niewystarczalności żmudnie ciułanych uzasadnień dla witalistycznych nadziei... A może — zdaje się pytać poeta — w domniemanej mądrości drzew zawiera się coś, co zawsze pozostanie niedostępne człowiekowi, i co jedynie podkreśla nieprzezwyciężalność tego oddalenia, które go prowadzi ku jakimś innym, pozacyklicznym porządkom? Może mądrość natury więcej zataja aniżeli odkrywa, bardziej zawodzi, niżli naprowadza na właściwy kierunek? W jednym z późniejszych wierszy ten rodzaj wiedzy utajonej w przyrodzie porównuje Iwaszkiewicz do mądrości wiedźmy:

Pinie, córy Rzymu,
spękane pnie, lustra czasu,
wiedźmy, co siedzą
po wzgórzach
i wiedzą (II, 476)

Czyżby pojawiało się tu przeczucie niedostatku tego pocieszenia, które przyroda może ofiarować człowiekowi? Bywa, iż konsolacyjna funkcja natury umieszczana zostaje w tych wierszach w pewnej przestrzeni niepewności co do tego, czym ma być owo dramatycznie szukane ocalenie; czy tylko przedłużeniem lub przeniesieniem energii życiowej, czy też ostaniem się w wieczności tego, co wzięło się człowiekowi z całej jedności i niepowtarzalności jego osobowego doświadczenia? Admirowana przyroda wydaje się proponować ład odnawiający, lecz nie wyzwalający z podpowiadanych przezeń przeznaczeń. Ocalenie w niej i przez nią — to tylko, jak powiada Iwaszkiewicz w jednym ze swoich wierszy, *Wzór matematyczny / równanie wieczności* (II, 390), gdzie wszystko się zgadza oprócz tego, że byliśmy inni i pragniemy tę inność ocalić także przez własny wybór wiary, nadziei czy miłości.

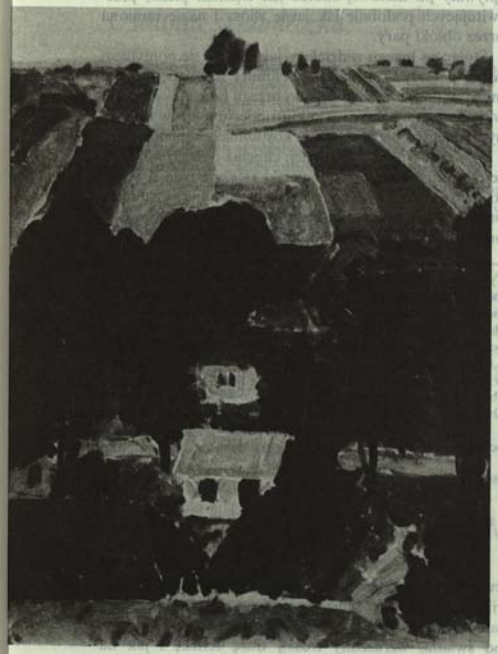
Pojawia się tu zasadniczy dla tej koncepcji problem wolności koniecznej, ale nie wybranej; być może zaspokajającej ludzki instynkt życia, lecz nie osobowe pragnienie zbawienia. Tak też się zdaje, wedle tej formuły, budzić i samouzasadniać wolę, ale nie sumienie, wołające o człowieka innego niżli ten, którego w nas ono zastało. W zaklętym kole kosmicznych zależności „już nie tryśnie (żadne nowe źródło) do końca już tak będzie" (II, 505) — pisze poeta — przeczuwając, iż taka wieczność nazwana też może być inaczej — nicością. I właśnie tego typu znak równania między nadzieją a pustką dość często pojawia się w jego późnej twórczości. Słowa „nicestwo / nicość / le néant/" (II, 389) jak echo w rozmaitych tonacjach powtarzają się w ostatnich tomach, jakby odbijając się o zamknięty okrąg „doliny nicestw" (II, 390), z której nie ma wyjścia. Tam nawet miłość piękna okazać się może „mądrością zbyteczną" (II, 445), tak jak i wszystkie inne dotychczasowe sposoby pocieszenia. Jakimś metafizycznym smutkiem przeniknięte jest tu owo istnienie w Krainie Wiecznych Powtórzeń, na którą dotąd zdawało się wskazywać kosmiczne drzewo żywota:

Bracia dębowi, brzozy, siostry,
Wszystko zgęszczone w ciemny ostrów
— Ultima Thule (II, 396)

Miguel de Unamuno nazwał kiedyś koncepcję „wiecznego powrotu" „nędznym erzatzem nieśmiertelności"[17], i z punktu widzenia swego chrześcijańskiego niepokoju niewątpliwie miał rację. Późny Iwaszkiewicz zapewne nie określiłby tego aż tak kategorycznie, ale też bezceremonialnie nie oddaliłby tej konstatacji hiszpańskiego filozofa, która wzięła się z tęsknoty do innej nieśmiertelności niżli obiecywana przez przyrodę. W ostatnich zbiorach ani nie afirmuje, jak niegdyś, ani nie odrzuca soteriologicznego aspektu natury. Raczej wybiera milczenie, a przez nie — jak się wydaje — jednak jakąś formę akceptacji tego, co jest: żywe i śmiertelne jednocześnie, odsłonięte i utajone zarazem. W tej przemienności raz widzi się gospodarzem w jasnej porze żniwowania, a innym znów razem — tylko górnikiem w ciemnych koniecznościach natury.

Kazimierz Nowosielski

[17] M. de Unamuno: *O poczuciu tragiczności życia wśród ludzi i wśród narodów*. Przełożył H. Woźniakowski. Kraków 1984, s. 59.



Henryk Szkutnik: *Komarów II*, olej, 60×80 cm.

BOHDAN ZADURA

Jutlandia

Nad horyzontem piętrzyły się granatowoczarne chmury, zapowiadało się na burzę. Jutlandzkie kobiety w wielkiej kuchni, gdzie powietrze drżało od gorąca, gotowały obiad lub kolację. Było ich pięć. Lśniące strużki potu spływały po matowej skórze ich ciężkich piersi, prześwitujących podobnie jak jasne włosy i nagie ramiona przez obłoki pary.

Stojąc na brzegu widziałem, jak bardzo się pomyliłem co do pogody. Te spiętrzone chmury były spiętrzonym morzem, które podchodząc do brzegu przełamywało się, wyrzucając na wysokość kilkudziesięciu metrów fontanny śmiejących się turystek w kostiumach kąpielowych.

Miałem wyjechać wcześniej, chociaż powiedziano mi, że nazajutrz przybędzie węgierski książę István Kovács; to proste krzesło z białego drewna wyniesione z kuchni na brzeg czekało właśnie na niego. Kiedy to tylko możliwe, przyjeżdża tu, by siedzieć i patrzeć na północne morze.

Tyle udało mi się wynieść cało: jutlandzkie kobiety i węgierskiego księcia. Oczywistość tego, że pięć kobiet było trzema siostrami z Iwaszkiewiczowskich „Panien z Wilka", oczywistość pociągu, którym jechałem na Jutlandię i prośby współpasażerki, pragnącej skrócić nudę podróży lekturą mojej korespondencji z nieżyjącym już przyjacielem („Czy mogę rzucić okiem na tę pornografię?"), wyrazistość sprzętów w obszernej kuchni, oczywistość prośby Ryszarda Kapuścińskiego, abym wziął ze sobą jego garnitur i zostawił go w skrytce bagażowej na Dworcu Centralnym w Warszawie, oczywistość tego, że plaża była z soli a nie z piasku, oczywistość wszystkich tych obrazów i powiązań pozostała tam, skąd się tylko na chwilę wyłoniła.

29 /30 X 1990

Nasze obowiązki

— Ile ty masz właściwie lat? — pyta mnie przed ćwierćwieczem ktoś oczytany w podręcznikach psychiatrii i zaniepokojony schizofrenicznym odcieniem błękitu, jaki dostrzegł w moich niebieskich oczach. Kolor zależy od światła, wzruszony troską tracę refleks i jak na przesłuchaniu podaję datę urodzenia. Dziś jest już za

późno by powiedzieć: przyjrzyjmy się lepiej niebu. Wzruszenie, z jakim kiedyś odnajdywało się w filmach swoje życie, ustąpiło irytacji, z jaką w swoim życiu odnajduje się filmy. Nie wiesz, czy chcesz być jak wszyscy, czy chcesz być inny i co to znaczy (co to znaczy „naprawdę"). Nauczyliśmy się wybierać mniejsze zło, niezależnie od konfiguracji obłoków i chmur, to nudne. Übung macht frei? Błogosławieni ubodzy duchem, albowiem nie wiedzą, co czynią? Prawdziwe jest to, co nieistotne, dlatego życiorysy wyglądają tak, jak wyglądają. Ci, którym się powiodło, są o krok bliżej nicości.

Tak przyjemnie kołysać się na szczycie fontanny, ale zejdźmy na ziemię, gdzie modlitwa i alkohol są najskuteczniejszymi sposobami działania.

Ostatnia szklaneczka?

Proporcje w tym pasztecie (półtora kilograma wątróbki
jeden mały kurczak) były funkcją uczuć do sąsiadki
(wstrętna baba stała z tyłu poproszę tę resztkę)
więc pasztet był nieważny Nie muszą jeść tej żaby
na zimno Można spróbować podać ją na gorąco
tylko że właśnie zadzwonił ktoś trochę gadatliwy
i przez te sześć minut pasztet w sosie zmienił się w sos
pasztetowy
niby czekoladowa polewa na ziemniaki

Jeśli się zastanowić dłużej niż przez sześć minut
z trzech czwartych naszych planów wychodzą nici
którymi związana była włoszczyzna
i się wie już że życie sprowadza się do schematów
a się nie wie do końca czy lepiej byłoby
zapanować nad nim czy mu się poddać tym bardziej
że się nie potrafi ni tego ni tego

Oddychamy pijemy jemy
pocimy się I zawsze masz wybór pomiędzy
strachem a sokiem malinowym Kaszanką
a łososiem I ogląda się telewizję w której
też oddychają piją jedzą kochają
zabijają nudzą tyle że bardziej
prawdziwi lub mniej Jak kto woli

Mamy wszystko czego potrzeba do whisky
szklaneczki kandyzowane śledzie
suszone dzieci marynowane mandarynki

Starzeć się z godnością, powiedziałaś

Break point

Wystarczy usłyszeć ton, żeby podjąć melodię. Zawsze pozostaje kwestia ucha, wystarczająco czułego, by nie podnosić. Jak opuszki palców. Być może storniały przez sen. Bywa i odwrotnie. Sen storniał w opuszkach palców? Nie spałem dobrze tej nocy, a przecież to w zasadzie proste: im wcześniej zaśniesz, tym dłużej śpisz. (Dlatego to, co najdawniejsze, ma najwięcej przed sobą; jakby nie liczyć, Bóg nas przeżyje.)

Nareszcie masz świat w kolorze, kupiony po dziewięciu latach od powrotu zza Oceanu z procentu od tracącego wartość dolara, ale brak ci rozkładów jazdy. Pilot wykonuje polecenia, ale ty wybierasz na chybił trafił. Myślałeś, że obejrzysz tej niedzieli Tycjanę, balet Cin-Cin i panienki z EWG rozbierające się pod tę muzyczkę, której rytm wybijają kołyszące się biodra Tycjany.

Któż mógł wiedzieć, że RTL transmituje finał Masters z Madison Square Garden? Tenis pod koniec listopada, kiedy za oknami leje, czy to najlepszy pomysł? Nawet nie wiesz, komu sprzyjasz: Seles czy Sabatini? Kamera wyłuskuje z trybun pannę Capriati, w czasie przegranego półfinału zjadła pięć hot-dogów! Smacznego. Nawet gdybyś się zdecydował, po czyjej jesteś stronie i tak nie byłaby to odpowiedź, co one robią z potem. Gabrieli wsiąka w bluzkę, to widać na plecach. Monika jest sucha, może tylko jej jasny warkocz spięty w kok staje się z każdym gemem niezauważalnie cięższy.

Na tym można by poprzestać. Zostawiłem je (zgasiłem?) w połowie trzeciego seta, nie wiedząc, że będą grały aż pięć. Nie mogłem zasnąć, nie z niepewności o wynik. To przyszłość spędza sen z oczu i wiatr, który wieje gdzieś daleko w Tatrach. Od ostatniej naprawy zegar bije tylko raz, co pół godziny. Między północą a drugą i tak nie ma to żadnego praktycznego znaczenia: równie dobrze może być pół do pierwszej, pierwsza, pół do drugiej. Odliczanie godzin do chwili, gdy rano zadzwoni budzik, czyżby to był sposób na zaśnięcie? Barany nie są wcale takie głupie.

Bohdan Zadura

JERZY KUTNIK

Performance i postmodernizm w literaturze amerykańskiej

Choć pojęcie postmodernizumu oraz kategorie wyznaczające parametry postmodernistycznej sytuacji estetycznej upowszechniły się dopiero na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, wydaje się, że istotne osiągnięcia wyznaczające drogi rozwoju współczesnej, tj. postmodernistycznej, sztuki amerykańskiej dokonały się w pierwszym dwudziestoleciu po drugiej wojnie światowej. Cechą wspólną działań artystów awangardy (głównie nowojorskiej) tego okresu jest dążenie do syntezy dwóch zasadniczych tendencji w sztuce naszego stulecia, jakimi są, z jednej strony, postępująca demimetyzacja sztuki i, z drugiej strony, jej teatralizacja. Efektem tej syntezy jest stworzenie modelu sztuki, który oparty jest na zupełnie nowej hierarchii i znaczeniu tradycyjnych kategorii estetycznych. Zostają one mianowicie podporządkowane zasadom mówiącym, że, po pierwsze, istotą sztuki nie jest odtwarzanie rzeczywistości lecz jej tworzenie i, po drugie, istotną rzeczywistością, jaka powstaje w wyniku działania artystycznego nie jest efekt w postaci przedmiotu materialnego czy konceptualnego, lecz jest nią samo przeżycie estetyczne, jakiego doświadcza zarówno sam twórca—wykonawca, jak i widz—współtwórca. Jeżeli nawet mamy do czynienia z konkretnym przedmiotem (np. w postaci obrazu, rzeźby, konceptu, zapisu nutowego, tekstu, itp.), przedmiot ten nie jest właściwym przedmiotem artystycznym lecz raczej formą dokumentacji oraz medium, za pośrednictwem którego odbiorca może doświadczyć przeżycia estetycznego w czasie i miejscu innym niż to, w którym działanie artysty powołało ten przedmiot do istnienia.

Tak pojmowane dzieło sztuki można krótko określić jako wydarzenie lub proces, w którym tworzywo właściwe danemu gatunkowi czy rodzajowi zostaje użyte nie w celu przedstawienia jakiejś uprzednio sformułowanej treści czy znaczenia lecz w celu stworzenia nowego znaczenia, które nie mogłoby powstać i zostać odebrane bez zaistnienia tego wydarzenia czy procesu. Z autotelicznego i dynamicznego charakteru powyższego modelu wypływa szereg jego cech, które zawierają się w trzech następujących kategoriach. Po pierwsze, dzieło sztuki, którego istotą jest działanie, jest rodzajem gry opartej na improwizacji, inwencji, przypadkowości, czy też, jak mawia senior nowojorskiej awangardy, kompozytor, pisarz i filozof John Cage, „celowej bezcelowości". Abstrakcyjność, a raczej referencyjna nieoznaczoność, takiego dzieła powoduje z kolei, że często jedynym elementem sytuacji jego zaistnienia, który daje się jednoznacznie zidentyfikować i i zlokalizować jest materiał, czy środek przekazu. Jego fizyczne właściwości lub kontekst zachodzącego procesu nabierają więc autonomicznej wartości znaczeniowej, podczas gdy treść przedstawiająca zostaje zredukowana do minimum bądź całkowicie wyeliminowana. Wreszcie, aktywny udział odbiorcy w zdarzeniu artystycznym staje się niezbędnym warunkiem po-

wstania wartości estetycznej. Można zatem stwierdzić, że dzieło sztuki jest rezultatem czasoprzestrzennej interakcji twórcy, odtwórcy (coraz częściej jest to jedna i ta sama osoba), odbiorcy (również krytyka) oraz tworzywa. Każdy z tych elementów sytuacji artystycznej ma do wykonania zadanie, rolę do odegrania, i to w ścisłe teatralnym, czy dramatycznym, sensie. Wystarczy tu przywołać przykład czołowego amerykańskiego przedstawiciela abstrakcyjnego ekspresjonizmu Jacksona Pollocka, którego malarstwo często było opisywane przez krytyków przy pomocy pojęć takich jak „aktor", „scena", „akt", „dramat", „rola". Rozpinając na podłodze swego studia płótno o powierzchni nawet kilkunastu metrów kwadratowych, Pollock dokonywał swoistego misterium tańcząc z puszką emalii po powierzchni obrazu, który niczym błona filmowa rejestrował przebieg tej swoistej inscenizacji, stając się materialnym śladem intymnego aktu twórczego. Powieszony w muzeum, obraz ogarniał swym ogromem widza, który, by prześledzić w wyobraźni trajektorię ręki artysty rozchlapującej farbę po powierzchni płótna, zmuszony był odtworzyć jej ruch ruchem własnego ciała. Ruch, działanie, wykonanie stawały się tym samym niezbędnym warunkiem powstania dzieła, jego zaistnienia jako przedmiotu artystycznego i jego percepcji przez odbiorcę. Podobne warunki musiały być spełnione w przypadku happeningów, asemblaży, akcji, działań, zdarzeń, intermediów, op-artu i sztuki kinetycznej, sztuki ziemi, „eksperymentalnej" muzyki Johna Cage'a, tańca Marce'a Cunninghama i inscenizacji The Living Theatre, żeby wymienić przykłady najbardziej znane i oczywiste.

Postępująca w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych teatralizacja wszystkich dziedzin sztuki, do których przeniesione zostały elementy sytuacji scenicznej, znalazła odbicie w upowszechnieniu się pewnych pojęć wywodzących się z kręgów tzw. performing arts, tzn. teatru, tańca i muzyki, czyli sztuk wymagających wykonania do tego, by mogły zostać zaprezentowane i stać się przedmiotem przeżycia estetycznego. Z drugiej strony należy pamiętać, że wykonanie jako takie nie jest czymś, co w wyniku historycznego rozwoju sztuki pojawiło się na pewnym etapie jako nowa jakość, nowy element procesu artystycznego. Czynności wykonawcze zawsze były warunkiem powstania czy prezentacji dzieła sztuki, choć w przeszłości traktowne były czysto instrumentalnie i nie przypisywano im istotnej wartości estetycznej. Nową jakością, z jaką mamy tu do czynienia, jest raczej świadomość, świadomość faktu, że tworzenie, istnienie i odbiór wartości artystycznych są procesami o dynamicznym charakterze, są funkcją działania, efektem wykonania pewnych określonych czynności, zarówno konceptualnych, jak i fizycznych. W sztuce postmodernizmu symbolem tej świadomości, pojęciem, które najpełniej obejmuje cały zespół asocjacji określających tę świadomość i wrażliwość estetyczną, jest performance, słowo oznaczające w języku angielskim właśnie wykonanie, działania, funkcjonowanie. W tym sensie performance jest kategorią obejmującą wszystkie rodzaje, gatunki i hybrydalne formy sztuki, które odrzucają teorię mimesis z jej statyczną koncepcją sztuki jako imitacji rzeczywistości. Co więcej, pojęcie performance posiada szerszy, ogólnokulturowy, czy wręcz epistemologiczny wymiar, gdyż określa ono również tendencję w naukowej i filozoficznej myśli współczesnej do uznawania działania nie tylko jako warunku poznania, lecz faktycznie również jako warunku istnienia wszelkiego bytu. W myśl teorii rozwijanych przez nauki ścisłe i biologiczne, świat fizyczny istnieje jako zbiór cząsteczek elementarnych, które są formą energii i jako takie podlegają stałym przemianom o całkowicie nieoznaczonym i autonomicznym charakterze, a poznanie zjawisk zachodzących w naturze następuje w drodze interakcji pomiędzy podmiotem obserwującym i obserwowanym

przedmiotem (np. mechanika kwantowa). Podobnie, w naukach społecznych coraz bardziej powszechne jest przekonanie, że człowiek istnieje i poznaje siebie oraz innych ludzi poprzez udział w tym, co socjolog Erving Goffman określa jako „teatr życia codziennego" (np. psychologiczne i socjologiczne teorie roli), a wiedza zmysłowa, tj. wiedza zdobywana poprzez działanie, uznawana jest za źródło poznania równorzędne z wiedzą dyskursywną. Swą wiedzę o rzeczywistości człowiek konkretyzuje, czyni „prawdziwą", w procesie wiernej artykulacji, w języku,tego, co jest: a język, jak dowodził angielski filozof i językoznawca J.L. Austin, nie tylko nazywa rzeczy, ale posiada również moc sprawczą, moc dokonywania tego, co nazywa.

W kontekście niniejszych rozważań ważniejsze od tego, co językoznawcy ze szkoły Austina określają jako performatywne właściwości aktów mowy, są jednak właściwości języka jako tworzywa artystycznego. Jak pokazuje rozwój sztuki postmodernistycznej, dążenie do teatralizacji oraz dążenie do demimetyzacji to w istocie dwa aspekty tej samej tendencji. Teatralizacja, czy, należałoby już powiedzieć, performatyzacja, nieuchronnie prowadzi do redukcji treści przedstawiającej dzieła, do ograniczenia bądź praktycznej likwidacji funkcji denotacyjnej tworzywa czy środka przekazu. Konsekwencją jest to, co Susan Sontag określiła jako „ucieczkę od interpretacji", czyli odejście od mimetycznej koncepcji sztuki jako przywoływania rzeczywistości istniejącej na rzecz koncepcji sztuki jako powoływania rzeczywistości do istnienia (opozycję tę zgrabnie wyraża zestawienie „reprezentacja/prezentacja"). Jednakże zastosowanie tej koncepcji w odniesieniu do literatury może nasuwać istotne wątpliwości ze względu na szczególny charakter tworzywa, jakim posługuje się pisarz. Logicznie rozumując, literatura orientująca się na model performatoryjny powinna osiągnąć kondycję sztuki niemimetycznej, nieprzedstawiającej, tymczasem pojęcie nieprzedstawiającej, czyli abstrakcyjnej literatury wydaje się wewnętrznie sprzeczne, bowiem funkcjonowanie tekstu literackiego opiera się na jego referencyjności, na jego zdolności przywoływania fragmentów nazywanej rzeczywistości. Jednakże choć sama natura języka jako systemu znaków zdaje się wykluczać całkowitą autonomiczność, czy autotelicznośc, utworu literackiego, dwudziestowieczne językoznawstwo, filozofia języka, logika i teoria literatury wyraźnie zwracają uwagę, że w istocie znaki językowe, jakimi są słowa, mogą funkcjonować na swój sposób bez przywoływania uprzednio określonych referentów. I tak, strukturaliści prascy wyróżnili funkcję poetycką języka, a Ludwig Wittgenstein, w słynnym dictum „Granice mego języka są granicami mego świata", stwierdził, że to nie człowiek jest panem swojego języka, tylko język jest panem człowieka, bo ludzka percepcja i zrozumienie zjawisk psychicznych i fizycznych są zdeterminowane zdolnością (chciałoby się powiedzieć chęcią, czy gotowością) języka do wyrażania ludzkich doświadczeń, do nazywania rzeczy. Pogląd Wittgensteina, sformułowany w odniesieniu do języka naturalnego, znalazł interesujące rozwinięcie w odkryciach matematyków, którzy dowiedli, że każdy system formalny, np. w postaci teorematu matematycznego, po osiągnięciu pewnego poziomu złożoności staje się systemem autonomicznym, autoreferencyjnym, w którym stwierdzenie jakiegoś faktu jest tożsame z tym faktem. Odkrycie to ma istotne konsekwencje również dla literatury, gdyż utwór literacki jest też swoistym systemem formalnym na podobieństwo teorematu matematycznego, a zatem, podobnie jak teoremat, tekst może funkcjonować autonomicznie, może być zwolniony z obowiązku czy konieczności opisywania lub wyrażania tego, co istnieje poza nim, co nie jest nim samym. Nie musi już być oknem, przez które patrzymy na rzeczywistość, lustrem, w którym się ona odbija, ani lampą, która ją oświetla. Staje się bytem niezależnym, rzeczywistością samoistną.

Jest rzeczą interesującą, że tradycję postmodernistycznej literatury o orientacji antymimetyczno-performatoryjnej tworzą głównie poeci, co być może da się wytłumaczyć tym, że utwór poetycki łatwiej niż powieść jest postrzegany jako rzecz sama w sobie, a nie jako obraz czy imitacja czegoś istniejącego poza (a raczej przed) nim samym. Po prostu utwory poetyckie są na ogół krótsze niż dzieła prozatorskie, mają ściślej określoną formę i ich efekt jest w mniejszym stopniu zależny od dyskursywności wypowiedzi. W przeciwieństwie do powieści, w wierszu wymiar semantyczny języka może być istotnie zredukowany przy jednoczesnym wyeksponowaniu jego wymiaru konkretnego, zarówno w sensie dźwiękowym, jak i wizualnym. Jak się wydaje, pierwszym poetą, który zerwał z tradycją romantyzmu i symbolizmu był Artur Rimbaud, który uwolnił język poezji od funkcji komunikacyjnej i ekspresywnej i pokazał, że może on (dys)funkcjonować autonomicznie. W pierwszej połowie naszego stulecia kierunek zapoczątkowany przez Rimbauda, określany mianem antysymbolizmu i charakteryzujący się niedookreśleniem denotacyjnym, naciskiem na konkretność i dosłowność oraz swobodną grę skojarzeń, kontynuowany był w Ameryce przez Gertrudę Stein, Ezrę Pounda i Williama Carlosa Williamsa. Oscylując między referencyjnością a grą kompozycyjną, ich utwory, zamiast opisywać, jak wyglądają rzeczy, konstruują sytuacje, w których rzeczy się wydarzają. „Bezpośredniość prezentacji", jaką w poezji Rimbauda podziwiał Pound, stała się podstawą koncepcji wortycyzmu, poezji nieprzedstawiającej, w której każdy wiersz funkcjonuje jako vortex, czyli wir, albo, jak określa to sam Pound, punkt, w którym koncentruje się maksimum energii.

W powojennej poezji amerykańskiej nurt ten znalazł wybitnego kontynuatora w osobie Charlesa Olsona, związanego z eksperymentalną szkołą Black Mountain College, która w latach czterdziestych skupiała czołowych przedstawicieli kilku pokoleń nowojorskiej, a także europejskiej, awangardy artystycznej i intelektualnej (m.in. uczyli tam bądź studiowali Josef Albers, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow, David Tudor, Paul Goodman, Buckminster Fuller). Olson znany jest przede wszystkim jako twórca koncepcji poezji projektywistycznej, którą sformułował w manifeście będącym nie tyle dyskursywną, opisową ekspozycją teorii, co jej praktyczną realizacją. Uznając poezję za sztukę kinetyczną Olson określa wiersz jako strukturę energetyczną, której zadaniem jest umożliwienie poecie przekazania czytelnikowi w sposób jak najbardziej bezpośredni energii zaczerpniętej z dowolnego źródła. Jako konstrukcja werbalna, wiersz projektywistyczny nie chce reprezentować niczego, co istnieje poza nim, lecz chce być polem sił (witalnych, intelektualnych, emocjonalnych, twórczych) artysty, w którym dokonuje się wierna rejestracja procesu transferu energii. Proces ten zachodzi w sposób nieprzewidywalny, pewnym sensie niekontrolowany, bo, jak twierdzi Olson, *poeta może podążać tylko tą drogą, jaką wiersz sam sobie obiera*. Oznacza to oczywiście odwrócenie zależności między twórcą a jego dziełem, również między znakiem a znaczeniem. Wyeliminowana zostaje liryczna ingerencja podmiotu jako źródła wszelkiego sensu, a rola poety ograniczona zostaje do tego, by dać się ponieść strumieniowi energii i nadać mu bieg artystycznie celowy. Tym samym jaźń poety zajmuje miejsce obok, jak mówi Olson, *tych pozostałych tworów natury, które, niczego im nie ujmując, można nazywać przedmiotami. Bo człowiek jest również przedmiotem, niezależnie od tego, jaką wyższość sobie przypisuje*. Określając miejsce człowieka w świecie w kategoriach jego związków z naturą, Olson stwierdza, że właściwym związkiem jest partycypacja, aktywne uczestniczenie w procesach natury. Epistemologiczno-estetyczny holizm Olsona domaga się od poezji

powagi, która pozwoliłaby dziełom poety zająć miejsce pośród twórców natury, jednocząc człowieka z przyrodą, a sztukę z życiem. Powaga ta nie wyklucza jednak ludycznego, zabawowego charakteru poezji. Zastępując Kartezjuszowskie „myślę, więc jestem" postmodernistycznym „bawię się, więc jestem", Olson zapytuje: *„Czyż nie chodzi nam o zabawę (grę) umysłu, czyż to nie ona właśnie jest świadectwem istnienia umysłu?"* Zwracając uwagę na element gry w procesie kompozycji, poeta kładzie również nacisk na mechanikę pisania na maszynie. Stwierdza on: *Maszyna do pisania daje tę korzyść, że dzięki stałej i dokładnej spacji można precyzyjnie zaznaczyć rytm, oddech i pauzy, zawieszać nawet pojedyncze sylaby i zestawiać nawet części wyrażeń zgodnie z intencją poety*.

„Gra" na maszynie do pisnia była także specjalnością innego poety, Franka O'Hary. Odnosił się on sceptycznie do poglądów Olsona, uważając je za zbyt teoretyczne, ale wiele postulatów poezji projektywistycznej znalazło najdoskonalszy wyraz właśnie w jego „personistycznej" twórczości. Traktując pisnie jako prywatną, często wręcz intymną, część swego „konwersacyjnego życia", O'Hara czerpał inspirację z przyjźni i współpracy z licznymi przedstawicielani abstrakcyjnego ekspresjonizmu, których rzecznikiem, krytykiem i mecenasem był z racji stanowiska kuratora sztuki w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Często wyrażał swe poglądy dotyczące poezji w cenionych pracach na temat współczesnego malarstwa i rzeźby, a poglądy te były tak bliskie estetyce „szkoły nowojorskiej", że, jak zauważa pewien krytyk, wystarczy w jego opisie obrazu spod znaku action painting zamieniać słowa „farba", „malarz" i „obraz" na „język", „poeta" i „wiersz", by otrzymać personistyczną deklarację poetycką. O'Hara sam zresztą mówiąc o własnych wierszach często posługiwał się terminologią ze słownika krytyka sztuki. Tak jak abstrakcyjni ekspresjoniści podkreślał autonomiczny charakter swych utworów nie jako reprezentacji rzeczywistości, lecz jako integralnych przedmiotów istniejących w rzeczywistości. Maszyna do pisania była tu przydatna nie tylko jako narzędzie, przy pomocy którego poeta wyrażał szybkość i spontaniczność aktu twórczego, lecz służyła również podkreśleniu wizualnej prozodii, co z kolei zwracało uwagę czytającego na materialny aspekt wiersza jako konfiguracji liter i słów wydrukowanych na białej powierzchni strony. Bo pisanie, twierdził O'Hara, to również tworzenie wizualnej, typograficznej formy, której percepcja wymaga zaangażowania nie tylko intelektu czy wyobraźni, lecz również zmysłu wzroku i dotyku. Tak jak oglądający obraz Pollocka czy Willema de Kooninga wzrokiem śledzi ślad pędzla czy szpachli pozostawiony na płótnie, by w wyobraźni odtworzyć ruch ręki artysty, tak czytelnik nie tylko wykonuje konceptualną czynność czytania tekstu, ale wzrokim (a może i palcem) śledzi wędrówkę liter po powierzchni strony, by w wyobraźni odtworzyć trajektorię myśli poety w momencie ich artykulacji.

Jak zauważa inny krytyk, główne składniki poezji Franka O'Hary to poeta i czytelnik — wszystkie jego strategie prowadzą do takiego wniosku. Właśnie tę dualistyczną zasadę podziwiał on najbardziej w malarstwie abstrakcyjnego ekspresjonizmu, to, że dobry obraz „nie deklaruje swego znaczenia, tylko angażuje weń widza". Poezja Franka O'Hary była sumą równych części percepcji i partycypacji. Inna analogia między abstrakcyjnym ekspresjonizmem a jego pisarstwem dotyczy dwuwymiarowości, płaskości form. Malarze action painting zredukowali przestrzeń do materialnej płaszczyzny obrazu wyznaczonej wymiarami płótna i uczynili ją areną, na której artysta wyzwala swą fizyczną i duchową energię w akcie twórczym. O'Hara oddaje tę właściwość „malarstwa gestu" w wierszach, które mają formę improwizowanej, naturalnej rozmowy, rozmowy poety z ota-

czającą rzeczywistością. Spacerując ulicami Manhattanu, O'Hara niczym mistrz surfingu ślizga się po powierzchni życia miasta, którego zewnętrzną formę określają ruch i gwar ulicy, reklamy, kioski z gazetami, bary i witryny sklepowe, cień drapaczy chmur i wycie syren statków na rzece. Płaskość, czy „powierzchowność", poezji O'Hary nie oznacza jednak płytkości, bowiem tak jak Pollock spłaszczył przestrzeń obrazu po to, by odkryć głębię zawartą w powierzchni, tak zapis zewnętrznej formy codziennych zdarzeń odkrywa głębię percepcji poety.

Dążenie Olsona i O'Hary do uchwycenia w sposób jak najbardziej bezpośredni procesów percepcyjnych i myślowych zachodzących w trakcie pisania i przezeń wywoływanych łączy twórczość obu, nieżyjących już poetów z dokonaniami współczesnych przedstawicieli i spadkobierców szkół nowojorskiej i Black Mountain. Najwybitniejszym z nich jest John Ashbery, przyjaciel O'Hary, ceniony również jako krytyk sztuki. Wiersze Ashbery'ego są przykładem nawrotu w poezji postmodernizmu do narracyjności, co nie jest bynajmniej sprzeczne z antymimetycznym nastawieniem tej poezji, bowiem, określając wiersz jako otwarte pole możliwości narracyjnych, Ashbery pisze utwory, których tok narracyjny wyznacza swobodna gra skojarzeń oraz rekonstrukcja logiki podświadomości oparta na sennych widzeniach, medytacji i abstrakcyjnej spekulacji. Ich nieoznaczoność referencyjna kieruje uwagę czytelnika raczej ku samemu procesowi formułowania i artykułowania myśli, niż ku ich treści przedstawiającej. Proces ten ma głównie charakter intelektualny, ale realizuje się on w sposób konkretny na poziomie prozodii wiersza Ashbery'ego, gdyż obok narracyjności połączonej z denotacyjną nieoznaczonością charakteryzuje się on odejściem od tradycyjnego metrum poetyckiego w kierunku rytmizacji właściwej prozie, a konkretnie — naturalnej wypowiedzi mówionej. Normalnie, nieregularny rytm języka mówionego porządkowany jest w utworze literackim albo poprzez nałożenie nań jakiegoś schematu metrycznego, albo poprzez nadanie mu logicznej i syntaktycznie spójnej formy zdaniowej. W pierwszym wypadku mamy do czynienia z poezją, w drugim — z prozą. Ashbery zachowuje jednak jako podstawową jednostkę metryczną organizującą jego wypowiedź naturalny rytm mowy potocznej, bowiem znacznie wierniej oddaje on asocjacyjny, spontaniczny, „roboczy" charakter myślenia i werbalizacji doświadczenia.

Jerome Rothenberg, inny wybitny przedstawiciel performatoryjnej poezji nieoznaczoności, charakteryzując „kontrpoetykę" tego kierunku (który obok szkoły nowojorskiej i Black Mountain reprezentowany jest również przez poezję beatu, poezję konkretną, poezję przypadku, poezję zwierzenia i poezję głębokiego obrazu), zauważa, że w nowej poezji amerykańskiej tradycyjna metryka zostaje zastąpiona miarą opartą nie na rytmie metronomu, lecz na zmieniającej się sekwencji dźwięków i pauz, wyznaczanych rytmem oddechu bądź rytmem myśl. Sekwencja ta przybiera postać linii melodycznej, która odzwierciedla melodię języka mówionego. Tekst pisany staje się więc tylko formą notacji wiersza, bądź, jak mawiają poeci wizualni i konkretni, przestrzenią, w której oko jednym spojrzeniem odczytuje widzialny kształt i znaczenie. A sama poezja staje się formą intermedialną, rodzajem performance, czego przykładem jest twórczość Davida Antina, Dicka Higginsa, Jacksona Mac Low i samego Rothenberga. Podstawowym środkiem zapewniającym koherentność wypowiedzi poetyckiej są w ich utworach nie związki syntaktyczno-semantyczne, lecz dźwięk i słowo-obraz. Niezależnie od indywidualnych różnic, wymienieni poeci wychodzą z założenia, że czynności fizyczne są tak samo niezbędne do powstania i prezentacji wiersza jak czynności myślowe. W ich

przekonaniu poezja nie jest czymś, co należy czytać i kontemplować, tzn. zrozumieć i zinterpretować, lecz jest czymś, co należy wykonać i w czym należy wziąć udział. Wiersz to nie tylko słowa tekstu, lecz całość zjawisk towarzyszących jego powstaniu i prezentacji. Może to być, jak w przypadku poezji konkretnej, słowo-obraz na powierzchni strony, którą się nie tylko czyta, lecz także ogląda, bądź materialny przedmiot (tom), którym manipuluje się w przestrzeni. Może to być wiersz-dźwięk (Rothenberg), wiersz-rozmowa (Antin), czy wiersz-taniec (Mac Low). Niezależnie od formy, jaką wierszowi nadaje poeta w trakcie jego realizacji, akt twórczy nie jest procesem reifikacji jakiegoś znaczenia poprzedzającego powstanie znaku, jakim jest wiersz. Jak mówi John Cage, znany ostatnio bardziej jako twórca „poezji procesu", wiersz jest okazją do przeżycia, do zdobycia nowego doświadczenia, a nie reprodukcją doświadczenia przeżytego wcześniej.

Jednym z ciekawszych przykładów teoretycznej i praktycznej realizacji poznawczej funkcji literatury w znaczeniu określonym przez Cage'a jest pisarstwo Raymonda Federmana, twórcy teorii „surfikcji" i czołowego jej przedstawiciela w powieści amerykańskiej. Istotą tej teorii jest to, że Federman praktycznie utożsamia w niej pojęcie fikcji z pojęciem pisania, w czasownikowym znaczeniu tego słowa, tj. jako nazwy czynności, którą wykonuje pisarz tworząc fikcję. Dla Federmana literatura to nie tylko słowa, które się pisze, lecz również pisanie tych słów, co oznacza, że język nie jest przez niego traktowany tylko jako narzędzie, jako nośnik treści przedstawiających, lecz że sam jest autonomicznym przedmiotem przekazu, który nabiera znaczenia poprzez fakt użycia słów i umieszczenia ich w pewnym określonym kontekście przez myśl, głos czy dłoń pisarza. Jako takie, słowa oddziałują na wyobraźnię czytelnika nie tylko dzięki swej zdolności przywoływania referentów, lecz także poprzez swą konkretną formę, tj. jako słyszalne dźwięki i widzialne kształty.

Ponieważ powieść funkcjonuje głównie w postaci tekstu pisanego, przestrzenny układ słów jako znaków typograficznych rozmieszczonych na powierzchni strony stanowi istotny element kompozycji, bowiem, jak zauważa Federman, czytelnik postrzega powieść w pierwszej kolejności poprzez jej formę technologiczną, jako tekst drukowany, jako książkę. Tradycyjna powieść praktycznie ignoruje oddziaływanie materialności książki na wyobraźnię, ale zdaniem Federmana, jeśli mamy uczynić z powieści formę sztuki, to musimy wynieść słowo drukowane do rangi środka przekazu, tak aby miejsce i sposób umieszczenia znaków typograficznych na powierzchni strony miały związek z tym, co powieść mówi. Takie podejście nie jest niczym wyjątkowym we współczesnej sztuce i można je porównać chociażby do nacisku, jaki malarze action painting kładli na zwartość powierzchni i płaskość obrazu po to, by wyeksponować fizyczne właściwości materiału (farby i płótna). Zadrukowana strona powinna, zdaniem Federmana, być traktowana jako nieprzezroczysta powierzchnia, do której słowa przylegają niczym farba do płótna i na której, zamiast złudzenia głębi obrazu prawdziwego świata zamieszkałego przez prawdziwych ludzi, „czarne słowa rysują płaskie postacie rozproszone na poszarpanej białej pwierzchni, wypełniając ją czarną krwią atramentu". Nie oznacza to oczywiście całkowitego zastąpienia fabuły farbą drukarską, wyeliminowania dyskursywności tekstu i organizującej roli struktur syntaktyczno-semantycznych. Chodzi raczej o zrewidowanie statusu funkcji komunikacyjnej języka wśród innych elementów kompozycyjnych. Środki typograficzne, twierdzi Federman, są tu niezmiernie użyteczne, gdyż, po pierwsze, pozwalają pisarzowi lepiej dostosować tworzywo do szczególnych warunków pisania w celu osiągnięcia pełnej integracji syntaksy z parametrami

strony, tj. z jej formatem i rozmiarami, jej marginesami i krawędziami, z symetrycznością jej kształtu, a nawet z jej białością; po drugie, za pomocą strategii typograficznych pisarz może zniszczyć linearność konwencjonalnej składni i uwolnić słowa od przypisanych im przez reguły gramatyki zależności. Dzięki takim zabiegom, jak sądzi Federman, wydobywa się ukryte i na ogół ignorowane możliwości języka, które uwidaczniają się w zderzeniu logiki składni z logiką percepcji wzrokowej. Mówiąc ogólnie, środki typograficzne, czy konkretne, w sposób efektywny, i często efektowny, przenoszą nacisk ze sfery referencyjności na sferę nie- i autoreferencyjności powieści, sferę jej autonomicznego istnienia i funkcjonowania jako dzieła sztuki.

Należy tu podkreślić, że choć według Federmana istotą literackiego dyskursu jest odnalezienie swego punktu odniesienia, swych własnych reguł organizowania się w sobie, a nie w wyimaginowanym doświadczeniu, z którego wyrasta, nie oznacza to, że pisarz uważa powieść za całkowicie autonomiczną i hermetyczną strukturę zawartą w konkretnej formie tekstu drukowanego. Federman kładzie równy nacisk na aktywną rolę czytelnika w procesie aktualizacji potencjalnego sensu utworu literackiego, w nadawaniu mu ostatecznego kształtu i znaczenia. Prawdziwy utwór „surfikcyjny", poprzez przełamywanie ograniczeń linearnego czytania i zaburzanie funkcji denotacyjnej języka, daje czytelnikowi możliwość aktywnego wyboru metody porządkowania dyskursu i nadawania mu sensu. Aby uniknąć narzucania czytającemu sposobu czytania i interpretacji tekstu, „surfikcja" Federmana uniemożliwia projekcję oczekiwań i ich realizację, wprowadzając do akcji fabularnej element nieoznaczoności, przypadku i improwizacji oraz posługując się formą arbitralną i aleatoryczną. W ten sposób z jednej strony kieruje uwagę czytelnika ku mechanizmom inwencji, której przedmiotem jest nie tylko forma, ale i treść powieści, a z drugiej strony zmusza go do uruchomienia własnej wyobraźni. Zabiegi formalne w postaci gier typograficznych, czy też, na przykład, alfabetycznych, nie są oczywiście jedynym, być może nawet nie najważniejszym, sposobem aktywizacji czytelnika, jednak w sposób najbardziej bezpośredni, oczywisty, a zatem i skuteczny, uświadamiają nam, że powieść to nie metaforyczne odbicie świata lecz przede wszyskim, jak stwierdza Federman w jednej ze swych typograficznych fantazji, *cztery ściany stół krzesło papier ołówki (albo maszyna do pisania jeśli ktoś pisze na maszynie) (stuk—stuk stuk—stuk stuk—stuk stuk—stuk stuk—stuk stuk—stuk stuk—stuk stuk—stu) a potem godziny wiele godzin dni i noce tygodnie i miesiące nawet całe lata walenia w nią (w tę przeklętą maszynę) walenia głową o mur z tylkiem na krześle w samotności — tak — w samotności patrzysz na latające wokół muchy dłubiesz w nosie palisz na umór charkasz obcinasz paznokcie bębnisz palcami w stół nic nie robisz czekasz żeby coś przyszło do głowy pytasz sam siebie co ja tu do cholery robię! Tam właśnie i w taki sposób zaczyna się literatura.*

Tak zaczyna się przedstawienie — performance — do którego czytelnik może się włączyć w dowolnym czasie i miejscu, nie jako bierny widz, lecz jako odtwórca, a raczej twórca, swej własnej roli. Nie ma znaczenia, jak to się robi. Nie ma znaczenia, dopóki się tego nie zrobi.

Jerzy Kutnik

Frank O'Hara, John Ashbery oraz inni poeci „szkoły nowojorskiej" byli prezentowani w „Literaturze na Świecie" (nr 7, 1986). Wybór wierszy O'Hary pt. *Twoja pojedynczość* został wydany przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1987 roku. Wiersze Ashbery'ego drukował niedawno „Akcent" (nr 3, 1990). Raymond Federman i inni postmoderniści amerykańscy byli prezentowani w „Literaturze na Świecie" (nr 9, 1984). Powieść Federmana *Podwójna wibracja* ukazała się w 1987 roku nakładem Wydawnictwa „Pomorze", a esej *Surfikcja* można znaleźć m.in. w tomie *Nowa proza amerykańska* pod redakcją Z. Lewickiego wydanym przez „Czytelnika" w 1983 roku.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

International Ecological Security. Ed. by Ziemowit Jacek Pietraś. Ss. 276, nakład 200 egz. (Wersja polska książki zawiera dodatkowo pracę Janiny Mrówczyńskiej pt. *Ekologiczne zagrożenie dziedzictwa kulturowego*. Ss. 298).

Wiesław Śladkowski, Małgorzata Willaume, Stanisław Wiśniewski: *Polska obecność w kulturze Francji. XVIII—XIX wiek (do 1939 r.)*. Ss. 210, nakład 300 egz.

Etyka XX wieku pod redakcją Stanisława Jedynaka i Leszka Gawora. T. I. Ss. 213, nakład 300 egz.

Historyczna dynamika wartości. Studia nad aksjologicznymi interpretacjami dziejów. Pod red. Zdzisława J. Czarneckiego i Stefana Symotiuka. Ss 199, nakład 300 egz.

Tadeusz Radzik: *Szkolnictwo polskie w Wielkiej Brytanii po drugiej wojnie światowej*. Ss. 266, nakład 300 egz.

Kobieta w kulturze i społeczeństwie. Praca zbiorowa pod red. Barbary Jedynak. Tom I. 374, nakład 500 egz.

Nauka o pięknie. Rozprawy z pogranicza estetyki, aksjologii ogólnej i antropologii filozoficznej pod redakcją Marii Gołaszewskiej. Ss. 131, nakład 500 egz.

Studia o teoriach wartości w filozofii XX wieku. Praca zbiorowa pod red. Zbigniewa Kuderowicza. Ss. 200, nakład 300 egz.

Polska powieść historyczna XX wieku. Praca zbiorowa pod red. Lecha Ludorowskiego. Ss. 444. Seria: Literaria Lublinensia, t. 2, nakład 300 egz.

Eligiusz Przechodzki: *Pierwsze zaryxy porównawczo-syntetyczne historii literatury rosyjskiej i polskiej. S. B. Linde, A. Mickiewicz, M. Grabowski*. Ss. 164, nakład 300 egz. Seria: Literaria Lublinensia, t. 4.

Barbara Trelińska: *Gotyckie pismo epigraficzne w Polsce*. Ss. 178, nakład 500 egz.

Naród i państwo w myśli politycznej i działalności polskiego ruchu robotniczego (1882—1948). Praca zbiorowa pod red. Edwarda Olszewskiego. ss. 356, nakład 300 egz.

Edukacja wobec wyzwań przyszłości. Pod redakcją Mariana Filipiaka. Ss. 115, nakład 200 egz.

Józef Borusukiewicz: *Lermontow a Polska*. Ss. 235, nakład 200 egz.

Dominik Fijałkowski: *Zespoły roślinne Lubelszczyzny*. Ss. 303 + 36 ryc, nakład 200 egz.

Irena Machaj: *Integracja kulturowa i jej społeczne korelaty. Studium socjologiczne na przykładzie Łęcznej*. Ss. 132, nakład 200 egz.

URSZULA M.BENKA

Fantazja jak pajęczyna

Pod wpływem twego wzroku te wąskie roztargnione uliczki
uśmiechają się pod nosem cichutko — przyśpieszony oddech
deszczu, na oknie zegarmistrza Jana fantazja jak pajęczyna.
Wszelka precyzja kończy się definitywnie
na progu tej małej, zmokniętej horlogerie,
pieścisz mnie a ja przyciskam czoło do okna,
zegary przymykają powieki,
deszcz spada gdzieś w mętne dusze ich kraju.

Wszystko kończy się w tej zmokniętej pracowni,
zabłądziliśmy już dwno temu, krople deszczu są od dawna nieżywe,
och, nic ci nie odpowiem i o nic nie pytaj,
tylko puść... Puść mnie z ramion samą w tę krainę —

Nocą

Upadłam na ogień, który był okrętem
i ciemne korzenie wiódł od ziemi świętej*

Przez wielorybie morza pasł oczy szkarłatem
nieb gniewnych, wielorybich, z harpunem u karku

Pytałam: Kto poluje na Wszechświat?
Żagiel furczał, przytuliłeś mnie mocniej

Schowajmy się na dnie, w samym oku czasu
i cyklon niech odbije nam się w piersiach

Upadłam na ogień, co o tobie wiedział
wziął ciebie jak amulet

A mnie na okręt strząsnął, na pokład, fale, dno, jeszcze niżej
Planety jak rekiny tam krążyły

Ich stada w ciemności i ślady racic i kopyt i chichoty
Kim jesteś? Na księżycu okrakiem je odpędzasz

Okręt tak silny wśród mroku na swojej drodze bezpowrotnej
rozkwitły wielośmiertelny

*Z wiersza Mieczysława Mchnickiego

Oszołomienie

Bór ciemny
i kwiaty w nim z fioletu i czerni
zarosły losy

Mrok świta
w kolczastym gąszczu poświaty
Ty — władczy

Łan szeptu
wzburzył się

Wysokopienny
dreszcz swoich jezior nasyca kruże

Mury ducha
z wieżami w dzikim winie

Twoja wysmukła
wargą po grudach ognistobolesnych

Śmiech! — chętna kałuża
w wąwozie leśnym

Według łotra

Krawędź tak ostra
miękko wychylona w obce wymiary

Brama obmywająca
z ciał nieprawdy
ducha rozwirowane hieroglify

Kamieni jasny prąd
i serce wbite w źródło życia
jak oszczep

Człowiek to tylko sposób istnienia Boga
winogrono na pędzie boskim

*
* *

Usnąć
W słabość własnego ciała się wtulić jak w nicość
tę sprzed narodzenia,

słabość ludzka to nicość, i nicość ciało...
Widziałem tylko zarys, świetlisty zarys kielicha
w zielonych płomieniach ogrodu i w niepojętych językach
lśnił
w przedświt
i los nam się stał Graalem —

Tylko słowo
pozostało stłuczone z bez sensu ostrym
wczuciem się w ciszę.

Odgrodzić się snem jak od bestii
od modlitwy, od blasku, od świtu —

Urszula M. Benka

Książki nadesłane

Wydawnictwo Literackie

Wacław Iwaniuk: *Zanim znikniemy w opactwie kolorów. Wybór wierszy.* Wyboru dokonał Krzysztof Lisowski. Wstęp Janusz Kryszak. Ss. 169.

Irena Bronner: *Cykady nad Wisłą i Jordanem.* Ss. 221 + 10 ilustr.

Tymon Terlecki: *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej.* Wydanie 1 krajowe. Ss. 421 + 52 ilustr.

Zygmunt Hübner: *Polityka i teatr.* Ss. 331.

Julian Kornhauser: *Wiersze z lat osiemdziesiątych.* Przedmowa Tadeusza Komendanta. Ss. 165.

Lidia Czukowska: *Przedśmiercie.* Przekład i posłowie Alla Sarachanowa. Ss. 81.

Kornel Filipowicz: *Wszystko, co mieć można.* Ss 298.

Jan Kott: *Kamienny potok. Eseje o teatrze i pamięci.* wyd. 2. Ss. 613.

Stanisław Lem: *Wysoki Zamek. Wiersze młodzieńcze.* Wyd. 2. Ss. 220.

Tadeusz Różewicz: *Poezje wybrane. Selected Poems.* Przełożył Adam Czerniawski. Posłowie Tom Paulin oraz Jan Pieszczachowicz. Ss. 285.

Lucjan Rydel: *Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach.* Opracowała Maria Rydlowa. Ss. 118.

BOGDAN DUCHNOWSKI

Listy

List pierwszy

Z moją nogą coś nie w porządku. Jakieś skaleczenie, powstała wielka, czerwona plama. Jutro idę do lekarza.

Dzisiaj spotkałem swego kolegę ze szkoły. Jacy jesteśmy już dorośli. Szedł z matką, kobietą wcześnie postarzałą, zmęczoną, która miała brud pod paznokciami i ukończoną szkołę powszechną. Jej jedyną radością jest syn. To duma (nie wiem z czego), to nadzieja (nie wiem na co), to świat (myślę — mały). I gdy oboje ich mijałem, wydawało mi się, że ona dla niego jest tylko wstydem. Dorośli synowie wstydzą się swoich matek, które im wszystko oddały. Pan Bóg niewdzięcznością synów karze je za ich oddanie. Głupie, naiwne matki.

Matki z mojego podwórka latem spotykają się na ławce przed domem. Stare matki, milczące, stare matki pozbawione złudzeń, nie chcą mówić o swoich dorosłych dzieciach, i matki młode, bez końca gadające o swych pociechach, mądrych, zdolnych, ślicznych, podobnych do niezwykłego ojca. Matki okłamujące siebie, tak wiele żądające od dzieci, matki, które nie udały się światu.

Drażnią mnie te matki siedzące latem na ławce, które dobierają się do mnie, kiedy wracam do domu. Patrzą na mnie, mówią o mnie, wiedzą, jaki jestem, a jestem gorszy od ich wszystkich dzieciaków.

Czasem widzę wśród nich moją matkę, jeszcze niestarą, już niemłodą. Dlaczego tam siada? Pewnie nigdy jej o to nie zapytam.

List drugi

Byłem u lekarza. Moja noga to nic poważnego. Doktor przepisał mi jakieś maści, teraz je przykładam.

U lekarza tłok. Trzeba zachorować na cokolwiek, by się przekonać, że świat składa się z ludzi chorych i rządzą nim choroby.

Nie lubię wizyt u lekarza.

Nie lubię obcowania z chorymi i chorobami.

Nie lubię oglądania tylu nieszczęść i próśb o współczucie.

Nie lubię też słuchania stękań, stukania kul, rzężenia i charczenia.

Nie lubię tego widowiska, którego częstym błaganiem jest błaganie o śmierć, bo nadzieja na ukojenie rozpaczy i bólu już minęła.

Nie lubię oglądania wszystkiego, co może mnie spotkać, albo co już nieodwracalnie czeka na mnie gdzieś w przyszłości.

I dlatego cieszę się, gdy lekarz mówi mi: „To naprawdę nic poważnego, przejdzie wkrótce". Cieszę się, że mogę opuścić tych wszystkich, którzy tam zostają, że mogę wyjść na ulicę do zdrowych.

Cieszę się i nie chcę nawet współczuć, bo współczucie oznacza pamięć, a ja nie chcę pamiętać, że istnieje świat ludzi chorych. Cieszę się swoim zdrowym ciałem i myślą: „To jeszcze nie ja, jak dobrze, że to jeszcze nie ja".

Tę brzydką egoistyczną myśl, stwarzającą iluzję wieczności naszego życia, skrywam w sobie głęboko. Ty jesteś pierwszą osobą, której ją wyjawiam.

List trzeci

Wczoraj odwiedziła nas moja prababka. Ma 89 lat. Jest cała pomarszczona i sucha. Ręce jej drżą, że ledwo trzyma łyżkę. Całe życie ciężko pracowała. Do tej pory zachowała dużą sprawność fizyczną i pełną świadomość. Ma żyć 90 lat, tak jej wróżyła Cyganka. Został więc już tylko rok. Moja prababka czeka na śmierć. Wygląda jej zimą, patrząc na śnieg, i latem — patrząc w słońce. Urodziła dwoje dzieci, syna i córkę. Córki moja prababka nigdy nie kochała. Za to miłość do syna wciąż trwa. I ta miłość nie pozwala jej umrzeć.

List czwarty

Napatrzyłem się życia w zachodnioniemieckim katalogu „Otto". Przejrzałem szybko fotografie z modą, meblami, sprzętem audiowizualnym i samochodami. Potem jeszcze raz przejrzałem i potem jeszcze tenże katalog. Syciłem się bogactwem, które przywiózł mi w katalogu mój kolega wracający z Niemiec.

Ja nigdy nie byłem na Zachodzie, w ogóle nie byłem za granicą, nawet w Krakowie nie byłem.

A gdy jestem głodny, by gdzieś pojechać, to najpierw coś oglądam, np. widokówki. Chcę jechać do miasta Z., więc oglądam miasto Z. na widokówkach. Widzę kolorowe domy, ulice, ludzi na ulicach. Ludziom przyglądam się bardzo uważnie. Tacy mali, takie plamki. Szukam siebie wśród nich i znajduję.

A gdy znajdę, to po co nam jechać do miasta Z., skoro byłem tam już, skoro wciąż tam jestem. Po co? — pytam się i zostaję w domu. Tak zaspakajam swój głód podróżowania. Oglądactwem.

List szósty

Moja noga zaczyna boleć. Mała rana, plama wciąż duża i bardziej czerwona. A przepisane maści nie pomagają.

Dzisiaj oglądałem album rodzinny, który przypadkowo znalazłem na strychu.

Patrzyłem na dwie fotografie.

Na jednej młody chłopak — uśmiechnięty, zdrowe zęby, radość w oczach, grzywa drażniąca czoło, ciało spragnione życia.

Na drugiej mężczyzna czterdziestoletni — ciemne włosy, mocne ciało, zmęczenie w oczach, troska w bruzdach na czole, trwanie.

Obie fotografie przedstawiają tego samego człowieka.

Co się wydarzyło pomiędzy fotografiami?

Co się stało z radością i pragnieniem życia?

Kiedy zniknęły — ustępując miejsca trosce i zmęczeniu?

Czy zaraz po pierwszej fotografii, czy tuż przed drugą?

A może znikały powoli przez całe życie? I całe jego życie było gaśnięciem.

Kto w tym wszystkim zawinił?

Czy w ogóle są winni i czy warto ich szukać, bo w końcu to tylko jeszcze jeden typowy przypadek życia?

Niechcący spojrzałem w lustro. To moja twarz pomyślałem. Chyba wiem, jak wyglądać będzie za dwadzieścia lat.

List siódmy

Wczoraj wracając od lekarza wstąpiłem do kina. Obejrzałem film i publiczność. Film — nudny, publiczność — ciekawa, w większości młodzi ludzie. Filmem był western o dzielnym kowboju broniącym pięknej blondyny przed bandą opryszków.

Ten wychodzący z kina, jest na pewno dzielnym kowbojem, ta — piękną blondyną, a tamten dalej — bandziorem. Po seansie bardzo dużo można spotkać dzielnych kowbojów, pięknych blondyn i bandziorów. Tylko, że za rogiem pierwszego domu dzielny kowboj okazuje się tchórzem, piękna blondyna, którą oświetliły latarnie uliczne, jest wprawdzie blondynką, ale dodać jeszcze, że piękną, to byłoby o jedno słowo za dużo, i tylko bandzior wychodzi jako tako z konfrontacji z rzeczywistością, naprawdę ma w sobie coś z bandziora.

Tak, to smutne, że zaraz po wyjściu z kina musimy spotkać się z triumfującą rzeczywistością, której nic nie jest w stanie pokonać. Ale przecież rzeczywistością są także seanse w kinach i te sekundy, w których jesteśmy dzielnymi kowbojami.

Zapamiętaj, więc sobie, że choć dzisiaj przestałaś być piękną blondyną, jutro możesz stać się M.M., jeśli urósł Ci już biust. Dobranoc.

List ósmy

Poznałem dziwnego człowieka. Nie jest on zupełnie normalny, to pewne. Ale też nie wariat, bo jak wtedy nazwać setki pozostałych ludzi.

On jest nudny, tak mówi, inni też są nudni, świat jest nudny, życie jest nudne. Sam nie wie, po co żyje, ani dla kogo żyje. Pewnie dla nikogo, bo nie ma rodziny ani przyjaciół. Najbliższe są mu osoby przypadkowo spotkane na ławce, z którymi może uciąć sobie pogawędkę.

Ale jest w tym człowieku dziwna wiara. On sam mówi, że czeka na moment. Jaki moment i co to właściwie ma być — tego nie wie. Ten moment ma uporządkować jego życie, nadać mu jakiś sens, wchłonąć je w większą całość, pozwolić poczuć zwycięstwo, odrodzić go, być dla niego pasją i nagrodą, wybaczeniem i nadzieją, spełnieniem i zapomnieniem, i czymś tam jeszcze, czego już nie pamiętam, bo siedząc na ławce czekałem, aż ból mojej nogi ustanie, a że nie doczekałem się tego momentu, pomyślałem: „wariat, co on wygaduje" i poszedłem do domu.

W domu dalej czekałem, aż ból nogi ustanie i nie doczekałem się, pomyślałem tylko: „każdy czeka na swoje zwycięstwo, swój sens, swoją nagrodę, swoje odrodzenie, spełnienie i nadzieję, czeka całe życie, czekam, więc jeszcze żyję" i zacząłem się śmiać, a potem objął mnie sen i razem poszliśmy na spotkanie dziwnego człowieka.

List dziewiąty

Nie móc.

Czy ktoś mający zdrowe nogi potrafi zrozumieć, co to znaczy nie móc ruszać nogą? Nie, nie potrafi tego, a jego współczucie bierze się ze strachu, że może go to spotkać.

Czy ktoś, kto z łatwością wstaje o siódmej rano, potrafi zrozumieć tego, któremu przychodzi to z wielkim trudem i resztkami sił odpiera, cisnące się na usta, pytanie: „po co ja to robię?" Nie, nie potrafi tego i nawet nie uwierzy, że może go to spotkać.

Czy człowiek mający chore nogi potrafi zrozumieć niezrozumienie jego sytuacji wśród ludzi zdrowych i beztroskich? Czy potrafi wybaczyć im ich zdrowie i beztroskę?

Czy człowiek, który nienawidzi swoich powrotów ze snu do życia, potrafi zrozumieć cudzą radość z powodu świtu? Czy wybacza tę radość innym ludziom?

Czyż więc nie jest najokropniejszą z niemocy, które nas dręczą, niemoc zrozumienia drugiego człowieka? Pytam Cię.

List dziesiąty

Czy to prawda, że lubisz nocą stać pośrodku kwadratowego placu otoczonego z czterech stron wysokimi domami i patrzeć w okna?

Ja też to lubiłem. Lubiłem poglądać ludzi, ich życie, ich wieczorną krzątaninę, widzieć troski i niewielkie radości, układanie się do snu i bezsenne noce, widziałem, jak pragnęli odpoczynku po dniu pełnym życia, zmęczeni, ofiarujący siebie nocy w zamian za odrodzenie, wraz z nastaniem świtu nadziei.

Aż pewnego razu zauważyłem (a może tak mi się tylko zdawało, bo było ciemno) twarz i oczy wpatrzone we mnie. Smutne, samotne, przysłonięte firanką, spragnione kontaktu oczy. Oczy, które prosiły, błagały bym nie odchodził.

Nienawidziłem tych oczu. Szyba okienna stała się lustrem. Zobaczyłem w niej siebie. Już wiedziałem, po co tak często tu przychodziłem. Te oczy powiedziały mi to i dlatego tak bardzo ich nienawidziłem.

Dlaczego chciały powiedzieć mi prawdę? Dlaczego tak bardzo obchodziło je, że okłamuję siebie, kiedy nawet nigdy nie pomyślałem, że się oszukuję? Moje kłamstwo stało się moją prawdą. Dlaczego wejrzały w moje życie? Jesteś sam — mówiły mi — jesteś sam. Jestem sam — powtarzałem — jestem sam, jestem... sam...? jest dwóch... jest nas dwóch, jest nas dwóch. Przestałem chodzić do dzielnic z wysokimi domami.

List dwunasty

Czasem wcale nie chce mi się pisać listów do Ciebie. To takie nudne zajęcie. Szczególnie, gdy nie wiem o czym pisać, a czuję potrzebę wysłania listu. Wolałbym wtedy być z Tobą i rozmawiać. Z przyjemnością patrzyłbym na Twoją twarz reagującą na każde moje słowo. Patrzeć na najmniejsze ściągnięcie warg, delikatne zmrużenie oczu, zmarszczenie czoła, widzieć Twoją niechęć bądź przychylność dla mych słów, studzić Twoje gwałtowne reakcje, bawić się słowem i Tobą.

Właśnie, bawić się słowem i Tobą, gdy tymczasem wcale mi się to nie udaje. Nie mam odpowiedzi na żaden z listów i wszystko wskazuje, że to ty bawisz się mną nieładnie. Zrozum mnie dobrze. twoja odpowiedź jest mi potrzebna, bym mógł napisać następny list, potrzebna mi jest jako inspiracja, natchnienie, nazwij to jak chcesz, bo inaczej zacznę wysyłać puste kartki. Muszę wiedzieć na pewno, że ktoś reaguje na mnie w jakikolwiek sposób, bym mógł utrzymać z nim kontakt. Bez pewności nawiązania kontaktu dzieje się ze mną coś niedobrego. Wysycham, słowa mi kapią kropla po kropli, muszę je wyciskać z siebie, gdy tymczasem coraz mniej staje się to możliwe.

Proszę Cię, przyślij mi wiadomość od siebie. Przecież istniejesz naprawdę, nie jesteś moim wymysłem, więc dlaczego milczenie, to niedobre milczenie, które mnie tak męczy?... i dzięki któremu napisałem jeszcze jeden list do Ciebie.

Może właśnie tyle tylko chciałem: napisać jeszcze jeden list, który chyba by nie powstał bez Twojego milczenia. Czy więc poproszę Cię teraz: „nie pisz do mnie?" Nie, nie. Z Twego milczenia narodził się tylko jeden list i więcej nie będzie. Pisz do mnie — tego chcę i potrzebuję. Tego pragnę. Pisz do mnie.

List trzynasty

Dlaczego tak dziwnie na mnie patrzysz?

Twoje oczy wyrażają zazdrość. Czego mi zazdrościsz?! Myślisz, że moje życie jest lepsze od Twego? Myślisz, że ja jestem lepszy od Ciebie? Przecież nie znasz ani mnie, ani mego życia! Patrzysz z niezadowoloną twarzą na mój śmiech. Jeśli sądzisz, że śmiech ten oznacza radość, to się mylisz. Zobacz, jaki jest on nerwowy, ile w nim rozpaczy, ile nadziei, że te rozciągnięte wargi i dźwięki wydobywające się z jamy ustnej wywołają odrobinę szczerej radości.

Spójrz, ile w nim gry, by Tobie wydać się lepszym i by mieć chwilę

choćby fikcyjnego triumfu nad swym płaskim życiem, zobacz, ile w nim ukrywanej zazdrości. Tak, zazdrości. Dziwisz się, że mogę Tobie zazdrościć? Pewnie nawet nie wiesz czego, też nie wiedziałbym, gdybym znał Twoje życie, ale nie znam go i nigdy nie poznam. Będziemy trwać obok siebie dalecy, podsycający się wzajemną zazdrością, bez której pewnie padlibyśmy martwi z braku pokarmu.

A przecież można inaczej. Możemy pokazać sobie nasze życia. Poznać ich nędze, pustkę, samotność. Spróbować sobie pomóc i ... uciec od siebie.

Bo przecież to niemożliwe, by pustka pragnęła współistnieć z pustką, nędza nie chciałaby pozbyć się towarzystwa nędzy, a samotność nie wzgardziła samotnością, nie zważając nawet na to, że przecież zdobyłaby towarzyszkę.

List piętnasty

Słuchałem opowieści starej kobiety o jej życiu. O młodych latach, kiedy marzyła, i wieku dojrzałym, gdy traciła wiarę. O jej starości, która stała się czekaniem na śmierć. Mówiła o swojej ciężkiej pracy, która utrzymywała jej rodzinę, i o swoich dzieciach, którym oddała wszystko, ale było tego tak mało, że zapomniały, iż cokolwiek im dała. Dawno zostawiły ją samą, o co nie ma do nich pretensji, bo ich życie jest tylko trochę lepsze od jej losu.

Jej wspomnienia są szare i suche, to ani lament, ani żal, to właściwie opowieść o jednym dniu posępnym, w który zlały się wszystkie godziny jej żywota.

W niedzielę chodzi do kościoła. Tam słucha opowieści innych starych kobiet, których życie było i jest bliźniaczo podobne do jej doli. To ją pociesza. Pociesza ją fakt, że nie jest osamotniona. Nie życzy nikomu żywota, jaki ją spotkał, ale gdy czasem usłyszy o lepszym życiu, a stara się tego unikać, to myśli sobie smutno, dlaczego ją to ominęło... a może zastanawia się pełna niewiary w realia, czy rzeczywiście ominie ich jej los i spotka ją jeszcze jedna niesprawiedliwość? Tak, ta staruszka nie lubi opowiadań o szczęściu. Szczęście, a nawet zwyczajna radość są dla niej fikcją.

Słuchając opowieści starej kobiety czułem, jak zarażam się jej życiem. Czułem, jak jej życie powoli wciąga mnie w siebie, jak jej nieszczęścia osaczają mnie, jak zaczynam się bać spotkania z nimi. Może chciałem tej kobiecie pomóc, ofiarowując jej trochę mojej młodości, stało się to jednak niemożliwe. Jej starość i los pożerały mnie, moja młodość i energia uciekały ze mnie, radość gasła. To spotkanie było pełnym triumfem starości, nieszczęścia, złego losu, wszystkiego, co niedobre — i oby niejedyne — w życiu. Młodość okazała się słaba i uległa. Starość zazdroszcząca młodości wygrywała pojedynek z nią. Deptała ją pełna złego zadowolenia i pretensji do jej słabości i uległości, które stały się dodatkowym bodźcem w akcie niszczenia.

Wyszedłem stary. Nienawidziłem młodości, która mnie ominęła. Pragnąłem ofiary, by ją zarazić, jak to ze mną uczyniła ta okropna starucha.

List szesnasty

Pewna kobieta powiedziała mi:

„Urodziłam dziecko. Chłopczyka. Małe to, łyse, krzykliwe, brzydkie i nieznośne, a bardzo je kocham.

Nigdy nie myślałam, by zostać matką. Nawet nie chciałam nią być, a moja miłość do dziecka nie jest miłością matczyną.

Dziecku oddaję całą miłość, jaka tkwi we mnie, nie zostawiam jej już dla nikogo. Dziecko potrafi przyjąć każdą ilość miłości, która drzemie w nas i nigdy nie będzie mu dość. Kocha nas za to, że my je kochamy, albo że nie ma nikogo oprócz nas, kogo mogłoby kochać. W tym związku jest pewna dziwna bezinteresowność. Kocham dziecko, nie żądając nic w zamian, a przecież tak wiele dostaję. Nie pragnąc nagrody, otrzymuję ją.

Wcześniej czułam się źle. Bardzo chciałam kogoś kochać. Próbowałam i nic nie wychodziło. Obiekt miłości zawodził. Uczucie szybko gasło. Pozostawała pustka i żal za czymś, co tylko musnęło i zaraz przepadło.

Nie wydaje mi się, żeby to była moja wina. Pragnienie miłości rozsadzało mnie. Myślę, że byłam zdolna kochać. Tylko gdy oddawałam całą siebie, ktoś inny zastanawiał się: czego ona chce ode mnie; kiedy byłam pogrążona w namiętności, nagle ktoś zadawał mi pytanie: jaka będzie nasza przyszłość. Gdy chciałam tylko móc kochać i nic nie brać, ktoś nie był z tego zadowolony. Nie obchodziło mnie nawet, czy jestem kochana. Dawałam się wykorzystywać. Byłam naiwna, taką udawałam. Chciałam kochać, szaleć i rozpaczać z miłości, a tymczasem coraz częściej zbierało mi się na śmiech. Z siebie samej, z partnerów, z sytuacji. To nie to, wiedziałam, że to nie to. Dlaczego? Czy tego już nie ma?

I któregoś dnia zaszłam w ciążę. Ogarnęła mnie rozpacz, ale zaraz po niej nastąpił spokój. Urodziłam dziecko, które wyzwoliło całą moją miłość. Mogłam ją wylewać z siebie i nie wstydzić się jej, a ono zawsze gotowe było ją brać. Jestem szczęśliwa. Bardzo szczęśliwa.

Ale myślę, że ten stan nie będzie trwał długo. Dziecko w końcu zniknie, przestanie być dzieckiem. Co wtedy? — zastanawiam się i boję.

Dzisiaj już wiem, że moje szczęście jest także porażką. Dużą porażką w skali jednostki.

Póki mogę, sycę się tym szczęściem, które mam w garści i modlę się, by przyszłość nigdy nie nastąpiła".

Czy to jest ważne?

List osiemnasty

Stary człowiek opowiadał swoje życie. To była audycja radiowa. Opowieść trwała ze dwadzieścia minut i zbliżała się ku końcowi. „Jestem szczęśliwy — mówił. — Moje życie udało się. Niczego nie zmarnowałem. Jestem szczęśliwy".

Nie ufałem jego słowom. Kłamał. Wiedziałem o tym, ale życzyłem mu, by wierzył w to, co mówi. Życzyłem mu, by każdy, kto go teraz

słucha, ufał jego słowom. Niech odejdzie w ułudzie szczęścia. Niech mu będzie dany dobry finał za spartaczone życie.

A jednocześnie pragnąłem, by staruch miał więcej godności.

Skoro życie nie udało Ci się, trudno, nie Tobie jednemu, to jeszcze nie powód, by zabijać świadomość i oszukiwać siebie — chciałem mu tak powiedzieć.

Widzisz, jak wciąż słabo znam to coś, co nazywają życiem.

List dziewiętnasty

Czy potrafisz pokochać kalekę?

To prawda, jest brzydki, śmieszny, gdy się porusza, bezradny i budzi współczucie, nie — miłość. Czy więc potrafisz pokochać kalekę, nie uważając swojego uczucia za ułomne i wyzbyć się litości — nieodłącznej towarzyszki takiej miłości?

Czy potrafisz pożądać kalekiego ciała i oddać się temu ciału, bez wstrętu ręką dotykając jego ułomnych członków, by potem na nich złożyć swój pocałunek.

Odpowiadasz mi: nie mam wpływu na reakcje chemiczne, jakie zachodzą w organizmie. Moja miłość, moje pożądanie nie zależą ode mnie. Zostały mi przypisane przez naturę i skorygowane przez ludzi, z którymi się stykam. Może u początku rozwoju moich uczuć nie było wstrętu i obrzydzenia. Teraz to jest.

Kaleka: nie wierzę, by zdrowy człowiek pokochał mnie. Tym bardziej nie wierzę w jego pożądanie. Ta niewiara nakierowuje mnie na ludzi takich jak ja — chorych. Tam szukam swojego życia. Zapominam o zdrowych. Nie potrafię być razem z nimi.

Bardzo brakuje mi pierwotnej jedności, kiedy chromy mógł bezwstydnie, pożądliwie, patrzeć na ciało zdrowego człowieka i nie widział w jego oczach przerażenia.

List dwudziesty

Skrywam w sobie tylko dwie myśli: kocham i nie kocham, dwa uczucia: miłość i to co nią nie jest, dwa pragnienia: kochać i być kochanym, dwie żądze: ciała i duszy, dwa lęki: przed samotnością i tłumem, dwie nadzieje: na miłość i śmierć, dwa marzenia: o spełnieniu i wiecznym pościgu za czymś, dwie nienawiści: siebie i Ciebie, co mną nie jesteś, dwie tajemnice: moją własną i was wszystkich, dwa zauroczenia: sobą i tym, co inne ode mnie, dwa stany: chaosu i ładu, dwie natury: zdrową i chorą, dwa oblicza: jedno — moje, drugie przeznaczone dla Ciebie.
I jestem jednością?

List dwudziesty drugi

— Pomyliłem się, wybacz mi.

— Wybaczam Ci. Nie, nieprawda, że Ci wybaczam. Popatrz, co uczyniła Twoja pomyłka. Moja noga jest do niczego. Twoja pomyłka zabiera jej życie. Jak mogłeś pomylić się tak pewnie? Dlaczego prosisz

mnie teraz o przebaczenie? Przecież wiesz, że to ponad moje siły. Skrzywdziłeś mnie, skrzywdziłeś moją nogę, skrzywdziłeś moje życie, skrzywdziłeś moich bliskich. I żądasz przebaczenia. Chcę Ci powiedzieć: „tak, wybaczam", ale nie mógłbym znieść widoku Twojej radości. Bo przecież cieszyłbyś się z mego przebaczenia, zapomniałbyś o swojej winie, o swojej pomyłce, cierpienie zadane przez Ciebie dźwigałbym tylko ja, a teraz jest to dla mnie trudne. Mówię łagodnie, prawda? A mam ochotę tłuc Cię pięściami, walić Twoją głową o mur i rozbić ją, pociąć Cię na kawałki i wyrzucić na śmietnik, mam ochotę krzyczeć i wyć: „dlaczego się pomyliłeś, kto dał Ci prawo mylić się?"

