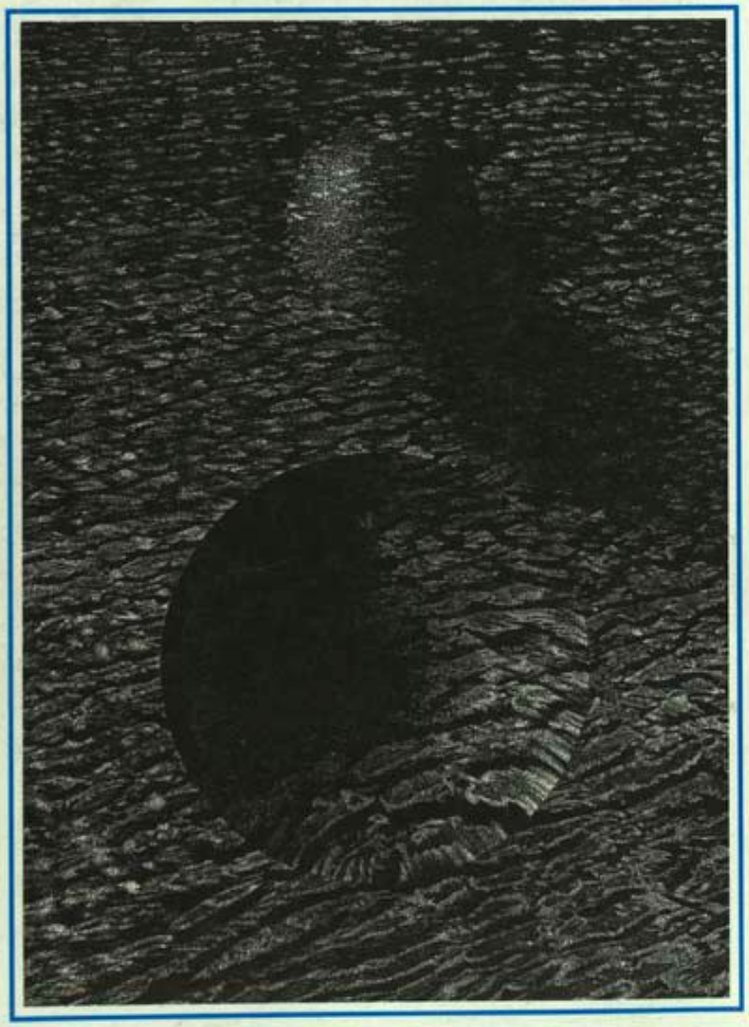
Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki — mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena 14 zł

9 770208 622007

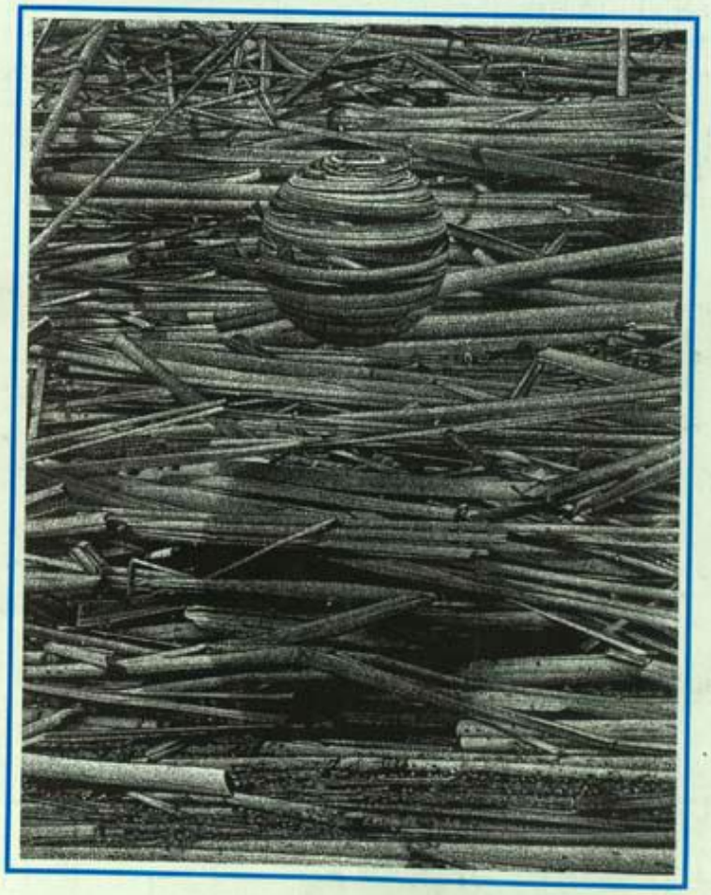
AKCENT nr 1-2 (79-80) 2000

a

1-2
(79-80)
2000

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*



Oglądając Gombrowicza • Polacy w USA i w Estonii • Pisarskie podróże • M. Derecki – na przekór przemijaniu • Wiersze: Beszczyńska, Filipczuk, Jankowska, Wolny, Sochoń, Taborski • Listy E. Zegadłowicza • Grafiki S. Bałdygi

akcent

(79-80)

Redaguje kolegium

JERZY KUTNIK
LECHOSŁAW LAMEŃSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI
KRZYSZTOF PACZUSKI
TADEUSZ SZKOŁUT
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Korekta
Adam Pieńkowski

Sekretariat i łamanie
Zuzanna Kaczorowska

Konsultacja techniczna
Janusz Solecki

Stale współpracują:

Monika Adamczyk-Garbowska, Urszula M. Benka, Marek Danielkiewicz, Kate Delaney (USA), *Stanisław Dłuski, Ewa Dunaj, Józef Fert, Michał Głowiński, Magdalena Jankowska, Alina Kochańczyk, István Kovács* (Węgry), *Marek Kusiba* (Kanada), *Jacek Łukasiewicz, Wojciech Młynarski, Danuta Mostwin* (USA), *Wacław Oszajca, Mykoła Riabczuk* (Ukraina), *Irena Sławińska, Andrzej Sosnowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Jerzy Święch*

Czasopismo wydawane przy wsparciu ekonomicznym

Ministerstwa Kultury i Sztuki
oraz
Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Marszałkowskiego w Lublinie

Numer 1-2/2000 zrealizowano przy pomocy finansowej

Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 352071

© Copyright 2000 by „Akcent"

rok XXI
nr 1-2 (79-80)
2000

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Stanisław Bałdyga: *Przestrzenie III*, linoryt (70 cm x 50 cm), 1999

Na czwartej stronie okładki:
Stanisław Bałdyga: *Przestrzenie II*, linoryt (70 cm x 50 cm), 1998

Adres redakcji:
20-112 Lublin, ul. Grodzka 3, III piętro

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają
urzędy pocztowe, „Ruch" SA, „Jard-Press"i „Ars Polona".

Cena prenumeraty krajowej na II półrocze 2000 r. wynosi 14 złotych.
Pieniądze można wpłacać także bezpośrednio na konto wydawcy:
„Edytor Press" Ltd., BIG Bank SA Lublin 11501156-3900001,
podając wyraźnie adres prenumeratora
i zaznaczając na odwrocie przekazu „prenumerata Akcentu".

W USA „Akcent" rozprowadzany jest przez następujące księgarnie:

Polish American Bookstore, „Nowy Dziennik" – Polish American Daily News; 21 West 38th Street; New York, NY 10018

Szwede Slavic Books; 2233 El Camino Way; Palo Alto, CA 94306

Mira Puacz; „Polonia" Bookstore; 2886 Milwaukee Ave.; Chicago, IL 60618

We Francji sprzedaż prowadzi:

Librairie Polonaise (Księgarnia Polska), 123 Bd St. Germain, 75006 Paryż

Wydawca: EDYTOR PRESS Ltd.
20-601 Lublin, ul. T. Zana 38 C

Oddano do druku w maju 2000 r.
Druk: Multidruk S.A., Lublin, ul. Unicka 4

Cena zł 14,-

SPIS TREŚCI

Agnieszka Wolny: *wiersze* / **7**
Janusz Misiewicz: *Egzystencja jako niewola...* / **10**
Bolesław Taborski: *wiersze* / **18**
Dariusz Piórkowski: *Tak i owak*; *Niebieski fok* / **19**
Zofia Beszczyńska: *wiersze* / **33**
Mirosław Derecki – na przekór przemijaniu:
Waldemar Michalski: *Nie tylko słowa...*; Beata Błasiak: *Podróż do dawnego Lublina*; Monika Adamczyk-Garbowska: *Tajemniczy Kazimierz* / **36**
Jan Sochoń: *wiersze* / **45**
Jerzy R. Krzyżanowski: *A to Polska właśnie...* / **48**
Ewa Filipczuk: *wiersze* / **61**
Kacper Bartczak: *Unieważnić i odczarować świat, by go stworzyć i zaczarować ponownie (poezja Johna Ashbery'ego i Bohdana Zadury a problematyka współczesności)* / **64**
Magda Jankowska: *wiersze* / **73**
Jerzy Sprawka: *Na szlaku* / **77**
Aleksander Jasicki: *wiersze* / **87**
Stanisław Cichocki: *Moja historiozofia sztuki* / **92**
Radosław Sączek: *wiersze* / **99**
Janusz Styczeń: *Wilgotny list* / **102**
Piotr Smolak: *wiersze* / **106**
Jan Lewandowski: *Polacy w Estonii* / **108**
Katarzyna Gorzałówna: *wiersze* / **114**
Adam Kalbarczyk: *Krytyk na drogach Prawdy (o Karolu Ludwiku Konińskim)* / **116**
Ferdynand Goetel: *wiersze* / **123**
Aharon Appelfeld: *Badenheim* / **127**
Jestem pisarzem żydowskim – rozmowa z Aharonem Appelfeldem / **140**

TEATR

Festiwal Gombrowiczowski

Magdalena Jankowska: *Poniedziałek, wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota, niedziela – on* / **146**
Dorota Mazurek: *Dwie Iwony. Od dworskiej intrygi po kosmiczne nieporozumienie* / **150**
Krystyna Kotowicz: *Własny „Kosmos"* / **152**
Ewa Nakonieczna: *Przeskoczyć Witkacego?* / **153**
Józef Olejniczak: *Gombrowicz i trupy* / **156**
Janusz Margański: *Gombrowicz: non credo quia absurdum* / **166**
Klementyna Suchanow: *Gombrowicza filozofia uczieczki, czyli jak zostać strażakiem* / **173**

PRZEKROJE

Poeci, poeci...

Ewa Dunaj: *... jest koniecznością*; Andrzej Kaliszewski: *Klasycyzujący O'haryści czy O'haryczni klasycy*; Piotr Sanetra: *„Lekcja wspólnego języka" Waldemara Michalskiego*; Wojciech Kudyba: *„Jedyni świadkowie Twoi, poeci..."*; Magda Opoka: *Ani nasiąkasz, ani ci się śni*; Tadeusz Karabowicz: *Rozświetlanie przeszłości a pytania ostateczne*; Czesław Mirosław Szczepaniak: *Poeta-tłumacz*; Wojciech Kudyba: *Czas to człowiek*; Jadwiga Biegaj: *Wspomnienie o matce* / **183**

Polscy Amerykanie

Beata Błasiak: *„Konwalia z doliny"*; Barbara Kowalik: *Cztery Marchewki i strucla z makiem*; Katarzyna Więcławska: *Polonez grany w Wisconsin* / **205**

Z różnych stron...

Irena Sławińska: *Wśród bliskich i znajomych*; Ryszard Wiśniewski: *Ku źródłom polskiej aksjologii – w poszukiwaniu sensu*; Beata Błasiak: *Sąd nad kuchennym bogiem*; Tadeusz P. Polanowski: *Zmysłowe i święte...*; Maria Wrzeszcz: *Ambona i literatura*; Lechosław Lameński: *Atramentowe szkice Simchy Nornberga*; Robert Martyna: *Wiersz w imadle estetyki* / **213**

PLASTYKA

Lechosław Lameński: *Spoglądając w głąb światła i natury. Linoryty Stanisława Bałdygi* / **228**

Magda Opoka: *Przetwarzanie na symbole* / **234**

MUZYKA

Joanna Biegalska: *Arystokratyczny Gorszyciel* / **236**

Ludwik Gawroński: *„Halka" na lubelskiej scenie w drugiej połowie XIX wieku* / **244**

HISTORIA

Waldemar Dagilis: *Przyczynek do dziejów AK* / **247**

Zbigniew Narecki: *Małopolskie PSL po wojnie* / **249**

PODRÓŻE

Sławomir Pokraka: *Pisać każdy może* / **251**

Marek Śnieciński: *Orfeusz – w poszukiwaniu ukrytego tekstu* / **255**

ARCHIWUM

Mirosław Wójcik: *Emil Zegadłowicz – Stefan Żechowski. Korespondencja 1936-1939* / **260**

NOTY

Marek Danielkiewicz: *Namiętności. Ciało* / **297**

„W stronę sztuki" / **299**

Liliana Zubińska: *Kapelusz na wieszaku* / **300**

AGNIESZKA WOLNY

* * *

Głębia zadowolenia i ostre zacieki deszczu. Choć równie dobrze
mogliśmy na leukadyjskiej skale albo w świetlistym hotelu
wszczepionym
sprytnie pod niebo jak afrykański kormoran. A jednak zostaliśmy sami
w entropii niezaszłych zdarzeń, pudełku z szarego kartonu i absolutnym
milczeniu. W oknie wytrącasz z firanki atmosferyczne przebłyski

i niemal widzę jak para uchodzi ci miękko spod skóry. Przestań,
bo robi się chłodno. Z sykiem pęcznieje na gazie wyparty pęcherzyk
powietrza i pęka, co w mikrokosmosie odbywa się z głośnym
plaśnięciem.
Perski grunt pod nogami niesie nas sobie łagodnie, kolana grzechoczą
i miękną – wsysasz mnie w ciepłą wilgoć, a język na pierwszej
przecznicy

wczytuje się w gładki egzemplarz paraliżując nerwy, mięśnie i szosy
pod skórą. Na okolicznych pastwiskach wznosi się drżąca pościel.
Serce pulsuje jak migacz ujęty w żylaste krzyżówki. Więc dioda,
ping-pong, kasyna. Głowa dotychczas odporna rdzewieje
w czasoprzestrzeni,
obraca się w kulkę bawełny. Ten dźwięk, te jawne oddechy, które
wysyłasz

mi z wnętrza potrafią całkiem skołować niczym strażackie sygnały.
I chyba jestem na szczycie, bo dziko hucząca chorągiew spada mi nagle
na oczy, a świat się oddala bez żalu i wraca do punktu wyjścia.
Wypełniasz mnie szybko po brzegi, a piórka szybują w powietrzu
jak wszędobylscy turyści zajmując miejsca przy oknach.

* * *

Grudki ziemi na butach drżą i świecą
łagodnie jak cekin. Blachy lodu
przy szosie, cukier zebrany spod rynny –
siadam najbardziej z tyłu.
Wycieram policzek o szybę i widzę:
ludzie ostrożnie odwracają oczy
od światła. W świetle, z ulgą
staję się wreszcie kimś innym,
lecz ciągle przywieram w miejscach,
gdzie zaczął się tamten wrzesień.

Błędy w ustaleniach

Noc. Orgia płonącej zimy i wierz mi: miasto, mysz w głowie
szeleszcząca pod skórą jak piasek i woal światła po szybach
rozkruszony przymrozkiem. Pogoń impulsu przez kable niesie
najczulszą wiadomość: chcę cię jak zwierzę na wiosnę, wyznanie
bez tajemnic albo najlepszy kawałek z baśniowej szafy grającej.
Wychwycę szepty spod palców i zmażę wszelką wątpliwość.
Samotność jest tylko przeżytkiem, co wzbudza szacunek
współczesnych i jakże niemiłe uśmiechy rozumnej pobłażliwości.
Nie rób tej wstrętnej miny z seriami nieludzkich wykrzywień
bombardujących spojówki na przekór szkłom kontaktowym.

Zmianę pogody poprzedza puls nerwu pod lewym biodrem,
początki nadziemskiej głupawki i widma małżeńskich problemów.
Powietrze nieznośnie gęstnieje, że stają szwajcarskie zegarki,
a gest jest zwolniony po stokroć jak replay gorzkiego gola.
Kłótnia się włóczy po domu w butach ortopedycznych
i ściąga z półek relanium rzeczowych odpowiedzi – lepiej
opuścić to miejsce. Wieczór dopięty nad miastem krzepnie
w niepewnych słowach i wskrzesza w blaszce księżyca
kiście rojących się świateł. Męczy mnie już ta zima
z tautologią poranków i zbędna umiejętność liczenia ptaków

pod światło. Piasek dostaje się w tryby, kruszy zmierzwione
spoiwa łączące mnie jeszcze ze światem. Czuję się dziwnie
niezręcznie i nie na miejscu jak starość. Wiosłując rękami
w powietrzu wziąć skrzyżowanie na przelaj? Bez zbędnych
złudzeń, laleczko: nie da się odejść od świata. Więc na cmentarzach
centralnych pogrzebię pod śniegiem patykiem i z wiary w piekło
wyrosnę do wiary w niezwykłe niebo. Wyparci na peryferia
powróżą mi ciemni Cyganie i sen przepowiedzą na wschodzie

w ramionach słowiańskiej piękności. Płomiennowłose rusałki
w holach najdroższych hoteli, połyskujący w świetle
brokat na jasnych policzkach. W windach zgłodniałe tancerki
po kobiecemu rozmowne: *Zapłacisz mi za te spojrzenia,*
szepnij numerek pokoju. W szklanych przegrodach balkonów
leniwie przegląda się diabeł – łowca o ludzkiej twarzy
i aksamitnych pośladkach. Dni niezmącenie słoneczne,
beztroskie i łatwe kobiety. Dlaczego więc wciąż posępnieję,
zapadam się w siebie głęboko i myślę, że wszystko zawiodło:
wrażenia, fantazje i żarty. Powraca głos sennej Cyganki,

odurza jak tlące się opium: *No, nie wprowadzaj ciśnienia,*
raczej się lekko uśmiechnij. I nie popadaj w logikę –
ryzyko to służka wygranej. Zerkamy z kątów pokoju
niepewni wzajemnej strategii. Dymiące wrzody chodnika
były więc tylko majakiem, a niebo nabiegłe blaskiem
nie jest atrakcją Las Vegas lecz miastem budzącym się w deszczu,
w pierwszych przebłyskach i dreszczach.

Proza

Zdarzają się czasem chwile, gdy balast twojego żołądka
zwyczajnie ci ciąży na sercu, a trasa kuchnia – sypialnia
przestaje rozczulać i cieszyć. Pusty dom miał być miejscem
dialektyki dyscyplin i stymulować do pracy niczym ponętny

doktorat. Wtedy decyzja i rozkaz, tak zwany imperatyw,
pragnienie miłego dyskursu z płcią absolutnie przeciwną.
Niezwykle ginie gdzieś stanik i dziwna swoboda pod bluzką
przywodzi ci na myśl okrzyki rewolucji francuskiej.

Niestety w centralnym barze przysiada się smętny taksówkarz
i chociaż często korzystasz z tej formy komunikacji –
tym razem treść i forma skończenie do siebie pasując
są straszne jak zwroty wierszy lub powrót z nadmorskich wakacji.

Agnieszka Wolny

Stanisław Bałdyga: *2/4 piramidy*, linoryt, 1988

JANUSZ MISIEWICZ

Egzystencja jako niewola
(o antropologii Witkacego)

Świat zdawał się ograniczonym,
jak w koncepcji Einsteina
– jedno wielkie więzienie.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Genezyp Kapen nie znosił niewoli w żadnej formie – od najwcześniejszego dzieciństwa okazywał wstręt do niej nieprzezywciężony. (Mimo to jakimś niepojętym cudem wytrzymał ośmioletnią tresurę ojca-despoty. Ale było to czymś w rodzaju nakręcania sprężyny – wiedział, że kiedyś rozkręcić się musi i to go trzymało.) Gdy miał zaledwie cztery lata (już wtedy!) błagał matkę i guwernantki na letnich spacerach, aby pozwolono mu choćby pogłaskać jakiegoś kundla rzucającego się groźnie na łańcuchu lub małego melancholijnego pieseczka, podwywającego cicho na progu budy – pogłaskać tylko i dać mu coś do zjedzenia, jeśli nie mogło być mowy o spuszczeniu go z uwięzi na wolność.

Z początku pozwalano mu brać z domu jedzenie dla tych jego nieszczęśliwych przyjaciół. Ale wkrótce ta mania przeszła rozmiary wykonalne nawet w jego warunkach. Zabroniono mu tej przyjemności jedynej, istotnej. Działo się to przeważnie u nich na wsi w pobeskidzkotatrzańskim Ludzimierzu. Ale kiedyś za bytności w regionalnej stolicy K., zaprowadził go ojciec do menażerii. Po bezowocnych prośbach o wypuszczenie z klatek jakichś małp Hamadria, pierwszych zwierząt, które tam zobaczył, rzucił się na dozorcę i bił go długo po brzuchu małymi piąstkami, raniąc się o klamrę paska jego spodni. Na zawsze zapamiętał Zypcio błękit nieba tego sierpniowego dnia, zimny i tak okrutnie obojętny na cierpienia biednych zwierząt. I to rozkoszne słońce, kiedy im (i jemu) było tak źle... A była w tym na dnie jakaś wstrętna przyjemność... Skończyło się spazmatycznym płaczem i ciężkim nerwowym atakiem. Trzy doby prawie nie spał wtedy Genezyp. Dręczyły go potworne koszmary. Widział siebie jako szarą małpę ocierającą się o klatkę i nie mogącą się wydostać do innej podobnej małpy. Ta druga miała coś dziwnego: czerwone to było z niebieskim i okropne nad wyraz. Nie pamiętał czy widział to naprawdę. Zlanie się w jedno dławiącego bólu w piersiach z przeczuciem jakiejś zakazanej, wstrętnej rozkoszy.[1]

Tak rozpoczyna się powieść Witkacego ukazująca burzliwe koleje losów Genezypa Kapena. Przygody bohatera *Nienasycenia* wpisane są w schemat obecny również w innych powieściach Witkacego.[2] Nasuwa się przypuszczenie, że utwory te mają do przekazania pewien sens ogólny wcielony w przedstawione perypetie. Z reguły bohater powieści w pierwszej fazie akcji ujawnia stan ducha, który można by określić mianem „tabula rasa". Znajduje się zazwyczaj w okresie poprzedzającym inicjację erotyczną, a jeśli nawet (jak Atanazy Bazakbal) dysponuje jakimś doświadczeniem w tym względzie, to brakuje mu jednak doznań naprawdę istotnych. Po traumatycznym przeżyciu inicjacji seksualnej, po serii dramatycznych incydentów i awantur miłosnych, przedstawionych na tle jakichś przełomowych wydarzeń „historycznych", dosięga go przedwczesna śmierć. Jego krótkie dzieje są więc obrazem przechodzenia z niedojrzałości w dojrzałość, a także – jakby powiedział Arystoteles – ze szczęścia w nieszczęście. W okresie poprzedzającym inicjację erotyczną postać ta reprezentuje sobą potencjalność na pozór niczym nieograniczonych możliwości zaistnienia w świecie. Z upływem czasu i w miarę postępów doświadczenia owa potencjalność przeradza się w schematyzm zachowań typowych, zaś w fazie poprzedzającej katastrofę bohater jest już istotą niemal całkowicie zautomatyzowaną. Jak powiedział Nietzsche: posiej przyzwyczajenie, zbierzesz charakter, posiej charakter, zbierzesz los.

Determinizm w oczywisty sposób przeczy idei wolności. Jej rudymentarny sens polega przecież na swobodzie myślenia i działania. Kardynalnym warunkiem w pełni suwerennej decyzji jest bowiem to, co zwykło się określać mianem „wolności od przymusu". Wszędzie tam, gdzie w grę wchodzi przymus, nie może być mowy o aktach wolnej woli. Wtedy zaś, kiedy ulega się presji czynników wewnętrznych lub zewnętrznych powstaje stan zniewolenia. Wewnętrzne zniewolenie polegać może na konieczności realizowania zachowań narzuconych przez chorobę psychiczną albo przez władający kimś nałóg. Niewola pochodząca z zewnątrz może oznaczać konieczność podejmowania wymuszonych działań pod groźbą utraty życia. Na takim fundamencie buduje się rzeczywistość obozów koncentracyjnych. Im większe zniewolenie, tym mniejszy zakres odpowiedzialności moralnej. Kiedy zaś jest ono zupełne, wyłącza się nawet ocenę etyczną lub prawną kwalifikację uczynków (jak w przypadku niektórych chorób psychicznych). Tylko jeśli działanie stanowi rezultat świadomego wyboru, spośród różnych możliwości, ma ono charakter czynu etycznego. I to bez względu na jego treść, ta bowiem może mieć znaczenie dodatnie albo ujemne.

Cytowany wcześniej fragment *Nienasycenia* stanowi znaczącą „prefigurację" głównych wątków Witkacowskiej antropologii. Wyznaczają ją pojęcia: „wolności", „zwierzęcia" i „płci". W świecie Witkacego wolność ma wyjątkową cenę. Jego bohaterowie są bowiem ostatnimi prawdziwymi indywidualistami, naturami artystycznymi, których sposób bycia przeciwstawia się stadnym zachowaniom, coraz bardziej ujednoliconej społeczności ludzkich automatów. W sensie ideowym twórczość Witkacego stanowi zatem dziedzictwo i kontynuację postawy modernistycznej. W takim ujęciu wolność jest rozumiana przede wszystkim jako swoboda ekspresji. Nie ma zaś ona nic wspólnego z ideałami ruchów rewolucyjnych, głoszącymi hasła przyszłego wyzwolenia społecznego. Owo „wyzwolenie" stanie się początkiem powszechnej niwelacji, końcem indywidualizmu i subiektywnie pojmowanej wolności. Czy jednak w okresie przejściowym, który opisują utwory Witkacego, możliwe jest osiągnięcie wolności przez twórczą jednostkę ludzką? A raczej, czy bez względu na zmienne okoliczności historyczne jest to w ogóle możliwe?

Zacznijmy od momentu, w którym rozpoczyna się – zdaniem Witkacego – wszelka autentyczna filozofia. Od pytań zgłębiających sens ludzkiego położenia w świecie: *Czemu ja jestem tym właśnie a nie innym istnieniem? W tym miejscu nieskończonej przestrzeni i w tej właśnie chwili nieskończonego czasu? W tej grupie istnień, na tej właśnie planecie? Dlaczego w ogóle istnieję? Mógłbym nie istnieć wcale, dlaczego w ogóle coś jest?*[3]

Już pierwsze z tych pytań ma istotne znaczenie dla pojęcia wolności. Jest ono bowiem wyrazem zdumienia nad określonością każdej istoty ludzkiej, nad pierwotnym zdeterminowaniem jej psychicznego i fizycznego uposażenia. Rodzimy się „jacyś" i nie mamy władzy, aby uchylić lub zmienić tę

[1] S. I. Witkiewicz: *Nienasycenie*, Warszawa 1957, s. 13.

[2] Pewien wyjątek od reguły stanowi ostatnia i chyba najmniej udana z tych powieści *Jedyne wyjście*.

[3] S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa 1974, s. 7.

naszą jednostkową naturę. Wśród czynników, które determinują istotę człowieka na głównym miejscu należy umieścić „zadaną" każdemu osobnikowi płeć. Doświadczenie płciowe stanowi zatem fundamentalne przeżycie, wyznaczające zarówno zasadnicze właściwości jednostki, jak i określony sposób komunikowania się z innymi osobami. Najbardziej podstawowa refleksja uświadamia więc po pierwsze konieczność pogodzenia się z indywidualnymi rysami własnej natury, a po wtóre, uznanie determinizmu posiadanej płci. Kolejną kwestią, która przybliży rozwiązanie zagadnienia wolności będzie więc pytanie o to, jaki użytek może zrobić człowiek ze swojej płciowości, lub inaczej, czy jest on właśnie jako istota płciowa całkowicie swobodny w swoich poczynaniach? Czy akty miłosne są manifestacją wolności, czy jej zaprzeczeniem? Odpowiedź na to proste pytanie nie jest jednak równie nieskomplikowana.

Mówiąc o wolności zazwyczaj mamy na myśli jej sens podstawowy, w którym „wolny" znaczy tyle co „niezależny od przymusu". Jednak dawna refleksja, choćby tomistyczna scholastyka, rozważała również takie pojęcie wolności, w którym oznacza ona swobodę od popełnienia błędu. Przyjmijmy, że znane są nam z całkowitą pewnością skutki wyboru dokonywanego w jakiejś sytuacji. Dla uproszczenia powiedzmy, że wybieramy alternatywnie tylko pomiędzy dobrym albo złym rezultatem powziętej decyzji. Wówczas wybór złego następstwa (z całą świadomością jego charakteru) może oznaczać afirmację właśnie wolności od przymusu (mogę wybierać nawet to, co złe dla mnie, skoro jestem wolny). Wybór przeciwnej ewentualności oznacza „wolność od błędu". Otóż ta właśnie sytuacja nasuwa przypuszczenie, że może warto poświęcić samą ową swobodę wyboru na rzecz uzyskania celu pożądanego i cennego. Być, co prawda, całkowicie zdeterminowanym w swoim działaniu, ale zarazem osiągać tylko to, co w określonej sytuacji najlepsze. Tak działa zwierzęcy instynkt. Pozbawione możliwości wyboru zwierzęta realizują serię zachowań „uzgodnionych" z otoczeniem, a zarazem maksymalnie korzystnych z punktu widzenia trwałości gatunku.[4] Wróćmy do Witkacego. Jego bohater, po szczególnie udanym akcie płciowym, kiedy jego pani ma niejakie pretensje o niedostatki kondycji umysłowej kochanka, takie oto argumenty przedstawia swojej partnerce: *Pani by chciała, abym mówił tak, jak robię tamto, i robił tamto tak, jak mówię, i żeby wszystko to działo się równocześnie, i było faktycznie jedno drugim. Mówię popularnie. Przypomina mi to słynną blagę Bergsona – a Bergson jest Żydem przecie – o tym sphexie, gąsieniczniku: gdyby ten sphex myślał o całym świecie tak, jak nakłuwa liszkę, dosłownie myślał, jak nakłuwa – proszę spróbować – trafiając ją nie wiadomo czemu w ten węzeł nerwowy, w który dla przyszłości rodu trafić musi, to wtedy poznałby tajemnicę bytu. Czyż między tym a tym, co zrobiliśmy przed chwilą, jest różnica jakościowa? Tak samo są to czynności instynktowne.*[5]

Widać zatem wyraźnie, że w utworach Witkacego pojawia się również ten sens wolności, w którym oznacza ona wolność od błędu („cudowna" sprawność działań sphexa), a także, że popęd płciowy rozumie on właśnie jako instynkt. Przypisanie popędowi płciowemu charakteru instynktownej „zwierzęcej" władzy stanowi nader istotny składnik Witkacowskiej antropologii. Oznacza ono bowiem, że w najbardziej intymnej sferze życia człowiek jest poddany przymusowi ze strony zmysłowej (popędowej) części swojej natury. Jego szanse na przezwyciężenie aktywności własnych gruczołów nie są większe niż zwierzęcia, które próbowałoby walczyć z determinującym jego poczynania instynktem. I faktycznie, ukazane przez Witkacego perypetie miłosne (przeważnie zamknięte w optyce wybranego bohatera) stanowią sekwencję jego upadków (*622 upadki Bunga*!) do poziomu, który oznacza kapitulację przed przemożną potęgą „libido". Bohaterowie Witkacego nigdy

[4] Inna sprawa, że wskutek uszkodzenia ekosfery działania instynktu mogą okazać się zawodne.

[5] S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1983, s. 127.

nie są w stanie zrezygnować z aktu płciowego czy opanować popędu samym wysiłkiem woli. Takie zdeterminowanie natury ludzkiej powoduje, że człowiek znajduje się w iście młodopolskiej „niewoli zmysłów", a nawet, że cała jego psychofizyczna konstrukcja wydaje się nieistotnym dodatkiem do wszechmocnie panujących organów płciowych. – *I tego, tego – szepnęła Hela, muskając go rozpalonymi mokrymi ustami po wargach i przejeżdżając delikatnie ręką tam, gdzie prężył się nieświadomy żadnych metafizycznych głębi dyrektor czy dyktator tej głupiej farsy. Jak okropny polip zaczajony na przepływające drobne stworzonka morskie, tak on czatował, krwawy i niesyty, na myśli krążące wokół niego jak komary dokoła płonącej świecy, by potem, obojętny i sflaczały, odrzucić całego człowieka jak niepotrzebny dodatek.*[6]

Jeśli przyjmuje się, że człowiek jest istotą zdeterminowaną w swoich poczynaniach przez rządzący nim popęd płciowy, to wówczas sfera erotyczna okazuje się usytuowana poza moralnością. Skoro „instynkt" płciowy nie pozostawia człowiekowi rzeczywistej możliwości wyboru, to jego poczynania, jakiego by nie były rodzaju, są w istocie swojej niewinne. Takie rozumowanie leży u podstaw koncepcji Zygmunta Freuda, który uważał, że przynajmniej w obrębie erotyki kategorie moralne ulegają zawieszeniu. Można, co najwyżej, starać się uchwycić i zanalizować ciemne popędowe źródła poczynań człowieka (tzw. id). Skoro podlegamy przymusowi, jesteśmy też niewinni – twierdzi Freud. Rzekoma rewelacyjność wystąpienia twórcy psychoanalizy sprawiła, że nie od razu dostrzeżono, jak długiej tradycji myślowej jest on faktycznie dziedzicem. Trzeba by tu wskazać przynajmniej na pewne spory w kwestiach moralnych, jakie toczono np. w średniowiecznej Europie. Dotyczyły one zagadnienia mającego zupełnie zasadnicze znaczenie, a mianowicie pytania: czy istnieją takie wewnętrzne determinanty natury ludzkiej, które powodują, że człowiek nie jest zupełnie samodzielny w swoich poczynaniach? I czy ulegając im istota ludzka nie narusza jednak prawa moralnego? Mówiąc zgodnie ze stylem epoki: czy istnieją takie pokusy, których człowiek nie może odeprzeć mocą własnej natury?

Interesujące, że stanowisko bliskie poglądom Freuda i pod pewnymi względami Witkacego zostało sformułowane przez tzw. białego mnicha, czyli Jana z Mirecourt. Pomiędzy potępionymi w 1347 r. tezami znajdowała się też następująca: *Uderzają w nas czasem tak silne pokusy, których nie podobna odeprzeć bez cudu; jeśli cud się nie zdarza, to nie ma grzechu, gdy się takim pokusom ulega*[7] (chodziło zwłaszcza o cudzołóstwo).

Nauka heretyckiego mnicha została oczywiście odrzucona. Żaden system etyczny oparty na odpowiedzialności ludzkiej, a zatem na tym fundamencie moralności, jaki stanowi wolna wola, nie może dopuszczać istnienia zniewalających istotę ludzką determinizmów. Myślenie Freuda jest, jak widać, zgodne z diagnozą „białego mnicha", jak i z jego wnioskami.[8] Inaczej sądzi Witkacy. Podziela on mianowicie przekonanie, że człowiek jest istotnie zdeterminowany, przynajmniej w pewnych swoich poczynaniach (seks), nie odbiera to jednak jego uczynkom charakteru etycznego. Oryginalność tego ujęcia polega na tym, że człowiek Witkacego, mimo iż w niektórych swoich działaniach zniewolony, nie jest jednakże niewinny. Dzieje się tak, ponieważ większość (męskich) jego bohaterów uznaje za własny tradycyjny kodeks moralny. W świecie Witkacego kłamstwo, zdrada i zbrodnia mają dokładnie ten sam sens, jaki miały przed wiekami. W „autorskim" komentarzu do wydarzeń ukazanych w *Nienasyceniu* znajdziemy zdanie, że „wściekłe" erotyczne wyładowania księżnej i Genezypa nie miały nic wspólnego z prawdziwą miłością. Ta bowiem może się przejawiać nawet poza sferą kontaktów płciowych. Bohaterowie Witkacego mają jasną świadomość moralnego sensu własnych uczynków.