Chcę kary dla Ciebie, pragnę Twojej krzywdy. Nie wybaczam Ci. W moim mózgu, w moich uczuciach coś się zacięło. Myślałem, że potrafię przebaczać, ale okazałem się na to za słaby. Nie potrafię zniszczyć nienawiści, jaka się we mnie zrodziła, przeciwnie — marzę o jej spełnieniu. Wybacz mi, tak, Ty mi wybacz, ale krzywdy każdemu musi być równo i niech ta okrutna sprawiedliwość się spełnia, już teraz niech się spełnia. Chcę ją widzieć.

List dwudziesty trzeci

Czasem nie wiem nic zupełnie. Sięgam dna przepaści i nie widzę żadnego ratunku. Rozpacz i strach ogarniają mnie całego. Co począć, co począć? paznokciami rozdzieram twarz i nie dosięga mnie jakakolwiek odpowiedź. Słyszę wokół siebie szum życia, które zepchnęło mnie w otchłań. W każdej minucie ginę, a znikąd pomocnej dłoni. I gdy klęska osiągnęła szczyt, wychodzą wolny i spokojny na powierzchnię. Pcham się w życie, rwę je kawałkami i wkładam w swoje gardło. Jedz, jedz — mówi ręką, która mnie karmi. I jestem jej posłuszny.

List dwudziesty czwarty

Moja noga tak boli. Już sobie nie radzę z bólem. Siedzę cały dzień w domu i czekam wieczora, kiedy będę mógł zasnąć.

Jestem zawsze sam. Czyjeś odwiedziny należą do rzadkości. Jedyną towarzyszką jest matka, która pracuje do południa, a potem troszczy się o dom. Wiem, że wszystko robi dla mnie, ale to za mało. W obcowaniu z matką przeszkadza mi widoczna troska w jej oczach. Potrzebuję kogoś, kto zgodziłby się na mnie bez odrobiny litości. Jak kogoś takiego znaleźć! Przecież nie dam ogłoszenia w gazecie (dlaczego?) i nie będę z okna głośno pytał każdego przechodnia, czy chciałby czasem pobyć ze mną — chorym.

Lektura, telewizja, radio nie wypełniają samotności. Prędzej można je znienawidzić.

Czuję się jakbym został wyklęty ze świata, który istnieje na zewnątrz moich czterech ścian. Tam toczy się życie, jest radość, śmiech, zabawa, a ja w środku tego wszystkiego odgrodzony i nie uczestniczący, ludzie nie dostrzegają moich czterech ścian. Są obojętni.

Dlaczego chory oprócz choroby dostaje jeszcze samotność?

A może to samotność jest naszą chorobą, którą spostrzegamy, gdy zaczną boleć nogi i wyjście w tłum, na ulicę, i zagłuszenie jej staje się zbyt trudne. Może to samotność jest tym, co drąży nasze ciało, zaraża jego narządy, czyni je niezdrowym i niezdolnym do życia.

Opuścili mnie wszyscy, gdy zacząłem chorować.

Nie mów tak. Jak mogli opuścić Cię ci, których nigdy nie miałeś? Nigdy nie potrafiłeś zatrzymać kogoś przy sobie. Uciekałeś w tłum, wolałeś tłum niż jedną osobę, która chciała być przy Tobie. Skąpiłeś. Teraz masz chorobę i żale — to Twoje towarzystwo.

List dwudziesty szósty

Młodość moja minęła już dawno. Nie pamiętam jej wcale i tęsknię za nią. Patrząc na młodych, zazdroszczę im ciała i blasku źrenic. Zazdroszczę im przyszłości. Ich młodość, zdaje się, trwać będzie nieskończenie długo, ale to złudzenie. Każdy dzień przybliża ją ku śmierci. Kiedyś nastąpi koniec. Nie chcę oglądać tego końca i gorąco im go życzę. Koniec, przejaw sprawiedliwości świata, dany jest wszystkim. Przeżyłem jeden koniec, teraz czekam na drugi, choć ten drugi już nic dla mnie nie znaczy.

Młodości nie rozumiem Cię wcale. Śmieszysz mnie i tak bardzo Cię pragnę. Kiedy trwałaś we mnie, nie zauważałem Ciebie, nie wiedziałem czym jesteś, co znaczysz, wcale Cię nie potrzebowałem. Nie próbowałem Cię poznać i nie przypuszczałem, że trwasz tak krótko i zaraz znikasz, pozostawiając ślad niespełnienia. Nie należy Cię odrzucać, kiedy sama wciskasz się w dłonie mówiąc: „bierz mnie". Za taki czyn karzesz surowo, bardzo surowo. Wybacz mi i wróć, bym mógł przez moment czuć Twój smak.

Nie wrócisz. Będę zawsze gonił za Tobą, próbując Cię schwytać. Moje ręce wyciągają się ku Tobie, ale Ty jesteś coraz dalej, coraz bardziej nierealna, stajesz się moim losem.

List dwudziesty siódmy

Kim być? Co robić?

W jakiej postaci objawiać się światu? Jak weń wejść?

Jak wniknąć w drugiego człowieka, by przekonać się, że nie jest bryłą lodu, zimną i bez skazy, ale jak ja i ty cierpi, tęskni, marzy?

Jak przestać być obcym, niczyim i zbędnym?

Jak stać się takim jak inni, którzy pełni pokory trwają, przemijają i nie pamiętają, co to bunt i duma?

Jak istnieć nie istniejąc?

Jak zapomnieć o sobie i stać się mgłą?

Jak przyjąć swój los i poddać mu się?

Jak nie umrzeć za życia?

Jak...?

Żyć, żyć, żyć ...

List dwudziesty ósmy

I to już wszystko na dzisiaj? Już nic więcej nie będzie, nic się nie zdarzy? Przede mną tylko sen — ostatnia moja przygoda. Tak mało, a miało być tak wiele. Gdzie podziało się moje życie?! Przecież go wcale nie czułem! Oszukaliście mnie? Znowu mnie oszukaliście.

List dwudziesty dziewiąty

Taki mam być. Tak mam myśleć i wyglądać. Mój obraz w przyszłości już istnieje, a ja tylko powoli do niego zdążam. Nic nie da się zmienić. Zresztą, nie trzeba. Będę z niego zadowolony, to też mam zapisane w przyszłości. Tylko teraz żywię doń niechęć, ale ona minie na pewno. Zmiany, które zachodzą codziennie i których nie dostrzegam. Myśl więdnąca z dnia na dzień i w każdej sekundzie, ciało niszczone z godziny na godzinę, wzrok słabnący w tej chwili, gdy stawiam jedną a po niej drugą literę, zmarszczki ryte dłonią czasu coraz głębiej, powoli, bardzo powoli zbliżający się wielki finał rewii.

A tymczasem chciałbym trylko grać w tenisa, pisać wiersze, zarabiać miliony, być owłosionym jak małpa i flirtować z księżniczką.

Losie okrutny, czemuś mi tego nie przeznaczył?! No, czemu milczysz?!

List ostatni

Dlaczego nigdy mi nie odpisujesz? Trzydzieści wysłanych listów bez odpowiedzi.

Wiem, że piszę pod dobrym adresem.

Wiem, że siedzisz w tym swoim domu i czytasz moje listy. Może nawet wytworzył się w Tobie nawyk otrzymywania i czytania tych listów. To nieważne. Ja i tak będę pisał do Ciebie. Tylko czasem odpisz mi, odpisz mi chociaż na jeden list. Tak bardzo Cię proszę. To przykre, kiedy wysyłam matkę na dół, żeby zobaczyła, czy jest coś w skrzynce od Ciebie (ja już zupełnie nie mogę chodzić), a ona wraca z pustymi rękoma. Żal mi jej wtedy, a jej żal mnie. A potem targa mną tylko wściekłość.

Widzisz więc — na te listy trzeba odpowiadać.

Bogdan Duchnowski

MAŁGORZATA ŁUKASZUK

Jeszcze o podróży i podróżującym

Rozpacz jest rzeczą łatwiejszą, niż spokojne i zimne spojrzenie na rzeczy tak, jak są one...

Stanisław Brzozowski

Zacznijmy od tytułu: *Jechać do Lwowa...** Załóżmy, iż pełni on rolę odautorskiego wskazania, z którego można, a nawet należy skorzystać. Jeśli tak, to książka leżąca przede mną jest opowieścią o podróży i o podróżującym.

Podróż zaś oznacza wejście w nową przestrzeń — realną bądź subiektywną — w której zagubione cogito odkryć ma lepsze świat, lub też uczynić dozwolonym świat najlepszy, konstytuowany przez Pamięć. Ruch może być z równym powodzeniem dążeniem do przodu (prorocza wizja, futurologia), regresem (obraz domu — arkadii dzieciństwa), jak ruchem koncentrycznym, spiralnym (błędne koło, labirynt). To z kolei wymusza rodzaj bagażu. Bywa i tak, że on właśnie staje się dominantą wędrówki, zarówno w sferze przedmiotowej (sposób i antypody przeniesienia), jak i podmiotowej (sam bohater i jego motywacje). Celnikowi wystarcza jedno uważne spojrzenie, by ustalić kto, dokąd i po co jedzie, i czym jest rejestrowana przez Wierzyńskiego „wyprawa fenicka", na którą zabiera się zdobycze lat dwudziestu (i czterdziestu pięciu): „spirytus, kabanos, szynka"... Tyle o spekulantach. Teraz o poetach.

Poeta nader chętnie wyrusza w świat. Zwykle korzysta z usług „przewodnika", jakiegoś Cicerone, który ustala hierarchię miejsc atrakcyjnych i zapewnia barbarzyńcy orientację w ogrodzie, otwiera dostęp do kręgów niebiańskich bądź piekielnych. Jeżeli poeta zechce, może podróż swą opisać, czyli zaświadczyć przed podejrzliwym czytelnikiem swoją tam obecność. Tyle że Polak — przybysz „ze Wschodu" już od chwili poczęcia przyuczony jest przez Duchy, upiory przeszłości, do specyficznego i bynajmniej nie niewinnego rodzaju podróży. Polak p i e l g r z y m u j e, a pielgrzymkę poprzedzić musiał exodus; rodak nasz ma być bardziej tułaczem i wygnańcem aniżeli turystą; z rzadka tylko — i nielicznym — udaje się odczytać siebie jako przechodnia na ziemi.

I może dlatego nie jest nam do końca dane Proustowskie rozumienie pamięci z jej łagodnym uwielbieniem asocjacji, nawet wtedy, gdy wędrówka jest regresem, zawieszeniem czasu linearnego, zmąceniem heraklitańskiej wody, cofaniem taśmy. Aby jednak powrót do mitycznej krainy wspomnień był możliwy, należy — jak stwierdził Gombrowicz — obraz dojrzałości doprowadzić do bankructwa absolutnego. Konieczny jest wiek klęski, by uczynić dziecięctwo dozwolonym. Powrót do czystego i bezpiecznego, bo wolnego jeszcze od ingerencji historii, świata z *Epilogu Pana Tadeusza* winien być świętem. Do domu — choćby był on dostępny jedynie „o świcie", we śnie czy w marzeniu — nie wraca się z pustymi rękoma. Stąd staranne układanie w kufrach dorobku, porządkowanie rzeczy, dokonywanie bilansu. Ten jednak — wynikły z dialogu z historią — nigdy nie jest korzystny. Powracający ma być bankrutem, bo tylko wtedy chęć umknięcia przed teraźniejszością jest dostatecznie usprawiedliwiona.

Nie ma więc podróży bezinteresownej, jak nie ma — przynajmniej w naszej strefie klimatycznej — niewinnej biografii. Wędrowiec jest nade wszystko niegdysiejszym uciekinierem, dezerterem. Sam rysował trasę ucieczki, sam — w pośpiechu — pakował bagaże, by w nich wywieźć swoją — i naszą (nie „ja", lecz „my" w funkcji podmiotu) — pomyłkę, nienawiść, zachwycenie:

Mało rozumiejąc i pragnąc wiedzy
żyliśmy. Jak rośliny, szukające
światła, szukaliśmy sprawiedliwości
i znajdowaliśmy ją tylko w roślinach (...).
W ciszy. W muzyce. W wierszu. Szukaliśmy
sprawiedliwości, myląc ją z pięknem.
Surowe prawa rządzą wzruszeniem (...)
(Błyskawice)

Mądrzejszy, starszy, z walizkami pełnymi wspomnień o szlachetności tego, co inni być może nazwą mirażem młodości, sprawdza po latach rachunki. Zgodnie z kliszą: *radość, potem smak klęski, smutek, odrodzenie się nadziei — nowe doświadczenia, które można też odnaleźć w dziewiętnastowiecznych pamiętnikach (Nowe doświadczenia)*. I nawet owe finalne znaki zapytania nie stanowią żadnego novum: tak łatwo i bez zdziwienia rozpoznać można własną twarz na „starych obrazach", tak łatwo ułożyć jedną jeszcze „piosenkę emigranta". A i pejzaż diaspory niewiele się od czasów romantyków zmienił: Alpy i Syberia, Paryż i Nowy Jork, modlący się w cerkwiach siwi Rosjanie oraz uchodźcy z Powstania — tym razem Warszawskiego.

Bóg cofa taśmę. Pojawia się uciekinier Ikar i hordy Mongołów. Bóg nakazuje Kantowi ruch: sam, bez mówców, bez przewodników, którzy czynili z twej dotychczasowej drogi labirynt, chcesz iść prosto — tam *gdzie jest wysokość i cień, gdzie żyje pragnienie, ból, radość i wiara w dobrego Boga, który stwarza i zabija, zapala i niszczy każde światło i każde pożądanie (Gotyk)*. Coś się może wydarzyć za wcześnie lub za późno, czasem braknie zdecydowania lub też wędrowiec zatrzyma się w miejscu i tym samym znajdzie się wewnątrz. Ani w piekle, ani w raju. W poczekalni.

Wchodzę do poczekalni, gdzie
duszne powietrze.
W kieszeni mam książkę (...).
Obok, na ławkach, dwóch włóczęgów i pijak
(albo dwóch pijaków i włóczęga).
Na drugim końcu sali, patrząc gdzieś
w górę, w stronę Italii i nieba,
siedzi wytworne starsze małżeństwo.
Zawsze byliśmy podzieleni. Ludzkość, narody,
poczekalnie.
Zatrzymuję się na moment,

*Adam Zagajewski: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Ilustracje Józef Czapski. Wyd. „Aneks", Londyn 1985.

niepewny do którego przyłączyć się
cierpienia.
Wreszcie siadam pośrodku,
czytam. Jestem sam, ale nie jestem samotny,
Wędrowiec, który nie wędruje (...).

(Wędrowiec)

Dziwna to podróż i niezwykły pielgrzym, skoro kategorią aprobowaną jest bycie „pośrodku", pomiędzy... Przyjmijmy jednak, iż kosmopolita cierpień czczonych w różnych językach i różnych religiach doczytawszy swą książkę zechce znów podjąć wędrówkę (wszak i wszystko dookoła, wszystk jest „stworzone", czyli: miasta, krajobrazy, ludzie, wiary, dzieje się i staje, ulegając prawu przemian). Taśma się przesuwa: idący kamienną płytą Stadionu Olimpijskiego w Berlinie widzi nie tylko baraki Oświęcimia — także wieże Rzymu i dzwony Bizancjum. Nie chce być barbarzyńcą. Rozmyśla przeto o ofierze Abrahama, o pochodzie spopielałych pokoleń Greków, Egipcjan, o pożarze trawiącym bibliotekę w Aleksandrii.

Jest „człowiekiem kulturowym", poetą, kimś, kto czyta księgę, kto rozumie mowę ptaków i zwierząt, kto zbiera okruchy przeżyć, ślady wzruszeń i natchnień, kto kolekcjonuje naszepty, głoski, znaki. Wie, ku czemu powinien zmierzać. Ryzykuje ruch w przeszłość. Kolejna klisza: tęsknota za ojczyzną jest — jak pisał w *Tamtych brzegach* Nabokov — swoistą hipertrofią tęsknoty do utraconego bezpowrotnie dzieciństwa, do miejsca świętego, którego obraz przechowała Pamięć. Stąd wielość elementów dobrze znanych, oczekiwanych i zadomowionych: tam wciąż „zielona armia łopianów", „proporce drzew jesiony topole", wygrzewające się nad strumieniem jaszczurki i ślimaki rozprawiające o wieczności, tam pionowo wznosząca się katedra i wiszący nad tapczanem huculski kilim (*Jechać do Lwowa*).

Ze świadomością, iż *każde miasto musi stać się Jerozolimą i każdy człowiek Żydem*, wyrusza do swojej zapamiętanej Arkadii — ponownie „bez pożegnania", „bez tchu", w pośpiechu. Nie ma jednak miejsca, z którego mógłby rozpocząć swą pielgrzymkę, czy może lepiej — nie może tego miejsca znaleźć ktoś, kto za cały swój obecny bagaż ma nowy paszport i nową — obwarowaną pieczątkami — tożsamość, inną aniżeli ta, jaką otrzymał od rodziców i inną od tej, którą sam usiłował stworzyć. Tamte „wzdłuż linii i poprzez włókna" pocięły nożyce, pocięli cenzorzy, krawcy, ogrodnicy. Zniszczono pierwszy ogród. I wszystko, jak na ironię, przypomina dziecięcą właśnie wycinankę, tyle tylko, że dzieci bywają czasem okrutne w swym naśladowaniu dorosłych. Wygnanemu pozostały przebrania, kostiumy i maski — owo „ja" samotne i nieufne, wieczny uciekinier, ale i więzień:

(...) Mieszka pomiędzy
granitowymi blokami, między prawdami,
które służą. Mieści się nawet pod
plastrem, pod bandażem. Nie znajdą go
celnicy ani ich piękne psy. Między
hymnami, między partiami ukrywa się ja,
nocuje w Górach Skalistych czaszki (...).

(Ja)

Z jednym wszakże zastrzeżeniem: przecież „zawsze było za dużo Lwowa". Na nic więc zda się sumienna praca okrutnych ogrodników. A z nadmiaru, z nadwyżki — intelektualnej i emocjonalnej — rodzi się poezja. Lwów, miejsce święte, powstaje na nowo w obecności kogoś, kto pamięta to samo i tak samo, więc kogoś bliskiego, solidarnego poprzez analogię wspomnień. I być może wiersz ten należy odczytać właśnie jako rozmowę, najbardziej intymną, bo dotyczącą Pamięci. Spotkali się nie po to, by sobie zaprzeczać; przeciwnie. Przestrzeń szczęścia może istnieć jedynie jako ewokacja, bo tylko wtedy zachowuje swą sakralność.

Trudno tu zatem mówić o katastrofie: Ikar tonie spokojnie, łasica nie przemieni się w Lady Makbet, ogień powoli spala kartkę po kartce, jakby czytał książkę. O ileż łatwiej z tej monotonii niespiesznego rytmu reminiscencji, z naturalnych obrotów rzeczy budować optymistyczne „Lwów jest wszędzie". Tyle tylko że optymizm taki ma swój „ciąg dalszy":

W ten sposób powstaje inna ojczyzna,
którą tworzymy, jak od niechcenia,
budowana na zapas, w dół, korytarzami
jasny cień pierwszej (...).

(Pokolonie)

Teraźniejszość, co zrozumiałe, nie przypomina Edenu. Nie jest także — co może już zastanawiać — apokaliptyczna czy diabelska. Ani piekło, ani raj. Czyściec. Czy rzeczywiście obszar „etycznie" neutralny? Przecież miast posępnego, Minotaurowego labiryntu dany jest człowiekowi w jego „zawinionej" wędrówce labirynt inny: misterna, rozjaśniona arabeska, już bez okrutnego potwora, ale i bez Ariadny z jej zbawczą nicią. W labiryncie Tezeusza trudno byłoby się zgubić. Inaczej w strukturze drzewa, gdzie wiele z rozgałęzień kończy się ślepo: podpatrujemy w zachwycie ocalałe ogrody roślin i zwierząt, zapewniając przy tym oszukańczo, że to one spoglądają na nas z zazdrością.

(...) Będziemy żyli
długo w liniach arabeski, w bełkocie
puszczyka, w pożądaniu, w echu, które
jest bezdomne, pod sutymi sukniami liści,
w koranach drzew, w czyimś oddechu

(W drzewach)

Nie ma potrzeby udowadniać doskonałości natura naturans, jeśli nawet Bóg wyręcza się śpiewem drozdów. To nie znaczy, by brakło dziś ambitnych uczniów Berii, Robespiere'a, Napoleona, Stalina. „Olśnienia" naturą nie są nigdy moralnie obojętne, tym bardziej w wieku XX, kiedy, jak pisał wnikliwy czytelnik Józefa Czapskiego, a zarazem rówieśnik Zagajewskiego, Adam Michnik, „nie można bezkarnie cieszyć się światem". Są konstytucje i armie najemników, nocna, skryta w katakumbach marzeń ojczyzna i ekspedycje karne, dysydenci i demonstranci, „mężczyźni o kwadratowych czaszkach" *(Niewidzialny władca)* i kraje „niegdyś wolne, teraz obrane ze skóry jak jabłka" *(Bez kształtu)*.

Współczesna teodycea: teatr świata, scena, na niej stół, wytworne krzesła, siedzący królowie. Grają w karty. Rozrywka to tylko pozornie beztroska, zważywszy, że stawką jest być może los jednej jeszcze cywilizacji:

Bóg jest po stronie silnych, słabym
ofiarowuje długie godziny nicości
i strachu, daje im las, świt i gwiazdy,
muzykę i czułość, a sam wychodzi na palcach,
wraca do swoich grających w karty cesarzy.
Niewola jest nieśmiertelna, jak sonaty
Scarlattiego (...)

(Granica)

Mówienie konstatacyjne, dosłowne, nie pozostawiające złudzeń co do sankcji moralnych. Świat uzurpacji, dyktatury, przemocy, despotyzmu, trwalnej dyslokacji pojęć... dalej już tylko banały. Poeta opowie się oczywiście po stronie „słabych", ale mających muzykę, czułość, las, świt i gwiazdy.

Małe, przyczajone u szczytu gotyckiej katedry demony — te same, które niegdyś zainspirowały Boscha — nie staną się cesarzami. Przypadnie im pospolita rola znudzonych demonów powiatowych. Nie warto się na nie gniewać — wszak i one zostały „stworzone, jak liście, jaszczurki i pokrzywy" (*Gotyk*).

Taśma się przesuwa. Samochód jedzie dalej. Kolejny, ale jakże różny w swym celowym wyliczaniu obraz:

Domy, fale, obloki i cienie
(granatowe dachy, brązowa cegła)
wreszcie stałyście się tylko spojrzeniem.

Nieokiełznane, błyszczące czernią
spokojne źrenice przedmiotów.

Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz
i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.
(Widok Delft)

Tak spełnia się inna zupełnie klisza, inne opowiadanie, pełne zadumy, kontemplacji, sennego rozmarzenia, metafory, jaka powstaje ze znieruchomienia, zatrzymania na moment taśmy, dostrzeżenia rzeczy i jej „obrotów". Coś z Białoszewskiego i Herberta; także — Harasymowicz:

Przede mną Kraków, szara dolina.
Plantami, gęstym tunelem, biegnie
dziewczyna na wykład, spóźniona.
W jej włosach rosną płatki piwonii,
w jej włosach czułość czasu uwiła gniazdo.
Biegnie szybko, lecz się nie przesuwa,
wciąż jest w tym samym miejscu,
pod kasztanami (...).
(Widok Krakowa)

Człowiek, zapewne zmęczony, ale bez skargi, snuje swą opowieść o drzewach i ptakach, zawsze szczęśliwych, bo o nic nie proszących, obojętnych tą błogosławioną, niedostępną nam, nieczułością kamiennych monad (*W maju*). I nawet spadająca gwiazda zdaje się być bardziej nadzieją na spełnienie niż zwiastunem nieszczęścia. Na stole białe kartki papieru. Wazon z kwiatami. Grupka chłopców. Fragment ulicy (czy tej, która pozostaje poza historią, gdyż „nie należy do żadnego miasta"?). Znów biurko, pochylony nad brulionem mężczyzna, coś pisze. Zgarbiony człowiek, może podróżny, czekający na swój spóźniony pociąg w dworcowej „przechowalni"... Rząd drzew — symboli? — widok z okna? Po prostu — jedna z możliwości, z potencji świata, szkicowana cierpliwie na bieli papieru „cienką kreską". Rysunki piórkiem, tym samym, na którym kreślono na marginesie rachunki dnia, rachunki sumienia i wyobraźni — metapoetycki komentarz uczyniony dłonią malarza. Głosy wyjęte z dzienników Józefa Czapskiego, ale — nie kronika. I inną już biografię, inny los i inną twarz mają poświadczać.

Wiersze nie są parabolami. Przedmiot nie ma rangi symbolu, nie niesie za sobą sugestii innego porządku rzeczy, nie zwodzi obserwatora. Świat podwójnych znaczeń, świat zwielokrotnionego czasu i przestrzeni, owych „substytutów", jakimi karmi się nasze „małe, marne" ego, taki świat dany jest nam poprzez swą materialną oczywistość. To trzeba opisać, zarejestrować, nazwać — rzeczywistość pełna jest obrazów, pełna istnień, które niczym muzealne eksponaty opatrujemy podpisami, ozdabiamy komentarzem. Krótkie, oznajmiające zdania, notacje świata, jego celowości. Zapewne — istnieje gdzieś gromadząca idee biblioteka ((broń Boże łączyć z Borgesem!), wielka wypożyczalnia, skrywająca tajemne, nieuchwytne sensy i poprzecinana sekretnymi przejściami, w których — jak w gotyckiej świątyni — można zgubić imię. Jeśli jednak uda się nam wypożyczyć z niej księgę (po to w końcu są biblioteki), i jeżeli potrafimy księgę tę odczytać (po to są poeci), okaże się, że wzajemne pretensje nie mają sensu. Hierarchia uświęconych wartości podlega oczywiście reinterpretacji: przedmioty (nie idee) muszą odgrywać kolejne role, mimo iż już dawno wypełniła je historia:

Przez krótką chwilę trwało milczące
przymierze w salach egipskiego muzeum
w Turynie; rzeczy, ludzie, stłoczone
gabloty, głośno krzyczące dzieci
z niemieckiej wycieczki, uważne mumie
spalone w długim ogniu kontemplacji,
o ustach zaciśniętych i wąskich
jak usta wodzów przed bitwą,
granit piramid, małe statuetki,
które chroniły przed śmiercią
i potępieniem, aż zostały zabrane
z Egiptu i nie służą nikomu (...),
moje serce cierpliwe jak chłopiec,
który się jąka, i wesołe włoskie rodziny (...).
Staliśmy obok siebie, trwożnie, lecz
bez nienawiści, na równych prawach
i równie poddani wzajemnej obserwacji (...).
Obojętnie, prawie przyjaźnie
patrzyliśmy na siebie, różne pokolenia
tego samego świata, nieme i niedoskonałe
przedmioty pożądania i zapomnienia
narzędzia bólu i młodości (...)
Przymierze

Zagajewski, jak zauważyli krytycy, już choćby z racji wykształcenia należy do tych poetów, którzy zmniejszają dystans pomiędzy „czystą myślą" a „czystą poezją", między filozofią z jej żelazną logiką rozumowania a poetycką metaforą, której zwykło się przyznawać prawo do swobody, improwizacji, przypadku (z wyłączeniem rzeczy jasna metafory Peipera-Przybosia). Nie jest obrazoburcą, nie niszczy biblioteki, nie podkłada bomb pod muzea. Chce być — i jest — „człowiekiem kulturowym", chce — i czyni to — korzystać z „muzealnej lekcji", czerpać ze znaków kultury, co wcale nie musi oznaczać hermetyzmu. Raczej — starannie przemyślaną, wyważoną i opisaną w esejach wizję kultury „na dziś": nowej, choć nie nowatorskiej, innej, lecz nie nihilistycznej. Lew został obłaskawiony, obłaskawiony został ogień: cóż z tego, że płonie, kiedy „paląc się nie niszczy, tylko tworzy" (*Ogień, ogień*). No tak — ale to ogień z krzaka gorejącego, ogień Pascala, Kartezjusza, Heraklita...

Poezja ta, tak silnie powiązana z doświadczeniem pokolenia i tak wyczulona na konkret miejsca i czasu, stale ociera się o niezwykle cienką krawędź stereotypu, jakiegoś emigracyjnego schematu, szablonu z uwiecznioną sylwetką wędrowca, parysko-nowojorsko-sybe-

ryjskiego tułacza. Co więcej — czytelnik skwapliwie utożsamia się z podmiotowym „my", figurą generacji (Herbertowska kategoria „katarakty patriotycznej"), ba — całego narodu, upojonego wizją społeczeństwa (pisał o tym Marek Zaleski) oraz wizją tej właśnie, niebywałej historii, która czyni z każdego „Żyda-Ahaswera". Ruch, tak konieczny dla kogoś, kto żyje w zdwojonej przestrzeni i w podwójnym czasie (teraźniejsze „tu" — zapamiętane „tam"), bardziej więc przypomina błędne koło, zaklęty krąg, z którego nie można uciec, jak nie można uciec od własnej — człowieczej — świadomości, od pamięci:

(...) Nie ma ucieczki,
Ani odwaga, ani bohaterstwo, ani wiersz
ani podróż na inny kontynent nie potrafią
przebić ołowianej ściany zanadto własnego
domu (...).

(Granica)

Z drugiej strony — podróżuje się nie tylko po to, by zrozumieć, że nie można odejść. Ruch to wysiłek poznania, szukanie kształtu, określanie granic własnego „ja", nawet jeśli jest ono ukryte za retoryczno-publicystycznym „my". Dostrzeganie i opisywanie rzeczywistości, ów pustulowany „zerowy poziom" literatury; to jedynie wstęp, tworzywo domagające się celowej obróbki. Rzecz jasna — poprzez język, z tym wszakże zastrzeżeniem, że program maksymalnego zbliżenia pojęć do rzeczy formułowany był przez Zagajewskiego w imieniu tych ostatnich: to one przecież, a nie słowa, nie „nazwy", bezpiecznie drzemiące w komforcie słowników (jakże inaczej widział to np. Wat), narażone są na deszcz i erozję. I one także są w pełni „z tego świata", sprzymierzone z nami, i jak my pouczane, tresowane, wpychane w role. Stąd solidarna akceptacja rzeczywistości, zgoda na istnienie (takim postulatem kończy się *Cienka kreska*), nawet jeżeli i ono zostało nam zadane.

Człowiek, który usiłuje się uwolnić od naszego schizofrenicznego, prowincjonalnego „tu i teraz", i który chce być na równi człowiekiem „prywatnym" jak „kulturowym", a nie politycznym czy historycznym, nie może negować świata za to, że godzi się mieścić to, co dobre i to co złe, co piękne i odrażające, wielbione i potępiane. Istnienie takiej cezury nie podlega dyskusji. Za nię — egzema, strach. Po naszej stronie — ocalały ogród, miłość, sfera pojęć najprostszych. Tyle tylko, że nie można pisać bez końca „skargi młodzieńca" ani wymachiwać drewnianą szabelką. Nienazwani, stworzeni połowicznie, bytujący niepewnie w „czymś" oddechu — niby kontur naszkicowany zbyt słabą ręką w zeszycie, musimy każdorazowo dookreślać własne istnienie, szukać imienia (*Rogi obfitości*). Gdzie tu miejsce na bunt? Na świat nie ma sensu się złościć. Pozostaje czułość.

Ze wschodu na zachód idziemy a przed
nami toczy się wielka obręcz płonącego
słońca, przez którą lekko jak w cyrku
przeskakuje oswojony lew (...)

(Piosenka emigranta)

Nadszedł czas akceptacji. Zagajewski pisał: *Żyjemy w epoce sklerotycznej ideologii, i niemal tracimy z oczu żywą, zdrową, nie pokrojoną przez kategorie rzeczywistość. Lecz ona istnieje. I jest o wiele większa, obszerniejsza niż chcą tego ideolodzy. Radość, ból i żałoba nie mieszczą się w ciasnym pierścieniu ideologii. Wyniosłe dęby i ich czerwone liście drwią z ideologii. Jesienne gwiazdy wykraczają poza ideologię. Młody kot nie ma pojęcia o sieciach ideologii, chce jeść, bawić się i spać.* I może dlatego, nie wiedząc, nie pojmując, wybierając konformistycznie „środek" — pokonujemy przecież kolejne stopnie wtajemniczenia i układamy naszą prywatną, intymną partyturę na piękno i ból. Posługujemy się niby magiczną inkantacją słowem „gdyby" (*Gdyby Rosja*), w poczuciu, że i ono miast rozpaczy oznacza „filozoficzną medytację".

Pojawia się bowiem w tym inna sylwetka i inna twarz: van Gogha, Rembrandta, Mozarta, Schuberta. Oni również „podróżują", ale jakże inna to podróż:

Człowiek, który myśli opuszcza swoje
wierne ciało tak jakby wyjeżdżał
na wakacje. Rośnie i maleje, znika
i odnajduje się znowu. Półmrok. Cień.
koronka okna. Schody jak ślimak
pną się pod górę, odpoczywając długo.
Za oknem pulsują dzień i wiek,
białe światło życia. Służąca dokłada
drew do kominka. Obłoki cieni krążą
wokół twej głowy a ciemność ukryła się
jak rtęć w długiej szyi termometru.
Delikatnie drży podłoga, skóra hipopotama.
Namaluj pragnienie, namaluj skupienie,
namaluj myśli.

(Rembrandt: medytujący filozof)

Czapski mówi o pewnej syntezie widzenia, o widzeniu błyskawicznym, które byłoby przeciwieństwem widzenia naturalistycznego, ukierunkowanego na szczegół. Zagajewski zawsze deklarował „realizm" — wbrew kreacjonizmowi swych poprzedników, wbrew sztuczności formulistycznej poetyki własnego pokolenia. Nie łączy tych ludzi ani zbieżność doświadczeń, bo ta zawsze jest iluzją, ani solidarność generacji, bo wieku biologicznego — nie można tak po prostu ignorować. Raczej jakaś pokrewna, chociaż trudna do zdefiniowania, postawa wobec rzeczy, gdy z mnogości, z owego „pluralis barw i dźwięków" (*Franz Schubert, Konferencja prasowa*) osaczających nas z zewsząd udaje się wychwycić jednoczący rytm. Nie po to, by zaświadczać szczegół, ale po to, by opanować „całość". Tę formułę Nabokova powtórzy każdy twórca: *to co raz zostało zobaczone, już nigdy nie może powrócić do chaosu.*

W wypożyczonej księdze „wszystko nas przerasta" (*Rogi obfitości*), wszystko przeraża — „jasność zabija", „siła oślepia" (*Siedemnastoletni*) —

A jednak łyżwiarz nie traci równowagi,
odpychając się od przepaści. A jednak
i świt, i mleczarz zrywają się rano
i biegną w śniegu, zostawiając białe ślady,
które wypełniają się wodą. Tę wodę pije
mały ptak i śpiewa i jeszcze raz
ocala nieporządek rzeczy i ciebie i mnie
i śpiew.

(Dawniej)

Opanować chaos. Uporządkować świat — i mimo wszystko odnaleźć jakąś kojącą melodię (nb. tak Zagajewski zatytułował jeden ze swych najwcześniejszych wierszy). Dawniej? Ależ skąd — dziś. Tu warto zawierzyć gramatyce, warto zaufać poecie, który respektując „chronologię", respektuje kategorie czasu przeszłego i teraźniejszego. Bez wycieczek w przyszłość.

Jak miałaby brzmieć ta wyśniona muzyka? Może tak:

Wiatr w gałęziach, zagubiony, zaspany.
On, wielki podróżnik, libertyn, szalejący
reporter, i drzewa, które nic nie wiedzą,
nigdzie nie były, drewniane i prowincjonalne.
Wiatr w gałęziach. Muzyka urodzi się
z tego spotkania. Żaglowce w Alpach,
połamane świerki, maszty pełne marzeń.
Gałęzie jak tęsknota:
kocimi ruchami zmierzają do celu (...).
(Wiatr w gałęziach)

Ani tautologie, ani sprzeczności. Synteza. Przy czym ważniejsze są w owej syntezie chwile wstrzymania ruchu, gdy świat staje się obrazem, gdy obrazem staje się życie, gdy życie staje się poezją. Ważne są nieruchomo stojące drzewa — majestatyczne (a jednak!) „pomniki istnienia":

Nieruchomieje miasto
życie staje się obrazem
jest kruche jak rośliny w zielniku
Jedziesz rowerem który się
nie porusza, tylko domy obracają się
powoli, ukazując swe nosy, czoła
i wydęte usta. Wieczór staje się
obrazem, nie chce mu się istnieć
i dlatego lśni jak chiński lampion
w cichym ogrodzie(...). W koronach drzew kryje się
szczęście. We wnętrzu liści śpią
królowie. Nie ma wiatru(...).
Ból staje się obrazem i rozpacz
jest tylko obrazem, oprawionym
w usta tego przechodnia(...).
(Nieruchomieje)

Życie snem, na niby: utkany gobelin, makatka... Wbrew Kolumbowi. Ba, wbrew tytułowi... Czy nie dlatego jednak „rozrachunkowe" *Błyskawice* zadedykował Zagajewski temu, który został, co wcale nie znaczy, by nie „podróżował". Po prostu: „żadnych złudzeń, panowie...", żadnych złudzeń...

Małgorzata Łukaszuk

MAGDALENA JANKOWSKA

mama

i znowu nitka nie trafiła w uszko

a więc to już
czas obcowania z mgłą

siedzi tak
z igłą w jednej a nitką w drugiej dłoni

z miną jakby robiła oko do wieczności

w pewnym wieku

znasz już konstrukcję pułapki
a jeszcze tak niedawno jej istnienie
zaledwie przeczuwałeś
znasz kształt niebezpieczeństwa
bez trudu rozpoznajesz na przykład
cień klatki
mógłbyś się cofnąć
sprzed jej uchylonych drzwi
jednak stoisz dziwnie podniecony
i nasłuchujesz
czy zapraszająco nie skrzypnie mechanizm

egzaltacja zmysłów

na półkach świetniał
i roztaczał prawdziwie jedwabne powaby

miał w sobie zwiewność wiatru
w gałęziach morw

jedwabność nad jedwabnościami
wywyższona ponad aspirujące do miana
miss naturalności bawełny
i nisko urodzone lny

był wyraźnie piękniejszy o ten autentyzm
nitki słonecznego blasku

który uwodził oczy
aż po metkę
100% sinthetics

skrzydełko

„poeta prozaik tłumacz krytyk eseista"

— niemożność wyboru czy koncepcja sumy?
czy problem tożsamości większy niż zazwyczaj?
czy tylko spór odwieczny zwątpienia i wiary?
co z zewnętrznego przymusu co tylko z wyboru?
ile bólu ramion jest w rozpiętych skrzydłach?

już nie mam siły

powiedz

ale tak
bym spokorniała
zrzekając się mądrości
za którą nieufność biorę

bym uwierzyła
że ład oczekiwany
i ten który stwarzamy
jest tym samym ładem

tak by piękno
pozostało prawdą

żeby głos twój rozwiewał
wszelkie wątpliwości

skłam

z mitologii

oto
potężni bogowie
kobiecych religii
— nasi pierwsi chłopcy

rozstrzygnięcie konkursu

dla mnie bardziej istnieją ci
których na scenę nie wywołano

to właśnie ciszę ich struchlałych serc
słyszę wśród kroków wyczytanych

kiedy śpisz

leżę tu jak na plaży
wyczekując fali
ostry piasek ciało drażni

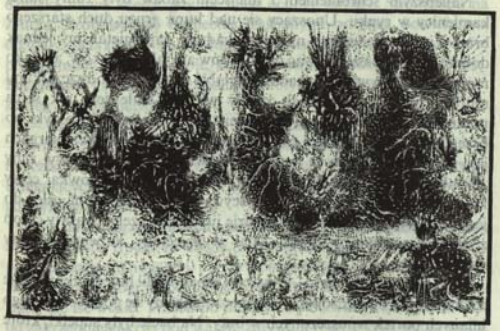
i nadlatuje
wiecznie głodna mewa

usłysz jej krzyk

przypowieść

każdą rzecz będziesz mógł poznać w całej złożoności
postępując jak zbieracz studiujący medale
który dotyka tylko
ich wąskiej krawędzi na granicy stron

Magdalena Jankowska



Józef Gielniak: *Improwizacje II*, 1959, linoryt, 18 x 25 cm.

ANDRZEJ KWIATEK

ZIUTEK MNIE OSZUKAŁ

Ziutek mnie oszukał. Od dziecka miewał zwariowane pomysły, a mnie głupiemu wszystko imponowało. Cieszyłem się, że uczestniczyłem w większości jego wygłupów. Opowiadał potem: „Kiedyś poszliśmy z Zenkiem" albo: „Ja wchodzę pierwszy, a Zenek za mną" albo: „Wyrżnąłem tego z prawej, a Zenek tego z lewej". Podziwiali nas, byliśmy dumni, ale tylko ja wiedziałem, że bez Ziutka nic bym nie zdziałał.

Jeździliśmy na oklep na krowach, nadmuchiwaliśmy żaby przez słomkę, chłostaliśmy wałachy po dyndających członkach, polowaliśmy na wróble nocą, męczyliśmy koty i graliśmy w piłkę. Pragnienie i pustka w żołądkach po strawionej zalewajce, kartoflance i chlebie ze smalcem wzywały często do przerw podczas wielogodzinnych bojów, a później sznurowana futbolówka toczyła się dalej po ogryzkach jabłek zimowych, kawałkach marchewek, resztek cebuli, pestkach wiśni i zielonych śliwek. Jeśli czasem w jakiejś wrażliwszej duszy pojawiał się protest lub współczucie dla właścicieli pobliskich ogródków i ogrodów, zawsze z takim samym triumfującym, szelmowskim uśmiechem odzywał się Ziutek:

— Co się w polu urodzi, ma gospodarz i złodziej. Nie wiedziałeś o tym?

Najlepszym schronieniem i miejscem zabaw były ruiny starej kamienicy w rynku. Unoszący się nad kupą gruzu duch starszego brata Ziutka wcale nam nie przeszkadzał. Zapamiętaliśmy jednak dobrze, że nie należy używać niewypałów ani jako tłuczków, ani jako moździerzy do wyrobu kakao z cegieł. Na chodniku, pod szczątkami murów, baby w zapaskach kładły wielkie, białe sery jak serca polarnych niedźwiedzi, stawiały śmietanę w słoikach i koszyki po brzegi wypełnione jajkami. Skakaliśmy kiedyś po ceglanych piargach jak górskie kozice aż tu nagle Ziutkowi przyszło do głowy, żeby zbombardować koszyki z jajami. Rzucił celnie połówką cegły i pierwszy wziął nogi za pas. Wszyscy za nim. Pędziliśmy na oślep do jedynego wyjścia z rumowiska, gdzie już na nas czekał wąsaty chłop z krótkim batem w dłoni. Miał wygnieciony kapelusz i buty z cholewami.

— Krucyfiks! Zabiję! — krzyczał i sapał. Walił batem jakby zboże młócił, a my z opuszczonymi uszami czołgaliśmy się pod mostem jego lnianych portek wpuszczonych w buty. Na bacie były supełki, które wyraźnie czułem, gdy spadały na moje plecy. Pomyślałem wtedy, sam

nie wiem dlaczego, co też chłop chciał zapamiętać zawiązując każdy supełek.

Czego my nie robiliśmy z Ziutkiem! Sprzedawaliśmy tatarak na Zielone Świątki, wyciągaliśmy z komina młode kawki, chodziliśmy po kolędzie, podglądaliśmy w szaletach stękające kobiety, spływaliśmy na krze wiosennej w dół rzeki, chodziliśmy w nocy na cmentarz, wspinaliśmy się na słupy telegraficzne, żeby „zrobić kolumnę Zygmunta". Wszystko wyczynialiśmy z Ziutkiem, dopóki mnie nie oszukał. W technikum byliśmy razem i w hokeja graliśmy w jednej drużynie. Jeździliśmy na wiejskie zabawy, chodziliśmy na prywatki i do dyskotek. Razem baliśmy się wojska, chociaż chętnie paradowaliśmy w czapkach kumpli, którzy przyjeżdżali na urlop. Kiedyś Ziutek oznajmił, że jedziemy na Śląsk.

— Na Śląsk? — zdziwiłem się.

— Co się tak głupio patrzysz — powiedział Ziutek. — Na wiosnę capną nas do woja, już niewiele czasu zostało, zimę zapowiadają mroźną, a pod ziemią podobno ciepło.

— Do kopalni? — zdziwiłem się jeszcze bardziej.

— A co, na wczasy? Słyszałem, że nie jest tak źle.

Ziutek nie mówił tego z przekonaniem. Wiedziałem, że boi się Śląska nie mniej niż wojska. W kopalni może coś na głowę spaść, ludzie mówią dziwnym językiem i sami są dziwni. Jakbyś za granicę jechał. Powiedziałem, że nie jadę i to mnie zgubiło. Jego zawsze musiało być na wierzchu, w dodatku im mniej był pewny swoich racji, tym zacieklej ich bronił, a ja głupi ulegałem.

— Zenek, obudź się!

Walnąłem czołem o stolik i otworzyłem oczy. Te same rzędy kolan obok i naprzeciwko, drażniący gardło zapach parujących butów i ubrań. Stukot kół, który mnie usypiał wlewając się do głowy łagodnym, kojącym strumieniem, zamienił się w rwący i huczący potok świdrując uszy aż do bólu. Organizm ludzki nie jest doskonały. Kiedy śpisz, wszystkie bodźce ulegają wyciszeniu — zrozumiałe, ale gdy się budzisz, ucho natychmiast chwyta łapczywie wszystkie dźwięki, nawet wtedy, gdy nie masz ochoty słuchać. Spojrzałem na Ziutka. Próbował się uśmiechać zaspanymi oczyma, powieki mu opadały, przyklejały się do dolnych. Z trudem je odciągał do góry przy pomocy mięśni na czole, które wprawiały w ruch całą czuprynę. Pucołowaty i rumiany, przypominał kołyszącą się matrioszkę zamykającą i otwierającą oczy.

— Chyba już dojeżdżamy — powiedział.

Światło. Wjeżdżaliśmy w gęsto rozsiane światła niczym w drogę mleczną po długiej podróży w ciemnościach. Nasze oczy skakały po uciekających lampach, które wyglądały jak rój meteorytów. O, gdybym wtedy wiedział...

Stoję teraz przed lustrem jak manekin i przeklinam Ziutka. Spodnie jakby trochę za długie, marynarka też. Prężę się, wypinam pierś, podciągam nogawki, patrzę na nogi tkwiące w nowych butach. Jakieś dziwne nogi, zupełnie obce. Jeśli miałbym się spóźnić, to już lepiej nie iść wcale. Trzeba po drodze kupić kwiaty. Odrywam watę od zakrzepniętej krwi pod wargą, zmywam resztki krwi ciepłą wodą.

Węglowy pył można zmyć z ciała w miarę dokładnie, ale w dwóch miejscach pozostaje na wieki — w płucach i na powiekach wzdłuż linii rzęs. Możesz chrząkać, spluwać w nieskończoność i zawsze w ślinie będą czarne pasemka. Cieniutka linia czernii tuż przy spojówkach, widoczna i trochę rażąca u blondynów, wcale nie przeszkadza brunetom. Na początku wstydziłem się tego, później byłem dumny, teraz nie zwracam uwagi. Skrócę jeszcze baki. Może wręczyć kwiaty Jance? Nie, nie wypada

— stara obraziłaby się.

— Jeszcze Janka nie zginęła póki my żyjemy! — ryknąłem w lustro. Roześmiałem się patrząc na swoją głupią minę i wciąż za długie baki. Upodobniłem się do nich — nigdy nie gustowałem w długich bakach. Ziutek nazwałby mnie Hanysem, już ja go znam. Od początku ich tak nazywał. Po przyjeździe trzymaliśmy się razem, nie mogliśmy jednak załatwić wspólnego pokoju w hotelu górniczym. Zamieszkałem z Bodziem i Włodziem a Ziutek trafił na Albinosa, który zbierał zdjęcia parnograficzne i Grubasa, który wiecznie topił słoninę albo podgardle na smalec i skwarki. Grubas oprócz tego pisał wiersze. Recytował je zawsze wieczorem w dniu wypłaty, wymachiwał przy tym pięścią jakby wygłaszał przemówienie, stawał na krześle, na stole, czasem próbował wdrapać się na ścianę. Wszystkie wiersze były o miłości. Jakaś Lusia była jego muzą. Kochał ją na łące, w lesie przy ruczaju, na zaoranej ziemi i na ugorze, latem i zimą, rankiem w promykach wesołego słońca i wieczorem pod zimnym Jowiszem. Prosił ją o zatankowanie benzyny, którą tłoczy pompa jego serca i o nieustającą emanację ciepła i emisję własnego oblicza, aby mógł je nosić na steranym ekranie swojego mózgu. Robił jej wyrzuty, przeklinał, groził, tęsknił pod czarną kopułą podziemnego klasztoru. Recytując, wylewał strumienie łez, a my klepaliśmy go po plecach.

— Jesteś geniuszem, Maniuś. Ci wszyscy, gdzieś tam, poeci i inni nie dorastają ci do pięt — mówiliśmy. Maniuś przecierał wtedy oczy, uśmiechał się pochlipując, podnosił dwa palce w górę i szeptał, że nigdy nas nie opuści.

— Nigdy, nigdy — powtarzał i po chwili jeszcze raz, coraz głośniej, jak pociąg nabierający rozpędu: — Nigdy, nigdy! Potem walił się na łóżko jak złamany baobab.

Albinos miał pięćdziesiąt lat i z zainteresowaniem patrzył każdemu w oczy. Sprawiał wrażenie człowieka, który dostrzega i szczerze podziwia w nas to, co daje nam poczucie własnej niepowtarzalności i siły. Może dlatego lubią go wszyscy i tolerują jego słabostki: kolekcjonowanie tandetnych, wymiętoszonych zdjęć parnograficznych, na których przewalają się leciwe, tłuste baby, pretensjonalnie lubieżne; chodzenie w brudnych skarpetkach ze sztywną podeszwą lśniącą jak wypolerowany asfalt; zjadanie szybko i łapczywie wszelkich mięs znajdujących się na talerzu. Dopiero po połknięciu mięsa, jak po lampce wina, Albinos przystępował do jedzenia. Zapytałem go kiedyś o powód. Roześmiał się. — To uraz, nauka mówi: odruch warunkowy. W pięćdziesiątym drugim byłem w wojsku. Sytuacja niepewna. Wiesz co się dzieje, kiedy jest niepewna sytuacja? Dostajesz zwyczajnie w dupę. Gonili nas do utraty tchu. Ledwie zjadłeś zupę, a tu „Powstań! Baczność! Przed stołówką zbiórka!" Co cwańszy chwytał jakiś ochłap do kieszeni, ale gdy przyłapali lub znaleźli, zębami kazali zakopywać. W woju człowiek musi kombinować, dlatego jadło się najpierw to, co najbardziej kaloryczne, a nie dojedzonych kartofli czy zupy nie było żal. Jednak zdziwisz się, gdy ci powiem, że chociaż zdaję sobie sprawę z tego wszystkiego, to jednak z przyjemnością zaczynam od kotleta i nie mam zamiaru jadać inaczej. Zastanawiam się tylko, co dobre, a co złe, gdzie jest granica, jeśli lubię to, co siłą mi narzucono? — I Albinos palnął nagle, że omal nie spadłem z krzesła:

— Hitler zrobił wiele dobrego.

W głowie mi się zakręciło. Gdyby nie był Albinosem, to znaczy dobrym kumplem, zakleiłbym mu gębę kartoflami, których jeszcze nie zjadł. Zaniemówiłem i patrzę w jego różowe ślepia, a on z półuśmiechem: — W czterdziestym trzecim zabrali matkę na roboty, niedługo potem wywieźli dzieciaki. Mnie w jakiejś dziurze ukrywała ciotka, na wszelki wypadek, bo nie była pewna czy rasowo byłem odpowiedni, czy też nie. Ten mały, pamiętam, zawsze wieszał mi się na szyi, a dziewczynka dawała mi klapsa i chowała się za spódnicę matki, wyglądała ostrożnie i zaczynała piszczeć, gdy próbowałem ją złapać. Już dawno przestałem ich szukać. Piętnaście lat temu wbiłem sobie w głowę, że są na Śląsku i kiedy przyjechałem, wydawało mi się, że wszędzie ich widzę albo słyszę. Niemców też widziałem wielu — waliło mi serce, byłem w Kolonii i Hamburgu — waliło mi serce, nie mogłem spokojnie z nimi rozmawiać, bo waliło mi serce. Z pół tuzina Niemek mogłem mieć, jedna chciała nawet wyjść za mnie, podobam im się, bo swojsko wyglądam, ale nigdy nie zdobyłem się na odwagę. A wiesz dlaczego? Bałem się kazirodztwa! Nie uwierzysz, ale tak było. Polacy, Niemcy, Rosjanie... nie ma dla mnie różnicy.

Nie wiem czy wypada odpiąć guzik pod krawatem. Musioł nie zwraca uwagi na drobiazgi, dla niego liczy się tylko rzetelność. „Tyś, piorunie jest rzetelny" mówi, albo: „Widziołech onego ciula nierzetelnego". Janka ma gęste włosy — pewnie po matce. Uszy też ma zupełnie inne. Może nie jest jego córką? Nie, niemożliwe. Zbyt dumny był, gdy ich spotkałem. Wyglądał jakby chciał powiedzieć: „Patrzcie ludzie jaki diament znalazłem na grubie! Moja krew, Janka modrooka! Czy ja, Musioł ze Śląska nie jestem coś wart? Spójrzcie na nią — krew z krwi, kość z kości, kwiat z kwiatów tej ziemi, które nigdy nie były pod ochroną!" Musnąłem tylko jej usta spojrzeniem i odwróciłem szybko głowę, żeby się nie zdradzić. Udałem, że się śpieszę, bo czułem, że nie przejdę z nimi dwóch kroków. Wyschło mi w gardle, nie mogłem przełknąć śliny. Z pożarem w mózgu jechałem do hotelu. Nie zdołało go ugasić morze piwa, które wypiłem tego dnia z Bodziem i Włodziem.

— Nie rzucim Janki skąd nasz ród! — wrzasnąłem znowu przed lustrem.

Pierwszy zjazd na dół kojarzy mi się z wyszczerbionym i pożółkłym uśmiechem Musioła. Człapaliśmy za nim po lampy i maski w butach

gumowych po kolana, w pomarańczowych kaskach i nowych drelichach. Pozdrawiał znajomych, którzy rzucali uszczypliwie uwagi pod naszym adresem, a jego nazywali niańką. Zgrozą nas przejęło wielkie koło szybu i „szola", która wynurzała się z czeluści. Zamknęli nas jak w klatce. Ziutek milczał i gapił się na mnie czując pewnie to co ja: „Koniec z nami. Ot i finał naszych wygłupów". Pędziliśmy w chłodną, mdłą otchłań jakbyśmy do piekieł zjeżdżali. W połowie drogi któryś z górników krzyknął:

— Pozór! Uwaga! Woda! i za nos się złapał. Inni też ścisnęli nosy palcami. Musioł rękawicą gębę zakrył. Złapaliśmy z Ziutkiem powietrze i zamknęliśmy oczy, a oni: — He, he, he, nawet Musioł rechotał i było widać czarny kamień na jego pożółkłych zębach. Na drugi okrzyk „Pozór, zakręt!" nie daliśmy się już nabrać, ale mimo to śmieli się wszyscy, a Musioł zdrajca razem z nimi. Wszystko musiał wiedzieć jak prawdziwy Musioł: po co przyjechaliśmy, skąd jesteśmy, jaki fach mamy, jak tam jest na północy Polski. Ze dwa tygodnie byliśmy dla niego zwykłymi „gorolami", dopiero później wołał po imieniu. Przypadłem mu do gustu bardziej niż Ziutek chyba dlatego, że mocniej tłukłem pyrlikiem w granitowe głazy. Walisz w głaz twardy jak kamień aż prąd po ciele się rozchodzi i myślisz, że pyrlik prędzej się rozleci niż to draństwo pęknie. Ale walisz dalej w jeden punkt, który też trzeba umieć znaleźć i nie tłuc gdzie popadnie. Tłuczesz, tłuczesz, pyrlik odbija się jak od piłki, czasem iskra zabłyśnie, gdy nie trafisz jak trzeba, a kiedy głaz wreszcie pęka wygląda jak wielki przepołowiony orzech, w którego wnętrzu zastygł początek świata. Ziutek był zawiedziony.

— To kamieniołomy a nie kopalnia — powiedział pierwszego dnia pod prysznicem.

Później Musioł nauczył nas obsługiwać kruszarkę i kruszyliśmy kamień w trójkę jeszcze ze trzy miesiące. Szary, ciężki pył osiadał na naszych rzęsach i bardziej przypominaliśmy młynarzy niż górników. „Chleba dużo będzie w tym roku", „Pieruna, nie wiedział żech, że na grubie tyle mąki" — słuchaliśmy codziennie po drodze od szybu do łaźni. Zazdrościliśmy im wyglądu: osmalonych karków, umorusanych gąb, które rozwierały się raz po raz błyszcząc czerwonym wnętrzem, pleców i brzuchów wyglądających jak przeorany ugór, gdy spływały po nich stróżki potu. Ciepły prysznic po szychcie spłukiwał z ich ciał czarną powłokę i wychodzili na ulicę różowi, z wilgotnymi czuprynami, aż się wierzyć nie chciało, że jeszcze przed chwilą byli kupą diabłów uzbrojonych w lampy, maski, torby z bidonami, w których chlupotały resztki kawy zbożowej. Ziutek narzekał, ale gdy wyraziłem chęć powrotu do domu, stuknął się palcem w czoło.

— Zwariowałeś — powiedział. — Na wiosnę drugi pobór, chcesz żeby cię capneli? Sam mówiłeś, że piwo mają tu lepsze i że niemieckiego wcale nie trzeba znać.

Co prawda to prawda. Na początku byłem zdziwiony, że ludzie mówią tutaj podobnie jak moja babka z Piotrkowa a niemieckie słowa to jak skwarki w zupie, które wrzuca się pod koniec gotowania. Przede wszystkim miałem dość Bodzia i gdyby nie pluskwy, nie

wytrzymałbym dłużej. Im jesteś głupszy tym mniej masz zahamowań i skrupułów, wstydu nie znasz i, co tu dużo gadać, szczęśliwy jesteś. Bodzio jest właśnie taki. Śmiejemy się z niego, dokuczamy mu, a jednak w głębi duszy zazdrościmy beztroski, tupetu, apetytu i wiecznie naprężonego „naganiacza". Stoi mu od rana do wieczora i od wieczora do rana. Paraduje po pokoju ze sterczącym namiotem, wychodzi na korytarz, pozdrawia sprzątaczki, potrafi zejść na parter do recepcji niby to po klucz zapasowy albo zapytać o godzinę. Baby sprowadza na kopy. Do każdej mówi „Skarbie". „Skarbie, to moi koledzy", a my całujemy dłonie podsuwane nam pod nos: czerwone i grube, przepalone proszkami do prania, suche i kościste, pożółkłe od papierosów, pomarszczone, z zielonożółtymi żyłami pod skórą jak bibułka, wyzywające z grubą warstwą lakieru na długich szponiastych paznokciach. Chociaż tyle ich było, za każdym razem mieliśmy wrażenie, że wąskim chodniczkiem, pośród krzewów śnieguliczki Bodzio prowadzi pod rączkę matkę albo babkę i że nie będziemy musieli się zmywać. Próżne nadzieje. Na piwo nas wysyła, do kina, do Gliwic, do wszystkich diabłów. Prosi, żeby nie być świnią i nie wracać za wcześnie. Kiedy wychodzimy wysuwa na korytarz łysiejący łepek z odstającymi uszami, aby się upewnić, czy nie podsłuchujemy. Już go mieliśmy po dziurki w nosie, gdy przyprowadził tłustą Agatę z hotelowej kuchni i wtedy właśnie pojawiły się pluskwy a Agata została pierwszą ofiarą tego paskudztwa. Zasmakowały widocznie w jej słodkiej, gorącej krwi lub też zwabił je zapach ciała Agaty przypominający mielone kotlety. Dla Bodzia to katastrofa i hańba, bo usposobienie ma pedantyczne. To są wasze pluskwy, ja się do nich nie przyznaję — powiedział. Od tego czasu częściej bywał niż podejmował, my zapomnieliśmy o urazach oddając się z pasją zabawie w inkwizycję i auto da fe. Pluskwy i ich jajeczka polewamy benzyną albo wodą kolońską i podpalamy. Trochę czasu upłynęło zanim znaleźliśmy ich siedliska w ramach obrazków wiszących nad łóżkami. Zapłonęły stosy. „Żeńcowi" spłonęło zboże, zbrązowiało prawe udo Wenus na „Narodzinach Wenus", na „Antibes wieczorem" zapalił się żaglowiec. Najmniej ucierpiał „Hołd pruski", na którym tylko pociemniało niebo. Nie podoba mi się Wenus — jest zniechęcająco skromna, niby się zasłania, a wcale się nie wstydzi, niby się narodziła, a nie ma w niej życia, smutna jest jakby miała wątpliwości czy warto żyć. Od Janki aż iskry lecą. Rozgląda się dookoła z ciekawością, wszystko ją rozśmiesza, przez ramię ojca rzuciła mi wesołe spojrzenie, a ja poczułem się jakby słońce mnie oślepiło.

Włosy już wyschły, ale paskudnie sterczą na czubku głowy. Muszę je trochę zmoczyć, bo wyglądam jak kogut.

Po robocie przy kruszarce zszywaliśmy taśmociągi przez jakiś czas, oprócz tego podwieszaliśmy półki na pył kamienny. Przyjemnie grzebać ręką w takim pyle. Jest zimny jak woda i ciężki jak rtęć, przecieka pomiędzy palcami, ucieka z zaciśniętej dłoni. Na poziomie pięćset metrów, dwa kilometry od szybu, ze trzysta metrów od kruszarki, drugie tyle od ścianowego i podsadzkarzy, na półce pod trzecim ringiem za końcówką taśmy, w kupce szarego, kamiennego

pyłu leży zawiniątko a w tym zawiniątku zapałki i papierosy Musioła. Gdy je wyciągnął przy mnie i poczęstował, poczułem się ważny, jakbym był starym kamratem.

— A jak wybuchnie? — zapytałem. Uspokoił mnie, że ma nosa do gazów, że wentylacja dobra, że systematycznie się mierzy zawartość metanu, że rozmaitych zapłonów już na przodku jest pełno i że żadnemu gorylowi nie pozwoli, bo zabronione, a jak złapie, to ciepnie takiego sztygarowi na pożarcie. Jednak bałem się, gdy zapalał zapałkę ale zaciągnąłem się z przyjemnością. Porównał kurzenie na dole do kurzenia na wojnie. Leżysz nocą w okopach, każdy ognik może cię zdradzić, spieszysz się wtedy, żeby wyrwać śmierci jak najwięcej sztachnięć, a na grubie, rzecz jasna, nie chodzi o śmierć tylko o sztygara, który może nadejść w każdej chwili.

— Był pan na wojnie?

— W czterdziestym drugim dostałem powołanie do Monachium.

— Do Monachium?...

— Do wermachtu. Później przez Włochy do Afryki. Rommla znosz?

— Co pan, panie Musioł...

Myślałem, że kpi sobie ze mnie. Jak to możliwe? Siedzimy sobie pod ociosem na poziomie pięćset metrów. Ziutek parę metrów dalej, robi jak gdyby nic, myśli pewnie o meczu w niedzielę, niedługo weźmiemy pierwszy urlop i do chaty wpadniemy za parę dni, a ten mówi, że był w wermachcie! Poczułem się jakbym się znalazł po drugiej stronie lustra albo wywrócił kożuch na drugą stronę. Wyglądałem chyba na przestraszonego, bo Musioł wstał rozbawiony, poprawił kask, wyprostował się i wrzasnął:

— Achtung! Linksum! Rechtsum! Vorwartes marsch! Robił zwroty w lewo, w prawo i szczerzył żółte zębiska — wyraźnie bawił się moim kosztem. Poczułem w ustach smak kanapki z kiełbasą, którą wczoraj mnie poczęstował. Przypomniało mi się, że piliśmy kawę z tego samego bidonu i ślina napłynęła mi do ust. Splunąłem. Milczałem. Nachylił się nade mną, klepnął w ramię i zachrypiał zdartym, suchym głosem: — Jakby wszystko było einfach i sicher to by Pon Bócek był niepotrzeby.

Poszliśmy do Ziutka, bo do końca szychty zostało niewiele czasu. Musioł szedł przodem. Trzymałem lampkę w ręce i świeciłem pod nogi, patrzyłem na ukazujące się raz po raz cholewy jego gumowców i czubki własnych. W blasku lamp czerniała jego mała, zgrabna sylwetka i próbowałem wyobrazić go w sobie w mundurze i prawdziwym niemieckim stalowym hełmie. Na pewno chodził w ostatnim szeregu, przebierał szybko krótkimi nóżkami nie mogąc nadążyć za dryblasami prącymi naprzód z wesołą piosenką na mordach. Poczułem się silny i wielki ale jednocześnie jakoś dziwnie żal mi go było. Taki żal odczuwałbym chyba, gdybym zobaczył ciułacza, co skarbonkę zgubił lub chorego, któremu przyplątała się jeszcze jedna paskudna zaraza.

— Mówiłem ci, że to Hanysy — powiedział Ziutek po szychcie. Zaciągnął mnie na piwo do Relaksu. Pierwszy kufel przechylałem za mocno, poczułem chłodne łaskotanie na karku i szyi, piana zatkała

mi dziurki w nosie. Pijąc nie oddychałem, żeby nie przerwać orzeźwiającego strumienia pęcherzyków przyjemnie trzaskających w przełyku.

— Wracamy? — zapytałem Ziutka łapiąc wreszcie oddech. A Ziutek: — Oszalałeś? Niedługo kwiecień i komisje poborowe.

Miałem ochotę wrócić do domu, odwiedzić z Ziutkiem chłopaków. Stawialibyśmy, a chłopaki pytaliby co i jak. Śmieją się, piją, mówią jak leci, kto wyjechał, kto z kim się pokłócił, jakie dziewczyny mają. Potem poszlibyśmy zabawić się. — „A gdzie wy się podziewacie?" — pytałyby dziewczyny, zdawałoby się im, że wspaniali jesteśmy i tacy światowi. Rano wstaję a tu świeże bułeczki na stole, mleczko gorące, matka krząta się i opowiada, co u sąsiadów słychać.

Wypiliśmy po trzy kufle, potem Albinos się pojawił i Włodzio nas wywąchał, wyciągnął flaszeczkę z kieszeni. Wzieliśmy jeszcze pół litra, po tatarze i kotlety schabowe. Miałem w nocy czym wymiotować. A tak mi smakował ten schabowy... może tatar był zepsuty?

Wyglądam chyba nie najgorzej. Umyję jeszcze zęby. Wściekły jestem na Ziutka — żeby chociaż napisał. Janka jest prosta, jakby dzban na głowie niosła, piersi ma twarde i sterczące. Czy istnieje coś, co mogłoby ją ogarnąć? A czy jest coś, czego by ona sobą nie ogarnęła? „Janka i Musioł", „Janka i kopalnia", „Janka i piramidy", „Janka i ogień", „Janka i woda", „Janka i ja", nawet: „Janka i świat" — czy można inaczej powiedzieć?

Parę dni przed świętami zabrakło ludzi do podsadzki. Musioł przychodzi ze sztygarem. — Dwóch potrzeba — mówi. — Na ochotnika. Przymusu nie ma, bo tam na akord się robi. Ziutek nie idzie. Ja też nie chcę. Musioł gapi się na mnie spode łba. — Trudno, weźmiecie jakiegoś kneflorza — mówi sztygar. Głupio mi jakoś, tłumaczę się: — Nie damy rady, nigdy nie robiliśmy w podsadzce. Ziutek szturcha mnie w bok. Musioł odchodzi w milczeniu. — A niech cię diabli! — warknąłem i krzyczę: — Niech pan zaczeka, mogę spróbować! Ziutek syczy przez zęby: — Na głowę upadłeś? Zostaw starego, dadzą radę bez nas. Mówię jeszcze: — Ziutek, chodź, co ci szkodzi, tylko dzisiaj. Widzę jednak, że nie pójdzie. Zrobił ryjek z warg — znak, że się boczy. Znam dobrze ten ryjek, tyle razy ustępowałem, by móc go nie oglądać, ale teraz, myślę sobie, muszę iść i mina Ziutka mało mnie obchodzi.

Podsadzka — łatwo powiedzieć! Ziutek wiedział, co robi. Co ja mówię? — nic nie wiedział. Myślałem, że nie dotrwam do końca szychty. Podsadzka to wszystko naraz: pył węglowy, pył kamienny, woda lejąca się na plecy, wspinaczka i zjazdy na tyłku; kapy, fele, siekiery, gwoździe, łopaty, huk, ogień, barykady i ta cholerna siatka, o którą wciąż kaleczą się dłonie; łączenie koryt w gigantyczną ślizgawkę na całej długości chodnika i usuwanie zatorów. Nie mam pojęcia, jak długa jest ślizgawka. Z poziomu pięćset metrów do poziomu sześćset przy nachyleniu pokładu ze czterdzieści stopni — można obliczyć. Dwieście metrów? A może więcej? Na dole robimy „kichę" przybliżając siatkę do stempli pnących się do góry. Kicha ma kilkanaście metrów długości. Przy włocie do kichy ślizgawka kończy się progiem jak narciarska skocznia. Montowałem

Musioła Janki? Idę do Musiołów na obiad. Na obiad idę do Musiołów. Idę na obiad do Musiołów! Do Musiołów idę na obiad!

Ziutek mnie oszukał... A jednak nie musiałem iść w święta do roboty. Nie było sensu wyjeżdżać na dwa dni, więc zostałem w hotelu. Bodzio i Włodzio wyjechali ale Albinos został. Maniuś-Grubas też został. Przyszli do mnie w niedzielę, ugotowaliśmy jaja w cebulowych łupinach — „byczki" jak mówił Grubas. Dwanaście było tych byczków. Grubas obrał sześć i ułożył z nieobranymi na półmisku. Przyniósł w kubku trochę wody z kranu i pędzel do golenia. Zanurzył pędzel w wodzie, znak krzyża zrobił, pokropił ściany, „Żeńca", „Hołd pruski", „Antibes wieczorem", zranione udo Wenus a na koniec jaja na talerzu wesoło połyskujące bielą i ceglastą czerwienią. Nie byliśmy pewni, czy się wygłupia, więc na wszelki wypadek miny mieliśmy poważne. Albinos napełnił kieliszki wódką, ja pokroiłem jajko.

— No, chłopy! — Grubas sięgnął po kieliszek i kawałek jajka. Staliśmy wyprostowani tworząc kolorowy wianuszek: moja ciemna czupryna i kawałek jajka w prawej ręce, przy niej kieliszek ze skrzącym się płynem w grubych paluchach Maniusia, jego pucołowate policzki i druga łapa z białożółtą bryłką, potem lewa ręka Albinosa z kieliszkiem, różowe ślepka pod jasnymi brwiami i znów kawałek jajeczka obok kieliszeczka w mojej lewej ręce.

— Alleluja! — krzyknął Grubas ocierając usta.

— Niech wam się tutaj układa jak najlepiej — powiedział Albinos.

— I tobie — powiedziałem.

Albinos potrząsnął głową: — Chyba już za późno.

— Daj spokój — mruknął Grubas ocierając usta.

— Coś ty... — mruknąłem.

Graliśmy w durnia do północy, jedliśmy byczki i opróżnialiśmy flaszeczki, które niestrudzenie donosił Grubas jakby miał u siebie zaczarowany kuferek. Później Albinos zasnął przy stole i wiele trudu nas kosztowało zataszczenie go pod smutną Wenus nad łóżkiem Bodzia. Skarpety wyglądające spod spodni były — czyste, ale na wszelki wypadek nie zdjęliśmy mu butów. I tyle... Aha, Maniuś próbował wyśpiewać długi wiersz o Lusi na melodię „Wieczorny dzwon", — „Gdzie jesteś Lu, ja jestem tu" — słuchałem z błogim uczuciem, które potęgowała myśl, że nie trzeba będzie wstawać rano.

W sobotę po szychcie pojechałem do Gliwic po Ziutka. Usiadłem na ławce peronowej i patrzyłem na tory. Gdy mrużyłem oczy wyobrażałem sobie, że leżący tor przede mną nie jest torem i nie leży lecz jest drabiną i stoi. Z tej strony na dole drabina jest mocno osadzona w ziemi i siedzę ja czekając na Ziutka, a tam hen, wysoko, wysoko jest Łódź i Płock i morze-niebo błękitne i bezkresne. Pomyślałem, że powiem Ziutkowi, gdy przyjedzie: — „Ziutek, brachu, blisko nieba byłeś i po drabinie zszedłeś na ziemię!"

Ale Ziutek nie przyjechał. — Może przeoczyłem go w tłumie — pomyślałem. Rozglądając się wokoło powoli opuściłem dworzec. I wtedy ich spotkałem. Janka o głowę przewyższała ojca. Gdybyś go zobaczył idącego samotnie, lekko pochylonego, malutkiego, z wysuszoną i pociętą bruzdami twarzą, nie zwróciłbyś nawet uwagi. Już po

chwili zapomniałbyś, że go widziałeś. A gdybyś zobaczył Musioła z Janką to ho, ho, pomyślałbyś, jakiś ważny gość, nie byle kto jeśli taka dziewczyna trzyma go pod ramię! Zapomniałem języka w gębie. Udawałem, że bardzo się spieszę i ani chwili nie mam do stracenia. Nawet nie zdążył mnie przedstawić. Pobiegłem, by nie mieli wątpliwości, jak bardzo mi śpieszno. Ale obejrzałem się. I Janka się obejrzała. Dopiero za węgłem przywarłem plecami do ściany, żeby ochłonąć.

Dni mijały, a Ziutek nie wracał. Gdy pewnego dnia z haka pod sufitem zniknął drelich Ziutka, buty gumowe, onuce, kask i gdy Albinos powiedział, że już mają w pokoju nowego, werbusa, przestałem się łudzić, że Ziutek wróci. Oszukał mnie, zdrajca. Nie wiedziałem co robić. „Po co wyjechał? — myślałem. — Przecież mogą go wziąć do woja. Wariat. Mógłby przyjść do podsadzki, woda już się tak na głowę nie leje".

Tereaz muszę być opanowany. Matce kupię narcyze a dziewczynom po goździku... a może Jance wziąć trzy? Nie, lepiej dziewczynom po jednym a matce narcyze... albo im narcyze a matce goździki. Do diaska, żadnych kwiatków! W końcu idę do Musioła, nie?

Wczoraj był paskudny dzień. Dwa razy powstawały zatory, zrobiliśmy niewiele, szychta się przedłużyła i jeszcze ten cholerny kneflorz, który zaglądał do nas raz po raz. Wynurzał się z ciemności i jęczał: — Co jest? Do wieczora chcecie tu zostać? My odgarniamy kamienie a ten biadoli: — Umówiłem się. Nie zdążę przez was. Nic się nie stanie jak trochę kamienia zostanie na taśmie. My mu na to: — Odrzuć parę kamieni to będzie prędzej. Keneflorz wzruszył ramionami: — Ja nie akordowy. Hanysom zawsze forsy mało, niech zasuwają. To wszystko przez nich — za bardzo się spieszyli.

Za dużo powiedział kenflorz, zupełnie niepotrzebnie. Musioł poderwał się.

— Hanysy?! Ty gorolu, werbusie, nierobie!

Ruszył pod górę w stronę kneflorza wyrzucając z siebie jednym tchem: — Pieruna! Ojciec chyba sam se żebra połamał na Geheime Statspolizei kiej wy o guzikach gadali! A tu taki ciul zatracony! Jak ciepna o zol, pieruna, to mu haferfloki wyleza! Kneflorza widocznie przestraszył rozwścieczony Musioł, bo wziął nogi za pas. Musioł po kilku susach zrezygnował z pogoni i usiadł, a my w milczeniu usunęliśmy resztę kamieni. Pod szyb na poziomie sześćset metrów szedłem z chłopakami, Musioł szedł za nami sam w znacznej odległości jakby i nas miał po dziurki w nosie. Odezwał się dopiero pod prysznicem, gdy mu namydliłem plecy i nadstawiłem swoje. Dookoła parskały, prychały, umorusane gęby, spieniona, czarna woda spływała po brzuchach, biodrach, męskich członkach i wydawało się, że wszyscy sikają jakąś piekielną posoką, która chlupocze w trzewiach i krąży w żyłach zamiast krwi.

— Masz jutro czas? — zapytał.

— Jutro przecież niedziela — mówię.

— Przyjdź do mnie na obiad — powiedział — pogwarzymy sobie.

Odchylił głowę podstawiając twarz pod siekący prysznic. Zro-

biłem to samo ale nie czułem szczypiącego ciepła wody lecz jej przyjemny chłód na rozpalonych policzkach. I usłyszałem znowu:

— Mam trzy córki, śwarne dziouchy, Jankę już widziałeś. Może by ci która wpadła w oko... ale ty, pierunie, Hanyski byś nie chciał, co?

— Co pan mówi, dlaczego niby... — bąknąłem.

Musioł wyszczerzył swoje żółte zębiska i dał mi kuksańca w bok.

— Druga godzina może być?

— Może być — powiedziałem.

Andrzej Kwiatek

Książki nadesłane

Poezja

Tadeusz Cugow: *Pięć poematów*. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1991. Ss. 60.

Janusz Kozłowski: *Agnuski*. Wstęp Barbara Eysymontt. Warszawa, Agencja Wydawnicza „Korab" 1991. Ss. 48.

Ludwik Lipnicki: *O tym ci powiem...* Tuchola, Towarzystwo Miłośników Borów Tucholskich 1991 Ss. 74.

Marek Gędek: *Postindustrialny szept*. Lublin, nakład autora 1991. Ss. nlb. 34.

Zbigniew Mirosławski: *Biuro poezji zagubionej*. Warszawa, Korespondencyjny Klub Pisarzy „Okolice" 1991. Ss. 46.