[6] Tamże, s. 204.

[7] Św. Tomasz z Akwinu: *Traktat o człowieku* (komentarz S. Swieżawski), Poznań 1956, s. 396.

[8] Oczywiście przy całkowicie świeckim rozumieniu moralności przez Freuda.

Ich udziałem są rozmaite rozterki dotyczące zamierzonych przedsięwzięć, niewczesne wyrzuty sumienia, rozpacz. W *Pożegnaniu jesieni* żona Atanazego – Zosia – odkrywszy jego zdradę zabija się, uśmiercając tym samym noszone w łonie dziecko. Chcąc oddać natężenie uczuć nieszczęśliwego Atanazego Witkacy pisze: *Zrozumiał jej istnienie samo dla siebie, jej, którą tak ohydnie oszukał i zabił. Sczerniał od męczarni. Cierpienie tak wielkie, że aż znieczulające samo dla siebie i wszystko inne objęło go kleszczowym uściskiem* (...) *Cała machina drgnęła i „łapa losu" zakręciła i zacisnęła korbę o parę trybów dalej. Wszedł w trzecią kondygnację. Słowo „podły" wgryzło się przez kości czaszki w sam środek mózgu. Dzień trwał bez końca. Co robić, co robić? Mózg przewracał oczami wyłupionymi z bólu, a „bezmózga" dusza pytała, kiedy i czy się to w ogóle skończy.*[9]

Cierpienia bohatera Witkacego są tym bardziej dojmujące, że niedostępna jest mu jakakolwiek pociecha religijna. Przyjmując religijny system wartości (w sensie rozstrzygającym o dobru i złu etycznym), bohater ów odmawia racji religijnej interpretacji rzeczywistości w wymiarze metafizycznym, a zwłaszcza eschatologicznym. Faktycznie zaś ta postawa ma niemało wspólnego z koncepcją manichejską, w jej wariancie modernistycznym. Antropologię Witkacego tworzą bowiem przesłanki zasadniczo zbieżne z manicheizmem, który uznał istotę ludzką za byt ułomny, złożony z anielskiej natury duszy uwięzionej w zwierzęcym ciele. Takie pojmowanie natury ludzkiej współbrzmi z ekspresją młodopolskiego poety, który przed laty wołał do Boga:

Żeś nam szczęścia pragnienie w smętne włożył dusze
a rozkosz każdą przeklął, uciechy zakazał,
żeś nas w grzechu opuścił, żądzami nas zmazał,
a sumienie nam dając wydał na katusze...[10]

Bohaterowie utworów Witkiewicza szczególnie silnie odczuwają napięcie między świadomymi a instynktowymi aspektami własnej osobowości, między aspiracjami myślowymi a determinującą ich poczynania „zwierzęcą" żądzą. Trzeba wszakże nadmienić, że ta sprzeczność nurtuje jedynie wybranych i wyłącznie męskich bohaterów jego powieści. Zgodnie z „filozofią" pożyczoną od Weiningera, a może nawet od samego Freuda, Witkacy uznaje kobiety za istoty czysto płciowe, które w naturalny sposób folgują swemu instynktowi, przysparzając w ten sposób licznych rozterek pryncypialnym męskim osobnikom.

Przyjęcie techniki opisu odsłaniającej punkt widzenia wybranego bohatera sprawia, że świat powieści Witkacego ma kształty subiektywnie ujętej rzeczywistości. Jest światem według Genezypa Kapena czy Atanazego Bazakbala. Obaj reprezentują ten sam typ osobowości, charakteryzującej się szczególnie dużym napięciem pomiędzy głosem instynktu a szczytnymi dążeniami intelektu. Umysł postrzega rzeczywistość zmysłową jako obcą sobie, budzącą niepokój i odrazę. Cielesność, która w powieściach Witkacego ma pewne pozytywne, estetyczne konotacje przeważnie kojarzy się jednak z brudem, zwierzęcością i grzechem. Zwłaszcza wtedy, kiedy pojawia się erotyka. O genitaliach powiada zazwyczaj Witkacy, że są one wstrętne[11] lub potworne. Sama zaś cielesność to *przeklęta druga strona z genitaliami, ustami, nogami, z całym tym aparatem brudnych (nawet u najczystszych ludzi) cielesnych wyrostków, ochłapów i bebechów.*[12] Zgodnie z tą manierą głównymi pojęciami określającymi charakter erotycznych emocji bohaterów są wyrazy: „zwierzęca" lub „bydlęca". Kiedy np. pojawia się słowo „żądza" nie występuje ono bez jednego z tych dwóch epitetów. Oto jak autor *Pożegnania jesieni* przedstawia moment kulminacji miłosnej Heli i Atanazego: (...)

[9] S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*, ed. cyt., s. 213, 214.
[10] J. Żuławski: *Dies Irae*.
[11] Penis np. to „wstrętna kiełbasa" – *Pożegnanie jesieni*, ed. cyt., s. 205.
[12] S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*, ed. cyt., s. 205.

spojrzał w te oczy słodkie dziś i kochające, poprzez wieczne zło ukryte na dnie, świecące jak złowrogi ogień zbójeckiej bandy w głębiach podejrzanej jaskini (albo lampka elektryczna poprzez mleczną szybę jakiegoś po prostu potwornego klozetu), stracił Atanazy poczucie realnego bytu i brutalnie, bezwstydnie, okrutnie zwalił się na Helę jak buhaj na krowę.[13]

Uwodzony dość obcesowo przez „kapłankę miłości" księżnę Genezyp uświadamia sobie, że *mimo wszystko wstrętne mu były te rozkwaszania jego twarzy mokrym mięczakiem i te „lizy" szalone nieprzytomnego języka.*[14] Po chwili *rozrywało go wprost na wszystkie strony. Dusił się, wymiotował do wewnątrz i prychał i parskał ujrzawszy przed sobą to, czego obawiał się najwięcej.*[15]

Jak widać sfera erotyczna jest kojarzona przede wszystkim z brzydotą i grzechem (złem). Nic dziwnego, że tzw. momentom obecnym w powieściach Witkacego nie sposób postawić zarzutu pornograficznego charakteru, pomimo daleko posuniętej naturalistyczności opisów. Ich dominującą jakością jest bowiem wstręt. I to bez względu na rodzaj stosunków (hetero- czy homoseksualnych) jakie łączą partnerów aktu.

Poczucie zniewolenia bohatera, konieczność odbywania nie chcianych, narzucanych przez instynkt aktów płciowych powoduje, że jego kochanka nabiera rysów złowrogich, a nawet szatańskich. Dotyczy to w każdym razie głównych heroin Witkacego, księżny Ticonderoga, Persy Zwierzątkowskiej, Heli Bertz. Bywa i tak, że tyrania forsującego swoje reguły popędu płciowego zostaje zastąpiona przez wyższe stadium zniewolenia, jakim jest obłęd.

Kwestii tej poświęcona jest jedna z głównych powieści Witkacego *Nienasycenie*. Ukazuje ona, jak niezbyt fortunne poczynania erotyczne Genezypa przeradzają się w manię, a następnie schizofrenię, doprowadzając go do popełnienia zbrodni. Genezyp jest nie tylko z reguły poddany woli swoich kochanek, ale w osobliwym romansie (?) z Persy wręcz psychicznie torturowany przez swoją partnerkę. Przymus jest tutaj spotęgowany w najwyższym stopniu. Bohater stanowi okaz Witkacowskiego typu męskiego o niezwykle silnej motywacji popędowej, a zarazem równie mocno ugruntowanym systemie wartości. Mówiąc stylem Freuda jest osobnikiem o wybitnie rozwiniętej sferze „id" (popędy), a zarazem posiadającym wyjątkowe okazałe „superego" (instancja moralności). Ponieważ perwersyjna amantka odmawia Genezypowi siebie, napięty do ostateczności popęd młodzieńca nie może znaleźć naturalnego ujścia. Po serii masochistycznych seansów, na których Genezyp poddawany jest coraz bardziej wymyślnym torturom psychicznym, wątła nić wiążąca dotąd „id" z „superego" pęka i bohater doznaje rozszczepienia osobowości.

W tym na pozór jednolitym człowieku ukrywają się dwie zantagonizowane osoby. Przestrzegający konwenansów młody dziarski oficerek i „drab z dna", który wyładowując szaleństwo popełnia zbrodnię, zabijając obserwatora jego schadzek z Persy. Faktycznie zaś „oficjalna" wersja Genezypa znajduje się pod dyktatem ciemnych sił, kłębiących się w podświadomości, które uosabia jego drugie „ja". Następnie, pod wpływem niezwykłego napięcia emocji, w szczytowej fazie aktu płciowego Genezyp dusi swoją świeżo poślubioną żonę – Elizę. Jego późniejsze zachowanie znamionuje osiągnięcie najwyższe formy zniewolenia. Działa w sposób całkowicie zautomatyzowany: *Wyswobodził się z martwych objęć ukochanej, wstał, umył w łazience obok, wyszedł stamtąd, nie spojrzał nawet na trupa (a nawet gdyby spojrzał, nie wiedziałby co to jest właściwie) i włożywszy mundur i palto, i wziąwszy ręczną walizeczkę zszedł na dół. Postępował zupełnie jak automat, działał tym gatunkiem świadomości, która każe pszczołom zbierać miód, mrówkom nosić sosnowe igły, gąsieniczkom składać jajka w liszki i tym podobne rzeczy wykonywać tysiącom innych stworów.*[16]

[13] Tamże, s. 207.
[14] S. I. Witkiewicz: *Nienasycenie*, ed. cyt., s. 110.
[15] Tamże, s. 111.
[16] Tamże, s. 389.

W zakończeniu powieści Genezypowi udaje się (mimo katastrofy chińskiego podboju) zachować życie, zostaje natomiast zupełnie duchowo unicestwiony. Jest to jak pisze Witkacy: „wariat skończony".

Można by sądzić, że dzieje Genezypa Kapena są to przypadki kogoś niezwykłego i tylko w tej mierze obraz losu, w jakiej sprawdza się teoria Kretschmera, który głosił, że choroba psychiczna koreluje z typem psychofizycznym danego osobnika. Histeria „schizotymicznego" bohatera *Nienasycenia* obrazuje jedynie przygody określonego typu ludzkiego. (Prawda, że najbardziej wartościowego.) Utwór Witkacego ukazuje jednak i taką postać zniewolenia, jaką świat oferuje wszystkim swoim mieszkańcom.

W okresie poprzedzającym zawarcie małżeństwa Genezyp i jego narzeczona Eliza stają się adeptami tzw. doktryny Murti Binga. Dziwna ta nauka, która w lawinowym tempie zagarnia coraz liczniejsze rzesze zwolenników, stanowi osobliwe połączenie jakiejś mętnej pseudoreligijnej teorii z praktyką seansów narkotycznych. Narkotyki umacniają oczywiście oddziaływanie ideologii. Jest ona zresztą na tyle nieokreślona, że nadaje się do zaakceptowania przez wszystkich. Wśród różnych zaleceń, jakie murtibingizm kieruje do swoich wyznawców, znajduje się np. propozycja, aby „zatopić się w miłości".[17] Tu i ówdzie słyszy się, że nauka Murti Binga stanowi pokojową forpocztę inwazji komunistów chińskich i faktycznie jest przez nich sterowana. Powieść kończy się całkowitym zwycięstwem Chińczyków, które oznacza kres cywilizacji i kultury Zachodu. Wyłaniają się zarysy społeczeństwa nowego typu. W jego powstaniu równą zasługę mają doktryna Murti Binga, jak i dokonany przewrót. Zbiegają się one mianowicie w rezultacie, jakim jest historycznie nowa postać zniewolenia. Polega ona na wyposażaniu ludzi w ten sam typ świadomości. Całkowite zglajchszaltowanie i uzależnienie. W tej sytuacji wszelkie oczekiwania i dążenia mas ludzkich stają się całkowicie przewidywalne. Ludzie zostają nawet pozbawieni świadomości własnego niewolniczego położenia. Jest to zupełnie inny rodzaj uzależnienia niż ten, który nękał eksperymentującą z narkotykami artystyczną bohemę. Witkacy nie szczędzi zresztą i takich opisów, w których artystyczny wrażliwiec musi zagłuszyć ból istnienia sięgając po coraz to większe dawki narkotyku. Novum jego ujęcia polega jednak na zarysowaniu wizji cywilizacji psychodelicznej (nauka Murti Binga), w której narkotyki oddziałują w masowej skali, zyskując niejako rangę kulturową. Najwyższą zaś postacią zniewolenia jest powstanie społeczeństwa podobnego do mrowiska, w którym jednostka traci rację bytu.

Na każdej postaci doświadczenia świata, jaka jest udziałem bohaterów Witkacego, wyciska swoje piętno konieczność. Nie sposób zwyciężyć w walce z popędami. Ideały muszą przegrać w starciu ze ślepą siłą Erosa. Jednostka wyjątkowa – artysta, znosząc niedole trudnej fazy przejściowej, musi sięgnąć po narkotyki lub pogrążyć się w obłędzie. Obłęd jest zresztą najwyższą formą naturalnego niejako rozszczepienia natury ludzkiej, istoty niespójnej – duchowo-zwierzęcej. Zaś w perspektywie historycznej i tak wszystkich czeka ten sam los. Już w pierwszych studiach teoretycznych Witkacego z 1918 roku zostały sformułowane podstawy jego historiozofii. Opiera się ona na przekonaniu, że postępujący rozwój społeczny, bardziej sprawiedliwy podział dóbr materialnych, doprowadzą do powszechnego zaniku uczuć metafizycznych, a w następstwie do zagłady sztuki, religii, filozofii, przynajmniej w znanych dotychczas formach. Oznacza to powstanie nowego typu społeczeństwa, w którym obywatele „będą pracować aby jeść – jeść aby pracować".[18] Już niebawem *czeka nas potworna nuda mechanicznego bezdusznego życia, w którym mali świata tego pławić się będą w wolnych chwilach od zmniejszonej pracy w tym wszystkim co zdobyli wielcy panowie ducha.*[19]

[17] Zupełnie oczywiste jest skojarzenie z ideologią i praktyka tzw. dzieci-kwiatów z lat 60. (Powieść Witkacego ukazała się w 1927 r.).
[18] S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, ed. cyt., s. 110.
[19] Tamże, s. 110.

Obiektywny bieg rzeczy jest taki – mówi Witkiewicz – że hierarchiczne społeczeństwo przeszłości musi ustąpić miejsca jego nowej, egalitarnej postaci. Jego twórczość jest obrazem rzeczywistości, która pomału odkształca się i parszywieje. Której podstawową właściwość dobrze oddaje niemieckie słowo ersatz. Zdumionym oczom powracającego z zagranicy Atanazego ukazuje swoje oblicze rzeczywistość zrealizowanej rewolucji niwelistycznej: *Tępota, stłumienie, niewiara i strach – oto była atmosfera ogólna, którą odczuwało się od razu.*[20] *Wszędzie kartki, podpisy, stemple, fotografie, oględziny, ględzenia i badania. Małostkowość tego wszystkiego wprost przeraziła Atanazego. Jadł też za jakąś kartką i musiał złożyć tak zwaną „deklarację pracy" – bez tego nic – zdechnąć z głodu.*[21] Dzieło Witkacego jest więc, w ostateczności, obrazem świata zaspokojonych elementarnych potrzeb, całkowitego ujednolicenia ludzi, myślenia wyzutego z metafizycznych niepokojów, tandetnej ogłupiającej rozrywki.

Janusz Misiewicz

[20] S. I. Witkiewicz: *Pożegnanie jesieni*, ed. cyt., s. 261.
[21] Tamże, s. 262.

W małym dworku S. I. Witkiewicza w reżyserii Linusa Zaikauskasa, Teatr Powszechny w Radomiu, 1999 r.