Adam Szyper: *Z poddasza snów*. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1991. Ss. 62.

Ks. Stanisław Olędzki: *Testament przedostatni*. Piła, Muzeum Okręgowe i Wojewódzki Ośrodek Kultury w Pile 1990. Ss. 82.

Czesław Mirosław Szczepaniak: *Okruchy ballad*. Warszawa, Oficyna Literacka „Libraria" 1991, Ss. 63.

Tadeusz Szyma: *Więcej wierszy nie pamiętam. Poetycki rachunek sumienia z wielu lat*. Tarnów, Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej Biblos 1991, Ss. 103.

Józef Ratajczak: *Spisane z murów*. Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Anagram". Ss. 79.

Ewa Koziara: *Wodnik i lilie*. Biała Podlaska, Klub Literacki „Maksyma" 1991, Ss. 52.

Zofia Luchowska-Kuna: *Czas wyjścia*. Lublin, Oficyna Wydawnicza Fundacji „Solidarności" 1991. Ss. 48.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: *Nenia i inne wiersze*. Lublin, Związek Literatów Polskich 1990. ss. 56.

Krzysztof Kołtun: *Ojczyste ziele*. Kraków, Zakład Wydawniczy Fundacji Artystycznej „Galicja" 1990. Ss. 50.

Jacek Rączkiewicz: *Nawet ścięty las grać będzie*. Lublin, Nauczycielski Klub Literacki im. Józefa Czechowicza 1990. Ss. 43.

Tadej Karabowicz: *Bilja wognju*. Poezja. Warszawa, Zakład Wydawniczy Związku Ukraińców w Polsce 1990. Ss. 45.

Ewa Sadurska: *Dorastanie tęczy*. Rysunki Wiesław Sadurski. Lublin, Nauczycielska Oficyna Wydawnicza „Solidarność" 1990, s. 46.

Bogumiła Sobótka: *Wzgardzeni*. Lublin, nakład własny 1990. Ss. 70.

JÓZEF FERT

BEZ CENZURY

(O poezji Edy Ostrowskiej)

I. Kim jestem?

Fenomen poetycki, o którym chcę tu mówić, próbowano już opisywać przy pomocy pojęć psychologicznych, a nawet psychiatrycznych. Czesław Dziekanowski i Krzysztof Pawlak są autorami studium *Czar i zaspokojenie. (Psychoanaliza poezji erotycznej i seksualnej)* („Poezja" 1988 nr 7, s. 33-44). Opis w tej psycho-analizie ograniczony został do pola erotyzmu i seksualności, a tej, która poszukuje odpowiedzi na zasadnicze pytanie: „Kim jestem?!", podsuwa odpowiedź równie ostateczną: kobietą przeżywającą siebie w kategoriach erotycznych — Pasyfae beznadziejnie zakochaną w Minotaurze, szukającą swego Dedala, który pomoże rozwiązać przy pomocy odwiecznej sztuki ponadczasowy dylemat zwierzęcego spełnienia, które nie niszczyłoby jednak bezcennej pajęczyny człowieczeństwa.

Odczytywanie Edy Ostrowskiej poprzez erotyczny archetyp wydaje się poznawczo atrakcyjne i merytorycznie umotywowane; wrócimy na tę drogę w dalszej części rozważeń. Inni komentatorzy twórczości Ostrowskiej zdali się na tradycję publicystyki socjologiczno-moralizatorskiej, kwalifikując rzecz jako skandal obyczajowy i literacki; tak np. pisała o poetce Anna Koziołkiewicz w „Kamenie" z 21 XI 1982 r., tuż po pierwszych jej publikacjach. Podobnie Piotr Kuncewicz w „Przeglądzie Tygodniowym" nr 49 z 1987 r. W jego artykule pt. *Poetki* czytamy m.in., że Ostrowska to *autorka utworów skandalizujących, epatujących nimfomanią i schizofrenią;* jej świat jest *straszliwie rozhisteryzowany, dość jednak ograniczony* (krytyk bez zahamowań sięga po uogólnienia godne psychiatry lub fundatora stypendiów artystycznych). Jeszcze dosadniej wyraża się inny publicysta: Tadeusz Olszewski w recenzji pt. *Gdzie pieprz rośnie* („Tygodnik Kulturalny" nr 22 z 27 V 1984) konstatuje: *Poza erotyzmem, pojmowanym zresztą dość prymitywnie, bo tylko w kategoriach biologicznego popędu, niczego w „Smugach pieprzu" nie znajdziemy. Filozofia Ostrowskiej zaczyna się bowiem i kończy, niestety, w łóżku.* Na szczęście zauważono już też niezwykłość mowy poetyckiej Ostrowskiej, ale — niestety — najczęściej ocenia się ten fenomen negatywnie: *Jest skandalem wydawanie podobnych nonsensów* — wykrzykuje Andrzej Z. Kowalczyk (w „Kurierze Lubelskim" z 13 IV 1984) na widok książki *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* (1983). Równie mocno i zdecydowanie wyraża się o następnej pozycji tej autorki, tj. o tomiku *Smugi pieprzu* (1983): *Śmiech śmiechem, ale z drugiej strony niepokojące jest, że podobne brednie mogą się ukazywać i to w dodatku w nakładzie 2000 egzemplarzy* („Kurier Lubelski" z 14-16 VI 1985). Recenzent jednej z ostatnich książek Ostrowskiej Krzysztof Lisowski w szkicu *Poezja „skandalicznie osobista"* („Nowe Książki" nr 7-8 z 1988 s. 85-86) powiada o tych wierszach, że *zostały szybko zauważone, narzucały się czytelnikowi śmiałością erotycznych wyobrażeń, odrębnością i swoistą „sztucznością" stylu, fantazją językową, na którą składało się wiele elementów: archaizacje, aluzje do rozwiązań*

polskiego modernizmu, kreacyjność, mnożenie neologizmów, paronomazja, igranie z lingwistycznym kiczem i patosem (s. 85). Ostatecznie tak krytyk ocenia tę twórczość: *Może się ta poezja nie podobać, można oskarżać poetkę(...) o irracjonalność, alogiczność, tworzenie „słopieżni", przewrotne zabawy z semantyką (...). Jednym słowem oto samo, co inny czytelnik i inny krytyk uzna za zaletę i objaw talentu — o natychmiastową rozpoznawalność wśród wierszy innych poetów.* (s. 86).

Wróćmy do autorki. Niewątpliwie udało się jej zaistnieć personalnie w świadomości współczesnej krytyki literackiej, a należy tu uwzględnić nie tylko wypowiedzi recenzyjne w czasopismach, lecz także — i to o wiele liczniejsze — opinie lektorów wielu polskich wydawnictw. Imponująca jest lista redakcji, które zetknęły się z propozycjami wydawniczymi Ostrowskiej, m.in. Wydawnictwo Łódzkie, W. Lubelskie, W. Śląskie, W. Literackie, „Czytelnik", „Iskry", MAW, KAW, PIW, „Głob". Opinie wydawnicze są na ogół niechętne, ale mimo to poetka ogłosiła dotąd kilka książek o łącznym nakładzie kilkunastu tysięcy egzemplarzy. Żadna z jej pozycji nie jest „cegłą" księgarską. W kolejce do druku czeka kilka następnych zbiorków wierszy.

A oto wykaz dotychczasowych publikacji Ostrowskiej:

1. *Ludzie, symbole i chore kwiaty*, Wyd. Lubelskie, Lublin 1981 — debiut książkowy; dalej skrót: *Ludzie*.
2. *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, Iskry, Warszawa 1983 — proza pamiętnikarsko-listowa (dalej: *Oto stoję*).
3. *Smugi pieprzu*, Iskry, Warszawa 1983 (dalej: *Smugi*).
4. *Tajemnica I bolesna*, Czytelnik, Warszawa 1987 (dalej: *Tajemnica*).
5. *Malmazja*, Wyd. Śląsk, Katowice 1988 (dalej: *Malmazja*).
6. *Letycja u miecznika*, KAW, Rzeszów 1990.
7. *Psalmy*, Norbertinum, Lublin 1990.

Autorka próbowała — bez skutku — zainteresować wydawców tomem swoich autentycznych listów do znanych i mniej znanych adresatów. Byłaby to jakaś kontynuacja książki *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, ale o wiele silniej powiązana z biograficznymi realiami korespondentów.

Urodzona 9 sierpnia 1959 roku, poetka z Włodawy ma wcale pokaźny dorobek: przeszło 200 tekstów poetyckich ogłoszonych w książkach własnych, w antologiach, almanachach i czasopismach (drukowały ją m.in. „Twórczość", „Literatura, „Akcent", „Poezja", „Radar", „Kamena", „W drodze"). Prócz tego kilkaset innych tekstów czeka na druk; pokaźna część tego pisarstwa na pewno godna jest upowszechnienia. Bez przesady jej talent — pod względem energii twórczej i nie tylko — określić można jako wulkaniczny. Znacznie wyrazistszą cechą Ostrowskiej jest niebywała odwaga w doświadczaniu życia i słowa; jej wypowiedziami zda się rządzić imperatyw bezwzględnej szczerości, co daje się niekiedy rozumieć jako zamierzony ekshibicjonizm (coś z modernistycznej „nagiej duszy"). Cienka granica między twórczą szczerością i chorobliwym epatowaniem „nagością" raz po raz się tu łamie: autorka płaci wysoką cenę swej okrutnej odwagi,która każe jej zdzierać do końca osłony i zasłony moralne, religijnie, obyczajowe czy psychiczne. Szuka autentycznej własnej prawdy.

Kim jestem? Fenomen własnego ja wypełnia nieomal całkowicie horyzonty świadomości pulsującej w tych tekstach, i czegoś jeszcze — czegoś, co kryje powierzchnia rozkołysanej jaźni, krzepnąca w poetyckich frazach, co nieustannie wydobywa się z głębi i znów się w nią pogrąża, nie zapowiadając szczęśliwego logicznego zakończenia. W tych głębiach czai się, narasta i wybucha raz po raz krzyk, który próbuje się ucywilizować w formie poetyckiej. Bezgraniczne ja

— niczym góra lodowa czy nieskończony kłębek (kłąb raczej) splątanych, pogmatwanych, nieciągłych form — objawia się sobie (i przy tym nam czytelnikom), uzyskuje istnienie, którego główną osnową jest właśnie sam proces wyłaniania się i staczania z prabytu w prabyt, z zieleni w zieleń, z czerni w czerń... Procesu tego nie wolno ani zresztą nie można zatrzymać, gdyż jest samorealizacją odwiecznej energii życia, która trafia tu na konkretną osobową świadomość, użyczającą jej imienia i losu. Sprowadzając rzecz do płaskiej formuły krytycznej, trzeba powiedzieć tak: „ona się tworzy", nie — „ona tworzy wiersze"; właśnie „staje się" poprzez tworzywo poetyckie i zarazem to tworzywo jest jednorodne z nią samą.To paradoks, oczywiście. Użycie języka jako narzędzia odcinającego pępowinę jaźni od pramacierzy bytu nie jest konsekwentne: dokonuje się przenoszenie samoistnej świadomości w nurt językowej komunikacji, a równocześnie trwa proces „myślenia się", „dziania się dla siebie" — jakby poza czy ponad regułami języka, konwencji, poezji. Stąd nasze poczucie, że obcujemy z czymś hybrydycznym, amorficznym, nie opanowanym na żadnym z poziomów mowy, nieustannie wybiegającym w krainy nowe i nieokreślone. Są to znamiona chaosu przed-wcielonego, żywiołu nie do opanowania, poetyckiej Amazonii dochodzącej do głosu nawet w sposobie ogłaszania tych niezwykłych utworów. Czytelnicy Ostrowskiej, pragnący uczestniczyć w jej metamorfozach, winni zwracać uwagę na szczegółowe asygnaty, jakimi autorka zaopatruje swoje teksty.

Dzięki zapiskom okołotekstowym przyszły wydawca utworów zebranych tej autorki bez trudu dokona chronologicznego uporządkowania jej dorobku, ale już dziś należy wskazać czytelnikowi wagę tego porządku w percepcji artystycznego rozwoju poetki i interpretacji poszczególnych sekwencji tego nader spoistego ciągu ogniw — dającego się pojmować wręcz po Norwidowsku jako „pamiętnik artysty". Oto więc właściwy porządek dotychczasowych publikacji: 1) *Smugi pieprzu*, 2) *Ludzie, symbole i chore kwiaty*; tu zastrzeżenie — wydawca nieopatrznie włączył listy do Zdzicha, integralną część książki następnej, pominął zaś utwory, które pojawiły się jako tom *Malmazja*, 3) *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* — część pierwszą tego tomu zająć powinien był wspomniany zbiór listów-wyznań adresowanych do Zdzicha, omyłkowo włączony do tomu *Ludzie, symbole i chore kwiaty*, 4) Czwartą i ostatnią książką w tym układzie winna być *Tajemnica I bolesna*.

Również z rzeczy następnych ułożyć daje się wyrazisty ciąg dalszy:

1. *Pił będzie kielich nowy* (wcześniejsza wersja — *Misteria*) z czasu od 26 VI 1984 do 27 IX 1985 r.
2. *Psalmy* — od 14 VIII 1985 do 26 X 1986.
3. *Życie daje popalić* — od 19 VIII 1988 do 24 X 1988.
4. *Mistyka dnia codziennego* — od 25 XI do 2 XII 1988.
5. *Krew proroków* — od 6 XII do 27 XII 1988.
6. *Bagatela* — od 1 I 1989 do 26 IV 1989.

Moja wyliczeniowa pedanteria pobudzana jest nieustannie przez autorkę, która nie tylko podaje daty powstania swych utworów, ale z niebywałą starannością utrwala okoliczności twórczego stanu, obudowując teksty licznymi autokomentarzami, np. „Lublin, 19 marca R.P. 1988 tocząc słońce trasą W-Z i het dalej". Jej wynalazczość w tym zakresie jest ogromna i na ogół udana. Najważniejszą stałą zmienną jest w tych dopiskach czas, opisywany na najrozmaitsze sposoby, pulsujący obrazami i sensami; zdumiewający konkretnością doznania. Jedynie wydawcy tomiku *Ludzie, symbole i chore kwiaty* wyplewili te znaki autorskiego istnienia i działania; następni edytorzy szanują wolę autorki. Szczególnie ważny wydaje się czas w dzienniku-listowniku abramowickim; tu datom towarzyszą godziny, minuty, nieomal sekundy trwania - pisania; są to nie tylko sygnały

ciągłości zapisu czy też impulsów pisarskiej aktywności, która wciska autorce do ręki długopis i każe zapisać, zarejestrować, zmaterializować to, co musi zostać zapisane, co musi być wypchnięte, odrzucone jak kęs ciągle odrastającej calizny, są to też znaki udręki myśli. Zemsta bogów...

Tak oto owa twórczość objawia się niby ciągle uzupełniany pamiętnik, który po Norwidowsku dałby się może nazwać jako:

Ogryzmolony i w siebie pochylon —
Obłędny!... ależ — wielce rzeczywisty!

— liryczna sylwa artysty schyłku wieku...
Głos poetki raz po raz łamie się w zdyszanych, jakby mimowiednie wyrzucanych z siebie zdaniach:

Było ich dwóch
pisz
było ich dwóch
i ani chłopa więcej
byłam trzecia
pisz
byłam trzecia z Zamojszczyzny
(Ludzie 43)

Kim jestem? Nagą, bezbronną świadomością, w którą bez końca, boleśnie biją fale życia. Więc się pragnie „wyjść poza siebie" (*Ludzie* 42): ja nie daje poczucia bezpieczeństwa. I logiczność domaga się odrobiny szczęścia.

Ale jest się ofiarą nie tylko wrogiego, obcego, niezrozumiałego i niesamowitego świata, którego bogiem i symbolem jest On — Mężczyzna; ojciec, kochanek, gwałciciel... Jest się też ofiarą siebie samej, tajemnic swego ciała, niepodległych pragnień i oczekiwań, gwałtownych żądz i ciemnych mocy ducha, które nieustannie wypominają brak ciągłości, brak struktury; nieobecność zbawienia. A jeszcze jest się ofiarą słowa, które nieustannie kiełkuje, doskwiera, każe się słuchać, odczuwać, zapisywać — wbrew dobrze wychowanej fonetyce, słowotwórstwu, składni i logice. Wbrew przykazaniom savoir-vivre'u... Jest się po prostu ofiarą demona poezji.

Jestem na terenie Abramowic. (...) zdaję sobie sprawę, że nie, nie jestem wariatką, ale wiem: gdy wyjdę za bramę, poczuję ciepły asfalt pod nogami, zrozumiem, że i do tego świata nie należę.

(Oto stoję 7)

Zasadniczym rysem tej osobowości poetyckiej jest poczucie niekompetencji wobec siebie; odczucie równoznaczne z nierozumieniem siebie, brakiem spójnej autodefinicji. Więc się jest każdym i nikim. Pensjonarką podglądającą cudze zapasy miłosne, włóczęgą, czcicielką główki makowej; ofiarą zbiorowego gwałtu, nimfomanką — z obrzydzeniem lub bólem domagającą się męskiej adoracji. Jest się rozbitym lustrem — na moment zagarniającym w siebie wieloraki świat, pomnożony przez wielokrotność wewnętrznych spękań w tym okruchu chwili, gdy się jeszcze jest, ale już się wysypuje z ram. Taka wielość świata w sprzecznościach doznań jest nie do udźwignięcia; trzeba się od niej uwalniać. Zdjąć z siebie nieznośny ciężar chaosu. Ale jak?
Ucieczka w świat wewnętrzny? Nie, to nie jest rozwiązanie:

(...) mój świat jest większy od tego świata, nie ma tam wesel, obietnic, ziemi, śmiechów, kwiatów, tylko przestrzeń, myśl i smutek, który przybiera kształty.

(Ludzie 60)

I nie ma nigdzie schronienia; jest się wszędzie nie u siebie:

(...) jeśli nie ma się do kogo powiedzieć: deszcz pada, to przecież jest bardzo smutne.

(Ludzie 88)

Lecz któż byłby w stanie wysłuchać całego szumu morza? Toteż poetka nigdzie nie mówi: „deszcz pada"... A może to przeczucie, że nikt nie słucha, nie może słuchać i nie słyszy, powoduje owo „bezgraniczne poczucie bezsensu" i dlatego jest tak bezgranicznie smutno?

Ostatnią z mych uwag muszę opatrzyć zastrzeżeniem: doznanie bezmiernego, wręcz kosmicznego smutku ulegnie jakby przekształceniu, może nawet przełamaniu — nie wiem, czy na stałe — w wierszach powstałych po roku 1984, kiedy to doszło do granicznych, jak się domyślam, doświadczeń duchowych poetki i wejścia na zupełnie inne drogi życia i sztuki... Wyraziste sygnały tych przemian znaleźć można w tomie *Tajemnica I bolesna* (1988), ale pełna intensywność nowo odkrytego świata przeżyć ukaże się w zbiorach *Pił będzie kielich nowy*, *Krew proroków* oraz w *Psalmach*.

II. Przemiany?

Od pierwszej do ostatniej ze znanych mi jej książek obserwuję jendorodne zjawisko poetyckie. Serie poetyckie Ostrowskiej odznaczają się dużą wzajemną przystawalnością, panuje w nich zasadnicza idea ładu następstwa czasowego, nie rzeczowego.

Ten brak głębinowych spoiw cykliczności czy seryjności, przy równoczesnej wielkiej pasji w poszukiwaniu siły spajającej „elementy" w jedno syntetyczne „dzieło" rekompensowany jest m.in. naddatkiem oznaczeń porządkujących w oprawach tekstów, o czym mówiło się wcześniej: owe miejsca, minuty, okoliczności... Zauważmy i to, że także poszczególnym wierszom nieobcy jest mechanizm serii. Oczywiście, w różnych tekstach wyrazistość tego zjawiska jest różna: bywają utwory zdominowane przez seryjność, bywają mocniej spowinowacone z logiką komunikacyjną, ale tendencja, o której mowa, jest zawsze bardzo silna. Poetka szczególnie łatwo poddaje się temu mechanizmowi w wypowiedziach dłuższych — takie dominują w początkowej fazie jej pisarstwa — formowanych na zasadzie automatyzmu psychicznego, bliskiego teoretycznie surrealistycznej „écriture automatique". W wypowiedziach ostatniego pięciolecia, a szczególnie tych krótszych, coraz wyraźniej panuje nad żywiołem języka — zmierzając jakby w stronę epigramatycznej zwięzłości, której osnową jest poetyka liryczych „zdumień".

Podstawą przyjętej przez Ostrowską poetyki jest „samo życie", a więc zgoda na drogę w nieznane, wychylenie się w stronę tajemnicy. Nie wyprawa to jednak, a przynajmniej nie taka, jaką podejmuje Kolumb. Poetka nie używa ani map, choćby niedoskonałych, ani kompasu: sprawia wrażenie nieświadomej istnienia jakichkolwiek „pomocy podróżnych", wydaje się, że wręcz nie wie, dokąd zmierza, czego szuka... Można by rzec, że pokłóciwszy się z rodziną (okrutnikiem ojcem i matką — jego ofiarą), jak stała, wypadła na dwór, boso, w jednej sukience i pędzi przed siebie.
Nieustannie — rzec można: seryjnie — powraca w jej wierszach jęk wyznania:

i nie rozumiem tego świata

(Malmazja 81)

Egzystencjalne doświadczenie niezrozumiałości świata ma u Ostrowskiej swój kontrapunkt w postawie nierozumienia samej siebie. Nie ma przemian w tym zakresie. Tak jest zawsze. Dochodzą tylko z czasem jaskrawsze formy doznania, jak np.

Boże
dlaczego stworzyłeś mnie kobietą
brzuch pokryłeś mężczyzną
(*Malmazja* 86)

Wcześniej obcowaliśmy z bezpłciową nadwrażliwą świadomością. Z czasem poczęła się z jej kokona wykluwać kobiecość. Sam proces wyłaniania się tej formy z biseksualnej nieokreśloności to bardzo ważny motyw dzieła, owocujący jedną z najbardziej rozbudowanych serii poetyckich.

Mówiąc tu o przemianach ciągle trzeba pilnować pióra, by nie znosiło rzeczy w stronę biografii. Oczywiście, życie to nieustanna przemiana. Wiersze Ostrowskiej próbują ów rwący nurt własnych życiowych przemian skierować do literatury. To jest jednak tak, jakby ktoś morze chciał przelać w skorupkę orzecha.

Mówienie o przemianach w przypadku tej autorki jest trudne także z tego powodu, że od pierwszych jej tekstów mamy do czynienia z doświadczeniem egzystencjalnym o charakterze i natężeniu skrajnym. Jeśli więc w kolejnych książkach zauważamy objawy inności, to jest to jakby inność tego samego pejzażu po kolejnym trzęsieniu ziemi. Można jednak — i chciałbym to uczynić — poszukać kąta padania materii poetyckiej, co może pozwoliłoby odsłonić siły i źródła dramatu życia, które zaistniało w tych tekstach.

Jedna z najpotężniejszych sił tekstonicznych, każących poetce mówić, to pragnienie miłości. Jeśli świat daje się kochać lub chociażby lubić, to od razu robi się zrozumialszy, łagodniejszy, bliższy... logiczniejszy. Ale ten świat nieustannie przecież odmawia miłości: nie kocha i nie daje się kochać. Ma, oczywiście, w swym repertuarze dużą serię imitacji miłosnych, na które trzeba przystać, gdy się nie ma innego wyboru.

Erotyzm Ostrowskiej nastrojony został na odczuwanie miłości jako udręki. Jest to doświadczenie skrajnie bolesne, a równocześnie nieustannie pociągające.

położyć się obok siebie na długość obelgi
i tak żeby światło łamało się w kolanach
(*Smugi* 41)

Zwraca uwagę zgrzytliwe zestrojenie obrazu zbliżenia i odpychania: „położyć się obok siebie" składniowo powiązane zostało z „obelgą". Jakże często zbliżenie do drugiego człowieka czy do rzeczy świata tego w ogóle pociąga za sobą — mimo intencji miłosnych — niemiłosierną agresję lub wrogą obojętność.

Spotkanie jest tu przedstawione jako nieustanny dramat przyciągania i odpychania; dominuje gest odepchnięcia, odrzucenia. Horyzont doświadczenia erotycznego budują skojarzenia niezwykle splątane. Ciążą one wyraźnie ku kluczowemu motywowi upadku:

Zdzisiu, co to znaczy, jak się kocha? Ktoś mi powiedział,
to jakby oślepnąć...
(*Ludzie* 68)

Bolesnemu, acz pożądanemu doświadczeniu miłości podporządkowane jest słowo, również wewnętrznie napięte i skłócone, rozdzierane przez sprzeczne tendencje — modlitewność i bluźnierstwo, szczebiot zachwyconego dziecka i wrzask pijanego woźnicy, czułość i bezgraniczny brutalizm. Poetka — wbrew potocznemu wyrzekaniu na ubóstwo polskiego języka miłosnego, który nie potrafi wyrażać się o miłości w sposób „średni" — uczyniła z tego braku istotną wartość: ze skrajności miłosnego mówienia po polsku zbudowała oryginalny świat erotyki wyzwolonej z jakichkolwiek obyczajowych ograniczeń:

Boże
dlaczego omijasz solanki moich włosów
róże pod pachami zapach kwiatów pieczonych
dlaczego nie kochasz mnie
(*Malmazja* 65)

Polski obscenizm wraz z polskim puryzmem językowym w sferze erotyczno-cielesnej znalazły zdumiewające sąsiedztwo w tej poezji. Jak autokomentarz brzmi wyznanie:

Mam żal do Ciebie
żeś mnie wyczarował z kosza na bieliznę
(*Malmazja* 67)

Można by się zastanawiać, czy odważne przenoszenie erotycznej pałuby w dziedzinę sztuki jest wynikiem dążenia do uintensywniania wyrazu, do wzmagania ekspresji — epatowania skrajnościami niezwykłych skojarzeń — czy też raczej konsekwencją filozofii, w której istnienie — utożsamiane z mówieniem — objawia się w sposób niezupełnie kontrolowany jako uwięzienie w zoomorficznym micie, którego obrazem może być Pasyfae w machinie Dedala. Jedno i drugie czytanie Ostrowskiej jest możliwe, ale odbiór w kategoriach mitycznych wydaje się o tyle bardziej uprawniony, że mit to źródło nieustannie żywe i wiecznie płodne, gdy natomiast technika — nawet najdoskonalsza — zmierza zawsze ku zmechanizowaniu wrażliwości, ku wyczerpaniu i znużeniu. Zoomorficzny, i o ogóle biomorficzny mit miłosny jest tu żywym źródłem przebogatych fantazji erotycznych, nieustannie zmiennych, rozmigotanych, kapryśnych, zaskakujących. Nieokiełznane są marzenia miłosne, a służy im fantastyczna wyobraźnia, traktująca ogród języka niczym pierwotną puszczę: surową, potężną i fascynującą nieskończonymi możliwościami. Wszystko w tym świecie erotycznej fantazji jest odmienione i nieomal nierozpoznawalne:

Był paź i królowa
w zamku niewielkim
ona smukła jak ślaz brodu na kafelkach
studziennych
a on czarny i pokrętny jak klonica
warzelna
(*Malmazja* 89)

Naszej wyobraźni nic w tym tekście nie poddaje się bez oporu; nie pomaga nawet ratunkowe koło w postaci porównawczego „jak". To nie jest swojska operacja porównania nieznanego do znanego, a przynajmniej nie temu zabiegowi ma służyć tutejsze „jak": ma ono wartość przede wszystkim kreacyjną — rzec by można: halucynogenną. Świat to moja halucynacja, dochodzi nas głos poetki. Wszystko się przemienia, jak tylko na czymś spocznie mój wzrok, jak tylko spróbuję coś usłyszeć, jak tylko po coś wyciągnę rękę...

III. Wyzwolenie?

1. W Laokoonii

Poezja Ostrowskiej narzuca się oryginalnością już przy pierwszym i nawet pobieżnym czytaniu. Myślę, że nawet na tle pospolitego dziś epatowania ekstrawagancją jest to zjawisko wyraziste i wybijające się

spośród innych, choćby i analogicznych. Jednym ze źródeł tej wyrazistości jest niewątpliwy dar i łatwość przekraczania konwencji artystycznych przy równoczesnym stwarzaniu wrażenia ich pełnego opanowania. Ostrowska buduje twory analogiczne do istniejących w kulturze, ale równocześnie coś w nich przeinacza, przemienia dominanty, popycha w konteksty dla nich jakby obce czy wrogie itd. Jesteśmy świadkami gigantycznego zmagania się formy z bezformemością i tego, co wychylając się w wymiar nieznany, nowy absolutnie, jeszcze w swej niedojrzałości zastyga w formie rozpoznawalnej.

To tak jakbyśmy obserwowali odwieczne zapasy Laokoona z wężowiskiem formy: więzi tytana, ale równocześnie formuje się, staje się integralną częścią formy nowej, wyłaniającej się z bezformemności zmagań.

W wierszach tych czujemy nieustanne parcie ku nieokreślonej wolności. Konwencja niczym skorupa drży pod naporem sił przeciwkonwencjonalnych, pęka tu i ówdzie, niekiedy znika zupełnie i wtedy wpadamy w strefę chaosu. Dramat ten doskonale widać poprzez sytuację języka poetyckiego.

1.1. Słownictwo. Nawet bez szczegółowych badań da się zaobserwować ogromną inwencję leksykalną autorki. Ileż u niej zaskakujących neologizmów lub hybryd leksykalnych, udających „normalne" słowa — jakby ze snu, z przesłyszenia się czy wręcz bezwiednego bełkotu, gwaru dialektów, gwar i żargonów!

* * *

Jakkolwiek
cuda się nie zdarzają
w maju
pod bykiem pod piersią pod rokoszyną
rozmodlił
Bóg w sobie białą dziewczynę
a niech ją anieli
rozmail rozdziewił rozbielił
(Ludzie 20)

W króciutkim tekście autorka nagromadziła tyle słów niekonwencjonalnych, że załamała się jego prosta komunikatywność. Idziemy w świat nie z tej ziemi, choć równocześnie mamy prawo przypuszczać, że obcujemy z dramatem jak najbardziej tutejszym — gdybyśmy byli prostolinijnymi barbarzyńcami, moglibyśmy w miejscu Bóg użyć wyrazu chłopak, i zrobiłoby się o wiele jaśniej: tak by mogło być, gdyby „jasność" była naczelną wartością poezji... Leksyka Ostrowskiej wymyka się zwykłej racjonalizacji i zwykłemu przekładowi, bo jej neologizmy nie tyle pseudonimują istniejące pozajęzykowo zjawiska, co raczej kreują zupełnie własny, swoisty świat, dający się odczuwać, odbierać, konkretyzować jako kraina mityczna, świat cudownych, choć niekoniecznie przyjemnych i przyjaznych zdarzeń i rzeczy. Język służy więc do uruchamiania procesów asocjacyjnych, w trakcie których zachodzi rozbłyśnięcie tego wszystkiego co czeka na zaistnienie w materii języka.

Zajrzyjmy jeszcze w mechanizmy leksykalne tej fantazji; obserwacja ta nie rości sobie, oczywiście, prawa do pełności, ale ujmuje — jak sądzę — jedną z istotnych własności warsztatu.

Cóż to jest „rokoszyna"? — Bóg tego wiersza „rozmodlił" dziewczynę pod „rokoszyną". Słowniki znają, oczywiście, wyraz „rokosz", czyli bunt, zmowa, spisek; a *Słownik wileński* notuje nawet coś, co wydaje się bardzo bliskie neologizmowi Ostrowskiej: „rokoszówka", tj. gatunek gruszek; ale aluzja w wierszu biegnie jednak chyba w inną — choć także roślinną — stronę. Potrąca fonetycznie o „rogożę" — roślinę łąk i bagien, czyli pospolity składnik pejzażu,

w którym wyrosła autorka, dziewczyna z nadbużańskich łęgów, poleszy i trzęsawisk. Poetyckiej „rokoszynie" nieobca jest też może asocjacja z „rozkoszą"? Impuls leksykalny związany jest tu z quasi-słowotwórczą cząstką „ro-" przekształcającą się następnie w „roz-", która eksploduje całą serią neologizmów sprowokowanych przez ową „rokoszynę", a więc: „rozmodlił", „rozmail", „rozdziewił", „rozbielił". Modlitwa i miłość, maj i biel... ciąg skojarzeń niezwykle sugestywnych, wprowadza nas w świat rządzący się prawami suwerennymi wobec znanych nam reguł konwencji językowej, o ile można tu mówić o prawach, skoro jest to świat wyzwolonego języka i swobodnej wyobraźni. No właśnie: „wyzwolonego" — czy jednak zupełnie?

Autorka, rzeczywiście, poczyna sobie nader swobodnie wśród reguł komunikatywności gramatycznej; często skazuje nas na niezrozumiałość, a więc działa jakby poza konwencją. Czy jednak jej mowa jest aktem zupełnie wolnym? Myślę, że nie. Dają się przecież zauważyć różnorodne sygnały obowiązywania w tej poezji bezwzględnego prawa kształtowania wypowiedzi: prawa asocjacyjnej serii, która — raz uruchomiona — jest nie do zatrzymania, aż do wygaśnięcia inicjalnego impulsu, aż do granic wiersza — do strefy ciszy. Naturalnie, zasada serializmu nie podlega racjonalnej cenzurze; jest, szczególnie w początkowym okresie twórczości Ostrowskiej, suwerennym prawem, zmieniającym autora w instrument pisarski. W tych wierszach rządzi dajmonion asocjacji, i on to zachowuje się jak podmiot czynności twórczych.

Rzecz, o której tu mówię, nie jest chyba tylko krytycznym fajerwerkiem, skoro jeden z najwybitniejszych naszych poetów tak to — mimo cienia ironii — poważnie formułuje:

Jaki rozumny człowiek zechce być państwem demonów,
które rządzą się w nim jak u siebie, przemawiają mnóstwem
języków,
a jakby nie dość im było skraść jego usta i rękę
próbują dla swojej wygody zmieniać jego los?
(Cz. Miłosz, *Ars poetica?*)

Zwraca uwagę znak zapytania w tytule wiersza Miłosza: *Ars poetica?* Jakaś wątpliwość? — Czy rzeczywiście jest to sztuka poetycka, czy może raczej przejaw działania sił pozaludzkich owego „dajmoniona"? A więc jestem może tylko tworzywem demiurgicznych mocy. Może tylko ich narzędziem?

Nasza poetka nie próbuje tak zasadniczo racjonalizować tego odwiecznego dramatu zniewolenia i wolności, spełniających się w akcie twórczym; ona po prostu poddaje się energii twórczej i czyni rzeczy poetyckie, choćby i bez satysfakcji pełnego panowania nad nimi.

Na polu leksykalnym nie zauważam u Ostrowskiej przejawów wolności, tkwiącej rzekomo z natury rzeczy w samym akcie kreacji. Doświadczam raczej wrażenia przymusu, a w tekstach najwcześniejszych — wręcz natrętstwa leksykalnych asocjacji; nie porywy wolności unoszą ten świat, lecz raczej gesty rozpaczliwego zniewolenia przez obcy i niekiedy absolutnie wrogi żywioł. Jeśli chcielibyśmy zjawisko to oceniać z punktu walorów czysto estetycznych, efekty mogą się wydawać niekiedy wprost olśniewające. Podziwiam je jednak w sposób przypominający kontemplację grupy Laokoona: to jest fascynujące, potężne, straszne, skamieniałe w formie artystycznej, cierpienie. Dotknięcie tragedii wzywa mnie na powrót w mroczne krainy tajemnic egzystencji, a sumienie podsuwa myśl jeszcze bardziej odległą od punktu wyjścia — powiada mi wprost: udręczonemu obsesjami ludzkiemu istnieniu należy się przede wszystkim współczucie.

1.2. Składnia. Zmaganiom leksyki z nienazywalnym, nieokreślonym; zmaganiom owocującym m.in. przeróżnymi okalecze niami słów, towarzyszy również niespokojna i dramatycznie wzburzona składnia. Z pozoru nic tu nie powinno zaskakiwać: do braku wyróżników graficznych i interpunkcyjnych, do fantastycznego członowania składniowego wypowiedzi zostaliśmy przyzwyczajeni. Po deklaracjach w rodzaju: „świat jest moim wyobrażeniem", po dadaistycznych i nadrealistycznych erupcjach zdań ze sobą nie powiązanych w żaden z konwencjonalnych sposobów gramatycznych, możemy spokojnie stwierdzić: ot, wiersz nowoczesny, nieregularny, wolny... a zresztą po dziennikowych „zanotach" Białoszewskiego wiersze Ostrowskiej zalecają się niekiedy wzorową wręcz składnością.

Mechanizm składniowy niezwykle prosty — rodem z parataksy — zderza się z żywiołem wielopoziomowego, przemieszanego języka asocjacji. „Hipotaktyczna" fantazja i „parataktyczny" jej nośnik. Dodajmy do tego skłonność autorki do anafory. Efektem spotkania tych różnych dyspozycji twórczych jest z jednej strony wrażenie pewnej sztywności „struktury" poetyckiej, z drugiej — poczucie zupełnego rozkiełznania języka. Teksty Ostrowskiej przez swą szczególną predylekcję do różnorodnych paralelizmów i powtórzeń, przez szczególny rodzaj muzyczności, która wyrasta z nawrotów dźwięków, wyrazów, fraz i schematów składniowych, mogą się kojarzyć z odwiecznym kołowrotkiem ludowej poezji — inkantacji, zaklinania... Trzeba też użyć sformułowań z kręgu psychologii — mechanizmy kompozycyjne tych tekstów podsuwają takie skojarzenia jak nerwica natręctw czy obsesja serii obrazowych, zniewolenie przez echowe struktury składniowe. Widać też, jak kruche są stosowane tu wiązania kompozycyjne; wprawdzie chwyty formalno-gramatyczne wiążą słowa w całostki, zdania, frazy, ale nie można przy ich pomocy zapanować nad całością wypowiedzi. Mając do czynienia z żywiołem, autorka próbuje go zamknąć w porządku językowym — w efekcie doznajemy wrażenia szczególnego napięcia między znaczącym i nośnikami znaczenia; raz po raz siły nie poddające się ustrukturowaniu komunikacyjnemu rozłamują wypowiedź i stwarzają jakości nie podpadające pod reguły racjonalności. Obcujemy tu bardzo często ze sformułowaniami, z całymi ich seriami, o charakterze paralogicznym:

I
narysować nie opodal placz
żeby spytać kto zacz ten fikcyjny
skoroleśny sumraczny
maryjny
(Smugi 53)

A jednak Ostrowska znajduje w swoich ograniczeniach i zniewoleniach drogi wolności, które pozwalają traktować jej teksty jako wytwory sztuki, nie zaś jedynie jako projekcje nie kontrolowanej wyobraźni.

1.3. Komizm. Najdawniejsza z tych dróg, znana już w pierwszych jej utworach, to różnokształtny komizm językowy. Podstawowy sposób osiągania komizmu bierze się z wieloznaczności słowa i sytuacji, np.

w głowie tłukły się ptaki o sprzedajnego konia
(Smugi 52)

Wyrażenie „tłukły się ptaki" odsyła do ciągu skojarzeń związanych z walką: tłuc się, bić się, zwalczać się; z drugiej — do zgiełku wrzawy

bitewnej; można też odczytać tu związek z obrazem zabłąkania, jak w pospolitym wyrażeniu: „tłucze się jak Marek po piekle". Możliwe, że kryją się tu inne jeszcze powinowactwa skojarzeniowe. Autorka dokonuje jednak mocnego cięcia syntaktyczno-semantycznego za pomocą wyrażenia: „tłukły się o sprzedajnego konia". Na planie formalno-gramatycznym dokonuje się zmiana wartości znaczenia, ale semantyka komunikatu jako całości popada w gwałtowną entropię; na planie stylistycznym ratujemy nasze poczucie realności ucieczką w definicję: to metafora, powiadamy, i dodajemy, że jest ona niezwykła, dziwna w swoich odniesieniach językowo-przedmiotowych. Z jednej strony to realizacja, rozwinięcie jakiegoś konceptu językowego (ciekawej figury plastycznej, fascynującej brzmieniem frazy czy współbrzmienia itp.). Z drugiej — to sposób kreacji adekwatny do ja zmitologizowanego na równi ze światem, w którym wszystko jest możliwe, bo dzieje się w sferze fantazji i urojeń. Tym dwu podstawowym siłom napędowym metaforyki Ostrowskiej towarzyszy — nikłe w tekstach dawniejszych, intensywniejsze w nowszych — uzewnętrznianie podmiotowych, personalistycznych uwarunkowań poetyckiego mówienia. Coraz wyraźniej w nowszych wypowiedziach Ostrowska pragnie wydobyć to, co wprawdzie jest osobistym jej doświadczeniem siebie, ale co też może się mieścić w uniwersalnych wymiarach ludzkiej egzystencji. Tym samym zbliża się do nas, komunikuje się z nami, a komizm w tej sytuacji okazuje się doskonałym pośrednikiem porozumienia — wywołuje poczucie dystansu, tak przecież ważne w normalnej komunikacji, w której potrafimy rozróżniać: podmiot mówiący, świat przedstawiony, odbiorcę...

Źródłem komizmu są tu łańcuchy skojarzeń tworzone na zasadzie irracjonalnych powinowactw. Formalnie — są to najczęściej pokrewieństwa brzmieniowe, ale czy jest w nich tylko natręctwo rymu, rozkołysanej paronomazji i aliteracji, czy może jakieś głębsze — np. psychologiczne — uwarunkowanie określonych brzmień, trudno to bezspornie stwierdzić.

ciekawe czyje to szczęście co mnie dotyczy
Maria krzyczy na Guśkę
wariat w lustrze nasuwa buźkę
(Smugi 54)

Współbrzmienia obejmują tu dwie pary wyrazów: „Maria" — „wariat" — w układzie aliteracyjnym dotyczą początku dwu kolejnych wersetów, w połączeniu z paralelizmem składniowo-intonacyjnym obu tych wersetów, a także poprzez analogię do ich kadencji wspartą aliteracją wyrazów: „Guśkę" — „buźkę", pełnią funkcję konstrukcyjną — zachowują się jak nośniki konstrukcyjne jednej z cząstek wiersza, stanowią właściwie jego jedyne spoiwo kompozycyjne wobec całkowitej nieokreśloności sfery intelektualno-emocjonalnej komunikatu; one to bronią wypowiedź przed ostatecznym osunięciem się w komunikacyjny chaos. Nie dzieje się to jednak zupełnie bezkarnie. Szwy aliteracji nie obejmują całego tekstu; autorka zajęta dzierganiem poszczególnych detali, jakby nie zauważa procesu ich wyodrębniania się w ramach całości, co doprowadza niekiedy do dezintegracji semantyczno-kompozycyjnej warstwy słowa, do wkraczania wypowiedzi na szlak serializmu, do sytuacji, w której poszczególne ogniwa tekstu spaja li tylko kaprys (czy obsesja) kreatora.

2. Mężczyzna jak marzenie

Wolność bardzo problematyczna, nieustannie ograniczana przez swoje skrajności, ta wolność artysty owocuje u Ostrowskiej większym

lub mniejszym natężeniem komizmu językowego. Daje się zauważyć w tym zakresie pewien proces: początkowo pisarstwo to obfituje w wypowiedzi poddane kontroli racjonalnej w stopniu bardzo nieznacznym; komizm w tych wierszach ma więc charakter najczęściej przypadkowy, jak gdyby nieświadomy, choć wcale bym go z tego powodu nie lekceważył — skrywa się w nim śmiech prawdziwie homerycki: to ironia biegu rzeczy wykrzywia nieprzeniknioną maskę bytu; któż z nas może zresztą powiedzieć, że nigdy nie podlegał irracjonalnym siłom, które czyniły z niego zjawisko w istocie komiczne?

W początkowej fazie tej twórczości zdarzyło się jednak coś takiego, co sprawiło, że chaos irracjonalności ustąpił miejsca względnemu ładowi komunikacyjnemu. Znakiem tego zdarzenia jest książka *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała* (1983). Wprawdzie i tu mamy do czynienia w większym lub mniejszym natężeniu z zapisem automatycznym, ze strumieniami czy wręcz potokami językowej lawy, ale jednak chaos ów obraca się wokół jakiegoś racjonalnego jądra; jest to — być może — jakaś Czarna Dziura świadomości, niemniej jednak organizuje ona spójne, sensowne całości. To jądro poetyckiej grawitacji nosi w owym dzienniku intymnym wieloimienny pseudonim: więc Zdzicho (najczęściej), Piotrek, Wojtek, Przemek itd. Generalnie rzecz ujmując — jest to wymarzony drugi człowiek; ktoś, kto mógłby przyciągnąć do siebie; ktoś, kto nadawałby egzystencji ostateczny sens; ktoś, kto najbardziej pogmatwane wypowiedzi zespala wokół ciemnej gwiazdy życia, raz po raz rozświecanej humorem.

Ale komizm to jednak tylko cienka warstewka zewnętrzna wypowiedzi; dominuje w tej spowiedzi „dziecięcia wieku" coś innego.

(...) bardzo boleśnie odczuwam brak tego jednego jedynego człowieka, którego nie można zastąpić nawet przyjaciółmi całą setką przyjaciół (...)

(*Oto stoję* 148)

Jest wyjście z sytuacji; powiada poetka:

(...) potrafię pisać tylko o sobie, żadnych kreacji, fabuły, czerpania z życia, nigdzie dialogów, cisza w eterze, ciemne krzyki na fali, gdzie samodyscyplina, gdzie praca?... geniusz, och, wielkie omamienie, ustąp egzemo, pozwól żyć.

(jw. 169-170)

Pisarstwo objawia się tu — szczególnie w książce *Oto stoję* — jako substytut prawdziwego życia i ratunek przed całkowitą prostracją.

3. Bóg

Prawdziwym przełomem, który głęboko przeobraził poezję Ostrowskiej, było jej spotkanie z Bogiem. Biograficznie rzecz ujmując zdarzyło się to około roku 1984. Od tego czasu jej poetycki życiorys nabiera nowych jakości, choć język tych wierszy początkowo może się wydawać kontynuacją wcześniejszego serializmu:

Rysaki puszczam wolno
komu pachnie wężowy świat
niech przepadnie

(*Tajemnica* 27)

Pełną artykulację uzyska ten przełom w cyklu *Pil będzie kielich nowy*, pochodzącym z końca 1984 r. i początku następnego. Zjawia się oto Pan i cichną rozszalałe żywioły.

Miłuję Ciebie Panie jak mężczyznę
i Ty poczynasz ze mną wedle
upodobania swego

(*Pil będzie* 22)

Nie ma wątpliwości: akt wyznania miłosnego przemienił się bez jakichkolwiek stadiów pośrednich, bez jakichkolwiek zahamowań w akt wyznania religijnego. Niekiedy asocjacje miłosne są tak zmysłowe, że podsuwają domniemanie, iż mamy do czynienia li tylko z religijnym pseudonimem treści erotycznych:

Przyszedłeś do mnie Panie nocą I
uwielbiłam Cię w bieliźnie

zadałeś ból tak rozkosz
sprawiłeś mej Niemocy

(*Pil będzie* 17)

Żywy puls miłosnych oczekiwań i spełnień przenika cały ten nowy — nie ogłoszony drukiem — rozdział twórczości Ostrowskiej.

Pewnie wyciszenie, czy może głębsze przetworzenie owego hipererotyzmu znajdujemy w zbiorze *Psalmów*, z których kilka uzyskało wstęp na łamy prasy, a całość ukazała się w Norbertinum pod koniec r. 1990. Cykl 41 utworów zebranych pod jednym tytułem powstał w ciągu kilkunastu miesięcy. Pierwszy nosi datę 14 sierpnia 1985 r., ostatni — 26 X 1986 r. Co mnie uderza w tych *Psalmach?* Przede wszystkim zmysłowe poczucie bliskości, więzi z osobowym Bogiem.

Jezu łagodny i wzgardzony
Ty jeden miłujesz mnie
prawdziwie

(*Ps IX*)

Bóg najwierniejszy towarzysz
do jadła i do tańca

(*Ps XXIII*)

To stała, choć nie jedyna, tendencja owych *Psalmów* — rozmowa z Bogiem, który ratuje człowieka od bezsensu istnienia i mówienia:

Z wyroku Miłosierdzia walczę
z Apatii demonem

(*Ps XII*)

W tym dialogu wulkaniczny talent językowy Ostrowskiej ulega jakby otamowaniu, regulacji, ujaśnieniu i racjonalizacji. Teksty nabierają cech medytacyjnych; oczywiście, raz po raz — i na szczęście — błyska łuską wielka ryba irracjonalizmu, ale wypowiedź osadzona na fundamencie podmiotowego przeżycia religijnego odnajduje siłę konstrukcyjną w dialogu między ja i ty, nie zaś — jak dotąd — jedynie w dramatycznie spękanym i dramatycznie skonfrontowanym świecie wewnętrznej autonomii schizoidalnego panerotyzmu. Tu spotykamy autentyczne ja i ty, nie tylko pseudonimy lub fantazmaty samoistnej wyobraźni. Ale to doświadczenie jest dla poezji Ostrowskiej bardzo ryzykowne. Daje się zauważyć stopniowe kostnienie języka, znikanie znamion wielkiej przygody w krainie fantazji... Jej wiersze raz po raz ocierają się teraz o stylistyczny banał.

4. Bliźni

Ostatnią, znaną mi fazę twórczości Ostrowskiej reprezentuje kilkadziesiąt utworów zebranych, jak to zwykle u niej, w mniejsze lub

większe cykle, czy raczej serie quasi-cykliczne: *Życie daje popalić:* w przeszło 70 utworach „rejestruje" doświadczenia poetki z wiernością nieomal dziennikową. *Mistyka dnia codziennego* — nosi znamienny podtytuł, użyty przez autorkę z iście romantycznym wdziękiem i równą niefrasobliwością wobec konwencji rodzajowo-gatunkowych, *Farsa, czyli Moje pogwarki z wrocławskim wydawcą Janem Stolarczykiem. Krew proroków (na twoich rękach)* i *Bagatela* to kolejne zbiorki. Bliskość czasowa (od września 1988 do kwietnia 1989), ale też jakaś szczególna bliskość kompozycyjno-stylistyczna tych wierszy-notatek każą przypuszczać, że wyłoni się z tych przeszło 200 nierównej jakości „epigramatów" jakaś artystyczna całość. Każda z serii ma, oczywiście, coś własnego: *Życie daje popalić* to sekwencja jakby ucinków, kierowanych do tych, z którymi autorka styka się na swojej drodze życia. W tych poetyckich notatkach odsłania się bezdomność, brak oparcia w ludziach, niezrozumiałość cudzych reakcji itd. Rzeczywistość wykrzywia się groteskowo i często tragikomicznie; jest odbierana niezwykle wrażliwie.

Nowość poeta robi za tłumacza
gdy wspólnego języka szukają
Wałęsa z Miodowiczem na oczach
mocarstw rozebranych do pasa
(*Mistyka* 47)

Zdumiewa mnie w tej nowej fali natchnienia rzecz, o którą nawet nie podejrzewałem autorki *Psalmów*. Poetka od początku swej twórczości demonstrowała całkowitą „apolityczność". Nie był to bynajmniej program, który znalazłby powinowactwa w pokoleniu „nowej prywatności" — ona po prostu nie zauważała istnienia tego wymiaru świata, który nazywamy „politycznym"; nie sądzę, żeby nawet przypuszczała, że istnieje. I oto posypała się cała lawina tekstów o proweniencji zdecydowanie politycznej.

Spotkanie z bliźnimi i ich rozliczniymi, acz „prozaicznymi" problemami owocuje szyderczym dystansem i — często — jadowitą złośliwością. Gorycz niedobrze układających się stosunków z realnym światem osładza komizm językowy, zmieniający się niekiedy w celny, inteligentny dowcip. Wprawdzie można odnieść wrażenie, że Eda „daje życiu popalić", ale nie żałujemy tego, jeśli owocuje to prawdą o wymiarze ogólniejszym niż przedmiot dyskursu w kolejce po sweterki. Jeszcze bardziej cieszy bezinteresowny dowcip, wyrastający z odkrywczości językowej, która czerpie z paradoksów współczesnego życia zbiorowego.

5. I co dalej?

Nie zamierzam szerzej omawiać tekstów, które nie zostały jeszcze ogłoszone drukiem, ale chciałbym wskazać zasadniczą rolę spotkania autorki z osobowym Bogiem i zwyczajnymi ludźmi w świetle wartości religijnych. To spotkanie, tak istotne dla dramatu egzystencji, jest — być może — zabójcze dla jej pisarstwa: wyciszając energię egotyzmu, zamyka drogi w głąb fantastycznego świata rozpasanej wyobraźni i przeżywania siebie. Zauważam wyraźne drętwienie jej języka poetyckiego, potocznienie świata przedstawionego. Satyra, moralistyka i dydaktyka to dziedziny chyba jednak nie dla tej poetki. Ale może się mylę.

Ja jem taki chleb codzienny
jakiego świnia by nie żarła
i jeszcze wierzę że Bóg żarna
obraca
życz mi Smacznego
(*Krew proroków* 32)

Czy więc mamy do czynienia ze zmierzchem talentu, który zdolny był realizować się jedynie w skrajnościach? Jeśli fantazja — to jako zmysłowy znak mitu; jeśli miłość — to w wymiarach panseksualizmu i nimfomanii; jeśli religijność — to w postaci żarliwego neofityzmu, który na rogatkach świata wznosi ręce ku niebu i żąda natychmiastowego zbawienia!

A może jednak wyrasta w naszej kulturze prawdziwy „bicz boży", choć swą walkę z całym światem zaczyna za pomocą babiego lata poezji?

Włodawa 1989 — Lublin 1991

Józef Fert

Książki nadesłane

Poezja

Marian Janusz Kawałko: *Kórzec. Wybór wierszy z lat 1974-1989*. Lublin, Wydano z dotacji Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego na zlecenie Związku Literatów Polskich — Oddział w Lublinie, 1990. Ss. 40.

Magdalena Jankowska: *I co dalej?*. Lublin, Oficyna Graficzna Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie, 1990. Ss. 44.

Halina Sitarska-Ruzik: *Spotkania z Judaszem*. Lublin, nakład własny 1990. Ss. 47.

Jan Pętlewski: *Bramy otwarte każdemu*. Lublin, AAK „Bystra" 1990. Ss. 77.

Piotr Stanisław Mazur: *Gra w cienie*. Lublin — Tarnobrzeg, Oficyna Graficzna Wojewódzkiego Domu Kultury w Lublinie 1991. Ss. 41.

Matylda Wełna: *Miodogórze*. Lublin, Związek Literatów Polskich — Oddział w Lublinie 1990. Ss. 119.

Halina Birenbaum: *Nawet gdy się śmieję*. Warszawa, Krajowa Agencja Wydawnicza 1990. Ss. 75.

Lidia Dyczkowska-Kośmińska: *Świty i zmierzchy*. Lublin, nakład własny 1991. Ss. 60.

Lina Kostenko, Wesyl Hołoborodko, Ihor Kałynec, Wasyl Stus: *Powroty nieobecnych*. W przekładach: Leszka Engelkinga, Jerzego Jędrzejewicza, Bazylego Nazaruka, Floriana Nieuważnego, Wiktora Woroszylskiego. Ostrowiec Świętokrzyski, Miejskie Centrum Kultury 1990. Ss. 32 nlb. Wydanie bibliofilskie z okazji V Spotkań z Literaturą Świata.

Czarnobylski autograf. Antologia współczesnej poezji ukraińskiej. Wstęp i opracowanie Stanisław Srokowski. Tłumaczyli: Waldemar Smaszcz i Stanisław Srokowski. Białystok, Wojewódzki Ośrodek Animacji Kultury 1991. Ss. 94.

Zenon Waldemar Dudek: *Na świat padają gwiazy planety ludzie*. Warszawa, nakład własny 1990. Ss. 104.

WIESŁAW BARTNIK

(fragmenty)

Pamięć

Wszystko zawiera żywa pamięć Ziemi
kłącza przyszłego i przeszłego czasu
w sercu kręgłym skrywa;
bo, to Mgnienie — rozbłysłe nagle w gęste wnętrze — :TERAZ:
CO RAZ DOTKNIĘTE wszystkie czasy w sobie dźwiga
w pamięci Ziemi w pętlę je zapina
i jawnie już, nie dzieli, lecz spaja — NIEOBJĘTE
Więc nie ma granic pamięci ani w pamięci granic
i każdy gest i każda rzecz, która w niej gości
zagarnia sobą całą przestrzeń Możliwego...
w bezkres czułości
Niczyjej
A czas pusty — czas bez czasu — nuda nieruchomego trwania
czy też w pamięci zamieszkuje?
czy to jest pamięć sama: w której najwierniej
odkłada się warstwami bólu czas zużyty,
mielony w ciasnych śluzach serca — dwuznaczna mowa
ufnej rzeki — co nieustannie w swoje źródło spada
i wiecznie żegna je, by drążyć dalej
aż wrasta w ślepe oko nieba
nasze niezabliźnione pożądanie wnętrza — ruchoma rana -
co broczy w pamięć Ziemi

O wnętrza! wnętrza pamięci, rzeki pamięci
i w pamięci rzeki przenikające siebie
niezliczone światy drżące w zasięgu
mojego kulistego serca
O wnętrze wnętrz Niczyje, Wolne, nareszcie bez okola
całe w sobie zatopione szczelnie — rodzinna dolina pamięci:

nawoływanie morza — dudnienie morza w mięsnej muszli ciała,
głosy nie dla ucha — głosy żłobione w małżowinach nasłuchujących
dłoni, pętle czasu spajające w Mgnienie
:mężczyznę-chłopczyka-i-śmierć ich:
uderzenia bólu, odkryte nerwy korzeni nagięte z krańców
wolnej oddali napowrót w ciemne milczenie początku, owoce
bólu, strome tunele żył Ziemi rozdygotane pędzącym sokiem,
ciężarne wodospady soku znikają w bezzębnych ustach Środka,
i światło Środka — rtęciowe światło płci gęstniejące do granicy
istnienia (oka), i wciąż rozszczepiane przemocą
w niepokój mojego kulistego serca:

jeszcze rodzinna dolina, moja, ta sama, znajome ciała wzgórz
parują ufnie w rudym słońcu czerwca, zapach Wisły, dotyk
letniego wieczoru na powiekach chłopczyka którego już nie ma,
a który wciąż czuwa tu — w pamięci rzeki — z jałowcową wędką,
figlarna piosenka w pieśni drzew, i wołanie po wodzie
wołanie kobiet z drugiego brzegu, i echo wołania
dudniące w piwnicach jego kulistego serca.....

Drzewo

Drzewo! Mój bracie w mroku
ty podniesienie Ziemi w rozszumiałym pionie
Przez zawęźlone kręgi radosnego wzrostu
dążysz
By stanąć w mego wzroku miłosnej koronie.

To dziwne, ale jeszcze zadziwiasz
wciąż jeszcze zadziwiasz mnie jak tylu
przede mną, nie... żeby twoja jurna uroda
mniej miała pewności
niż kiedykolwiek przedtem, ale to nas
toczy podstępny czasu nowo-twór, którego pielęgnujemy
w sobie; i świętem jest
CHWILA, gdy potrafię wreszcie rozewrzeć się
przed tobą tak... że wnikasz czystym płomieniem
w światło mojego jasno-widzenia.

Starzeją się narody i prawdy
ojczystej ziemi, nie krzepi już jak dawniej żyzna
nienawiść, więc ślepnie też mądrość miłości do tego
co najgłębiej własne; uczucie umyka w wyuczony gest
zawstydzone sobą.
Nadchodzi Imperium, zbrojne
w ostateczne racje jedynej logiki. ROZSĄDEK
zrównuje barwy krwi plemiennej, a CHCIWOŚĆ
ją miesza na pochylniach czasu. Tak.
Wszystkim jest czas. Nareszcie to wiemy.
Wszystkim jest czas uwolniony
z pęt pamięci. Czas pozbawiony arystokratyzmu pamięci
i pozbawiony: TERAZ: — cały pochylony
w przyszłość pozbawioną: TERAZ:
Nasz czas zużyty przed swoim zaistnieniem
bo nie ma w nim :TERAZ: które jest istnieniem.

Jeszcze nasze dzieci swym zwierzęcym węchem
smakują CHWILĘ w ścisłej komitywie
lecz zaraz naginamy je jak młode drzewka
w kierunku Nadchodzącego.
Bezwiednie ulegają nieświadome straty

Rzeczywistości, aż ich żarłoczna niewinność
umiera w intrydze. O, jakże dzielni są
ci mali robotnicy Oczekiwanego. W lot pojmują
wymagania, jak w pełni przygotowani będą
i sprawni w śmierci — jeszcze jednym egzaminie
z życia.

CHCIWOŚĆ Z ROZUMEM grają w pożądanie
to rozbuchany nowo-twór czasu
nasze twarze pomnaża, zwielokrotnia ręce,
kadłuby rozdyma w wybujały kształt
kolorowego mięsa. I piękne mięso zarasta
bruzdy mózgu, ścieka w dół wąwozami
myśli, knebluje usta proroków i dalej
przez kipiel sekretnych kanałów woli
w miejskie rzeźnie podbrzusza spada;
aż zwycięskie ciało zalewa pradoliny
ulic, gdzie wiedza ciała i miara ciała
osądza.
Są jeszcze wyspy zastygłe w płynnym
ołowiu zatok, jak ostatnie łzy Boga.
Tam mężczyźni spacerują o zmierzchu
trzymając się za ręce — niby małe dziewczynki
które zagadkowy los uczynił siostrami
jednej krwi, wtulone w siebie przed zaśnięciem —
powierzają sobie tajemnice odchodzącego
dnia,
Lecz niewidzialny nurt porywa ich
każdego w swoją stronę i choć nie wiedzą jeszcze
o tym, rozdzieleni są już
przyjaciele.
Ich synowie wyśmieją ojców,
którzy nie chcieli uwierzyć
w wymuszony prymityw swojej płci.

Gdy wszystkim jest ciało
nikt nie przekroczy granicy dotyku.
I każdy żyje i umiera samotnie
do ostatniej chwili kupcząc
plakatowym wizerunkiem zwielokrotnionej twarzy
(żeby podobać się)
twarzy, której zawodowego skurczu
nie umie rozluźnić nawet zgon
żeby podobać się
żeby podobać się
żeby podobać się choćby
w śmierci
wreszcie
OH!

najbardziej
żeby śmierć z podręcznika
zagrać
OH!
najsprawniej
ale wokół nie ma nikogo
Kto byłby jeszcze tak rzeczywisty
żeby Komediant zdołał w Nim
przez szczodre Mgnienie wewnętrznego czasu
realnie umierać

żeby podobać się
żeby podobać się
żeby podobać się
prawdzie.
HISTERYCZNE EGO niezdolne pokochać
nawet samo siebie
jak przyjaciel.

Tu nowa młodość dojrzewa, nieznana
lecz już w przeczuciach rosną piękni bohaterowie
by sprostać... straszliwe dzieci obdarowane łaską
niepamięci, całe w namiętnym przemijaniu, niewinne —
nową niewinnością wyzwolonych stworzeń, elektroniczna moc
posłuszna kaprysom imaginacji troglodytów, mistrzowska swoboda,
radość niepojęta zdziczałych aniołów. HOSANNA!
w nadwysokościach czasu
już
planetarny mechanizm wyrzuca ich
w objęcia Nadchodzącego

II
Znowu czerwiec. Mój miesiąc.
W nocy padał deszcz. Wilgoć
kapie z jabłoni i wokół doliny,
która od zawsze czekała tu na mnie
wzgórza dymią deszczem. Leżę w ogrodzie
plecami wpasowany w lubieżne
pragnienia ziemi. Z drzew wilgoć
zielona kapie na rozgrzany brzuch.
W przeziorach sople blasku.
Płatny prorok (słabo płatny) ględzi
w radio o nieuchronnej zagładzie
jeżeli,.. itd. ... O!—pamiętanie. Zajączki światła
w szkliwie liści buszują cichutko
w mokrym lśnieniu ubabrane
po pachy. (Kosmopolityczne brudasy?)
To znów piosneczka (w piętkę)
piosneczkę goni wokół stereofonii.

Zbliża się koniec wieku.
Z drzew wilgoć skapuje na rozgrzany brzuch
po czym ścieka w jeziorko, gdzieś
w okolicy pępka
świata.
Z pępka wypełza wąż
zdaje się, wodny,
wypija jeziorko
lecz potem jest głodny
Dziękuje, cały w sinusoidach
znika,
uff!
to chyba był sam Anakonda.
Wokoło pnie pęcznieją w owoc. Siorpanie
soków. Zawężlanie. Ogrodu nadmiar wzbiera
w oczach. Rozprzestrzeniony wzroku pożar
WIDZENIE — w dzwonnicach światła.....

Drzewo! Ty płynna moc zagęszczona
w pień wyniosły i dalej
szemrzącymi odnogami spadająca
w glebę nieba.
Dzisiaj znów doznałem ciebie, aż
popłynął we mnie poemat, którym oddycha
wielka pamięć, gdzie myśli splątane z korzeniami
skąd siłę czerpie
szukanie.

Tam, w zamyśle najskrytszym
gdzie znoszą się bieguny i dotąd
nieomylne lodowce pełzną
ciekniemy z jednej niezagojonej blizny.
Tam ty i ja z żywego tryskamy pnia
zielone listki
które nie więdną.

Tam ciągle czuwamy przy sobie przenikając
swoją odmienność, i trwożnie nasłuchujemy
jak rozdziela nas jej odległe echo.

Wiem: potrzebujesz mojego pogańskiego wiersza
równie jak soków ziemi, on odżywia,
więc otulam cię moim widzeniem
i mocnym słowem zachęcam.

O, jaki nie z tego czasu jestem
gdy tak mówię
bo z wszystkich czasów będąc
w żadnym
nie mogę być u siebie.

Drzewo! Mój bracie w mroku
ty przekroczenie Ziemi w pionowym pragnieniu
to, kim jestem, gdy
miłosny wbijam w ciebie topór
i padasz w nurt mej woli
w ostatnim spełnieniu.

czerwiec — listopad 1988

Rozpacz

Rośnij
rośnij duży
chłopcze smukły
wiary ponad wszystko godny.

Niech moje cudowne ciało
będzie Twoim domem
rozkrzewiaj się w drzewo żył
bądź nowotworem mojej krwi.

Wielka praca dźwigać miejsce dla Ciebie
i z okrucieństwem dziecka pielęgnować wiernie
na przyjście Dzikiego Boga.

Jest kraj (niegdyś ojczyzna) Polska
gdzie Ty
ostatnią już jesteś Osobą bezinteresowną
i bez maski — bo nie masz twarzy
bo cały jesteś ustami
bo cały jesteś ustami śmierci.

Wiesław Bartnik

PAWEŁ JAKIMIŃSKI

(W-z-)wodzenie

Idziemy na wyprawę. Nie bitwa to, a wyprawa. Idziemy poznać, więc posiąść świata cząstkę. Czemuż by nie? Z bronią, ale czy jej użyjemy? Po co idziemy? Tak trzeba, czujemy taką wolę, dlatego o sens pytać nie wypada, nie należy, i do kogo zwrócić się z tym pytaniem? Czemu więc ono się rodzi? Nie ma w nas agresji, jest powaga i ciężar świadomości przyszłych trudów, ale idziemy.

Kilkunastu nas, a może więcej, wędrujemy wzdłuż rzeki, pod prąd, małej, wijącej się, o czarnych tłustych brzegach. Śluza i betonowa zapora, ogromna na tak małej rzece, przegradza ją i ciągnie się daleko ginąc w pobliskich niewielkich górach. Nie możemy iść, bagno, czarne i cuchnące nie przepuszcza nas dalej. Przemakają nam safianowe, purpurowe i ciemnozielone ciżmy, poprzez nie czujemy ziemię, której na spotkanie wyszliśmy. To kroczenie po niej jest jedną z racji naszego bytu, jest też celem i radością. Wracamy kawałek i ktoś dostrzega w skałach bardzo wysoki, sięgający ich szczytów mur. Nie widać co skrywa przed nami, mimo że jest on częściowo ażurowy, ale dzięki temu wejście nań nie sprawia kłopotów. Król rozkazuje i wspinam się, mimo obaw przed tym co po drugiej stronie i przed wysokością. Ze szczytu, w przerwie między murem a dachem patrzę, wbrew rozsądkowi, najpierw w tył za rzekę i za wzgórza po jej drugiej stronie. Daleko w dolinie jest miasto, widzę budowle, mają płaskie dachy, mimo odległości widać szarozłotą barwę ich murów, na placu zebrany tłum tworzący szpalery i pośrodku, krzątającego się wokół ogromnej steli, kapłana.

Przypomniało mi się po co wszedłem i odwracam się w drugą stronę. Przede mną w dole miasto będące jedną budowlą, miasto-dom. Tu też w tym samym czasie odbywa się nabożeństwo, o czym świadczą chóralne, podniosłe głosy i dźwięki dzwoneczków dochodzące z symetrycznej budowli, pewnie świątyni, znajdującej się w jednej z naw tego domu-miasta, a może i państwa jednocześnie. Ulice i place są pod ogromnym dachem, oświetlone wielkimi witrażami w nim się znajdującymi. Bezpośrednio z komnat, bez przedsionka, można wyjść na ulicę, a może to korytarz, i wejść do świątyni, trochę dalej do pracowni, warsztatów i do pomieszczeń gdzie, jak widzę, pije się alkohol. Te ostatnie, nie oddzielone drzwiami ale szerokim ozdobnym portalem, są tylko jakby zaułkiem korytarza—ulicy. Całości budowli stąd nie widać, zasłania sama siebie konstrukcją dachu, która uświadamia czas budowy, bo część

jej jest z kamienia na ogromnych słupach wsparta, część z metalowych szyn, a także są fragmenty drewniane. Wystrój świadczy o bogactwie i kulturze mieszkańców. Jest to miejsce ciekawe i pociągające, wołam więc moich towarzyszy. Razem schodzimy na dół po wewnętrznej stronie muru, który wcale obronnym nie jest. Potwierdza to reakcja nielicznych mieszkańców bez zdziwienia patrzących na nas.

Król, widząc z góry, w pomieszczeniu bez stropu, zebranie pijanych tubylców, idzie się z nimi przywitać. Uznał to za ważą, pierwszą po przybyciu czynność, a ich za godnych tego gestu.

Ze świątyni wychodzą dostojnicy, na nasz widok paru zawraca a reszta się zatrzymuje. Po chwili dołączają tamci niosąc kielichy, witają nas częstując winem. Stroje ich bogate i piękne w kolorach, są to obszerne togi, na stopach noszą inne niż my sandały. Król nie wraca, wdał się w pogawędkę z pijącymi. Rodzi się obawa, że tym zachowaniem urazi dostojnych obywateli, ale zaufanie do niego przeważa. Jesteśmy proszeni do pobliskiej komnaty. Proporcjonalnie małe pomieszczenie z rzeźbionym stołem i krzesłami też pięknej snycerskiej roboty, z łożem, na którym pod przeźroczystą kołdrą leży naga, młoda kobieta. Całujemy ją uznając to za oznakę grzeczności, ale zmysłowość tego aktu staje się ważniejsza. Serdeczność gospodarzy sprawia wrażenie, że odwiedziliśmy dalekich krewnych. Siadając za stołem spostrzegam dobry poliuretanowy lakier, którym jest on pomalowany. Słychać cichą muzykę, delikatnie graną na jakimś strunowym, szarpanym instrumencie. Piękno kobiety zmusza nas do spoglądania na nią. Obawy przed zazdrością jej właściciela zostają rozproszone jego uśmiechem i skinieniem głową.

Wraca król, wita się z tubylcami rozpoznając bezbłędnie ich hierarchię. Czyni to w sposób zażyły, podkreślający fakt braterstwa wszystkich możnych tego świata. Jest przyjęty tak samo. Rozmowa zaczyna się długim milczeniem i pytaniem o święto, które dzisiaj, jak nam się wydaje, ma miejsce w tej społeczności. Mylimy się, bo jest to ich zwykły dzień, a podniosły spokój, pobyt w świątyni i wykwintny strój są u nich codziennością. Po tych wstępnych objaśnieniach jesteśmy proszeni o pozostanie na dowolnie długi czas. Gospodarze chcą byśmy wnieśli swój wkład w organizację tego miasta, w jego ustrój, byśmy dzielili z nimi władzę i kobiety.

Pora odpoczynku i posiłku. Przechodzimy do innej sali i biesiadujemy do wieczora. Jedzenie smaczne i nie budzące obaw. Jest jednak bardzo inne. Nie jedzą chleba tylko opłatki. Miski pełne są półpłynnych, kolorowych potraw. Owoce niespotykane, a wina o pięknej klarowności i jednolitych aromatach.

Noc. Prowadzą nas do oddzielnych pokoi. Idziemy ulicami gładkimi jak blat stołu i stopy nasze buntują się przeciw temu tak, że mamy lekkie zaburzenia równowagi. Nie widać towarzyszącego nam od tygodni nieba, a ciemność rozjaśniają cienkie rurki neonów zawieszone nad osią każdej ulicy i wraz z nią zmieniające swoje kolory.

Kładziemy się pod dachem, co od dawna nam się nie zdarzyło.

Przyfrunęła do pokoju ćma, krąży wokół wiszącej u sufitu lampy

i wpada w jej klosz, szamoce się, przestaje i za moment znowu, już w pełni rozpaczliwie. Zdycha. Kawałek jej skrzydełka, wyrzucony podmuchem tego trzepotu, wylatuje nad lampę, ciepło unosi go pod sufit. Z wysoka spada wolno, majestatycznie i spokojnie, jednostajnym, nieuchronnym ruchem — jakby z niej duszyczka uleciała. Zmaterializowana duszyczka dotyka podłogi, zmienia się w pył i lampa jej już nie uwięzi. Zasypiam.

Dzień. Kobiety przynoszą nam posiłek i proponują kąpiel. Udajemy się do łaźni, gdzie do południa spędzamy czas. Na wieczór zapowiedziano konferencję. Na razie zwiedzamy miasto-dom. Wiele w nim kaplic i świątyń, żadnych pojazdów i żadnej zieleni. Znajdujemy teren powiększania tej budowli. Król wita wczorajszych pijaków. Wznoszą dach, poszerzają obszar miasta i jest to zajęcie najbardziej tu zaszczytne. Właśnie zalewają betonem formę wielkiego filara. Ogrom robót wyzwala szacunek dla nich. Zdobywają świat poprzez jego zabudowę, radość im sprawia rozrastające się ich dzieło.

Ściemniło się. Burza. Błyskawice rozjaśniają coraz inne sceny z witraży. Huk piorunów przeraża, trzęsie całym miastem i długo zanika powracając odbity od konstrukcji dachu, murów... Hałasuje spływająca ogromnymi rynnami deszczówka. Brak nam tej wody, tym bardziej że pozostałe elementy burzy mamy w nadmiarze.

W końcu wieczór, przed konferencją uczestniczymy w nabożeństwie, które jest jakby zrytualizowanym przekazaniem władzy i jej sprawowaniem. W świątyni na środku znajduje się mrowisko, taki zwyczaj, gdzie natrafiono na nie w trakcie rozbudowy, tam powstawała. Ale tubylcy nie są czcicielami tych, z naszego punktu widzenia paskudnych, owadów. Ich wiara jest szyczytem humanizmu. Bogami każdego dnia w roku są inni wylosowani mieszkańcy. Z tego faktu i z ich poczucia sprawiedliwości wynika podział ludności na około trzystuseśćdziesięciopięcioosobowe grupy. Co pewien czas wymienia się część ich składu a wraz z przyrostem ludności przybywają nowe. Ich Bóg z konieczności jest ograniczony w swoich atrybutach, ale uważają to za zaletę. Słyszeli o innych wierzeniach, zarzucają im nierealność. Nie myślą o stworzeniu, o początku, podobnie jak my nie myślimy o takiej jak ich konkretności Boga. Ich Najwyższa Istota tworzy coś z czegoś, o ile chce, tak było zawsze, sądzą. Ma Ona prawo decydować o rozbudowie miasto-domu. To, że budowla ta tworzy całość mimo zmieniającego się codziennie konstruktora, jest dla nich namacalnym dowodem słuszności ich wiary w boskość wylosowanego. Pewien ład wprowadza coroczny podział kompetencji między grupy. To prowadzi do powstania biurokracji i hierarchii i tłumaczy częściowo siłę organizacji.

Nasze dowody mówiące o praprzyczynie wszelkiej zmiany i o hierarchizacji bytów, dla nich mają inne, konkretne znaczenie. Celowość istnienia jest im szczególnie bliska i to ułatwia nam rozumienie ich. Zastanawia nas właściwość Boga o jakiej mówią jako o najważniejszej, wyróżniającej Go: ma On takie cechy, jakie Mu się przypisze, nad, poza tą, stałą i obiektywną, która jest dla Niego konstytuującą. Myślimy, czy nasz spełnia ten wymóg i już wiemy, że tak, że łatwiej niż ich i jakikolwiek inny. Ich Bóg jest mianowany, ale czy nasz nie?

Tak ten, jak nasz podlega prawom moralnym. Jednak nawet najmędrsi z nich nie potrafili pojąć, gdy mówiliśmy, że Bóg jest każdą różnicą, co jest równoznaczne temu, że Bóg jest każdym bytem. Nie skłóciło to jednak nas z nimi. W ich etyce najważniejsze jest naprawianie krzywd i równość społeczna, co godzą z hierarchią. Moralnym sędzią jest panujący Bóg. On też decyduje czy w obrzędach użyje się alkoholu lub środków odurzających. Posługiwanie się nimi jest jednak obwarowane prawami zwyczajowymi i nigdy uroczystości nie zmieniają się w bezładne i bezsensowne hulanki.

Wszystko to opowiadają rozmawiając z nami bosi i łysi przewodniczący, którzy prowadzą nas w końcu do amfiteatru na, jak się okazuje, nudną konferencję, gdzie rozprawiano o przyszłości ich miasto-domu, ale pod koniec temat zbaczył na pojęcie wolności. Określają ją jako możliwość realizacji celu i sądzą, że bez niego ona nie istnieje. Czuliśmy, że nie odpowiada to naszej intuicji, i że nie jest to miejsce, gdzie, jak zapewniali, wolność realizuje się najlepiej. Ale z zasady nie wdajemy się w słowne rozważania. Tylko to, co się da doświadczyć, interesuje nas. Król przedstawił nasze stanowisko, a próbę eksperymentu z wolnością odłożyliśmy na następny dzień.

Rano przed śniadaniem prowadzi nas z bronią i z chlebakami za mur miasto-domu, gdzie powstaje lunapark. Są już tam tubylcy oczekujący demonstracji wolności. Wchodzimy na bardzo wysoką, pofalowaną ślizgawkę wyłożoną z dziwnego polimeru, współczynnik jego tarcia o nasze ubrania jest bliski zera. Ześlizgujemy się w stronę widocznego z góry odległego horyzontu. Siła grawitacji maleje proporcjonalnie do naszego przyspieszenia zgodnego z jej zwrotem, momentami czujemy nieważkość. Wywołuje to śmiech, radość z doznania opanowującego nas. Lekko żyć z radosnym uczuciem, więc gdy lekko, to radosne uczucie się pojawia. A może to zadowolenie z doświadczania praw natury, z wyraźnego podlegania jej wpływom? Jakby większa istota kołysała nas, bujała na rękach. Ślizgawka się kończy nim refleksja nabrała zdolności przekonywania. Wyhamowuje nas coś o kształcie szczotki wielkich rozmiarów, zawieszonej nad końcem zjeżdżalni i schodzimy na ziemię. Doznanie na ślizgawce wzmogło głód, jednak idziemy w stronę smug mgieł nad łąką. Ranna rosa przemaka do stóp, suchary smakują, słońce zwycięża opary.

Wchodzimy w łan podeschłych traw wysokich jak my. By się nie pogubić zaczynamy rozmowę. Taką funkcję słowa doceniamy. Król mówi o trawie przez którą idziemy, podobna jest do innych, a różni się kolorem. To podobieństwo i ta różnica pozwalają mu odkryć nowy odcień. Uogólnia, że zawsze poznajemy dzięki analogiom i różnicom. Nim tę myśl rozwinął, trawy kończą się. Przed nami jest pas trzęsawisk porośnięty olchą. Rozglądając się za najlepszym przejściem do bliskiego już lasu, spostrzegamy kobietę. Ma bose, piękne stopy, które już ucierpiały. Pierwsza myśl, by ją odprawić, jest zła i nikt jej nie wypowiada, bo wiadomo, że przez trawę nie trafi z powrotem. Szykujemy posiłek i dla niej. Od dawna nie dzielił nas żaden sąd, teraz widzimy, że niektórzy darzą ją szacunkiem, a niektórzy nie. Jest to tak widoczne, iż zaczynamy się spierać o jej postawę: czy to, że jesteśmy jej potrzebni i okazuje nam to, świadczy

o słabości, czy sile tej osoby. Zwycięża myśl, że postawa taka mówi: że ona chce, że ma wolę, a wola to silna, co pokazują jej poranione nogi, przesądza o godności. I wiemy, że kierują naszym sądem wspomnienia niedawnego towarzystwa kobiet i pragnienie ich. Z żalem patrzymy jak w darowanych ciżemkach znikają jej delikatne stopy. Przypinając do pasa rapier i okrywając się płaszczem, upodabnia się do nas. Król zapowiada zostawienie jej z napotkanymi ludźmi. Ona nie protestuje, bardziej chce doznać wolności, niż zyskać nasze towarzystwo.

Przechodząc bagno zjedliśmy sporo łochyni i teraz leżąc na mchu pod lasem mamy lekkie zawroty głowy. Tym bardziej przeraża nas wylatujące znad drzew, cicho i niziutko, coś jak wielki drapieżny ptak, jest czarne i groźne, to szybowiec po raz pierwszy widziany. Nim zatoczył łuk i znikł z powrotem za lasem, pochowaliśmy się za drzewa i krzewy. Zdobywając od dawna ziemię, przywykliśmy do zaskoczeń i niebezpieczeństw i prędko co innego naszą uwagę zwraca. To zabrudzone bagnem ubranie. Może świadczyć ono o przyjemności jakiej doznaliśmy, zabrudzenie bowiem często towarzyszy jej, choć ona jemu rzadziej.

Brzegiem lasu kwitnie seledynowo kokoryczka. Urok jej podnosi nas i idziemy skrajem. Widać szałasy bartników. Wieczorem w lesie miód smakuje wyjątkowo. Kobieta z woli króla zostaje, smutne wątpienie w taką konieczność, potwierdza jej wartość dla nas.

Po kilkunastu dniach wędrówki wzdłuż strumienia dochodzimy do rzeki, ona teraz kieruje nami. W miejscu, gdzie z kuszy upolowaliśmy łosia zostajemy na kilka dni, by ofiara tego zwierzęcia nie była daremna. Jest już sierpień i chłodne noce. Może dlatego budujemy szałas, ale że duży, to przez wspomnienie miasta. Bez konieczności powiększa się on codziennie. Wiemy już, że zdobyliśmy je w stopniu choćby dostatecznym, bo ono nas zdobyło. Nie wszyscy z jednakowym zapałem budujemy, ale przede wszystkim tacy, których dzieci bawić się będą klockami „Lego".

Z polecenia króla szukamy chrzanu i szyszkojagód jałowca, którymi zabezpieczamy resztę jedzenia i ruszamy. Król chce znaleźć, z dala od rzeki, miejsce do przeżycia święta, największego, najważniejszego dla narodu, do którego należymy i tradycji, której nie możemy i nie chcemy się oprzeć. Przygotowania zwykle zaczynają się co najmniej pół miesiąca wcześniej. Wypada ono jesienią, między najbliższym nowiem a zrównaniem dnia z nocą. Uroczystość można przeżyć w różnym czasie w różnych regionach, zależnie od pogody, od tego, czy w nocy widać gwiazdy. Wiele obrzędów łączy się z tym świętem, wiele zwyczajów wyróżnia nasz naród od innych, które je mają. To bardzo kieruje przeżyciem, nie jest ono spontaniczne, a jednak mimo to, a może i dlatego bardzo osobiste.

Dzięki w taki sposób dialektycznemu świętu, dzięki pogodzeniu przeciwieństw: intymnego przeżycia z płynącą z tradycji, zewnętrzną stymulacją, społeczeństwo nasze, stało się narodem. To spowodowało szczególny związek między jednostką a ogółem, związek, który nobilitował nas do narodu.

Przeciwieństwa zawarte są też w istocie tego świata, która nakazuje patrzeć w ciszy i skupieniu w gwiazdę, dowolną ale jedną, i tak długo by jej jasność była punktem blasku w bezkresie czerni, by znikło wszystko poza nią, tą jedną, tym jednym punktem. Pod koniec lata jest o to najłatwiej, z perspektywą jesieni, gdy się chce, to tej nocy znikają wszelkie światła i pozostałe gwiazdy, a wokół wybranej jest nieskończona czerń, w której już nic nie można rozróżnić. Takiej ciemności nie ma nawet, gdy w zwykłą noc zamkniemy oczy. Tą różnicę jakości odczuwa się, a sprawdzianem jest, że blask gwiazdy nie migoce. I więcej nie trzeba, poza czasem w którym to trwa, utrzymanie go jak najdłużej jest celowe. Najlepiej płynnie i powoli przejść w sen, ze świadomością tego, z kontrolą nad tym. Wymaga to, choć nie kategorycznie, oprawy, wygody i spokoju, pojednania. Król wie najlepiej gdzie, kiedy i jak je przeżyć. Dlatego z ochotą robimy, co każe i już za dwa dni leżąc w suchej trawie, jesteśmy sobą, tak, jak tylko raz w roku się nam udaje. Przypadek sprawia? — że noc jest ciepła i przyjemna, że komarów nie czuć i nie słychać, a niebo jak rzadko daje w czym wybierać, choć gwiazd i tak przecież nie brakuje. Leżymy w kręgu głowami do środka, trzymając się lekko za ręce. Taką formę święta wybrał król. Odczucie drugich dzięki niej jest inne, dotyk jakby znika a jest równocześnie znaczący, jest sposobem, głębszego niż on sam kontaktu. Świadomość głów wielu druchów w pobliżu swojej dodaje znaczenia i radości. Ranek jest, więc gwiaździście wstajemy i zbieramy się do wędrówki. Dochodzimy z powrotem do rzeki, znów idziemy wzdłuż niej, w dalszym ciągu z prądem. Nie jest duża, ma czarne tłuste brzegi i poszerza się stopniowo przechodząc w ogromny zalew. Widać w oddali zaporę i elektrownię wodną zasilającą miasto-dom.

Król zatrzymuje nas i prosi o spełnienie jego ostatniej woli, którą nam przekazuje, po czym wchodzi do wody i odpływa w kierunku, widzianego przed kilkoma tygodniami, z muru, miasta o płaskich dachach. Wolno znika nam z oczu w ołowianoszarych o tej porze roku i pewnie zimnych falach.

A my, na drugi dzień dojdziemy, jak chciał, do miasto-domu, gdzie zamieszkamy wraz z pięknostopą kobietą, która wróciła, mimo, a może dlatego, że wyszła wcześniej niż reszta.

Paweł Jakimiński

STANISŁAW BARĆ

Mity i stereotypy w prozie Mariana Pankowskiego

Pankowski jest niewątpliwie jednym z najwybitniejszych pisarzy polskich na obczyźnie, ale mimo to w kraju ciągle pozostaje twórcą dość mało znanym i niedocenianym. Urodził się w roku 1919 w Sanoku. Po ciężkich doświadczeniach wojennych i obozowych w 1945 r. przybył do Brukseli, gdzie mieszka i pracuje do chwili obecnej jako profesor slawistyki Univérsite Libre. Jego bogaty i wartościowy dorobek pisarski jest różnorodny. Składają się nań utwory poetyckie, prozatorskie i dramaturgiczne, a ponadto prace krytycznoliterackie, translatorskie i naukowe.[1]

Zadebiutował w roku 1938, ogłoszonym na łamach lwowskich „Sygnałów" wierszem *Czytanie w zieleni*. Po wojnie opublikował 5 zbiorków poetyckich, tj.: *Pieśni pompejańskie* (Bruksela 1946), *Wiersze alpejskie* (Bruksela 1947), *Podplomyki* (Bruksela 1951), *Couleur de jeune mélèze* (Bruksela 1951) oraz *Poignée du present* (Paryż 1954). Znaczna część utworów zaczerpnięta z tych polskojęzycznych tomików, uzupełniona innymi, drukowanymi uprzednio w czasopismach bądź nie publikowanymi, złożyła się na jedyny krajowy wybór poezji Pankowskiego pt. *Sto mil przed brzegiem* (PIW, 1958).

W 1955 r. autor *Podplomyków* wydał w Paryżu tomik prozy poetyckiej *Smagła swoboda*[2], i był to moment, który oznaczał jednocześnie kres jego twórczości poetyckiej oraz początek interesującego pisarstwa prozą. Natomiast debiutem dramaturgicznym tego autora była sztuka *Biwak pod gołym niebem*, opublikowana w 1959 r. przez warszawski „Dialog". Do tej pory, Pankowski ogłosił drukiem 14 utworów dramatycznych, które zostały zebrane w dwóch tomach, tj. *Nasz Julo czerwony i siedem innych sztuk* (Londyn 1981) oraz *Teatrowanie nad świętym barszczem i pięć innych sztuk* (Londyn 1989). Warto przy tym wspomnieć, że dramaty: *Brandon, Furbon i Spółka, Król Ludwik, Złote Szczęki, Nasturcje polują w Bécaussines* i *Teatrowanie nad świętym barszczem* były wystawiane w teatrach Paryża, Genewy i Charleroi; zaś w kraju swej prapremiery doczekały się — *Nasz Julo czerwony* i *Chrabąszcze* (OTO Kalambur, Wrocław 1987 i 1990).

Niemal równolegle z tekstami dramaturgicznymi, Marian Pankowski pisał i wydawał swoje kolejne utwory prozatorskie. W 1959 r. ukazał się w Brukseli tom prozy eksperymentalnej pt. *Matuga idzie. Przygody*, który do tej pory został opublikowany również w języku francuskim, niemieckim i holenderskim.[3] W latach sześćdziesiątych pojawiły się głównie nowele i opowiadania, które weszły w skład dwóch tomików, tj. *Bukenocie* (Londyn 1962, wyd. krajowe znacznie rozszerzone — Kraków 1979) oraz *Kozak i inne opowieści* (Bruksela 1965). Natomiast efektem pracy twórczej tego pisarza w czasie ostatnich kilkunastu lat — są przede wszystkim powieści: *Granatowy goździk* (Londyn 1972, Warszawa 1975), *Rudolf* (Londyn 1980, Warszawa 1984), *Pątnicy z Macierzyzny* (Londyn 1985, Lublin 1987), *Gość* (Londyn 1987, Lublin 1989) oraz *Powrót białych nietoperzy* (Lublin 1991).

Kończąc tę skrótową prezentację sylwetki twórczej M. Pankowskiego należy podkreślić, iż większość jego utworów literackich została przetłumaczona na język francuski i holenderski, zyskując pozytywne, a niekiedy wręcz entuzjastyczne oceny krytyków.[4]

Proza autora *Matugi* odznacza się zarówno rozległą skalą podejmowanej problematyki, jak i widocznym w poszczególnych tekstach wysiłkiem pisarza, zmierzającym do ciągłego doskonalenia sposobów literackiego przekazu. *Kolejne utwory nie są kopią poprzednich, ani też kopią ustalonej wizji świata czy poetyki — nie żłobią myślowej „koleiny"* [5] — napisał o tej twórczości Ryszard Chodźko. Można by w zasadzie zgodzić się z tą opinią, z jednym wszakże istotnym zastrzeżeniem: w owej odmienności, różnorodności kreowanych światów, postaci bohaterów, zarysowanych problematyk czy też poetyk — dają się jednak dostrzec pewne tendencje scalające, które poprzez swą — z różną wyrazistością ujawnianą — stałą niemal obecność w prozie Pankowskiego — urastają do rangi głównych wyznaczników filozoficznych i estetycznych tego pisarstwa. Niewątpliwie jednym z owych względnie trwałych „składników" jest problematyka mitów i stereotypów[6], a w tym zakresie — zwłaszcza tych schematów myślowych i skostniałych wyobrażeń, które zadomowiły się w naszej historii, kulturze, literaturze, życiu społecznym, religijnym i obyczajowym.

Kategoria mitu stanowiła zawsze przedmiot żywego zainteresowania rozmaitych orientacji myślowych, kierunków i szkół badawczych. Efektem tego jest niezwykle bogaty i różnorodny zasób mitoznawczych ustaleń, które jednak nie prowadzą do jednoznacznego zdefiniowania zjawiska.

Dlatego też — posługując się swobodnie dorobkiem współczesnych badań nad tym zagadnieniem — przyjmujemy rozumienie mitu jako: formy (przejawu, określonego stanu) wyobrażeń zbiorowych, której podstawowym czynnikiem fundującym są akty sakralizacji, a dokładniej — idealizacji, uwznioślenia i usymbolizowania określonych postaci, faktów i zjawisk historycznych, pewnych doświadczeń zbiorowych, elementów obyczaju (zwłaszcza patriotycznego) oraz wybranych systemów wartości, bądź ich składników, np. elementów doktryn religijnych, koncepcji świato-

[1] Wśród prac translatorskich Mariana Pankowskiego na szczególną uwagę zasługuje przede wszystkim obszerna francuskojęzyczna antologia poezji polskiej, obejmująca najlepsze dokonania ponad 30 poetów w okresie od XV do XX w. (*Anthologie de la Poésie polonaise du XV^e au XX^e siécle*, Bruksela 1961). Natomiast z dorobku naukowego należy zwłaszcza wymienić jego pracę doktorską pt. *Leśmian. La révolte d'un pöete contre les limites (Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom)*, Bruksela 1967.

[2] Tomik ten ukazał się w Polsce dopiero w 1980 r. (nakładem PIW).

[3] Do krajowego obiegu czytelniczego proza ta dotarła dopiero w 1983 r. dzięki edycji Wydawnictwa Lubelskiego.

[4] Zob. np. A. Rinaldi: *Regards sur l'amour obscur* (w:) „L'Express", (Paryż) 1982, nr 1611, s. 49 — 50; A. Lanova: *Panko le magnifique* (w:) *Le Matin*, Lozanna X 1984; J. Vigneaux: *Marian Pankowski: d'Auschwitz à Ghelderode ou la pudeur du désespoir* (w:) *Pourquoi pas?*, Bruksela 11 XI 1982, s. 148—153; R. Chif: *Le regard de l'Autre* (w:) *La pensee et les hommes*, Bruksela 1982—1983, s. 282—285 i in.

[5] R. Chodźko: *Ugorowanie a Kartoflania* (rec. książki *Matuga idzie. Przygody*), (w:) „Miesięcznik Literacki" 1984, nr 11/12, s. 213.

[6] Na obecność i znaczenie tej kwestii w powieści *Granatowy goździk* zwrócił uwagę Jan Zieliński w swojej recenzji tegoż utworu. Wskazał on na funkcjonowanie stereotypów: *Sprawy (Narodu), Wiary, Miłości i Wieszcza*. Zob.: J. Zieliński, *Wieszcz-szyderca*, (w:) „Nowe Książki" 1976, nr 2, s. 20 — 21.

poglądowych itd. Bardzo istotną właściwością tak rozumianego mitu (i zresztą — każdej struktury mitycznej) jest jego zdolność do reprodukowania się w społecznej świadomości, gwarantująca mu określoną trwałość w różnorakich przebiegach i stanach rozwoju szeroko rozumianej kultury.

Podobnie jak w przypadku mitu, kwestia definicyjnej niejednoznaczności towarzyszy także rozważaniom nad problematyką stereotypu. Również i w tej sytuacji — z tych samych względów — uciekamy się do ukucia „roboczego" terminu. Na użytek artykułu przyjmujemy, iż stereotyp będzie ujmowany w dwóch aspektach: jako znamienna cecha postaw ludzkich wobec otaczającego świata oraz utrwalona forma artykulacji tychże postaw poprzez określone typy wypowiedzeniowej „strukturalizacji" znaków językowych. Zatem, w planie socjologicznym — stereotyp będziemy traktować jako pewien uschematyzowany, spetryfikowany i reprodukowalny typ wyobrażeń społecznych (czy też rodzaj stanu świadomości) oraz wzorców zachowań charakterystycznych dla sfery ludzkich kontaktów z rzeczywistością. Jego zasadniczą właściwością jest zabieg upraszczania obiektu, do którego się odnosi, a także nacechowanie emocjonalne i aksjologiczne. Natomiast w planie wyrażania mianem stereotypu będziemy określać reprodukowalne, utrwalone w pamięci zbiorowej skostniałe formy struktur wypowiedzeniowych, funkcjonujących zarówno na poziomie poniżej, jak i powyżejzdaniowym. Proponowane ujęcie tegoż zagadnienia pozwala traktować jako stereotypowe skamieliny zarówno toposy, formuły, idiomy[7], czy klisze językowe, jak też i konwencje literackie. Warto bowiem przypomnieć, iż konwencja literacka — rozumiana jako zespół norm i reguł organizujących strukturę i zarazem określających właściwości utworów danego typu — wyraża się m.in. właśnie *powtarzalnością (...) analogicznych rozwiązań literackich: gatunkowych, stylistycznych, wierszowych, kompozycyjnych, tematycznych, ideowych*, a procesowi konwencjonalizacji *podlegać może dowolny element lub zespół elementów dzieła, np. proste jednostki morfologiczne (epitety, kombinacje frazeologiczne, poszczególne motywy), bądź schematy konstrukcyjne (formaty wierszowe, stereotypy fabularne, wzory postaci itp.)*[8], (podkreślenie moje — S. B.).

Widoczny w prozie Pankowskiego ostry spór z określonymi konwencjami pisarskimi niejako wynika z faktu, że autor *Matugi*, budując zręby własnej koncepcji literackiego tworzenia, jednocześnie wyznacza swoistą linię demarkacyjną między zakresami aprobowanych i zanegowanych modeli uprawiania literatury. Aluzje, parodie stylu i treści, czy też fragmenty niektórych utworów przywołane z wyraźną intencją polemiczną, mają na celu zdyskredytowanie nie tylko pewnych sposobów kreowania przekazu, lecz także tych dzieł, postaw twórczych i nurtów literackich, których istota i funkcje sprowadzają się głównie do hołdowania oczekiwaniom społecznym, ugruntowywania przeświadczeń i wartości już istniejących, czy też wyposażania określonych przeżyć i doświadczeń zbiorowych (oraz zespołów znaczeń) w różnorakie sensy mityczne. W tym tak szeroko zakreślonym kręgu umieszczone zostały m.in.: *Pan Tadeusz* i ballady A. Mickiewicza, *Lalka B. Prusa*, *Potop* H. Sienkiewicza, *Ponad śnieg bielszym się stanę* S. Żeromskiego, twórczość autentystów, poetyka socrealizmu oraz niektóre praktyki twórcze skamandrytów[9].

Znamienne znaczenie ma fakt, iż swój protest przeciw utartym schematom zobowiązań pisarzy (społecznych, politycznych, narodowych, ideologicznych itd.) oraz niektórym postawom i konwencjom twórczym Pankowski wyraża często przy pomocy spreparowanych kontaminacji różnych fraz słownych, stereotypowych formuł językowych, np.: *I ciągnie sie przez wieki to lepszy wróbel w garści a mów mi wuju pasła kasieńka wolki swe za-wo-dom* (*Matuga*, s. 6). Tym sposobem elementarne skamieliny językowe (zawierające się w obrębie zdania) stają się ważnym instrumentem umożliwiającym rozbijanie (ośmieszanie, podważanie znaczenia) skostniałych struktur „wyższego rzędu" — programów, konwencji literackich, etc.

Autor *Rudolfa* spożytkowuje w swej prozie wyjątkowo bogaty zasób stereotypów językowych, przytaczając je w nie zmienionej, społecznie utrwalonej postaci (np. „Komu na budę?", „Czym chata bogata"), bądź też poddając je rozmaitym formom przekształceń, parafraz, trawestacji (np. *Wydeptać ścieżkę na przełaj w pozaczas, Wyroki ludzkie też nie są zbadane*)[10]. W obu przypadkach szczególnie interesująca jest różnorodność typów tekstowego sfunkcjonalizowania owych zabiegów. W zależności od rodzaju przywoływanych skamielin lingwistycznych, sposobu i zakresu ich „zdeformowania" przez pisarza, oraz kontekstu, w który zostały wkomponowane — ujawnione zostają pewne (niejako ukryte) walory szablonów językowychczy też raczej — niektóre możliwości ich twórczego (literackiego) wykorzystania. Zatem, w omawianych utworach spełniają one m.in. funkcje: — informacyjnego składnika narracji (np. *schodzimy, trzymając się za rękę, z tej górki-na-pazurki aż do muru; Pątnicy...*, s. 114), — wewnątrztekstowych oznak wartościowania faktów, zjawisk, wydarzeń, itp. (np. *Baba z wozu, koniom lżej!*: tamże, s. 72), — poetyckiej przenośni, bądź „plastycznego", upoetyzowanego porównania (np. *Jak ktoś (...) nie potrafi oddzielić... barwnego kąkolu od cennej pszenicy; Granatowy goździk*, s. 28), — nacechowanego polemicznie, sentencjonalnego argumentu w sporze bohaterów (np. *Kobita ladnych nóg nie chowa, a bogacz nie mówi szeptem;* tamże, s. 29), — swoistego ekwiwalentu powiadomień o stanach psychicznych towarzyszących podmiotowym decyzjom, wyborom, rozważaniom, etc. (np. *Ręka-noga-mózg-na-ścianie!; Pątnicy...*, s. 85), czy też — oznak istnienia prywatnych śladów pamięci (np. *Nie pieprz Pietrze wieprza...; Granatowy goździk*, s. 24). W prozie tej widoczne są także wyraźne zabiegi kwestionowania i ośmieszania niektórych obiegowych stereotypów, odznaczających się uproszczonymi, ubogimi właściwościami informacyjno-aksjologicznymi. Przykładem tego może być chociażby ironiczno-kpiące potraktowanie uschematyzowanych struktur wypowiedzeniowych, znamiennych dla stylu urzędowego, języka publicystyki społeczno-politycznej i tzw. nowomowy (por. np. *Matuga...*, s. 184-185 i 186-187; *Pątnicy...*, s. 24).

Reasumując, Pankowski — różnorako wykorzystując walory

[7] J. Bartmiński dzieli stereotypy na toposy formuły i idiomy oraz definiuje je następująco: topos (topika) — ustabilizowane połączenie jednostek czysto semantycznych, którym nie odpowiada jeszcze żadna określona (stabilna) forma ich werbalizacji; formuły — ustabilizowane połączenia semantyczne mające swoją stałą postać formalną; idiomy — ustabilizowane połączenia czysto formalne, nie mające już dla użytkowników przejrzystej motywacji semantycznej. Zob.: J. Bartmiński, *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki* (w:) *Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej*, t. 2, Wrocław—Warszawa 1985, zwłaszcza s. 51—53.

[8] J. Sławiński: *Konwencja literacka*, (w:) *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 471.

[9] Zob. m.in.: *Matuga idzie*, s. 5 — 8, 42 — 48 i 146; *Granatowy goździk*, s. 102; *Rudolf*, s. 51, 58, 59. W niniejszym artykule podawane numeracje stron pochodzą wyłącznie z krajowych wydań prozy Mariana Pankowskiego.

[10] *Granatowy goździk*, s. 7, 106; *Pątnicy...*, s. 32, 37.

stereotypów językowych — niejako zawiesza swą ocenę pomiędzy dezaprobatą dla ich zubożonych możliwości informacyjno-wartościujących oraz aprobującym stosunkiem do ich zdolności przenoszenia i ocalania pewnych znaczeń i wartości. Dla jasności, trzeba jeszcze raz podkreślić, że owo sięganie przez pisarza do bogatego zasobu szablonów lingwistycznych i schematów wypowiedzeniowych — nie jest celem samym w sobie, lecz stanowi jedną z metod tworzenia pojemnej i efektywnej artystycznie formy literackiego przekazu.

Spośród wielu postaci mitów i stereotypów pojawiających się w rzeczywistości przedstawionej poszczególnych utworów — szczególne znaczenie mają niewątpliwie kwestie: WIESZCZA, SPRAWY NARODOWEJ, WIARY, MIŁOŚCI, MATKI, DZIECIŃSTWA i KARTOFLANII.

Polemika z mitem WIESZCZA oraz przewrotne lansowanie nowego wzorca „wielkiego twórcy" są fundowane przede wszystkim na trzech zabiegach, tj.: — przywołaniu i zanegowaniu poromantycznego modelu „magni creatoris", — burzeniu utrwalonych, różnorakich systemów znaczeń i wartości, oraz — ostentacyjnym akcentowaniu tych sensów, których wehikułem uczynione zostały symbole „Nocy" i „Panwęża". Wyraźna dwuznaczność wykreowanego przez pisarza nowego typu postawy „wieszczej" dostrzegalna jest zwłaszcza w *Matuga idzie* i *Pątnikach z Macierzyzny*. Swoista forma podmiotowej autocelebracji łączy się tam ściśle z ironiczną samocenzurą; niejako naturalna potrzeba uzyskania pełnej czytelniczej akceptacji dla swoich wytworów i szacunku dla zajmowanej pozycji społecznej — została paradoksalnie skorelowana z nieodpartym wewnętrznym imperatywem głoszenia indywidualnych, często bardzo niepopularnych prawd o człowieku i współtworzonej przezeń rzeczywistości oraz — z radykalnym naruszaniem utrwalonych, estetycznych kanonów literackiego mówienia. Zaś wielka pokusa zasmakowania pisarskiej sławy jest od razu ośmieszana groteskowymi ujęciami społecznych zabiegów budowania nieśmiertelnego nimbu artysty.[11]

Biorąc pod uwagę zarówno przejawy literackiej realizacji analizowanej kwestii, jak i towarzyszące im zespoły determinant — możemy zatem powiedzieć, że ujawnione w utworach Pankowskiego typy „wieszczych" zachowań są jak gdyby zawieszone pomiędzy postawą „serio" i modelem à rebours. Zbliżają się do tej pierwszej, gdy twórca z wyraźną ostentacją, ale też i z dużą konsekwencją nobilituje wartości traktowane przez ogół jako peryferyjne, niskie; broni tego, co bliskie prawdy, choć indywidualne i marginesowe; przeciwstawia się temu, co sztuczne, wytrzebione z autentycznych znaczeń i sensów, mimo że odwieczne i powszechne, etc. Natomiast zachowania te sytuują się w pobliżu koncepcji wieszcza „na opak" zwłaszcza wówczas, kiedy zabiegom autokreacji „magni creatoris" towarzyszy świadomość, iż tworzy on swe dzieła wbrew oczekiwaniom odbiorców (np.: *a ci, którym ta mowa za ostra, za graniasta i nazbyt plebejska: niechaj wąchają wianecki ruciane; tego mi do czytanek szkolnych nie puszczą — Matuga...*, s. 8 i 57); gdy pisarz bezceremonialnie podważa spetryfikowane systemy znaczeń i wyobrażeń, a także wtedy, gdy zaciera granice społecznie ustratyfikowanych odmian językowych i uchyla zwyczajowe reguły posługiwania się poszczególnymi rodzajami stylistycznej organizacji wypowiedzi (np. elementy kolokwialne w strukturze apokryfu — *Matuga*, s. 10 — 12).

[11] Zob. np.: *Matuga...*, s. 5, 8, 57, 59 — 60 oraz *Pątnicy ...*, s. 34, 61, 87, 91.

Jednym z kluczowych problemów uobecniających się w prozie Pankowskiego jest kwestia stosunku do polskiej historii narodowej. Wbrew pozorom, autor *Rudolfa* nie opowiada się za potrzebą zerwania więzi z przeszłością, ani nie pragnie jej całkowicie zdeprecjonować (jak sugeruje Zbigniew Bieńkowski [12]). Głównym celem polemiki z obrazami niektórych fragmentów naszych dziejów, postaci, wydarzeń i symboliki historycznej jest przede wszystkim próba ośmieszenia i zdyskredytowania nadmiernego przywiązania Polaków do historii, owego przesadnego „nasycania" współczesności różnorakimi, usakralizowanymi formami upamiętniania i restytuowania śladów przeszłości. Mit szeroko rozumianej Sprawy Narodowej twórca *Pątników* obnaża najczęściej przy pomocy — efektywnych artystycznie — form parodii określonych wzorców zachowań i okolicznościowych formuł słownych, oraz — groteskowych, na wpół realnych, na wpół fantasmagoryjnych wizji zbiorowej bądź indywidualnej „celebry" poszczególnych przejawów tegoż mitu.

Jednym z zachowań tego typu jest podtrzymywanie kultu wielkich przywódców narodowych, tak emigracyjnych, jak i krajowych; wiara w tych, co to — rzekomo — mogą zbawić „Kraj i Naród, lud i wszystkie stany" (*Matuga*, s. 102). Bezceremonialnego ujawnienia złudności takich przeświadczeń autor *Granatowego goździka* dokonuje m.in. poprzez przekorną deprecjację tradycyjnego, spetryfikowanego wizerunku Władysława Jagiełły, jaki został ukształtowany przez polskie dziejopisarstwo i literaturę. W *Matudze* niejako zakodowanemu w przedświadczeniach odbiorców obrazowi dobrego, mężnego, rycerskiego i pobożnego króla zostaje przeciwstawione ujęcie tego władcy jako prostaka i dzikusa oraz brutalnego starucha, którego bohaterskość zostaje zredukowana do wulgarnego, seksualnego „wyczynu". Z kolei, w powieści *Rudolf* narrator i zarazem główny bohater utworu z nie ukrywaną satysfakcją mówi o realnych i wyobraźniowo-intencjonalnych aktach profanacji pomnika Jagiełły; a swój zaprawiony kpiną i groteską quasi-reportaż z osadzenia w Krakowie królewskiego posągu — uzupełnia obrazem iluzyjnego, wyimaginowanego konfliktu, do którego dochodzi między nim i surrealistycznie ożywioną, pomnikową postacią polsko-litewskiego władcy. Niewątpliwie, ujęcia te są silnie nacechowane elementami dekonstruującymi mit triumfalnego zwycięzcy spod Grunwaldu. Jednakże, bliższe przyjrzenie się im pozwala dostrzec, iż owe niezwykle ekspresywne zabiegi demitologizacyjne nie powodują — w gruncie rzeczy — totalnego, definitywnego unicestwienia aury legendarności, otaczającej niektóre postacie i wydarzenia historyczne. Wynika to głównie z faktu, że pewne zespoły zmitologizowanych wyobrażeń i zachowań — charakterystyczne dla prezentowanej zbiorowości — częściowo zazębiają się z „planem" mitów prywatnych, zachowywanych w sferze podświadomości i wyobraźni głównego bohatera.

Przejawy odbudowywania przez pokazane społeczności rozpadającej się zmitologizowanej rzeczywistości, zamykanie się w kręgu zdezaktualizowanych sensów, „otaczanie się" patyną zmonumentalizowanej historycznej Formy (np. „brąz pomnikowego rumaka", „Więc marsz, mazurek i my wszyscy z brązu!" — *Rudolf*, s. 73) — są przedstawiane w utworach Pankowskiego w różnorodny sposób. Przykładem jednego z nich jest chociażby zawarty w *Rudolfie* obraz Kościuszki i kosynierów jako głównych postaci przygotowywanego przez telewizję filmu, czy inscenizowanego reportażu. Fakt, że formą rekonstruowania, „ożywiania" Historii może być również gra aktor-

[12] Z. Bieńkowski: *Pan Profesor Matuga*, rec. *Rudolfa*, (w:) „Nowe Książki" 1986, nr 2, s. 58.

ska — został w tym przypadku wykorzystany jako metoda obnażania sztuczności mitu, ujawnienia jego swoistej „zakulisowości".

Innym przejawem omawianej Sprawy Narodowej jest motyw irredenty, heroicznych zrywów niepodległościowych. Kwestia ta pojawia się w powieści *Granatowy goździk* — stanowiąc jeden z przedmiotów rozmowy-wspomnień dwóch Polaków-emigrantów, osiadłych po wojnie w Europie Zachodniej. Owym przywoływanym „obiektem" jest utrwalony w pamięci jednego z bohaterów obraz powstania warszawskiego. W gruncie rzeczy, owe quasi-retrospekcje inżyniera Jodełki są jedną z tekstowych form konstrukcyjnych, pozwalających na literackie zdemaskowanie legendy, w jaką obrosła sierpniowa insurekcja ludności Warszawy w 1944 roku. Charakterystyczny dla znacznej części naszej literatury brawurowo-westernowy sposób przedstawiania wojennych zmagań Polaków z wojskami wroga [13] — zostaje przez Pankowskiego sparodiowany i ośmieszony. Demitologizacyjna siła tego zabiegu została bardzo wyraźnie wzmocniona — obecnymi w utworze — groteskowo-satyrycznymi obrazami walk powstańców z Niemcami. Obnażanie mitów otaczających powstanie warszawskie jest również ściśle sprzężone z tendencją oddemonizowania wojny; pozbawienia jej cech potwornego koszmaru, kataklizmu, apokaliptycznej katastrofy. Zabiegi „urealniania" — silnie zmitologizowanego w literaturze i społecznej świadomości — obrazu dramatycznych doznań okupacyjnych i obozowej martyrologii Polaków są także widoczne w tomie *Matuga idzie*. Groza panująca w podbitym przez Niemców kraju ulega niejako oswojeniu poprzez fakt prezentacji hitlerowskich represji i egzekucji w formie zmetaforyzowanej wizji polowania „strażników" na „zwierzynę" i wykorzystaniu magicznych walorów eufemizacji. Natomiast efekt deheroizacji przeżyć obozowych oraz swoistego zracjonalizowania przejawów okrucieństwa i masowego mordu — Pankowski uzyskuje dzięki zastosowaniu skolokwializowanego, rzeczowego, niemal sprawozdawczego stylu literackiego mówienia oraz wykorzystaniu elementów makabryczno-humorystycznej zwyczajności.

W większości utworów prozatorskich autora *Smaglej swobody* podejmowany jest problem szeroko rozumianej Wiary. Nie ulega wątpliwości, że Pankowski dyskredytuje przede wszystkim wynaturzone stany funkcjonowania religii katolickiej. Należy wszakże mocno podkreślić fakt, że pisarz ten z równie dużym uporem tropi i obnaża wszelkie przejawy dogmatyzmu i fanatyzmu, bez względu na źródło ich proweniencji. Mit wiary deprecjonowany jest przy pomocy różnorodnego arsenału środków. Jednym z nich jest ostentacyjne zderzanie ze sobą sfery sacrum i profanum. Odbywa się to zarówno na poziomie elementarnych zbitek czy zestawień słownych (np. „hostiomysz", „dupa anioła"[14]), w obrębie zdania (np. „widzę na jego twarzy, że sprawa do luftu, że ta jego mgła jest uhaczkowana przez tych, co staruszkę na brzegu błogosławionej łączki posadzili, żeby cierpliwą dupą miejsce na cud wysiadywała" — *Pątnicy*, s. 75), jak i w planie niektórych obrazów, sekwencji narracyjnych i opisowych oraz określonych fragmentów akcji utworu. Na przykład: w *Matudze* — dewocjonaliami są „krzyżyki z włosów blond", a wotami — ręce, nogi i inne „części grzesznego ciała (...) mądrze wyrzezane w słoninie" (s. 168); natomiast w *Pątnikach* — karykaturalnie zarysowane, groteskowe zabiegi o kanonizację eks-prostytutki stanowią jedną z najważniejszych osi konstrukcyjnych powieści.

Innym przejawem owych demitologizacyjnych „chwytów" jest ośmieszanie wysokiego, patetycznego stylu języka religii, a w szczególności — wyrażanych za jego pośrednictwem — stypizowanych, doktrynalnych prawd, oraz w pewnym stopniu uproszczonych form oglądu i interpretacji otaczającej rzeczywistości. Egzemplifikacją tego spostrzeżenia może być chociażby ironiczne obnażenie fałszywości — lansownej przez Kościół — tezy o szczególnej, zbawczej wartości cierpienia, czy też podważenie przeświadczenia o wszechmocy, miłosierdziu i sprawiedliwości Boga.[15]

Bardzo ważną płaszczyzną tego podmiotowego sporu z mitem Wiary jest ujawnianie powierzchowności polskiego katolicyzmu, a dokładniej mówiąc — literackie odzwierciedlenie takiego stanu społecznego funkcjonowania religii, dla którego znamienne jest nie tylko oddzielenie rytuału od motywującego go systemu wartości, lecz także wyraźna przewaga form liturgiczno-obrzędowych (kultowych) nad leżącym u ich podstaw zespołem sensów. Na przykład: w *Pątnikach z Macierzyzny* odbiciem owego znaczącego przesunięcia na linii „treść — forma" są m.in. pokazane w powieści tendencje do mnożenia przedmiotów, obiektów i miejsc sakralnych, których swoiste kreowanie i czczenie stanowi zarówno jeden z głównych celów, jak i źródło motywacji stymulujących działania i zachowania ludzi wierzących. Podobne znaczenie w tej mierze mają również przejawy euforycznego pielgrzymowania do różnych miejsc czci i kultu (traktowanego jako swoiste posłannictwo) oraz — wykpione w tekście — starania o beatyfikacje i kanonizacje lokalnych „męczennic". Oczywiście, ironiczne obnażenie fałszywych i małostkowych ambicji prowincjonalnej społeczności jest tu jedynie swoistym punktem wyjścia, który umożliwia pokazanie nie tylko (wspomnianej już) wyraźnej dominacji elementów rytualnych i emocjonalnych nad sferą głęboko przeżytych doktrynalnych znaczeń i wartości, lecz także — ujawnienie skutków zinstytucjonalizowania i sformalizowania Wiary. Tę ostatnią kwestię potwierdzają zwłaszcza obrazy pokornego podporządkowania się wiernych Kościołowi i jego zwierzchnikom, czy też — parodystyczne ujęcia apriorycznie ustalanych i ściśle przestrzeganych kryteriów „świętości".

W tym miejscu, należy mocno podkreślić, że dzieła prozatorskie Pankowskiego nie są tzw. utworami z tezą. Widoczne w omawianych tekstach ewidentne oznaki ironii, zjadliwego szyderstwa czy skrajnie wyostrzonego krytycyzmu, z jakim podmiot mówiący odnosi się do niektórych zjawisk, postaw i znaczeń — nigdy nie przeradzają się w jawne moralizatorstwo. Mamy tu raczej do czynienia z quasi-perswazją, gdyż częste w tej prozie ujęcia groteskowe, elementy ludyczne czy też karnawalizacja — zawieszają obowiązujące oficjalnie kanony zachowań, religijne, polityczne i moralne systemy wartości oraz nakazów; uchylają dotychczasowe reguły wartościowania. Tę właśnie funkcję wymienionych zabiegów niejako dopełnia obecność przewrotnej gry z czytelnikiem: odsłanianie ewentualnej stereotypowości odbioru, dogmatycznych uprzedzeń, jednostronności i zacietrzewień różnego pokroju (a w tym szczególnie fanatyzmu religijnego).

Spośród wielu mentalno-emocjonalnych schematów pojawiających się w sferze świadomości oraz zadomowionych w literaturze — dla Pankowskiego frapująca jest niewątpliwie sprawa miłości. Uzasadnieniem tego przypuszczenia jest nie tylko fakt częstego podejmowania w prozie owej kwestii, lecz także różne formy

[13] S.Barańczak trafnie spostrzegł, że w polskiej literaturze współczesnej dominują dwa sposoby przedstawiania wydarzeń wojennych, tj. „wojna — western" i „wojna — kataklizm". Zob.: tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 202 — 204. Por. także M. Janion: *Wojna i forma* (w:) *Literatura wobec wojny i okupacji*, studia pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego. Warszawa 1976, s. 187 — 267.

[14] *Granatowy goździk*, s. 68; *Matuga...*, s. 175.

[15] Zob. np.: *Pątnicy ...*, s. 106, 107; *Matuga...*, s. 60.

obnażania i przekształcania tego stereotypu. Demaskowania utrwalonych w literaturze sposobów przedstawiania miłości, najczęściej w konwencjach sentymentalno-romantycznych, funkcjonujących jako swego rodzaju „obrazy-schematy" typu szukanie malin, mrówek czy kwiatu paproci, rycerz i dama, żołnierz i dziewczyna, Romeo i Julia (w sensie powielania wzorca) i in. — pisarz dokonuje głównie poprzez bardzo śmiałe przedstawianie scen erotycznych. Niejako zakodowanym w świadomości odbiorcy „wzorcom" namiętnych, ale też i wyidealizowanych uczuć oraz łzawych, „uduchowionych" romansów — przeciwstawione zostają ujęcia erotyki zbliżonej do fizjologii[16], gdzie liczy się przede wszystkim intensywność biologicznych, zmysłowych doznań; a stany wysublimowanych duchowych uniesień są zdominowane przez nieokiełznane, niemal animalne instynkty, które jak gdyby mechanicznie prowadzą ludzi do żarłocznego zaspokajania swych popędów seksualnych. Zabiegom brutalizacji obrazów miłości towarzyszy dość często złośliwa ironia, sarkazm oraz ujawnianie, że granica dzieląca owo szlachetne uczucie od nienawiści jest bardzo płynna; miłość z łatwością przeradza się w odruchy podłości, okrucieństwa. Jak się wydaje, najważniejsza funkcja takiego sposobu przedstawiania problematyki miłości sprowadza się do tego, że staje się on jednym ze środków „materializujących" dążenie pisarza do ukazania człowieczeństwa w całej pełni, bez zatrzymywania się na „uświęconych", powszechnie aprobowanych kryteriach etycznych i estetycznych.[17]

Mity Kartoflanii, Dzieciństwa i Matki w szczególny sposób korespondują z bardzo istotną dla tej twórczości problematyką tożsamości i wyobcowania. Bohaterami prozy Pankowskiego są bowiem najczęściej emigranci wkraczający do zupełnie dla siebie nowych, zachodnioeuropejskich zbiorowości, bądź też przybysze mieszkający tam na stałe, którzy jednak nie są w stanie zasymilować się w kraju swego ponownego osiedlenia. Jedną z form dążenia do reintegracji rozbitej świadomości bohaterów — są właśnie różne typy ewazji w sferę mitów narodowych i prywatnych. Takim swoistym powrotem do rzeczywistości lat dziecięcych, spełniającym istotne funkcje kompensacyjne — tak w sensie psychoanalitycznie pojmowanego aktu kreacji twórczej, jak i próby odbudowania tożsamości podmiotu — jest przede wszystkim *Smagła swoboda*. Obecna w tym utworze specyficzna forma przywołania mitu dzieciństwa stwarza m.in. możliwość odnalezienia rudymentów przeżyć, doświadczeń i sensów, które stanowiły substrat inicjacyjnych znaków tożsamości podmiotu ze światem. Myślowo-wyobraźniowe przywołanie inicjalnych momentów własnej biografii uzyskuje tutaj walor niemal magicznej mocy, która może uchronić jednostkę przed wyobcowaniem, zagrażającym jej ze strony gwałtownych przemian cywilizacyjnych i obczyźnianego odosobnienia.

W innych utworach Pankowskiego, ów niejako symboliczny powrót „do korzeni" — przedstawiany jest już w wyraźnie zmienionych perspektywach; ma też odmienne znaczenie. Wiąże się to głównie z faktem kreacji przez pisarza innych typów psychicznych bohaterów oraz — z towarzyszącą temu — widoczną modyfikacją ukształtowań konstrukcyjnych i językowo-stylistycznych poszczególnych utworów. Szczególnie ważną rolę w tym zakresie odgrywają zwłaszcza zabiegi maksymalnego sfunkcjonalizowania reguły szeroko rozumianego dialogu. Pojmowany jest on tutaj jako spór, rozmowa postaci literackich, porównanie, konfrontacja poglądów i postaw wobec świata, zderzenie idei i wartości.

[16] Zob. A. van Crugten: *Marian Pankowski, kozak i moralista*, (w:) „Oficyna Poetów", Londyn 1975, nr 3, s. 17

[17] Por.: op. cit.

W *Pątnikach z Macierzyzny* prymarne znaczenie ma napięcie występujące między postacią narratora a pielgrzymującą społecznością Kartoflanii. Zbudowana w oparciu o oświecony racjonalizm i głęboko przeżyty, rozległe pojmowany humanizm, osobowość narratora (pisarza i profesora — Polaka na stałe osiadłego w Belgii) — zostaje w powieści przeciwstawiona społeczności kartoflańskiej, hołdującej szeregowi mitów religijnej i historyczno-narodowej proweniencji oraz stereotypom myślowym i postawom wręcz absurdalnym. Zderzenie to jest źródłem dramatycznego napięcia, gwałtownego sprzeciwu i ostrej krytyki. W swoim dialogu z krajem dzieciństwa narrator usiłuje zachować, a także zamanifestować, własną niezależność, ale zaskakujący rozwój sytuacji pokazuje, że zachowanie dystansu jest właściwie niemożliwe. Odnowienie kontaktu z ludźmi i miejscami znanymi z dzieciństwa wyzwala potężną i — jak się okazuje — nieobliczalną siłę inicjacyjnych przeżyć i doświadczeń. Opanowuje ona stopniowo świadomość i wyobraźnię narratora, uruchamiając proces dezintegracji jego tożsamości Europejczyka.

Powrót do czasów dzieciństwa ujawnia pewne trwałe ślady pamięci, aktualizując zwłaszcza obrazy i przeżycia mające charakter obsesji. Owo szczególne znaczenie wydaje się mieć postać matki narratora, kumulującej takie cechy jak: dobroć, tkliwość, opiekuńczość; uosabiającej miłość macierzyńską, kobiecość, płodność, a także jakby mimowolną dominację. Jest postacią skonkretyzowaną i zarazem symboliczną, reprezentującą i łączącą się z całym „światem kobiecym", przedstawionym jako na wpół realny, na wpół baśniowy quasi-matriarchat, odpychający i przyciągający równocześnie, nieco trywialny, ale i boski zarazem (udosłownionym tego potwierdzeniem jest figura Bogini)[18]. Z kolei, obraz Matki przedstawiony w *Rudolfie* — niejako nawiązuje do zbioru archetypalnych cech znamiennych dla Magnae Matris, o której Carl G. Jung pisał, że jest wszechlitościwa, wszystko rozumie i wszystko wybacza, zawsze pragnie najlepszego, żyje tylko dla innych i nigdy nie szuka własnej korzyści; jest odkrywczynią wielkiej miłości, głosicielką ostatecznej prawdy, uosobieniem mądrości[19]. W ujęciu Pankowskiego Matka jest ponadto symbolem prokreacji, życia, quasi-metafizycznego i harmonijnego związku człowieka z Naturą. Nie sposób jednak nie dostrzec, iż jest ona równocześnie postacią dość wyraźnie skonkretyzowaną: jest matką narratora i zarazem głównego bohatera powieści, kompetentną przewodniczką w procesie jego „wchodzenia w życie", osobą przezeń odwiedzaną itd. Ten stan rzeczy pozwala zasadnie stwierdzić, że w tym przypadku — podobnie jak w *Pątnikach* — mamy również do czynienia z funkcjonowaniem określonej wersji mitu prywatnego, który w dość istotny sposób determinuje zjawiska reintegracji, zmiany czy też zachowywania pewnych stanów świadomości podmiotu (np. rola Matki w sporach profesora z Thomasem-Rudolfem; znaczenie tegoż mitu w aktach symbolicznego „wtapiania się" sceptycznego opowiadacza i bohatera *Pątników* w peregrynującą rzeszę Polaków).

Charakter zachowań narratora *Rudolfa* wobec kraju swego dzieciństwa jest dość ambiwalentny. Jego postawa oscyluje między zdecydowanym odrzuceniem i ośmieszeniem niektórych mitów społecznych, narodowych czy kulturowych — a jak gdyby mimowolnym do nich przywiązaniem. Jak się wydaje, i w tym przypadku jest to również rezultat swoistego sprzężenia mitu z biografią. Pewne mity i zespoły znaczeń przyswojone w dzieciństwie i wczesnej młodości odznaczają się niezwykłą trwałością i niejako żyją w sferze pod-

[18] Zob. S. Barć: *Wstęp*, (w:) M. Pankowski: *Pątnicy z Macierzyzny* zwłaszcza s. 11—13.

[19] Zob. C. G. Jung: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 90.

świadomości podmiotu. Napięcie między ową negacją i aprobatą jest konsekwencją istnienia określonej rozbieżności pomiędzy intelektualną, zracjonalizowaną potrzebą deprecjonowania mitów i usterotypizowanych osądów rzeczywistości — a podświadomym przywiązaniem do tych wartości i sensów, które — poprzez fakt, iż zostały w swoisty sposób przeżyte — urastają do rangi względnie trwałego składnika biografii. „Zaludniają" one wyobraźnię i pamięć narratora, a niekiedy uruchamiają także niekontrolowane źródła emocji, wzruszeń, zadumy, refleksji. Należy jednak podkreślić, że krąg mitów prywatnych dość często nie przystaje do sfery mitów powszechnych, tj. funkcjonujących w bliskiej danej jednostce społeczności, bowiem wśród tych pierwszych figurują typowo intymne obrazy Matki i Dzieciństwa.

Mit Kartoflanii został bardzo interesująco przedstawiony (i sfunkcjonalizowany) zwłaszcza w książce *Matuga idzie*. Kraj dzieciństwa i wczesnej młodości bohatera jest tam w swej istocie „obiektem" znacząco skomplikowanym: niekiedy — wręcz namacalnym, konkretnym, całkowicie dostępnym poznaniu zmysłowemu, niekiedy zaś — tajemniczym, zagadkowym, na wpół baśniowym. Można zasadnie przypuszczać, że pokazanie owej złożoności stanowi równocześnie swoistą formę przedstawienia specyficznych tajników jednostkowej inicjacji. Ta — w sumie — dość siermiężna i zaściankowa kraina jawi się bowiem w podmiotowym przeżyciu jako świat wartości autentycznych i bliskich.

Stan niemal idealnej harmonii między człowiekiem i otaczającą go rzeczywistością ulega wyraźnemu zachwianiu w momencie wybuchu wojny. Rozpad jedności świata implikuje dramatyczne rozbicie tożsamości bohatera, który najpierw doświadcza losów więźnia obozu koncentracyjnego, a następnie próbuje „zadomowić się" w jednym z krajów Europy Zachodniej. Pomimo wielu zabiegów nie może jednak zaakceptować kultury, porządków i zwyczajów obcego mu społeczeństwa. Zawieszony między nową sytuacją a wspomnieniami o dalekiej ojczyźnie — o której chciałby notabene zapomnieć — Matuga miota się rozpaczliwie w poszukiwaniu — możliwych do przyswojenia przezeń — wartości, które mogłyby niejako poświadczać jego „bycie kimś". Nie znajdując ich w miejscu swego ponownego osiedlenia — przy ciągle wzrastającym poczuciu wyobcowania — jak gdyby bezwiednie (podświadomie) zwraca się on ku Kartoflanii. Bowiem, odległa, *zamglona, nierealna ojczyzna jest bardziej rzeczywista od tego świata tutejszych. To ona (...) wznosi ten mur między nimi a tutejszymi, ona go trzyma przy sobie*. Jest jego piętnem, swoistym garbem, którego nienawidzi i *który pielęgnuje, kocha i czci*. Bo przecież tylko ten *garb Kartoflanii daje mu w świecie tutejszych świadomość, że jest byle kimś*.[20] Zbigniew Bieńkowski trafnie spostrzegł, że Pankowski „ukazuje bezwyjściowość w stopniu najwyższym". Owa szczególna dramatyczność sytuacji Władzia Matugi polega bowiem na tym, że jest on *absolutnie obcy w stosunku do wszystkiego. Tak samo w stosunku do Kartoflanii, jak i w stosunku do świata tutejszych*[21].

Tego wewnętrznego rozdarcia bohater wydaje się nie przyjmować do wiadomości. Próbuje go jakby zatuszować postawą lekceważenia i pogardy dla miejscowej społeczności oraz hedonistycznymi manifestacjami. Są to jednak próby nieskuteczne, co też dobitnie potwierdza finalna scena utworu. Matuga nie jest w stanie zaakceptować swojego nowego wcielenia: z nienawiścią i wściekłością opluwa lustrzane odbicie „szczęśliwej i tłustej" głowy mieszczanina, w którego przedzierzgnął się w czasie pobytu na obczyźnie. Ten symboliczny gest wyraźnie koresponduje z przebłyskami głębszej refleksji, która sporadycznie rodzi się w kanciastej duszy eks-mieszkańca Kartoflanii: *dom nasz tam, bo ptaki nasze tam, i tamtych rzek i borów nijak tu nie sprowadzisz* (s. 79—80).

W swych utworach prozatorskich autor *Smaglej swobody* dość często pokazuje również stany współwystępowania i wzajemnego przenikania się poszczególnych mitów i stereotypów. Wymowną egzemplifikacją tego zjawiska jest silnie zakorzeniony w świadomości Polaków tzw. mit bogo-ojczyźniany — będący jak gdyby specyficzną sumą Sprawy Narodowej i Wiary. W *Matudze*, oprócz kombatantów, członków „Związku byłych bijących się o Słuszną Sprawę" i cywilnych tułaczy — Wielkiego Wodza witają także prowadzone przez księdza tercjarki, które przydają uroczystości „tej jakiejś patyny, narodowo-religijnej, tak cennej w wypadkach obchodów" i wszyscy ulegają „magicznemu" oddziaływaniu pieśni „Nie damy ziemi, skąd nasz ród" (rozdział *Wjazd Tego)*. Natomiast w *Piątnikach* pisarz ośmiesza ów mit — m.in. poprzez zdemaskowanie mechanizmów jego powstawania. Literackim chwytem umożliwiającym realizację tego celu jest specyficzna postać satyrycznie nacechowanej quasi-parodii kazania, wygłaszanego przez „Oratora w czarnej sukni balowej" (s. 25). Ironiczne zdyskredytowanie typowych form patriotyczno-religijnej perswazji łączy się (w tym przypadku) z wyraźnym ujawnieniem erystyczno-retorycznych sposobów maskowania elementu fałszywości — zawartego w unaocznionym procesie kreowania mitu (tendencyjny dobór faktów, hiperbolizacja, eksponowanie emocjonalnych aspektów mowy, i in.).

Kończąc ten skrótowy przegląd — należy podkreślić, że w prozie Pankowskiego wręcz imponujące są: nie tylko zakres i wieloaspektowość ujęć omawianej problematyki, lecz także różnorodność sposobów literackiej prezentacji oraz typów jej tekstowego spożytkowania.

Stanisław Barć

[20] Z. Bieńkowski: *Pamiętnik wyobcowania*. (w:) tegoż, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 371, 373.
[21] Op. cit., s. 372.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Metodologiczne problemy narracji historycznej. Praca zbiorowa pod redakcją Jana Pomorskiego. Ss. 205, nakład 300 egz. seria: Realizm — Racjonalność — Relatywizm, t. 15.

Kazimierz Jodkowski: *Wspólnoty uczonych, paradygmaty i rewolucje naukowe*. Ss. 706, nakład 300 egz. Seria: Realizm — Racjonalność — Relatywizm, t. 27.

Wojciech Sady: *Racjonalna rekonstrukcja odkryć naukowych*. Ss. 149, nakład 300 egz. Seria: Realizm — Racjonalność — Relatywizm, t. 29.

Teoria i praktyka pedagogicznego kształcenia nauczycieli. Pod redakcją Mariana Ochmańskiego. Ss. 222, nakład 300 egz.

G. L. Seidler, H. Groszyk, J. Malarczyk: *Wstęp do teorii państwa i prawa*. Ss.349, nakład 1000 egz.

Teotyn Rott-Żebrowski: *Historia rosyjskiego języka literackiego*. Wydanie 2, poprawione. Ss. 134, nakład 200 egz.

Jan Kochanowski. W czterechsetlecie śmierci. Praca zbiorowa pod redakcją Stefana Nieznanowskiego i Jerzego Święcha. Ss. 304, nakład 300 egz.

GENNADIJ AJGI

Wzgórza — i — Julite

znajdować
pośród wzgórz
niewidzialność — która łączy...? —

nie wiem jak płonie — lud!... — (lecz dla mnie coraz bardziej
liczy się jedno: żar-płomienie) —

nie wiem — kto i co
komu —

(tam wszakże wtedy — On i Słowo
a On to przecież — spójnia! — ze światła:

bezwzględnie — nie słonecznego tylko! —

ja zaś wtedy: wiedziałem mało — płonąłem...) —

milczę — co teraz... — ale wiem: jaśnieje Jego płomienienie —
nie mniejsze w słabym ptaku niż w świecie:

a ptak... no proszę: zdarte pantofelki
postać — dzieciny-wilgi ze śpiewu —

i serce przy tym
niby — szept... wiatr —

(inne mi nie potrzebne
mam już — centrum) —

wszystko to... — jak promienie! (promienie... — niech służą —
czynowi): one — wzgórzom puls rozfalują! — i Słońce jest bez
krwi: pogrzebały ją myśli („Ja sobie w tajdze przypominałam
— Mickiewicza — jak modlitwę: modlitwy moje? — nie —
nie wzbijały się — jak gdzieś u Słowackiego... — sypały się:

ogromem
Drogi
u Mickiewicza —

nie pękając — dźwięczała Kraina Lodów") —

mgła — wzgórza — Julite — znowu — mgła
(nad wszystkim tym Ogrom-Chłód-Słońce):

z ramion — do dzisiaj
wieje wiatr sybirski —

krew — bije światłem jedynie w sny:
tamten biały-stuk-czy-też-drzewo za szybami? — dzieci-czy-
bielą-z-kamienia: i od wzgórz (dawno — już dawno) —

w polany — nieleśne
i
w łąki niepolne! —

skoro umrze — piszący teraz: takiego — ! — daje nam Boga:

płonie — pośród wzgórz:

(jednakże na Nim
paltocik stary: sybirskie światło

wzgórza rozfalowuje: stawszy się — światłem anielskim:
z nieprzebranych łat: o — mieć — taką Osłonę!) —

płonie — milczeniem — pośród wzgórz! —
tak jak wtedy gdy całowałem matkę — tak i teraz — światłem —
— z daleka — odradzając — pośród nędzy:

(drzew — braci po ojcach) —

światło-tętniące — tutaj:

znam — serce:

konie przemknęły:

i ptaki — też ludzie: zrodziły się z sumieniem — żeby —
wraz z nimi — raczej nie istnieć! —

znam serce
(i jaką cenę zapłacić
muszę — żeby móc o nim powiedzieć?) —

żeby — stało się tutaj światło
przez-ubóstwo-swoje-Osłoną
(nie złoto barw
lecz sukienki pamiętam) —

i wzgórze — i serce na wietrze — wzgórze

i w świetle — serce — znowu — wzgórze — i twarzyczka:

o śpiewie-wilgi-postaci:

ręka-jak-serce
na desce-Madonnie! —

jeszcze jaką cenę
ja — za słowo? —

żebym — roztajał
w bólu — w imię bólu! —

i z tym — w samozatracie — przypadam do serca

1984

Brzozy — gdzieś pośrodku ojczyzny

kiedyś
pośród kołysania brzóz (i jak gdyby samym kołysaniem)
żywo przypomniałem sobie ojca — i taka słodycz
mnie ogarnęła: swoboda wraz z jakimś ciepłem wszechprzebaczającym
niby z powrotem w całym świecie biel niezagrożona
i beztroska — niosąca się
przez powietrze— coraz łagodniejsze
w powszechnie zgodnym topnieniu
Boże! jakże to — podobne czyjejś modlitwie
istniało-oszałamiało
pośród tego kołysania brzóz (i samym kołysaniem):
czas-nie-czas — a bądź co bądź szczęście
w takich sekundach: nigdy-nie-zasypiać-na-zawsze

1984

Lasy — wstecz

we mgle
jaśnienia ojczystych stron
pozostały wyspami pozostały bursztynami;
lasy do których
nigdy nie wszedłem —

— coś pamiętam z dzieciństwa: wyciągały się jak gdyby ramiona —
bielejące pochyło w stronę pól

czy też w skardze
ni stąd ni zowąd — ruch zamierał: mniej dostrzegalny
niż jego smutek — tam na skraju
niedosięgłym —

(oto jakie były — widziałem z tak bliska
a właściwie
był tylko wiatr —

z łatwością — jak na wietrze — uczyłem się
z łatwością pojmowałem że już nie powrócą) —

w świetle dolin-rozstajów
wydawało się — dzieci wśród traw się budzą
i śpiew szukał słów — gdzieś tuż obok
jak gdyby
stąd wydawało się —
we mgle jaśnienia świata
pozostały bursztynami pozostały wyspami

ażeby boleśniej niż w życiu — jaśnieć

1985

Przechadzka z córką: miasto

z tobą na rękach — zasypiam jak gdyby!
a ty obok
ciągniesz liście — stąd odblask biały:
kto to — co to? — jarzębina moja krew
tutaj — bez krzyku: o, miłości:
prostoto natury! — w świetle poruszając się
całym wszechświatem wydaje się — światło:
w pełni iskrzenia — kłębek przechadzki!
ja — gdzieś tam w nim — niby szczęście
śpię — płonę: niczym snem:
i ręką spotykam się
jak — uczuciem: najczystszym:
z ramionkami — szczęścia

1985

Kolacja: dom za miastem

dla M.G.

1.
nawet cukier szeleści: „a pamiętasz a pamiętasz jak o brzasku
przyszli — jak przyszli wszystkich zabierać" — choć zgryzoty
teraz mamy nowe — i myśli się też o czym innym

2.
ktoś powiedział „ja" ktoś wyszeptał „chleb": oto „sen-i-rodzina" —
grzmiało pośród łyskania w oddalonym śpiewie: chyląc się sztywniałem — jakbym słupem gorącym wyrastał wśród innych w starym
święto-polu: by z szumu idących wytrącić siebie... —

— lecz potem zarysowała się linia — krwią! —

i wtedy ujrzałem — spośród szumu innego: z cichego cierpienia
ludu — z zapomnianej w mózgu — a może w pamięci — głębiny zapalnej ciała-skorupy: bo chciałoby się wszystko stłamsić w sobie
i zataić — ujrzałem dzieci (i z brzaskiem spłynęło „ja-sen-i-rodzina": niby śpiew — rozbłyskiem światła! — z rany w skroni —
jak z ust)

3.
„oj jak potem szliście" — nie przestaje szeleścić ta cicha
sypkość — „jak szliście w leszczynie"

1988

przełożył Józef Waczków

Książki nadesłane

Instytut Jana Pawła II
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

Karol Kardynał Wojtyła: *Człowiek w polu odpowiedzialności*. Ss. 89, nakład 3000 egz.

Andrzej Szostek: *Natura — rozum — wolność. Filozoficzna analiza koncepcji twórczego rozumu we współczesnej teologii moralnej*. Ss. 362, nakład 3000 egz.

Nienarodzony miarą demokracji. Redaktor Tadeusz Styczeń. Ss. 185, nakład 13 000 egz. seria: Biblioteka „Ethosu", t. 1.

filozofia

JAN HARTMAN

O ISTOCIE LIBERALIZMU

(z perspektywy filozofa)

Jedną z dyrektyw rozumnego i godziwego postępowania jest unikanie wydawania sądu i działania wtedy, gdy — w wyniku krytycznego rozeznania własnych kompetencji — nie ma się pewności, że sąd jest prawdziwy, a czyn będzie słuszny i sprawiedliwy. Ta zasada, można by ją nazwyć „zasadą unikania postępowania niekompetentnego", tak jak inne dyrektywy praktyczne, uzyskuje tym większą doniosłość, im więcej zależy od tego, jak człowiek się zachowa. Chociaż nie zawsze wiadomo, co jest ważne i nie zawsze w związku z tym możemy ocenić, ile zależy od naszej decyzji, to jednak wiemy przecież a priori, że wszelkie czyny, wiązane zarówno wymienioną zasadą, jak i ważnymi, rozumowymi dyrektywami praktycznymi, słuszne mogą być tylko o tyle, o ile nie powodują niemożliwości powszechnego stosowania. Zasady bowiem nie mogą same siebie unicestwiać. Wynika stąd obowiązek chronienia autonomicznego i rozumnego podmiotu działania, czyli obowiązek chronienia wolności — zarówno własnej, jak i tych, do których odnoszą się skutki naszych czynów. Jest to aprioryczna zasada praktyczna nieniewolenia. Zasada ta, stanowiąc warunek możliwości stosowania wszelkich zasad postępowania, popada w konflikt z zasadą unikania niekompetencji, w jej pozytywnym brzmieniu: staraj się postępować kompetentnie! Zobaczymy jednak, że sprzeczność ta ma charakter jedynie pozorny.

Z zasady unikania niekompetencji wynika zasada nieniewolenia, i to w sposób szczególny. Unikając bowiem niekompetencji musimy liczyć się ze stałą możliwością błędu w naszym postępowaniu, a tym samym, po pierwsze, zobowiązani jesteśmy do gotowości wdzięcznego przyjęcia cudzej rady i pomocy (pomocy ze strony wolnego podmiotu). Po drugie, musimy starać się o to, by nasze czyny były naprawialne, w szczególności w sytuacji obronnej interwencji — wolnego działania osób, których one dotyczyły. Tymczasem postępowanie, które uważamy za kompetentne, może ograniczyć czyjąś wolność, co sprzeniewierza się w jakiejś mierze zasadzie nieniewolenia. W takim przypadku zasada unikania niekompotencji przeważa nad aprioryczną zasadą nieniewolenia, której stosowanie — przypomnijmy — warunkuje możliwość stosowania wszelkich zasad postępowania.

Jeśli jednak działamy (ograniczając czyjąś wolność) ze szczególnie silnym poczuciem kompetencji, to proporcjonalnie do tego poczucia (przekonania) maleje nasza zdolność do spełniania obowiązku liczenia się z kompetencjami (i opinią) innych osób, zwłaszcza tych, których wolność ograniczamy. Zasada postępowania kompetent-

nego wydaje się więc sprzeczna z zasadą unikania niekompetencji, a przecież jest to jedna i ta sama zasada, ujęta w korelatywnych i dopełniających się dwóch aspektach.

Pewność słuszności postępowania, gdy wiąże się ono z ograniczaniem czyjejś wolności (np. przy realizowaniu rewolucyjnej części programu komunistycznego), sam przez się nie stanowi o zrealizowaniu zasady postępowania kompetentnego. Zasada ta bowiem odnosi się do warunków obiektywnych jako źródła wolnej determinacji postępowania (kompetencja jako znajomość stanów rzeczy już istniejących, stanów rzeczy należytych i środków prowadzących do ich realizacji), tak że (o ile ma być ona przestrzegana) subiektywna pewność słuszności postępowania nie może na tyle dominować jako jego determinacja, żeby zakłócona była otwartość podmiotu na radę i pomoc oraz dyskutowalność i ewentualną naprawialność (w wyniku interwencji i dyskusji) czynu. Zasada kompetencji domaga się więc gwarancji możliwości jej stosowania jako zasady obiektywnej, w postaci pewnych określeń fakultatywnie obowiązujących, które pomogą stosować zrówno ją samą, jak i wynikające z niej zasady szczegółowe (zasada możliwości interwencji, obrony, naprawialności i in.) oraz zasadę nieniewolenia. Te fakultatywne określenia to prawo pozytywne.

Dotarliśmy do jednego ze źródeł prawa pozytywnego. Jest ono nie tylko, jak to wielu sądzi, środkiem zaspokojenia żywotnej potrzeby ochrony przed skutkami czynów osób nie dbających o należytość (słuszność, gotowość) swego postępowania. Prawo pozytywne jest środkiem pomocniczym, niezbędnym dla utrzymania wolności własnej i innych osób w obliczu stałej możliwości błędu w ocenie kompetentności (co jest czynnikiem ogólnej oceny należytości czynu), gdy w grę wchodzi pogwałcenie czyjejś wolności.

W tym kontekście racja prawa pozytywnego polega na jego przydatności dla ochrony wolności osób przez wspomaganie (za pomocą ustalonych wzorów rozstrzygnięć co do sposobu postępowania w poszczególnych typach sytuacji) ludzi, którzy nie zawsze są w stanie samodzielnie podejmować słuszne decyzje. Można podać jako przykład klasyczny przypadek stosowania prawa, kiedy to osoba powołana przez społeczność, m.in. do fizycznego ograniczania wolności pewnych ludzi (sędzia), kieruje się w swoich decyzjach przepisami pozytywnymi, zawartymi w kodeksach, które wypracowało grono kompetentnych osób w drodze dyskusji.

Warunkiem tego, by prawo w ogóle mogło być stosowane, jest jego autorytet, oparty na autorytecie osób je tworzących. Gdyby autorytet, z natury rzeczy warunkowy oraz wymagający stałego potwierdzania i dyskusji, został zastąpiony nakazem (chronionym groźbą represji) i dogmatem, to pragmatyczna wartość prawa doznałaby uszczerbku, z uwagi na nieuchronną nieelastyczność takiego prawa, a także malejące zaufanie do jego dobroczynnej sprawności pragmatycznej. Istota autorytetu, do której należy częściowe zawierzenie i podporządkowanie oraz istota przepisu prawnego, który jest zawsze ogólny i przez to proponowany do stosowania w pewnej mnogości przypadków, decyduje o konieczności względnej trwałości przepisów prawnych.

Trwałość i ogólność prawa pozytywnego w jego funkcji pragmatycznej jest racją obowiązywania zasad ochrony prawnej i ochrony prawa. Te dwie korelatywne zasady wymagają, by, z jednej strony, z przepisów prawa mogli korzystać (dla ochrony własnej i cudzej wolności) wszyscy członkowie społeczności, znajdujący się w sytuacjach, którymi dane prawo się zajmuje; a z drugiej, by prawo mogło być pożyteczne, czyli by realnie obowiązywało do czasu jego legalnej przemiany. Z tymi zasadami wiążą się fundamentalne kategorie — interesu osobistego, uprawnienia, obowiązku, legalności, sankcji prawnej i inne. Nie możemy ich tu rozważać, poprzestańmy na stwierdzeniu, że w prawie pozytywnym abstrakcyjna wolność jednostki ulega uszczegółowieniu poprzez określenie interesu osobistego, zaś wszelka kompetencja w należytym działaniu (zarówno moralna — jako znajomość tego, co godziwe, jak i techniczna — jako znajomość środków wiodących do określonych celów) — poprzez określenie tego, co obowiązkowe i tego, co legalne.

Bardzo ważne jest rozumienie względności trwałości prawa. Trwałość prawa, która z uwagi na notoryczną niedoskonałość zawsze ogólnych („ogólnikowych") przepisów jest ułomnością samego prawa, musi być przez to prawo osłabiana. Służą temu reguły, usprawniające jego własną korekturę i rozwój oraz reguły umożliwiające postęp w samoograniczaniu zakresu konieczności jego stosowania.

Prawo pozytywne dzieli się na prawo zwyczajowe, które powstaje spontanicznie oraz prawo kodeksowe, które tworzone jest w umyślnym procesie legislacyjnym. Jest ono zapisywane i podlega opiece specjalnie wyznaczonych osób (twórców prawa, sędziów, prawników, popularyzatorów prawa, teoretyków prawa i stróżów prawa), które też w szczególnej mierze odpowiadają za nie. Odpowiedzialność ta dotyczy prawa we wszystkich funkcjach, które powinno ono pełnić oraz, oczywiście, jego istotowej poprawności (zgodności litery prawa z jego istotą). Poza osobami zawodowo zajmującymi się stosowaniem i realizacją prawa, obowiązek ochrony prawa i stosowania się do jego określeń ciąży na wszystkich, którzy z prawa korzystają, czyli wszystkich, których wolność (interes osobisty) jest chroniona. Spośród nich wyróżniają się tacy ludzie, którzy ponad zwykłe obowiązki osoby prawnej bezpośrednio zajmują się ochroną prawa i ochroną prawną (wolności), krytyką oraz rozwijaniem prawa i kultury prawnej lub też, pośrednio, angażując się w sprawy publiczne, ze szczególną dbałością o zgodność z duchem i literą prawa legalnego (legalnie stanowionego). Ludzi takich nazywamy liberałami.

Liberałowie przyjmują na siebie w pewnej mierze wszystkie obowiązki osób zawodowo (z urzędu) zajmujących się tworzeniem, realizacją, stosowaniem i ochroną prawa (i uprawnień). Stąd, żeby zrozumieć istotę i podstawowe założenia ich działalności, składające się na to, co nazywać wypada „liberalizmem", trzeba najpierw zrozumieć istotę tych obowiązków.

Do przedmiotowych obowiązków konstytuujących dziedzinę odpowiedzialności twórców prawa za osoby i dobra będące przedmiotem przepisów prawa należy:

a) zapewnienie pragmatycznej należności ustanawianych przepisów, a więc ich jak najlepszej stosowalności do definiowania postępowania godziwego i skutecznego (tzw. „sprawiedliwość", i „mądrość" prawa),

b) zapewnienie determinacji prawnej możliwie wszędzie tam, gdzie jest ona potrzebna (z uwagi na stan prawa zwyczajowego, morale i wykształcenie społeczności i inne czynniki),

c) zapewnianie ciągłości między prawem zwyczajowym a stanowionym prawem kodeksowym,

Do metaprzedmiotowych obowiązków konstytuujących dziedzinę odpowiedzialności twórców prawa za stan samego prawa należy:

a) zapewnianie realnej stosowalności, czyli nieskrępowanej możliwości stosowania, a w odpowiednich przypadkach — przymusu stosowania się do przepisów prawa; wymóg ten oznacza obowiązek realizowania zasady ochrony prawa i uprawnień (ochrony prawnej),

b) zapewnienie prawnej możliwości i rzeczywistej realizacji korektury i rozwoju prawa; wymaga to tworzenia takich regulacji, aby z jednej strony rekrutacja nowych twórców prawa uwzględniała

częściową niekompetencję aktualnych twórców prawa, także w kwestii kryteriów doboru osób stanowiących prawa (zasada demokracji), a z drugiej, by zapewniała kompetencje prawnicze i autorytet nowych prawodawców,

c) działanie na rzecz takich przemian danej społeczności, które prowadzić będzie do ograniczenia potrzeb regulacji prawnych, z natury (z racji swej ogólności) ułomnych. (Przykładem może być działalność oświatowa prowadząca do takiej dyscypliny edukacyjnej w społeczeństwie, że możliwe stałoby się zniesienie powszechnego obowiązku szkolego).

d) eliminowanie „prawa martwego" i nie dającego się egzekwować.

Ponadto twórcy prawa, obowiązani kierować się zasadą maksymalizacji wolności, winni nie tylko przyznawać swobody (działanie przedmiotowe), ale także eliminować (i stwarzać warunki możliwości eliminacji) przepisy ograniczające i represyjne. Sama zasada maksymalizacji wolności jest konsekwencją najogólniejszej, metaprzedmiotowej zasady tworzenia prawa — uzgadniania litery prawa z jego istotą.

Liberałowie zazwyczaj pośrednio uczestniczą w tworzeniu prawa, a przynajmniej wspomagają ten proces krytyką i komentarzami. Gdy działacz publiczny kierujący się poszanowaniem wolności, czyli liberał, zostaje powołany do bezpośredniego uczestnictwa w tworzeniu prawa, to występuje on odtąd wobec społeczności z tytułem prawnika, zarządcy lub parlamentarzysty, ale może być jego godnym tylko pod warunkiem, że dał się poznać jako liberał.