BOLESŁAW TABORSKI

Odpowiedź

jestem Bolesław syn Józefa
tylko to wiedzcie bowiem dalej
się rozpościera tajna strefa
noktowizory nie przenikną
jej ani setki decybeli
krytyków dąsy arogancja
a ty mnie brachu nie poganiaj
swą subkulturę dawno miałem
jednym poezji celnym strzałem
forteczne bramy rozwalałem
i wziąłem wszystko co mi trzeba
by do mojego trafić nieba

29.11.1999

Ranek w Edynburgu III

a ostatni dzień niewydarzonego lata
był piękny – po zielonych łąkach
pędziły resztki nie wyrażonych uczuć
co zostaną na później – na kiedy?
słońce łagodnie ogrzewa taki mały jogging
od kiepskiej teraźniejszości ku lepszemu może
jutru – zaczarowane miasto dodaje otuchy
by dalej tkwić na drodze ku temu
co gdzieś czeka ku niewiadomej
która dobrą być może choć wcale nie musi
pożegnania są często początkiem powitań
trzeba te łąki raz jeszcze przemierzyć
krokiem raźnym by poprzez (jak zwykle) recital
sonaty wariacje i tria – dotrzeć dalej
do tego co jest cieniem i wspomnieniem
ale nabierze realnych kształtów po dniu
pięknym ostatnim który będzie pierwszym
czekaj na mnie cieniu ostatniej nadziei
przyjadę pierwszym pociągiem ze słonecznych łąk
tam dokąd trzeba by cię oblec w rzeczywistość
nawet jeżeli w pomylonym i złym czasie

3.09.1999

Bolesław Taborski

DARIUSZ PIÓRKOWSKI

Tak czy owak

Narastający warkot silnika śmigłowca rozcinający zalegającą mgłę zagłuszył echo krzyku Edka. Wołanie było zbyt słabe, żeby przebić się przez łomot płatów wirnika potęgowany odbiciami od prawie prostopadłych ścian skalnych. Ratownicy dowodzeni przez doświadczonego Andrzeja kierowali maszynę na dno urwiska, niemal studni. Było to jedyne miejsce w okolicy, gdzie helikopter mógł chociaż na moment przysiąść, by pozwolić zejść ekipie lub też podjąć na wypuszczonej linie zaginioną grupę alpinistów i speleologów. Słysząc zbliżającą się maszynę Edek – kierowany bardziej instynktem i strachem niż logiką – nie ustawał we wzywaniu pomocy:

– Ratuunkuu! Tuutaajj! Tuutaajj! – krzyczał jednocześnie machając rękami. Znaki wizualne pewnie w normalnych warunkach mogłyby przynieść lepszy efekt, ale w tak gęstej mgle, która właśnie na dobre zadomowiła się w dolince, też na nie wiele się zdawały. A wychodząc z jaskini zostawił rakietę sygnalizacyjną, by zredukować ciężar plecaka. Tak więc mogli liczyć tylko na traf lub też bardziej na inteligencję, doświadczenie i intuicję ratowników. W zasadzie powinna to być kombinacja tych czynników połączona jeszcze z rachunkiem prawdopodobieństwa. Jeśli w akcjach ratowniczych obie strony chociaż trochę współpracują, nawet bezwiednie, ot po prostu zachowując się profesjonalnie, to szansa powodzenia zwiększa się kilkakrotnie. Edek przechodził szkolenia i miał świadomość swojej roli, zwłaszcza będąc w najlepszej formie fizycznej pośród czterech członków wyprawy. Ale, gdy znaleźli się w pułapce, a pomoc długo nie nadchodziła, zaczął panikować. Dlatego starał się za wszelka cenę zwrócić uwagę pilota helikoptera, który właśnie krążył nad ich głowami. Dowodzący ekipą ratunkową Andrzej metodycznie sprawdzał wszystkie najbardziej prawdopodobne miejsca, gdzie według niego mogli ostatnio przebywać lub być uwięzieni teraz wspinacze. Właśnie podchodzili do drugiego miejsca, które wytypował.

Palce Andrzeja zacisnęły się na manetce dźwigni liny. Pilot jemu pozostawił ostateczną decyzję, choć sprawa była jasna. Dłoń drgała, bo trzęsło całym helikopterem niemiłosiernie. Ale także z nerwów. Obawiał się najgorszego. Tak naprawdę nigdy do końca nie wiadomo, co się dzieje w powietrzu. Zwłaszcza w takim położeniu, w jakim znaleźli się teraz. I znowu los wielu zdawał się być w jego rękach. Dosłownie. Wsłuchiwał się w odgłos płatów wirnika – czy może zaczynają zwalniać, co oznaczałoby niechybną katastrofę. Wciąż wyglądał przez okno, bezskutecznie wypatrując jakiegokolwiek innego odcienia niż mleczna biel. Wszyscy wewnątrz helikoptera czuli, że jeszcze unoszą się w powietrzu. Nie wiadomo było, jak wysoko nad ziemią. Byli przecież w górach, więc nawet kilometr nad poziomem morza mógł oznaczać twardą skałę lub konary drzew. A przecież jeszcze mieli pod spodem

czterech ludzi, wiszących na kilkunastometrowej linie. Zmarzniętych i wyczerpanych. Oni też chcieli przeżyć, skoro zostali w końcu znalezieni przez ratowników.

Motor pracował miarowo, choć Andrzejowi zdawało się, że przerwał swój rytm na ułamek sekundy, jakby wahając się czy dalej robić swoje, czy może już przestać. Spojrzał na pilota, który wycisnął maksymalnie drążek mocy i czekał. Na tę akcję dostali słabszą i starszą maszynę. Nowocześniejsza przechodziła remont w odległej fabryce. I znowu w zasadzie to on, Andrzej, zadecydował, że jednak będą lecieć, choć udźwig mógł okazać się zbyt mały. Posuwali się pewnie gdzieś bokiem, może i do przodu, choć powinni byli raczej wisieć. Albo najlepiej wznosić się pionowo. Przecież dolina, do której zniżając pułap weszli, nie była duża, a otoczona ze wszystkich stron wznoszącymi się wysoko wierzchołkami mogła się stać dla nich śmiertelną pułapką. Dlatego tych czterech, stoczywszy się z kamienną lawiną, nie mogło wydostać się wyżej. I tak mieli szczęście, bo gdy chwytali linę z helikoptera, Andrzej nie widział wielu bandaży. Podciągnęli się do małych poprzeczek, aby włożyć w nie stopy, zaklinować tułów i poddać się ratującym. Specjalne węzły nie zaciskały się wokół ramion i pleców, ale jednocześnie nie pozwalały na swobodę ruchów. Byli więc niejako na łasce i niełasce tych z góry. Wisieli. Jeden nad drugim, obejmując linę stopami i zaciskając na niej palce. Chcąc nie chcąc także się huśtali. Tego już ci ze śmigłowa nie mogli przy panujących warunkach widzieć. Ratowani trzymali się kurczowo, choć z ich pozycji było o wiele lepiej widać, że balansują na krawędzi katastrofy. Byli zbyt blisko skał. Helikopter zdołał jeszcze wzbić się na jakieś kilkadziesiąt metrów i zaczął przesuwać się w kierunku żlebu, z którego przedwczoraj się stoczyli. Po raptownym zadławieniu się silnika płaty wirnika obracały się nieco wolniej. Z pewnością nie wystarczy im mocy do wyniesienia maszyny na pożądaną, bezpieczną wysokość. Wysokość względną, bo przecież mimo wszystko wznosili się nad ziemię. Ale dla nich było to za mało. Za nisko. Musieli wzbić się jeszcze wyżej, by ocalić życie. Z pewnością nie lecieli do góry. Na dolnym, skrajnym szczebelku liny, nogę opierał Bogdan. Mocny i doświadczony taternik, który niejedno widział. Zdawał sobie sprawę, że ciąg maszyny po tej milisekundzie zadławienia jest dużo mniejszy. Oto wszyscy razem ratujący i ratowani połączeni splotem liny stanowili zbyt duży ciężar dla maszyny, która teraz już nie jest w stanie podźwignąć ich i siebie do góry. A na dodatek to nagle zejście chmury w dolinę spowodowało kompletną utratę widoczności. I najwyraźniej pilot nie bardzo wiedział co robić. Bogdan wiedział. Tak jak i Edek tuż nad nim. Obaj kiedyś latali balonami i doskonale zapamiętali sposób na wzbicie się wyżej. Teraz to oni byli balastem. Workami z piaskiem.

– Masz nóż? – przekrzykując rotor i zadzierając głowę spytał towarzysza nad sobą. Tamten nie odpowiedział. Milcząco patrzył w dół.

– Musimy zmniejszyć ciężar! – krzyczał Bogdan. – Lecimy na skały! Dawaj, bo nie ma czasu!

Helikopter zaczął kręcić się z przeraźliwym warkotem dookoła własnego ogona, zataczając złowieszcze kręgi. Niczym taniec wojowników indiańskich. Chmura czy może mgła nie przerzedzała się. Wydawało się wprost przeciwnie. Edek czuł nad sobą maszynę i dwóch wiszących kolegów, ale w zasadzie widział ledwie pierwszą parę granatowych spodni i brązowych butów nad głową. Postać wyżej już kompletnie zniknęła. Pochylił się jeszcze raz w dół. Zobaczył wyciągniętą, gotową rękę Bogdana. Otwartą dłoń czekającą

na kawałek zimnego, ostrego metalu. Edek zaczął drżeć. W górach trzeba umieć podejmować decyzje. To była teoria. Ale teraz stawała się praktyką. Jeszcze raz zadarł głowę w górę. I znowu usłyszał ponaglający krzyk Bogdana. W końcu odpiął pochwę przy pasku i wyciągnął nóż. Otworzył grube, stalowe ostrze. Mocno zaciskając rękojeść w dłoni pochylił się w dół. Silnik helikoptera wył niemiłosiernie, choć wiszący na linie mieli wrażenie, czy może pewność, że raczej się zniżają niż lecą do góry. Edek wychylając się maksymalnie skierował czubek noża w kierunku wyciągniętej dłoni Bogdana. Brakowało pół metra. Pół metra między wyciągniętymi dłońmi zwisających na linie taterników. Schylał się, jak mógł najdalej, niemal nadludzkim wysiłkiem naprężając pasy zabezpieczające, które jednak skutecznie ograniczały manewry. Z dołu Bogdan wyciągnął ramię jeszcze wyżej, wyginając się cały. Tymczasem na skutek obrotów helikoptera wokół osi lina z uczepionymi wspinaczami zaczęła krążyć niczym wahadło coraz bardziej się wychylając…

Nagłe szarpnięcie w górę zostało przyjęte przez Andrzeja ze strachem, ale i zdziwieniem. Siła była na tyle duża, iż zachwiała jego równowagą. Nie bardzo pojmował co się stało? Przecież nie zwolnił manetki. Wciąż wierzył, że nie musi jednak zrzucać tamtych w dół, by ratować siebie i maszynę. A teraz nagle coś się stało. Czyżby zahaczyli o skałę? Pilot natychmiast odwrócił głowę w kierunku przyrządów. Obroty nie wzrastały, jednak wszyscy odczuli pionowe wznoszenie. Co za ulga! Tak, z pewnością szli do góry. Byli uratowani, aczkolwiek do końca akcji pozostało jeszcze wiele czasu. Najważniejsze, że helikopter odzyskał zdolność manewrowania. Po chwili płaty wirnika zaczęły rozgarniać coraz rzadsze warstwy chmur. Mgła rozstępowała się. Pierwszy promień oślepiającego słońca dotarł do kabiny. Niczym zwiastun życia. Strzeliste, wystające ponad chmury czubki skał i uwięziona biel pozostawały w dole.

*

Nie wiem, czy zauważyliście, że cmentarze kojarzą się nam zwykle z zimnem i wiatrem. Może dlatego że pierwszy listopada przypada na północy starego kontynentu prawie na początek zimy. Teraz też wszyscy byli grubo ubrani. Edek trzymany pod rękę przez Agnieszkę. Oboje w takich samych, wełnianych czapkach. Rodzice Bogdana w paltach. Obok dwoje małych dzieci w kurteczkach i rękawiczkach. Razem dziwnie wyglądali, staruszkowie i osierocone wnuki. A pomiędzy nimi pustka. Brak jednego pokolenia. Trzyletni chłopak i pięcioletnia dziewczynka, chyba nie do końca rozumiejący, co tak naprawdę w ich życiu właśnie zaszło, stali teraz cicho trzymając się za drobne rączki. Na szczęście żadne prawdopodobnie nie dziedziczyło tkanki rakowej matki. Kilkoro znajomych i gapiów uzupełniało grupę.

Andrzej skończył mowę o bohaterstwie, męstwie i ludzkiej solidarności oraz nadludzkim poświęceniu niemal przyrównując Bogdana do świętych Kościoła. Włożył kapelusz na głowę. Potem wszyscy zgromadzeni pochylili się i zaczęli rzucać mokre, zimne grudki ziemi na drewnianą, skromną trumnę. Pac, pac. I pac. W tym samym czasie grabarze już chwyciwszy liny w swe mocne dłonie zaczęli opuszczać zmarłego w głąb gliniastego otworu. Był to jeden z nielicznych obecnie tradycyjnych pogrzebów chrześcijańskich, gdyż już kilka lat temu zakazano pochówku w ziemi na rzecz palenia zwłok. Urny stały się grobami. A prochy najbliższych można było trzymać nawet w domu. Ale specjalnym zezwoleniem burmistrza, na prośbę krewnych i przede wszystkim dla owych sierot, uczyniono wyjątek. Ciało Bogdana, wystawione

przed pogrzebaniem na widok publiczny, było dobrze zachowane, mimo że spadł z wysokości kilkudziesięciu metrów. Wyraz twarzy miał spokojny. Wydawało się, że śpi.

*

– Dziękuję za to, iż mimo takiego nawału zajęć oraz absorbujących niewątpliwie zaszczytów zgodził się pan na rozmowę z radiem Iks Prim – Agnieszka zaczęła mówić do mikrofonu trzymanego w prawej ręce. Siedzieli przy małym, okrągłym stoliku o szklanym blacie. Jedno z dwóch biur Andrzeja w kraju było raczej spartańskie w wystroju. Ot, kilka półek. Parę dyplomów czy nagród na ścianach. Kwiat w donicy. Nic szczególnego. Dziennikarka, trochę zdeprymowana nazwiskiem swego interlokutora, jednym kątem oka patrzyła na notatnik trzymany na kolanie, ale drugim spoglądała na kontrolki poziomu zapisu w magnetofonie ustawionym na stoliku.

– Jest to duże wyróżnienie dla nas, gdyż jak wiem, nie udziela pan zbyt wielu wywiadów.

Przeznaczył jej zaledwie pół godziny więc od razu wiedziała, że resztę – o nienagannym wyglądzie, wszechstronnym talencie, zamiłowaniu do wyścigów chartów i temu podobne ornamenty – dogra później.

– Jest pan widomym świadectwem tego – ciągnęła wstęp – że szczęście i sukces są osiągalne. Zdobył pan liczne nagrody i uznanie w różnych dziedzinach, ma pan wierne grono wielbicieli. Czy wie pan do czego został stworzony? – w końcu znalazła tę kartkę z pytaniami zapisanymi na czerwono.

– Witam panią i słuchaczy – odezwał się Andrzej pewnym siebie głosem oparłszy łokcie na fotelu. Całkiem zwinne palce obejmują mikrofon – rozmyślał. – Niemal głaszczące. Ciekawe, czy są zimne i nieczułe.

– Tak, ma pani rację – ciągnął na głos. – Nie lubię zbyt dużo mówić. Zwłaszcza o sobie.

– Nie ma do kogo? – zabłysnęła Agnieszka, aby rozluźnić atmosferę pierwszego, być może zbyt ciężkiego pytania. Powoli włożyła mikrofon do uchwytu stojącego na blacie. Jej palce były rzeczywiście smukłe i zgrabne. Połączyła dłonie kładąc je na chłodnej, szklanej powierzchni. Andrzej nie zareagował na jej dowcip. Dziewczyna przecież nie miała nic złego na myśli. Był jej wzorem, niemal idolem. Wiedziała, że wywiad z nim zostanie wyemitowany w najlepszym czasie. Z kilkoma powtórkami. Może też będzie sprzedany do innych stacji. I jej radio, które tak kochała, będzie mogło w końcu wybierać najlepsze oferty agencji reklamowych. A miliony radiosłuchaczy cudownie przemienią się w sukces finansowy. I ona zyska nazwisko. Zajrzała ponownie do swoich notatek i z uśmiechem skrywającym tremę kontynuowała.

– Nie, oczywiście ma pan tysiące, setki tysięcy wielbicieli i naśladowców... – Czy był pan kiedykolwiek zmęczony popularnością?

– Ma pani rację, to jest męczące – odparł opierając łokcie o blat stolika. Ciekawe, czy twoje dłonie stają się wilgotne, gdy zbyt długo trzymasz mikrofon przed ustami rozmówcy. Może dlatego tak szybko włożyłaś go do stojaka. No i co dalej? Założyłaś nogę na nogę, ale przecież w ten sposób skracasz długość spódnicy. Czyżbyś mnie zapraszała? Oczywiście, uroda jest twoim cholernym atutem. Ciekawe, czy już go kiedy wykorzystywałaś?

– Oczywiście, bywam zmęczony fizycznie. Na przykład po wejściu na Elbrus, bez specjalnego sprzętu i prosto z marszu, dwa lata temu – rzucił kolejną odpowiedź błądząc myślami w zupełnie innych wymiarach. E, jest dobrze, widzę, że lubisz pieszczoty – zauważył, gdy Agnieszka włożyła ołówek

do ust, lekko je przedtem rozchyliwszy. Tam musi być całkiem przytulnie – Andrzej wpatrywał się, gdy przygryzła drewno wspaniałymi, lśniącymi zębami. Twoje wargi go teraz obejmują, niemal ssąc. Pomyślałby kto, że to niemowlę przy piersi matki. Dziewczyna zauważyła, że jej odruch staje się nagle głównym punktem zainteresowania rozmówcy i z pewnym zakłopotaniem wyjęła szybko drewniany ołówek z ust.

– Tak, wszyscy znamy ową słynną wyprawę... – zawahała się nieco, bo przypomniała sobie, iż wtedy nie wróciło dwóch wspinaczy. Nigdy nie odnaleziono ich ciał. Zresztą nikt ich nie szukał. Notatki prasowe mówiły o niespodziewanej lawinie w dolnym obozie. Agnieszka była dobrze przygotowana do tego wywiadu, wcześniej zbierając możliwie jak najwięcej materiałów. Nie było to trudne, gdyż właśnie robiono dodruk trzeciego wydania wspomnień Andrzeja z eskapad górskich i trudnych przejść, łącznie z regatami jachtowymi. Ponieważ miała w zanadrzu pytanie o całkiem niedawną tragedię, nie chciała powracać do wypadków sprzed lat. Szybko więc zmieniła temat, nawiązując ponownie do jego licznych osiągnięć

– Jest pan kaphornowcem oraz doktorem fizyki. Jak znajduje pan czas na godzenie tak wielu zajęć, zawsze ze znakomitym rezultatem?

Mogę cię jeszcze dziewczyno zaskoczyć nieraz – pomyślał Andrzej odpowiadając ze śmiechem:

– Otóż ja ich nie godzę. Dzieje się to naturalnie. Płynąc jachtem mogę wymyślać nowe postaci do książek, a pracując w laboratorium nad kolejnymi doświadczeniami ćwiczę umysł do nowych wyzwań. I przecież nie robię tego wszystkiego naraz. Na przykład teraz zupełnie już zarzuciłem muzykę.

– No właśnie, a ja przygotowałam dla pana niespodziankę – powiedziała Agnieszka pochylając się i wyciągając CD-ROM. Andrzej wziął do ręki plastikowe pudełeczko i uśmiechnął się do siebie patrząc na okładkę płyty. Oczywiście, składanka jego nagrań z Davem i Candy.