Oprócz uczestnictwa w tworzeniu prawa, od regulaminu basenu pływackiego aż po konstytucję, liberałowie, rzecz jasna, zajmują się przedmiotową ochroną wolności osób, czyli ochroną prawa i uprawnień. Tę przedmiotową ochronę, domenę stróżów prawa, należy odróżnić od metaprzedmiotowej ochrony prawa i uprawnień, która należy do twórców prawa i wszystkich prawników.

Stając na straży prawa, liberałowie przyjmują na siebie w pewnej mierze obowiązki zawodowych stróżów prawa (adwokatów, prokuratorów, radców, sędziów, polityków, dziennikarzy, policjantów i osób sprawujących władzę państwową), które przedstawiają się następująco:

a) działać (przy użyciu tzw. środków prawnych czyli legalnych) przeciwko wszelkim zjawiskom, grożącym bezprawiem lub niewłaściwym stosowaniem prawa (wbrew interesom osobistym członków społeczności).

Szczególnym przypadkiem takich działań obronnych jest włączanie się w proces edukacyjny prowadzący do osłabienia wpływów nieliberalnych działaczy publicznych, dążących do ograniczenia wolności osób i tym samym do odwrócenia rozwoju prawa, a nawet do naruszenia porządku prawnego w imię racji ideologicznych.

b) bronić interesów osób prawnych, pokrzywdzonych przez naruszenie prawa, przez niewłaściwe zastosowanie do ich przypadków przepisów prawa, lub bronić cierpiących od niesprawiedliwych skutków prawidłowego zastosowania wobec nich ułomnego prawa. Odbywać się to może zarówno z powództwa stróżów prawa, jak i z powództwa osób, których interes jest zagrożony lub naruszony,

c) służyć realizacji zadań prawa poprzez udzielanie porad prawnych i arbitrażu osobom pragnącym skorzystać z pragmatycznej funkcji prawa jako wskazówki postępowania,

d) karać winnych naruszenia prawa,

e) utrzymywać siły fizyczne i środki materialne przeznaczone do realizacji i ochrony prawa.

Zarówno twórca prawa, jak i stróż prawa oraz każdy specjalnie związany w swej działalności z prawem jest w ogólności przez to

właśnie z prawem związany, że stosuje prawo. Nie inaczej liberał. Dlatego też dla pełnego rozumienia pojęcia liberalnego działacza publicznego należy zebrać jeszcze ogólne zasady stosowania prawa:

1) Stosowanie prawa musi być realizowaniem założonego w jego istocie celu, jakim jest wolność osób prawnych (włączonych w zakres stosowalności danego kodeksu). Ilustruje to potoczna sentencja: „przepisy są dla ludzi, a nie ludzie dla przepisów".

2) Z istoty prawa, a mianowicie stąd, że służyć ma ono należytemu, a więc rozumnemu postępowaniu wynika, że prawo należy stosować z namysłem (co zresztą jest warunkiem przestrzegania wszystkcih wymienionych tu zasad), a gdy nasuwają się trudności, należy rozważnie interpretować jego przepisy. Interpretacja przepisu, ujmując rzecz najogólniej, może dotyczyć jego stosunku do istoty (i celu) prawa w ogóle albo do innych przepisów.

3) Zawsze ogólne, a przez to ułomne prawo należy stosować tylko wtedy, gdy jest to istotnie potrzebne, w szczególności wtedy, gdy własne siły duchowe osób prawnych nie wystarczają do właściwego postępowania. Przykładem zbytecznego stosowania prawa jest zawieranie umów notarialnych tam, gdzie wystarczająca byłaby umowa dżentelmeńska.

4) Autorytet prawa oraz apodyktyczny charakter jego określeń w podanej do stosowania, ukończonej formie, a także skuteczność prawa wymagają, aby było ono stosowane wszędzie tam, gdzie samo domaga się swego stosowania. Wynika stąd zasada przestrzegania prawa także jako źródła obowiązków i powinności.

Człowiek szanujący wolność swoją i innych ludzi, przestrzegający prawa dobrze stanowionego, starający się działać kompetentnie, liczący się z możliwością błędów w swoich przekonaniach i decyzjach, a tym samym otwarty na krytykę i korektę swojego postępowania, to liberał w najogólniejszym, teoretycznym sensie tego słowa. W tym ogólnym znaczeniu, liberał, to po prostu wzorowy uczestnik życia zbiorowego, o ile tylko przyjmie się zasadę poszanowania wolności jako powszechnie obowiązującą. Liberałem (ciągle w znaczeniu ogólnym) można i powinno się być niezależnie od przekonań filozoficznych, religijnych, naukowych, niezależnie od wykonywanego zawodu, pozycji społecznej i w każdej społecznej roli. W ostatecznym uogólnieniu „liberał" to pełny wzorzec osobowy i normatywna kategoria pełniąca te same funkcje regulatywne, co inne kategorie integralne w dziedzinie moralistyki, jak „człowiek prawy", „człowiek dobry", „mędrzec". Tak ogólne pojęcie liberała nie jest dobrze znane i pojawia się nie tyle w nauce, co w liberalnej literaturze propagandowej, na podobnej zasadzie jak pojęcie chrześcijanina w sensie integralnego wzorca osobowego używane jest w propagandzie chrześcijańskiej.

Potrzeba eksponowania właściwego i ogólnego pojęcia liberała i liberalizmu wywołana jest dominacją w obiegu publicznym — w życiu politycznym i publicystyce, dalekich uszczegółowień tych pojęć, dominacją ich szczególnych i wtórnych znaczeń. Wielu ludzi, w tym i wielu działaczy publicznych, kojarzy liberalizm li tylko z zasadą poszanowania własności prywatnej, wolności rozporządzania nią i jej rozwijania (monetaryzm w ekonomii, leseferyzm, antyetatyzm, hasło „bogaćcie się!") gubiąc głębokie i pryncypialne zakorzenienie tych szczegółowych postulatów w imperatywie poszanowania wolności, legalizmie, zasadzie unikania niekompetencji, w rozumieniu istoty prawa. Dlatego też proponuję następującą charakterystykę pojęcia liberała i liberalizmu:

1) Pojęcie liberała jest normatywno-regulatywne, czyli jest otwartym na dalsze określenia oznaczeniem tego, co należyte i wzorowe. Przedmiotem materialnym tego pojęcia jest człowiek jako uczestnik życia zbiorowego. Jako że życie zbiorowe angażuje podstawowe

funkcje i zdolności człowieka, pojęcie liberała w sensie najogólniejszym, jako pojęcie o funkcji regulatywnej i normatywnej, odnosi się do integralnego wzorca osobowego.

2) Ze względu na bliższe określenia, jakim podlega wzorowe życie zbiorowe (poszanowanie wolności, sprawiedliwości i in.), regulatywne pojęcie liberała poddaje się istotnemu zdefiniowaniu treściowemu („treściowemu" w tym sensie, że pomija się specyficzne funkcje pełnione przez termin „liberał" i specyfikę sposobu jego używania, np. funkcję regulatywną i odniesienie do działaczy publicznych). W aspekcie czysto treściowym liberał to „osoba przejawiająca wysoką kulturę prawną" albo też „osoba postępująca racjonalnie i sprawiedliwie" albo „osoba realnie licząca się z wolnością innych i z możliwością własnej niekompetencji".

3) Ze względu na swoją funkcję pragmatyczno-dystynktywną, czyli ze względu na praktyczne potrzeby, termin „liberał" stosuje się do działaczy publicznych nie zajmujących stanowisk urzędowych. Choć bycie liberałem jest normą dla każdego urzędnika i dobry urzędnik jest liberałem ex definitione, to jednak urzędników nazywamy wedle ich stanowisk.

Ponadto jeszcze rozpowszechnione jest zastosowanie określenia „liberał" w odniesieniu do osób, które nawet sprawują urzędy, ale w swej działalności publicznej posługują się słowem „liberał" i „liberalizm", propagują wiedzę o prawie i państwie, a w szczególności należą do organizacji działaczy liberalnych (klubów demokratycznych lub partii liberalnych).

Pojęcie liberalizmu odnosi się do treści oświaty i propagandy uprawianej przez działaczy liberalnych, a szczególnie rozpowszechnionej przez nich wiedzy apriorycznej, o sprawiedliwym współżyciu i istocie prawa oraz szczegółowych poglądów na tematy życia społecznego, państwa, prawa, własności i rozwoju cywilizacji materialnej. We wtórnych znaczeniach liberalizmem nazywa się też zorganizowaną działalność liberałów (ruch liberalny) oraz, oczywiście, cechę bycia liberałem i zespół cech istotnych charakteryzujących liberała.

Terminy: „liberalizm" i „liberalny" bywają często nadużywane. Na przykład „liberalny przywódca" znaczy często nie „wysoki urzędnik posiadający rozwiniętą świadomość i kulturę prawną, działający z poszanowaniem wolności", ale „władca, który na wiele pozwala", „łagodny władca"; podobnie „ekonomista liberalny" znaczy na ogół nie „liberał zajmujący się sprawami gospodarczymi", ale tylko „ekonomista opowiadający się za gospodarką wolnokonkurencyjną i minimalizacją interwencjonizmu państwowego.

Odcięcie pojęcia liberała i liberalizmu od jego istotnego sensu oraz przeakcentowanie znaczeń wtórnych, związanych ze szczegółowymi poglądami na tematy społeczne, a w szczególności gospodarcze, przynosi szkodę prawej (liberalnej) działalności publicznej, głównie w ten sposób, że powoduje rozpowszechnianie się wyobrażenia o liberalizmie jako ideologii lub teorii politycznej. To wyobrażenie dlatego jest szkodliwe, że zafałszowuje apodyktyczny, antyideologiczny i metateoretyczny charakter nauki liberalnej (liberalizmu). Po pierwsze słowo „ideologia", a także „teoria", jest zabarwione nieobiektywnością, emocjonalnością a nawet irracjonalnością, nauka liberalna należy tymczasem do tych nauk, które upatrują swych podstaw w apriorycznej dedukcji sądów z zasad (w przypadku liberalizmu jest to głównie zasada poszanowania wolności). Tę apodyktyczność liberalizm dzieli z wieloma naukami i ideologiami, które też protestują przeciw określaniu ich jako „ideologie". Po drugie z zasady poszanowania wolności, wziętej wraz z zasadą unikania niekompetencji, wynika postulat, by powstrzymywać się od realizacji pożądanych stanów rzeczy, o ile miałoby to przebiegać

z naruszeniem porządku prawnego (zasada legalizmu) zwłaszcza, że mogłoby to doprowadzić do nieodwracalnego ograniczenia wolności czy innego naruszenia interesu osobistego. Nakłanianie do postępowania otwartego na korekturę i legalnego zarazem, postulowanie samokrytycyzmu w działalności publicznej i liczenie się z wolą (wolnością) osób znajdujących się w zasięgu skutków czynów działaczy publicznych to antyideologizm. Ideologie bowiem często sprzeniewierzają się tym postulatom rozumu i sumienia, dążąc do realizacji swych programów za cenę pogwałcenia prawa, wolnej woli obywateli, z apodyktyczną pewnością swej racji, nawet w kwestiach szczegółowych. To wszystko jest obce liberałom, którzy radykalizm i apodyktyczność przejawiają z całą siłą, ale tylko w stosunku do zasady poszanowania wolności ludzkiej oraz zasady kierowania się rozumem i prawem w działalności publicznej, a nie nastrojami i emocjonalnie podbudowaną ideologią.

Po trzecie liberalizm to nauka oparta na postulatach o charakterze metateoretycznym, natomiast określenie „ideologia" stosuje się do tworów myślowych o intencji bezpośrednio-przedmiotowej i bezpośrednio-praktycznej.

Dopiero jasno zdając sobie sprawę z istoty liberalizmu można, bez ryzyka spłycania i jednostronności, zająć się bardziej szczegółowymi zagadnieniami ważnymi dla życia społecznego, a należącymi do klasycznej tematyki myśli liberalnej. Im bardziej praktyczne i szczegółowe są to zagadnienia, tym mniej pozostawać będzie w teorii liberała z apodyktyczności dedukcji najogólniejszych zasad. Niemniej jednak każdy z zasadniczych tematów nauki liberalizmu — zagadnienie państwa i demokracji, zagadnienie zasad tworzenia prawa, zagadnienie własności i sprawiedliwości gospodarczej — każdy fragment teorii wyznaczony przez kluczowe i podstawowe pojęcia (państwo, prawo, własność i inne) ma swoje wstępne partie aprioryczne i w tych wstępnych partiach pozostaje niepodzielnie w kompetencji filozofa.

Jan Hartman

Henryk Szkutnik: *Horoskop Samanty*, 1987, olej, 100 × 80 cm.

TADEUSZ SZKOŁUT

HERLING-GRUDZIŃSKI — ŚWIADEK „WIEKU IDEOLOGII"

Granica dzieląca do niedawna jeszcze dwie literatury — krajową i emigracyjną — stopniowo zanika. Wybitni twórcy polscy, działający „na wychodźstwie" i znani do tej pory w swej ojczyźnie jedynie wąskim kręgom publiczności literackiej, uczestniczącym w tzw. drugim obiegu, mają teraz szansę potwierdzić swą rangę pisarską i etyczną w masowym odbiorze czytelniczym. W chwili obecnej przedwczesnym byłoby formułowanie globalnych ocen dorobku pisarzy emigracyjnych, bowiem wiele znaczących zjawisk artystycznych ciągle oczekuje na włączenie w „normalny" obieg naszej kultury. Już teraz jednak można z całkowitą odpowiedzialnością stwierdzić, iż publikacja utworów A. Wata, J. Czapskiego, K. Jeleńskiego (nie mówiąc już o takich „tuzach" jak Cz. Miłosz czy W. Gombrowicz) w istotny sposób zmieniła obowiązującą dotychczas hierarchię wartości literackich, przyczyniła się do pogłębienia tożsamości literatury polskiej oraz wpłynęła na nasze myślenie o kluczowych problemach współczesności, w tym przede wszystkim — o problemie totalitaryzmu. Wprawdzie w aktualnej recepcji dzieł powstałych „w diasporze" wątek rozrachunków z ideologią komunistyczną powoli schodzi na dalszy plan, tym wyraźniej jednak ujawniają się niekwestionowane walory artystyczne niektórych spośród nich, odsłania się uniwersalny sens przesłania moralnego.

Powyższa uwaga w pełni odnosi się, jak sądzę, do *Dziennika pisanego nocą* G. Herlinga-Grudzińskiego oraz *Godziny cieni* — tomu zawierającego wybór esejów tegoż pisarza. *Dziennik* Herlinga wywołuje w pierwszej chwili wrażenie przypadkowego nagromadzenia luźnych spostrzeżeń i informacji o wydarzeniach artystycznych, kulturalnych, politycznych, refleksji o przeczytanych książkach, relacji z rozmów ze znanymi i mniej znanymi ludźmi. Są tutaj i sprawozdania z przeżyć estetycznych autora wywołanych przez obrazy mistrzów malarskich, i nastrojowe opisy pejzaży oraz zabytków architektury, i wreszcie samodzielnie utwory prozatorskie. Dopiero w trakcie dalszej lektury z owej mozaiki przemyśleń, notatek i opowieści wyłania się stopniowo portret naszej złożonej i niejednoznacznej epoki, naszkicowany przez kronikarza i obserwatora obdarzonego wyjątkowym zmysłem krytycznym oraz nieprzeciętną wrażliwością moralną.

A jednak — co podkreślali już pierwsi recenzenci *Dziennika* (K. Jeleński i W. Karpiński) — autor starannie unika eksponowania własnej osoby, mówi o swych intymnych doznaniach głosem ściszonym. I nawet tam, gdzie sama materia podejmowanych kwestii (jak np. tragiczne doświadczenia, jakie stały się udziałem ofiar „cywilizacji więziennej") usprawiedliwiałaby ton patetyczny, Herling wystrzega się wszelkiej martyrologicznej przesady, epatowania ogromem bólu, cierpienia, krzywdy ludzkiej. Mamy wszelkie powody przypuszczać, iż za taką właśnie postawą kryje się autentyczny szacunek dla „skrzywdzonych i poniżonych" (Herling niejednokrotnie na kartach *Dziennika* daje zresztą wyraz swej fascynacji twórczością Dostojewskiego), ale

też i poczucie pewnej bezradności słowa pisanego wobec bezmiaru nieszczęść, zawinionych przez totalitaryzmy XX wieku.

Nie znaczy to bynajmniej, iż autor-narrator pozostawia chociażby cień wątpliwości, po której jest stronie i czyje racje podziela. Osoba autora jest stale obecna w tle rozważań, a ponieważ jest to obecność dyskretna i nie narzucająca się, tym większa waga ferowanych ocen, opinii, poglądów. Pod tym względem *Dziennik pisany nocą* zdecydowanie różni się od *Dziennika* Gombrowicza, w którym „ja" pisarza panuje niepodzielnie i prowokuje do sprzeciwu właśnie poprzez apodyktyczny, bezapelacyjny charakter swych sądów, upodobań, uprzedzeń (porównanie to nie ma, oczywiście, na celu zdeprecjonowania Gombrowiczowskiego dziennika, który jest arcydziełem właśnie jako jedyny w swoim rodzaju dokument gry, jaką pisarz prowadzi z czytelnikami o uznanie własnej wielkości).

Zarówno w *Dzienniku*, jak i w esejach Grudzińskiego w sposób niemal obsesyjny powracają niektóre tematy. Zasadniczym problemem, który autor nieprzerwanie drąży na przestrzeni lat, i który oświetla z różnych stron, jest kwestia miejsca i roli intelektualistów (wybitnych artystów, uczonych, filozofów) we współczesnym świecie, ich szczególnych obowiązków jako twórców, depozytariuszy i obrońców uniwersalnych wartości kultury, zagrożonych przez wszechobecną politykę, zwłaszcza w wydaniu totalitarnym. Autor *Innego świata* jest oczywiście świadom, że w czasach dzisiejszych ucieczka twórców przed polityką, zamknięcie się w „wieży z kości słoniowej", odizolowanie się od walk tego świata nie jest rzeczą pożądaną, ani chyba możliwą. Świat, w którym przyszło nam żyć, jest rozdzierany przez różnorakie konflikty i postawa klerka, który wierzy w istnienie absolutnych wartości, niezależnych od sfery interesów materialnych i zdolnych zjednoczyć wszystkich ludzi, byłaby postawą wprawdzie szlachetną, ale naiwną i utopijną.

Z drugiej wszakże strony, Herling-Grudziński na licznych przykładach (szczególnie twórców radzieckich, ale nie tylko) przekonująco pokazuje, iż podejmowane przez niektórych intelektualistów próby odbudowania zachwianej wiary w ponadczasowe wartości poprzez poszukiwanie dla nich wsparcia ze strony państwa czy partii politycznych kończą się nierzadko ich krachem nie tylko intelektualnym (resp. artystycznym), lecz również moralnym. Kompromisy z władzą, zawierane w celu nadania wyznawanym wartościom duchowym większej „siły materialnej", z reguły prowadzą do zawłaszczenia ogólnoludzkich wartości przez zaborcze systemy ideologiczne, a samych twórców przekształcają w nieświadome narzędzia realizacji często antyhumanistycznych celów politycznych. Wstrząsającym ostrzeżeniem mogą być tutaj losy M. Gorkiego, któremu Grudziński poświęca wnikliwy esej *Śledem śmierci Maksyma Gorkiego*. Niezwykle zjadliwie wypowiada się też autor *Dziennika* o tych koryfeuszach kultury zachodniej, którzy (jak np. L. Feuchtwanger) peregrynowali w latach trzydziestych do ZSRR i w imię podtrzymania wiary w ideały postępu, sprawiedliwości, internacjonalizmu itp. świadomie rezygnowali z powołania intelektualisty, jakim jest krytyczne myślenie i moralne potępienie zła, niezależnie od tego, w jak piękne szaty by się stroiło.

Czyżby zatem nie istniało zadowalające rozstrzygnięcie wspomnianego dylematu? Czyżby służba uniwersalnym wartościom kultury (cokolwiek wyrażenie to miałoby znaczyć) z konieczności skazywała twórcę na oderwanie od życia, na bezpłodny kwietyzm; natomiast każda próba politycznego zaangażowania w ostateczným rezultacie powodowała niewybaczalną deformację tych wartości, którym działalność polityczna miała właśnie zapewnić większą skuteczność? Trzeba przyznać, że Grudziński nie uchyla się bynajmniej od odpowiedzi na to niełatwe pytanie.

Obok wielu smutnych przykładów degrengolady moralnej i intelektualnej, jakiej ulegli ci twórcy, którzy kierując się niejednokrotnie szlachetnymi motywami, oddawali swe umysły i sumienia we władzę utopijnych projektów ideologicznych (por. np. uwagi o politycznych łamańcach Sartre'a czy P. Nerudy), Herling-Grudziński przytacza jeszcze większą ilość budujących faktów, świadczących o tym, iż autentyczni twórcy nawet w warunkach największego terroru politycznego potrafili nie tylko zachować godność ludzką, ale pozostać też wiernymi swej misji kulturowej. Wystarczy przywołać chociażby kilka nazwisk z kręgu szczególnie bliskiej autorowi literatury rosyjskiej: B. Pasternak, A. Sołżenicyn, A. Achmatowa, O. Mandelsztam, I. Babel, A. Płatonow, M. Bułhakow, W. Szałamow, W. Jerofiejew. Na marginesie warto zauważyć, iż chociaż Grudziński określa się (stanowczo zbyt skromnie!) jako rusycysta-amator, to jednak

jego pisma mogą służyć za niezastąpiony przewodnik po literaturze radzieckiej, zwłaszcza tej „konspirującej w obronie prawdy".

Z rozważań owych wyłania się stopniowo pewna koncepcja zaangażowania aksjologicznego twórcy, za którą opowiada się Grudziński, i którą można odnieść również do jego własnego pisarstwa. Autor kilkakrotnie powraca do rozróżnienia między pisarzem i literatem. Literat w jego systemie pojęciowym to zręczny rzemieślnik, dla którego liczy się literatura i tylko literatura, jej walory czysto estetyczne (formalno-techniczne). To właśnie z kręgów „literatów" rekrutują się najczęściej twórcy „dworscy", indyferentni moralnie dostarczyciele „dobrze zrobionych rzeczy" na ideologiczne zamówienie władzy (por. np. druzgocącą ocenę ideowej wymowy powieści J. Andrzejewskiego *Popiół i diament*, której Grudziński nie odmawia bynajmniej zręczności warsztatowej; na drugim biegunie autor umieszcza „wielką złą powieść" B. Pasternaka *Doktor Żiwago*, w której pewne niedostatki formalne z nawiązką zostają wyrównane przez pasję moralną pisarza, co w rezultacie daje dzieło o wyjątkowej sile prawdy artystycznej). Pisarz natomiast to twórca, który obok mistrzostwa warsztatowego (które jest warunkiem sine qua non autentycznej sztuki) odznacza się również szerokim horyzontem intelektualnym i przede wszystkim — wrażliwością moralną oraz cywilną odwagą w wypowiadaniu sądów i ocen, niemile widzianych przez władzę.

Jak słusznie zauważa Grudziński przy okazji omawiania twórczości Sołżenicyna, takie właśnie bezkompromisowe, odważne myślenie i manifestowanie swej woli oporu wobec kłamstwa i przemocy jest równoznaczne — szczególnie w ustroju totalitarnym — z działaniem. Jeśli zatem pisarz może być nazwany klerkiem, to tylko w tym sensie, iż sytuuje się poza układem oficjalnej władzy i z pozycji uniwersalnych wartości kultury osądza jej poczynania. Ale jednocześnie bierze na siebie ciężar moralnej odpowiedzialności wobec prostego człowieka, którego tradycyjny klerk skłonny był traktować niekiedy zbyt protekcjonalnie, czy wręcz lekceważąco. Nie trzeba chyba dodawać, iż w systemie „ideokratycznym", który rości sobie pretensje do objęcia kontrolą wszystkich sfer życia ludzkiego — nie wyłączając najbardziej intymnych — taka postawa zyskuje oczywiście kwalifikację polityczną jako przejaw aktywności opozycyjnej. Skoro więc nie ma ucieczki przed molochem polityki, to „artysta słowa" godny tego miana nie powinien uchylać się przed wypełnieniem swego „politycznego" obowiązku, polegającego na obronie zwykłego człowieka przed uproszczeniami „zorganizowanych ideologii" we wszystkich odmianach.

Nie znaczy to wcale, iż Grudziński przecenia znaczenie społeczne literatury. Tym bardziej zaś sprzeciwia się przyznaniu twórcom monopolu na sprawowanie „rządu dusz" czy też prawa do zajmowania uprzywilejowanej pozycji w społeczeństwie z racji szczególnych zasług na polu kultury (por. np. kąśliwą uwagę o T. Mannie). A jednak z kart *Dziennika* i esejów Grudzińskiego przebija przekonanie, że autentyczna literatura nie jest bynajmniej bezsilna wobec zła panoszącego się w świecie i jeśli nawet ulega często prześladowaniom, to dając świadectwo swego moralnego sprzeciwu wobec wszelkich form zniewolenia człowieka, przyczynia się tym samym do przetrwania tych wartości, które nadają sens życiu ludzkiemu — prawdy, dobra, świętości, piękna itp. Najlepszym potwierdzeniem słuszności tego przeświadczenia jest właśnie dzieło samego Grudzińskiego.

W krótkiej recenzji nie sposób zaprezentować całego bogactwa wątków myślowych, zawartych w *Dzienniku* i esejach Herlinga-Grudzińskiego. Z konieczności skoncentrowałem się na jednym tylko zagadnieniu związków sztuki z polityką i ideologią, postawy intelektualisty wobec spustoszeń, jakie w duszach ludzkich spowodowały autorytarne systemy naszego „wilczego wieku" (określenie O. Mandelsztama). Dla pełni obrazu trzeba wszakże odnotować, iż jakkolwiek Grudziński uważa kwestię zła totalitaryzmu za naczelny problem, z jakim musi się uporać myśl współczesna, to jednak sam fenomen zła ma, według niego, zasięg znacznie szerszy, wykraczający poza obszar polityki i sięgający rejonów wręcz metafizycznych (trafnie zasygnalizował to K. Pomian w zamieszczonym w pierwszym tomie *Dziennika* słowie wstępnym pt. *Manicheizm na użytek naszych czasów*).

Wbrew tradycji augustyńskiej, Grudziński nie uważa zła za stan wyłącznie negatywny, za brak dobra, lecz traktuje je jako coś boleśnie rzeczywistego, jako nieodłączny składnik natury ludzkiej. Podobne stanowisko nie jest bynajmniej równoznaczne z akceptacją zła jako czegoś nieuchronnego. Wprost przeciwnie — nic

tak nie potwierdza naszego człowieczeństwa, którego kwintesencją jest wolność, jak właśnie spontaniczna niezgoda na zło tkwiące w nas samych. Stąd też wszelkie doktryny, usiłujące pozbawić człowieka (w imię skądinąd szlachetnych celów) owego daru wolności wewnętrznej, wcześniej czy później musiały zanegować również wartość suwerennej, niepowtarzalnej osoby ludzkiej. Utopie totalitarne zakładające nieskończoną plastyczność natury ludzkiej, jej podatność na zorganizowane zabiegi ze strony elit rządzących w gruncie rzeczy zmierzały do utożsamienia moralności i ideologii, moralności i prawa (dobre i sprawiedliwe jest to, co służy interesom rasy aryjskiej, rewolucji światowej, państwa proletariackiego itp.). Konsekwencją takiego właśnie instrumentalnego podejścia do człowieka mogło być tylko pełne jego ubezwłasnowolnienie. Zdejmując z jednostki brzemię wolności, brzemię indywidualnej odpowiedzialności za własne wybory moralne, totalitarne państwo czyniło zbędnym sumienie ludzkie (por. uwagi Grudzińskiego o swoistym pojmowaniu przez Eichmanna imperatywu kategorycznego Kanta). W taki oto sposób prometejskie marzenie o wszechmocy ludzkiej, równej wszechmocy boskiej, o nieograniczonej wolności człowieka zdolnego zapanować nie tylko nad żywiołami przyrody i społeczeństwa, ale też nad własną naturą, przekształciło się — przed czym (jak przypomina Herling) przestrzegał już Dostojewski ustami Szigalowa z *Biesów* — w bezprzykładne zniewolenie człowieka w systemach politycznych, które zrodziły Oświęcim i łagry Kołymy.

Czyż jednak wraz z klęską faszyzmu i zarysowującym się coraz wyraźniej krachem post-stalinowskich struktur ustrojowych niebezpieczeństwo totalitaryzmu odeszło na zawsze w przeszłość? Czyż siły pragnące zniweczyć wolność sumienia ludzkiego przy pomocy „cudu, tajemnicy i autorytetu" dały ostatecznie za wygraną? Czytelnik Grudzińskiego nie znajdzie w jego *Dzienniku* i esejach podstaw do łatwego optymizmu w tym względzie. Pokusa zrzucenia z ramion ciężaru wolności zbyt silnie zakorzeniona jest w naturze ludzkiej (o czym mówi Iwan Karamazow w swym „poemacie" o Wielkim Inkwizytorze, komentowanym przez Grudzińskiego), aby nie starały się jej wykorzystać instytucje społeczne, mające ambicje sięgnięcia po rząd sumień (nie wyłączając kościołów).

Mimo wszystko jednak Herling-Grudziński nie popada w nihilistyczne zwątpienie i pozostawia miejsce dla nadziei. Gorzka mądrość o ułomności natury ludzkiej wyniesiona z lat tułaczki po więzieniach i łagrach sowieckich, wzbogacona później o przemyślenia wynikające z lektury wielkich europejskich pisarzy-humanistów (Greene'a, Orwella, Conrada, Camusa, Koestlera, Pasternaka, Sołżenicyna i przede wszystkim — Kafki i Dostojewskiego) każe mu powtórzyć za bohaterem *Dżumy*, iż „więcej jest w ludziach rzeczy godnych podziwu niż rzeczy godnych pogardy". Być może nie każdy z nas, zwykłych „zjadaczy chleba" okazałby się w ekstremalnych sytuacjach zdolny do heroizmu moralnego czerpiącego swą siłę z niezłomnej wiary religijnej (jak podziwiany przez Grudzińskiego o. Kolbe) czy do „laickiej świętości" doktora Korczaka, lecz od każdego mamy prawo domagać się spełnienia nakazów tak drogiego Conradowi „konwencjonalnego sumienia". W ostatecznym rezultacie okazuje się — ku zawstydzeniu niektórych wyrafinowanych intelektualistów, zaprawionych w „racjonalizowaniu" swego posłuszeństwa wobec rzekomo wszechmocnego państwa — że owo nieco „staroświeckie" sumienie tzw. prostego człowieka, uparcie trzymające się wiary w istnienie dobra i odmawiające uznania granicy między dobrem i złem za coś złudnego, stanowi jedyny oręż, jaki jednostka może przeciwstawić szaleństwu i okrucieństwu niecierpliwych utopii, usiłujących co rychlej uformować „Nowego, Doskonałego Człowieka".

G. Herling-Grudziński: *Dziennik pisany nocą*, t. I: 1971-1972, t. II: 1973-1979, t. III: 1980-1983. Wydawnictwo „Res Publica", Warszawa 1990; t. IV, część I-II: 1984-1988, Oficyna Wydawnicza „Plejada" oraz Wydawnictwo „Dom Słowa Polskiego", Warszawa 1990. Tenże, *Godzina cieni. Eseje*. Wydawnictwo „Znak", Kraków 1991.

NATALIA JURAK

BANANY JAK KARTOFLE

Wraz z falą książek autorów emigracyjnych przydryfowała na moje biurko i ta, wdzięcznie zatytułowana *U Boga każdy błazen*, wydana w roku 1987 przez Andre R. Poray Book Publishing Chicago — Steven Point, stanowiąca wybór felietonów Edwarda Zymana drukowanych na łamach wychodzącego w Toronto „Głosu Polskiego", którego Zyman od roku 1984 był redaktorem naczelnym. Na książkę tę złożyło się 49 felietonów z lat 1986-87.

Edward Zyman znalazł się w Kanadzie w kwietniu 1983 roku. Miał wówczas za sobą cztery tomy wierszy, pracę w redakcji literackiej Polskiego Radia w Katowicach, był jednym z dwóch kierowników literackich zespołu filmowego „Silesia", współredagował pismo Zarządu Regionu Śląsko-Dąbrowskiego „Tygodnik Katowicki", był członkiem Komisji Krajowej NSZZ Solidarność pracowników radia i telewizji. Aresztowany słynnej grudniowej nocy, po roku przetrzymywania w więzieniach i ośrodkach internowania został zwolniony, również z pracy. „Pozbawiony możliwości wykonywania zawodu decyduje się na emigrację". Specjalnie zacytowałam tę formułę z czwartej strony okładki; w 1987 roku miała ona nieco inny wydźwięk niż obecnie. Ani mi w głowie pochwalać lub potępiać czyjeś decyzje dotyczące zmiany miejsca zamieszkania, korci mnie jednak, by zauważyć, że przyjęcie tej formuły dzisiaj oznaczałoby konieczność dużo potężniejszej migracji. Praktycznie pozbawionych możliwości wykonywania zawodu jest dziś więcej niż kiedykolwiek, z innych co prawda powodów, nie zmienia to jednak istoty rzeczy, że dziewięciu na dziesięciu polskich prozaików mogłoby pakować walizki. Literatura, przynajmniej ambitna, stała się zajęciem dla hobbistów. Grzegorz Boguta, były szef „Nowej", powiada w jednym z wywiadów: *Dotykamy tu delikatnej sprawy, czy książka jest takim samym towarem jak inne, czy może odmiennym. Jest wokół tego wiele emocji, mówi się, że przez jednakowe traktowanie ginie kultura, a pisarz polski, żeby zaistnieć musi pisać jako John Smith, inaczej nie przebije się na rynek. To ostatnie rzeczywiście się zdarza.* To jedno zdanie z noty o autorze, które wcześniej przytoczyłam, zapowiada huśtawkę nastrojów, jaka towarzyszy lekturze całej książki Zymana. Po czterech latach od daty publikacji jest ona już właściwie w całości dokumentem. Felieton żywi się przecież aktualnością, chociaż z samej swojej istoty nie jest bynajmniej skazany na żywot jętki jednodniówki. Jestem na przykład głęboko przeświadczona, że to, co pozostanie na trwałe jako wartość z dorobku Antoniego Słonimskiego, to felietony właśnie. Jego poezja ze swej natury predestynowana do życia wiecznego (w dostępnym na ziemi wymiarze) jest już martwa, podobnie jak wiersze większości skamandrytów, Wierzyńskiego i Lechonia nie wyłączając. Stwierdzam to ze smutkiem, mając nadzieję, że kilkunastu przynajmniej czytelników obdarzonych słuchem aksjologicznym nie odbierze tego stwierdzenia jako próby szargania świętości.

Po tej dygresji potwórzmy: książka Zymana dzisiaj to przede wszystkim dokument, dokument myślenia posolidarnościowej emigracji o problemach kraju, dokument umysłowego, kulturalnego i towarzyskiego życia Polaków w Kanadzie. Egzemplarz, który mi pożyczono, nosi dedykację z prośbą, by adresat przyjął *ten skromny dowód żurnalistycznej orki emigracyjnej z lekką wzruszenia i autentycznym żalem za bezpowrotnie minioną (polską) młodością.* Czytając wybór felietonów Zymana czuje się żal również za utraconymi złudzeniami, za jednoznacznością ocen formułowanych w tej książce, których dziś — jeśli ma się oczy do widzenia, a uszy do słyszenia — nie sposób już bezkrytycznie podzielać. Dlatego lepiej przechodzą próbę czasu takie felietony jak ów poświęcony Ewie Demarczyk, niż takie jak *W Polsce można żyć*. Lepiej sprawdzają się teksty ukazujące powikłania emocjonalne ludzi żyjących na obczyźnie niż formułujące diagnozy czysto polityczne. A w lwiej części to, co pisze Zyman, jest to jednak publicystyka polityczna, zarówno wówczas, gdy polemizuje z oficjalną prasą krajową, jak i wtedy gdy poucza Zachód, przestrzegając go przed miłością do Gorbaczowa. *(Intelektualista, aktor, działacz społeczny czy dyplomata zachwycający się odprężeniowymi działaniami Związku Sowieckiego nie chce (nie potrafi?) ani przez moment zastanowić się nad ich istotą i celem podstawowym. Nie przychodzi mu do głowy, że skoro Gorbaczowowi naprawdę zależy na pokoju i bezpieczeństwie światowym, powinien wykonać znaczniejszy gest dobrej woli — powiedzmy — zrezygnować z ekspansjonistycznej polityki Moskwy, która w zgodzie z pryncypiami wciąż przecież obowiązującej ideologii dąży do wywołania światowej rewolucji. Wycofanie (rzeczywiste, a nie pozorne) wojsk z Afganistanu, przyznanie niezawisłości państwom Europy Środkowej, rozpisanie referendum w republikach bałtyckich (i innych), wycofanie się z przyczółków w Afryce i Azji, zniesienie jedynowładztwa partii komunistycznej u siebie — oto, co mogłoby i powinno świadczyć o rzeczywistych, zasadniczych przeobrażeniach systemu. Powiecie Państwo, że to mrzonki, nierealne fantazjowanie felietonisty. Oczywiście, że tak — W objęciach Gorby'ego* s. 119-120).

Trudno mieć oczywiście pretensje do Zymana, że przygotował zbyt łatwy, jak się okazało, test wiarygodności dla Gorbaczowa, trudno również byłoby zgłaszać pretensje do historii, że tak zaskakująco przyspieszyła. Zamiast wnosić pretensje, warto się zastanowić nad nauką, jaka płynie z takich nieoczekiwanych zmian sytuacji. Falsyfikacja jednego z elementów pewnej spójnej konstrukcji myślowej nakazywałaby zrewidowanie elementów pozostałych, jeśli nie chcemy, by nieoczekiwanie cała konstrukcja zwaliła się nam na głowę.

W wierszu Bohdana Zadury *Smutne ulice* datowanym 27 I 1990 („Twórczość" nr 10/1990) jest taki passus:

Kiedy palą się światła w operze komu by przyszło do głowy
pomyśleć że prawda powtarzana dostatecznie często
staje się spróbuj no zgadnąć

Co mamy zgadywać? Ani chybi to, czym staje się prawda powtarzana dostatecznie często. Podobnie skonstruowane zdanie jakbyśmy już słyszeli. Oczywiście, to sformułowana przez Goebbelsa lub tylko mu przypisywana, co akurat nie ma znaczenia, zasada propagandy goebbelsowskiej: Kłamstwo powtarzane dostatecznie często staje się prawdą. Zachęta (spróbuj, no, spróbuj) apeluje do pewnego rodzaju odwagi, każe dopowiedzieć (ale jeśli się boisz, możesz nie dopowiadać): Prawda powtarzana dostatecznie często staje się kłamstwem.

Konfrontowane z obecną rzeczywistością felietony Zymana unaoczniają to niebezpieczeństwo. Jeden z wielu, choć może najwdzięczniejszy, przykład można znaleźć w felietonie *Przeprowadzka i... Konstanty Grzybowski*. Zyman, nie bez zrozumiałej satysfakcji, wśród wyszukanych pochwał, jakich profesor nie szczędził komunistom w książce *Pięćdziesiąt lat. 1918-1968*, cytuje i tę, że okazali wyjątkowy heroizm, bowiem *brali w ręce władzę wtedy, gdy kraj był zniszczony tak jak nigdy w swych dziejach.*

Myślę, że politycy, którzy dzisiaj mówią nam to, co mówią, mogliby wyciągnąć z lektury felietonów drukowanych w „Głosie Polskim" pewne wnioski. Choćby i ten, że deklarowany wciąż antykomunizm jest formą uzależnienia od komunizmu. Zamiast uczyć się na jego błędach popełnionych w sferze świadomości społecznej, raczej próbują się uczyć na jego — względnych przecież — sukcesach.

Ostatni w książce *U Boga każdy błazen* felieton, datowany 25.6.1987, poświęcony jest trzeciej pielgrzymce Jana Pawła II do Ojczyzny. Myślę, że słowo Bóg, choć rozlega się nieporównanie częściej, znaczy dziś w Polsce coś innego (a boję się, że raczej mniej, niestety, niż więcej), niż znaczyło wówczas. Przed czterema laty czytałabym książkę Zymana z poczuciem dużo większej empatii niż dzisiaj. Nie ulega kwestii, że ta publicystyka spełniła swoją rolę tam, na obczyźnie. Gdyby wówczas któraś z podziemnych oficyn przedrukowała ją w kraju, czytana tutaj byłaby też z zapartym tchem.

Czasy się jednak zmieniły. Prawa rynku i podniebienia są nieubłagane. Przy dostatecznie dużej podaży bananów zaczynają one smakować jak kartofle. Problem jest ogólniejszy, dotyczy nie tej jednej książki, a całego polskiego piśmiennictwa powstałego na emigracji. Pewnie będzie musiało upłynąć jeszcze sporo czasu, byśmy mieli odwagę powiedzieć, co z literatury emigracyjnej jest artystycznie żywe, intelektualnie zapładniające, co otwiera nowe perspektywy w poezji i prozie, a co ma swoje miejsce w historii literatury i tylko w historii. Z buzią pełną ethosu dość trudno mówić o wartościach.

Edward Zyman: *U Boga każdy błazen. Wybór felietonów*. Andre R. Poray Book Publishing Chicago — Steven Point 1987, ss. 162.

WALDEMAR MICHALSKI

MADONNA Z KOŁOWROTKIEM ALBO POWRÓT DO ITAKI

Jeszcze niedawno w podręcznikach literatury polskiej próżno by szukać chociażby krótkiej wzmianki na temat twórczości Edwarda Duszy — poety, krytyka, redaktora „Gwiazdy Polarnej" — autora szesnastu książek, od 1969 r. mieszkającego w USA. Maria Danielewicz Zielińska w swoich znakomitych *Szkicach o literaturze emigracyjnej* (Instytut Literacki, Paryż 1978) ledwie zauważa młodego (ur. w 1947 r. w Krakowie) poetę, stwierdzając jedynie, że „... energicznie toruje sobie drogę do popularności". Czytelnikowi krajowemu informacje o poecie przekazuje jedynie Jan Zieliński w *Leksykonie polskiej literatury emigracyjnej* (Wydawnictwo FIS, Lublin 1990, wydanie 2 poprawione i poszerzone). Zieliński tak charakteryzuje tu działalność literacką Duszy:

Poeta wyczulony na konkret, na rys obyczajowy i charakterystyczny szczegół. Pisząc o dziełach sztuki, wprowadza je w świat współczesny, w życie ludzi, zwiedzających muzea. Wypracował własny sposób widzenia wielkiego miasta — w krótkich scenkach, dobitnych i zamkniętych, zazwyczaj obdarzonych głębszym sensem (cykl wierszy nowojorskich). Obserwując przejawy współczesnej cywilizacji nie zapomina o europejskim zapleczu kulturowym (wiersze pisane we Włoszech i w Paryżu) oraz o własnym dziedzictwie duchowym — o Krakowie.

Wśród licznych powrotów literackich do ojczyzny — powrotów do niedawna ze względów politycznych niemożliwych — nie może zabraknąć jednego z najzdolniejszych poetów i animatorów życia kulturalnego na emigracji: Edwarda Duszy.

Jego niedawno opublikowana *Madonna z kołowrotkiem i wiersze inne* (dziesiąta z kolei książka poetycka tego autora) oraz opracowane przez niego, atrakcyjne w treści i pięknie edytorsko zrealizowane *Kalendarze „Gwiazdy Polarnej"*, a także eseistyczne autorskie pozycje, chociażby takie jak zbiór szkiców *O ludziach i książkach* (literackie portrety artystów, którzy życie swoje poświęcili służbie idei, m.in. Krzysztofa K. Baczyńskiego, Wlastimila Hofmana, Wacława Iwaniuka, Grzegorza Przemyka — młodego poety zamordowanego przez służby bezpieczeństwa PRL) są książkami zasługującymi z wielu względów na uwagę i upowszechnienie w kraju.

W twórczości literackiej Edwarda Duszy szczególne miejsce zajmuje jednak poezja. Wspomniany już tom pt. *Madonna z kołowrotkiem* jest, jak dotychczas, najpełniejszą artykulacją jego własnego poetyckiego świata. *Długo uczyłem się własnej tożsamości* — wyznaje Dusza w wierszu pt. *Jeszcze to* — i mamy podstawę wierzyć tym słowom poety-emigranta, który wprawdzie fizycznie obecny jest na Manhattanie, ale coraz częściej przebywa myślą *w kraju [który z każdym rokiem coraz bardziej] przybliża się do mnie (Odpowiedź)*. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest fakt, że płynąca u stóp poety Missisipi... *jest prawie tak jak Wisła (Nad rzeką Missisipi)*.

Zauroczenie ojczyzną w poezji Duszy jest tak wielkie, że można je rozpatrywać w kategoriach „pięknej choroby", tak znamiennej dla wielu pokoleń polskich emigrantów. Dusza jest poetą posługującym się pięknym, klarownym słowem polskim a równocześnie człowiekiem o wyjątkowej wrażliwości emocjonalnej — te właściwości znamienne także dla jego poetyckiego talentu skutecznie strzegą przed łzawo-sentymentalnymi poematami. Znaczące w jego twórczości jest widzenie spraw polskich w kontekście kultury europejskiej — szczególnie starożytna Grecja jest tu terenem odniesień i poetyckich porównań (warto zwrócić uwagę na fakt ilustracji tomu licznymi reprodukcjami pięknych greckich motywów z antycznej ceramiki, plafonów, mozaiki). Poezja ta nieustannie odwołuje się także do chrześcijańskiej symboliki i etosu. Tylko taki aspekt widzenia i rozumienia świata pozwolił poecie sformułować iście ewangeliczny program braterstwa ludzi:

Oby serca nasze
stały się ojczyzną naszych wrogów...
(Pielgrzym pokoju).

Czy poezja dostarcza nam złudzeń? Jeżeli każda wiara jest złudzeniem, to i poezja jest złudzeniem. Postawione pytanie jest więc pytaniem retorycznym. Wprawdzie istnienie ludzkie rozwija się w świecie realnym, to jednak egzystencja człowieka pozbawionego marzeń, pragnień, wyobrażeń czy złudzeń byłaby egzystencją tylko zaprogramowanego robota. Złudzenie jest formą „myślenia uczuciowego", jest więc wytworem naszej emocjonalnej wrażliwości.

Czytając wiersze Edwarda Duszy sprawy te wyraziście dostrzegamy w poetyckich powrotach „na ojczyzny łono". Powroty — złudzenia, ojczyzna — nadzieja to kwestie w literaturze polskiej stale obecne. Zdawał sobie doskonale sprawę z ich rangi i roli Adam Mickiewicz, kiedy pisząc „na paryskim bruku" *Pana Tadeusza* zauważył:

Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie,
Nie zaburzony błędów przypomnieniem,
Nie podkopany nadziei złudzeniem. (...)

Ten kraj szczęśliwy, ubogi i ciasny!

Jak świat jest boży, tak on był nasz własny!
Jakże tam wszystko do nas, do nas należało,
Jak pomnim wszystko, co nas otaczało (...)
(Pan Tadeusz. Epilog)

„Kraj lat dziecinnych" w poezji Edwarda Duszy stanowi cel nieustannych powrotów, odniesień, konfrontacji. Ojczyzna, to tam „gdzie nigdy nie gasną kwiaty", „gdzie nie ma takiego pragnienia, by się nie stało", to także „wiejski kościółek na innej planecie, gdzie obraz Matki Bożej łaskami słynący" (*Nowy Jork 2*), ale również kraj w którym

(...) poetów zrzucano ze schodów
w klinikach psychiatrycznych, albo — jeszcze gorzej —
wytyczono im szlaki bezpiecznych tematów,
wprzężono w rydwany idei,
jak konie pociągowe
ciągnęli wozy ładowane kłamstwem,
mieli za to pełne żłoby
i wytworne stajnie.

Co prawda potem
niektórzy wzgardzili korytem,
posypali głowy popiołem,
pisywali wiersze o robotnikach z Gdańska,
ale mało już im kto wierzył,
okaleczeni na zawsze,
straszyli swym sprzedajnym wierszem.
(Odpowiedź)

Ni to pielgrzym, ni turysta wędrujący po rozległych Stanach bystrym okiem wyławia swojskie motywy: „to wszystko już kiedyś widziałem, w opuszczonej przeze mnie Ithace" (*Nad Niedźwiedzim Strumykiem...*).

Portret starego kraju jawi się w tych strofach także jakby przez pryzmat obrazów Chełmońskiego, Stanisławskiego, Grottgera i Malczewskiego. Barwna plama, nie tylko na obrazie, to najczęściej plama w kolorze... krwi. A matka z rodzinnego domu i „Pani ze szramami na twarzy" to prawie jedna i ta sama osoba (czyżby świadoma paralela do tryptyku Karola Wojtyły pt. *Matka*?). Warto tu odnotować wiersz pt. *Czarny wizerunek*, w którym obraz „Pani z Częstochowy" ukazany został jako znak trudnej wspólnoty polonijnej:

Na ulicznej wyprzedaży młoda kobieta
w uważne ręce czarny biorąc obraz

spojrzała w czujne oczy Pani z Częstochowy
czytając w nich ojczyznę.

W języku pełnym szeleszczących głosek
znów nadpłynęła prośba: „Pod Twoją obronę".
Czarna Pani mocniej do boku przytuliła Dzieciątko —
wiedząc, że znowu idzie w nową niewolę miłości.

Motyw polskiej Madonny-Matki w wierszach Edwarda Duszy jest znakiem rozpoznawczym „na wypadek powrotu" także wszystkich nieustannie wędrujących, bez własnego domu, „na drodze wspomnień od Lwowa do Tokio", tych którzy „poznali gorycz słowa Ojczyzna i jego wielkość".

Ból i cierpienie, pragnienie i tęsknota to dominujący ton emocjonalny wierszy Duszy. Przekazywany jest on słowami, które szczęśliwie bronią się przed retoryką i patosem. Metaforyka wierszy jest niezwykle oszczędna, niemal sprowadzona do znamiennej dla mowy potocznej — są to utwory pisane przede wszystkim na zasadzie prywatnych notatek, poetyckich listów do przyjaciół, w których „nie istnieje to co widzisz, lecz to, w co wierzysz" *(Przeobrażenie)*.

„Mędrca szkiełko i oko" ustępuje „sercu i wierze" stąd znacząca w utworach rola paraleli, aluzji, sytuacji lirycznej, motywu o szczególnej wymowie emocjonalnej. Sam obraz Madonny jest tu znamienny. Ona, z kołowrotkiem, niczym matka z wołyńskiego, kujawskiego czy góralskiego domu jest synonimem rodzinnego ciepła, zacisza domowego, wreszcie łagodności, dobroci i miłości. Nieprzypadkowo więc Ona w tytule książki i na okładce reprodukcja staroświeckiej Matki z kołowrotkiem (z obrazu Leonarda da Vinci).

Poezja ta mogła narodzić się jedynie tkwiąc korzeniami w kulturze, obyczajowości i sprawach narodu, który polskość utożsamiał zawsze z wolnością i szczególnym przywiązaniem do Matki. W wierszu *Orchard Lake* znajduje się dwuwiersz, który może stanowić doskonałą pointę lektury tej interesującej książki. Są to bowiem rzeczywiście wiersze

Bez wielkich słów, bez pompy
Zapatrzone w daleki horyzont.

Edward Dusza: *Madonna z kołowrotkiem i wiersze inne*. Wyd. 2. Projekt okładki i dobór ilustracji Richard A. Hammond. Perfered Press Inc., Winona, MN 1989, ss. 59 (Dziesiąta pozycja Funduszu Wydawniczego im. Ireny i Augustyna R. Rafalskich).

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI

BAKET, CZYLI PRZECIW CHAOSOWI ISTNIENIA

Wszystkiemu winna jest historia. „Wściekła bestia", która nikogo nie oszczędzi, jak pisze Jarosław Marek Rymkiewicz, za to wszystko zmiesza, poplącze, ułoży w sobie tylko znaną kompozycję.

Baket, to według dziewiętnastowiecznego *Nouveau Larousse: Okrągła dębowa kadź wypełniona wodą, którą Mesmer posługiwał się w czasie badań nad magnetyzmem zwierzęcym*. Dalej czytamy między innymi: *...Na dnie znajdowała się mieszanina opiłków żelaznych i okruchów potłuczonego szkła. Na szkle i opiłkach leżały — rozmieszczone symetrycznie — butelki z wodą... W pokrywie wykonane były otwory, przez które przechodziły żelazne pręty (tiges)... Chorzy, których kurowano przy pomocy baketu, stali lub siedzieli wokół niego... Chorzy, kierując ostrze ku miejscom cierpiącym, oczekiwali na działanie tajemniczego czynnika (agent mystérieux), który miał ich uleczyć.*

Gdyby na kozetce, w upalne sierpniowe popołudnie 1824 roku, odpoczywał nie doktor Bécu, a jego pasierb Juliusz Słowacki, to czy wówczas ów słynny piorun, mijając „dziesięć konduktorów" zabiłby zamiast doktora kilkunastoletniego Julka?

Czy śmierć doktora, śmierć od pioruna (przypomnij sobie, czytelniku, *Dziady*) była tak jak chciał Mickiewicz karą Bożą, czy tylko przypadkiem?

No właśnie, co rządzi historią, konieczność czy przypadek? Nasza wiedza o historii według JMR: *Mamy trzy tygodnie... jego* (Mickiewicza-AB) *życia i możemy z nimi robić co chcemy. Albo możemy z nimi nic nie robić. Historycy, którzy opierają się na niewątpliwych faktach, wybiorą oczywiście to drugie. Dla mnie takie trzy tygodnie są czymś w rodzaju baterii Mesmera: latają tam jakieś prądy, wrze, bulgoce i syczy niewidzialna ciecz... Wiedza o tym, co się wtedy działo, może być tylko — jeśli w ogóle gdzieś jest — tylko w tych prądach, które płyną stamtąd.*

Dlaczego ta książka jest baketem? Odpowiada autor: *Nazwałem ją tak ponieważ zamierzam użyć jej jako naczynia magnetycznego. Napełniam ją ułamkami, opiłkami i okruchami licząc, że popłynie przez nie agent mystérieux, przy pomocy którego nawiążę kontakt*. Z kim? Z umarłymi.

W jakimś miejscu pisze Rymkiewicz o cukierniku Kuntzu mieszkającym przy Ostrobramskiej, o którym nic poza tym nie wiadomo. Wileńska piękność, Wercia Sackinówna, wyszła za mąż za Adama Rymszę, czytamy w innym miejscu. O Rymszy nic nie wiadomo poza tym, że służył w tym samym pułku co hr. Puttkamer. Znane jest jedno zdanie, które powiedziała Ksawera Deybel. Poza tym zdaniem, przytoczonym in extenso, nie znamy żandej innej dosłownej wypowiedzi Księżniczki Izraelskiej.

Historia jako „wielka idiotka": *Jednego połyka i zaraz ginie o nim wszelka pamięć, a drugiego rozdziera na strzępy i potem te strzępy tu i tam rozrzuca i pozwala nam je podziwiać, a dlaczego los jednego taki, a drugiego taki, to już tajemnica...*

Pisze JMR, że fragmenty, z których układa swoją książkę mogą być czytane w dowolnej kolejności. I dalej *im więcej takich odłamków i okruchów będzie w tym bakecie, tym lepiej*.

Z przeszłości docierają do nas tylko takie okruchy, które nie chcą się ułożyć w jakąś sensowną całość. Czy z okruchów, strzępów cudzego życia, da się odtworzyć (ułożyć?) tamtą historię, tamtą egzystencję? — w tak postawionym pytaniu zawiera się metodologiczne clou książki Rymkiewicza.

Układając swoją książkę (to chyba najwłaściwsze określenie — ułożona jest ta książka z fiszek, strzępów relacji, wspomnień...) miał autor *Baketu* pewność, że to ironiczne „splątanie" określające tamte egzystencje, określa i nasze istnienie.

W tym miejscu przerywam „pisanie Rymkiewiczem", bo jak się pewnie domyślałaś, „miła czytelniczko" (jeszcze raz pozwolę sobie na imitację z *Baketu*), moje naśladowanie, nieudolne i jakieś koślawe (chociaż i w nim jest ów agent mystérieux, żgadnij jaki?) wreszcie powinno się skończyć, bo chciałabyś pewnie, „miła czytelniczko" (przyrzekam to już ostatni raz pojawia się ta „miła czytelniczka") dowiedzieć się czegoś więcej o tej książce, która opatrzona została zupełnie dziś niezrozumiałym tytułem *Baket*.

Baket, w zamierzeniu autora, stanowi drugą część planowanej trylogii (po *Żmucie*) zatytułowanej *Wilno i wilnianie w XIX stuleciu*. Część trzecia — jak się dowiadujemy — nosiła będzie tytuł *Murawiew Wieszatiel* i najpewniej będzie dotyczyła drugiej części XIX wieku.

Żmut i *Baket* stanowią — przynajmniej na razie — zamkniętą całość poświęconą w znacznej mierze Mickiewiczowi, filomatom i wilnianom w latach dwudziestych XIX wieku (chociaż w *Bakecie* sporo miejsca poświęci Rymkiewicz Towiańskiemu z lat czterdziestych). Napisałem wyżej o zamkniętej całości, a wszak każdy czytelnik zwróci uwagę na ostentacyjną fragmentaryczność i otwartość. Właściwie to można byłoby pisać „żmutem" i „baketem" jeszcze kilka książek. Pisząc o zamkniętej całości mam na uwadze fakt, że Rymkiewicz w każdej z tych książek doprowadził swoją metodę do skrajności i że każde następne takie pisanie ociera się nieuchronnie o epigonizm. Ciekawe więc co nowego wymyśli Rymkiewicz w *Murawiewie Wieszatielu*?

W *Żmucie*, przypomnę teraz co na ten temat niegdyś pisałem, starał się Rymkiewicz rozsupłać plątaninę „żmutu" (czy „żmuta)", to znaczy wyciągając pasma ze splątanego „litewskiego kołtuna" dotrzeć do prawdy o młodym Mickiewiczu. Wyciąganie z plątaniny żmutu jakichś okruchów życia, które minęło i z którego zostały zapisane gdzieś w listach, wspomnieniach informacje o wstążkach, lipach, bólach zębów i „szpacjerach" doprowadziło z jednej strony do rewizji wielu ustaleń mickiewiczologii, z drugiej zaś unaocznio niemożność poznania całościowego, które jest tylko uzurpacją zbyt pewnego siebie rozumu. Był przy tym *Żmut*, w dalszym ciągu przypominam,

i romansem, i esejem, i rozprawą uczonego filozofa, i utworem niemalże detektywistycznym. To wielce oryginalne i udane — a wydawałoby się, że niemożliwe — połączenie różnych tworzyw dało w efekcie świeże i odkrywcze spojrzenie na Mickiewicza, filomatów i nas — żyjących w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

Pojawiły się także po *Żmucie* próby „pisania Rymkiewiczem", dość wspomnieć książkę Krzysztofa Rutkowskiego (swoją drogą opartą na świetnym pomyśle) *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Bożym*.

Warto jeszcze dodać, że zarówno *Żmut*, jak i recenzowany *Baket* są niejako zwieńczeniem metodologicznych (i nie tylko) poszukiwań rozpoczętych przez Jarosława Marka Rymkiewicza jeszcze w latach sześćdziesiątych i kontynuowanych w słynnych książkach *Aleksander Fredro jest w złym humorze* i *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*.

Dobrze, ale najwyższy czas powiedzieć, co kryje w sobie opatrzona dziwnym tytułem książka, bo „miła czytelniczka" stanie się zapewne czytelniczką poirytowaną.

W pierwszym akapicie *Baketu* ciąg dalszy historii Zielonej Apteki ze *Żmutu*, w kolejnych akapitach: sprostowanie biogramu Zofii Chłopickiej, informując o żółtej książeczce, czyli zbiorze przepisów regulujących działalność sądów polowych, o przezwisku Aleksandry Bécu, którą nazywano Kocikiem. Dalej możemy przeczytać o rewizji stancji studentów Uniwersytetu Wileńskiego, o ubiorze księcia Płatona Zubowa (to ze stron5-7). Przerzućmy kilka kartek: fragmenty z pamiętników o pijaństwie Nowosilcowa, zwanego Zyzakiem oraz Pijakiem, próba rozwiązania zagadki filologicznej „co to za Feli" pojawia się w *Pieśni Filaretów*, historia pobytu księcia Adama Jerzego Czartoryskiego w Petersburgu w początkach XIX wieku, historia zabójstwa cara Pawła...

Czy już odkryłeś czytelniku jaki agent mystérieux rządzi tymi okruchami, zdaje się pytać Rymkiewicz? Jeśli nie, to czytaj dalej. Więc dalej: Towiański w latach dwudziestych w Wilnie (a kilkanaście akapitów dalej — Towiański w Paryżu w latach czterdziestych), początek „sprawy wileńskiej"...

Baketu jak widać streścić się nie da, co najwyżej można streścić kolejne akapity, ale to praca zupełnie pozbawiona sensu. Przeto, miast streszczać i preparować, spróbujmy zrobić coś innego.

Można, to pierwszy pomysł, który przychodzi mi do głowy, przytoczyć cytaty z książki, w których JMRymkiewicz bardzo zirytowany harcami, które wyprawia historia nie cofa się przed takimi obelgami jak na przykład ta: *... historia jest wściekłą bestią i nikt, kto się do niej zbliża, nie zostanie oszczędzony*, w innym miejscu pisze o „pazurach" historii itd.

Można też zebrać to wszystko co w kwestii baketu zostało powiedziane, wyłuskując przy tym okruchy metodologiczne (przypuszczam, że można byłoby wówczas pomądrzyć się troszkę), czy zebrać — i streścić — nowe ustalenia Rymkiewicza dotyczące *Dziadów* (to zresztą temat na osobne studium).

Byłaby z tego przyzwoita recenzja, ale, odnoszę takie wrażenie, „coś", co jest szalenie ważne w tej książce pozostałoby nieujawnione. Jak określić to „coś", co sprawia, że po lekturze można się czuć zamagnetyzowanym tajemniczym fluidem obecnym we wszystkich akapitach (inna sprawa, że niekiedy od-magnetyzowanie sprawia, że chce się trochę podyskutować z Rymkiewiczem, na przykład sądzę, że od-magnetyzowana mickiewiczologia podejmie rzeczową polemikę z niektórymi ustaleniami zawartymi w *Bakecie*).

Czym więc jest to „coś"? Czy nie jest to przypadkiem ów agent mystérieux, tajemniczy czynnik, który nie tylko składa te okruchy w jakąś całość, w jakąś zaledwie przeczuwaną, ledwie zarysowaną kompozycję istnienia.

Rymkiewicz pisze, że ludzie w XIX stuleciu (ludzie, których życie jest prawdziwym bohaterem *Baketu*: życie czyli „przypisy" do „jakiegoś tekstu" — według JMR *jesteśmy przypisani do jakiegoś nieznanego tekstu*) w porównaniu z nami żyli mocniej, intensywniej. Mickiewicz, Towiański, Ksawera Deybel żyli intensywnie, do końca, ich egzystencja nie była tak rozrzedzona i „lekka", by posłużyć się terminem Kundery, jak „nieznośnie lekkie" jest nasze istnienie. A cóż pozostało z tamtego istnienia? Jakieś, no właśnie, okruchy, nic nie znaczące drobiazgi, czasem ot, informacja o kolorze oczu. A co pozostanie po nas, jeśli tamte, silne duchy zostawiły po sobie tak mało? Jak zostaniemy za lat sto określeni, z pozostawionych przez siebie drobiazgów. Co zostanie po naszym słabym duchu? Czy tylko śmietnik egzystencji?

JMRymkiewicz jest od dawna zafascynowany sposobami istnienia człowieka w historii. W tej historii, „głupiej idiotce", która niszczy, pożera, unicestwia nie tylko jednostki, ale i całe narody (por. chociażby co pisze o zagładzie Jadźwingów w średniowieczu i Żydów XX wieku autor *Rozmów polskich latem 1983 roku* i *Umschlagplatzu*).

Tak więc w czasach, kiedy jak mawiał Jerzy Stempowski *historia została spuszczona z łańcucha* szczególnie ważne wydają się Rymkiewiczowskie eksploracje wydzierające istnienie z paszczy okrutnego demona historii. Ważne i dlatego, że *Baket*, a wcześniej *Żmut* i inne książki Rymkiewicza, uświadamiają nam, że nasza egzystencja jest przypadkowa, w tym sensie, że „nasze życie" równie dobrze mógłby pewnie wypełnić ktoś inny, a my, jeśli to w ogóle byłoby konieczne, moglibyśmy wypełnić jakąś inną egzystencję.

Co by się stało gdyby uczniowie nie napisali na tablicy „Vivat Konstytucya!", albo gdyby między oskarżonymi filomatami nie było ani Assalskiego, ani Jankowskiego? To pewne, że wówczas losy Mickiewicza i filomatów potoczyłyby się inaczej. Ale jak? Nikt nie może mieć pewności, że Mickiewicz jednak mieszkałby w Wilnie, a nie w Paryżu.

Albo czy gdyby piorun zabił nie doktora Bécu a znajdującego się w tym samym mieszkaniu młodziutkiego Słowackiego, to czy mielibyśmy jakiegoś innego *Kordiana* i *Króla Ducha*?

Rymkiewicza pisaniu o istnieniach w XIX-wiecznym Wilnie patronuje duch ironii romantycznej. W Wilnie, a ściślej w przestrzeni egzystencji wilnian, egzystencji z takim trudem rekonstruowanej po latach, panuje, posłużmy się określeniem Fryderyka Schlegla, *istotnie transcendentalna bufoneria*.

Te ironiczne przenikania, spięcia, różnych istnień, różnych biografii (śladów, strzępów biografii!), odsłaniają wszakże w końcu jakiś wzór.

Bajkow, Nowosilcow, Tekla Zubow, Zofia Chłopicka, Mickiewicz, Towiański, jakiś Rymsza, jakiś Kuntz, jakiś Czaplic — zostali na szczęście zapisani (ale jak różne, często właśnie ironiczne warianty ich biografii wyłaniają się z różnych zapisów!). Ich istnienia, jedne w większym, inne w mniejszym stopniu pozostały w ocalającej od całkowitego unicestwienia pamięci.

To przecież pamięć modeluje kształty kompozycji istnienia. *Kiedy piszę, są blisko mnie. Słyszę ich głosy, tuż za mną, więc nie odwracam się, bo wtedy znikną. — Jeszcze to opisz — mówią — Jeszcze o tym zapomniałeś...* I na szczęście Jarosław Marek Rymkiewicz „udarowany przez duchy", jak mawiał Słowacki, jest tym duchom posłuszny. I pisze. Cały *Baket* złożony jest z podszeptów płynących od duchów: jeszcze to opisać, jeszcze o tym nie zapomnieć...

Takie zapisywanie przechytrzające chaos historii ma w istocie znaczny ciężar metafizyczny: ... agent mystérieux *przepływający między okruchami i odłamkami, które są w bakecie, ma tchnąć życie w to, co już zniszczało* (wcześniej pisze Rymkiewicz o rytmie niszczenia i odradzania jako rytmie natury).

Byłaby to kwintesencja *Baketu*? Pewnie nie, bo nie można zredukować wybitnej książki do jednego, choćby nie wiem jak efektownego zdania, ale jako motto do lektury książki Rymkiewicza, o, to już by na pewno pasowało.

Jarosław Marek Rymkiewicz: *Baket*. Wyd. „Aneks", Londyn 1989, s. 234.

JERZY SIKORA

ANTROPOLOGICZNA WIZJA TEATRU

Ostatnio ukazały się trzy znaczące książki Ireny Sławińskiej: *Odczytywanie dramatu* (Warszawa 1988), *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów* (Warszawa 1988) i *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru* (Warszawa 1990).

Odczytywanie dramatu jest zbiorem 14 studiów i szkiców powstałych w okresie trzydziestu lat pracy profesorskiej Ireny Sławińskiej w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Wiążą się one tematycznie bądź z norwidologicznym etapem badawczym autorki, bądź z jej próbami interpretacji struktury i przesłania dramatu. Niektóre

weszły już do zbiorów krytycznych *Sceniczny gest poety* (1960) lub *Reżyserska ręka Norwida* (1971). Niektóre są na nowo zredagowane i poprawione. Na szczególną uwagę zasługują eseje: *Dwie koncepcje czasu w strukturach dramatycznych* i *Struktura czasowa dramatu Brechta*. Są przykładem rosnącej fascynacji autorki problematyką czasu i przestrzeni w dramacie. W ich odczytywaniu Sławińska przywiązuje dużą wagę do kwestii natury metodologicznej. Nie znajdziemy w książce interpretacji opisowej czy też czysto psychologicznej, ale rzetelną analizę semantyczną i funkcjonalną, z wykorzystaniem odniesień historycznych.

Tom pt. *Moja gorzka eurpejska ojczyzna* zawiera szkice dotyczące głównie literatury dramatycznej Zachodu. Najwięcej z nich jest poświęconych sztukom teatralnym P. Claudela. Ponadto są studia o twórczości T.S. Eliota, G.K. Chestertona, A. Strindberga, G. Bernanosa, Racine'a, R. Schneidera, S. Weil, C. Gozziego. Książka mieści także zespół wypowiedzi o dramacie i teatrze religijnym, m.in. szkic *Świat jako spektakl*, gdzie Sławińska z pasją i wdziękiem analizuje ten od dawna funkcjonujący w naszej świadomości kulturowej topos. Przedstawia jego dzieje, uwypukla aspekt etyczny i ontologiczny pojęcia.

Esejem *Czarny płomień Fedry* autorka przekonuje czytelnika, że jest mistrzynią w analizie tekstów literackich. Zaskakuje ciekawymi pomysłami interpretacyjnymi, w których możemy wyróżnić trzy etapy: rozumienie, objaśnienie i porządkowanie. Z czytelniczą i krytyczną intuicją wprowadza nas w twórczość Racine'a, którą pięknie i sugestywnie analizuje. Pisząc o *Fedrze* burzy zastane schematy interpretacyjne: *Fedra nie jest bowiem tragedią namiętności. To tragedia cierpienia, które w sposób nieuchronny rozrasta się z kiełka miłości. Dialektyka miłości i bólu stanowi istotę procesu dramatycznego, właściwą akcję tragedii (Moja gorzka europejska ojczyzna, s. 179)*.

Książka *Teatr w myśli współczesnej* stanowi zarys współczesnej teatrologii. Wprowadza w wybrane, najważniejsze postawy i stanowiska w pracach nad teatrem. Prezentuje kierunki i zagadnienia zwłaszcza w ujęciu teoretycznym, rezygnując niemal całkowicie z przeglądu syntez historycznych.

Irena Sławińska daje charakterystykę zastosowania filozoficznego klucza interpretacji w refleksji o teatrze, następnie mówi o symbolicznym odczytywaniu zjawisk teatralnych, widzeniu teatru w perspektywie socjologicznej oraz semiotycznej.

W drugiej części książki wyodrębnia już nie postawy badawcze, ale same problemy, a ściślej mówiąc — pary problemów, które nazywa kluczowymi: sytuacje i postaci, gest i słowo, czas i przestrzeń.

Dostrzegamy — zwłaszcza w rozdziale *Teatr w oczach filozofów* — znamienne wychylenie autorki ku problematyce filozoficznej, a także w kierunku antropologii kultury. Omawia szczególnie dwie postawy filozoficzne: egzystencjalną i fenomenologiczną. Przy interpretacji dramatu i teatru religijnego najważniejszą rolę spełnia filozofia dialogu i spotkania, której reprezentatywnymi przedstawicielami są: G. Marcel, M. Buber i E. Levinas.

Sławińska próbuje wiązać zjawiska teatralne na ogólniejszym poziomie zjawisk kultury. Refleksji filozoficznej, teoretycznej i metodologicznej stosowanej w rozległym obszarze badań nad teatrem usiłuje nadać — o ile to możliwe — pewną komplementarność. Posiada dużą umiejętność porządkowania zjawisk teatralnych, przyporządkowania ich ogólniejszym fenomenom w zakresie kultury współczesnej. Potrafi wskazać na powiązania i konteksty. Jej refleksje badawcze są wieloaspektowe. Konsekwentnie zmierzają ku antropologicznej wizji teatru.

Rozdział *Semiotyka teatru* jest tym fragmentem książki, który chyba najbardziej „odstaje" od stwierdzenia zawartego w jej tytule: *Ku antropologii teatru*.

Jak prezentuje się teatr w teorii (czy też systemie) znaków? Teatr zredukowany do systemu znaków jest... mało antropologiczny. Definicje ontologiczne nie zatrzymują zbytnio uwagi semiotyków. Ponadto bardzo trudno jest stworzyć całościowy, koherentny system semiotyki teatru. Semiotycy dokonują dziwnych eksperymentów — nawet prób matematyzacji teatru. Jest to związane niewątpliwie z błyskawicznym rozwojem teorii komunikacji i cybernetyki.

Obecnie przeżywa renesans orientacja „symboliczna" spod znaku Bachelarda i Eliadego, choć żaden z nich nie zastosował tego klucza interpretacyjnego do konkretnych zjawisk teatralnych. Wielu sądzi, że do niej należy przyszłość.

Przy socjologicznym widzeniu teatru przede wszystkim podkreśla się jego socjologiczną funkcję, coraz intensywniejsze włączenie teatru w kontekst kultury masowej.

Sławińska pisze również o tym, jak dramat i teatr jest ujmowany w refleksji teologicznej, m.in. w świetle kerygmatu. Interpretacji kerygmatycznej podejmują się coraz częściej polscy badacze. Warto wiedzieć, że inicjatywa ta zrodziła się w środowisku naukowym Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zastosował ją przy analizie poezji romantycznej Marian Maciejewski, a przy interpretacji teatru Claudela — Wojciech Kaczmarek.

Umieszczona w książce bibliografia zawiera zarówno pozycje omawiane jak i nie wymienione przez autorkę w tekście. Pomaga to czytelnikowi zorientować się w problematyce współczesnej teatrologii i w bogatej literaturze przedmiotu.

W recenzowanych książkach sposób przekazu jest barwny, a zarazem klarowny. O sprawach trudnych, skomplikowanych Sławińska potrafi pisać w sposób jasny. To duża umiejętność. Jeśli ktoś jej nie posiada, wtedy mamy — zamiast spójności i jasności wywodu — do czynienia z „naukowym" bełkotem.

Widać bogatą wiedzę autorki, rzetelną, wręcz doskonałą znajomość przedmiotu. Sławińska trzyma się zasady, że podstawą jej badań i omówień jest autopsja, osobiste obcowanie z tekstem i to w języku oryginału. Z kart jej książek przebija skromność i pokora idąca w parze z wielkością, co — niestety — nie często się spotyka wśród naukowców. Czasami Sławińska ma nawet poczucie winy, że nie wyczerpała danego zagadnienia do końca. Nie narzuca swoich twierdzeń i poglądów. Z tolerancją i szacunkiem odnosi się do sądów innych. W jej publikacjach przejawia się troska o człowieka, o ocalenie zasadniczych ludzkich wartości: Dobra, Prawdy i Piękna. *Pisze, że człowiek współczesny, który utracił swoją tożsamość i system wartości, zwraca oczy w stronę Kościoła i teatru. W ich spotkaniu widzi nadzieję (Odczytywanie dramatu, s. 89)*.

Sławińska zadziwia różnorodnością wypowiedzi pisarskich: od barwnego, pełnego polotu i finezji artykułu czy eseju do naukowego, metodologicznego traktatu. W swoich pracach badawczych zwraca ogromną uwagę na aspekt aksjologiczny. Umiejętność wartościowania jest mocną stroną jej prac. Na pewno procentują tutaj studia odbyte w Wilnie na Uniwersytecie Stefana Batorego, pod kierunkiem takich sław, jak K. Górski, M. Kridl, S. Pigoń. W pracach badawczych znajdowała się niegdyś pod wpływem rosyjskiego formalizmu, następnie jednak przejęła koncepcje strukturalizmu w odniesieniu do dramatu. Oprócz dramatu i teatru zajmuje się też genologią, teorią powieści i liryki. Traktuje zagadnienia literackie i teatrologiczne integralnie.

Chociaż głównym przedmiotem jej zainteresowań jest teoria dramatu i dramat polski (szczególnie twórczość Norwida), to również w ostatnich latach coraz bardziej interesuje się teatrem europejskim. Świadczą chociażby o tym szkice zebrane w tomie *Moja gorzka europejska ojczyzna*.

Rewolucja teatralna w świecie rozgrywa się właściwie nieustannie. Wymaga to permanentnego śledzenia nowych zjawisk w teatrze. Sławińska ma zdolność ich porównywania i odnoszenia do już istniejących. Potrafi wskazywać konkretne, nowatorskie propozycje badawcze. *Odczytywanie dramatu* jest tego dobrym przykładem.

Dzieli się swoją bogatą wiedzą z innymi także jako pedagog. Zawsze życzliwie, z humorem i opymizmem. Wykładała nie tylko na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, ale również na uniwersytetach zagranicznych: w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Belgii, Szwajcarii. Jest współtwórcą i protektorem Teatru Akademickiego KUL (obecnie Scena Plastyczna), odnoszącego liczne sukcesy teatralne, tak jak jego założycielka.

Irena Sławińska *Odczytywanie dramatu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, ss. 320.
Irena Sławińska: *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, oprac. O. Sieradzka. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, ss. 288.
Irena Sławińska: *Teatr w myśli współczesnej. Ku antropologii teatru*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, ss. 436.

KRZYSZTOF STĘPNIK

WOJNA I FILOLOGIA

Książka krakowskiego filologa Andrzeja Romanowskiego *Przed złotym czasem*[1] stanowi uwieńczenie wieloletnich zainteresowań badawczych jej autora. Koncentrują się one wokół poezji patriotycznej lat 1908-1918 i nastawione są na naukową penetrację ideologii w szacie mitu, legendy i obrazowego motywu, a z drugiej strony poezji w służbie propagandy, nagłaśniania racji. Dzieło przedsięwzięte przez Romanowskiego ma swoją historię, a jego wykonanie cechuje swoiste połączenie pasji i chłodnej oceny historyka literatury, analitycznego „rozbioru" i prób uogólnienia praktyk wierszopisarstwa, jakże okazjonalnego i wielonurtowego. Autor przedstawia rezultaty swoich badań pod postacią sumy, zbioru szkiców, które stanowią świadectwo koncentracji problemowej i konsekwentnego gromadzenia przemyśleń. Ma do tego pełne prawo. Pracę nad poezją wojenną podjął bowiem u schyłku lat siedemdziesiątych, by potem niemal rok po roku dodawać niezwykle interesujące artykuły, szkice i studia do naszej wiedzy o literaturze lat 1908-1918[2]. Publikował je w takich periodykach jak „Tygodnik Powszechny", „Znak", „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", „Pamiętnik Literacki". Weszły one w skład książki wespół z tekstami nowymi. Powstała całość, która urok sylwy roztoczyła nad filologicznym „fundamentalizmem", a upodobanie do materiałowych peryferii połączyła z dążeniem do konstrukcji uogólniającej, czy wręcz refleksji filozoficznej o potędze mitów i legend, pomimo ich częstego rozmijania się z faktami. Przyjrzyjmy się poszczególnym składowym owej sumy.

W części pierwszej *Z trudu naszego i znoju...* zwraca uwagę kilka szkiców. W *Nowych przedburzowcach* autor odsłania kulisy fascynującego zjawiska pokoleniowego przeczucia wojny. Przywołuje utwory zapomnianych dziś zupełnie wierszopisarzy, skupionych głównie wokół lwowskiego pisma „Zarzewie": Andrzeja Sienkiewicza, Jana Frylinga czy Stanisława Długosza, który zginął śmiercią żołnierza na Lubelszczyźnie dokładnie w dniu pierwszej rocznicy wymarszu Pierwszej Kompanii Kadrowej[3]. Obsesyjne motywy, obrazy hufców rycerskich, nawoływanie do walki zbrojnej, pochwała oręża — te i inne elementy prowadzą do wniosku, że w Galicji i to na kilka lat przed wybuchem wojny obwieściła swoją obecność muza wojenna. *Rzec można* — powiada Romanowski — *polska poezja I wojny narodziła się już... w r. 1909*. Wiersze przedburzowców realizowały świetnie w tradycji romantycznej zakorzeniony model poezji tyrtejskiej.

W trzech kolejno następujących po sobie szkicach przedstawiona została charakterystyka poezji I i II Brygady oraz 4 pułku piechoty. Bardzo interesujący to pomysł wobec praktyki posługiwania się w badanich literackich pojęciami syntetycznymi typu „poezja wojenna" czy „poezja legionowa". Romanowski w tym wypadku postawił na wykazanie różnic, czego nikt przed nim nie zrobił. Okazało się, że oddziały Legionów miały i swoją odrębną historię i fizjonomię duchową i sobie właściwą pieśń i poezję. Stąd charakterystyczne określenia: „najwybitniejszy poeta II Brygady" (o Józefie Mączce), „poetycki ideolog 4 pułku" (o Józefie Andrzeju Teslarze). Przeto całość dorobku Muzy Legionów trzeba postrzegać, respektując odrębność duchową poszczególnych formacji oraz odmienność ich fortuny wojennej.

Znakomity jest szkic traktujący o micie Rokitny. Romanowski w zgoła detektywistyczny sposób rekonstruuje narodziny legendy o najsłynniejszej w XX wieku szarży ułanów polskich, która miała miejsce dnia 13 czerwca roku 1915. Prawda o tej wspaniałej i romantycznej szarży jest raczej prozaiczna, jako że była ona wykonaniem błędnego rozkazu. Pomimo faktów, które mówią o omyłkowej, wręcz samobójczej akcji natychmiast „już może w parę minut po szarży" powstała legenda ułanów rokitnińskich. Świadomość bohaterstwa czynu i że jest on „drugą Samosierrą" pobrzmiewa w pierwszych słowach wypowiedzianych przez płk. Küttnera i kpt. Vagasa. Potem już obraz „nieśmiertelnej szarży" uwieczni liczny zastęp poetów legionowych. Rokitnę będzie się też porównywać do Chocimia, reaktywując tym samym legendę kresowego rycerstwa. Część pierwsza zawiera ponadto szkice dotyczące poetów legionowych: chyba najpopularniejszego spośród nich Józefa Mączki, autora tomiku *Starym szlakiem* oraz zupełnie zapomnianego, odkrytego przez Romanowskiego Stanisława Czasza, którego zbiorek *Pawie pióra*, został wydany w Krakowie w 1918 roku. A więc słynny bard, który nie doczekał odzyskania niepodległości, a obok niego zupełnie nieznany, wręcz tajemniczy autor. Nowatorstwo *Pawich piór* widzieć trzeba w podjęciu temtyki wojny nowoczesnej. Pomieszczone w poszczególnych szkicach pełne bądź okazjonalne charakterystyki poezji Mączki, Bergla, Relidzyńskiego, Teslara, a także „fizjonomie" Muz I i II Brygady oraz 4 pułku piechoty w zakończeniu tej części pracy zyskują taką oto sumaryczną ocenę: *Zmuszona ciśnieniem dnia powszedniego do powielania w nieskończoność tych samych motywów i schematów, poezja legionowa została złożona w narodowym lamusie dosłownie na minutę przed „złoty czasem" Niepodległości* (s. 144).

Część druga zawiera dwa obszerne studia. Pierwsze poświęcone zostało najsłynniejszej pieśni Legionów *My Pierwsza Brygada*, której pochodzenie w znanej dziś postaci datowane jest na okres kryzysu przysięgowego w lecie 1917 r. Autor wnikliwie śledzi „tajemnice melodii i tekstu", konfrontując z sobą fakty sprzeczne, a pozornie niepodważalne, referując przy tym spór główny pomiędzy dwoma pretendentami do miana autora pieśni: Tadeuszem Biernackim a Andrzejem Hałacińskim, spór, który u schyłku II Rzeczypospolitej usiłowało rozstrzygnąć Wojskowe Biuro Historyczne. Intrygująco przedstawia się sprawa tekstu pieśni rozpoczynającej się od słów *Legiony to są Termopile*, śpiewanej w II Brygadzie na froncie bukowińsko-besarabskim już w 1915 r. Mógł to być zalążek późniejszego tekstu *Pierwszej Brygady*, z początku dość rzadko wykonywany z melodią dziś powszechnie znaną (na nutę popularnego marsza grywanego w Kielcach przez orkiestrę syberyjskiego pułku). Sugestią „prototypu" tłumaczyć można według Romanowskiego *nie rozwiązaną dotąd zagadkę, w jaki sposób identyczne niemal słowa mogły się zrodzić pod piórem dwóch różnych ludzi w różnych miejscach i w różnym czasie* (s. 153). W kolejnych partiach studium przedstawione zostały różnorodne wersje tej pieśni i historia dokonywanych w niej zmian. Dalej mamy ukazane dzieje *Pierwszej Brygady* w Polsce sanacyjnej, stosunek do niej ugrupowań politycznych: *Prawica rzeczywiście nie lubiła tej pieśni i robiła wszystko, by ją zdyskredytować w oczach społeczeństwa* (s. 165). Następnie zaś jej percepcję po wrześniu 1939 r. i dzisiaj. Rola społeczna tej pieśni została określona w konkluzji autora jako „zaskakująco trwała".

Drugie studium dotyczy dziejów *Roty* Marii Konopnickiej, utworu który powstał w 1908 r. i rozsławiony został w postaci pieśni w trakcie obchodów grunwaldzkich w lipcu 1910 r. Muzykę do wiersza skomponował Feliks Nowowiejski. *Rota* od razu upowszechniła się jako pieśń korporacyjna sokołów, skautów i strzelców. Doskonale też zespalała się z treściami propagandowymi i politycznymi Narodowej Demokracji, głoszonym przez tę partię antygermanizmem, przedkładaniem idei trwania i obrony polskiej ziemi nad romantyczny zryw. Nic więc dziwnego, że po wybuchu wojny „zaczęła wyrażać powszechne wtedy w Kongresówce nastroje antyniemieckie", ale była też śpiewana przez legionistów Piłsudskiego. W okresie walk o Lwów, konfliktu polsko-czeskiego, powstań śląskich oraz wojny 1920 roku mnożą się parafrazy *Roty* o wymowie antyukraińskiej, antyczeskiej, antyniemieckiej i antybolszewickiej. Ale temu powodzeniu towarzyszą coraz częściej opinie krytyczne, ogniskujące się na zwrocie mówiącym o „pluciu w twarz" (ironizował na jego temat Antoni Słonimski). Po 1926 roku zaś — taką tezę stawia Romanowski — *Rota* przestaje cieszyć się oficjalną popularnością, pozostając jednak bliską endecji i stronnictwom ludowym. W latach trzydziestych piłsudczycy usiłują przełamać monopol opozycji na tę pieśń, którą raz jeszcze unosi fala ponownego powodzenia w latach 1938-39. W ostatnich

[1] Andrzej Romanowski: *Przed złotym czasem. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908-1918*. Wyd. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak", Kraków 1990, ss. 368

[2] Andrzej Romanowski jest także autorem ście „benedyktyńskiej" antologii *Rozwkitały pąki białych róż... Wiersze i pieśni z lat 1908-1918 o Polsce, o wojnie i o żołnierzach*, wydanej przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik" w 1990 r.

[3] Tytuł książki Romanowskiego jest dokładną kopią tytułu pośmiertnego zbiorku Długosza, wydanego 1917 r. z przedmową A. Struga. Zabieg „powtórzenia" ma miejsce również w odniesieniu do części trzeciej recenzowanej książki. *W huk dział wplotła się pieśń...* to tytuł tomiku poezji Janiny Tomaszewskiej-Malanowskiej, wydanego w Warszawie w 1917 r. Tytuł szkicu czwartego zaczerpnięty jest z kolei z książki Romana Hernicza, wydanej w Wiedniu w 1916 r. Wydaje się, że za tymi potwórkami tytułów kryje się zamiar symbolicznego przywołania zagęszczonych w dawnych frazach emocji. Ponowienie „tytułowe" jest wyrazem pietyzmu wobec rekonstruowanej rzeczywistości.

partiach studium autor omawia dzieje *Roty* podczas okupacji niemieckiej i na emigracji, a następnie w okresie Polski Ludowej. Konkluzja autora jest następująca: *Zachowuje „Rota" w całej pełni swe zdobyte w ciągu 80 lat znaczenie ogólnonarodowe, zdolność do jednoczenia i mobilizowania społeczeństwa, możliwość zaskakujących czasem aktualizacji. Żywotność tego najmłodszego narodowego hymnu jest więc rzeczywiście niespożyta* (s. 218).

W części trzeciej noszącej tytuł *W huk dział wplotła się pieśń*... zgromadzone zostały rzeczy drobniejsze na zasadzie sylwy. Ale nawet jeśli materia jest najzupełniej przyczynkowa, to wnosi ustalenia o pewnej wartości poznawczej. Taki walor ma szkic, w którym omówiony został „wygrzebany" przez autora książki, a dotychczas nieznany, debiutancki wiersz Jana Lechonia *P. Józefowi Relidzyńskiemu* z kwietnia 1916 r. Interesujący jest szkic poruszający problematykę polskiej poezji żołnierskiej, powstającej w armiach austriackiej (Kazimierz Wierzyński), niemieckiej i rosyjskiej. Wierszopisarstwo to, co ciekawe, nie lansowało postaw lojalistycznych. Lojalizm był równie rzadki jak pacyfizm, którego przejawy Romanowski skrzętnie pozbierał i opisał.

Szkic *Twórczość żołnierza na Wschodzie czy jej brak?* jest prawdziwą rewelacją. Przynosi on same odkrycia już choćby z tytułu wydobycia z niepamięci tekstów pochodzących z rozproszonych pisemek, wydawanych w odległych guberniach Rosji, Białorusi i Ukrainy. Romanowski omawia m.in. wiersze powstałe w kręgu I Korpusu Dowbór-Muśnickiego, które upowszechniał organ tej formacji „Żołnierz Polski". Charakteryzuje też „poezję psotlegionową", uprawianą w ramach II Korpusu do bitwy pod Kaniowem w maju 1918 roku oraz tam, gdzie działała Polska Ogranizacja Wojskowa i w obozach internowania. Wszystkie ukazane fakty polityczne i propagandowo-literackie mają istotną wartość poznawczą, a ponadto wnoszą pewnien posmak sensacji, uatrakcyjniający lekturę książki. Przy okazji nasuwa się refleksja o zapomnianych światach okazjonalnej Muzy, o niespodziankach ukrytych na peryferiach „czasów i ludzi". Na tych peryferiach pojawiają się efemerycznie prawdziwe wielkości, choćby Iłłakowiczówna jako autorka zbiorków poezji wydanych w Piotrogrodzie.

Bardzo interesujący jest szkic traktujący o poezji „endeckiej", która według Romanowskiego od początku stała na straconych pozycjach. Nie była w stanie zaspokoić tęsknot romantycznych i w swoich marzeniach o czynie musiała respektować, jeśli po cichu nie podzielać, racje Legionów Piłsudskiego. Kongresowiacki patriotyzm ze względu na przytłaczającą zrazu potęgę alianta rosyjskiego musiał być wyciszony i skrępowany. Wśród poetów, opowiadających się po stronie Narodowej Demokracji, spotykamy w zasadzie tylko jedno znaczące nazwisko: Zdzisława Dębickiego. Autor książki ukazał też meandry myślowe wierszopisarzy doszczętnie zapomnianych, w których utworach doszła do głosu pasja antygermańska połączona z urazową niechęcią do idei Legionów. W następnym eseju omawia Romanowski echa poetyckie aktu 5 listopada 1916 roku oraz pierwszych dni odzyskanej Niepodległości. Jak się okazuje, poezja polska prawie nie zareagowała na wydarzenia listopadowe w 1918 roku: „narodziny Niepodległości przyjmowali poeci z chłodem — iście jesiennym". Z jednej strony wyczerpanie, a z drugiej dar losu sprawiony przez historię, choć naturalnie wywalczony i nieprzypadkowy.

W chwili obecnej Romanowski należy do najściślejszej czołówki badaczy zajmujących się literaturą lat 1908-1918. Problematykę tę najwcześniej zaczęła rozwijać w sposób systematyczny Irena Maciejowska, autorka pionierskiego artykułu *Inter arma (okolicznościowa poezja polska okresu I wojny światowej)*, który ukazał się w „Odrze" 1969 nr 4 i 5. Nie miejsce tu, by wyliczać wszystkie wartościowe dokonania w tym zakresie, ale wymieńmy chociaż artykuł Ryszarda Przybylskiego *Poezja pierwszej wojny* (1975) oraz książkę Zbigniewa Klocha *Poezja pierwszej wojny. Tradycja i konwencje* (1986). Te i inne prace świadczą nawet nie tyle o renesansie zainteresowań poezją wielkiej wojny (w dwudziestoleciu międzywojennym było ono najzupełniej marginalne), ile o próbie stworzenia nowego, obiecującego pola badawczego. Pola współtworzonego przez literaturę, historię i politykę, a więc stanowiącego miejsce wyzwania dla pewnego typu temperamentu filologicznego.

Romanowski w swojej naukowej sylwie przedstawił istny kosmos treści, do których będzie musiał nawiązać każdy historyk literatury tej epoki. Ale pozostało mnóstwo spraw jeszcze nie dość dobrze bądź w ogóle nie spenetrowanych. Dla przykładu wymieńmy niektóre kwestie. Najpierw więc Kongresówka, słabo rozpoznana od strony

propagandowo-literackiej. Uderza tryumf orientacji rosyjskiej w pierwszym roku wojny, wyrażający się wylewem artykułów publicystycznych. Okazać się ona może ponadto pewnym zasobem wierszy (skrajnie rusofilski tomik Kazimierza Jasińskiego) oraz opowiadań (Konstancja Bielska, Józef Bzowski, Zofia Kowerska i całkiem niezły prozaik Jerzy Gąssowski). Dodajmy, że za Rosją opowiedzieli się pisarze formatu Reymonta, Micińskiego, Świętochowskiego. W Warszawie w 1915 r. ukazują się obszerne chrestomatie polityczne prorosyjskie *Księga tęczowa Polaków* i *Pro Polonia* — ten zbiór otwiera *Rota* Konopnickiej. Dalej mamy lata 1915-1918, endecką pół-konspirację (Nowaczyński pod pseudonimem Halban opublikował w roku 1916 *Szopkę warszawską*) i te sprawy polityki i życia literackiego, które zasygnalizowane są choćby w książce Aleksandra Kraushara *Warszawa podczas okupacji niemieckiej 1915-1918* (1921). Po Warszawie wymieńmy Wiedeń, opokę austriackich lojalistów, ale i Wiedeń legionowy. W stolicy Cesarstwa funkcjonowała polska prasa, ukazywały się w języku polskim kalendarze, almanachy, książki. W Wiedniu w latach 1915-1916 ukazały się dwie chrestomatie polityczne (wspominamy o tego typu zbiorach, gdyż są one prawdziwym spichlerzem wyartykułowanych intencji propagandowych). Są to Adolfa Władysława Inlendera *Wielka wojna 1914-1915* oraz Zygmunta Rembowskiego *Europa o Polsce*. Po Wiedniu wymieńmy Lozannę, a następnie Paryż. Walkę oddziałów polskich sprzymierzonych z Francją opisywał m.in. Edward Ligocki w powieści *Sambra i Moza*. W Anglii publikuje się materiały dotyczące sprawy polskiej (*Korespondencja dotycząca pomocy dla terytoriów sprzymierzeńców w okupacji nieprzyjacielskiej*, Londyn 1916), stąd też na świat rozlega się głos Josepha Conrada, orędownika niepodległości Polski. Wreszcie Polonia nasza przemawia w imieniu Ameryki*, prasa propaguje racje polskie w toczącej się wojnie, ukazują się wiersze na przykład ks. Jana Delty.

Ale jest i odwrotna strona medalu, to znaczy zaangażowanie się stron konfliktu światowego za Polską lub przeciw niej, kwestia nastrajania opinii publicznej Austro-Węgier, Niemiec, Rosji, Anglii i Francji. Stanisław Przybyszewski propaguje ideę Legionów w książeczce *Polen und der heilige Krieg*, wydanej w Monachium w 1916 r. W Krakowie w tym samym roku ukazuje się tomik wierszy poetów niemieckich *Nuer Polenlieder 1914-1915* (zebrany przez St. Leonharda), w którym do głosu dochodzi sympatia dla dążeń wolnościowych Polaków. Nie znamy bliżej opinii Węgier, ale i tam idea Legionów jest propagowana (Janos Dąbrowski: *A Lengyel Légiok*. Budapest 1915). W ogóle archiwa austriackie i węgierskie kryć mogą niespodziewany materiał. W Rosji Briusow pisze wiersz *Do Polski*, a Sołogub *Stance dla Polski*.

Wszystko to, co hasłowo zostało tylko przywołane, świadczy, że polska polityka i literatura wyszły najdalej w dziejach porozbiorowych poza obszar spraw, którymi do tej pory żyła Kongresówka czy Galicja. Poszerza się świat wyobrażeń, ogromnieje scenariusz możliwości i aż dziwne, że dzieje się to za przyczyną publicystyki i okazjonalnej twórczości. Wojna dała Polakom swego rodzaju poczucie globalizmu, tego, że rozgrywają się rzeczy tak wielkie, w obliczu których każda światowa „moc truchleje". Jest wiele innych kluczowych spraw dla naszej psychopolityki choćby w postaci Kainowego motywu bratobójstwa. W literaturze jednak nie tylko o to chodzi. Wymieńmy więc i inne problemy: opis wierszopisarstwa według wzorców i konwencji gatunkowych (na przykład co to jest „sonet wojenny"?), postawy wybitnych pisarzy w latach 1914-1918 (przydałby się jakiś artykuł przeglądowy), wojenne „reinkarnacje" poetyzmów, adaptacja motywów ludowych, satyra i teksty kabaretowe. Książka Romanowskiego uświadamia rozległość horyzontu pola badań. Wnosząc tak wiele do historycznoliterackiej wiedzy o epoce, nie wyczerpuje wszystkich tematów oczekujących na opis.

Przed złotym czasem już w tej chwili ma istotne znaczenie filologiczne. Romanowski nadał powagę zapomnianemu działowi poezji naszej, upowszechnił wiedzę o nim oraz ożywił sens nie docenianego dzisiaj trudu gruntownej penetracji bibliotecznej i archiwistycznej peryferyjnego materiału literacko-publicystycznego. Metoda krakowskiego badacza polega na rekonstrukcji dawnych znaczeń i emocji utrwalonych na pożółkłych stronicach wydawałoby się przez wszystkich zapomnianych wydawnictw.

---

* Zainteresowanie poezją polską we Francji, Anglii i Ameryce dokumentuje Romanowski w czwartej części przywołanej antologii. Część ta nosi tytuł *W stronę Ententy*.

Książka jest rzeczywiście *tyleż pracą materiałową, co rozprawą z pogranicza historii literatury z szerokim marginesem psychosocjologii literatury, historii idei oraz historii politycznej Polski*. Na koniec warto podkreślić obiektywizm postawy autora, który nie waha się przed przywołaniem już w czasie wojny przegranych, krzywdzących czy dziwacznych opinii, wyrażonych w ówczesnej poezji. Sprawy istotnie zostały przedstawione „w całym ich zróżnicowaniu", jakkolwiek widoczna jest fascynacja poezją Legionów. Stanowi ona emocjonalny rdzeń zainteresowań autora tą epoką i tą literaturą. Romanowski wykazuje imponującą wierność obranej przez siebie dziedzinie badań. Wierność przynoszącą owoce.

Krzysztof Stępnik

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA

DEKAPITO I ZERWIŁEBSKI CZYLI PRZEKŁAD I ADAPTACJA

Pierścień i róża Williama Makepeace'a Thackeraya to jedna z tych nielicznych książek, która żyją w polskim przekładzie pełniejszym życiem niż w oryginale. Przełożona przez Zofię Rogoszównę w 1913 roku doczekała się co najmniej kilkunastu wydań i łatwo ją znaleźć w każdej polskiej bibliotece. Natomiast zarówno w Anglii, jak i Ameryce Północnej dostępna jest tylko w niektórych księgarniach w luksusowym wydaniu w twardej oprawie i w niewielu zaledwie bibliotekach. Rzadko też ktokolwiek nie zajmujący się zawodowo literaturą zna ten utwór.

Powodem polskiego sukcesu książki jest niewątpliwie talent Zofii Rogoszówny jako tłumaczki, a przede wszystkim pisarki, bowiem jej wersja stanowi dość swobodne spolszczenie. Jest łatwiejsza w lekturze, „lżejsza" jakby niż oryginał, czasami zabawniejsza. Przekład ten jest w swej zasadniczej koncepcji podobny do *Kubusia Puchatka* Ireny Tuwim czy innych pozycji okresu międzywojennego, kiedy to w nieznacznym stopniu postulowano wierność przekładów, a w przypadku literatury dziecięcej wręcz preferowano adaptację.

Kiedy parę lat temu analizowałam drobiazgowo przekład Zofii Rogoszówny, kusiło mnie, żeby zabrać się za tłumaczenie. Pomna jednak afery związanej z *Fredzią Phi-Phi* nie chciałam wsadzać drugiego kija w mrowisko. Miałam nadzieję, że weźmie się za to Maciej Słomczyński lub inny znany i wybitny tłumacz. Nowe przekłady klasyki mają większą szansę na przebicie, jeśli poparte są autorytetem znanego tłumacza. Moje nadzieje ziściły się, bo oto właśnie z przyjemnością skończyłam lekturę przekładu Michała Ronikiera z wierszami żywej paginy autorstwa Macieja Słomczyńskiego.

Czytelników, którzy dobrze pamiętają przekład Rogoszówny z dzieciństwa, ogarnie być może nostalgia, kiedy nie odnajdą w nowej wersji ulubionych zwrotów czy nazw własnych. Mimo to trzeba przyznać: Oto prawdziwy Thackeray, taki jakiego znamy np. z *Targowiska próżności*, znakomity stylista i satyryk. Choć więc może łza się zakręci za Różą i księciem Lulejką zastąpionymi Betsindą i Juliem, to jednak jest nadzieja, że książka na nowo zyska popularność nie tyle może wśród dzieci co dorosłych.

Pierścień i róża to satyra polityczna, a takie, jeśli pisane są w wystarczająco dużym oderwaniu od konkretnych wydarzeń, powoli się starzeją, zwłaszcza w kraju tak burzliwym i nie wolnym od politycznych absurdów jak Polska.

Pierścień i róża wyrasta z najlepszej tradycji satyry angielskiej znanej nam z dziesiątków wcześniejszych i późniejszych utworów, żeby choć przypomnieć *Podróże Gulwera* Swifta z 1726 roku i *Rates of Exchange* Malcolma Bradbury'ego z roku 1983. Trafność obserwacji, subtelność ironii, galeria przerożnych typów ludzkich, ostrze satyry dosięgające „białych" i „czarnych" charakterów, które w ostatecznym rozrachunku okazują się równie zabawne w swoich słabościach.

Weźmy dla przykładu taki oto fragment oryginału, by lepiej ukazać różnice między przekładem Ronikiera a adaptacją Rogoszówny. Cytowany ustęp stanowi początek rozdziału drugiego zatytułowanego *How King Valoroso Got the Crown, and Prince Giglio Went Without:*

Paflagonia, ten or twenty thousand years ago, appears to have been one of those kingdoms where the laws of succession were not settled; for when King Savio died, leaving his brother Regent of the kingdom, and guardian of Savio's orphan infant, this unfaithful regent took no sort of regard of the late monarch's will; had himself proclaimed sovereign of Paflagonia under the title of King Valoroso XXIV., had a most splendid coronation, and ordered all the nobles of the kingdom to pay him homage. So long as Valoroso gave them plenty of balls at the Court, plenty of money and lucrative places, the Paflagonian nobility did not care who was king; and, as for the people, in thoss times they were equally indifferent. The Prince Giglio, by reason of his tender age at his royal father's death, did not feel the loss of his crown and empire.

Wersja Zofii Rogoszówny z rozdziału zatytułowanego *Jak książę Lulejka nie dostał nic, a Walorozo koronę:*

Zdaje się, że w owych czasach, tj. przed dziesięciu czy dwudziestu tysiącami lat, dziedzictwo tronu, przechodzące z ojca na syna nie było w Paflagonii prawem państwowym zabezpieczone. Król Seriozo, czując zbliżający się koniec, zawezwał do śmiertelnego łoża brata swego Walorozę i przekazawszy mu opiekę nad maleńkim synaczkiem Lulejką mianował go regentem Paflagonii na czas nieletniości królewicza. Wiarołomny Walorozo zdradził położone w nim zaufanie, bo ledwie wieko trumny zamknęło się nad zwłokami króla Seriozy, kazał się obwołać królem Paflagonii pod imieniem Walorozy XXIV, po czym odbyła się uroczysta koronacja. Magnaci i szlachta w owych czasach mieli tylko własne dobro na widoku, a suto ugoszczeni przez Walorozę i obdarzeni najzyskowniejszymi urzędami chętnie przyzwolili na bezprawną zmianę w następstwie tronu. Ludowi zaś, pogrążonemu w ciemnocie i ucisku, było zupełnie obojętne, kto w państwie rządzi, bo i tak nie spodziewał się rychłej poprawy swego losu. W chwili zgonu króla Seriozy królewicz Lulejka był niemowlęciem w powijakach, któremu nie śniło się nawet, że stryj rodzony pozbawił go prawego dziedzictwa.

Wersja Michała Ronikiera *Jak król Valoroso zdobył koronę, a Julio został jej pozbawiony:*

Wydaje się, że przed dziesięcioma czy dwudziestoma tysiącami lat Paflagonia należała do królestw, w których zasady sukcesji nie były ustalone; gdy bowiem zmarł król Savio, czyniąc swego brata regentem państwa i opiekunem swego osieroconego synka do czasu jego pełnoletności, ów nieuczciwy regent nie przejął się wcale wolą świętej pamięci króla, ogłosił się władcą Paflagonii jako król Valoroso XXIV, urządził wspaniałą koronację i nakazał, by wszyscy członkowie rodów szlacheckich złożyli mu hołd. W owych zamierzchłych czasach ludność nie rozróżniała jednego monarchy od drugiego, toteż szlachcicom paflagońskim było w gruncie rzeczy wszystko jedno kto jest królem, tym bardziej, że Valoroso organizował dla nich liczne bale dworskie i hojnie rozdawał im pieniądze, a także lukratywne stanowiska. Książę Julio był w chwili śmierci ojca małym chłopcem, nie odczuwał więc straty korony i królestwa.

Wersja Ronikiera jest bardzo wierna wobec oryginału. Jedyną większą zmianę stanowi przestawienie szyku zdań w przedostatnim fragmencie mówiącym o postawie ludu i szlachty. Tłumacz nie unika wyrażeń obcego pochodzenia, jak sukcesja, lukratywne stanowiska, monarcha. Zachowuje także rym obecny w tytule rozdziału. Udaje mu się doskonale oddać subtelną ironię tak charakterystyczną dla Thackeraya, np. „ów nieuczciwy regent nie przejął się wcale wolą świętej pamięci króla" czy „w owych zamierzchłych czasach ludność nie rozróżniała jednego monarchy od drugiego".

Rogoszówna natomiast interpretuje tekst, nadając mu nierzadko inne znaczenie, a także stara się przybliżyć go czytelnikowi zastępując trudniejsze słowa ich wyjaśnieniami. I tak np. zamiast sukcesji mamy „dziedzictwo tronu przechodzące z ojca na syna", zamiast lukratywnych — „najzyskowniejsze urzędy". Jej swobodna interpretacja sprawia, że subtelna ironia Thackeraya ustępuje miejsca surowej krytyce wyrażającej się w oburzeniu na niesprawiedliwość wyrządzoną przez Walorozę: „wiarołomny... zdradził" — jego niecność jest zatem wyraźnie podkreślona, lud zaś jest „pogrążony w ciemnocie i ucisku" i „nie spodziewa się rychłej poprawy swego losu", podczas gdy w oryginale jest po prostu obojętny. Satyra intelektualna Thackeraya przekształca się zatem w satyrę „zaangażowaną". Wzmacniając negatywny obraz Walorozy, Rogoszówna jednocześnie tworzy bardziej pozytywny obraz jego brata i bratanka, niż to ma miejsce w oryginale. Służy temu dodana przez nią scena przedstawiająca króla na śmiertelnym łożu czy pieszczotliwe określenia młodego

księcia jako „maleńkiego synaczka" i „niemowlę w powijakach". Określenie „magnaci i szlachta" wprowadza w pewnym stopniu rodzimy kontekst. Polonizacja, występująca w małym stopniu w cytowanym fragmencie, jest bardzo wyraźna w całości utworu, a przejawia się używaniem takich określeń jak „flaszka gdańskiej wódki", „Walorozo Chrobry", „O laboga!" czy przede wszystkim w nazwach własnych nacechowanych semantycznie takich jak „Kotłumbaj" czy „Zerwilebski", o czym za chwilę.

Nazwy własne stanowią niezwykle ciekawy materiał do analizy i trudne zadanie dla tłumacza. Większość z nich to parodie nazw włoskich i rosyjskich, jako że dwa opisywane królestwa to Paflagonia i Crim Tartary. Prawie wszystkie z nich charakteryzują noszące te imiona postaci i miejsca. Podstawowe znaczenie zawiera się w trzonie angielskim, natomiast końcówka nadaje danemu słowu egzotyczne, włoskie czy rosyjskie brzmienie. I tak np. premier Paflagonii nazywa się Glumboso (ang. glum — smutny, przybity), kapitanem gwardii jest hrabia Kutasoff Hedzoff (ang. cut heads off, czyli ścinać głowy), szerzący grozę generał krymtatarski nosi nazwisko Grumbuskin (grumble — narzekać, mamrotać; skin — skóra). Możne rody noszą nazwy pochodzące od różnych jarzyn, np. Spinachi czy Broccoli, miasto, w którym studiuje książkę Giglio, nazywa się Bosforo. Jednocześnie występują również postaci noszące zwykle angielskie imiona czy nazwiska jak Smith, Jones, Jenkins, Jacky oraz imiona brzmiące egzotycznie, ale niekoniecznie charakteryzujące daną postać, jak np. malarz Tomaso Lorenzo. Jako że Thackeray nie jest konsekwentny w stosowaniu nazw, nie można wymagać też takiej konsekwencji od tłumacza. Musi on polegać przede wszystkim na własnej intuicji i inwencji językowej.

Gdy przyjrzeć się bliżej nazwom własnym zastosowanym przez Rogoszównę i Ronikiera widać dość wyraźnie pewne odmienne tendencje. Rogoszówna dba przede wszystkim o to, aby brzmiały one zabawnie i były jasne dla polskiego czytelnika. Stąd więc Glumboso to Mrukiozo, kapitan gwardii nazywa się Zerwilebski, generał — Kotłumbaj, miasto zwie się Studentopolis, a rody Spinachi i Broccoli ustępują rodom Szparagino i Pomidorioni. Często ponosi ją fantazja i np. Tomaso Lorenzo zastąpiony zostaje Lorenzo Gwazdranim, hrabina Gruffanuff Gburią-Furią w odróżnieniu od swego męża Gburiano (w wersji angielskiej noszą takie samo nazwisko), a polski koloryt, oprócz wspomnianego wyżej Zerwilebskiego i Kotłumbaja wprowadzają imiona takie jak Kacper, Magdusia czy Bartek.

Ronikier stara się raczej trzymać oryginału i stosować zmiany tam, gdzie jego zdaniem jest to konieczne. Tak więc Tomaso Lorenzo zachowuje swoje oryginalne brzmienie, podobnie jak rody Spinachi i Broccoli. Kapitan gwardii nazywa się natomiast Dekapito, hrabiostwo Gruffanuff noszą nazwisko Gburioso, a generał nazywa się Gruboskuro. Miejscami nowy przekład pozostawia jednak pewien niedosyt, bowiem zachowanie w oryginalnym brzmieniu nazwiska Glumbos nie budzi w czytelniku polskim konotacji choćby w pewnym stopniu zbliżonych do oryginalnych, brzmi po prostu egzotycznie. Także zastosowane przez Rogoszównę imiona takie jak Rondelino (kucharz, w oryginale Marmitonio), generał Suszyrumow, (w oryginale Punchikoff — od punch czyli bić, zadawać ciosy), czy Filistrozo, lord kanclerz, który wtajemnicza księcia Giglio w tajniki prawa i konstytucji państwa (w oryginale Squaretoso), były na pewno lepszym rozwiązaniem niż pozostawienie ich bez zmiany, jak to czyni Ronikier. Wątpliwości budzi też czasem transliteracja niektórych nazw. Dlaczego na przykład Valoroso, Rosalba i Betsinda występują w pisowni oryginalnej, zaś Angelica figuruje jako Angelika, nie mówiąc już o tym, że Giglio zastąpiony jest Juliem, przez co nieczytelna staje się jego przemiana w pana Gilesa (nie zachowana jest ona również w dawnej wersji, gdzie mamy Lulejkę i pana Incognito)? Giglio jest przecież łatwiejszy do wymówienia niż Squaretoso.

Ronikier był oczywiście w trudnej sytuacji tłumacza przekładającego ponownie utwór tak dobrze znany i zręcznie zaadaptowany. Nie chcąc podążać zbyt często śladem Rogoszówny stara się za wszelką cenę znaleźć własne rozwiązania, co niekoniecznie musi się kończyć powodzeniem. Takie dylematy stają przed tłumaczem każdego klasycznego utworu. Wolę jednak podejście Ronikiera od kompilacyjnej metody Roberta Stillera stosowanej na dużą skalę w jego wersji *Alicji w Krainie Czarów*.

Dobrze natomiast się stało, że Ronikier zachował pieczołowicie kontekst angielski, wszelkie aluzje do kultury i historii Anglii, które Rogoszówna konsekwentnie pomijała

lub polonizowała. Jej polonizacja posunęła się do tego stopnia, że księżniczka Angelika zna nawet język polski. Po raz pierwszy też chyba książka ukazuje się bez ingerencji cenzury. Na przykład w wydaniu z lat pięćdziesiątych ze świadectwa Lulejki zniknęła religia, nie mówiąc już o następującym zdaniu (cytuję w przekładzie Ronikiera): *Powiem Wam więc tylko, że nie życzyłbym nawet Rosjanom tak druzgocącej klęski, jaką poniosła tego dnia armia króla Padelli* (s. 138).

W wydaniu z 1955 roku czytamy: „powiem wam tylko, że Padella otrzymał cięgi na jakie zasłużył". Nie dysponuję niestety pierwszym wydaniem z 1913 roku, ale podejrzewam, że nie znajdziemy tam tego zdania w pełniejszej wersji, ze względu na ówczesną cenzurę.

Wydawnictwo Dolnośląskie, które dało się już poznać ze znakomicie opracowanej serii prezentującej klasyków literatury żydowskiej, zapowiada nowy przekład *Piotrusia Pana w ogrodach Kensington* J.M. Barrie'ego autorstwa Macieja Słomczyńskiego. Utwór ten znany był do tej pory także w przekładzie Rogoszówny, będzie więc następna okazja do przeprowadzenia interesujących porównań. Może jeszcze ktoś się pokusi o nową wersję *Takich sobie bajeczek* Kiplinga, które pod wieloma względami są trudniejsze od *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla, *Winnie-the-Pooh* Milne'a i omawianej książki ze względu na obfitość deformacji gramatycznych, fonetycznych i leksykalnych służących oddaniu mowy dziecka oraz kreacji fantastycznego świata.

William Makepeace Thackeray: *Pierścień i róża czyli Dzieje księcia Julia i księcia Bulba z rysunkami Autora. Opowieść przy kominku dla dużych i małych dzieci*, tłum. Michał Ronikier, wiersze żywej paginy (według Thackeraya) napisał Maciej Słomczyński. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990, s. 156.

W następnym numerze:

Tadeusz Chróścielewski: *wiersze* • Mirosław Haponiuk: *Mądrość nadziei* • Wacław Iwaniuk: *Gombrowicz i inni* • Tadeusz Chabrowski: *wiersze* • Alina Kochańczyk: *Słowo o Danucie Mostwin* • Danuta Mostwin: *Jest coś, co przetrwa dłużej* • Adam Fiala: *Australia czyli kocham krokodyle* • Janusz Koryl: *wiersze* • Stefan Symotiuk: *Adolf Eichmann w kostiumie Smierdiakowa* • Jan Misiuk: *Pogrzeb* • Andrzej Ogrodowczyk: *wiersze* • Dariusz Rott: *Oswajanie przestrzeni. O „AAAmeryce" Mirona Białoszewskiego* • Andrzej W. Guzek: *miniatury* •

Czesi i Słowacy

Ivan Blatný: *wiersze* • Jacek Kolbuszewski: *Cmentarz w Albrechticach* • Ivan Kalenič: *wiersze* • Dušan Taragel: *„Rola pisarza w społeczeństwie"* • Karol Chmel: *wiersze*

Andrzej L. Zachariasz: *Stary Rzym" czy „Nowe Średniowiecze"* • Lechosław Lameński: *Jesteśmy* • Krzysztof Karpiński: *Zamojskie festiwale jazzowe* • Listy z Nowego Jorku. Urszula M. Benka: *Dręczona w snach* • Omówienia książek poetyckich i eseistycznych • Noty.

ALEKSANDRA STRZAŁKOWSKA-CHOJNACKA

Kosmiczny wymiar dmuchawców

Józef Gielniak — nazwisko dobrze znane miłośnikom sztuki graficznej. Prace tego artysty, zmarłego dziewiętnaście lat temu, urzekają subtelnością i dekoracyjnością. Grafika Gielniaka zasługuje na omówienie nie tylko z uwagi na walory estetyczne, lecz także ze względu na głębokie treści, jakie się w niej kryją. Kluczem do ich odczytania jest niewątpliwie droga życiowa artysty, a zwłaszcza okres spędzony w sanatorium „Bukowiec" koło Kowar na Dolnym Śląsku.

Głównym źródłem informacji na temat Gielniaka są jego listy do przyjaciół i znajomych. Znajduje się tam wiele wyjaśnień dotyczących genezy prac, inspiracji twórczych, spraw technicznych. Listy ukazują codzienność sanatoryjną — cierpienie spowodowane chorobą, brak zrozumienia ze strony otoczenia, drobne kłopoty i drobne radości — wiosenna zieleń za oknem, wycieczka do lasu. Przymusowa izolacja stworzyła specyficzny klimat, w którym rozwijał się talent artysty. Bolesne doświadczenia z okresów nasilenia choroby, zabiegi szpitalne, uzależnienie od ludzi nie zawsze życzliwych, złożyły się na gorzką część życiowej prawdy, która odzywa się w sztuce Gielniaka. Tym bardziej godny podziwu jest jego optymizm, wiara w człowieka, w dobro i piękno, czego dowodzą wszystkie jego prace.

Artysta niechętnie udzielał wywiadów i wskazówek (zwłaszcza w okresie dojrzałej twórczości). W listach jednak często łamał tę zasadę. Stanowią one niejednokrotnie jedyny komentarz, stąd ich szczególna wartość.

Należy dodać, że Gielniak wysoko cenił poezję, natomiast z prozaików pociągali go zwłaszcza Kafka i Schulz. Interesowała go zarówno muzyka klasyczna, jak i jazz, z którym zetknął się we Francji. Wiele uwag na ten temat zawarł w listach do Henryka Płóciennika, podzielającego jego muzyczne fascynacje.

Dorobek artystyczny Gielniaka, mimo niewielkiej liczby pozycji, w jakiej się mieści (około siedemdziesięciu prac), zdumiewa bogactwem treści i formy. Wyjątkowość tego zjawiska tkwi niewątpliwie w sile przesłania artysty, który powiedział: (...) *gdy jesteśmy ustabilizowani wewnętrznie, wychwytujemy tylko związki między zjawiskami, ich istota pozostaje zakryta albo wymyka się nam. Gdy równowaga zostaje zakłócona, może pojawić się to* ***mocne odczucie rzeczywistości,*** *które dla sztuki wydaje się bezcenne.* [1]

Józef Gielniak urodził się 18 lutego 1932 r. w Denain, w północnej Francji, jako drugi syn Stanisława i Anny Gielniaków. W 1945 r. zaczął naukę w szkole średniej w Anzin, a jednocześnie w Szkole Sztuk Pięknych w Valenciennes, gdzie zjawiał się co tydzień w dniu wolnym od lekcji. Otrzymał tu I nagrodę za pracę z wyobraźni.

W 1948 r. otrzymał małą maturę w Anzin. W tym samym roku dostał I nagrodę za rysunek i akwarelę w konkursie „Union Française des Oeuvres Laiques d'Education Artistique", w którym brały udział wszystkie szkoły północnej Francji. Jesienią tego roku zaczął naukę w Liceum Polskim w Paryżu.

Po trzech miesiącach pobytu w liceum stwierdzono u Gielniaka chorobę płuc i wysłano go do sanatorium Neufmontiers-en-Brie, gdzie uczył się dalej. W 1949 r. zdał maturę w Paryżu.

[1] *Rozmowa z Józefem Gielniakiem.* Rozmawia Jerzy Stajuda. „Współczesność" 1956, nr 25-26.

W maju 1950 r. Gielniak przyjechał do Polski, zamierzając (zgodnie z podjętą wcześniej decyzją) rozpocząć studia na wydziale konsularno-dyplomatycznym w Warszawie. Niedługo po przyjeździe, z powodu krwotoku, trafił do szpitala w Grudziądzu. Leczenie, trwające kilka miesięcy, kontynuowano w Bydgoszczy. Kuracja szpitalna wpłynęła na zmianę jego planów życiowych. W 1952 r. postanowił starać się o przyjęcie na Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu. We wrześniu tego roku stan jego zdrowia gwałtownie się pogorszył i przewieziono go do szpitala w Bydgoszczy. Stąd wysłano go w 1953 r. na leczenie chirurgiczne do sanatorium „Bukowiec" koło Kowar na Dolnym Śląsku. Po niemal trzech latach, w ciągu których przeprowadzono kilka operacji, Gielniak został wypisany ze stanu chorych, jednak bez możliwości opuszczenia sanatorium. W dniu 2 maja 1956 r. przyznano mu w Bukowcu mieszkanie oraz pracę w archiwum i statystyce medycznej.

Ponieważ nie mógł podjąć normalnych studiów, na początku 1956 r. zwrócił się do Ministerstwa Kultury i Sztuki z prośbą o umożliwienie mu indywidualnego toku nauki. W związku z tym nawiązał z nim kontakt profesor Stanisław Dawski, ówczesny rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Otoczył on Gielniaka opieką i stał się jego nauczycielem. Wysyłał mu książki z zakresu sztuki, prasę francuską, potem także materiały potrzebne do pracy. Udzielał wskazówek dotyczących kompozycji i technik graficznych.

Początkowo Gielniak zajmował się rysunkiem. W ciągu kilku miesięcy wysłał Dawskiemu serię szkiców wykonanych w ramach ćwiczeń. Latem 1956 r. profesor zaproponował mu zajęcie się linorytem i dostarczył odpowiednie narzędzia. Gielniak zajął się nową techniką z zapałem, szybko robiąc postępy. W październiku ożenił się z Danielą Mańkę, którą nazywał Grażynką, pracownicą sanatorium. W grudniu zadebiutował na Okręgowej Wystawie Rysunku i Grafiki Związku Polskich Arystów Grafików we Wrocławiu. Sprzedał wtedy swoją pierwszą pracę, którą zakupiła biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

W 1958 r., dzięki inicjatywie Dawskiego, przyjęty został, na podstawie przedstawionych prac, do ZPAP.

Tempo pracy Gielniaka było różne, zależnie od samopoczucia. Brał jednak udział w wielu wystawach, w dużej mierze dzięki pośrednictwu Dawskiego, który żartobliwie pisał, że „prowadzi sekretariat Józefa Gielniaka".[2] Miał u siebie chronologicznie

[2] Stanisław Dawski: *Listy do Józefa Gielniaka.* Dział Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, IV.10.567. 22.02.1959.

Józef Gielniak: *Sanatorium (Wysoka Łąka)*, 1958, linoryt, 21 × 28,5 cm.

ułożony komplet prac, radził, które z nich wysłać na daną wystawę. Często decydował o tym sam, gdy naglił krótki termin nadsyłania prac.

Dni płynęły pozornie jednostajnym rytmem, lecz każdy z nich niósł ze sobą niezwykle intensywne odczuwanie rzeczywistości. Zapis tego stanu znajdujemy w korespondencji. Artysta pisał: *Przeróżne komplikacje ze zdrowiem wypełniają mi dnie ale wszystko to jest pełne intensywności, więc najzwyklejsze drobne sprawy stają się przedziwnie radosne, głębokie, sensowne. Natomiast doznania i przemyślenia nawarstwiają się tak, że ciągle wydaje mi się, że mam za sobą jakiś zdobyty ogromnym wysiłkiem szczyt, a stąd tylko bezkres i niemożność porozumienia, podzielenia się z nikim. Może też dlatego unikam wizyt, rozmów, tak pragnę ciszy, spokoju.*[3]

Gielniak zaczął odczuwać pewną dwuwarstwowość czasu, w którym płynęło jego życie i jego praca. Choroba dyktowała tempo pracy twórczej, zwolnione w stosunku do rytmu kolejno mijających godzin i dni. Niemożność zsynchronizowania tych dwóch nurtów wywoływała napięcie, poczucie straty czasu.

Wiosną 1972 r. otrzymał miłą wiadomość. Alliance Française zaprosiła Andrzeja Jakimowicza do Valenciennes, by tam wygłosił wykład ilustrowany przeźroczami na temat twórczości Gielniaka. Dużą radość sprawił artyście fakt, że ma to się odbyć właśnie w Valenciennes, o którym napisał: *Jest to miasto, gdzie spędziłem swoje dzieciństwo, swoją młodość, które zdecydowało o moim uksztaltowaniu, przez swoje szczególne nastawienie ku sprawom Sztuki i Umysłu.*[4]

Było to jedno z ostatnich radosnych przeżyć artysty. Zmarł w niecałe dwa miesiące później w sanatorium „Bukowiec".

6 czerwca 1972 r. w Muzeum Narodowym we Wrocławiu otwarto pośmiertną wystawę prac Józefa Gielniaka. Dwa lata później w Muzeum Okręgowym w Jeleniej Górze otwarto stałą wystawę dzieł artysty i zaczęto zbierać dokumentację jego twórczości.

Zaczęło się od rysunku. Na początku znajomości Dawski wysłał swojemu uczniowi małe monografie Leonarda da Vinci i Rembrandta. W załączonym liście szczegółowo wyjaśnił, na które reprodukcje należy zwrócić uwagę. Podkreślał miękkość rysunku i układ kompozycyjny u Leonarda oraz problem światła u Rembrandta. Zalecał wykonywanie studiów z natury w oparciu o przesłane reprodukcje. Jednocześnie zachęcał do zajęcia się stroną teoretyczną.

W zakresie rysunku, zwłaszcza przy studiach z natury, Gielniak był dobrze przygotowany — przydała się nauka w Valenciennes! Doskonalił swój warsztat, kierując się wskazówkami Dawskiego. Dążył jednak do wyjścia poza fotograficzną wierność, starając się znaleźć sposób na wyrażenie swojego spojrzenia na sztukę.

W maju 1956 r. stało się jasne, że chory nie będzie mógł opuścić sanatorium ze względu na konieczność stałej opieki lekarskiej. O normalnych studiach nie mogło być mowy. Pozostawało samokształcenie, toteż Gielniak poprosił Dawskiego o dalszą opiekę artystyczną. W odpowiedzi profesor zaproponował mu spróbowanie sił w linorycie. W liście udzielił dokładnych wskazówek dotyczących tej techniki.

Nowa technika zainteresowała Gielniaka, zaczął próbować, posługując się dłutkiem otrzymanym od Dawskiego. Był to cienki rylec o przekroju w kształcie litery „V", pozwalający na uzyskiwanie szerokiej gamy efektów. Pierwsze kawałki linoleum przysłał mu także Dawski. Później przyszedł Gielniakowi z pomocą sam „Bukowiec". W tym dużym sanatorium podłogi wyłożone były poniemieckim linoleum, bardzo dobrym gatunkowo, miękkim i elastycznym. Można było uzyskiwać na nim delikatną fakturę, co nie zawsze udawało się na polskim materiale. Dostęp do niego nie był trudny dla pracownika i mieszkańca „Bukowca". Przynajmniej w tym przypadku Gielniakowi dopisało... szczęście.

W sierpniu napisał entuzjastycznie: *Wiele radości przynosi mi „Linoryt", jest to dla mnie zupełnie coś nowego i wspaniałego! Chociaż męczę się trochę i brudzę po uszy przy odbijaniu, to rezultat daje mi wiele przyjemności(...).*[5]

Stopniowo zaczynał coraz pewniej posługiwać się językiem czarno-białych znaków. Pierwsze prace, zarówno ze względu na formę jak i na treść, utrzymywały się

[3] J. Gielniak do Ignacego Witza, Listy do przyjaciół (odpisy maszynopisowe), zebrał Henryk Szymczak. Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze, po 20.01.1957.

[4] Tenże do Konrada Jacobsa, jw., 6.04.1972.

[5] Tenże do St. Dawskiego, jw., 16.08.1956.

w dominującym wówczas nurcie realistycznym. Wciąż powraca tu postać ludzka ukazywana samotnie *(Dziewczyna szyjąca)* lub w grupie (*Robotnicy*). Jest też kilka graficznych krajobrazów. Przeważają duże płaszczyzny, gruba kreska i dążenie do osiągnięcia ekspresji.

W tym okresie Gielniaka wciąż pociągało malarstwo. Czuł jednak, że pełniej i lepiej potrafi wypowiedzieć się za pomocą grafiki, mimo jej skromniejszych i prostszych środków wyrazu. Dawski nie zniechęcał swojego ucznia do malarstwa, niemniej po obejrzeniu jego prac malarskich napisał: *Pod względem artystycznym one są słabsze od grafiki. To zupełnie inne zagadnienie — pomówimy o tym. Grafika jest Pana językiem rasowym.*[6]

Ostatni z linorytów wykonanych w 1957 r. *W hołdzie mojemu przyjacielowi*, zapoczątkował nowy etap — obrazowanie rzeczywistości, której składowe elementy zyskują (poza realnym układem) głębszą warstwę znaczeniową. Warstwa ta, początkowo ledwo uchwytna, wysuwa się w dalszych pracach na pierwszy plan, przysłaniając rzeczywiste związki istniejące między elementami. Proces ten postępował stopniowo, lecz konsekwentnie. Każda kolejna rycina była krokiem naprzód, czerpiąc przy tym z doświadczeń poprzedniej. Toteż chronologiczne uszeregowanie prac pozwala prześledzić proces i rozwój twórczy.

Trzy główne cykle (*Sanatorium, Improwizacje* i *Improwizacje dla Grażynki)* wyznaczają w twórczości Gielniaka trzy etapy, gdyż powstawały kolejno po sobie (z nielicznymi wyjątkami). Każdy z nich dotyczył innego aspektu, a raczej innego wymiaru tego samego zagadnienia.

SANATORIUM

Na cykl *Sanatorium* złożyły się linoryty wykonane w latach 1958-1971. Pierwsze z nich powstawały kolejno, jeden po drugim, późniejsze w dłuższych odstępach czasu, np. *Sanatorium VI* pochodzi z 1959 r., a *Sanatorium VII* z 1964 roku.

Ze względu na największą rozpiętość czasową towarzyszącą powstawaniu tego cyklu, *Sanatoria* można uznać za zapis ewolucji, jaką przeszła twórczość Józefa Gielniaka. Jej punkt wyjścia i punkt docelowy możemy wyznaczyć, zestawiając pierwsze i ostatnie ogniwo serii — *Sanatorium (Wysoka Łąka)* i *Transitus (Sanatorium IX)*. Dzieli je trzynaście lat. Ile bolesnych doświadczeń spotkało artystę w tym czasie? Nasilająca się choroba, ludzka zawiść i bezmyślność, świadomość niezrozumienia sztuki przez odbiorców. Były, oczywiście, także radosne chwile — narodziny synka, wizyty przyjaciół, ich listy, pomoc, wskazówki dotyczące twórczej pracy, a zwłaszcza (dzięki nim) nadzieja, że ta praca zostanie kiedyś należycie zrozumiana i oceniona.

Przemiany widoczne w całym cyklu *Sanatoriów* są odbiciem przemian, jakich doświadczył Józef Gielniak jako artysta i jako pacjent sanatorium „Bukowiec". Początkowo, pełen nadziei na zwalczenie choroby, zaczął coraz głębiej interesować się techniką, którą podsunął mu Dawski. Powstały *Sanatoria I-III*. Forma przeważa tu nad treścią. W *Sanatorium (Wysoka Łąka)* z 1958 r. całość kompozycji przywodzi na myśl misterną, koronkową robotę. Czarne prześwity okien sprawiają wrażenie ażuru. W nich i w delikatnie zaznaczonej, wciąż zmieniającej się fakturze murów i dachów, budynek zatracił swój ciężar. Wysmukłe iglice wieżyczek nadają lekkość całej bryle, stanowią jej subtelne obramowanie, a zarazem umiejętnie ożywiają czarną płaszczyznę tła. W linorycie tym artysta podjął próbę pokazania rzeczywistości otaczającej go na co dzień. Jest to krajobraz przełożony na język czarno-białych linii z zachowaniem wierności oryginałowi.

Kolejna praca graficzna *Sanatorium II (Neufmontiers-en-Brie)* jest już próbą przekształcenia widzianej rzeczywistości.

Budowlę sanatorium pokrywa wzór naśladujący cegłę. Na tym tle, w poszczególnych polach widnieją rozmaite białe i czarne elementy. Układają się one w ciąg przypominający do złudzenia wyposażenie laboratorium czy też gabinetu lekarskiego. W centrum widoczna jest czarna tarcza — ekran EKG. Po lewej stronie — butla i naczynie przypominające kroplówkę — prowadzą do nich gładkie przewody i siateczki, naśladujące wyglądem żyły. Jasna kula, znajdująca się w najwyższej części

[6] St. Dawski, jw., 30.04.1958.

Józef Gielniak: *Improwizacja dla Grażynki II*, 1965, linoryt, 16,5 × 21,6.

budynku, to lampa. Ten sam motyw, lecz przekształcony, pojawi się później w linorycie *Jesień w Bukowcu*. (W rozmowie z Henrykiem Płóciennikiem Gielniak wspominał, że leżąc całymi dniami, a nawet tygodniami, w łóżku szpitalnym, bardzo osłabiony, mógł godzinami wpatrywać się w lampę.[7])

Oto rzeczywistość kryjąca się za murami sanatorium — skomplikowana, pełna powikłań i wzajemnych zależności.

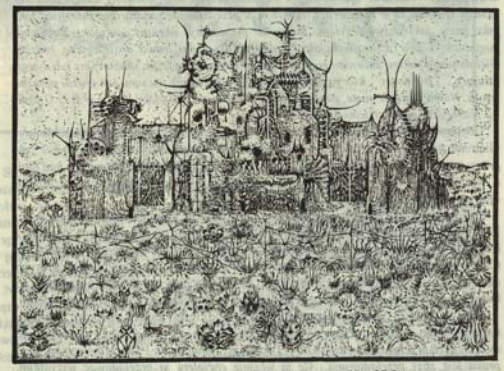
Kolejny linoryt (*Sanatorium III /Bukowiec/*, 1958), Gielniak poświęcił „Bukowcowi", należącemu wraz z sanatorium „Wysoka Łąka" do jednego zespołu sanatoryjnego.

Ścianę sanatorium pokrywa sieć rozgałęziających się łodyg roślinnych bądź naczyń krwionośnych. Ożywia ona nie samą płaszczyznę, lecz cały budynek, jakby ukazując jego wewnętrzną strukturę. Niejednoznaczność jej rysunku ujawnia różne aspekty istnienia budowli: związki z naturalnym otoczeniem (gdy odczytamy tu rysunek łodyg bądź korzeni), związki z chorobą (preparaty tkanek), albo ukazanie budynku jako żywego tworu (gdy układ krwionośny uznamy za jego własny, ożywiający całą strukturę). Poprzez ściany budynku ukazuje się naszym oczom jego wnętrze — metafora losów jego pacjentów. Jednocześnie całość sama staje się żywym organizmem, funkcjonującym w otaczającej ją rzeczywistości — jest to ukazanie zamkniętej ludzkiej społeczności, a poprzez nią pojedynczego człowieka, wobec natury i wobec otoczenia. Problem ten, istotny dla całej twórczości Gielniaka, w tym cyklu przybrał metaforyczną postać. Sanatorium, jako asymilacja lub alienacja względem otoczenia, to nie tylko zapis osobistych przeżyć związanych z konkretnym miejscem. To także próba ukazania losów jednostki stojącej wobec napierającej na nią rzeczywistości. Ten linoryt to jedna z pierwszych prób dokonania takiego zapisu.

Pierwsze *Sanatoria* są widokami budynków o zamkniętych ścianach, skrywającymi swoje wnętrze przed postronnym obserwatorem. W *Sanatorium IV (Saint-Hilaire)*, 1958 r. następuje równowaga sił — zarówno wnętrze budynku, jak otaczająca je przyroda są jednakowo aktywne. Odtąd sanatorium traci zewnętrzną osłonę, ukazując swoją strukturę i wtapiając się w istniejącą wokół rzeczywistość.

W omawianym cyklu szczególne miejsce zajmuje *Sanatorium V* (1958). W rozmowie z Jerzym Stajudą, przeprowadzonej w 1965 r., Józef Gielniak tak wspominał okoliczności towarzyszące powstaniu tej kompozycji: *„Sanatorium V" było dla mnie zresztą bardzo ważną pracą. Okoliczności pamiętam dokładnie. Długo chorowałem, wreszcie poczułem się lepiej. Mogłem wyjść do parku. Było pogodnie, ułożyłem się w trawie, „słuchałem jak rośnie". I coś nagle stało się dziwnego. Stwierdziłem z zaskoczeniem, że trawa ogromnieje mi w oczach, staje się groźna, przesłania masyw budynku, że ten masyw ożywa nagle, że wszystko zaczyna wchodzić w nieoczekiwane związki. To była naprawdę niezwykła chwila. O tym „Sanatorium" pisano potem, że jest halucynacyjne. Oczywiście nic wspólnego z halucynacją nie miało to niezwykle intensywne odczucie rzeczywistości, jakiejś nagiej, surowej, w pełni konkretu, poza wszelkimi abstrakcjami i konstrukcjami pojęciowymi. Sam nie wiem, skąd mi się potem wzięła śmiałość cięcia, odwaga ryzyka. (Ostatecznie przedtem robiłem coś zupełnie innego). Pracowałem jak w gorączce.*[8]

Musiał to być ważny moment w jego pracy artystycznej, skoro jeszcze parę lat później powracał do niego w listach do znajomych, pisząc: *„Sanatorium V", które tu powołałem do życia działa nie jak* ***znak rzeczy****, ale jako* ***sama rzecz*** *doświadczona moją wrażliwością, wyobraźnią, jak na mnie działało w całej swojej okrutnej rzeczywistości Sanatorium Bukowiec, co usiłowałem tu precyzyjnie* ***wyrazić****. Patrząc na widziany gmach sanatorium „Bukowiec" cóż można o nim wiedzieć? Jego zewnętrzny wygląd, jego architektura może się zmienić,* ***realność*** *moich doznań, które są zarazem cząstką doznań nas wszystkich, to pozostaje, to jest wartościowe i prawdziwe w sztuce. Naszym wzorem w pracy, ideałem może być tylko* ***dziecko i jego genialny niczym nieskrępowany sposób wyrażania swojego świata*** *— jest* ***w tym bardzo dla nas istotny element zabawy, swobody, kaprysu, braku odwagi, braku pretensjonalności.***[9]



Józef Gielniak: *Sanatorium V*, 1958, linoryt, 20 × 27,3 cm.

Na porośniętym roślinnością terenie, odsuniętym od widza w głąb obrazu, wznosi się masyw budowli — żywego organizmu. Ogólny zarys zbliżony jest do sylwetki sanatorium „Bukowiec". Ten żywy twór w niczym nie przypomina budynku złożonego ze ścian, okien i drzwi. Jego wnętrze wypełniają liczne kanały i kanaliki, wynurzające się nagle z ogromnego cielska, łączące się ze sobą, ponownie przenikające do środka, aż wreszcie znajdujące swoje ujście w podłożu.

Podłoże zbudowane jest z innej materii, pokryte roślinami o dziwnych, nieznanych kształtach. Wywołują one u odbiorcy niepokój. Brak tu elementów znanych oku, które mogłyby zapewnić poczucie bezpieczeństwa (czyż można bowiem bać się rzeczy od dawna dobrze znanych?).

Te obce, udziwnione kształty są nieprzyjemne, wręcz groźne. Rośliny stają się

[7] *Józef Gielniak i Henryk Płóciennik. Rozmowy* (odpisy z taśmy magnetofonowej). Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze.

[8] Rozmowa z Józefem Gielniakiem, jw.

[9] J. Gielniak do H. Płóciennika, jw., 10.12.1963.

niepokojące, jak by mogły stanowić realne zagrożenie. Oto podnoszą swe cienkie, lecz prężne łodyżki i pierścieniem zagradzają drogę do sanatorium, niczym zasieki.

Sam masyw, do którego nie ma dostępu, nie jest wcale przychylny. To potężny stwór, który wyrósł z tej gleby, na niej się rozwinął, a teraz stał się odrębnym organizmem o zamkniętej, nie dopuszczającej elementów z zewnątrz, strukturze. Wyrastające z niego długie, powyginane wąsy wznoszą swe końce na kształt członków owada. Niby anteny utrzymują one jego kontakt z zewnętrznym światem. Dzięki nim może się od niego odizolować, nie wiążąc z nim bezpośrednio.

Zrozumienie *Sanatorium VI* (1959) bez wyjaśnień samego autora, jest prawie niemożliwe. Na kształt tej pracy wpłynęły niewątpliwie cztery *Improwizacje* z końca 1958 i z początku 1959 roku. Skojarzenia, które towarzyszyły powstawaniu tego linorytu, są trudne do odkrycia. Powraca tu motyw kuli — lampy, potraktowany jednak całkowicie inaczej niż w *Sanatorium II*. Nie pojawia się tutaj sylwetka sanatorium. Jest to raczej zapis osobistych wrażeń związanych z określonym miejscem.

W rozmowie z Henrykiem Płóciennikiem artysta wspominał spacery, jakie odbywał jesienią 1956 r.[10] Scenerię tych spacerów powtórzył w *Sanatorium VI* — jesienny krajobraz, szybko zapadający, chłodny zmierzch, wilgotne mgły, a w oknach świetliste kule lamp.

W 1964 r. Gielniak napisał do Wojciecha Siemiona: *„Kochany Wojtku! pracuję obecnie nad linorytem dla Ciebie — to miała być niespodzianka, ale zdradzę Ci treść dlatego, że zaszła taka zmiana. Tytuł tej pracy miał być taki: „O.G.Z.B. linoryt dedykowany Wojtkowi Siemionowi". Znaczenie tych liter mieliśmy znać tylko my „Odlot Gielniaków z Bukowca", linoryt miał przedstawiać sanatorium Bukowiec taki jaki znam, jaki doświadczyłem, Bukowiec prawdziwy, okrutny... wysoko na niebie pogodnym i gwieździstym chciałem umieścić dla żartu ledwo dostrzegalną rodzinę Gielniaków w jakimś dziwnym pojeździe przypominającym leżak sanatoryjny lub dywan latający... „Bukowiec", który częściowo zrobiłem pozostaje ten sam, jak groźne potężne wrota. Niebo zostanie puste, pogodne, obojętne. Nowy tytuł pracy będzie N.B.O.G.Z.B. — Nie będzie odlotu Gielniaków z Bukowca.*[11]

Tak powstało w 1964 r. *Sanatorium VII*. Był to linoryt bardzo praco- i czasochłonny. Gielniak przyznał to w liście do Ignacego Witza: *Nie przypuszczałem, że będzie tyle pracy przy tym moim nowym linorycie. Jeszcze chyba cały listopad przesiedzę nad nim, a może i dłużej. Kiedy to robię, wydaje mi się, że to będzie* ***najlepszy*** *ze wszystkich linorytów — potem okazuje się, że to jeszcze nie to.*[12]

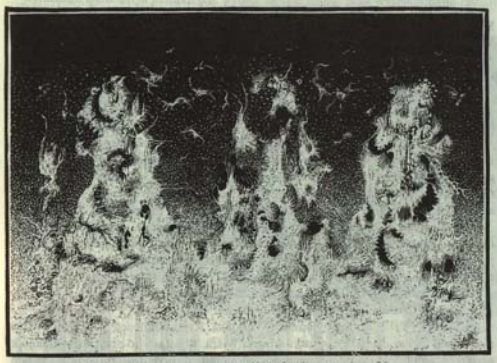
Przed nami otwierają się i wznoszą w górę potężne ramiona nieznanego tworu. Pokryte są plątaniną drobniutkich, dziwacznych elementów. Od dołu pną się wzwyż łodygi roślin, które stopniowo przenikają się i łączą ze spiętrzonymi wyżej elementami. Całość staje się labiryntem linii kreślących nieoczekiwane, obce kształty, w których oko momentami dostrzega nagle to szkielet jakiejś machiny czy żywego ogranizmu, to butle kroplówki, to znów fragment rośliny jakby powiększony pod mikroskopem.

Martwy spokój jasnej płaszczyzny nieba podkreśla jeszcze mocniej niepokój napęczniałego organizmu. Tak wyjaśnił to artysta: *Chodzi mi bardziej o rzeczywistość wewnętrznych przeżyć. Opowiem to na przykładzie „Sanatorium VII". Mówiono mi, że ta praca jest zbyt przeładowana. Ale ja właśnie chciałem ją przeładować wszystkim. Chodziło mi o pełną prawdę tego właśnie, a nie innego miejsca. Spędziłem tu w końcu dobrych parę lat życia. Dla kogoś z zewnątrz jest to może po prostu bardzo okazały i niewinny budynek. A w jego wnętrzu dzieją się rzeczy, o których trudno mieć pojęcie. Pewna ilość jednostkowych tragedii, oczekiwań, nadziei. Tak indywidualne, a tak w gruncie rzeczy podobne, krążące wokół jednej sprawy, są te przeżycia. (...) Tutaj kwitną bardzo piękne bzy. Lubię brać gałązki do ręki, przyglądać się im z bardzo bliska. W ogóle lubię przyglądać się z bliska.*

To wszystko jest moim „przedmiotem". I tylko w całości ma on sens. Jako „postać", jako pełna struktura.

Tu, w tej właśnie pracy, poczyniłem pewną koncesję na rzecz obecności jednostkowych przedmiotów, nawet topografii. Wiesz dlaczego? To miał być ostatni rozrachunek z Bukowcem. „Sanatorium VII" dedykowane jest Wojtkowi Siemionowi. Właśnie Wojtek postarał się wtedy o przeniesienie nas do Otwocka. Bardzo sobie życzyłem tej zmiany, niestety — lekarze uznali, że jest zbyt ryzykowna.[13]

Sprawa przeniesienia się Gielniaków z Bukowca ciągnęła się bardzo długo. W sanatorium artysta znajdował się na uboczu, wszelkie zawiadomienia o konkursach itp. nowiny z życia kulturalnego docierały zawsze z dużym opóźnieniem. Przez parę lat jego jedynym łącznikiem i sekretarzem (jak sam się nazywał) był profesor Dawski. Przysyłał mu materiały, sam wybierał i wysyłał prace na konkursy i wystawy.



Józef Gielniak: *Improwizacje II*, 1959, linoryt, 18 × 25 cm

Stopniowo zwiększała się korespondencja Gielniaka, odwiedzali go przyjaciele, zaczął otrzymywać nagrody w kraju i za granicą. Stąd zrodziła się plotka o bardzo dobrej sytuacji finansowej artysty, przypisywano mu ogromne sumy w dolarach, chociaż jedyne źródło utrzymania rodziny Gielniaków stanowiły: pensja żony i sprzedawane odbitki. Przyjaciele starali się w Ministerstwie Kultury i Sztuki o przyznanie Gielniakowi różnego rodzaju pomocy finansowej, najczęściej rent otrzymywanych kwartalnie.

Nie tylko kłopoty finansowe niszczyły spokój artysty. Postawa lekarzy nie budziła wątpliwości, że poważnie nie przejmują się jego zdrowiem. Początkowo uważano, że przesadza, zanadto wsłuchuje się w swój organizm i wyolbrzymia problem. Potem stwierdzono, że w tym stanie nic już nie da się zrobić i nawet nie warto próbować. Oczywiście, lekarze dzielili się swymi spostrzeżeniami z pacjentem. Wierzył on jednak w niezbadane możliwości ludzkiego organizmu i jego zdolność do regenerowania sił. Rzeczywiście, wbrew opiniom lekarzy przeżył kilkanaście lat z tą chorobą. Może znalazłby więcej sił do walki z nią w klimacie życzliwości i zrozumienia? Tymczasem w chwilach pogorszenia zdrowia chory zostawał otoczony oficjalną opieką lekarską. Lekarze, nie wierząc, by choremu udało się przeżyć choćby kilka miesięcy, nie zgadzali się na podawanie mu najnowszych, zagranicznych leków. Uważali przy tym, że stać go z pewnością na kupno tych środków. Władysław Śmigielski, również pacjent sanatorium, przytoczył opinię personelu medycznego o Gielniaku — „stracony i bogaty".[14]

W takich warunkach powstał projekt wyrwania się z tego miejsca. Inicjatywę przejął Wojciech Siemion i w 1964 r. Gielniakowie stanęli przed propozycją wyjazdu do Otwocka.

Do przeprowadzki jednak nie doszło.[15] Z jasnej płaszczyzny nieba zniknęły trzy małe

[10] J. Gielniak i H. Płóciennik, jw.
[11] Tenże do Wojciecha Siemiona. jw., 17.03.1964.
[12] Tenże do I. Witza., jw., 24.10.1964.
[13] Rozmowa z Józefem Gielniakiem. jw.
[14] Władysław Śmigielski: *Wspomnienia o Gielniaku* (maszynopis). Muzeum Okręgowe w Jeleniej Górze.
[15] J. Gielniak do St. Dawskiego, jw., 19.03.1964.

figurki w „dziwnym pojeździe przypominającym leżak sanatoryjny lub dywan latający"[16]. W dole Bukowiec „pozostaje ten sam jak groźne, potężne wrota".[17] Przez nie, otwarte przed nami, wkraczamy do wnętrza organizmu, który, czyniąc z nowo przybyłego kolejny element swej budowy, już go nie oddaje. Niebo pozostało puste. Bukowiec zwyciężył.

Po trzech latach powstała następna praca tego cyklu: *Sanatorium VIII* (1967). W nowej wizji sanatorium organicznie wtapia się w otaczającą je przyrodę. Fantazyjna roślinność o łagodnych, obłych kształtach skupia się wokół centralnego punktu — sanatorium o zarysach ledwo rozpoznawalnych i wyodrębnionych z otoczenia. Szata roślinna zmienia stopniowo swe formy i przechodzi w fantazyjny zarys chmur. Wszystkie elementy są ze sobą powiązane. Poszczególne większe formy zostały zróżnicowane, lecz granice między nimi zacierają się do tego stopnia, że wzrok odbiorcy przechodzi nad nimi, postrzegając wszystko jako jednorodną całość.

Gielniak tak pisał o tej pracy do Witza: *Nowy linoryt jest prawie ukończony — jeszcze trochę poprawiam. Będzie to jeszcze jedno „Sanatorium"! Jakby wtopione w wielkim ruchu przyrody — organicznie powiązane z nią — co zmienia jego znaczenie. W „Sanat. V" np. jest jeszcze wyraźnie światem zamkniętym w sobie, wyeksponowanym, wyjętym z „kontekstu", choć organicznie wyrasta jako dzieło przyrody. Moja wizja świata pogłębiła się i poszerzyła, więc musiałem jakoś próbować to wyrazić w nowy sposób. Oczywiście „Sanatorium" to tylko metafora — to mój makrokosmos — można go zastąpić każdym zbiorowiskiem ludzkim, społecznością, cywilizacją!*[18]

Ta koncepcja wynikła, zdaniem artysty, z odkrycia przez niego na nowo jego dawnego świata, świata, w którym powstały pierwsze *Sanatoria*. Tym powrotem postanowił zamknąć cykl. Refleksję nad dotychczasowymi dokonaniami artystycznymi zawarł w liście do Stanisława Dawskiego: „Trzeba mi teraz iść dalej, dalej (...)".[19]

Jednak nie ten linoryt zakończył serię *Sanatoriów*. Miejsce to zajął *Transitus (Sanatorium IX Bukowiec). W hołdzie Ignacemu Witzowi.*

Ignacy Witz był bliskim przyjacielem Gielniaka. Korespondencję nawiązali w 1959 r., a trwała ona aż do 1971 r. — roku śmierci Witza. W listach do przyjaciela Gielniak zawarł szczególnie dużo interesujących wiadomości — o życiu w „Bukowcu", swoim stanie zdrowia, a zwłaszcza o swoich pracach. Korespondencja na tematy związane ze sztuką zbliżyła ich do siebie i znajomość przerodziła się w głęboką przyjaźń. W 1960 r. Gielniak napisał: *Nikt nie rozumie lepiej niż Pan tego, co robię, nikt bardziej nie odczuł dotąd tego co robię.*[20]

Śmierć przyjaciela Gielniak odczuł bardzo boleśnie. Jego pamięci poświęcił *Transitus*, ostatnią i zarazem najbardziej wstrząsającą wizję z cyklu *Sanatorium*.

Na czarnym, gładkim tle wznoszą się w górę rozpięte symetrycznie na pniu drzewa skrzydła, niby płonące chusty. Pnące się po nich języki ognia strzępią kontury skrzydeł, prowadząc wzrok ku wyrastającemu z pnia świetlistemu słupowi. Wybucha on z trzonu drzewa spowitego płonącym płaszczem, rozrywając gładką czerń tła.

Niespokojny ruch zygzaków skierowany ku górze podtrzymują pionowe krawędzie skrzydeł i zarys pnia. Płonące narożniki, niczym ogromne wywinięte języki, wysuwają się ku odbiorcy, potęgując ekspresję przedstawienia. Łagodny łuk rozpostartych skrzydeł przechodzi w dynamiczny poszarpany brzeg biegnącego w górę słupa.

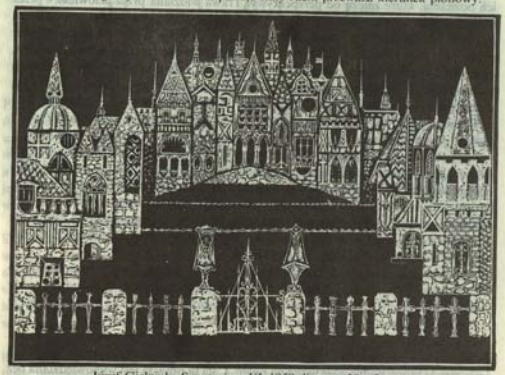
We wszystkich elementach widoczna jest tendencja wstępująca. Ten kierunek, chwiejny i niespokojny w dolnej części ryciny (języki ognia), w partii środkowej nabiera siły i dyscypliny (rozpostarte skrzydła) i wybucha w części najwyższej, koncentrując się w słupie ognia i światła, umieszczonym pośrodku płaszczyzny.

Patrząc na *Transitus* niemal słyszy się ulatującą w przestworza pieśń towarzyszącą tej wstrząsającej przemianie. To, co ziemskie, odrzuca swą materialną powłokę i staje się tym, co ponadczasowe — światłem, które we wszechświecie istnieje i istnieć będzie zawsze.

[16] Tenże do W. Siemiona, jw., 17.03.1964.
[17] Tamże.
[18] Tenże do I. Witza, jw., 23.07.1967.
[19] Tenże do St. Dawskiego, jw., 14.09.1967.
[20] Tenże do I. Witza, jw., 16.09.1960.