– Japońskie wydanie. Remastering. Pod tytułem *Dziesięć najlepszych kawałków*.

– Dziękuję bardzo – rzucił jej szarmanckie spojrzenie. – Ach, wie pani, to był przypadek. Epizod.

– No wie pan? – prawie wzburzona odparła Agnieszka.

– Dwa lata w trasie koncertowej – zaczęła wyliczać na palcach. – Carnegie Hall pełna dziesięć razy pod rząd. Kompilacja „Live aus Berlin" na topie „Billboardu" przez sześć tygodni, a pan tak lekko to traktuje? A mnie, i jestem pewna, że i miliony słuchaczy radia Iks Prim również nurtuje pytanie, jak to jest być gwiazdą muzyki pop-jazz-hop. I nagle odejść, będąc u szczytu. Dlaczego pan zrezygnował? Niektórzy podejrzewali uzależnienie...?

– Tak, uzależnienie od sławy... – ironicznie parsknął Andrzej, wychylając się na fotelu do tyłu. Zatrzymał się w tej pozycji przez chwilę w zamyśleniu. Masz doprawdy niezłe nogi. Pewnie nigdy nie biegałaś wyczynowo, bo linia ud zupełnie naturalnie przechodzi poprzez zgrabne kolana w kształtne łydki. No i całkiem gustowne rajstopy. Przestał się bujać.

– Nie, to nie tak. Widzi pani, szczyt to pojęcie względne. Dla jednych znaczy coś zupełnie innego niż dla innych. Czy fakt mieszkania w drogich hotelach, bycia wożonym limuzynami i latania do ciepłych krajów na wakacje to rzeczywiście szczyt marzeń albo osiągnięć? – zapytał retorycznie. – Przecież na dobrą sprawę wiatr wieje dla wszystkich taki sam. No i przychodzi istotny problem, co zrobić z ogromnymi pieniędzmi. Nie można ich przejeść. Rozdać? – tutaj Andrzej pochylił się do przodu nad blatem stołu. Przyjemny

zapach. Laura Bugatti? Mam nadzieję, że jesteś dzisiaj ogolona pod pachami.

– Wie pani, tak między nami. Jakoś nie widzę siebie w roli matki Teresy. A pani? – spróbował małej prowokacji, ale Agnieszka dzielnie wytrzymała jego zbliżoną twarz i mocny oddech. Gdy wrócił do wyprostowanej pozycji zerknęła do notatek.

– Chciałabym powrócić do tych tragicznych wydarzeń z zeszłego tygodnia. Wszystkich nas wzruszyła postawa Bogdana…

– Nie chcę rozmawiać na ten temat – prawie warknął Andrzej. – Sprawa jest zamknięta. Dajmy Bogdanowi spokój.

– Tak, rozumiem pana. Ale nurtuje nas wszystkich pytanie, jak to się stało, że nikt nie wziął pod uwagę nagłego załamania pogody oraz przeciążenia helikoptera. Przecież, gdyby nie dramatyczna decyzja Bogdana, pański lot ratunkowy mógł nagle okazać się trumną dla wszystkich?

– Nie chcę o tym mówić – przypierany nieco do muru Andrzej zachowywał spokój. – Po tygodniu poszukiwań poproszono mnie o pomoc i się zgodziłem. To wszystko.

– To się wytnie – zaproponowała dziewczyna.

– Albo doklei – odparował Andrzej. Dziewczyna położyła dłoń na magnetofonie i nacisnęła przycisk stopu. Zapadła cisza. Siedzieli naprzeciw siebie. Ona wyczekująca, pełna nadziei, on wciąż pewny siebie, patrzący jej głęboko w oczy.

– No, dobra – pomyślał – jeśli chcesz wiedzieć, to dziś będziesz miała swój dzień. I będziesz tego żałowała. Powiem ci, ale już nie będziesz nigdy taka sama. Nie będziesz szczęśliwsza. O, nie. Bo tam jest tak samo jak tutaj. Identycznie. Albo jeszcze gorzej. Zobaczysz, że się zawiedziesz. Ale może będziesz dzisiaj moja. Te twoje piwne oczy.

– Czy ktokolwiek widział linę po wylądowaniu? – zagadnął retorycznie. – To znaczy, czy ktoś zadał sobie trud jej dokładnego zbadania? Po sekundzie ciszy ciągnął dalej: – Nie, te wszystkie komisje mają w dupie komplikacje i idą z reguły po najmniejszej linii oporu. A zresztą tak naprawdę, po co gmatwać zdawałoby się tak proste sprawy. Bohater poświęcił życie. Swoje życie. I chwała mu za to. Ale przecież lina, na której oni byli holowani, była odcięta nie powyżej głowy Bogdana, ale na wysokości kolan Edka. No to jak ten przyczepiony niżej, mógł fizycznie ją odciąć. Nie mógł jej w tym miejscu dosięgnąć. A przypominam pani – kończył z naciskiem rozmówca – że tylko Edek miał nóż.

Ostatnie przygotowane pytanie Agnieszki długo nie padało. Miała kompletną pustkę w głowie. Andrzej z powrotem usiadł prosto, choć wciąż patrzył jej w oczy. Po chwili milczenia dziewczyna podniosła kartkę i zaczęła czytać:

– Wszystkich nas nurtuje pytanie, co dalej – prawie jąkała się, nie patrząc na rozmówcę – to znaczy, czy jest jeszcze jakieś zadanie, którego chciałby się pan podjąć, oczywiście odnosząc sukces?

Andrzej upewnił się wzrokiem, że taśma magnetofonu nie obraca się. Pochylił się do niej dotykając dłonią jej dłoni, a drugą dla lepszego efektu zakrywając sterczącą przed nosem okrągłą główkę mikrofonu.

– Odpowiem, ale pod warunkiem, że zje pani ze mną dziś kolację.

Dziennikarka milczała. Podniosła wzrok odwzajemniając jego wnikliwe spojrzenie. Chwila niewygodnie się przedłużała. Andrzejowi zdawało się, że skinęła głową, więc rozluźnił napięte mięśnie i odpowiedział:

– Polityka – prawie przesylabizował i dodał. – Teraz już jestem gotów. A pani?

Zamilkł i badał reakcję dziewczyny, która wciąż milczała niczym zaklęta. W końcu, jakby tracąc cierpliwość, nachylił się ponownie w kierunku jej twarzy i prawie musnął swymi brwiami jej policzek:

– A teraz na serio. Poza anteną – mówił ściszonym głosem choć dobitnie i mocno. – Przyszłość mnie wcale nie obchodzi. Mam to w dupie. To coś nieokreślonego. Nie istniejącego. Liczy się chwila obecna. A dzisiejszy wieczór może być naszym sukcesem.

Niebieski fok

Oddał cumę wypychając nogą dziób jachtu na wodę. Tym samym łódź zerwała swoje połączenie ze stałym lądem.

– Grota staw! – usłyszał komendę, choć przecież wiedział co ma robić. No, ale w każdej chwili na wodzie powinien być jeden odpowiedzialny i wydający polecenia. Pociągnął linę przy stalowym maszcie w dół i białe płótno poszybowało w górę. Grot na jachcie, a szczególnie na jednomasztowym slupie, jakim była ich wyczarterowana jednostka, stanowił główny żagiel dając siłę napędową. Jego powierzchnia, dużo większa od przedniego żagla, który raczej wspomagał żeglowanie, wybrzuszyła się lekko. Wiał umiarkowany wiatr od lądu i oba żagle już nieźle pracowały, więc łódź powoli, niemal dostojnie oddalała się od drewnianej kei portu jachtowego. Pozwolili sobie na manewr z żaglami, choć w zasadzie powinni byli używać silnika. Zawsze to mniej ryzykowne, gdyż mechanicznym napędem można skuteczniej zacieśniać skręty w prześwitach, pomiędzy innymi łodziami. Ale było spokojnie i pusto. Bosman smętnie przyglądał się ich manewrom. Nikt nie pływał. Zwinąwszy linę cumowniczą Wit wyprostował się i trzymając się dłonią (dobry żeglarski nawyk) stalowej linki biegnącej od poszycia do masztu popatrzył chwilę na oddalające się zabudowania, opustoszałą plażę z kilkoma spacerowiczami, żółknące, przerzedzone liście, mieniące się barwami mijającego lata w zachodzącym słońcu i kiwane podmuchami wiatru drzewa na nabrzeżu. Było późne popołudnie. Niewielu ludzi w ogóle zauważyło ich wyjście. Odwrócił głowę w kierunku wielkiej wody otwierającej się za główkami portu. Wzrastające nieco zafalowanie wraz z wiatrem od tyłu spowodowało kołysanie jachtu. Na betonowym falochronie siedziały nieporuszone i znudzone mewy, być może potomkowie bohaterów Hitchcocka. Przeszedł drewnianym pokładem w kierunku rufy. Przed rejsem uzgodnił z Jarem, bo tak się przedstawił jego towarzysz, że będą prowadzić jacht na zmianę w sześciogodzinnych wachtach. Wyjście z portu przypadło na tego drugiego, więc Wit nie miał zbyt wielu obowiązków. Ot, ustalenie kursu kompasowego, praca z cumami czy fokiem, zgłoszenie do bosmana portowego ich rejsu na północ. Jaro trzymał ster i odpowiednio regulował grota. Przy tym odpychającym wietrze szybko poluzowali żagle, które rozłożyły się po obu stronach burt. Jacht przypominał kalekiego motyla, swojskiego bielinka, z prawym skrzydłem, utworzonym przez przedni żagiel, mniejszym od lewego. Wit usiadł w kokpicie, na lewej burcie.

– Sternik, tak trzymać! – rzucił bardziej do siebie Jaro, bo to przecież on teraz dowodził. Ale widać tak musiał. Wit widział, że na wodzie jest wiele dziwactw i trzeba je raczej przyjmować akceptująco, gdyż musieli tworzyć zespół i byli *willy nilly* skazani na siebie, przynajmniej przez okres pływania. Krótkoterminowa prognoza pogody była korzystna, wiatry umiarkowane południowe, skręcające na zachodnie. W dłuższym terminie stacje meteo informowały o rozbudowującym się niżu barycznym, ale Jaro upierał się, by płynąć jak najkrótszym kursem, z dala od wysp i zatok, gdzie ewentualnie mogliby skryć się przed załamaniem pogody. Wit nie obawiał się wiatrów, ale ich wyczarterowany jacht był leciwy i miał ledwie dziesięć metrów długości, więc rozbudowane, wysokie i nakładające się na siebie fale mogłyby sprawić kłopoty. Mieli dość zapasów wody i żywności, bo nie były to regaty, więc pozwolili sobie na dodatkowe kilogramy. Wit nie znał wcześniej Jarego. Chciał trochę odpocząć na morzu przed zamknięciem sezonu. Czuł, że był zbyt wyczerpany psychicznie, by przetrzymać kilka długich, szarych miesięcy w pracy miejskiej. Niestety, wszyscy znajomi albo nie mogli, albo nie chcieli. Dość, że zdecydował się na elektroniczne poszukiwanie kompana. Jaro był chętny do pływania i nie stawiał zbyt wielu warunków. To mu odpowiadało. A że zdawał się trochę zbyt apodyktyczny – cóż, nie każdy jest żołnierzem. Niektórzy urodzili się wodzami. A poza tym Wit wierzył, że morze i wiatr weryfikują pozytywnie. Byli już coraz dalej od lądu, który teraz już był ledwie zarysem namalowanym ciemniejącą kreską na horyzoncie. Przed nimi tylko morze. Barwa wody także pociemniała. Wit zerknął na sondę sprawdzając głębokość. Jacht miał małe zanurzenie, ale podwodne skały czy mielizny były w żegludze groźniejsze niż huraganowe porywy.

– Sześćdziesiąt pięć – powiedział do sternika. Jaro nie zareagował wypatrując czegoś w oddali. Zarośnięta twarz poznaczona zmarszczkami i bruzdami nie wyrażała, przynajmniej dla Wita, zbyt wiele emocji. Wargi miał spierzchnięte. Wełniana czapeczka na czubku głowy zasłaniała część jeszcze bujnych blond włosów. Jestem pewien, że będzie wyglądał tak samo, gdy wrócą. Urodzony żeglarz. Wilk morski – myślał Wit wyciągając telefon. On traktował pływanie pod żaglami jako ulubione hobby, może nawet pasję, a nie jak sposób zarobkowania. Niestety, Ola nie mogła od pewnego czasu mu towarzyszyć. Chciał zadzwonić do niej, zanim wypłyną daleko, poza zasięg sieci. Spojrzał na zegarek. Chyba jeszcze się nie położyła. Zaczął wystukiwać numer.

– Przygotować się do zwrotu! – szorstko rzucona komenda przywróciła Wita do rzeczywistości. Tu i teraz. Schował szybko telefon i rozejrzał się dookoła. Najwyraźniej Jaro postanowił z jakiegoś powodu zmienić kurs, gdyż wiatr wiał wciąż z południa, a przed nimi nie było żadnej przeszkody.

– Coś się dzieje? – zwrócił się do sternika, ale ten już był zbyt zajęty przygotowywaniem grota do manewru. Przy wiatrach od rufy zmiana ustawienia żagli jest dość niebezpieczna, gdyż bom, gruba belka podtrzymująca grota, może nagle, zupełnie niespodziewanie, przelecieć z dużą siłą i prędkością na drugą burtę zmiatając wszystko, co stanie na jej drodze. Wielu zapłaciło za to wysoką, nawet najwyższą cenę. Dlatego sternicy muszą wtedy mocno i szybko ściągać grota, wręcz przezwyciężając siłę napierającego wiatru. Właśnie Jaro, panując bardzo umiejętnie nad wielkim żaglem, skręcił lekko ster i Wit przerzucił mniejszego foka z prawej strony burty na lewą. Kabestan dźwięcznie zaturkotał przekręcony szybko przeciąganą liną żagla. Jacht przeszedł na nowy kurs. Teraz będziemy płynąć z wiatrem, ale wiejącym lekko

z boku – pomyślał Wit, gdy grot ponownie wybrzuszył się po tej samej stronie burty co fok. Może to i lepiej, bo nie będzie tak kołysać, a prędkość będzie podobna. Więc, w żeglarskiej nomenklaturze ujmując, płynęli teraz prawym halsem, to znaczy wiejący wiatr z tylnej, prawej strony burty napinał żagle, oba wybrzuszone po lewej stronie jachtu. Przepoczwarzyli się z kapustnika w łopoczącą, dwuczęściową białą flagę.

– Sternik, tak trzymać – usłyszał prawie szept Jaro, gdy obwiązywał linę przytrzymującą foka na knadze lewej burty i znowu sięgnął po telefon w kieszeni.

– Podaj mi fajki – nie zdążył wystukać pierwszych cyfr, gdy Jaro popatrzył na niego. Tym razem nie chowając telefonu do kieszeni zszedł na dół.

– Powinny leżeć gdzieś na mojej koi – usłyszał z góry.

– Zapałki też chcesz? – Wit wolał się upewnić, zadając to idiotyczne pytanie.

– Jo! – padło kujawskie potwierdzenie. Wit wygramolił się spod pokładu, wyciągając rękę z paczką papierosów w kierunku Jarego. Ten trzymając jedną dłoń na rumplu, wyciągnął jednego z paczki i włożył do ust. Jaro przez sekundę zawahał się, nie wiedząc co robić. Nadal trzymał paczkę w dłoni. Przecież podawał mu paczkę, a nie częstował.

– No, dawaj zapałki – ponaglił go Jaro. W tym momencie spory szkwał przechylił na krótko jacht mocniej na lewą burtę. Wit omal nie zgubił telefonu, chwytając się ręką stalowego relingu biegnącego wzdłuż burt. Twarz Jarego przebiegł lekki uśmiech, gdy skręcając lekko sterem wyprostował nieco łódź. Wit szybko oddał zapałki, a paczkę papierosów wsadził do swojej szerokiej kieszeni. Odwrócił głowę od wiatru i siadając na drewnianym poszyciu przy sterówce pochylił się ponownie nad klawiaturą telefonu. Wystukał numer i przyłożył słuchawkę do ucha.

– Żona? – usłyszał zza pleców. Pierwszy dzwonek. Odwrócił się i skinął głową. Drugi dzwonek. Powinna była już usłyszeć, zareagować. Może biegnie z kuchni do pokoju?

– Jak ma na imię? Monika? Beata? – Jaro zaciągnął się głęboko papierosem. Dym owiał mu twarz, by zaraz rozpłynąć się w ogromie otwartej przestrzeni dookoła. Trzeci dzwonek. Pewnie już podchodzi do narożnika w przedpokoju, gdzie stał ich staromodny, czarny telefon z okrągłą tarczą. W ich nowym domu, tuż za miastem, czasami zdawało się być zbyt dużo miejsca dla dwojga. Ale Ola potrzebowała spokoju i ciszy.

– Ewa? Może Justyna? – sternik ciągnął dalej, dając upust swej ciekawości. Czwarty dzwonek. Może była w ogrodzie. No, ale teraz to już na pewno kładzie dłoń na ebonitowej słuchawce.

– Co, nie ma w domu? – twarz Jaro pojaśniała w szerokim uśmiechu. Usta rozchyliły się pokazując rząd zębów zaciśniętych na końcówce papierosa oraz całkiem sporo pustych miejsc. Musiał być dobrze po czterdziestce, a nie około trzydziestki, jak napisał w zgłoszeniu. Piąty dzwonek. Chyba nie miała znowu ataku. Lekarze zapewniali go, że wszystko już jest w normie.

– No, może jest u koleżanki. One tak zawsze, nie martw się chłopie – Jaro przybrał pozę ojcowską. – Znam je dobrze!

Szósty dzwonek. Nie, z pewnością pojechała do sklepu. Ale przecież umawiali się na wieczorny telefon!