Dwa pozostałe cykle — *Improwizacje* (1958-1963) i *Improwizacje dla Grażynki* (1963-1971) wychodzą poza obszar rozważań wyznaczony przez *Sanatorium*.

Improwizacje są zapisem obserwacji przeprowadzonych w odwrotnym kierunku. W omówionym cyklu obserwator spoglądał na budynek z zewnątrz, znajdując się w jego otoczeniu. Teraz budynek znika, zostaje samo otoczenie i ono staje się przedmiotem zainteresowania. Przyroda, w przeciwieństwie do architektury, podlega ciągłym zmianom, toteż *Improwizacje* charakteryzuje lotność i zmienność form. Przestaje dominować linia ciągła (stosowana w *Sanatoriach*), przeważa subtelna kreska, punkt, kropka. Brak wyraźnego zamknięcia kompozycji, wydaje się ona istnieć poza wyznaczonymi ramami. Między poszczególnymi elementami panuje stały ruch, przeważa kierunek pionowy.



Józef Gielniak: *Sanatorium VI*, 1959, linoryt, 20 × 26 cm.

Improwizacje dla Grażynki ukazują świat widziany z kosmicznej perspektywy. Malutki „Bukowiec" staje się tylko drobną częścią pejzażu, niemniej jest widoczny. Jego obecność można tłumaczyć dwojako: dramatyczne sceny rozgrywające się na niebie mogą być eksplozją bolesnych doświadczeń, nagromadzonych w sanatorium, jednocześnie wydają się być uogólnieniem ludzkiego dramatu, złożonego z losów wielu ludzi, między innymi pacjentów „Bukowca". Kosmiczny wymiar *Improwizacji dla Grażynki* wiąże się z wykorzystaniem scenerii nieba dla ukazania szerokich rozważań nad losem naszej planety i jej mieszkańców.

Oba cykle dotyczą tego samego zagadnienia — niezmienności praw biologicznego rozwoju, bezustannych przemian, cyklicznych powrotów narodzin i śmierci, którym podlega każda forma życia.

Ten problem rozpatrywany jest także w odniesieniu do całej ludzkości i praw rządzących historią. Pisząc o *Improwizacji dla Grażynki*, Gielniak stwierdził: *Chciałem pokazać, że wszystko jest działaniem biologicznych praw rozwoju, zjawiające się, jakiś czas trwające wojny, rozruchy, wzburzenia — przedłużeniem człowieka — coś nierozerwalnie związane z wielkim Nurtem jak bańki na potężnej rzece. Tylko z perspektywy fenomenu kosmicznego można właściwie ocenić rzeczywistość ziemską, widzieć to, co się dzieje, objąć „całość", zrozumieć wiele spraw, „widzieć" bardzo jasno.*[21]

Improwizacje posługują się językiem niełatwym w odbiorze. Trafne odczytanie przesłania artysty jest o wiele trudniejsze niż w przypadku *Sanatorium*. Nie mamy tu do czynienia ze zwyczajnym obrazem rzeczywistości, lecz ze swoistymi „wariacjami na jej temat". To pozostawia odbiorcy szeroki margines swobody przy odczytywaniu ukrytych treści. Często jedyną wskazówką jest podtytuł pracy. Sam artysta przyznawał: *Najtrudniej*

[21] Tenże do I. Witza, jw., 2.07.1966.

jednak znaleźć kształt dla spraw nie prostych i nie jednoznacznych, wyrazić ją językiem poezji![22]

Jedną z wersji takiego poetyckiego zapisu jest *Improwizacja III.*

Nad jasnym pasem łąki kołyszą się główki dmuchawców, które niewidzialny prąd odrywa od podłoża i unosi w górę. Wraz z nimi krążą w powietrzu drobinki pyłu — łączące się miejscami w pajęcze nitki babiego lata. Wszystko to unosi się coraz wyżej i wyżej — na czarnym niebie dmuchawce jaśnieją niby gwiazdy.

Miliardy atomów, które krążą w kosmosie i budują jego strukturę, nie różnią się niczym od tych, które tworzą naszą ziemską rzeczywistość. Cała przyroda, cały kosmos i wszechświat podlegają niezmiennym prawom ciągłego przemijania i stawania się — dzięki temu trwają. W swej istocie nie różnią się między sobą, różne są rodzaje ich poznania, które zależą od perspektywy. Trawa widziana przez człowieka i przez mrówkę, to dwie różne wielkości i dwa różne doświadczenia, choć w obu przypadkach jest tym samym źdźbłem trawy. Atomy łączą się ze sobą w różne kategorie form: materię ożywioną i materię nieożywioną, w formy mogące poruszać się, wydawać głos, czuć, myśleć... Podlegają one prawom przemijania, ale atom nie ginie — istnieje przechodząc w strukturę innej formy. Ziemska rzeczywistość i sam człowiek są elementami wszechświata, podlegają jego prawom na równi z innymi ciałami niebieskimi. Przyroda zaprogramowana jest według tych regul — wszystkie jej twory zawierają w swej strukturze wszechświata, dlatego wszystkie jej twory są idealne.

Puszyste kule dmuchawców unoszące się nad łąką są jak odległe gwiazdy krążące w kosmosie — jedne i drugie przestaną kiedyś istnieć, za życia jednej gwiazdy zginą niezliczone pokolenia dmuchawców i ludzi... W końcu jednak i jej blask zgaśnie, nadejdzie jej koniec, jak dla każdej formy istniejącej we wszechświecie. On jeden istnieć będzie zawsze, nie ulegając prawu przemijania. Wszechświat jest wieczny. Czas nie ma nad nim żadnej władzy, bo stanowi tylko jeden z elementów zamkniętych w jego wnętrzu — jak gwiazdy, ludzie i dmuchawce.

Atmosfera „Bukowca", żyjącego własnym rytmem, niewątpliwie przyczyniła się do specyficznego klimatu prac Gielniaka. Sam artysta przyznał: *Na tym „odludziu", gdzie jestem od tylu lat, widać lepiej pewne rzeczy małe i duże, nie tylko rosę na trawie, ale i te miliardy gwiazd nad nami, rozumie się lepiej siebie samego i innych ludzi.*[23]

Grafika Józefa Gielniaka zachwyca misterną formą i głębią swego przesłania. Zawarta jest w niej prawda o człowieku i jego losie — marzeniach, wzlotach, upadkach i sile, dzięki której podnosi się wciąż na nowo. Cała ta prawda jest wypowiedziana bez przywoływania sylwetki ludzkiej. Parafrazując słowa artysty[24] można powiedzieć, że w jego pracach wszystkie roślinne i sanatoryjne elementy są tylko rekwizytami w teatrze, w którym główną rolę gra człowiek.

[22] Tenże do J. Pawłowicza, jw., 13.03.1963.
[23] Tenże do K. Jacobsa, jw., 17.02.1966.
[24] Tamże 26.01.1970.

Aleksandra Strzałkowska-Chojnacka

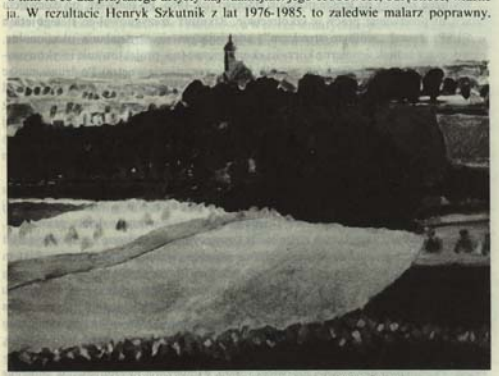
LECHOSŁAW LAMEŃSKI

„KOLOROWE JARMARKI" Henryka Szkutnika

Czy będąc artystą profesjonalnym, a więc wykształconym (studia na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, dyplom w 1976 roku), dysponującym zarówno znacznym przygotowaniem teoretycznym jak i praktycznym, uzupełnionym dodatkowo kilkuletnią pracą pedagogiczną w zawodzie nauczyciela malarstwa, rysunku i rzeźby (najpierw — przez rok — w PLSP w Zduńskiej Woli, a następnie — znacznie dłużej — w PLSP w Zamościu), można powiedzieć o sobie, że jest się twórcą w pełni ukształtowanym, świadomym swego artystycznego posłannictwa?

W wielu przypadkach zapewne tak, ale artysta, o którym tutaj mowa — Henryk Szkutnik, ur. w 1950 roku w Lubartowie — jeszcze do niedawna nie mógł — jak mi się wydaje — stwierdzić tego z całą stanowczością. Tym bardziej że jego postawa twórcza nie potwierdzała początkowo tezy, że artystą (niekoniecznie przez duże A) staje się w gruncie rzeczy automatycznie, po uzyskaniu dyplomu ukończenia ASP (w Krakowie lub Warszawie), bądź też — wspomnianego już — Wydziału Sztuk Pięknych na UMK w Toruniu.

Co prawda jak przystało na jednego z wielu wrażliwych i uzdolnionych młodych ludzi, których przez pięć długich lat uczono cierpliwie zasad kompozycji i perspektywy, umiejętności posługiwania się rysunkiem i plamą barwną, malowania pejzażu, martwej natury i kompozycji figuralnych, Henryk Szkutnik dobrze wiedział co robić z ołówkiem, węglem, a zwłaszcza pędzlem, aby stworzyć płótna efektowne, cieszące się uznaniem tzw. szerokiej publiczności. Ale lata studiów jakby przytłumiły, zgasiły w nim to co dla przyszłego artysty najważniejsze: jego osobowość, odrębność, własne ja. W rezultacie Henryk Szkutnik z lat 1976-1985, to zaledwie malarz poprawny.



Henryk Szkutnik: *Komarów I*, 1985, olej, 100 × 70 cm.

tworzący raczej sporadycznie, przede wszystkim proste, nieskomplikowane pejzaże. Pejzaże z czerwoną bryłą wiejskiego kościółka wyłaniającą się z kępy strzępiastych drzew, długie pofaldowane zagony ze stogami siana, kilka chałup o jasnych pobielanych ścianach i szarych połaciach dachów prześwitujących przez gęstą zieleń krzaków i korony drzew, a także otulone śniegiem zabudowania gospodarcze czy wreszcie trzy osamotnione drzewa na tle pustych — martwych — pól i łąk. Dużo przestrzeni, kadrowanie z lotu ptaka, wysoko podniesiona linia horyzontu, wyważony, stonowany koloryt, czynią z płócien artysty dzieła miłe dla oka, ale pozbawione znamion indywidualizmu. Tego typu pejzaże malowało, maluje i zapewne malować jeszcze będzie wielu artystów. Zarówno tych profesjonalnych jak i amatorów. Naturalnie w płótnach naszego twórcy czytelne jest jego akademickie przygotowanie, dają się zauważyć próby syntetycznego ujmowania tematu, budowania nastroju obrazu w oparciu o wąskie akordy barwne i harmonię kilku, starannie dobranych kolorów. Są to jednak ciągle płótna operujące językiem znaków plastycznych typowych dla co najmniej kilku pokoleń malarzy polskich, którzy przeszli — mniej lub bardziej dokładnie — lekcję koloryzmu, zapoczątkowaną przez Józefa Pankiewicza (notabene urodzonego w Lublinie), w latach dziewięćdziesiątych XIX stulecia, a rozwiniętą następnie przez jego uczniów z tzw. Komitetu Paryskiego w dwudziestoleciu międzywojennym.

Podejrzewam, że na niemocy i nijakości malarstwa Henryka Szkutnika — z lat 1976-1985 — zaciążyły w negatywnym stopniu lata pracy w liceum plastycznym w Zamościu, gdzie osiadł artysta na stałe. Konieczność zapewnienia sobie i najbliższym (żonie i synowi) niezbędnego „minimum socjalnego", zmusiła go do zajęcia się edukacją młodzieży niemal na drugi dzień po opuszczeniu gościnnych murów uniwersytetu toruńskiego. Wymuszona przez sytuację życiową dydaktyka, zabrała mu nie tylko cenny czas, ale przede wszystkim — jak sądzę — siły niezbędne do wypracowania własnych — oryginalnych — środków wyrazu. Twórca w pełni świadom niedostatków i niedociągnięć swojej sztuki, głównie w sferze wyrazowej, malował mało i nieregularnie, wystawiał niechętnie i rzadko.

Zadebiutował późno, dopiero w 1982 roku, biorąc udział w zbiorowej wystawie artystów zamojskich w nowo otwartej Galerii Sztuki Współczesnej, na poddaszu jednej z kamienic okalających Rynek Wielki Zamościa. W latach 1982-1985, pojedyncze płótna artysty zobaczyć można było zaledwie na trzech zbiorowych wystawach zorganizowanych w galeriach perły renesansu polskiego. Można więc rzec, że był Szkutnik twórcą zdecydowanie lokalnym, o skromnym dorobku plastycznym i równie niewielkim dorobku wystawienniczym, bardziej znanym z pracy pedagogicznej niż z działalności artystycznej.

Wyraźne zmiany na lepsze przynosi dopiero rok 1986. Po pierwsze, po dziewięciu latach nieprzerwanej pracy w szkolnictwie, Szkutnik zrezygnował ze stałego etatu w PLSP. Został „wolnym strzelcem", angażującym się w działania okazjonalne, przynoszące jednak wymierne korzyści ekonomiczne (np. projektowanie i wykonywanie reklam sklepowych, fresków, mozaik, łącznie z aranżacją wnętrz). Po drugie, mając wreszcie znacznie więcej czasu dla siebie, mógł poważnie zająć się pociągającym go „od zawsze" malarstwem sztalugowym. Na efekty nie trzeba było czekać długo. Już w październiku tego roku, na wielkiej wystawie pt.: *Plastyka lubelska*, zorganizowanej w salach BWA i Muzeum na Zamku, z okazji 50-tej rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie, Szkutnik pokazał dwa duże płótna: *Naczelnika* i *Ślepy tor*.

Dzieła diametralnie różne od tego co tworzył artysta dotychczas. Dzieła może nie tak harmonijne — jak pejzaże, które stanowiły jego domenę — ale za to bardziej impulsywne, o większym ładunku ekspresji i emocji, a wreszcie dzieła prawdziwe, mówiące znacznie więcej o ich autorze niż komercyjne, ułagodzone kompozycje z lat ubiegłych. W *Naczelniku*, centrum płótna zajmuje swobodnie rozparty za blatem biurka urzędnik w marynarce i krawacie, „patrzący" przed siebie pustą, pozbawioną oczu, nosa i ust twarzą, za którego plecami przesuwają się zatroskane, pełne wyrazu twarze chłopów i Iby zwierząt (krowy, konia i barana), oddzielone od człowieka zza biurka szeregiem starannie wykreślonych segregatorów. *Ślepy tor* natomiast to monstrualne szyny zakończone odbojnicą, które wjeżdżają na stół konferencyjny, wokół którego zgromadzili się dyskutanci o rozmazanych — anonimowych — twarzach. Dominanta agresywnej czerwieni i różu, zamierzone niechlujstwo w sposobie

Henryk Szkutnik: *Naczelnik*, 1986, olej, 100 × 100 cm.

kładzenia koloru, pewne niedokończenie poszczególnych partii obu obrazów, zdecydowane skrócenie głębi (rezygnacja z dużej przestrzeni) oraz silny kontrast pomiędzy poprawnym, jakby jeszcze akademickim planem pierwszym, a zdecydowanie ekspresyjnym planem drugim (tłem), zapowiadają zupełnie innego Henryka Szkutnika.

Szkutnika, który zmienił co prawda swoje artystyczne emploi z dnia na dzień, ale nie w wyniku jakiejś mody i przelotnej fascynacji, lecz w rezultacie głębokich przemyśleń, kilkuletniego dojrzewania twórczego, które wreszcie eksplodowało, w zakresie formy plastycznej ekspresją kolorów i kształów, a w sferze tematycznej powrotem do korzeni, do lat dzieciństwa spędzonych na podlubelskiej wsi. Kolory w obrazach Szkutnika to prawdziwie fowistyczna orgia żywych, soczystych barw, kładzionych mocno i zdecydowanie, z absolutną pewnością i wewnętrznym przekonaniem, często w dysonansowych zestawieniach. Niekiedy artysta wykorzystuje szeroką krechę konturu, rodzaj łącznika pomiędzy dużą, płaską plamą koloru wyciśniętego prosto z tuby, a graficzną, niespokojną sylwetką człowieka czy zwierzęcia, którzy będąc głównym tematem większości prac, kłębią się i tłoczą wypełniając płaszczyznę płótna niemal po same krawędzie. Człowiek, a zwłaszcza prosty chłop, jego radości i smutki, ciężka niedoceniana praca, brak czasu na wypoczynek, zastąpiony ulotną chwilą relaksu i rzadko pojawiającym się uśmiechem na przedwcześnie postarzałych twarzach, pociągają i fascynują artystę.

Powstaje interesujący cykl blisko trzydziestu płócień pt.: *Kolorowe jarmarki*, będących osnową pierwszej indywidualnej wystawy Szkutnika jaka miała miejsce w Galerii Sztuki Współczesnej w Zamościu, w styczniu 1989 roku. Wernisaż, na który przybyli licznie — podobnie jak to ma miejsce we wszystkich salonach wystawowych Polski — przede wszystkim przyjaciele i koledzy artysty, dostarczył wielu niespodziewanych przeżyć i emocji. Obok lampki dobrego, wytrawnego wina, pysznych pierogów wiejskich z soczewicą i kapustą, w percepcji zgromadzonych płócień pomagały skoczne melodie — na akordeon i skrzypce, wypożyczone wraz z muzykami prosto z ulicy — skutecznie wzmocnione ostrym, choć melodyjnym skowytem szpica podwórkowego (własność jednego z miejscowych artystów), nieodłącznego atrybutu zamojskich wernisaży.

Henryk Szkutnik: *Prosiątko*, z cyklu *Kolorowe jarmarki*, 1988, olej, 100×100 cm.

Oczywiście tym, co robiło w Galerii największe wrażenie tego styczniowego popołudnia, były obrazy Henryka Szkutnika, rozwieszone jeden obok drugiego (niemal na styk). Pełne życia i radości płynącej ze zdecydowanie optymistycznej i pogodnej natury ich autora, może jeszcze nieco przegadane, zbyt dosłowne w przekazywaniu konkretnej treści za pomocą prostych i sugestywnych środków wyrazu: agresywnego koloru oraz czytelnej formy. Naturalnie płótna Szkutnika nie zaspokajają jak na razie wszystkich oczekiwań wymagających krytyków i tej części widzów, którzy liczą, że twórca, a właściwie jego malarstwo zajmie już wkrótce znaczące miejsce we współczesnej sztuce polskiej. Na to chyba jeszcze za wcześnie, chociaż obrazy Szkutnika z trzech ostatnich lat dobitnie świadczą, że jest on na najlepszej drodze do osiągnięcia niekwestionowanego sukcesu i uznania.

Obdarzony zmysłem obserwacji, popartym szczególną wrażliwością na kolor, ujmuje rzeczywistość w sposób syntetyczny i skrótowy. Koncentruje uwagę na kilku podstawowych elementach i treści, tak aby obraz działał na widza jak plakat: przyciągał i zachęcał do dłuższego oglądania od pierwszego spojrzenia. Uproszczenie kształtów, a także pewna zamierzona prymitywizacja sylwetek przedstawianych ludzi i zwierząt, towarzyszą Szkutnikowi codziennie, podobnie jak gorzka refleksja, sarkazm i ironia, będące atrybutami tego osobliwego „kronikarza" dnia powszedniego i świątecznego, polskiej prowincji oraz polskiej wsi. Wszystkie wspomniane elementy, czynią z obrazów artysty jeden wielki, barwny fresk, w którym namalowany z fotograficzną dokładnością kosmonauta zawisł nad dojoną właśnie krową *(Ikar)*, siedząca w fotelu kobieta, czytająca spokojnie gazetę, wypełnia — wraz z młodą jałówką i telewizorem — niedużo pokój *(Horoskop Samanty)*, a lśniące medale i ordery spoczywają w kartonowym pudełku, tuż obok jabłek, jajek, garnków i świętych obrazków wystawionych na handel *(Wszystko na sprzedaż)*.

Duża dekoracyjność płócien, które jednocześnie urzekają, atakują, a czasami także irytują grą agresywnych barw stosowanych przez artystę z dużą dowolnością,

Henryk Szkutnik: *Ikar*, 1987, olej, 100×100 cm.

niezależnie od natury (będącej ciągle podstawowym źródłem inspiracji), chociaż zawsze w symbiozie z atmosferą i nastrojem danej kompozycji, są silnym atutem malarstwa Szkutnika. Co prawda dojrzałość i śmiałość kolorystyczna nie zawsze idzie w parze z równie interesującą formą (której przeszkadza niekiedy nadmierna literackość, anegdotyczność płócien), lecz jednak jest to już kawałek prawdziwego malarstwa. Malarstwa na tyle ciekawego, że warto zajrzeć do galerii, w której będzie wystawiać — może już za miesiąc lub dwa — Henryk Szkutnik, ostatni romantyczny piewca kolorowego świata jarmarków.

Lublin, luty 1989

Lechosław Lameński

teatr

Prowincje wobec centrum

W dniach od 15 do 19 kwietnia 1991 roku z inicjatywy Ośrodka Teatralnego „Gardzienice" odbyło się polsko-szwedzkie seminarium zatytułowane TEATR I KULTURA: PROWINCJE WOBEC CENTRUM. Współautorami koncepcji tego spotkania byli: Włodzimierz Staniewski — dyrektor Stowarzyszenia Teatralnego „Gardzienice" i Chris Torch — aktor i reżyser ze Szwecji.

Sesja ta zainicjowała nowy wątek poszukiwań, z których „Gardzienice" czerpią inspiracje do swojej pracy twórczej. Różnice i podobieństwa między tradycją Północy i Południa oraz specyfika założeń artystycznych a także odmienność zasad funkcjonowania instytucji teatralnych mogły się ujawnić podczas wszechstronnej prezentacji poglądów i doświadczeń. Na spotkanie złożyły się bowiem wystąpienia teoretyczne, długotrwała dyskusja panelowa, prezentacja spektakli i projektów teatralnych w dokumentacji video, pokaz najnowszego spektaklu „Gardzienic" — Carmina Burana, warsztaty teatralne przeprowadzone przez gości i gospodarzy oraz sprawozdanie polskich muzyków z „Kwartetu Jorgi" z eksploracji kulturowych na terenie Karpat.

Już z założenia (wynikającego może z rozpowszechnionej opinii o specyfice nacji) Szwedzi mieli wnieść do spotkania ducha pragmatyzmu, Polacy — abstrakcyjną nieco refleksyjność. Odmienności dopełniające się w twórczym dialogu jeszcze raz objawiły swą kulturową owocność.

Poniżej zamieszczamy tekst wprowadzenia Włodzimierza Staniewskiego oraz zapis wystąpień zaproszonych do udziału w sympozjum Polaków: Andrzeja Ziębińskiego — dyrektora Departamentu Teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki, Małgorzaty Dziewulskiej — filozofa i teoretyka teatru, Leszka Kolankiewicza — pracownika Uniwersytetu Warszawskiego, Zbigniewa Taranienki — dyrektora Galerii „Studio", Lecha Raczaka — twórcy i kierownika artystycznego Teatru Ósmego Dnia z Poznania, Wojciecha Krukowskiego — dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Zamku Ujazdowskim i twórcy teatru „Akademia Ruchu", Tomasza Jastruna — poety, dyrektora Instytutu Polskiego w Sztokholmie.

(red.)

Włodzimierz Staniewski

(...) O zgromadzeniu jako prefiguracji teatru wypowiadałem się kilkakrotnie od mroku 1976, czyli od momentu rozpoczęcia naszych wypraw artystyczno-badawczych do społeczności tradycyjnych. W tradycyjnym zgromadzeniu, odbywającym się w społeczności jednorodnej, mamy wszystkie fundamentalne elementy dramaturgii klasycznej. Dążenie do spełnienia i ujawnienia prawd w „teraz" i w „tutaj" odbywa się w zgromadzeniu za pomocą słów, głosu muzycznego, gestów ciała, zdarzeń, relacji między kimś a kimś, zbiorowych uniesień, słowem wszystkiego, czym człowiek może się wyrażać. Pozorny gwar zgromadzenia ma swoją muzyczność, swoją wewnętrzną logikę i swój porządek, który mimo iż wydaje się pogmatwany, zawsze prowadzi do uzasadniającego się zwieńczenia. Zgromadzenie jest samoistnym dziełem sztuki.

Z sympozjum sprawa jest trudniejsza. Tu spotkać się mają ludzie różnych — że tak powiem — stanów. Różni ich niemal wszystko, łączy jedynie skłonność do mówienia. Inaczej jednak (i do kogo innego) mówi akademik i aktor, działacz polityczny i pisarz, salonowiec i włóczęga, Szwed i Polak. Tutaj trzeba wykonać dużą pracę, żeby wszyscy zmierzali w tym samym kierunku, którego stacją końcową jest porozumienie i wzajemność. Sympozjum musi być więc dziełem sztuki i pod względem organizacyjnym, i w sposobie komunikowania ludzi między sobą, i w budowaniu dynamiki, rytmu zdarzeń, i w wyborze czasu, miejsca, i w określeniu wielu, wielu „okoliczności założonych".

W scenariusz sympozjum muszą być wplecione praktyki teatralne, które pozwalają wyprowadzać każdego z uczestników z jego własnego, zamkniętego świata do czyjegoś innego świata. (...)

Szwed i Polak, wiking i hajdamaka pasują tak samo do siebie, jak mistycyzm Swedenborga do oniryzmu Słowackiego. Wyobrażenia mistyczne Swedenborga to — według Miłosza — zagadka, której rozwiązanie pozwoliłoby zrozumieć prawa ludzkiej wyobraźni w ogóle. Przyziemność jego stylu, pozbawiona poetyckich wzlotów, kryje wielkie bogactwo treści. Aseptyczne, na pierwszy wgląd, zamiłowanie do „ducha geometrii", do równowagi, do odpowiedniości kojarzy mi się z tajemnicą pisma runicznego. Mistyczny Słowacki natomiast, porównując dalej za Miłoszem, to mdława, bezkostna, rozpływająca się w języku substancja.

I nietrudno doprawdy rozpoznać Szweda w „pragmatycznej wyobraźni wewnętrznej" Swedenborga i Polaka w „mającej wyobraźni zewnętrznej" Słowackiego.

Kiedy stykam się z kulutrą i z naturą skandynawską, odczuwam wewnętrzny niepokój. Nie jest to strach przed przeciwnikiem, jest to raczej niepokój metafizyczny, niepokój wobec tego, co doskonalsze. Kto wie, może w XVII w., po Ujściu, zawróciliśmy z jedynie rozsądnej dla nas politycznej drogi. Szwed nawet u Sienkiewicza, nigdy nie miał gęby potwora, jak często Niemiec czy Rosjanin. Obecność Skandynawa jest dla nas większa niż obecność Rosjanina czy Niemca. Ale w tym efekcie obcości jest wiele pociągającego i wielce dla nas obiecującego. W ich kulturze nie ma na przykład tradycji lamentacji. Więc mogliby stanowić antidotum na naszą chorobę rozpamiętywania.

U początku zainicjowanego przeze mnie i przez Chrisa Torcha projektu leżał zamysł wykonania pewnej pracy, której celem miało być kojarzenie ze sobą zjawisk z kultury (głównie teatru) szwedzkiej, polskiej i republik bałtyckich. Umiejętne kojarzenie przeciwieństw inspiruje do szukania nowych rozwiązań, tak dziś potrzebnych wszystkim wymienionym stronom.

Od jakiegoś czasu myślę o tym przedsięwzięciu nieco inaczej. Wzdłuż dwudziestego południka, od Skandynawii po Karpaty kładzie się kilka stref kulturowych, z których choćby te trzy, nałożone na Oś Północ-Południe, w bezpośrednim przecież ze sobą sąsiedztwie, mimo iż wodą i górami dzielone, dają niezwykle ciekawe zestawienie. Myślę o kulturze szwedzkiej, polskiej i kulturze Karpat. Wyraziste w swojej odmienności mogłyby przez zdrową skłonność ku sobie dać niezwykle ciekawą alchemię.

Jakkolwiek by na to spojrzeć, pod każdym względem kreśli się tu układ ciekawy, intrygujący dla każdej ze stron właśnie przez zróżnicowanie. Włączmy w ten układ dynamicznej wymiany kulturę republik bałtyckich i uzyskamy zestaw wartości składających się na pasjonującą całość. I pod kątem antopologii kulturowej i antropologii filozoficznej.

Przedsięwzięcie warte jest trudu, tym bardziej iż święcie funkcjonujący dotychczas wzór równoleżnikowy wykazuje pewne anomalie. Ba, rodzi zjawiska patologiczne, które mogą być rezultatem zużycia. To tak, jakby w kulturowej filogenezie ciągle krzyżowały się ze sobą te same wartości rodząc niezdrowe już owoce.

Andrzej Ziębiński

Czym jest stolica? Centrum zarządzania państwem, ośrodkiem narzucającym wartości krajowi, skupiskiem elit narodu.

Natomiast prowincję pojmuje się powszechnie jako coś gorszego, bowiem prowincja jest wtórna wobec stolicy, poddana stołecznemu dyktatowi, pozbawiona osiadłych w stolicy elit. Ale czy to prawda?

Polska tradycja zawsze bardzo silnie eksponowała znaczenie prowincji. Średniowieczna Polska składała się przez długi czas z niezależnych księstw. Demokracja szlachecka, istniejąca przez stulecia w państwie o dwu konstytucyjnych stolicach — Kraków potem Warszawa i Wilno — zapewniała prowincjom ogromne znaczenie i niezależność. Sprzyjała temu także geografia — Polska była wówczas największym krajem w Europie. Jeden król i dwór w dwu stolicach, pomniejsze stolice magnatów i „szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie". Poza stolicą miały swą siedzibę najwyższe sądy, sejm obradował często w miastach niestołecznych, elity były rozproszone po całym kraju. Jan Kochanowski tworzył w Czarnolesie, Mikołaj Kopernik w Olsztynie i Fromborku, Adam Mickiewicz nigdy nie był w Warszawie i Krakowie.

Przez 150 lat Polska była narodem bez własnego państwa. Składała się wyłącznie z prowincji. Do roli stołecznej aspirowały co najmniej 4 miasta: Lwów, Kraków, Poznań i Warszawa. Odbudowa państwa w latach 20-tych i 30-tych XX wieku wzmogła oczywiście rolę stolicy. Po II wojnie światowej totalitarny centralizm doprowadził ten proces do skrajności, choć jednocześnie — i to jest paradoks historii — tę stołeczność podważył. Prawdziwa stolica polityczna była bowiem w Moskwie, a ruch antytotalitarny narastał poza Warszawą. Nie przypadkiem „Solidarność" narodziła się w Gdańsku, jedyna niezależna uczelnia — KUL — działała w Lublinie, Kantor tworzył w Krakowie a Grotowski w Opolu i Wrocławiu.

Dziś, kiedy podejmujemy wysiłek przywrócenia Polsce jej najlepszych tradycji i racjonalnych form życia społecznego i ekonomicznego, analiza zależności stolica — prowincja wydaje się nader pożyteczna. Odwołałem się do historii, aby wskazać, że samodzielność i duży stopień niezależności prowincji (mam na myśli także intelektualnej, kulturalnej itd.) jest istotną cechą polskiej tożsamości. Wydaje się, że równowaga między znaczeniem stolicy i prowincji jest niezbędnym czynnikiem zdrowego rozwoju kraju. To sprzężenie zwrotne musi działać w obie strony. Stolica wypracowuje decyzje, lecz ich znaczenie objawia się poprzez realizację w prowincjach. Stołeczne elity kultywują i upowszechniają wartości cenne dla całego narodu — tak przynajmniej powinno być — ale te wartości muszą powstawać — i powstają — wszędzie, w całym kraju. I w całym kraju muszą dojrzewać — i dojrzewają — kandydaci na elity. Trzeba stwarzać po temu odpowiednie warunki.

Takie rozumowanie leży u podstaw właśnie przeprowadzonej w Polsce reformy zarządzania krajem. Przekreślony został administracyjny centralizm maskowany szyldem sowieckiego pochodzenia tzw. rad narodowych. Od maja ubiegłego roku mamy w Polsce dwa niezależne systemy: samorządową administrację lokalną odpowiadającą standardom Wspólnoty Europejskiej oraz administrację rządową kierowaną przez Radę Ministrów. Upłynie oczywiście sporo lat, zanim oba systemy, w szczególności samorząd, objawią wszystkie swe zalety. Początki są ciężkie — brak doświadczenia, brak kultury politycznej, brak stabilizacji ekonomicznej, brak wykształconej własności komunalnej, systemu finansów. Ale jest to kierunek obiecujący swobodny rozkwit prowincji.

Trzeba pamiętać, iż trwają w Polsce prace nad reorganizacją administracji państwowej. Obecny podział 37-milionowego kraju na 49 województw nie odpowiada ani tradycjom narodowym, ani potrzebom nowoczesnego życia ekonomicznego. Prowadzone rozważania faworyzują podział kraju na 12 prowincji. Jest oczywiste, że takie prowincje będą w znacznie większym stopniu partnerami stolicy niż obecne małe województwa.

Na tym tle można dopiero omawiać podjętą w Polsce reformę życia teatralnego. Mamy obecnie 67 państwowych teatrów dramatycznych, 27 lalkowych, 19 muzycznych. Dodajmy do tego 27 filharmonii i orkiestr symfonicznych. Utrzymywanie takiego systemu z budżetu rządowego jest ekonomiczną niemożliwością. Pozostawienie tego systemu poza samorządem lokalnym wydaje się absurdalne.

W ciągu najbliższych trzech lat pragniemy przekazać w ręce samorządu co najmniej 2/3 teatrów państwowych. Ten proces już się rozpoczął.

Pod koniec bieżącego roku wejdzie w życie liberalna ustawa o działalności kulturalnej (niektórzy mówią, że zbyt liberalna). Stworzy ona m.in. równość wszystkich podmiotów organizujących i prowadzących instytucje kulturalne — w tym także teatry — administracji rządowej, samorządu loklanego, towarzystw, spółdzielni, spółek, przedsiębiorstw i osób prywatnych.

Na tym polu mam ponadto — jako dyrektor Departamentu Teatru MKiS — trzy pilne i ważne zadania, których rozwiązanie zadecyduje o pomyślnym rozwoju sytuacji w życiu teatralnym Polski:

1) wprowadzenie do polskiego ustawodawstwa możliwości finansowania teatrów z różnych źródeł jednocześnie — centralnych i lokalnych, rządowych i samorządowych. Wymaga to zmiany prawa budżetowego,
2) oparcia pracy większości teatrów samorządowych i państwowych o kontrakt z dyrektorem. Obecnie dyrektorzy są powoływani przez administrację rządową tak jak urzędnicy i to na czas nieokreślony, bez ustalenia warunków ekonomicznych dla teatru i sprecyzowania jego zadań w sposób formalny,
3) stworzenie centralnego funduszu dotującego wszelkie poczynania artystyczne, które w skali ogólnonarodowej wydają się ważne i obowiązujące.

Przedstawiony tu zwięźle program działania (i jego przewidywane konsekwencje) jest moją konkretną odpowiedzią na pytanie o relację stolicy i prowincji, w Polsce, dzisiaj.

Nie mówiłem nic o tej relacji w skali europejskiej. Polska sytuacja i polska mentalność jest w tej mierze zdominowana przez nasze ogromne zacofanie technologiczne i cywilizacyjne oraz dramatyczny kryzys ekonomiczny. Dlatego nad Polską ciąży dotkliwie kompleks prowincji, kompleks niepełnowartościowości. To paczy naszą świadomość, chociaż — jak sądzę — niezupełnie odpowiada prawdzie.

Małgorzata Dziewulska

Mam ochotę naruszyć powagę stuacji i prosić Państwa, by zechcieli przypomieć sobie świat znany z dziecięcej lektury. Myślę o Nilsie Holgersonie oraz jego słynnej podróży, jaką odbył w towrzystwie gęsi. Jak dalece ta historia przynależy do kultury łacińskiej (stając się w ten sposób tematem dopuszczalnym na naszej konferencji), nie muszę dowodzić. Nie sądzę zresztą, byśmy musieli nieustannie potwierdzać naszą tylekroć dowiedzioną przynależność.

Niemniej tworzenie nowego mitu prowincji, z powoływaniem się na ciężkie doświadczenia historii a zarazem wielkie oddanie sprawie kultury wspólnej, które miałoby uczynić z nas coś lepszego, uważam za nieporozumienie. Istnieje centralna wizja kanonu kultury europejskiej oraz jej wizje kresowe. Być może te ostatnie — północne lub też wschodnie — bywają bardziej wyidealizowane. Dlatego, że są odległe od centrum lub też dlatego, że są świeższej daty. W mniejszym stopniu może przyjmują zawartość kanonu kultury za oczywistą. Są skłonne zapytywać, kwestionować tę zawartość w imię wartości głównych. Historia Nilsa Holgersona stawia na przykład pytanie o jedną z bardziej kłopotliwych dla nauki chrześcijańskiej niejasności. Gąsior, na którego grzbiecie Nils obejrzał swój kraj, poznał jego mieszkańców i nauczył się odróżniać dobro od zła, bez ceremonii i sądu może zostać zaszlachtowany na obiad, kiedy tylko wróci do domu.

Odebranie zwierzętom duszy nieśmiertelnej nie jest na gruncie naszej religii rzeczą całkiem uzasadnioną. Selma Lagerlöf przypisuje gęsiom wszystkie dobre cechy ludzi, wraz z tym, co płynie z serca i duszy, i zawiesza nad nimi nieustanną groźbę ze strony morderczych instynktów ludzi. W ten sposób porównuje chrześcijański ideał z codzienną praktyką, przyznając duszę zwierzętom, a odmawiając jej czasem ludziom.

Kresowe wyznanie kanonu moralnego kultury europejskiej celuje w konstruowaniu takich zdarzeń. Jak świętość księcia Myszkina i jej złe skutki, jak wyspekulowana zbrodnia Raskolnikowa i tajemnica jej moralnego znaczenia. Szczególnie ostro zostaje tu zestawione wspólne prawo moralne i indywidualne, pierwotna skłonność do zła. Ci, którzy od urodzenia patrzą na Morze Śródziemne, w przeciwieństwie do swych przodków, mniej może przejmują się tym kontrastem.

Kiedy zaś mówimy o kanonie estetycznym, nasuwa się pytanie: dlaczego tak piękny

wydaje nam się barokowy kościół czy klasycystyczny pałac, który stoi pod północnym niebem? Może dlatego, że jego proporcje są w większym stopniu okupione wyrzeczeniami. Marmury potrzebne do wykonania ołtarza lub posadzki balowej trzeba było sprowadzić wielkim kosztem z bardzo daleka.

Jeżeli ten kościół stoi w dodatku nie w centrum miasta, ale w pustynnym miejscu na skrzyżowaniu wiejskich dróg, bierze udział w dziwnej polifonii, której nie da się usłyszeć w centrum Europy. Ma ona związek z lokalną kulturą, nieraz o wyrazistych elementach przedchrześcijańskich, które tutaj są silniejsze. Daje szczególny posmak wartości tym droższej, że otoczonej niejednoznacznym żywiołem, a zarazem rzadszej.

Słońce piękna i cnoty, drogie Grekom i chrześcijanom, bywa w literaturze europejskiej prowincji częściej przyćmione przez niepohamowane okrucieństwo ludzkie. Herbert mówi o Europejczykach jako o barbarzyńcach we wspaniałym ogrodzie kultury; przedstawia sąsiedztwo wielkich dzieł kultury śródziemnomorskiej i tortur, jakie zadawali sobie mieszkańcy Europy w ciągu wieków.

Juliusz Słowacki poświęcił kilka wątków dramatycznych konfliktowi sumienia rycerza, który zabija wrogów na polu walki. Ani Zawisza Czarny, ani Piast Dantyszek nie uspokoją do śmierci swych sumień. Powiedziano przecież: nie zabijaj. Istnieje konflikt chrześcijanina i obrońcy ojczyzny, obcy zachodniej literaturze tej samej epoki, bo ta poznała go już za czasów Tassa. Prowincjonalne spóźnienie staje się zarazem czynnikiem podtrzymywania generalnego wyznania wiary kultury wspólnej.

Coś z tego mamy przecież w przedstawieniach „Gardzienic". Awakum nieustannie oskarża się o zdradę Ewangelii. To bardzo kresowy temat. Może miłość kanonu jest tu gorętsza, może wiara bardziej dziecinna — bezwarunkowa, pełna poczucia winy. Może grzech jest realnością mniej oczywistą, należącą do status quo. Może to jakaś niedojrzałość wytwarza większe zdumienie na widok rzeczy tego świata, zdumienie mające pewną wartość kulturotwórczą.

Bohaterowie przedstawień Grotowskiego byli również znakami — pytaniami o wartość kanonu duchowego. Same przedstawienia były skrajnym zakwestionowaniem tej wartości, po to, by ją ponownie odzyskać poza komunałem kultury. Przypomnijmy też sobie o kilku postaciach prostych ludzi z filmów Bergmana, maluczkich, którzy posiedli tajemnice życia, albowiem posiedli cnotę ewangeliczną, cnotę pokory. Osobną rozprawę można by poświęcić sposobom, w jakie kanon kwestionuje sam siebie w teatrze Kantora.

Dla kresowej wrażliwości kanon grecko-chrześcijański nie jest kamieniem z zamieszkiwanego właśnie domu i dlatego nie jest oswojony w pełni. Częściej występuje w postaci pragnienia, utopii, którą realizuje się z wielkimi przeszkodami i z równie dużym zaangażowaniem. To sprawia między innymi, że kultura centrum pojawia się na peryferiach w postaci mniej oczywistej i bardziej dramatycznej, co dobrze służy teatrowi. Jej wewnętrzne sprzeczności zmieniają się wówczas w artystyczne tworzywo.

Leszek Kolankiewicz

Zacznę jak antropolog, ale trochę przekornie. Pani Dziewulska zauważyła, że chrześcijaństwo zawiera dotkliwą lukę, jeśli chodzi o stosunek do zwierząt. Ale był precedens, który opisał Anatol France. Ośleply misjonarz ochrzcił pingwiny, co spowodowało skandal w niebie bo nie wiadomo było, co robić z tym fantem. Stało się. Trzeba było znaleźć rozwiązanie. O ile dobrze pamiętam, jego autorką była Katarzyna z Aleksandrii, która poprosiła Boga: „Daj mi, Panie Boże, duszę, ale maleńką!"

Na problem centrum i prowincji w kulturze można by spojrzeć poprzez człowieka jako uczestnika kultury. W takim ujęciu każdy z nas jest dzisiaj po części człowiekiem stołecznym, po części jeszcze prowincjuszem. Kiedy jesteśmy człowiekiem stołecznym? Wszyscy nim byliśmy całkiem niedawno. Wtedy, kiedy odbywał się ogólnoświatowy, globalny spektakl, zatytułowany przez Amerykanów „War in the Gulf".

Wrócę do języka może już zapomnianego, do języka, który stworzył Marshall McLuhan, nie dlatego nawet, że formułując swą teorię, użył kilku interesujących z naszego punktu widzenia terminów. Jego zdaniem, podział na centrum i prowincję był charakterystyczny dla „galaktyki Gutenberga", czyli epoki druku. Przed nią i po niej były dwie „wioski": „wioska pełmienna" i „wioska globalna". W 1968 roku ukazała się książka McLuhana „War and Peace the Global Village". Jednak to nie w Wietnamie, ale dopiero teraz mieliśmy tak naprawdę wojnę w „wiosce globalnej".

Nie będę tego analizował szczegółowo, ponieważ robiono to już w prasie na bieżąco i wydaje mi się to dosyć oczywiste. Powiem tylko, że różnica między słynnym słuchowiskiem Orsona Wellesa, „Wojna światów", w którym ogłoszono inwazję, co było fikcją, ale słuchacze to wzięli dosłownie i wybuchła panika, a wojną w Zatoce jest taka, że wtedy fikcję wzięto za rzeczywistość, a dzisiaj rzeczywistość podano nam jako fikcję. A dokładniej jako operę mydlaną. Najlepiej ujęła to Shirley MacLaine, która powiedziała, że to niesamowite wrócić sobie do domu, zjeść obiad, zasiąść w fotelu i oglądać „Wojnę w Zatoce". Wszyscy wiemy, że tam zginęło około stu tysięcy ludzi, ale prawie nie widzieliśmy krwi, ponieważ nie może być krwi w operze mydlanej.

Jeżeli gdzieś była stolica w tym czasie, to oczywiście była ona w Atlancie. Trochę jak prorok powiem, że Atlanta będzie w przyszłości stolicą świata. Nie tylko dlatego, że wynaleziono tam coca colę. Także dlatego, że tam się znajduje centrum CNN i dlatego, że tam się odbędą w 1996 roku igrzyska olimpijskie: Atlanta wygrała z Atenami.

Otóż człowiek stołeczny w nas to jest pingwin. To znaczy: jest to człowiek, ale z maleńką duszą. Być może, że to człowiek prowincji w nas bywa człowiekiem z większą duszą.

Spróbuję to uzasadnić na własnym przykładzie — w końcu dla antropologa każdy przykład jest dobry. W czasie wojny w Zatoce czytałem Koran. Mamy Koran po polsku we współczesnym przekładzie Józefa Bielawskiego, wydany w stu tysiącach egzemplarzy, wykupiony w 1986 roku przez rodaków, chociaż w Polsce było wtedy oficjalnie tylko około trzech tysięcy muzułmanów. A więc to przeważnie chrześcijanie go kupili. Ja też wtedy go sobie kupiłem — i odstawiłem na półkę. Przeczytałem go dopiero teraz.

Ponieważ wojna w Zatoce była w znacznej części wojną na przemówienia, to porównywano styl George'a Busha i Saddama Husajna. W analizach stylu obydwu przywódców stwierdzono, że język Busha jest językiem trenera szkolnej drużyny futbolowej. Na przykład w przemówieniu do przywódców Kongresu powiedział: jeżeli dojdzie do starcia, Saddam „dostanie kopa w dupę". Natomiast Saddam cytował dosłownie kroniki At-Tabariego, będące pierwszą powszechną historią islamu. I oczywiście jego przemówienie było pełne kryptocytatów z Koranu. Na tym polegała różnica w ich retoryce.

Myślę, że spektakl zatytułowany „Wojna w Zatoce" był przedstawieniem świadomie pokazywanym jako starcie dwu wzorów kultury. Kultury Zachodu i kultury islamu, której obcość celowo podkreślano. Owszem można powiedzieć, że kultura islamu zawiera pewne kontrasty, na przykład między wyrafinowaniem a prostactwem, między deklarowaną tolerancją a faktyczną nietolerancją. Ale pomyślmy o naszej chrześcijańskiej kulturze. Czy czasem nie ma ona podobnych rysów co kultura muzułmańska? Czy nie jesteśmy w podobny sposób nietolerancyjni? Przyjmując wszystkie odrębności, nie możemy zrozumieć — jako antropolodzy — dlaczego ci inni nie chcą stać się równie jak my tolerancyjni, to znaczy nie chcą przyjąć naszej tolerancji.

I jeszcze jedno podobieństwo. W kulturze muzułmańskiej polityka jest teologią — w kulturze chrześcijańskiej teologia staje się coraz bardziej polityką.

Jeżeli nasza kultura duchowa jest w znacznej części kulturą chrześcijańską, to oczywiście wiemy, gdzie należałoby szukać jej centrum. Tam skąd wychodzą wszystkie encykliki — tam gdzie tworzy się kanon duchowy. Myślę, że ważne obecnie są te wersje, które odchodzą od kanonu, jak to tutaj formułowała pani Dziewulska, a są tym ważniejsze, jeżeli artykułuje się je w sztuce, w tym także w teatrze. Dlaczego? Ponieważ wydaje mi się, że kultura duchowa jest teraz znów jakby owdowiała: mam na myśli, że głowa centrum zaprzątnięta jest raczej sprawami ziemskimi, etyką, regulowaniem spraw społecznych, politycznych. Jeżeli kultura duchowa jest owdowiała, czyli pozostawiona samej sobie, to może sobie pozwolić na odrobinę marzeń i włączyć do kanonu na przykład zapomnianą, a bardzo ważną postać syna dziewicy i diabła — Merlina. Bo przecież jeszcze dzisiaj, kiedy chodzi się koło lasu w Gardzienicach, to można usłyszeć dobiegający stamtąd krzyk Merlina. „Lecri de Merlin". My wciąż tego krzyku nie rozumiemy. Ale tu w Gardzienicach go dosłyszano i podjęto — w najnowszym spektaklu, „Carmina burana".

Można mieć różne podejście do kultury muzułmańskiej — tak jak do każdej innej — przez człowieka stołecznego w nas i przez prowincjusza. Otóż ja miałem szczęście jako człowiek prowincji zbliżyć się do kultury islamu. W 1981 roku

Jerzy Grotowski, z którym wtedy blisko współpracowałem, zauważył, że można urządzać wyprawy po Polsce. Było to pięć lat po schizmie Staniewskiego, dlatego wyprawy zespołu Grotowskiego nie mogły nazywać się „wyprawami" — zresztą wcale nie były wyprawami w stylu „Gardzienic". Grotowski planował wyprawę do Polskich Tatarów. W takich razach zwykł wysyłać kogoś na zwiady. Do Tatarów wysłał mnie. Odwiedziliśmy wioski tatarskie, umówiliśmy się z ludźmi. Niestety, do współpracy z muzułmanami nie doszło, gdyż przeszkodził temu stan wojenny. Ale mieliśmy tam jedno pamiętne spotkanie. Odbyło się ono w jak najbardziej „plemiennej wiosce" — tak małej, że nie ma jej nawet na mapie. Nazywa się Malawicze Górne. Dziesięć lat temu żył tam największy mędrzec polskiego islamu. Nazywał się Ali Mucha. Był to bodaj jedyny polski muzłmanin, który znał arabski, a nawet imamowie nie rozumieli tego języka. Alego Muchę znaleźliśmy na pastwisku wśród owiec. Siedział na ziemi, a nad nim stał jego pomocnik — taki wioskowy głupek z jednym zębem, w wojskowej pałatce, który ciągle się śmiał. Ali Mucha zaprosił nas żebyśmy usiedli. Zaczęliśmy rozprawiać w duchu tolerancji o różnicach między religiami: islamem, chrześcijaństwem, judaizmem i hinduizmem, bo był wśród nas też kolega z Bengalu. Siedzimy i rozprawiamy. Nad nami błękitne niebo. Podchodzą owce, pobekują. Ten wioskowy głupek puentuje co celniejsze wypowiedzi Alego Muchy, uderzając się z płaskiem dłonią w udo — co trzeba przytoczyć dosłownie w duchu „mowy jarmarczno-familijarnej" Michaiła Bachtina: „Nasz Mucha, kurwa".

A więc dla mnie, jako prowincjusza, kultura islamu to jest Ali Mucha. „Nasz Mucha". To była prawdziwa lekcja tolerancji, kultury i duchowości.

Zbigniew Taranienko

Postawiono nam pytanie: „Czy istnieje relacja komplementarna prowincji wobec centrum: czy też jest tak, że prowincje przechowują i kultywują głębokie wartości humanistyczne, podczas gdy centrum skłania się ku formom wtórnym i zjawiskom petryfikującym kulturę?" Otóż, wydaje mi się, że prowincje częstokroć pielęgnują owe wartości, ale nieraz uniemożliwiają rozpowszechnianie wartości nowych, równie istotnych, jeśli są one zbyt subtelne, by przedrzeć się przez to, co na prowincji skostniało. Zdaża się przecież, że wartości kultury tworzone są do czasu do czasu w jakimś centrum... To prawda, że w centrum na ogół petryfikuje się kulturę — wynika to z jego funkcji. Ale jeszcze się ją szeroko rozprowadza... Właśnie o tym, i o spektaklach nowego typu, o których mówił Kolankiewicz — o jedynych żywych teatrach naszej kultury — chciałbym powiedzieć kilka słów.

Przed chwilą usłyszałem, że człowiek prowincji i człowiek centrum istnieją razem w nas samych. Ale w całej kulturze współczesnej tak samo się dzieje. I wcale nie jestem pewien, czy dawniej nie było podobnie, tylko źle to widzimy, tworząc ciągle zbyt proste pojęcia podporządkowania naszego obecnego chaosu, a także tego, co już minęło.

A jednak — musimy porządkować. Więc: i w centrum istnieje coś prowincjonalnego i na prowincji zdarza się coś, co ma „wartość centralną". Strukturalnie jest to jeszcze bardziej zawiłe. Relacje między jakimkolwiek centrum i jakąkolwiek prowincją mogą być rozmaite. Może być tak, że funkcje jednego centrum są podzielone między ośrodki wobec siebie komplementarne. A od nich — od różnych centrów — uzależnione są jakieś inne terytoria, jakieś prowincje. W życiu obszary różnych wartości, czy działań, krzyżują się. I rzecz jasna, z jednego punktu widzenia, jakaś prowincja może być centrum czegoś, a z drugiego — centrum czegoś innego może być prowincją. Wszystko zależy od typu kultury.

Może być też inaczej. Wiele kultur ma charakter policentryczny, ośrodki są równowartościowe, nie oddają swych funkcji innym centrom. Prowincje są uzależnione od wielu centrów naraz.

Takie proste, ogólne struktury, można odnaleźć, gdy mamy do czynienia z jedną, osobną kulturą. Ale czegoś takiego w Europie nigdy nie było. Zawsze w jednym miejscu, w tym samym czasie, było kilka typów kultury. Kiedy na jednym terytorium mieszkało kilka narodowości, poczucie tego, czym jest centrum, a czym prowincja, było zróżnicowane. I z pewnej perspektywy Góra Kalwaria była ważniejsza od Warszawy, bo właśnie tam mieszkał cadyk. Ten muzułmański mędrzec, Ali Mucha, żył w swojej Górze Kalwarii...

To zmieszanie zasad podziału na to, co centralne i to, co prowincjonalne, różnica

ocen tego, co wartościowe z jakiegoś względu i bezwartościowe z innego, istnieje cały czas — od początków całościowo ujętej europejskiej kultury, od czasów Cesarstwa Rzymskiego. Wspominam o tym nie tylko dlatego, bo w nim właśnie, w tym tyglu kultur, narodziła się religia chrześcijańska, a wraz z nią trudny kanon, o którym mówiła Małgorzata Dziewulska... Moim zdaniem początek tego, co nazywamy „Europą" — co w innej perspektywie można nazwać „zachodnim półwyspem Azji" — miał miejsce znacznie wcześniej i gdzie indziej.

W Europie zawsze był teatr. Teatr zawsze był w centrum — czasami w centrum jarmarku. Teatr dzielił się na dworski i ludowy, święty i świecki — ale zawsze był agendą jakiejś elity. I zawsze coś uświetniał. Uwyraźniał to, co ważne dla publiczności dworskiej, zgromadzonej w teatrze prywatnym, lub dla plebejskiej — na ludowym festynie. To samo zdarzało się wówczas, kiedy trzeba było przypomnieć o prawach rządzących światem i pokazać historię bóstwa. To też był teatr.

Teatr pokazywał prawdę, najczęściej tworząc jej iluzję. Oba bieguny są niezbędne dla jego pełnego istnienia. Iluzja potrzebna jest po to, żeby lepiej, w sposób bardziej syntetyczny uchwycić prawdę. Sztuczna rzeczywistość służy prawdziwej rzeczywistości.

Teatr, bez względu na charakter i na to, czy odbywał się w centrum, czy na prowincji (moim zdaniem — miejsce, w którym się zdarzył, stawało się centrum) odkrywał prawdy ważne dla całej swojej społeczności. Grecki teatr budował iluzję i ideologię, przetwarzając mity. Uzmysławiał dążenia ludzkie i prawa społeczne, stosownie do swego czasu. Był teatrem odpowiadającym żywej społeczności, za jakim dzisiaj tęsknimy.

Takich teatrów było wiele. Zasady teatru uległy rozchwianiu. Obecnie sytuacja współczesnej kultury, poczucie chaosu, nadmierne pomieszanie kultur, utrata orientacji między tym, co jest centrum, a co prowincją, doprowadziły do powstania jednego typu teatru, do teatru prawdy. Do prawdy widowiska sportowego. Do emocji olimpiady w Atlancie. Do turnieju piłki nożnej. To właściwie jedyny teatr współczesny, który w sposób żywy działa społecznie. Nawet do końca nie jestem pewien, czy nie buduje jakiejś swojej ideologii, bo już na pewno przekształcił psychiki swoich najlepszych odbiorców. I pobudza ich fizycznie.

Jest to jeszcze jeden teatr we współczesnej kulturze — teatr iluzji. To ten wspaniały serial o wojnie w Zatoce Perskiej, o którym mówił Kolankiewicz. Telewizja przejęła fikcję teatru, oglądanego przez cały świat. To teatr żywy, choć martwy...

Jeżeli mielibyśmy się dzisiaj zastanawiać nad czymkolwiek ważnym, to, moim zdaniem, należałoby zbadać możliwości i warunki odrodzenia teatru społecznego. Albo przynajmniej kameralnego, intymnego, dziejącego się między ludźmi, teatru podtrzymującego wartości, które dosyć umownie nazywamy „humanistycznymi". Wydaje mi się to bardziej istotne, niż rozważanie realcji między tym, co prowincjonalne, a tym, co należy do centrum. Bo Europa jest także prowincją Azji. A jeżeli nawet dzisiaj w jakiejś perspektywie nią nie jest, to nie możemy być pewni, czy nią nie będzie za sto lat.

Lech Raczak

Mam wrażenie, że wszyscy w tej sali zgadzają się, że bez względu na to, co nazwiemy prowincją a co centrum, prawdziwe wartości skłoni jesteśmy wiązać z prowincją a mody z centrum. Prawda jest jednak trochę bardziej skomplikowana — o czym także wszyscy wiemy. Rzecz polega na tym, że kontakty między prowincjami odbywają się poprzez centrum. Znaczy to, że na ogół prowincje nie są w stanie wytwarzać bezpośrednich połączeń. Tak też rozumiem to spotkanie: jako próbę połączenia między kresami z pominięciem jakiegoś hipotetycznego centrum. Nie ma się jednak co łudzić: każdy z nas, kto łączy swoje życie z prowincją, albo z jakimś marginesem, każdy z nas w skrytości ducha szuka centrum. I to wynika właśnie z realiów: dyfuzja ludzkiej aktywności możliwa jest tylko poprzez centrum. Tak jest najczęściej. I oczywiście centrum wykorzystuje tę sytuację. Centrum nie ma żadnych potrzeb, żeby produkować nowości. Ostatnio w sztuce obserwuje się taką tendencję, że nowe centra kreują się, aby ściągać z dalszych prowincji wydarzenia. Mówiąc językiem profanów: im dzikszy teatr, tym bardziej centralny. Im kultura z głębszej prowincji, im mniej znana, tym ma większą szansę na sukces w centrum. I tym większą daje szansę jakimś organizatorom

wykreować wokół siebie nowe centrum. Czy to źle — nie chcę rozstrzygać. W każdym razie potwierdza to chyba tezę, że centrum jest także szansą prowincji. Że prowincje same muszą kreować własne centra. Że oprócz możliwości porozumienia się niejako pośredniego, np. z północy do Karpat, one także muszą poszukiwać innych linii, które będą przebiegać bardziej gwiaździście.

Ale chciałem powiedzieć jeszcze o innej sprawie. Przez długie lata mojej pracy towarzyszyło mi takie uczucie, że uprawiam teatr marginesu. Nazywano go niezależnym, politycznym, opozycyjnym, eksperymentalnym, a ja uważam, że słowo „marginalny", „teatr marginesu", jest najbardziej odpowiednie. On zawsze był w mniejszości i niemal bezsilny, wobec tego co tworzyło oficjalne życie teatralne. Jedną z zasadniczych pułapek, które wykształcił system, panujący w Polsce przez 40 lat (co nie znaczy, że ta pułapka nie istnieje na Zachodzie) był system szkolnictwa, który zapewniał kontrolę centrum nad tym, kto może zostać artystą, a kto nim nigdy nie będzie.

W Polsce, żeby zostać artystą, trzeba było skończyć szkołę artystyczną i tak jest zresztą do dzisiaj. Ja się świetnie czuję w mojej pozycji amatora, ale takie są fakty. Sądzę, że ten system w Polsce będzie długo się bronił i że nowe inicjatywy artystyczne, które — miejmy nadzieję — będą powstawać w teatrze, a także obok teatru, będą musiały powtarzać moją drogę artystyczną. Bez możliwości zarabiania, bycia opłacanym za własną pracę. Ja nie mówię tu o subwencjach, ale o możliwości otrzymywania pieniędzy za własną pracę. Gdy się patrzy na strukturę życia, artystycznego, z mojego punktu widzenia jawi się konieczność przede wszystkim rozbicia monopolu państwowego, który, kreuje różnego rodzaju stopnie, uprawnienia, dyplomy i tego rodzaju rzeczy. Ale jeżeli p.dyr. Ziębiński spróbuje mi uwierzyć i dokonywać większych zmian, to wie, że przegra, ponieważ „najbardziej postępowa część społeczeństwa zrzeszona w związkach twórczych i zawodowych" stanowczo się temu przeciwstawi.

Żeby więc zakończyć: wszyscy musimy się pogodzić z faktem, że istnieje tendencja do wytwarzania centrów, które wpływają na dystrybucję, możliwości kontaktów, możliwości pokazywania innym ludziom tego, co się wyprodukuje (...) I że trzeba wytwarzać bezpośrednie linie porozumienia na marginesach, żeby nie być od różnego rodzaju centrów uzależnionym.

Wojciech Krukowski

Nie wiem co mógłbym dopowiedzieć do tych pięknych, barokowych słów, które padły pod adresem prowincji. Co mogą powiedzieć „Gardzienice" wobec bliskości centrum, które luminuje naszą rozmowę. Kilka luźnych uwag o relacji pomiędzy prowincją i centrum. Spróbuję się posłużyć paroma faktami z własnego doświadczenia.

W 1977 Akademia Ruchu w Krystianii, w Kopenhadze, w alternatywnym społeczeństwie. Żyliśmy tam półtora miesiąca. Pracowaliśmy wśród ludzi, którzy tam żyją. Wydawało się, że się bardzo zintegrowaliśmy i daliśmy coś tym ludziom. Dla nas wówczas tam było centrum. Każdy wybiera własne centrum, miejsce koncentracji energii, czasu, siły. Dwa lata później ojcowie i matki tej komuny z Krystianii przyjechali do Warszawy, do naszego centrum, które wtedy było w „Dziekance" i powiedzieli: słuchajcie, przenieście wasze centrum w inne miejsce. Uzbieraliśmy dla was pieniądze, kupimy wam farmę, bo teraz centra trzeba zakładać na farmach. I tam będziecie pięknie żyli i dawali coś ludziom, którzy żyją w tym miejscu.

Dla nas było to zaskakujące i w ogóle nie do przyjęcia, ponieważ naszym centrum było miasto i — że tak powiem — całe nasze aspiracje lokowaliśmy w życiu miejskim. Moje próby ulokowania energii na wsi, mimo że z niej pochodzę, były nieudane. W 1966 roku z obecnym wiceministrem kultury kupiliśmy konia i wóz i przejechaliśmy całą Polskę — od północy na południe. Nie mieliśmy pieniędzy, więc powiedzieliśmy sobie, że jeśli będziemy piękni i dobrzy dla ludzi wiejskich, bo jechaliśmy wyłącznie przez wieś, to także będą dla nas dobrzy. Będziemy nieść im optymizm i wiarę. Ale ludzie nie wierzyli po prostu, że jesteśmy prości i biedni. Uważali, że możemy dużo spraw załatwić: mieliśmy interweniować zaraz w biurze geodezyjnym, bo akcja

scaleniowa była prowadzona niewłaściwie i wsadzić do więzienia lekarza z Sandomierza, który bierze pieniądze, żeby się operacja udała itp. Nie mogliśmy również określić swego centrum na wsi, bo kiedy Akademia, która od 1970 r. pracowała na ulicach miasta, pojechała w 1976 r. na wyprawę w Łomżyńskie, to okazało się po prostu, że nie jest w stanie zintegrować się ze wsią, ponieważ to przyjechał teatr pański, z centrum. Byliśmy zauważeni i docenieni, ale przyzwyczailiśmy, że wpisujemy się, w życie miasta, integrujemy się z nim.

Centrum to jest sztuka wysoka, do której aspirujemy. Prowincja to samo życie. Przenikanie sztuki i życia stanowi jakąś pobudkę naszego działania. Z prowincji wędrujemy do centrum i odwrotnie: z centrum spoglądamy z nostalgią na prowincję. U nas prowincja ma bardzo mało szlachetne konotacje. Gorzej jest tylko powiedzieć „teren" — tam jeździ się w delegacje. I myślę, że to jest problem pewnej tradycji, hierarchicznej tradycji urządzenia życia na tych ziemiach w ciągu ostatnich dwustu lat. Ciągle funkcjonuje prawo kontrastu, prawo ramy. Centrum w swojej pysze podkreśla swoją ramę i komponuje ją odpowiednio. Prowincja, także w swojej pysze określa swoją ramę. To przebiega — jak myślę — na prawach pewnej konfrontacji. Natomiast mnie najbardziej odpowiada wizja Polski parafialnej. Jest to najbardziej naturalne zakomponowanie mapy. Więcej dziś powiedzieć możemy o Madonnie Kruzłowej albo o tryptyku z Wielgomłynów niż o samych miejscowościach, o których nic nie wiemy. W tej chwili parafianie zgłaszają się do muzeów po swoje ołtarze z małych miejsc i z małych wsi, bo centrum okrada prowincje.

Teraz o moich własnych doświadczeniach. Czuję się trochę zdezintegrowany, ponieważ rzeczywiście jestem dyrektorem centrum sztuki, do którego wchodziłem z pozycji, takich jak Lech Raczak, z którym wspólnie tworzyliśmy inne centra — w parafii na przykład, gdzie doświadczaliśmy integracji centrum i prowincji. W kościele na Żytniej Lech poznał również wiele innych kościołów, ja tylko ten (po raz pierwszy ów zanik podziału na centrum i prowincję został doświadczony w takim stopniu i w takiej skali w stanie wojennym). Działo się to tak, jak w czasie każdej wojny, każdej opresji. I była to — że tak powiem — święta integracja. Rozeszliśmy się już do swoich centrów prywatnych.

Ale wróćmy do praktyki. Prowincją dzisiaj w Polsce jest dla mnie młodzież. Ten kraj najmniej daje młodzieży. Mieszkam w południowej dzielnicy Warszawy, gdzie młodzież spędza całe popołudnia na ulicy. Ma niesłychane aspiracje. Najczęściej oczywiście muzyczne. Niemniej jednak, jeśli ich nie spełnia, to stacza się po prostu, do głębszej prowincji. Naprawdę trudno jest mi zachować świadomość człowieka dysponującego pewnymi środkami dla stworzenia modelowej placówki, jaką jest Centrum Sztuki, przy świadomości absolutnego obniżenia podstawowego poziomu kultury życia codziennego. Oczywiście mogę powiedzieć, że poziom wyżej znajduje się mój teatr, marginalny teatr, który otrzymuje subwencję, którą może wydać albo na pensje dla wszystkich aktorów w ciągu całego roku, albo na realizację projektów artystycznych. Wyżej już jest Centrum Sztuki Współczesnej, które rzeczywiście jest szansą jako model, jako miejsce koncentracji pewnej energii i pewnych możliwości. Jako miejsce, którego pożyteczna obecość być może odczuwana jest również przez prowincję. Być może.

(zapis nie autoryzowany)

Tomasz Jastrun

Nie będzie mi łatwo trzymać się tematu „Prowincja i centrum", bo on ze swojej istoty jest niewyraźny. Trzeba by najpierw zdefiniować, co to jest centrum i czym jest prowincja. Czy wystarczy czuć się centrum by nim być, czy kompleksy są jedynym z identyfikatorów prowincji? Czy to tylko centrum zapładnia, czy nie zdarza się sytuacja odwrotna? Czy może istnieć centrum bez prowincji i odwrotnie? I czy w ogóle taki podział ma sens? Aż strach się wdawać w takie dywagacje. Dlatego tego nie robię. Z tego, co mówiono poprzednio nasunęła mi się myśl, że kto wie, czy w dzisiejszym świecie roli centrum nie pełni właśnie telewizja, a my, czyli wielogłowa widownia jesteśmy właśnie prowincją. Czy więc zbliżamy się do chwili, gdy centrum świata stanie się telewizja satelitarna? Bardzo to groźna wizja.

Spróbuję rzucić garść refleksji o Polsce i Szwecji. Jako że los, jeszcze nie wiem,

szczęśliwy czy fatalny, zrobił ze mnie dyrektora Polskiego Instytutu w Sztokholmie, widzę te dwa kraje z bliska. Zrobię więc kilka porównań, które będą bardzo ryzykowane, gdyż wszelkie generalizacje są nadużyciem, ale jak się bez nich obejść.

Przyjmując terminologię, która była tu używana, można zaryzykować twierdzenie, że Polska i Szwecja były prowincjami Europy, mimo że zdarzyło się iż wojska tych krajów wyzwalały lub zdobywały stolice centrum. Ale pojęcia prowincji, czy prowincjonalności w Polsce kojarzy się chyba o wiele gorzej niż w Szwecji, a to jest związane z naszą fatalną historią. Można powiedzieć, że Szwecja stała się prowincją Europy z powodów głównie geograficznych, gdy nas na to skazały wyroki historii. A to bardzo bolesna i niekorzystna sytuacja, która rodzi liczne frustracje. Szwecja od niemal dwustu lat nie doświadczyła historycznych dramatów, gdy my właśnie wtedy zaczęliśmy swój tragiczny akt.

Szwecja przeszła suchą nogą przez dwie wojny światowe, oszczędzono jej więc najmocniejszych doświadczeń XX wieku. Ale za taki brak doświadczeń, za brak wielkiego cierpienia płaci się, ponieważ cierpienie to również bogactwo. Dzisiaj w Szwecji zwraca się uwagę na nieobecność jakichkolwiek autorytetów, brak wyższych celów i wskazuje się właśnie na brak cierpienia jako jedną z przyczyn. Ale nadmiar cierpienia też bywa nieszczęsny i staje się destruktywny. Kto wie czy Polska nie jest w takiej właśnie sytuacji?

Polska zawsze aspirowała do Europy, podczas gdy wydarzenia spychały ją w stronę Azji, a nie przypadkiem nasza literatura szczyci się zupełnie dużą liczbą wybitnych przekładów z języków europejskich. Mit Zachodu, czyli centrum Europy przetrwał fatalne zdrady popełnione przez ten Zachód, i zdaje się żywy do dzisiaj, chociaż nasza wolność i próba budowy kapitalizmu wzorowanego na centrum jak na razie nie bardzo nam wychodzą i grożą nową katastrofą. Nasz stosunek do centrum przesycony jest licznymi kompleksami, jesteśmy biednymi braćmi, którym się nie udało.

Szwecji się udało. Z dala od świata, chociaż dzisiaj o wiele bliżej niż wczoraj. Szwed nadal bywa nieśmiały wobec obcych, ma jednak poczucie sukcesu i swojej unikalności. My możemy być głównie dumni z naszych klęsk i porażek, przez które przeszliśmy z honorem, ale czy zdrowi?

Ale tu i tam, odwiedzając na przykład ośrodki akademickie, czuje się lekki zapach kurzu i oddalenia centrum Europy. Sukces cywilizacyjny Szwecji pozwala jej ławiej znosić własną prowincjonalność i nawet widzieć w niej dobre strony, czyste powietrze i spokój.

Bardzo istotnym czynnikiem kształtującym naszą świadomość była mentalność szlachecka. Szwecja natomiast wyszła z tradycji chłopskich. To znowu wielkie uproszczenie i proszę o wyrozumiałość. Myślę jednak, że można udowodnić te dwa rodowody i co z nich z wynikło. Nasz wybujały (czasami aż za bardzo) indywidualizm i szwedzka kolektywność, szwedzka socjaldemokracja, która ma niekoniecznie marksowskie korzenie, już raczej protestanckie i farmerskie. W Szwecji np. jest najwięcej na świecie chórów i wydaje się, że śpiewanie w chórze jest tu pewnym modelem życia. Wszyscy razem a zarazem osobno. To są czynniki, które powodują, że jak się wydaje, zupełnie inne znaczenia i odcienie mają w Polsce i w Szwecji pojęcia prowincji i centrum, a także prowincjonalności i stołeczności.

Te różnice są nawet widoczne podczas tej sesji, w formie i w sposobie wygłaszania referatów. Polska strona jest bardziej nastawiona na formę i efekt, szwedzcy referenci są bardziej konkretni i praktyczni. My bardzo chcemy być zachodnioeuropejscy, ale to Szwedzi mówią płynnie po angielsku, my zaś na ogół korzystamy z tłumacza.

Szwecja chroniąc i ceniąc swoją prowincjonalność i osobowość, broni się przed wstąpieniem do zjednoczonej Europy. My o tym marzymy, ale nie wiemy, jak przekonać Europę, aby chciała.

Ten temat łączy się ze sztuką, z tym co w sztuce jest oryginalne, co otwiera nowe przestrzenie, a co tylko na te przestrzenie wchodzi i jest wtórne. Tu też pojęcia prowincji i centrum można używać w różnych, jak zwykle ryzykownych znaczeniach. I można znaleźć wiele podobieństw i różnic w Polsce i w Szwecji, podobieństw wynikających z położenia z dala od centrum, różnic wynikających z tego, że historia grała tu i tam na różnych instrumentach.

★Listy★ z Nowego Jorku

URSZULA M. BENKA

Bestiarium paraboliczne

Ktoś powiedział, że tylko na piasku powstawały najpiękniejsze sonety: może jakiś przyszły Gautier poświęci im wyszukany cykl poetycki, a proces ich zmywania przez morskie fale podniesiony zostanie do rangi kosmicznej tragedii, gdzie śmierć ma swą alegorię w miłosnym akcie, zaś ten — w archaicznie drapieżnej agonii. W każdym razie właśnie na plaży, w pochmurny jesienny dzień znalazłam zachlapaną, nawilgłą i prawie już nieczytelną stronicę z pisma — z uległym peanem do dzikich bestii. Ocean najwyraźniej pobrał już z wersetów swój haracz, powymywał z nich słowa, które — widać — były ważne, tajemne, może zbyt oszalamiające. Pozostał szkielet, wypluty na brzeg, szkielet, którego nie podobna streścić, a zatem pozwolę sobie powtórzyć najdosłowniej jak można:

Słoń, który przynosi śmierć.
Słoń, duch buszu.
Jedyną ręką
potrafi ściągać palmy do ziemi.
Gdyby miał dwie ręce
mógłby zerwać niebo jak łachman.
Duch który pożera psa
duch który pożera tryka
duch który zjada
całą palmę z owocem swoimi kłami.
Na czterech swoich nogach śmiertelnych
tratuje trawę.
Dokądkolwiek podąża
zabronione jest trawie się podnieść.

Kilkaset metrów dalej znalazłam inny strzęp:

1. Przybywa z północy
przybywa na walkę
przybywa z północy
ujrzyj go tu

Posypuję się prochem
on mnie przemienia
jestem niedźwiedziem
gdy mu idę naprzeciw

2. Poślij słowo, ojcze niedźwiedziu
poślij słowo, ojcze niedźwiedziu

mam ciężki czas
poślij słowo, ojcze niedźwiedziu
mam zły czas

3. Moja łapa jest święta
wszystko jest święte
moja łapa
wszystko jest święte

A jeszcze dalej tarzała się rozpaczliwie kartka:

Żurawiu w koronie
Piękny ukoronowany żurawiu potęgi
Ptaku świata
Twój głos miał udział w stworzeniu
Bębnie i palko która weń uderza
Cokolwiek mówisz jest jasno nazwane

— i tekst się urwał, a inny też, po słowach:

Coś trzyma świat, łączy strzępy.

Był wieczór, dął silny wiatr, znalazłam jeszcze strony i chciałam usiąść na falochronie, lecz podmuch wyszarpnął mi je z rąk, rozpadał się deszcz — ten powrót wysuniętym w morze jęzorem głazów pamiętam jak wspinaczkę po jakichś zaklętych turniach; było ślisko i przenikliwy ziąb, potykałam się po omacku. Zresztą zawsze tak jest, przylądek Sandy Hook od oceanu bierze na siebie nawał wszystkich tutaj żywiołów; widziałam jak woda przeskakiwała olbrzymi jak mur obronny falochron waląc się lepką pianą na ludzi wciśniętych w załomy. Ta plaża jest także królestwem os. Kilkaset metrów piachu, bez skrawka cienia. Plaża jest zresztą dla głuchoniemych.

Wróciwszy na Manhattan postanowiłam znaleźć to pismo i odcyfrować wiersze; choć to może przesada, wydawały mi się echem testamentu. Przypadkowo trafiłam na antykwariat, gdzie było kilkanaście numerów „Paraboli", a każdy z podtytułem: „Sny i widzenia", „Ciało", „Zwierzęta", „Góra", „Starcy", „Demony", „Hierarchia", „Święta wojna", „Słońce i Księżyc", „Dziecko", „Muzyka — dźwięk — cisza", „Kobieta", „Ceremonie". Muszę przyznać, byłam bardzo zmęczona, lecz antykwariusz pospieszył z herbatą, cudownie zaparzoną w imbryczku. Miękki fotel, zielona lampa; wyciągnął też z półki książkę „Le Bestiaire du Christ" L. Charboneau-Lassaya, z podtytułem „Tajemniczy symbolizm Jezusa Chrystusa", którą wydano w Belgii w 40-tym roku przez Desclee de Brouver et Cie. Ujrzałam wiele własnoręcznych drzeworytów autora, wysmukłe długonogie sfinksy, sfinksy Astarty wyciągające w zamyśleniu kopyta (bogini leży na brzuchu i widziana z profilu wygląda, jakby trzymała niewidzialny żurnal lub książkę). Dla gnostyków z Aleksandrii Sfinks był figurą Chrystusa: Pan Wschodu i Zachodu, kraju narodzin i śmierci, ale także królestw Światła i Cienia. Boskie Słońce i prawdziwe Źródło. Skojarzenie Chrystusa ze Sfinksem idzie dalej: Posiadacz Najgłębszych Sekretów. Szkoły Hermetyków podsumowały życie Zbawiciela JAKO SFINKSA: „Wiedzieć, Ośmielić się, Chcieć, Być Cichym". Jeśli życiem człowieka rządzą te cztery czasowniki, w odpowiednim ze sobą połączeniu, dopełniając się wzajemnie i darząc natchnioną inspiracją, nadchodzi moc. Wiedzieć jak się ośmielić, jak chcieć, jak być cichym; śmieć wiedzieć, śmieć chcieć, ośmielić się milczeć. Chcieć wiedzieć, chcieć ośmielić się, chcieć być cichym; milczeć o swojej wiedzy, o swej woli, o granicach swojej śmiałości. Chrystus zatem wypełnił zlecenie Sfinksów; był podobnie Hybrydą — jako Bóg oraz Człowiek.