– Wiem bracie, bo miałem ich już sporo – kontynuował swoje wywody Jaro. – Najpierw wszystko pięknie, fajnie, romantyczne wieczory, świece, wyznania, nawet wpuszczą do łóżka, a później do ostatniej nitki. Wyduszą i kopną, dla koleżanek, dla innych. Dla nowego. Dla świata.

Wit mocniej wciskał telefon w ucho starając się wsłuchiwać tylko w tę drugą, oddaloną stronę i jeszcze bardziej zginając się w pół.

– Przecież też żeglujesz, więc wiesz, że kotwica, ta najlepsza, gdy trzyma to w rzeczywistości ciągnie jacht do dna – Jaro nie wyciągał papierosa z ust wygłaszając kolejne kwestie.

– Halo, mówi Ola! – usłyszał Wit. Podniósł głowę i spojrzał na zielonkawe morze prute dziobem łodzi. Poprzez uderzające fale odparł: – To ja, kochanie! Właśnie wypłynęliśmy.

*

Wiatr wzmagał się podchodząc pod trzydzieści węzłów, z północy. Na usilne życzenie Wita zrefowali główny żagiel. On stał za sterem. Jaro wciąż nie zmieniał foka marszowego na sztormowego, czekając nie wiadomo na co. Wit był wściekły i trochę podenerwowany, gdyż Ola dzwoniła dwa razy skarżąc się na oganiający ją wielki smutek. I te obrazy z przeszłości. Przecież minęło tyle lat – czasami Wit nie mógł zrozumieć. A ona wciąż słyszała ten głos. Śmiech. Potem pustkę. Wit wiedział, co to może oznaczać. Zawsze to samo. Kolejna porcja powoli zabijających leków. A chciał tylko na kilkanaście dni oderwać się, aby nabrać nowych sił. Widać nie dane mu było. Jednak ten nowy psychiatra się pomylił. Nie było po wszystkim. Czy kiedykolwiek może być po wszystkim?

*

Przy ostrych kursach na wiatr jacht zachowywał się zupełnie poprawnie. Wystarczyła korekta sterem co kilka minut, aby nie zbaczać więcej niż przepisowe 10 stopni. Na razie wiała siódemka i fale jeszcze nie zdążyły się rozbudować powyżej dwóch-trzech metrów. Najgorsze dopiero przed nimi. Byli na zupełnie otwartej wodzie, zbyt daleko do jakiegokolwiek portu, bez żadnych możliwości schowania się w jakiejś zatoczce. Jaro położył się, aby nabrać sił. Wit zauważył, że starał się być bardzo efektywny i racjonalny, jeśli chodzi o energię. Wykorzystywał każdy moment na drzemkę i regenerację. Być może tak trzeba. Choć byli równi kwalifikacjami i wyszkoleniem, Jaro miał dwukrotnie większy staż na morzach. Myśląc o nadchodzącej burzy Wit zszedł na chwilę do kokpitu, by jeszcze spróbować naprawić radiostację. Co jakiś czas, na ogólnym kanale żeglarskim, włączały się fragmenty rozmów czy urywane strzępki zdań bądź relacji. Czasami na ekranie pojawiały się też dziwne komunikaty albo znaki. Jednak nie mogli nic regulować ani nadawać własnych wiadomości czy sygnałów. Dla nich ruch w eterze na tym jachcie był jednostronny. Nie dość, że otrzymywane wiadomości były raczej chaotyczne, to jeszcze bez możliwości odpowiedzi. Z rosnącym zniecierpliwieniem przełączał kanały wpatrując się w monitor i jednocześnie nasłuchując wieści. O, ktoś znowu nadaje – szepnął do siebie Wit starając się dostroić ostrość monitora do przesuwającego się komunikatu: *Hi, 3am. Freezing, soaking, and and impossible to stand. Its been a bit full on last few hours. We're under deep reefed main, storm jib. Justgot slaughtered whildt chaanging to storm jib. Throwm up and doen on deck, washed sideways so many times. She mght have a wide open flat deck f;r'd, but it's very ecposed.*

W przeciwieństwie do treści jakość przekazu nagle okazała się wyśmienita. Niczym jasne ostrzeżenie losu. – Nieźle tam musi wiać i bujać – pomyślał Wit przywołując w pamięci swoje doświadczenia sztormowe. Być na dziobie, gdy ten skacze jak spętany, wściekły byk na arenie. I wiesz, że musisz jedną rękę mieć zawsze dla siebie. Trzymać się zimnej stali. Ale jakże cennej. A drugą, równie przemarzniętą, zrzucać porwany żagiel, zakładać

nowy, zmieniać szeklę, naprawiać klamrę czy Bóg wie co jeszcze robić. I trzymać się, bo za burtą, w wodzie już i dwie ręce mogą nie starczyć. A później desperacko czołgać się po śliskim pokładzie w stale przewalającej się przez burty wodzie z powrotem do kokpitu. I mieć nadzieje, że łupina, na którą właśnie sam się zdecydowałeś, wytrzyma tę nie ustającą sekwencję. Góra, uderzenie, dół. I przelewająca się fala. Góra, uderzenie, dół. I znowu fala przechodząca przez pokład. Bo, w gruncie rzeczy, bez jachtu nie masz szans wśród oszalałego oceanu, który, spieniony, czyha na kolejnego intruza. Ekran zamigotał i znowu zgasł. Wit już miał wchodzić na ich spokojny (jeszcze) pokład, by sterem wyrównać ewentualne odchylenia od kursu, gdy ponownie pojawił się ten dziwny, zabłąkany komunikat z innej łodzi, samotnie walczącej o przetrwanie, gdzieś tam setki lub tysiące mil od lądu: *Rightnoe trying to thype, warmer than before as put survival suit on, very tired. eyes trying yoi shut, and stinging still from salt. DeCk... virtually lifted off seat here. slamming is bad. trits quite wierd. a btright starry night, and40kn across the ied verythin g. the slower, the worse. Bieng on the foredecK you could be a million milers away from the cabin. let alone human existance.*[*]

– Trzymaj się – myślał Wit zapinając szczelnie kołnierz pod szyją. Dla niego tutaj dopiero się zaczynało.

*

Leżeli, a raczej byli rzucani na kojach, podczas gdy jacht dryfował w sztormie. Drugi dzień. Zimny północny wiatr wzmagał jeszcze uczucie przenikliwego chłodu. Każde wyjście na pokład oznaczało prawie natychmiastowe przemarznięcie i przemoczenie, mimo najnowszych skafandrów Gali Gansena. Jaro trochę więcej palił. Byli poza zasięgiem sieci telefonii komórkowej. Wit próbował uruchomić radiostację, ale tym razem zamilkła już na dobre. Nie miał pojęcia, jak ją naprawić, a Jaro, który chwalił się w ankiecie umiejętnościami operatora, nie kwapił się do tego wcale. Drewniana skorupa ich krypy trzeszczała, a dźwięki dochodzące pod pokład brzmiały niczym mieszanina pisków nietoperzy, zgrzytania zębów Godzili, brzęczenia łańcuchów dzwonnika z Notre Dame, skrzypienia podłogi w domu Usherów, jęku spalanych na ognisku wilgotnych szczap brzóz i przeraźliwego skrzeku mew.

– No, to jak ma na imię? – zagadał Jaro patrząc się w poszycie nad koją, z którego co chwila kapała kropla słonej wody. Oczywiście mieli przecieki, ale jakoś dawali radę wypompowywać zęzę.

– Ola. Aleksandra – odparł Wit nawet wdzięczny za podniesienie konwersacji. Czuł się trochę nieswojo, bo nie znał tak do końca możliwości jachtu ani siły kolejnych uderzeń wiatru. Zresztą, nigdy ich tak do końca nie znamy. Los ma i tutaj swoje trzy grosze.

– Coś jej jest, że tak ciągle dzwonisz? Jest chora?

– Nie, to znaczy trochę. Ale najgorsze minęło. Miała kiedyś, parenaście lat temu, na początku studiów poważne załamanie nerwowe.

– Kochająca rodzinka? Złamane serce? – ciągnął Jaro. – Zresztą, to nieistotne. Depresja to trudna sprawa.

– Trochę bałem się ją zostawić, ale sama chciała, bym popłynął.

– Jo! Bo z nimi trzeba ostro. Bo inaczej rozmażą się i tylko kłopot – zacharczał Jaro przegryzając kilka orzeszków.

– No i umówiliśmy się, że przyjedzie do portu, jak będziemy wracać – Wit jakby nie przyjął uwagi kompana. – Na przywitanie.

[*] Autentyczny fragment wiadomości nadanej przez E. MacArthur z jachtu „Aquitaine-Kingfisher", rano, 21 października 1999 roku, w czasie regat transatlantyckich.

– No, nie wiem czy warto? – Jaro brnął dalej, zauważając już wzmożony niepokój w oczach Wita. Ale ten nie ulegał, starając się cały czas kontrolować temat rozmowy.

– I umówiliśmy się też, że aby nas z daleka zobaczyła postawię ten stary fok. Pamięta jeszcze czasy studenckie. Jest cały niebieski. To taki znak, że wszystko jest okay.

– Niebieski fok, powiadasz? – zainteresował się Jaro, nie odwracając jednak głowy. Wciąż leżał na wznak, przesuwając się rytmicznie na prawo do poszycia i lewo do deski sztormowej na koi w miarę dzikich skoków łodzi.

– Tak, zdawała wtedy kurs na żeglarza i jej Omega nosiła ten żagiel. Wtedy ją poznałem. Była tuż po pierwszej kuracji i zakochaliśmy się od razu – Wit niespodziewanie dla siebie stał się nagle zbyt wylewny. Być może było to spowodowane jakąś zmianą u Jaro. Pewnie też potrzebą dalszej rozmowy w trudnych warunkach.

– No i ma przyjechać do portu? – zapytał retorycznie Jaro. – Skąd?

– Z Grelska. Na Przedgórzu.

Jaro obrócił się na bok, zgasił papierosa i podparł na łokciu. Uderzenia fal, niczym walenie młota o dziób, mieszały się z ich konwersacją. Popatrzył długo na Wita i zlazł z koi.

– Tam jest taki mały zamek gotycki, na wzgórzu koło rzeki? – stwierdził w pytającym tonie wkładając kalosze i zaciskając napy kaptura. Nałożył szelki sztormowe. – Ładne miasteczko.

Otwierając klapę do kokpitu pozwolił mimo woli na nagłe wtargnięcie bryzgów słonej wody, wściekłego hałasu, wiatru i zimna. Ale również trochę świeżego powietrza, które błyskawicznie wykurzyło chowający się po kątach papierosowy dym. Wit zdziwiony patrzył za nim, gdy ten zapiął się do linki sztormowej i zasunął klapę. Podniósł się także i łapiąc co chwila równowagę, podszedł do stolika nawigacyjnego, aby zmierzyć pozycję. Rozstawił szeroko nogi i oparłszy się o blat spisywał dane z miernika GPS. – Ciekawe, że Jaro zna Grelsko – pomyślał kreśląc aktualne dane na mapie. Nie zdryfowali zbyt daleko od wyznaczonego kursu. To dobrze, bo przecież czekała ich jeszcze długa droga powrotna. Wciąż przechylony, przy ugiętych nieco dla równowagi nogach, podniósł telefon komórkowy spoglądając na mały, pusty ekranik. Wiedział, że nie ma sygnału, ale może… Jednak nic. Zgasił małą lampkę i z tubki ze skondensowanym mlekiem wycisnął ostatnie krople. Słodki, cokolwiek piekący smak przeszedł przez usta do gardła. Wrzucił zwinięty kawałek aluminium do plastikowej torby, związał ją i spojrzał w górę przez pleksiglasową klapę. Strumienie wody wytrwale i regularnie zalewały jacht. Jaro stał kiwając się za sterem, choć ten był od wczoraj zablokowany na burcie nawietrznej. Była to najprostsza technika stawania w celowy dryf, aby przetrzymać najgorsze sztormowanie. Cały jacht był mocno przechylony na lewą burtę i dlatego Jaro był mocno zaparty na lewej nodze. Skupiona twarz otulona w kaptur wyrażała, jak odbierał to Wit, radość. Radość z ciężkich warunków. Z tej swoistej walki. Bez cienia strachu? Wit nie widział swojej twarzy od kilku dni (nie używał lusterka na żaglach), ale był pewien, że jego oczy nie są tak spokojne. Zwłaszcza, że martwił się też o Olę. Znowu mocniej bujnęło i musiał gwałtownie chwycić się ścianki. Po co on tam sterczy? Czyżby tak lubił zimno? Może też huragan? Który w zmowie z wodą za wszelka cenę chce zmyć człowieka z pokładu. Przecież to niepotrzebna brawura, a również jakby wbrew zasadzie oszczędzania sił na możliwe pogorszenie warunków. Teraz najwyraźniej kilka

fal zebrało się naraz, bo łódka znowu podskoczyła wydawać by się mogło wyżej. Muszę i ja tam być – postanowił w końcu Wit i wykorzystując opadanie na fali sięgnął po kurtkę i pasy. Od wczoraj mdliło go dosyć mocno i sądził ponadto, że lepiej przezwycięży nawet słabe objawy choroby morskiej tam, na górze. Na pokładzie.

– Poo coo wyłaaaziiisz? – usłyszał przez huk fal i łomot wiatru krzyk Jaro, gdy odwrócony zasuwał klapę achterpiku. Nie, to nie były strumienie zimnej wody, ale cała rzeka waląca niczym wodospad. Jak to możliwe, że jeszcze się trzymamy?

– Idź naa dóóół! – przypiąwszy się chwycił za koło sterowe i pokazał palcem Jarowi zejściówkę.

*

– Ładnie grała na skrzypcach, no nie? – zagadnął Jaro, gdy Wit otworzył rano oczy. Początkowo nie wiedział, gdzie jest, bo poza słowami, które docierały powoli jakby z zaświatów do świadomości Wita, było prawie cicho. Ledwie słabe pluskanie. Aha, jestem na jachcie.

– Jo. Wcale nie miałem zamiaru z nikim dłużej kręcić. Z nią też nie. Gówno mnie baby obchodzą – kontynuował Jaro zrzucając zdecydowanymi ruchami gruby sweter i koszulę, podczas gdy Wit z przerażeniem wpatrywał się w jego pożółkłe od tytoniu zęby.

– Matkę też słabo znałem. Za to co chwila zjawiał się u nas w domu jakiś nowy tatuś.

Wit już całkiem obudzony podniósł się na łokciach nie mogąc do końca pojąć o czym mowa.

– No, wstawaj prędzej. Na wachtę! – ponaglił go Jaro widząc, że kompan ma trudności z przebudzeniem. – Chłopie, już po burzy! Zrobiliśmy od dwunastej szesnaście mil. Całkiem nieźle. To mówiąc Jaro pospiesznie dokończył zrzucanie ciuchów i w samych slipach chwycił w dłoń kawałek czekolady. – Kurs na 180 do 190. Tak trzymaj!

Wit postawił nogi na chłodnym gretingu. Stał tak przed koją na pół nagi wpatrując się w Jaro, który przełykając czekoladę właśnie wpełzał do śpiwora na swojej koi.

– No co? Jo, kręciłem z nią. Z Olą. Poznaliśmy się na praktyce zerowej. Była całkiem subtelna, ale jak zaczęło wszystko narastać, musiałem zerwać. Zresztą i tak rzuciłem studia w cholerę i poszedłem do roboty.

Wit nie wiedział, czy rzucić się na Jaro, czy może zapytać o szczegóły, ale ból pomieszany z przerażeniem i niepewnością jak zareagować, całkowicie go paraliżował. A więc to ten facet pomieszał Oli w głowie. Cholera, co robić? Co robić?

– No, zasuwaj do steru i postaraj się iść jak najostrzej. Wtedy zdążymy na ten wasz umówiony poniedziałek – mówiąc te słowa Jaro już miał zamknięte oczy. Wit wciąż tkwił nieruchomo, ale nogi zaczęły mu drżeć czy to z zimna, czy to z nerwów.

– Inaczej Oleńka będzie płakać… – rzucił w półśnie Jaro.

– Ty! Jaro, jak ty masz właściwie na imię? – Wit nagle dostał przypływu wściekłości.

– E, no daj spokój! – otworzył oczy Jaro. – Przecież chyba nie woła do mnie we śnie?

– Kurwa mać! – zaklął szpetnie Wit, co nie zdarzało mu się zbyt często i zaczął pospiesznie ubierać się do wyjścia na pokład. Kłębiące się myśli omal nie pomieszały mu zmysłów:

– To jest ten facet. O Boże. On tutaj. Ze mną!

– Aha, jeszcze jedno – rzucił spod śpiwora wdrapującemu się na pokład Witowi – twój telefon. Wziąłem go w nocy, bo chciałem sprawdzić prognozę. No i przyszedł niespodziewany szkwał. Sorry, stary.

Wit odwrócił się zeskakując ze stopni zejściówki i rzucił się w kierunku koi leżącego. Zatrzymał twarz prawie przy głowie Jaro.

– No to teraz skacz! Słyszysz? Skacz! – wykrzykiwał w furii w miejsce, gdzie musiała być przykryta twarz Jaro. W tej samej też chwili zdał sobie sprawę z niedorzeczności swego żądania. Prawdopodobieństwo znalezienia czegokolwiek za burtą w nocy przy silnym wietrze jest nikłe. Bliskie zeru. Ale jeszcze raz krzyknął:

– No, to wstawaj i skacz!

Stał tak przed opatulonym po czubek głowy, leżącym mężczyzną i dysząc ciężko powtarzał przez zaciśnięte zęby:

– Skacz, ty… skacz, ty… Ręce mu drżały.

Jaro wychylił się spod dodatkowego koca, odwrócił głowę do Wita i spokojnie odparował:

– Stary, to nie Mazury. I daj w końcu spać.

*

Z daleka zobaczyła niebieski żagiel. Miała bardzo dobrą lornetkę, którą pożyczył jej bosman portu, widząc jak się bardzo denerwuje. Czekała kilka godzin, bo Wit nie wiedzieć czemu nie dzwonił. Ale w komunikatach nie było nic o zaginionych jachtach, a sztorm był słabszy od spodziewanego. Poza tym zapewniał ją przed rejsem, że dobrał sobie do załogi najlepszego kompana, doświadczonego sternika. Z rekomendacjami kilku kapitanów. Teraz na widok umówionego znaku mocniej zacisnęła dłonie na lornetce. Na jej twarzy rozkwitał coraz wyraźniejszy uśmiech, gdy kiwający się na fali jacht powoli przybliżał się do portu.

Dariusz Piórkowski

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Jerzy Ficowski: *Dobrodziejstwo inwentarza*. Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 1999, ss. nlb 44. Fot. Stanisław J. Woś.

Jerzy Ficowski: *Wszystko to czego nie wiem*. Wybór i posłowie Piotr Sommer. Seria: Meridian pod redakcją Krzysztofa Czyżewskiego. Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 1999, ss. 218.

Uniwersytet w Tartu a Polacy. Rola dorpatczyków w polskiej nauce, kulturze i polityce XIX i XX wieku. Pod red. Siergieja G. Isakowa i Jana Lewandowskiego. Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, ss. 214.+fotografie nlb.

Piotr Grzesiuk: *Karmasutra*. Wydawnictwo Baran i Suszczyński.Kraków 1999, ss. 88.

Andrzej Dorobek: *Święto Zmarłych*. Fundacja Sztuki na rzecz „Integracji".Warszawa 1999, ss. 80.

Pierwsza wojna światowa w literaturze polskiej i obcej. Wybrane zagadnienia. Pod red. E. Łoch i K. Stępnika. Wyd. UMCS, Lublin 1999, ss. 332.

Teresa Zaniewska: *Dziki wiatr. Rozmowy ze Stefanem Mustafą Mucharskim*. Wyd. TRANS HUMANA, Białystok 1999, ss. 205 + 50 nlb (fotografie).

ZOFIA BESZCZYŃSKA

umarłemu poecie

nie całowałam ciebie
ptaku o piórach splamionych krwią
tak niepodobny do mrocznego
anioła z moich snów
i nie wiedziałam że odchodzisz
porywając za sobą strzęp kraju
jak skrzydło
wlokące się po ziemi: kolebce
tylu grobów tylu
rozpływających się ciał

więc może i tamto
było tylko snem? gdy
widziałeś mnie tańczącą
w sukience z wina w lekkiej
otoczce czerwieni: twoje oczy
były guzikami
na których trzymałam się powietrza

a potem wszystko minęło i
nie ma nawet słów czarnych
znaczków na bieli papieru: jak robaki
uciekły pod ziemię pod kamienie
do dawno ich oczekujących: oto
prawdziwe spełnienie
mój jedyny ślub

perfumy

kto widział
wydawać tyle na zapach
spowijający skórę niewidzialną aurą
z zieleni i snu?
przystępną i kolczastą
pociągającą jak ciemna woda w jeziorze?
w niej uwięzione odbicia
inne ciała wydobyte z przeszłości
twarze o zaklejonych oczach pokryte futrem
maski zwierząt
lub dłonie: małe jak muszle i miękkie
jak fale mchu

zalewające nasze usta
raz za razem

ktoś

ktoś wziął mnie w ramiona: nie ty
lecz Anioł
jego czarne skrzydła przykryły mnie
nocą

lecieliśmy nad miastem upuścił mnie
w jawę

magia

piękna czarownica
przy blasku księżyca

kogut pieje moc truchleje

stoję w lustrze naga
siwa baba jaga

ariadna

labirynt miłości
labirynt braku
tylko ja
i minotaur

aromatoterapia

hej luli luli
zapach paczuli
woń mandarynki
słodkie rodzynki

gorycz od świerka
bólu iskierka
i bursztyn święty
z morza wyjęty

melisa cytrynowa
już życia połowa
i oczar smagły
od miłości nagłej

od świecy zieleni
nic się nie odmieni

hej luli luli
śmierć cię przytuli

drzewo

czas zatoczył koło
i stanął
kulką żywicy

odarta z ciebie
wrastam do żywego
w każdą stronę świata

Zofia Beszczyńska

Książki nadesłane

Poezja

Teresa Ferenc: *Psalmy i inne wiersze dawne i nowe*. Wyd. „Oskar", Gdańsk 1999, ss. 160.

Kazimierz Nowosielski: *Znikliwa odwieczność*. Wyd. „Oskar", Gdańsk 1999, ss. 62.

Rafał Borowski: *Jeszcze sześć lat*. Wyd. „Polihymnia", Lublin 1999, ss. 69.

Barbara Krężołek-Paluchowa: *Rozmowa z wiatrem*. Wstęp Stanisław Stanuch. Wyd. „Sponsor", Kraków 1999, ss. 130.

Krąg spotkań. Almanach Klubu Literackiego Centrum Kultury Poznania „Zamek" 1970-1995. Zebrał Jerzy Grupiński. Red. Anna Schubert. Wyd. „Sorus", Poznań 1999, ss. 75.

Krzysztof Ćwikliński: *Kropelka krwi i siedemnaście innych wierszy dla Anny*. Wyd. „Graffiti", Toruń 1999, ss. 40.

Arkadiusz Frania: *Na zimnym uczynku. Wiersze i poematy*. Wstęp i posłowie Waldemar Skrzypczyk. Wyd. Księgarna Akademicka. Kraków 1999, ss. 81.

Stanisław Nyczaj: *Poezie-Poezje*. Wstęp Libor Martinek. Wyd. Open Education and Sciences. Opawa 1999, ss. 123. Edycja dwujęzyczna: czeska i polska. Tłum. na język czeski: Libor Martinek, Wilhelm Przeczek, Erich Sojka.

Maria Ballod: *Skrajem dnia*. Wyd. „Przedświt", Warszawa 1999, ss. 51.

Krzysztof Guzowski: *Ogrody*. Wyd. Diecezjalne, Sandomierz 1999, ss. 80.

Jerzy Grupiński: *Imię Twoje. Wiersze z lat 1968-1998*. Wyd. Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1999, ss. 63.

Piotr Michałowski: *Za czarnym wielokropkiem*. Wyd. „Kurier Press", Szczecin 1999, ss. 71.

Wojciech Kass: *Do światła*. Wyd. Agencja Fotograficzno-Wydawnicza WIT, Olsztyn 1999, ss. 44.

Jarosław Woźniczka: *Wspólny prysznic*. Wyd. Klub Muzyki i Literatury, Wrocław 1999, ss. 64.

Za niebokresem Europy. Antologia nowej poezji białoruskiej 1987-1999. Wybór i posłowie Jan Maksymiuk. Wyd. Rada Programowa Tygodnika „Niwa", Białystok 1998, ss. 119.

Mirosław Derecki – na przekór przemijaniu

WALDEMAR MICHALSKI

Nie tylko słowa...

Zaproszenie przyszło w środku lata. Jego tekst brzmiał następująco:

W imieniu pani Ewy Dereckiej, pana Witolda Mazurkiewicza, dyrektora Domu Dziennikarza w Kazimierzu Dolnym oraz własnym mam zaszczyt zaprosić Pana na spotkanie połączone z prezentacją nowej książki ś.p. Mirosława Dereckiego pt. „Mój Kazimierz". Spotkanie odbędzie się 10 lipca 1999 r. o godz. 13.00 w Domu Dzienikarza w Kazimierzu Dolnym.

(-) *Wacław Biały*

Przyjechało mnóstwo ludzi w różnych stron. Był jak zawsze cudowny Kazimierz, tylko nie było Mirka. I z tym nie sposób się pogodzić.

Tak niedawno umawialiśmy się na spotkanie w Nałęczowie. Mirek miał otrzymać w najbliższych dniach wprost ze szpitala skierowanie do sanatorium. Było dla wszystkich oczywiste, że i tym razem już niedługo zobaczymy go w działaniu. Nałęczów to wymarzone miejsce na gawędy o ludziach, sprawach i rzeczach utrwalonych w czasie jak w bursztynie. Miał genialną pamięć i rzadko spotykany dar opowiadania. Temat ubarwiał licznymi dygresjami, anegdotami, dowcipami – wszystko „z życia wzięte". Potrafił to utrwalić piękną literacką polszczyzną – właściwie był poetą przemawiającym do czytelnika obrazami. W podtekście wydawał się mówić: świat jest piękny, ciekawy mimo nieszczęść i tragedii, warto żyć mimo chorób i przeciwności losu.

Był zawsze obecny, a równocześnie nie narzucał nikomu swojego zdania, swojej osoby. Jako pisarz widział przede wszystkim czytelnika, a nie własne laury. Nieustannie poszukiwał ludzkich rysów w wizerunku historii. Potrafił się autentycznie cieszyć, jeżeli kogoś zainteresował tekstem lub opowieścią. O Mirku można mówić nieskończenie, ale zawsze jako o znakomitym narratorze i pisarzu, a przede wszystkim serdecznym przyjacielu. Znałem go od lat i nie pamiętam, aby kiedykolwiek pchał się do pierwszych szeregów. Nie był łakomy na oklaski, dawał siebie rozrzutnie innym. Odwiedzał często redakcję „Akcentu". Dzielił się swoim kolejnym „odkryciem". Opowiadał, wspominał. Pamiętać warto, że jego „wspomnienia" to nic innego jak mówienie o „dziś" z pozycji dnia wczorajszego.

Zamiast finalizować przed laty swoje studia weterynaryjne, próbował zostać aktorem kabaretowym, zamiast kontynuować rodzinne tradycje farmaceutyczne postanowił zatrudnić się jako dziennikarz w „Kamenie". Zwyciężyło w nim słowo – został pisarzem. Słowo traktował jako szczególny dar – wydaje się, że było mu naznaczone od urodzenia i kiedy zdrowie ograniczało jego możliwości, stawał się właśnie wtedy wyjątkowo aktywny i czynny autorsko. Choroba, z którą walczył przez trzydzieści lat, „pomogła" mu uwierzyć, że jest potrzebny i musi pisać.

Bohaterowie jego książek to ludzie – pasjonaci, szaleńcy, ideowcy, tacy właśnie jak major „Hubal", komandosi, cichociemni czy Stachura – wybijają się ponad przeciętność i warto o nich pamiętać, a nawet podziwiać. Gdy go spotykałem na Krakowskim Przedmieściu czy w Związku Literatów Polskich, miałem wrażenie, że przed chwilą rozstał się ze swoimi bohaterami i trochę konspiracyjnie relacjonuje mi najnowsze o nich wieści. Jakże ubogie i szare byłoby nasze widzenie Kazimierza, Nałęczowa, Biłgoraja, Lubartowa i Lublina, gdyby nie jego relacje, opowieści, wspomnienia.

Jest autorem następujących książek: *Tropem majora Hubala* (1971 i 1982), *Śladami Hubalczyków* (1971), *Sprawa majora Hubala – widowisko teatralne* (1971), *Na ścieżkach polskich komandosów* (1981), *Na studenckim szlaku. Wspomnienia lubelskie* (1995), *Lubelskie lata Edwarda Stachury. Okolica artystów* (rzecz w maszynopisie czeka na druk od 1991 r.). Opracował i wydał z rękopisu pamiętnik Wacława Flisińskiego pt. *Od łagrów Komi do winnic Italii* (1992). Ponadto w „Gazecie w Lublinie" od 1 grudnia 1991 r. do chwili śmierci w czerwcu 1998 r. opublikował ponad 300 odcinków opowiadań, wspomnień, relacji z cyklu *Weekend wspomnień*. One też – w ogromnym wyborze – stanowią zawartość dwóch książek pięknie edytorsko zrealizowanych przez „Gazetę w Lublinie". Pierwsza nosi tytuł – jak cały jego autorski cykl – *Weekend wspomnień* (1998), druga: *Mój Kazimierz* (1999).

Warsztat literacki Mirosława Dereckiego to nie tylko znakomite pióro, to także, jak się rzekło, doskonała pamięć. Ale tylko nieliczni wiedzą, jak solidnie Mirek przygotowywał się do każdego tematu. Studiował różne książki i dokumenty, zbierał relacje świadków, wyjeżdżał „w teren", gromadził pamiątki. Książka *Na ścieżkach polskich komandosów* mogła powstać tylko dzięki wielomiesięcznym studiom w londyńskich archiwach, licznym wizytom w domach polskich komandosów, ich relacjom i domowym pamiątkom. Nawet leżąc w szpitalu potrafił znaleźć sobie ciekawego narratora i to już był początek pasjonującej gawędy „kombatanckiej" lub „kresowej".

Jego historyczne reportaże, które uzyskały wymiar książek, są dziś ważnymi dokumentami do dziejów zmagań o wolność i niepodległość naszego narodu.

Mirosław Derecki w towarzystwie poetek: Ewy Mazur i Edy Ostrowskiej podczas spotkania w redakcji „Akcentu" w 1995 r.
Fot. Dominik Opolski

Dwie książki: *Na studenckim szlaku* (1995) oraz *Mój Kazimierz* (1999) to bardzo ciekawe „prywatne relacje" o ludziach, wydarzeniach i miejscach szczególnie sercu bliskich. Wspominany studencki Lublin już w latach 50. był dużym ośrodkiem naukowym i dydaktycznym. Co piąty mieszkaniec Lublina był studentem! Więc tylko oni mogli sobie pozwolić na zwołanie wiecu politycznego w miasteczku uniwersyteckim 23 X 1956 r., rozpocząć wydawanie niezależnego dwutygodnika „Pod wiatr" (grudzień 1956), rozrzucać ulotki z hasłem: „Nie chcemy być sytymi niewolnikami!" Książka Mirka Dereckiego dokumentuje m.in. tamten czas wielkich nadziei i bolesnych rozczarowań…

Sentymentalna podróż Dereckiego do Kazimierza utrzymana jest nieco w innej tonacji. To jakby próba odpowiedzi na pytanie: co nam zostało z magicznego i cudownego Kazimierza? *Mój Kazimierz* to autentyczny literacki przewodnik po mieście i śladach ludzi, którzy odeszli, ale nie przeminęli. Jeden ze swoich tekstów Derecki kończy słowami: *To na razie tyle. Dalszy ciąg… za kilkadziesiąt lat.* Daj Boże, ale nie będzie to już, niestety, relacja Mirka Dereckiego. Ostatniego romantyka, co tak pięknie wodził nie tylko po Kazimierzu. O tym, że miał duszę poety, świadczyć może m.in. fakt, że na miejsce swojego pochówku wybrał nie Lublin, gdzie mieszkał, nie Lubartów, gdzie się urodził, ale cudownie położoną wśród łąk, wąwozów, lasów i strumieni miejscowość o nazwie Karczmiska (koło Kazimierza). Umarł na początku lata (23 czerwca 1998 r.). Do wiejskiego „pobielanego" kościółka zjechali przyjaciele i znajomi. Staruszek ksiądz odprowadził go na pobliski cmentarz, pełny słonecznego blasku. Wokół lipy dzieliły się miodem z pszczołami. Ptaki nieustannie śpiewały w duecie z księdzem. Miałem wrażenie, że Mirek zaraz się odezwie i powie – Widzisz, jak tu pięknie!

Dziś pozostały nam jego książki. Nie straciły nic ze swojej urody ani wartości kronikarskich. Derecki jest mistrzem w umiejętnym wykorzystywaniu różnych form nowoczesnej narracji. A, poza tym, kto dziś włada taką czystą, szlachetną, literacką polszczyzną?

O Dereckim słusznie pisał Marek Danielkiewicz („Kurier Lubelski" z dn. 7 lipca 1998 r.): *Prawdy o życiu szukał na prowincji. I tu ją odnajdywał. Potrafił zajmująco opowiadać o świecie małych miasteczek, świecie sennym, uwikłanym w banalną codzienność, lecz nie pozbawionym ludzi z krwi i kości, przeżywających wielkie dramaty. W tym świecie spotykał swoich bohaterów.*

Dziękujemy za mądre książki. I za serdeczne dedykacje, które potwierdzają, że ze wszystkich rzeczy tego świata najważniejsze są dobroć i przyjaźń…

BEATA BŁASIAK

Podróż do dawnego Lublina

Weekend wspomnień Mirosława Dereckiego niczym wehikuł czasu przenosi czytelnika do rzeczywistości dawnego Lublina. Świat to na pozór nieodległy w czasie i przestrzeni, ale pokolenie rewolucji internetowej może uznać, iż jest to wyłącznie produkt wyobraźni. Pięknie wydany, opatrzony stylowymi fotografiami album ukazał się w 1998 r. nakładem wydawnictwa „Gazety w Lublinie" jako hołd złożony znanemu i uznanemu reporterowi w czterdziestolecie jego pracy twórczej.

Mirosław Derecki był niezwykle barwną postacią. Przez dziesięć lat związany ze sceną kabaretową, występował m.in. w lubelskich kabaretach „Seks" i „Czart". Ponad trzydzieści lat trwała jego przygoda z dziennikarstwem. Debiutował w 1958 roku opowiadaniem zamieszczonym na łamach „Kameny", redagowanej wtedy jeszcze przez jej przedwojennego założyciela Kazimierza Andrzeja Jaworskiego. Z „Kameną" współpracował przez wszystkie lata działalności dziennikarskiej. Pisał również dla „Gazety w Lublinie", pozostając jednym z jej najpopularniejszych i najchętniej czytanych autorów.

Liczne cykle reportażowe Dereckiego zamieszczane początkowo na łamach „Kameny" i „Gazety w Lublinie" ukazały się później w formie książkowej. Najpierw Wydawnictwo Lubelskie zebrało w 1971 r. serię artykułów *Tropem majora Hubala* i *Śladami Hubalczyków*. Pierwsza pozycja to rzetelne i szczegółowe, choć niewielkich rozmiarów, studium poświęcone biografii majora Henryka „Hubala" Dobrzańskiego, znanego przed wojną jeźdźca i olimpijczyka, który jako jedyny oficer nie złożył broni po klęsce wrześniowej i aż do maja 1940 r. walczył wraz ze swym oddziałem na Kielecczyźnie. W swojej pracy Derecki starał się zarówno odmitologizować legendę patriotycznej partyzantki bohaterskiego ułana, jak i złagodzić krytykę samowoli „niepokornego watażki", która pojawiała się w dotychczasowych próbach oceny poczynań majora „Hubala".