Gdzieś ostatnio przeczytałam o nowej naukowej teorii, poważnie wygłoszonej, że Ziemia jest żywą istotą. Złożoności biosfery, zależności wzajemne najróżniejszych gatunków, wędrujących częstokroć jak krwinki przez całe obszary planety, w tym kontekście okazują się analogią do tkanek organizmu, komórek, organelli, i wirusy np. byłyby rozwirowanym bankiem informacji, krążącym po całym tym geoidalnym cielsku. Przeczuwano coś podobnego w najbardziej zamierzchłej starożytności; w archaicznych wierzeniach Ziemia BYŁA ISTOTĄ nadto boską, pełną sprzecznych aspektów, chimerycznym sklębieniem wszystkiego, co po zmiażdżeniu ostatecznie Chaosu osiągnęło swą ulamkową osobowość. Słoń był śmiercią, krowie rogi trzymały universuum, jednocześnie je darły — lecz mity ów akt barbarzyństwa, bestialstwa i zniszczenia traktują jako znamię Kreacji. Stworzył zatem Ten Który Zniszczył — kto bardziej się Uzwierzęcił, kto bliżej okazał się świętej Ziemi.

Antykwariusz napełniał mi już drugą filiżaneczkę; kątem oka dostrzegłam: posklejana jest cała z najdziwniejszych kawałków, taka też antologia lub rozkwitający poemat materii. Co do Słoni i śmierci, prawdą jest, że „Encyclopedia of Things That Never Were" („Rzeczy Których Nigdy Nie Było") wymienia te zwierzęta w kontekście śmiertelnych ich pól, znanych tylko najstarszym okazom (od Afryki poprzez Indie, Assam, Burmę, Tajlandię): pożegnane przez stado, słonie-starcy docierały powoli lecz pewnie wlokąc przez dżunglę swe rozrośnięte skręcone kły w tajemnicze doliny ich cmentarzyska. Gardła dolin były na tyle wąskie, że tylko jeden olbrzym mógł się dostać do środka, gdzie kładł się pośród białych szkieletów. Sfinksy się pojawiają w podobnie trwożliwej scenerii: ten zaś, którego Hera posłała gniewnie na Teby aby ukarać ludność za przesadną dewocję dla Dionizosa, boga zresztą zmartwychwstałego i też odczytywanego jako kuriozalna zapowiedź Chrystusa, dana ludziom pobożnym z Peloponezu, żył wśród kości swych ofiar. Ten właśnie, w swym dialogu z Edypem, pokazany na obrazie Gustava Moreau, wśród skał, otoczony jest wiencem trupów, dyskretnie zaznaczonych na samym dole obrazu, który wisi w nowojorskim Metropolitan Museum of Art.

Starzec Zosima przestrzegał, by człowiek nie wynosił się w pysze ponad zwierzę, gdyż jest ono bez grzechu. Zdaniem Lewisa Thompsona („The Deepest Ground") zwierzęta są bezwstydne, fatalne, skandaliczne, bogate, lśniące, wonne, rogate, ogoniaste, gwałtowne — ponieważ nie mają snów.

W istocie dopiero późny klasyczny okres przyniósł antropomorfizm w ukazaniu boskości: przedtem była ona co najmniej chimeryczna. Jeśli Ziemia jest żywa, z pewnością upatrywanie w niej analogii do człowieka, jest najbardziej wstydliwą z porażek, jaką Homo dane jest doznać. Z okna antykwariatu widać śmieci walające się u stóp drapacza chmur, przepołowionego chmurą, a zaraz bury Hudson, bezbrzeżny we mgle. Na straganie nad rzeką sprzedawano zniszczone biblie. Znalazłam słowa Hioba:

Ale zapytaj teraz bestii, a pouczą cię; i ptactwa
powietrznego, a tobie powie:
Lub zapytaj się ziemi, a oświeci cię,
zaś ryby w morzu objawią ci.
(Job, 12, 7-8)

Urszula M. Benka

noty

ZYGMUNT MIKULSKI

Z POWODU DIANA
w rocznicę śmierci Józefa Czechowicza

Trudno zobiektywizować czytelnicze doznania petyckie. Zawsze jest to raczej pokwitowanie odbioru, ważne wyłącznie między dostawcą a odbiorcą, aniżeli marka jakości orientująca rynek.

Na czym ta trudność polega? Przede wszystkim na tym, że język, którego używa poeta, jest tylko pozornie tym samym, który ma swoje ustalone konwencje w semantyce, leksyce, frazeologii, składni. W rzeczywistości jest to język oparty na nowej próbie porozumienia, na nowym kluczu znaczeń kontaktujących dwie osobowości. Jak nieprzekładalna jest większość idiomów z języka obcego, tak w mowie poetyckiej nie można znaleźć ekwiwalentów poza nią, choć wyrazy należą do tego samego języka.

Jest to jednak trudność — nazwijmy umownie — formalna: dotyczy płaszczyzny ważnej, ale nie obejmującej całości poetyckiego zjawiska, które sięga w dziedzinę ontologii, psychologii, neurologii osobowości. Pojedynczej osobowości. Tam, gdzie każdy z nas jest dla siebie „jedyną żywą istotą", a gdzie poezja stara się dotrzeć ofiarowując swoją obecność. Więc nic dziwnego: gość zabiegający o przyjęcie w tak „prywatnym" pokoju naszego mieszkania musi zdobyć nasze zaufanie, musi nas ująć. To się określa mdłym słówkiem „intymność", ale przecież wyznanie poetyckie, acz rzeczywiście intymne, nie ma niczego z tego ciaptania w zaróżowione uszko, kiedy dwie panienki „nie mają przed sobą nic do ukrycia".

To jeszcze nie wszystko. Poeta nie tylko odrzuca język konwencjonalny zastępując go własnym, nie tylko prezentuje indywidualne fenomeny doznań, a nie ich uogólnione wzorce, lecz nadto odsłania się odbiorcy najwewnętrzniejszym rdzeniem, jakimś sacrosanctum swojej osobowości, żądając w zamian tego samego. Żądanie niemałe, ale nie w tym rzecz. Rzecz w tym, że nie zawsze — odrzucony konwenans, odrzucony utarty zakres pojęć — te dwie indywidualności znajdują podstawę porozumienia i często szerszy rezonans czytelniczy ma fortunny opowiadacz wzruszeń, aniżeli poeta stosujący najwyższy wymóg do siebie i swego partnera. Ale tylko w tym drugim wypadku można mówić o prawdziwym obcowaniu poetyckim. Tylko wtedy odkrywamy poetę.

Do satysfakcji, jakiej dostarcza to odkrycie, dochodzi coś, co można nazwać „efektem przypadku". Polega on zarówno na tym, że zjawiska poetyckiego, które nas frapuje, nie możemy wydedukować z ogólnego tła procesów literackich i zawsze zaskoczy nas niespodzianką, jak również na tym, że nasz własny — czujemy, że trafny, bo estetycznie skutkujący — odbiór danego poety, nasze najwewnętrzniejsze z nim obcowanie zapisujemy na konto takiego szczęśliwego zbiegu okoliczności, jaki istnieje na przykład w miłości, w którym to uczuciu oprócz jego natężenia i głębi fascynuje nas fakt, że tę jedną jedyną osobę dane nam było spotkać na przestrzeni naszego czasu, w zasięgu naszego życia.

Nie ma też prawdziwego doznania poetyckiego bez poczucia wyłączności. Jakkolwiek adres poezji nie wyklucza nikogo z kręgu jej potencjalnych odbiorców, to jednak pojedynczy czytelnik wiersza ma to przekonanie, że jest na dobrą sprawę jego czytelnikiem jedynym. Intymność przekazywanych treści sprawia wrażenie, że niemożliwością jest, by odbiór w postaci tak pełnej i czystej mógł się stać udziałem jeszcze kogoś.

Jest także i wdzięczność. Znalazłszy określenie, trop, wiersz, który nas porozumiewa z autorem poza systemem utartych znaków językowych, czujemy do niego wdzięczność za ryzyko, jakie podjął rezygnując z gwarancji pewnego powodzenia na rzecz niepewnego natrafienia na ukryty nerw naszej wrażliwości. W tych momentach jesteśmy z poetą najbliżej. Zazwyczaj też zjawia się tu zachwyt nad otrzymanym imieniem wzruszenia, które nas nurtowało nie potrafiwszy inaczej się wykrystalizować.

I rzecz dziwna. Owa estetyczna satysfakacja, to schwycenie niepochwytnego nastroju w nazwę, wcale go nie ustatycznia, nie odbiera mu właściwości dalszego pobudzania naszej wyobraźni. Między innymi na tym właśnie polega życie słowa poetyckiego, że stając się idiomem, terminem, obrazem, czy — jakby powiedział Przyboś — definicją, nie więdnie w słowniku sklasyfikowanych wzruszeń, lecz nieustannie współżyje z naszym procesem odkrywania świata.

Jednakże wszelkie orzeczenia dotyczące utworu poetyckiego jako faktu dokonanego, bynajmniej nie są zbiorem wskazań poprzedzających akt jego narodzin. Urzeczywistnienie ich w wierszu odbywa się na zasadzie udanej niespodzianki, co nie może — niezależnie od zawartego w utworze nastroju — nie wywołać uczucia radości. Udany efekt artystyczny jest zawsze temu uczuciu bliski, co zapewne czuli starożytni Grecy, skoro Radosną, bo Euterpe, nazwali muzę pieśni lirycznej. Jeszcze na swego autora czeka rozprawa o smutku poetów. Chyba poważną rekompensatą w bolesnym odczuwaniu była im ich własna twórczość, a może nawet podejmowali instrument o stroju minorowym dlatego, że na nim najszczęśliwej spełniała się ich osobista wypowiedź. Nie znaczy to, że ich poezja była dotknięta tym, co zazwyczaj nazywamy kłamstwem sztuki, ale przy tak znacznym zaangażowaniu w pisarstwo, przy traktowaniu tej sprawy jako pierwszoplanowej, wychodzącej nawet przed powodzenie osobiste, nie sposób artystycznie celnych dokonań nie uznać za powód, a nawet całkowitą treść zasadniczej życiowej satysfakcji. Pastuszek spowiadający swój smutek wierzbowej fujarce doznawał ulgi. Poeta zwierzający swoją rozpacz wierszom — radości. Analogicznie na przykład do fizyka atomowego, który nawet czując w swym organizmie obecność śmierci spowodowanej napromieniowaniem przeżywa akt szczęsnego uniesienia z racji dokonanego odkrycia. W jednym z najbardziej dojmujących i osobistych wierszy, w *modlitwie żałobnej* pisze Czechowicz:

jeść da nam takt pić da nam rytm
i da się uweselić

Czyżby więc coś takiego, jak fortunny układ słów, było w stanie skompensować wszystkie porażki poety? Ale weźmy pod uwagę, że chodzi tu o słowa konstytuujące nie tylko nowy fakt wzruszenia, lecz także nową postać filozofii, nowy rodzaj zwycięskiego rozrachunku ze światem. Tutaj nazwać równa się ująć, a ująć — przezwyciężyć. W błysku odkrycia mieści się wieczność, a tej nie można przepłacić. Jest coś anhellicznego w tym przynoszeniu (znikąd?) z krainy poetyckich nawiedzeń nowych świateł, pragnień, tęsknot i niepokojów. Dekalogu nowych wzruszeń. Tu nie wystarczy być dobrym poetą. Potrzeba być czyś więcej: poetą.

wrzesień 1989

Zygmunt Mikulski

(P.S. Dian to postać z wiersza *Opowiadanie* Czechowicza, można przypuszczać, że alter ego autora.)

TADEUSZ POLANOWSKI

DOBRA POEZJA — OCALA

Czesław Miłosz w wydanym w 1946 r. tomie *Ocalenie* wyznaczył poezji służebną rolę. Nie chciał, by była sztuką dla sztuki, a więc zajmowała się sobą i hołdowała wąsko rozumianemu pięknu. Zdecydował, że liryka ma poprzez kształtowanie moralnej wrażliwości człowieka „wybawiać", wyprowadzać go z rzeczywistości zła, indyferentyzmu, zagubienia. Poezja ma służyć w chrześcijański sposób pojętej „prawdzie" i „sprawiedliwości". W *Przedmowie* do wspomnianego tomu Miłosz pisał:

Czym jest poezja, która nie ocala
Narodów ani ludzi?
Wspólnictwem urzędowych kłamstw,
Piosenką pijaków, którym za chwilę ktoś poderżnie gardła,
Czytanką z panieńskiego pokoju.

Ze słów tych promieniuje patos będący pochodną postawienia przed mową poety maksymalistycznych wymagań. Poezja ma bowiem ocalać ludzi i narody, winna według *Traktatu moralnego* „ocalić ziemię" i próbować rozświecać, wnikać w znajdujące się „przed nami — jądro ciemności". W tymże *Traktacie...* Miłosz dowartościowuje jednostkę, podmiot twórczy, mówi, iż ocalenie „jest tylko w tobie", w „zdrowiu umysłu i serca równowadze".

Aby liryka wypełniła tę rolę służenia wartościom, ocalania ludzi i narodów musi być twórczością myślowo odkrywczą i artystycznie ciekawą. Za wypowiedzią ma stać konkretna osoba i swym istnieniem w określonej sytuacji ręczyć, że informacja jest prawdziwa, a intencje podmiotu czyste. Dlatego też wiersze Miłosza dotyczące spraw ogólnych prawie zawsze ukazują podmiot w konkretnej sytuacji życiowej. Łączą to co ogólne, z tym co jednostkowe.

A jak jest u Marka Danielkiewicza, który w ostatnio wydanym tomiku *Osobne ocalenie* do Miłosza słowem „ocalenie" się odwołuje.

Zestawienie dwóch tak różnych poetów może budzić zdziwienie i sprzeciw, ale mimo oporów warto zaryzykować porównanie.

Miłosz w chwili wydania drugiego (trzeciego?) tomu wierszy *Ocalenie* miał 35, Danielkiewicz — 32 lata. Miłosz po studiach prawniczych i pracy w Wilnie, po dwóch podróżach po Europie osiadł w Warszawie; po wybuchu II wojny na krótko znalazł się w Wilnie, okupację spędził znów w Warszawie. Po wojnie został delegowany na placówkę dyplomatyczną do Stanów Zjednoczonych itp., itp.

Biografia Danielkiewicza nie posiada tak bogatych wydarzeń. Danielkiewicz urodził się w Lubartowie, studia teologiczne ukończył na KUL, debiutował, redagował, zdobywał nagrody poetyckie...; obecnie mieszka w Lubartowie. Ten brak „wielkiej" biografii odbija się w twórczości „młodego" poety — rzec by można — małą myślową nośnością jego liryki i brakiem wyraźnego programu.

Danielkiewicz w pierwszym tomiku *Nie ma miejsca dla przyjezdnych* chciał uchronić od zapomnienia swoją osobę, jej sposób przeżywania i percepcji świata. Wiele uwagi poświęcił oglądanej rzeczywistości, która będąc regionalną z góry skazana była jakby na zapomnienie.

Mocną stroną debiutu poety z Lubartowa było sportretowanie świata prowincji (zauważył to w recenzji A. Niewczas). W tomie *Nie ma miejsce dla przyjezdnych* Danielkiewicz opowiedział o drobnych sprawach życia codziennego. Te problemy zobaczył od wewnątrz, mówiąc o tęsknotach, dążeniach podmiotu i bierności, oporze tej małej rzeczywistości rządzącej się swoimi prawami. Nie zawsze z owego spotkania wypływają jednak treści poznawczo ważne, czasem zbyt wyabstrahowane ocierają się o banał (jak np. w liryku *Intelektualista w Lubartowie*), a niekiedy są istotne jedynie dla podmiotu, jak w wierszu *Zapach* mówiącym o „ocaleniu dla siebie" zapachu.

W drugim tomiku wydanym w trzy lata później Danielkiewicz odszedł od opisywania i utrwalana świata prowincji, wkroczył w tzw. wielki świat i zapewne w związku z tym przejściem podmiot czuje się zagubiony.

Niewiele wiedziałem
Krwawiło dziąsło
Kwitł mlecz
Były pytania bez odpowiedzi

Dokąd miałem iść
Padał deszcz
Zatarły się ślady
Na ulicy leżał rozdeptany smoczek

Gdzie miałem się schronić
Kościoły zamykano zaraz po nabożeństwach

Konkretny świat poprzedniego zbiorku ulega teraz zatomizowaniu, pozrywały się więzy między podmiotem, przyrodą i społecznością. Człowiek liryku *xxx Niewiele wiedziałem* jest rozpięty między rzeczywistością przyrodniczą i — cywilizacyjną: w jednym wierszu znajduje się na łące, gdzie „Kwitł mlecz" i na ulicy, gdzie „leżał rozdeptany smoczek". Przychodzi ze świata natury z „pytaniami bez odpowiedzi" i zaczyna szukać ich rozwiązania w sferze cywilizacji, ale tu ich także nie znajduje, gdyż *Padał deszcz/zatarły się ślady*, zaś Kościół ograniczył swą działalność do odprawiania „nabożeństw".

Brak generalnych odpowiedzi, ich szukanie i cząstkowe znajdowanie wraz z ostrożnym formułowaniem pytań — to treść zbiorku *Osobne ocalenie*. Jego liryczny bohater chce rozpoznać i uporządkować sobie świat i w tym świecie kultury schronić się, zaznaczyć swą obecność, ocalić tożsamość. Stąd pojawiają się wiersze, których podmiot jest obserwatorem i rejestruje luźno z sobą związane spostrzeżenia (np.: *xxx Na rosyjskiej ziemi, Historia nocy, Nie pamiętasz*). Są też liryki krótkie o łatwej i przypadkowej poincie (np.: *Czciciele kalendarzy, W Królestwie Psychiatrii, xxx Wieża była wysoka*).

Jest też w tomie kilka utworów dłuższych, będących efektem bardziej skomplikowanego procesu opisywania i rozpoznawania zjawisk. Do tej grupy m.in. przynależą: *Droga do Kozłówki, Litografia z XIX wieku, Tęsknota za średniowieczem, Lubartów* oraz liryki nawiązujące do czyjejś wypowiedzi lub jakiejś osoby: *Do Andrzeja Bazylewskiego, Miasto Fiodora Michajłowicza, Do Iwana Denisowicza*. Wiersze te także nie są zbyt odkrywcze, gdyż prezentują wstępny etap sądowania, rozpoznawania rzeczywistości i zajmują się często marginalnymi problemami.

I gdy teraz dla porównania przywołamy propozycję Miłosza dobrze widać różnicę między mistrzem i uczniem. Miłosz w *Ocaleniu* rozpoznał ducha czasu i ukazał w swych wierszach rzeczywistość od wewnątrz, nie z pozycji przypadkowego obserwatora. Późniejszy Noblista w dodatku nie poprzestał na trafnym opisie świata, ale do diagnozy dołączył program wyjścia z impasu, ocalenia ludzi i ludzkości. Przez to stał się poetą-przewodnikiem.

Danielkiewicz tej roli nie podejmuje. On, jak zresztą wielu innych młodych twórców naszej doby, penetruje peryferia problemów, ciągle gromadzi materiał do późniejszego uogólnienia, które prawdopodobnie nigdy nie nastąpi. I pewno nie będzie to wyłączna wina autora *Osobnego ocalenia* ani innych poetów-„uczniów", ale obciąży ona nasze trudne do diagnozy, niejednoznaczne czasy oraz stan niewyartykułowanej świadomości, płynący być może — według słów Danielkiewicza — z jakiegoś rozmycia, „zatarcia śladów" i z zamykania kościołów „zaraz po nabożeństwach".

Marek Danielkiewicz: *Osobne ocalenie*. Posłowie Waldemar Michalski. Lubartowskie Towarzystwo Regionalne, Lubartów 1990, ss. 47, nakład 500 egz.

JANUSZ PLISIECKI

PROBLEMY WYCHOWANIA ESTETYCZNEGO DZIECI I MŁODZIEŻY

Praca zbiorowa *Wychowanie estetyczne młodego pokolenia*, która ukazała się pod redakcją Ireny Wojnar i Wiesławy Pielasińskiej, poświęcona jest teorii i doświadczeniom pedagogicznym, dotyczy kształcenia wrażliwości estetycznej.

Zespół naukowców powołany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, nawiązując do reform Komisji Edukacji Narodowej, opracował *Program wychowania estetycznego młodego pokolenia* ogłoszony drukiem w 1987 roku. Wówczas koncepcja wychowania estetycznego weszła do realizacji i obowiązuje nadal w Rzeczpospolitej Polskiej, w zmienionych warunkach społeczno-politycznych i kulturowych. Główną tendencją programu edukacji kulturalnej jest przeciwstawienie się — przez osobiste kontakty ze sztuką — ujemnym wpływom współczesnej cywilizacji, jednostronnemu kształceniu technicznemu i konsumpcyjnej postawie młodzieży.

Irena Wojnar, współtwórczyni teorii wychowania estetycznego, widzi w nim proces złożony. Wychowanie „do sztuki" obdarza jej odbiorcę wiedzą inną niż wiedza naukowa. Sztuka bowiem jest źródłem wiedzy o rzeczywistości, obrazem spraw międzyludzkich, ale może też stać się dla odbiorcy szansą samorealizacji. W wychowaniu „do sztuki" ważnym dla pedagogów problemem pozostaje umiejętne wyważenie historii i aktualności, tradycji i nowatorstwa. Koegzystencja różnorakich dzieł artystycznych kształtuje postawę otwartą wobec twórczych możliwości człowieka.

Wychowanie estetyczne postuluje integrację różnych dziedzin sztuki, o czym pisze I. Wojnar w artykule *Tendencje integracyjne w wychowaniu estetycznym* (s. 161). Informując o początkach myślenia integrującego, podaje przykłady pierwszych eksperymentów integrowania muzyki i plastyki, popartych argumentacją filozoficzną. Edukacja kulturalna przewiduje też korelację przedmiotową: twórczości artystycznej, naukowej, filozoficznej. Przy odpowiednio dobranej egzemplifikacji kształtuje to pełny obraz kultury różnych epok.

Tezą wiodącą polskiej koncepcji jest założenie o budzeniu przez sztukę kreacyjnej aktywności młodego człowieka, która nie ogranicza się do realizacji artystycznych lecz może się spełniać w innych dziedzinach, w działalności społecznej, naukowej, technicznej.

Realizację programu wychowania estetycznego uzależnia autorka od współdziałania polityki oświatowej z polityką kulturalną, od współdziałania szkół różnych typów z instytucjami i placówkami kulturalnymi. Teoria wychowania estetycznego ma charakter interdyscyplinarny. Powiązana jest z pedagogiką, psychologią, estetyką, historią sztuki, socjologią kultury. Polska koncepcja ma znaczącą pozycję w światowej pedagogice.

W rozważaniach o wychowaniu literackim Stanisław Bortnowski (s. 30) poddaje ostrej krytyce programy nauczania języka polskiego w latach powojennych. Dopiero w latach osiemdziesiątych zjawia się w programach czynnik upodmiotowienia a obszar literatury poszerza się o sztuki pokrewne. Integracja, o której pisze Bortnowski jako o wysokim osiągnięciu metodycznym, nie stanowi jeszcze o specyfice wychowania estetycznego przez sztukę słowa. Mniej dowiadujemy się o wielkich wartościach poznawczych literatury pięknej, o jej wpływie na moralną i emocjonalną sferę przeżyć, na umiejętność posługiwania się językiem literackim. Jest to szczególnie ważne w warunkach panującego dziś upadku kultury języka. Sądy krytyczne i pozytywne opiera Bortnowski na źródłach naukowych i publicystycznych, na dokumentach statystycznych i badaniach terenowych.

Artykuł Wandy Renikowej (s. 111) zawiera ogólny zarys powstawania i rozwoju sztuki teatralnej w Polsce. Nie jest to jednak suche sprawozdanie i rejestr faktów. Renikowa wprowadza w istotę edukacji teatralnej koncentrując się przede wszystkim na teatrach szkolnych i teatrach organizowanych dla dzieci i młodzieży. Specyfika wychowania estetycznego przez teatr wynika z charakteru tej sztuki, która kompleksowo wpływa na osobowość młodych widzów łącząc słowo, scenografię, muzykę i ruch.

Teatr nie uzyskał w programach nauczania autonomicznej pozycji, jak plastyka i muzyka. Można więc było oczekiwać obszerniejszej informacji ze strony autorki o radiowym teatrze i teatrze telewizji dla dzieci i młodzieży. Fachowo przygotowywane audycje i spektakle decydują o pozaszkolnym wychowaniu estetycznym najszerszego audytorium i najliczniejszej widowni.

Poziom kultury filmowej społeczeństwa w przekonaniu Henryka Depty (s. 132) zależy od wielu czynników, ale jednym z istniejących jest obowiązujące i powszechne wychowanie młodzieży do filmu i przez film. Żaden z modeli wychowania filmowego w ciągle reformowanych programach nie satysfakcjonuje autora i ustosunkowuje się on do nich polemicznie. Film, podobnie jak teatr, nie uzyskał w żadnym programie autonomicznej pozycji.

Spośród kilku modeli preferuje Depta nowy model, w którym program nauczania języka polskiego poszerzony jest o film, teatr, radio, telewizję i prasę. Model ten dopuszcza różne formy analizy filmu oraz sprzyja integracji wiedzy ucznia o współczesnej kulturze. Autor poświęca wiele uwagi placówkom kulturalno-oświatowym, realizującym wychowanie filmowe. Wysoko ocenia funkcję kin studyjnych, dyskusyjnych klubów filmowych. Za pożyteczną formę upowszechniania kultury filmowej uważa Małe Akademie Filmowe, których uczestnikami są pracownicy domów kultury i nauczyciele. Należą tu również koszalińskie spotkania „Młodzież i film", organizowane przez autora dla młodzieży i nauczycieli, jako uzupełnienie szkolnego wychowania filmowego. Zaletą artykułu Depty jest wykorzystanie w nim własnej praktyki pedagogicznej.

Wprowadzając zagadnienie wychowania muzycznego, Maria Przychodzińska (s.60) rozpatruje cele i treści muzycznego kształcenia i określa własne stanowisko wobec stosowanych metod. Nie obciążając swego artykułu elementami historycznymi, zapoznaje z programami wychowania muzycznego w naszym współczesnym szkolnictwie. Wyróżnia też różne formy kontaktu dzieci i młodzieży z muzyką. Ważną formą pozostaje uprawiany od dziecka śpiew, który z kształceniem głosu łączy kształcenie mowy. Również gra na instrumentach — zdaniem autorki — ma wielkie zalety, nawet dla jednostek o ograniczonej muzykalności i niekorzystnych warunkach wokalnych. Programy szkolne przewidują też ruch z towarzyszeniem nauki. Interesującą formą jest „muzyczna improwizacja", zintegrowana ekspresja, twórcza próba rozwiązań tego samego tematu przez łączenie słowa, muzyki, ruchu, rysunku i gry dramatycznej.

Maria Przychodzińska ocenia bardzo pozytywnie polski program wychowania muzycznego, jego treści i alternatywne metody. Jest natomiast stanowczą przeciwniczką wprowadzania do szkoły muzyki pop. Obserwuje również wychowanie muzyczne na zajęciach pozalekcyjnych i w instytucjach pozaszkolnych, w licznych zespołach muzycznych na terenie kraju.

W wychowaniu plastycznym dzieci i młodzieży skupiamy się najczęściej na malarstwie, najrzadziej na rzeźbie. Helena Hohensee-Ciszewska (s.87) swe rozważania o wychowaniu plastycznym ujmuje retrospektywnie i w pierwszej części swego artykułu, nadmiernie rozbudowanej, analizuje krytycznie zmiany, jakim podlegały programy edukacji plastycznej od 20-lecia międzywojennego po lata osiemdziesiąte. Część drugą poświęca znaczeniu wychowania plastycznego. Wyjaśnia na czym polega widzenie plastyczne i artystyczna świadomość. W treściach plastycznego kształcenia wyróżnia dwa etapy w zależności od wieku dzieci i młodzieży. Końcowe postulaty dotyczą ramowego charakteru programów i roli nauczyciela plastyki, którą autorka pojmuje bardzo szeroko.

Wyniki badań Ewy Majchert i Wiesławy Pielasińskiej (s.179), omówione w artykule *Wybrane instytucje i działania upowszechniające kulturę*, ukazują uczestnictwo młodzieży w kulturze. Preferowaną przez młodzież instytucją jest kino. Film opanował jej wyobraźnię i stał się sztuką swoiście młodzieżową. Ustępuje mu miejsca książka i koncert, eksponat muzealny i teatralny spektakl. Autorki zwracają uwagę na brak edukacyjnych audycji radiowych i telewizyjnych dla młodzieży szkół zasadniczych, która jest zaniedbana pod względem wychowania estetycznego i potrzebuje programów popularyzujących zagadnienia plastyki i wzornictwa przemysłowego. W artykule uwzględnione są informacje o Biennale Sztuki dla Dziecka i Ogólnopolskim Ośrodku Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, o olimpiadzie artystycznej, która wyłania indywidualne formy kulturalnej aktywności i samokształcenia. Badania E. Majchert i W. Pielasińskiej są z punktu widzenia społecznego i kulturowego bardzo potrzebne.

Książka *Wychowanie estetyczne młodego pokolenia* ukazuje się w okresie wzmożonego społecznego zainteresowania wychowaniem dzieci i młodzieży. Potwierdza merytoryczną wartość zbiorowej myśli pedagogicznej. Ujęcie temtau w artykułach jest różne: krytyczne, polemiczne, postulujące, relacjonujące, z nastawieniem historycznym lub z pełną aktualizacją, ale w zbiorowej pracy widać jednak pewną wewnętrzną spójność wynikającą z troski o wychowanie człowieka twórczego i aktywnego. Bardzo pożyteczną częścią książki jest obszerna, uporządkowana problemowo bibliografia.

Wychowanie estetyczne młodego pokolenia. Polska koncepcja i doświadczenia. Praca zbiorowa pod redakcją Ireny Wojnar i Wiesławy Pielasińskiej. Warszawa 1990, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, ss.216, nakład 2000 egz.

W poprzednim numerze:

Komizm, humor i groteska w kulturze Europy

Wojciech Młynarski: *piosenki* • Agnieszka Osiecka: *Kilkadziesiąt zabawnych linijek* • Jerry Palmer: *Granice śmiechu* • Leonid Karasjew: *Antyteza śmiechu* • Marcin Wolski: *Antybaśnie* • Violette Morin-Naville: *Agresywna euforia śmiechu i jej demograficzne zmiany* • Dominik Opolski: *Tresowanie przynęty* • Tomasz Stróżyński: *Pracowite błazeństwo* • Stephen Dixon: *opowiadania* • Aaron Gurewicz: *Średniowieczny śmiech na tle strachu* • Jacques Brel: *Bigotki* • Bernard Sarrazin: *Czarny humor i śmierć Boga* • Janusz Osęka: *Walizeczka* • Judith Stora-Sandor: *Humor a kryzys tożsamości* • Irosław Szymański: *piosenki* • Antonin J. Liehm: *W cieniu Szwejka* • Georges Brassens: *piosenki* • *Najszczęśliwszy Francuz. Wywiad z Georgesem Brassensem* • Romma Dragunowa: *Ironiczny aspekt intertekstualności* • Bułat Okudżawa: *piosenki* • Władymir Nowikow: *Parodia i śmiech parodiowy* • Janusz Olczak: *Interesy biznesmena Liszaja* • Robert Dymel: *Śmiech zakazany: o wybranych skryptach w polskim humorze politycznym* • Kazimierz Pawełek: *piosenki* • Olga Galatanau: *Ośmieszanie jako strategia obronna w państwach totalitarnych: dowcip rumuński* • Radek Rybkowski: *Jestem bandytą* • Nelly Feuerhahn: *Śmiech i dziecko w latach dziecięcych śmiechu* • Magdalena Jankowska: *Gry logiczne według Mrożka* • Michał Masłowski: *Rytuały polskiej groteski* • *Jerzy Lipiec czyli jak trafić w sedno* • Tadeusz Chrzanowski: *Śmiech w dawnej sztuce — kilka uwag niesystematycznych* • Daniel Grojnowski: *Śmiać się czy nie śmiać?* • Urszula Benka: *Labirynt rozkoszy* • Recenzje • Streszczenia angielskie i francuskie.

♣ rozmowy ♣

„Czy istnieje Europa Środkowa"

4 października 1990 r. odbyła się w redakcji „Akcentu" dyskusja, w której udział wzięli: Antonin Liehm[1], Jefim Etkind[2] i Michał Masłowski[3], przebywający w Lublinie z okazji międzynarodowej konferencji naukowej pn. „Humor europejski", którą zorganizował Zakład Filologii Romańskiej UMCS we współpracy z instytucjami francuskimi (por. „Akcent" nr 2-3 z br.). Redakcję reprezentowali Jerzy Święch i Bogusław Wróblewski. Wcześniej uczestnicy spotkania zapoznali się z „Akcentem" nr 1—2/1990 poświęconym tematowi „Na pograniczu narodów i kultur".

Bogusław Wróblewski: Serdecznie panów witam i dziękuję za odwiedziny w redakcji „Akcentu". Ponieważ nasze zainteresowanie problematyką kulturowego pogranicza trwa właściwie od początku istnienia pisma — a istnieje ono już jedenasty rok — zaś każdy z panów w twórczy sposób zetknął się z tym problemem, to chcielibyśmy skorzystać z obecności w Lublinie tak znakomitych osób i poprosić panów o refleksje na temat przemian kulturowych, jakie się obecnie na tym obszarze Europy dokonują. Chciałbym od razu zaznaczyć, że nie dlatego, iż jesteśmy bezkrytycznymi zwolennikami owego mitu Europy Środkowej czy też Europy Środkowowschodniej, który od kilku lat jest bardzo modny.

Jerzy Święch: Funkcjonuje wiele stereotypów i fałszywych pojęć.

B.W.: Natomiast fakty rzeczywiście upoważniają dzisiaj do postawienia tej kwestii. Polska, Węgry, Czecho-Słowacja przechodzą podobnego typu przemiany i niezależnie od tego, jak ten problem był w przeszłości mitologizowany, należy o nim dziś mówić opierając się na realiach. Nie mam do zaproponowania żadnego precyzyjnego scenariusza rozmowy, mam nadzieję, że wyłoni się on sam w jej trakcie.

J.S.: Pan Jefim Etkind znany jest u nas jako profesor paryskiego uniwersytetu oraz współpracownik wydawnictwa „L'Age d'Homme", które specjalizuje się w literaturze krajów słowiańskich. W jednym z numerów „Akcentu" ukazało się omówienie „Antologii poezji polskiej", którą opracował po francusku Konstanty A. Jeleński a wydało to właśnie wydawnictwo. Jaki jest pański pogląd na kwestię, którą tu na wstępie poruszono?

Jefim Etkind: Zanim zajmiemy się Europą Środkową, powiem parę słów o „L'Age d'Homme". Jest to wydawnictwo doprawdy zadziwiające. Ma siedzibę w Lozannie, założył je Serb, Vladimir Dimitrijević, który wyemigrował z Jugosławii już ze trzydzieści lat temu. Przez wiele lat był w Jugosławii z tego powodu wyklęty, zaś dzisiaj jest tam przyjmowany dobrze, dokładnie tak, jak Antonin Liehm w Czecho-Słowacji. I tak, jak inni nasi przyjaciele są przyjmowani w Polsce czy na Węgrzech. Również ja, który byłem wyklęty przez kilkadziesiąt lat, jestem dobrze przyjmowany w Rosji.

[1] Antonin Liehm — intelektualista czeski, od ponad dwudziestu lat na emigracji. Mieszka w Paryżu, gdzie wydaje kwartalnik „Lettre Internationale", ukazujący się również w wersjach: włoskiej, hiszpańskiej, niemieckiej i serbochorwackiej. Autor książek o literaturze i filmie czeskim.

[2] Jefim Etkind — wybitny rosyjski historyk literatury i tłumacz poezji niemieckiej i francuskiej. Od wielu lat na emigracji. Profesor w jednym z uniwersytetów paryskich. Redaktor kilku antologii poezji rosyjskiej w języku francuskim, autor książek, m.in. o literaturze rosyjskiej i teorii przekładu poetyckiego.

[3] Michał Masłowski — profesor literatury polskiej na Uniwersytecie w Nancy (Francja), tłumacz literatury polskiej na francuski. Napisał m.in. książkę *Dzieje bohatera* na temat teatralnych wizji dramatów romantycznych (Ossolineum 1978). Współautor dwóch antologii poezji polskiej XX wieku.

Dimitrijevič opublikował w ciągu dwudziestu pięciu lat ogromną ilość książek. Was tym nie zadziwię, bo macie podobne przykłady polskie, ale dla ludzi ze Związku Radzieckiego jest rzeczą zupełnie nie do uwierzenia, iż wydawnictwo publikujące tak wiele książek ma zaledwie trzech pracowników.

Antonin Liehm: Ja to rozumiem bardzo dobrze, gdyż kwartalnik „Lettre Internationale" robimy w dwie osoby.

J. E.: Seria „Literatury słowiańskie" jest najlepszą na świecie. W niej ukazuje się wiele książek polskich, czeskich, bułgarskich, rosyjskich. Sądzę, że katalog „L'Age d'Homme" nie ma konkurencji na świecie. A godny podkreślenia jest fakt, że poziom przekładów jest na ogół bardzo dobry. Dimitrijevič sam bardzo się interesuje zagadnieniami tłumaczenia, prawie nigdy nie publikuje — tak jak się to czyni we Francji — przekładów poezji prozą. Wydaje antologie poezji, które są dla wydawnictwa zupełnie nie dochodowe, angażując do współpracy wybitnych tłumaczy. Antologia Jeleńskiego jest świetnym przykładem. Ukazała się u nich również antologia poezji czeskiej. Ja opublikowałem tam dwa tomy Puszkina, dzieła wszystkie Lermontowa, teraz w przygotowaniu są zebrane utwory poetyckie Aleksego Tołstoja. Rozumiecie panowie, że te książki nie przynoszą zysku.

Michał Masłowski: Pozwolę sobie dorzucić, że „L'Age d'Homme" ma niedługo wydać francuski przekład „Dziadów", którego jestem współautorem.

J. E: Jakieś piętnaście lat temu ukazały się „Sonety" Mickiewicza. Muszę zatem rzec, że ci przedstawiciele kultury słowiańskiej we Francji czy w Szwajcarii dają przykłady bezinteresownej z finansowego punktu widzenia działalności wydawniczej. Prawdą jest — Antonin Liehm to potwierdzi — że „L'Age d'Homme" nie płaci tyle, ile płacić się powinno, ale ludzie mu to wybaczają, gdyż robi ogromnie wiele dla kultury i dla międzynarodowych kontaktów kulturalnych. To tyle, jeśli chodzi o wydawnictwo „L'Age d'Homme".

A. L.: Muszę powiedzieć, że nie jestem całkiem pewien pojęcia Europy Środkowej, lecz — między innymi dzięki dyskusjom z polskimi przyjaciółmi — skłonny jestem uważać, że ona istnieje. W sensie kulturowym. Kultura mająca środkowoeuropejskość jako wspólny mianownik istnieje. Od Zurychu do Krakowa. Gdy pojedziecie na wschód od Krakowa, to się przekonacie, że to już nie jest Europa Środkowa...

B. W.: Może raczej — od Lwowa...

A. L.: Pojedźcie na zachód od Zurychu — to już też nie to. Havel, Dürrenmatt, Max Frisch, Konwicki, Czapek i Günter Grass — między tymi pisarzami istnieje niezaprzeczalny związek. Nie będę się rozwodził: wspólny mianownik, moim zdaniem, istnieje...

J. Ś.: Nie tylko w literaturze.

A. L.: W całej kulturze: mogę to wykazać na przykładzie teatru, sztuk plastycznych itd. Biorę na przykład udział w jury nagrody, która jest przyznawana w Słowenii za utwory literackie powstałe w Europie Środkowej. W tym roku tę nagrodę otrzymał Litwin Tomas Venclova.

J. Ś.: Przecież według pana definicji Litwa to już nie Europa Środkowa. **B. W.:** Leży z pewnością na wschód od Krakowa.

A. L.: Panowie uważacie, że Litwa należy do Europy Wschodniej? Chciałbym, aby tu siedzieli Konwicki i Miłosz i żeby oni się wypowiedzieli. Sądzę, że ich odpowiedź byłaby kategoryczna. Mam wielu przyjaciół w Jugosławii, a wśród nich — wielu pisarzy, filmowców, ludzi kultury serbskiej. Nie tak dawno pewien mój serbski przyjaciel, który wykłada na Harvardzie zaprosił mnie na kolację. I o mało co nie wyrzucili mnie tam przez okno; mówili: „Co to ma znaczyć, ty należysz do słoweńskiego spisku, bo jesteś w jury ich literackiej nagrody; czy ty wiesz, że Serbów nie bierze się pod uwagę przyznając tę nagrodę?" Odpowiedziałem: „Przykro mi, ale Serbia nie należy do Europy Środkowej. Chorwacja — tak, Serbia — nie." A co najzabawniejsze, to to, że oni czują się niesłusznie wykluczeni, gdyż wydaje im się, że trzeba do Europy Środkowej należeć, by uchodzić za ludzi kulturalnych. Mówiłem im: to idiotyczne, bo przecież kultura Europy Środkowej nie jest ani lepsza, ani gorsza od kultury wschodnioeuropejskiej, są to po prostu dwie różne rzeczy. Gwarantuję wam — zajmowałem się tym całe lata — że pisarza środkowoeuropejskiego można rozpoznać nie wiedząc jak się nazywa i skąd pochodzi. To się wyczuwa natychmiast. Jako zjawisko kulturowe Europa Środkowa istnieje. Nie jestem zwolennikiem budowania Europy Środkowej jako organizmu politycznego. Byłaby to katastrofa,

powtórka scenariusza dziewiętnastowiecznego. Trzeba stworzyć Europę, a nie Europę Środkową. Ale trzeba również uznać, że w tych krajach jedność kulturowa będzie istnieć nadal. Powinowactwa kulturalne będą istnieć nadal tak, jak istnieją powinowactwa nordyckie, romańskie...

M. M.: Bałkańskie.

A. L.: Zgoda, bałkańskie też. Ale tam kwestia jest również skomplikowana. Trzeba w to włączyć Grecję. Mówienie, że Grecja przynależy do Zachodu jest idiotyzmem. To kraj typowo bałkański. To tylko my wyobrażamy sobie, że Grecja to Zachód, bo była Grecja starożytna. Zapominamy, że Grecy czytają swoich klasyków po francusku (cha, cha!), ponieważ do niedawna greki klasycznej w greckich liceach nie uczono. Wszyscy tamtejsi profesorowie uniwersytetu powiedzą wam, że wielki mit Grecji został stworzony przez Niemców. Uważam, że podział historyczny przebiega między Bizancjum a Rzymem.

M. M.: Chodzi o kraje, które znajdowały się pod panowaniem tureckim, takie jak Bułgaria, Serbia...

A. L.: A czym wobec tego będzie Europa Wschodnia? Czy są to słowiańskie kraje Związku Radzieckiego: Rosja, Ukraina, Białoruś? Czy Bułgaria jest również krajem wschodnioeuropejskim? Ja uważam, że tak. Rozumując w kategoriach wielkich całości kulturowych powiem, że jest Europa Zachodnia, Środkowa, Wschodnia, Północna (tj. Skandynawia) i Południowa, ta ostatnia o bardziej skomplikowanym charakterze, ale niewątpliwie istniejąca i nic na to się nie poradzi.

J. E.: Jeśli chodzi o te trzy niewielkie republiki, które jeszcze należą do Związku Radzieckiego — Litwę, Łotwę i Estonię — są w Europie Środkowej czy nie?

M. M.: Litwa z pewnością w niej jest.

A. L.: Nie trzeba o tym myśleć w kategoriach granic państwowych. Finowie na przykład wyjaśnią wam, że Europa Środkowa zaczyna się na północy Finlandii, biegnie przez kraje nordyckie, Polskę, aż do Adriatyku. Dla nas problem nie na tym polega. Dla nas jest ważne, czy literatura, kultura fińska ma wspólny mianownik z kulturą polską, czeską, austriacką. Bawaria ma kulturę środkowoeuropejską, Berlin jest miastem par excellence środkowoeuropejskim. Kulturalnie Berlin nie należy do Zachodu.

M. M.: Nigdy nie należał.

A. L.: Niemcy Zachodnie — Nadrenia, Westfalia — to coś całkiem innego. Jeśli chodzi o kraje bałtyckie, muszę przeczytać jakąś reprezentatywną książkę, obejrzeć jakąś sztukę teatralną i wtedy będę wiedział. W takiej Finlandii sprawa jest niezwykle złożona, przede wszystkim są tam dwa języki: fiński i szwedzki, którymi mówią wszyscy ludzie wykształceni i których uczy się we wszystkich szkołach. Dominacja rosyjska nad Finlandią trwa od końca XVIII wieku. I co wam powiedzą Finowie? „Weszliśmy do Europy przez Sankt-Petersburg, bynajmniej nie przez Szwecję i mamy nadzieję, że Petersburg stanie się ponownie naszą bramą na Zachód". Pojedźcie tam, spytajcie, tak wam odpowiedzą. Sprawa z Finlandią nie jest zatem prosta, ale jakiegoś wspólnego mianownika z Europą Środkową doszukać się można.

M. M.: Uczestniczyłem ostatnio w kilku konferencjach na temat Europy Środkowej, między innymi w Warszawie. Chciałem powiedzieć, iż jest taki kulturowy punkt widzenia, silnie reprezentowany, który podzielam. Ale również wśród geografów i historyków występuje pogląd, że istnieje swoista jedność Europy Środkowej o mniej czy bardziej dyskusyjnych granicach, ale że to istnieje jako jedność zdeterminowana przez zderzenie dwóch wielkich religii: prawosławia i katolicyzmu na północy, katolicyzmu i islamu na południu. Jest to pogląd dość powszechnie przyjmowany, a więc nie mitologia.

J. Ś.: Czy zdaniem panów, Polskę coś szczególnego — z historycznego czy kulturowego punktu widzenia — w Europie Środkowej wyróżnia?

A. L.: Jakakolwiek kultura ma cechy swoiste. Kultura hiszpańska, włoska, francuska mają oczywiście pewien wspólny mianownik, ale poza tym każda z nich ma cechy bardzo wyraźnie odrębne. Toteż i kultura polska różni się wyraźnie od czeskiej czy węgierskiej. Wiem, o co panu chodzi. Ma pan na myśli, że kultura polska to mimo wszystko coś zupełnie wyjątkowego.

J. Ś.: Chciałbym poznać pański osobisty punkt widzenia.

A. L.: Trudno odpowiedzieć. Nie sądzę, aby na całym świecie była choćby jedna kultura całkowicie odmienna od innych, bardziej oryginalna niż te, które ją otaczają.

Choć polska kultura jest na pewno inna niż czeska czy węgierska, to istnieje przecież między nimi wiele wspólnego, wspólny mianownik, który stanowi nasza przeszłość polityczna, kulturalna, nawet geografia. To wszystko jest całkiem realne.

M. M.: Ktoś bronił niedawno tezy, że istnieje pewna jedność kulturowa Europy Środkowej, lecz że w obrębie tej jedności występują jakby dwa podzespoły: byłe Austro-Węgry i dawna Rzeczpospolita Szlachecka, przedzielone Galicją, która łączy w sobie obie te tradycje. Ona należała do Austro-Węgier, ale przecież na jej obszarze leży Kraków. Stąd nie uważam, aby kultura czeska była całkiem odmienna od polskiej, która powstawała w Krakowie.

A. L.: Te sprawy trochę przekraczają moje pojmowanie. Ale wiem, że kiedy czytam Tadeusza Konwickiego to myślę, że jest to pisarz wybitnie środkowoeuropejski, wybitnie. Urodzony na Litwie, mieszka w Polsce, typowy pisarz środkowoeuropejski. Weźmy romantyzm. Romantyzm Mickiewicza i Petőfiego to co innego, niż romantyzm Byrona czy Hugo, ale prawdopodobnie różny także od romantyzmu Niekrasowa i Puszkina. Inne wybitne, moim zdaniem, dowody na środkowoeuropejski charakter polskiej literatury to twórczość Żeromskiego (zwłaszcza „Popioły") oraz Tadeusza Borowskiego.

J. E.: Muszę tu zauważyć, że definicje zmieniają się w miarę przemijania epok i systemów politycznych, co jest dość zadziwiające. W XIX wieku kultura rosyjska była bardzo zbliżona do kultur zachodnich i, rzekłbym, nawet bliższa kulturze zachodniej, niż środkowej Europie. W ostatnich sześćdziesięciu latach Rosja oddaliła się od Zachodu. I dzisiaj trudniej jest utrzymywać, że Rosja należy do kultury zachodniej, niż w pierwszej połowie wieku XIX. Zdarzyło się coś dziwnego. W epoce Puszkina kultura rosyjska należała do kultury francuskiej, włoskiej, angielskiej, czyli do kultury zachodnioeuropejskiej. Później oddaliła się od Francji, Anglii, Niemiec i Włoch, zaś w latach władzy sowieckiej wzięła całkowity rozbrat z Zachodem. Mówienie dzisiaj, że kultura rosyjska należy do tej samej konstelacji kulturowej, do której należała w pierwszej połowie XIX wieku, jest zupełnie pozbawione słuszności. Myślę, że podobna ewolucja dokonała się w krajach Europy Środkowej. W epoce Mickiewicza byliście bardzo blisko Francji, potem zaczęliście się od niej oddalać. Te rzeczy trzeba starannie zbadać.

B. W.: Nie jestem przekonany do mitu Europy Środkowej. Po pierwsze, kiedy rozważania o Europie Środkowej pojawiły się w krajach tego obszaru, to była odpowiedź na dążenie Niemców do zajęcia centralnego miejsca w Europie. Mam na myśli przełom XIX i XX wieku. Po drugiej wojnie światowej natomiast mit ten funkcjonuje z kolei w opozycji do dominacji rosyjskiej. Jest to zatem pewna postawa obronna, którą przyjmują te mniejsze narody. Powiedzmy, że — w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku — w stosunku do Niemiec, a po wojnie w stosunku do Rosji. Postawę tę tłumaczy więc negatywny układ odniesienia. Co się zaś tyczy wewnętrznej spójności Europy Środkowej, to wciąż trudno znaleźć jakieś przekonywające argumenty. Zgodzę się z panem Liehmem, że Konwicki może być postrzegany jako pisarz środkowoeuropejski, ale kiedy przychodzi do nazywania tej wspólnoty, do pokazywania, na czym ona polega, to są z tym kłopoty. Jeden z socjologów, piszący o tym z anglosaskiego punktu widzenia, Timothy G. Ash, pisał na ten temat biorąc za przykład w Polsce Michnika, na Węgrzech — Konrada, w Czechach — Havla. To mnie zupełnie nie przekonuje, trudno sobie bowiem wyobrazić bardziej różniących się pisarzy.

A. L.: Względy polityczne trzeba tutaj pominąć. Pod jednym względem Polska jest bardzo wyjątkowa nie tylko w Europie Środkowej, ale i w Europie w ogóle. Chodzi o utożsamienie narodu z religią, które jest czymś jedynym w swoim rodzaju — nawet w Hiszpanii nie istniało to w takim stopniu; jest to oczywiście ważne zjawisko kulturowe, a nie — polityczne. Pod tym względem mogę się z panem całkowicie zgodzić.

J. Ś.: Dla nas Polaków idea Mitteleuropy jest ściśle związana z dawną monarchią austro-węgierską.

A. L.: Idea Mitteleuropy była ideą jedności niemieckiej; była to koncepcja ekspansywna Mitteleuropy. Tej idei przeciwstawiali się nie tylko Czesi, ale i Austriacy, i Węgrzy, gdyż była ona skierowana przeciw tożsamości austriackiej. Ona miała doprowadzić do włączenia Austrii do Niemiec, tę ideę podjął Hitler. I naturalnie Niemcy — w Czechach, na Śląsku, w Polsce. I zgadzam się również z tym, że — po drugiej wojnie światowej — idea ta miała obronić kraje środkowoeuropejskie przed włączeniem do Europy Wschodniej. Osobiście nie chcę mieć nic wspólnego z takimi koncepcjami Europy Środkowej. Na pewno nigdy nie da się to określić całkiem precyzyjnie, materia jest tu bardzo płynna, można rozpatrywać zagadnienie z najróżniejszych punktów, ale jestem przekonany głęboko, że wspólny mianownik, wspólną tożsamość kulturową można znaleźć.

M. M.: Gdyby nie było argumentów kulturowych, to nie pojawiłyby się polityczne.

J. E.: Można w każdym razie rzec, iż są kultury zamknięte w sobie. Kultura francuska była od samego początku frankocentryczna i Francuzi nie chcieli wiedzieć, że tuż obok są Niemcy. Kultura angielska była zamknięta, hiszpańska również. Hiszpanie nie akceptowali innych. W tworzeniu kultury hiszpańskiej brała udział kultura arabska, żydowska, inne jeszcze, ale później — wszystko już było tylko hiszpańskie. Co do kultury rosyjskiej, to była ona oparta na prawosławiu i przez bardzo długi czas była zdecydowanie odrębna. Jeśli chodzi o Europę Środkową, a przynajmniej o Polskę, Czechy i Słowację, szczególnie ważny w definiowaniu tych kultur jest fakt, iż jest to europejskie skrzyżowanie, na których spotykają się tendencje słowiańskie i tendencje zachodnie. Nie mogę powiedzieć, że bardzo dobrze znam polską kulturę, ale wiem przecież, że tutaj spotyka się wiele kultur rodem ze Wschodu i Zachodu. Nie wiem, czy mam rację mówiąc, że Europa Środkowa jest właśnie tym skrzyżowaniem kultur. Jest to jedna z jej cech swoistych. Choć pozostaje zasadniczo polska, wasza kultura zawiera w sobie zarazem to, co pochodzi ze Wschodu i to, co pochodzi z Zachodu. Widać to w architekturze, widać w teatrze, widać w poezji.

A. L.: Nie ma to nic wspólnego z tym, o czym teraz mówisz: czy Gogol zaczął pisać po ukraińsku?

J. E.: Zawsze pisał tylko po rosyjsku, co nie przeszkadzało temu, że jego związki ze środowiskiem ukraińskim, z którego pochodził, były bardzo silne.

M. M.: Czy zdaniem pańskim, Ukraina jest trochę środkowoeuropejska, czy też należy całkiem do Wschodu?

J. E.: Nie, nie. Ukraina to bardzo dobry przykład pogranicza kulturowego. Jestem tego pewien. Nie mam pewności, jeżeli chodzi o Białoruś.

M. M.: Czy jest Ukraina Wschodnia i Zachodnia?

J. E.: Tego akurat nie wiem. To pogranicze kultur jest niezwykle żyzne. Bez tego nie byłoby całego europejskiego bogactwa. Niedawno byłem w Wenecji. Widziałem znów rzecz, która zawsze mnie frapowała: to skrzyżowanie Bizancjum z Zachodem. Myślę, że Europa Środkowa przebiega od Polski do Wenecji.

A. L.: To, co mówisz jeszcze bardziej potwierdza polską odrębność. Wszystkie te kraje były skrzyżowaniami kultur. Niemcy wokół Berlina, Czechy — wszędzie tam zmieniano religię, wszędzie tam zachodziły tego typu zmiany. I pośród nich trwał niewzruszenie wielki kraj katolicki — Polska. To stanowi o polskiej odrębności, nie sposób temu zaprzeczyć. Łączy Polskę z innymi krajami to, że był to kraj, przez który przebiegała granica między religiami.

M. M.: W XVII wieku Polska miała 10 procent Żydów, 30 procent protestantów, 10 lub więcej procent wyznawców islamu, spory procent prawosławnych, jedynie reszta była katolicka. Wcale nasz kraj nie był religijnie jednorodny.

J. E.: Żydom było w Polsce — lecz również w Czechach i na Węgrzech — dobrze dlatego, że było to ogromne kulturowe pogranicze. To jeden z powodów, dla których Żydzi mogli należeć do tej kultury. Ich zniknięcie jest historyczną katastrofą XX wieku. Duchową i kulturalną katastrofą XX wieku.

B. W.: Spróbujmy wrócić do literatury. Trochę mnie niepokoi fakt, że jakoś nie nazywamy doznań wynoszonych z lektury tekstów. Co nam mówi, że oto mamy do czynienia z pisarstwem autora z Europy Środkowej? Czy jest to jakiś szczególny rodzaj wrażliwości, czy jest to szczególny stosunek do tradycji, czy też jest to — i to mi się wydaje najbardziej prawdopodobne — pewien sposób myślenia o funkcji pisarza, o sytuacji intelektualisty? Zresztą należy raczej mówić o inteligencie, bo ta warstwa formowała się w Europie Środkowej w zbliżony sposób.

A. L.: Tutaj, w tej dyskusji, nie możemy wdawać się w szczegóły. Są dwaj pisarze, którzy nie mogą pochodzić skądinąd, jak tylko z Europy Środkowej. Pierwszym jest Gombrowicz. U niego jest to wszystko. Wyobrażacie sobie Gombrowicza w Anglii? Drugim zaś jest Kafka. A więc Żyd z Pragi i arystokrata-katolik z Polski.

J. Ś.: A czy Pan, jako redaktor „Lettre Internationale", opowiada się za Europą Środkową?

A. L.: Nie chodzi o to, że się opowiadam. Jestem w równym stopniu zwolennikiem Europy Wschodniej, Północnej i Południowej. Ja po prostu uznaję, że to istnieje. W takim samym stopniu istnieje Europa Północna. Nie wiem, czy Etkind się z tym zgodzi, ale moim zdaniem „Lettre Internationale" jest zjawiskiem środkowoeuropejskim. Jest to czasopismo przypadkiem wydawane w Paryżu, nie dlatego, że preferuje tę część Europy lecz dlatego, że jest otwarte na wszystkie strony świata, co jest bardzo w guście środkowoeuropejskim.

M. M.: W dodatku to otwarcie dokonuje się poprzez literaturę.

A. L.: Nie tylko. Na tych samych stronicach występują obok siebie proza literacka, poezja, polityka i tematyka gospodarcza. Taka mieszanka — zwyczajna w Europie Środkowej — wydaje się na Zachodzie bardzo dziwaczna.

J. Ś.: Jeśli chodzi o nas Polaków, to uważam, że dla nas mit Europy Środkowej wiąże się ściśle z wiarą katolicką czy też z Kościołem. Węgrzy natomiast są w znacznym procencie protestantami.

M. M.: Dla mnie, na przykład, jedną z istotnych cech Europy Środkowej jest kult maryjny, który występuje również na Węgrzech pomimo obecności protestantów.

A. L.: To bardzo pogmatwane. Weźmy Czechy. Wszyscy zostaliśmy ochrzczeni w Kościele katolickim. Jest to kraj, w którym większość ludzi formalnie przynależy do Kościoła, lecz nie jest to kraj katolicki w takim znaczeniu jak Polska. Pochodzę z katolickiej rodziny, lecz nie pamiętam, żeby ktoś z rodziny chodził kiedykolwiek do kościoła. W Czechach jest katolicyzm czysto formalny, katolicyzm narzucony krajowi protestanckiemu. W Czechach nigdy nie było katolicyzmu politycznego. Mam takie wspomnienie z dzieciństwa. Chodziliśmy na lekcję religii katolickiej. Mieliśmy dziesięć lat, kiedy katecheta zaczął nam mówić o Reformacji, o Janie Husie. Podnieśliśmy wówczas taką wrzawę, że musiał przerwać. To taki katolicki kraj, którego świętym patronem jest protestant. To jest również bardzo w stylu środkowoeuropejskim.

M. M.: Papież Wojtyła rozpoczął od rehabilitacji Husa...

A. L.: Inna sprawa: pomimo całej polskiej tradycji szlacheckiej i inteligenckiej, jej prezydentem będzie robotnik, proletariusz. W Czechosłowacji prezydentem został wybrany intelektualista, nie tylko intelektualista, również burżuj. Gombrowicz, polski arystokrata, kpi sobie z arystokracji. To jest dla mnie Europa Środkowa.

J. Ś.: Cała polska kultura jest ambiwalentna, taka już jej natura.

A. L.: Cała środkowa Europa jest ambiwalentna.

J. Ś.: To znaczy zamknięta, a jednocześnie otwarta.

A. L.: Ambiwalencja jest bardzo ważną cechą Europy Środkowej. Oto słowo, którego szukamy.

B. W.: Jeśli mam wątpliwości i przywołuję mit środkowoeuropejski jako chęć przeciwstawienia się dążeniom Niemców do zajęcia centralnego miejsca w Europie, czynię to raczej dla potrzeb dyskusji, gdyż mnie osobiście, emocjonalnie ten mit jest bardzo bliski.

A. L.: Słowo „mit" nie podoba mi się w tym kontekście. Mit to zawsze coś wymyślonego.

B. W.: Coś w tym jest: trzeba w istnienie Europy Środkowej uwierzyć, aby ją zrozumieć. A wracając jeszcze do kwestii niemieckiej, to za jakiś czas staniemy przed podobną sytuacją. Niemcy zaczynają ponownie zajmować centralne miejsce w Europie. Jak panowie widzicie tę kwestię? Czy jest w tym jakieś zagrożenie dla tożsamości Europy Środkowej?

J. E.: Powiedzmy najpierw coś na temat tożsamości niemieckiej. Niemcy, które ponownie zjednoczyły się wczoraj, to nie są przecież Niemcy zjednoczone pod względem kulturowym. Bo przez 45 lat ukształtowały się Niemcy Zachodnie i te drugie, które już nie są wschodnimi Niemcami w dawnym znaczeniu, czyli Prusami, które są głęboko przeniknięte wpływami Wschodu. Trudno jest dziś powiedzieć, jakie będą jutrzejsze Niemcy. Niełatwo jest bowiem ponownie zjednoczyć to, co było do tej pory NRD z Niemcami Zachodnimi. Nie są to dwa odrębne narody, ale są to jednak dwie kultury, które rządziły się różnymi prawami.

A. L.: Co jest bardziej niebezpieczne: dwa państwa niemieckie i dwa uzbrojone po zęby mocarstwa stojące naprzeciw siebie na granicy wewnątrzniemieckiej, mur berliński itp., czy też Niemcy bez bomby atomowej, które pozbędą się obcych armii,

które będą miały tylko 350 tysięcy żołnierzy? Ta druga sytuacja daje mi o wiele większe poczucie bezpieczeństwa. Nie wiem jak wy, panowie, znacie Niemcy, ja znam je dość dobrze, bo często tam bywam. Jest tam mniej więcej jednolity język, podobnie jak w zasadzie tym samym językiem mówi się w Anglii i w Ameryce. Język używany w Baden-Baden i w Dreźnie nie jest zupełnie identyczny. W Niemczech tożsamość kulturowa poszczególnych prowincji objawia się w sposób wyjątkowo silny. Daje się to zauważyć nawet na płaszczyźnie politycznej: jest jedna partia chrześcijańska, która dzieli się na partię bawarską, zachodnioniemiecką i tę, która obejmuje pozostałą część kraju. Pojedźcie do Nadrenii i posłuchajcie jak tamtejsi ludzie mówią o Saksończykach i Prusakach, pojedźcie do Saksonii i do Prus, i posłuchajcie jak tam się mówi o mieszkańcach Nadrenii — przekonacie się, iż traktują się wzajemnie jak obcych. Jeżeli więc powstanie zjednoczona Europa i tożsamość regionalna nabierze większego znaczenia, Niemcy będą krajem idealnym. Nie jest to kraj scentralizowany, wręcz przeciwnie — jest w nim wiele centrów. O tym, czym będzie Europa daje on lepsze wyobrażenie niż Francja. Scentralizowana Francja teraz się trochę zmienia, ale potrzeba na to wiele czasu. Takie Włochy mają już przynajmniej dwa główne centra.

J. E.: Zjednoczenie kulturalne nie dokonuje się w tak prosty sposób jak połączenie polityczne.

A. L.: Jeszcze jedno na temat Niemiec. Z doświadczenia wiemy, że bać się powinniśmy Niemiec biednych, które istotnie są niezwykle groźne. Niemcy bogate nie stanowią żadnego niebezpieczeństwa.

J. E.: Tego to my jeszcze nie wiemy, dopiero się przekonamy.

A. L.: Żaden bogaty kraj nie stanowi zagrożenia dla innych.

B. W.: Wydaje mi się, że trochę znam Niemcy, i to zarówno Wschodnie jak Zachodnie. Obawiam się tego, co Niemcy Wschodnie mogą wprowadzić do Niemiec zjednoczonych. Jest to kraj zdecydowanie bardziej zdemoralizowany, bo był okupowany i nigdy nie został naprawdę zdenazyfikowany. W systemach wartości, w światopoglądach ludzi jest tam coś takiego, co może dzisiaj wywołać jakieś odreagowanie ogólnoniemieckie. Jeśli na to nałożą się komplikacje gospodarcze, to — chciałbym się mylić — za parę lat może dojść do sytuacji, że niemile będą widziani w zjednoczonych Niemczech wszelcy cudzoziemcy, że zacznie się stamtąd wyrzucać Turków, Jugosłowian...

M. M.: Ekonomiści szacują na co najmniej dwadzieścia lat czas potrzebny na integrację gospodarczą.

B. W.: Dla tych wschodnich Niemców trzeba znaleźć pracę. W Niemczech Zachodnich jest dosyć duże bezrobocie, z którym dotychczas oni sobie radzili. Nie jestem jednak pewien, czy będą sobie radzić nadal, czy to nie spowoduje jakiegoś odreagowania.

A. L.: Zanim dobiorą się do Słowian, pozbędą się Turków.

B. W.: Czy podziela pan te obawy?

A. L.: Podzielam, ale także w odniesieniu do Anglii, w odniesieniu do Francji. Czy uważa pan, że we Francji jest lepiej? Że cudzoziemcy są lepiej zintegrowani we Francji niż w Niemczech?

B. W.: Wiem, że we Francji, w ciągu najbliższych pięciu-dziesięciu lat nic mnie nie zaskoczy, natomiast ze strony Niemiec mogą nas różne zaskoczenia spotkać.

A. L.: We Francji Front Narodowy, partia Le Pena, która chce radykalnie rozwiązać problem imigrantów, uzyskuje w wyborach do czternastu procent głosów. W Niemczech republikanie nie uzyskali nawet pięciu procent. W pewnym sensie ma pan rację: w wyborach w Niemczech Wschodnich republikanie osiągnęli znacznie lepsze wyniki. I zobaczymy jakie będzie poparcie w wyborach ogólnoniemieckich w grudniu.

J. E.: Sądzisz zatem, że Niemcy Wschodnie będą spychać Niemcy zjednoczone na prawo?

A. L.: To będzie zależało od stanu gospodarki. Jeżeli Niemcom Zachodnim uda się rozszerzyć dobrobyt na pozostały obszar w jakimś rozsądnym czasie, tj. w ciągu pięciu-dziesięciu lat, wówczas problemu nie będzie. Jeśli Niemcy Wschodnie pozostaną krajem słabo rozwiniętym, wtedy takie niebezpieczeństwo zaistnieje. Ale ja nie bardzo w to wierzę — Niemcy są tak dynamiczni i bogaci, że powinno im się udać.

J. Ś.: Wróćmy do naszego właściwego tematu. Mój kolega pytał, czy są jakieś wyznaczniki pozwalające odróżnić teksty środkowoeuropejskie od innych. Czy jest coś

specyficznego w strukturze tekstów, w sposobie prowadzenia narracji itd.? Czy jest to problem zupełnie abstrakcyjny, czy też konkretny?

M. M.: Myślę, że całkiem realny. Była tu mowa o bardzo specjalnej funkcji intelektualisty, pisarza w Europie Środkowej. Co do samych tekstów: Kundera powiedział, że groteska jest gatunkiem typowym dla Europy Środkowej; pan Liehm przed chwilą, wymieniając pewne nazwiska, pogląd ten potwierdził.

A. L.: Coś z innej beczki. Nie jestem strukturalistą, ani też przeciwnikiem strukturalizmu, po prostu to nie jest moja dziedzina. Lingwistyka formalna i strukturalizm czeski czy, szerzej, środkowoeuropejski, różnią się radykalnie od strukturalizmu saussurowskiego czy nawet amerykańskiego, ponieważ w Praskim Kole lingwistycznym, u Mukařovskiego czy w Polsce, uwzględnia się w badaniach wymiar kontekstowy, który jest pomijany w strukturalizmie zachodnim.

J. Ś.: Zarazem jednak strukturalizm czeski był pod silnym wpływem rosyjskiego formalizmu.

A. L.: W każdym razie metodologia była odmienna, strukturalizm środkowoeuropejski jest strukturalizmem kontekstowym. Zachód dopiero teraz odkrywa to z wielkim zainteresowaniem. Jest to już zainteresowanie natury bardziej historycznej, gdyż sporo czasu minęło, ale to jakaś odpowiedź na pańskie pytanie o wyznaczniki tekstowe.

M. M.: Te kwestie są badane obecnie. Mam taką hipotezę na temat fundamentalnej roli romantyzmu w w wykształceniu kulturowej tożsamości Europy Środkowej — w Polsce i na Węgrzech jest to oczywiste, w Czechach podobno również, na Ukrainie podobnie, nawet na Litwie, choć jest to romantyzm spóźniony. Romantyzm nie oznacza jedynie pewnej stylistyki, ale również ideę prymatu jednostki nad strukturą, nad instytucją.

A. L.: Nie sądzi pan, że owa rola romantyzmu stanowi również główny punkt odniesienia? Nigdzie w dwudziestym wieku krytyka romantyzmu nie była równie gwałtowna jak w Polsce, w Czechach czy na Węgrzech.

M. M.: Oczywiście, bo to jest dialektyka. Romantyzm jest silnie zakorzeniony, więc się nań reaguje. Jest to idea narodu jako Volksgeist. Inną cechą wspólną jest olbrzymia rola teatru w Polsce, na Węgrzech, w Czechach; w dziewiętnastym wieku i ostatnio, podczas rewolucji, teatr — o ile wiem — odegrał kluczową rolę. Ta wielka rola teatru dotyczy na pewno Polski, Czech, Węgier, ale już nie Ukrainy. Tam rolę duchowych przywódców narodu spełniają pisarze. Jest wiele cech dystynktywnych, których należałoby szukać, których się szuka faktycznie. Jest mnóstwo czynników, które mogą wyróżniać kulturę środkowoeuropejską, one są do zbadania; cała hipoteza jest nowa, nigdy przedtem jej nie studiowano, ale już teraz widać, że tych wyróżników jest sporo: mówi się na przykład o baroku, barokowej architekturze, barokowej stylistyce i wyobraźni, o barokowej sztuce narracyjnej.

J. E.: Pozwólcie mi na bardzo ogólną refleksję. Być może jest ona jakoś uzasadniona. W literaturze i w ogóle w sztuce są dwie postawy wobec wieczności (Boga, miłości, śmierci) i człowiek jako członek społeczności, człowiek istota społeczna. Ważnym dzisiaj wyróżnikiem literatury i sztuki środkowoeuropejskiej jest, moim zdaniem, to, że mają one charakter społeczny. Literatura i sztuka Zachodu ujmują problemy człowieka w perspektywie wieczności. O czym mówi literatura francuska? Człowiek a wieczność, człowiek a śmierć, człowiek a choroba, człowiek a płeć, mężczyzna i kobieta. Co interesuje Polaków? Człowiek i społeczeństwo. I historia. Dla dzisiejszej literatury wschodnioniemieckiej, dla Stefana Heyma i Christy Wolf, najważniejszy jest stosunek człowieka do społeczeństwa. W Niemczech Zachodnich pisze się o człowieku w ogóle. Wiem, że Christa Wolf bardzo przyjaźniła się z Heinrichem Böllem, ale podczas gdy dla Bölla liczył się człowiek w perspektywie wieczności, dla Wolf niebo było rozdarte. To tyle na temat tej podstawowej różnicy.

J. Ś.: A jak to wygląda w literaturze rosyjskiej? Dostojewski, metafizyka...

J. E.: Na temat dzisiejszej literatury rosyjskiej nie mogę nic powiedzieć. Ona właściwie prawie nie istnieje. Literatura rosyjska znajduje się w zupełnie fantastycznej sytuacji. Myślę, że żaden kraj na świecie nie przeżył podobnej epoki: nagle cały, wielki kraj odkrywa ogromną literaturę, która spada mu na głowę. To tak, jakby Anglia nagle odkryła Szekspira, Byrona, Dickensa, Thackeraya. Nie ma czasu na pisanie czegokolwiek, gdyż najpierw trzeby przeczytać to wszystko, co nagle zwaliło się na głowę jednego pokolenia.

A. L.: Nie całkiem się z tobą zgadzam, ponieważ na przykład literatura francuska XIX wieku była literaturą społeczną. Balzak, Stendhal, Hugo...

J. E.: Ależ ja mówię tylko o literaturze dzisiejszej!

A. L.: Przecież nie mówimy o dzisiejszej Europie Środkowej, przyjmujemy perspektywę historyczną.

M. M.: W tym, co pan powiedział trzeba zastąpić słowo „społeczeństwo" słowem „historia".

A. L.: Przecież dziewiętnastowieczna literatura angielska i francuska szukały odpowiedzi na dokładnie te same pytania!

B. W.: Jak panowie widzicie, nie tak łatwo zdefiniować tę środkowoeuropejską wspólnotę kulturową.

M. M.: Historia jest jednak w Europie Środkowej przeżywana w sposób wyjątkowy w skali światowej. Chodzi mi o zbiorowe doświadczenie historii.

A. L.: Kundera powiedział kiedyś coś bardzo, moim zdaniem, interesującego. Inaczej piszecie, kiedy jesteście przeświadczeni, że wasz język, wasz historyczny kraj, wasz naród ma tutaj miejsce zagwarantowane na wieki, że nic jego trwaniu nie może zagrozić, a inaczej wówczas — a tak jest w przypadku całej Europy Środkowej — gdy istnienie języka, kraju, narodu może być w każdej chwili zakwestionowane. Obok wspomnianej już ambiwalencji jest to inna ważna cecha wyróżniająca Europę Środkową.

B. W.: Przypuszczam, że dziś niewiele więcej uda się nam ustalić. Zobaczymy, jak w najbliższych miesiącach przyspieszony bieg historii w Europie Środkowej zweryfikuje to, co zostało tu powiedziane. Serdecznie dziękuję panom za udział w rozmowie.

opracował *Tomasz Stróżyński*

Z gorącym podziękowaniem potwierdzamy odbiór pierwszych wpłat na **Fundusz Wydawniczy Przyjaciół „Akcentu".**

Dotychczas otrzymaliśmy wsparcie od następujących osób:

Wacław Iwaniuk, Kanada	1 mln zł oraz 100 dol. USA
Zbigniew Kaczorowski, Wiedeń	100 dol. USA
Marek Gacka, Lublin	1 mln zł
Edward Zyman, Kanada	100 dol. kanad.
Lucjan Oszajca, Lublin	1 mln zł
Wojciech Próchniewicz, Lublin	1 mln zł
Właściciele Klubu Towarzyskiego „HADES"	1 mln zł
Szczepan Sadurski („SUPERPRESS")	1 mln zł

Wszystkie wpłaty traktujemy jako roczną subskrypcję naszego kwartalnika.

Równocześnie informujemy, że lista Przyjaciół — Mecenasów „Akcentu" jest ciągle otwarta. Serdecznie zapraszamy. Będziemy na łamach „Akcentu" odnotowywać każdą następną wpłatę. Pieniądze można wpłacać bezpośrednio w redakcji lub na następujące konto:

„Kadex-Edytor" s.c.
Lublin, ul. Zana 38 C
Łódzki Bank Rozwoju
Oddział Lublin
414201-1283-136-0
z zaznaczeniem: dla „AKCENTU".

Serdecznie dziękujemy.

Redakcja

Na pierwszej stronie okładki:
Józef Gielniak: *Sanatorium IV*, 1958, linoryt 19,7 x 26,2
Na czwartej stronie okładki:
Obraz olejny Henryka Szkutnika. Fot. Andrzej Bąk

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-469

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" i urzędy pocztowe.
Cena prenumeraty: półrocznie 18.000 zł.
Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i zagranicę:
— Do dnia 10 listopada na I półrocze roku następnego oraz cały rok następny
— do dnia 1 czerwca na II półrocze.

Ponadto sprzedaż „Akcentu" prowadzi i prenumeratę przyjmuje „LIBELLA" — KsięgarniaPolska w Paryżu (12, Rue St-Louis-en-1 Ile, 75004 Paris, tel. 43265109). Koszt rocznej prenumeraty wynosi 160 franków. Cena pojedynczego numeru 40 franków.

Wydawca: „Kadex-Edytor" s.c.
20-601 Lublin, ul. T. Zana 38c

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne
im. PKWN. Lublin, ul. Unicka 4
Zam. 1070