Temat kontynuował w książeczce *Śladami Hubalczyków*, tropiąc losy podkomendnych i współpracowników majora, których wojenna zawierucha rozrzuciła po świecie. W 1981 r. i w 1995 r. ukazały się kolejne książki Dereckiego: *Na ścieżkach polskich komandosów* i *Na studenckim szlaku*. Ostatnia książka tego autora *Lubelskie lata Edwarda Stachury* ciągle pozostaje w maszynopisie!

W *Weekendzie wspomnień* Derecki trochę nostalgicznie, a trochę ironicznie wspomina Lublin sprzed epoki pośpiechu, komputerów i korków ulicznych. Podróż to arcyciekawa dla czytelników pamiętających opisywane miejsca, ludzi i zdarzenia, jak i dla tych, którzy poznają je tylko z książek i filmów.

Warto wiedzieć w dobie rollercoasterów i gier komputerowych, jak wyglądały kiedyś lubelskie lunaparki. *Zmienił się wystrój, zasobność, wyposażenie, stopień mechanizacji i elegancja wesołych miasteczek* – pisze autor. – *Ale przecież ich istota pozostała ta sama* (…) – *ma być tutaj zaspokajana potrzeba człowieka znalezienia się na chwilę w innym wymiarze, w świecie iluzji* (s. 13). Miło przespacerować się w towarzystwie autora dawno nie istniejącymi zaułkami Ogrodu Saskiego, a potem wmieszać się w tłum pochodów pierwszomajowych, które na początku lat 50. zaskakująco *zaczęły przyjmować charakter parady sportowej połączonej w rodzajem odpustowej procesji oraz… brazylijskiego karnawałowego korowodu* (s. 22). Trudno wyobrazić sobie na dzisiejszych zatłoczonych autami ulicach miasta powszechne niegdyś dorożki i sanie dorożkarskie, a jeszcze trudniej – atelier fotograficzne „pod chmurką", gdzie całe przedsiębiorstwo wędrownego fotografa mieściło się w przyczepce starego motocykla.

Ciekawie jest cofnąć się do czasów sprzed chuligańskich wybryków kibiców futbolowych, aby przeżyć mecz WKS „Lublinianka" i ŁKS „Łódź", który odbył się w 1947 roku na dawno już zlikwidowanym stadionie piłkarskim przy ulicy Okopowej i wczuć się w emocje ponad sześciu tysięcy kibiców dopingujących słabszą, ale ukochaną drużynę. Rozmaitość i mnogość kin w powojennym Lublinie przyprawia o zawrót głowy, od pierwszego po wojnie kina „Rialto" na Starym Mieście aż po salon kulturalny w „Wyzwoleniu", poprzez kina letnie, zakładowe i branżowe. Dziś pomarzyć już tylko można o ostatnim w Lublinie niemym kinie „Gwiazda", pionierskiej „Grażynie" na wzgórzach powstającego osiedla LSM czy romantycznym letnim „Rysiu" na tyłach Sądu Rejonowego, gdzie w upalne letnie noce pod koronami starych kasztanowców wyświetlano dramaty miłosne.

Dziś już tylko na kartach wspomnieniowych książek spotkać można terminy „bitwa o handel" oraz „inicjatywa prywatna". Mirosław Derecki wspomina cztery prywatne firmy powojennego Lublina: sklep muzyczny Franciszka Borowieckiego obok katedry, sklepik galanteryjny państwa Olejarników przy Krakowskim Przedmieściu, barek kawowy i palarnię kawy Feliksa Widelskiego na tyłach Teatru im. Osterwy oraz antykwariat książkowy państwa Osiaków. *W tych ostatnich bastionach kupiectwa panowała wciąż dawna, przedwojenna atmosfera* – pisze autor. – *Klientów obsługiwano dokładnie, bez pośpiechu, z uprzejmościami (niezależnie od ilości kupowanego towaru), a w godzinach mniejszego ruchu handlowego kwitło tam swoiste życie towarzyskie.* (…) *Bo trzeba wiedzieć, że każdy z wymienionych tutaj handlowców był osobowością nietuzinkową, a poza kupiecką profesją posiadał osiągnięcia także w zupełnie innych dziedzinach* (s. 66). Dziś trudno zrozumieć, ile odwagi i determinacji potrzeba była wtedy do prowadzenia własnego sklepu.

Spacer po lubelskich restauracjach, od renomowanej „Europy" i „Pod Fafikiem" począwszy, przez „Powszechną", „Polonię" i inne lokale różnej rangi, aż po pośledniejsze punkty gastronomiczne i bary alkoholowe sprawia, że czytelnik nabiera apetytu na tradycyjne smakołyki polskiej kuchni, trudno dostępne w dzisiejszych barach szybkiej obsługi

Mirosław Derecki na Krakowskim Przedmieściu w Lublinie, luty 1998.
Fot. Iwona Burdzanowska, „GwL"

budowanych na wzór otwartego niedawno przy Krakowskim Przedmieściu MacDonaldsa albo w chińskich knajpkach powstających masowo w nowych osiedlach mieszkaniowych. Podobnie opisy dawnej kawiarni Semadenich budzą tęsknotę za śniadaniami wiedeńskimi i trzema przytulnymi salami, gdzie pianista, skrzypek i wiolonczelista grywali wieczorami melodie ze słynnych operetek.

Odpoczynek od huku dyskoteki zapewnia czytelnikowi taneczny fajf w kawiarni „Lublinianka", jedynym miejscu, gdzie władze tolerowały „burżuazyjny styl bycia" i *nawet młodzieżowi aktywiści wytańcowujący tutaj grzeszne rumby i samby, i zdrożne – „ciało w ciało" – tanga, zmieniali, wybierając się do „Lublinianki", swoje krawaty na zwyczajne, nieideologiczne* (s. 104). Ile uroku tracą współczesne dyskotekowe wzmacniacze i światła stroboskopowe w porównaniu ze srebrzystym saksofonem Tadeusza Müncha! Chciałoby się też zobaczyć występy aktorów z STS i pierwsze spektakle kabaretu „Czart" w kawiarni „Czarcia Łapa", zajrzeć do lubelskiego azylu ludzi kultury – klubu „Nora", wpaść na gazety i „małą czarną" do czytelni-kawiarni „Empiku" przy Krakowskim Przedmieściu. Chętnie wybrałoby się na lodowisko przy ul. Grottgera, aby pojeździć na przykręcanych do obuwia łyżwach w rytm znanych melodii dobiegających z głośników rozmieszczonych wokół tafli.

Na kartach wspomnień Dereckiego ożywają nie tylko zapomniane miejsca, ale i niebanalni ludzie dawnego Lublina. Można tu spotkać m.in. znanego lubelskiego fotografa-portrecistę Ludwika Hartwiga, ojca wybitnego polskiego fotografika Edwarda Hartwiga i znanej poetki Julii Hartwig, który prowadził swój zakład fotograficzny przy ul. Świętoduskiej. Podziw budzi odwaga Romualda Makowskiego juniora, który podczas okupacji ryzykował życie, by ocalić aparaturę projekcyjną kina „Rialto" na Starym Mieście, należącego do jego ojca. Wysiłki Kazimierza Dysia, lubelskiego artysty cyrkowego ogarniętego pasją posiadania własnego cyrku, wywołują współczucie. Trudno zapomnieć osobistą tragedię doskonałej restauratorki Heleny Moorowej, która do świetności doprowadziła restaurację „Polonia", patronowała kabaretom i przyjaźniła się z artystami. (Oskarżono ją o defraudację znacznych sum, osadzono w areszcie i sądzono. Mimo rehabilitacji niesłuszne zarzuty zupełnie zniszczyły jej reputację i zdrowie.) Legendą wydają się być losy ambitnych i zaradnych rodzin cukierniczych Semadenich i Chmielewskich.

W książce pojawiają się też postaci, których związki z Lublinem są mniej znane. Takie nieszkodliwe ploteczki mogą zainteresować nie tylko lublinian. Kogo ciekawi, dokąd Hanka Ordonówna zachodziła na ciastka w okresie międzywojennym, podczas przyjazdów na gościnne występy w lubelskim Teatrze Miejskim? W podobnych sprawach książka Mirosława Dereckiego jest nieocenionym źródłem informacji. Dowiedzieć się z niej również można, gdzie koncertowali w Lublinie słynni Niebiesko-Czarni wraz z Michajem Burano, Cyganem wywodzącym się z Lublina, co łączy Piotra Szczepanika z Bogdanem Łazuką i gdzie odbył się pierwszy głośny wieczór autorski Edwarda Stachury.

Mirosław Derecki wyraźnie dzieli swe wspomnienia na rozdziały. Cezurą jest tu druga wojna światowa, która całkowicie i nieodwracalnie zmieniła świat bliski autorowi. Lublin przedwojenny naszkicowany jest nostalgicznie, nawet lekko wyidealizowany, zgodnie z właściwą każdemu człowiekowi tęsknotą do świata dzieciństwa i wczesnej młodości. Przedwojenny Lublin jest tym bliższy, że uosabia nie tylko młodość, ale też rzeczywistość wolną od absurdu powojennego systemu politycznego.

Autor zdaje się ignorować ustrój obowiązujący po wojnie. Dlatego też jego wspomnienia nie są syntezą o walorach dokumentalnych, tylko impresjonistycznym zapisem subiektywnych odczuć i wrażeń. Pisarz koncentruje się na aspektach socjalno-towarzyskich dawnego Lublina, bardzo szczegółowo opisuje miejsca i sytuacje znane mu osobiście. Nie ma w jego książce miejsca na konflikty władzy z opozycją, represje ani prześladowania, a jeśli czasem pojawia się polityka, to tylko w formie towarzyskiej anegdoty. Z tego powodu *Weekend wspomnień* nabiera jakby wymiaru baśniowego, a obecny w nim Lublin – aury świata utraconego na zawsze.

Atmosfery tej dopełniają reprodukcje dawnych pocztówek i zdjęcia starego Lublina w kolorze sepii, udostępnione wydawnictwu przez osoby prywatne, a także pochodzące ze zbiorów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego i Muzeum Historycznego Miasta Lublina. Dzięki nim ocalał letni teatr „Rusałka", którego budynek otoczony zewsząd wodą na łęgach nadbystrzyckich przyciągał tłumy spragnionych lekkiej, wakacyjnej rozrywki. Można też na nich podziwiać konne dorożki, artystów cyrkowych – powyginanych w karkołomnych akrobacjach i ubranych w dziwaczne kostiumy. Można powspominać z rozrzewnieniem towarzyskie tańce na lodzie, procesyjne pochody pierwszomajowe, przedwojenne plakaty filmowe i foldery reklamowe. Łezka się w oku kręci na widok reprezentacji Lublina w piłce nożnej z czerwca 1946 roku.

Weekend wspomnień Mirosława Dereckiego to książka nie tylko ciekawa i starannie wydana, ale też bardzo ważna. Pokazuje, jak tożsamość miasta kształtowała się przez lata wśród światowych tendencji, mód i wydarzeń historycznych. Ważna dla lubelskiej „małej ojczyzny" i jej mieszkańców w dobie jednoczenia ojczyzn w duże struktury polityczne i gospodarcze, ukazuje bowiem odrębności historyczne i kulturalne tego miejsca na ziemi.

Mirosław Derecki: *Weekend wspomnień*. Opracowanie graficzne i typograficzne Jerzy Durakiewicz. Wyd. „Gazeta w Lublinie", Lublin 1998, ss. 125, liczne zdjęcia w tekście.

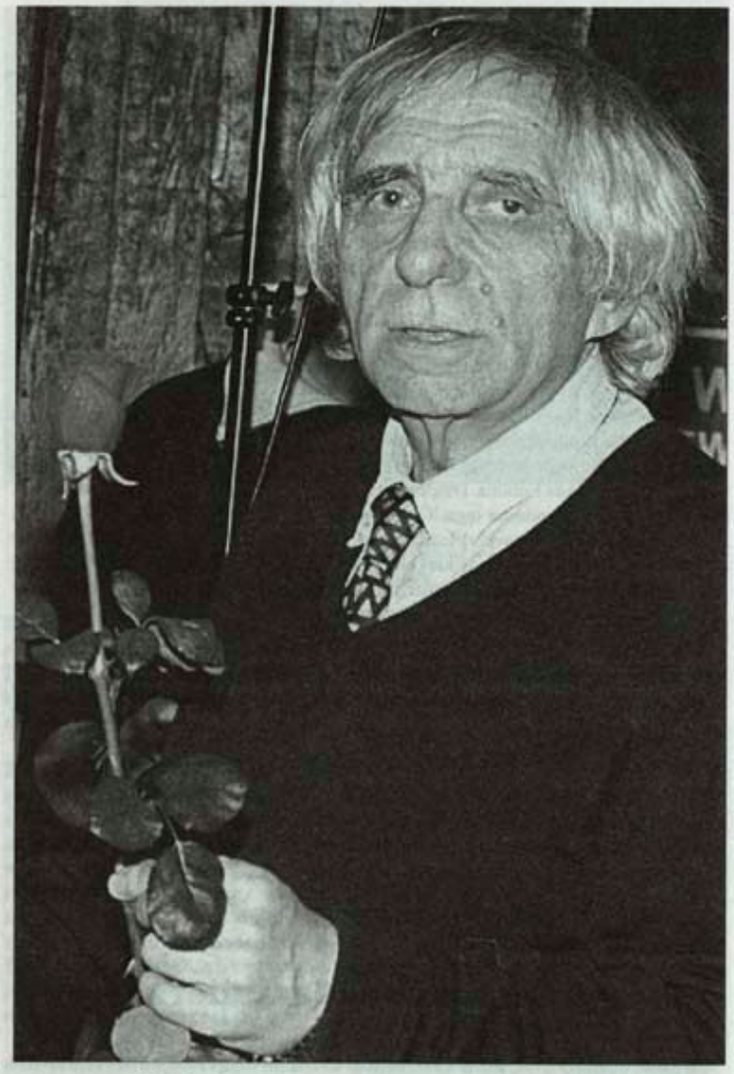
MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA

Tajemniczy Kazimierz

Kazimierz Dolny – kto wie czy nie jest najbardziej znanym i najczęściej opisywanym miejscem na Lubelszczyźnie. Znane są dobrze opisy literackie przedwojennego Kazimierza: *Dwa księżyce* Marii Kuncewiczowej i *Lato* Adolfa Rudnickiego. Jeśli dodamy do tego zapisy w literaturze jidysz: powieści *Miasteczko* Szaloma Asza i *Wen Jaś iz gekumen* (*Powrót Jasia*) Jakuba Glatsztejna czy poemat Zusmana Segałowicza *W Kazimierzu*, lista jeszcze się wydłuży. Oprócz literackich opisów znajdziemy także relacje dziennikarskie, etnograficzne, geograficzne, fotograficzne.

Nic dziwnego, że miasteczko w równym stopniu co malarzy i fotografów fascynuje pisarzy. Nie wszystkie opisy Kazimierza zasługują na uwagę, nie brak tu – podobnie jak na obrazach sprzedawanych na kazimierskim rynku – kiczu i tanich imitacji Chagalla. Nic zatem dziwnego, że Wojciech Mann na pytanie redakcji „Wysokich obcasów", parafeministycznego dodatku „Gazety Wyborczej", czego się najbardziej obawia odparł, że Kazimierza nad Wisłą latem.

Choć może zakrawa to na snobizm, niektórzy stali bywalcy najbardziej lubią Kazimierz w poniedziałki, kiedy opuści go już fala niedzielnych turystów, albo po sezonie, w listopadowe szare dni, kiedy to – parafrazując słowa Marii Kuncewiczowej – „szarość [jest] tak jednolita, [a] chłód taki bezwzględny", że letnie dni wydają się „wizją z narkotycznego snu" (*Dwa księżyce*, Warszawa 1980, s. 62).



Mirosław Derecki po po spotkaniu jubileuszowym, 1998.
Fot. Iwona Burdzanowska, „GwL"

W dwudziestoleciu międzywojennym Kazimierz nad Wisłą był miejscem, do którego chętnie ściągali pisarze i artyści. Po wojnie znacznie się zmienił zarówno w wyniku zagłady społeczności żydowskiej, która w dużej mierze przesądzała o charakterze miasteczka, jak i zniszczenia infrastruktury w ramach ogólnej deprywatyzacji. Choć widoki i architektoniczne perełki dalej zachwycały, odstraszały obskurne, nieliczne restauracje i kawiarnie oraz ogólny marazm panujący na rynku i w okolicy.

W ostatnich latach Kazimierz odzyskuje swoją świetność, jest też nękany napływem kultury masowej – na co możemy narzekać, ale czego jednak trudno uniknąć. Za kilka czy kilkanaście lat pewnie zupełnie utraci swój staroświecki charakter, stając się przede wszystkim masowo odwiedzaną atrakcją turystyczną, gdzie można dobrze zjeść, zrobić zakupy i odpocząć w godziwych warunkach.

Każdy ze stałych bywalców Kazimierza nosi w sobie swój obraz miasteczka i okolic. Jednym z takich wiernych bywalców był Mirosław Derecki, który często odwiedzał Kazimierz na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat życia i równie chętnie o nim pisał.

Wybrane fragmenty drukowane wcześniej w lubelskiej edycji „Gazety Wyborczej" złożyły się na zgrabną i pełną ciekawostek książeczkę. Tytuł *Mój Kazimierz* dobrze odzwierciedla podejście autora. Mimo wielu danych o charakterze historycznym czy geograficznym jest to bowiem bardzo osobisty obraz miasteczka i ludzi z nim związanych. Miejscami można zarzucić Dereckiemu brak oryginalności, czerpie bowiem swobodnie z innych opracowań, m.in. Ireneusza Kamińskiego i – szczególnie jeśli idzie o żydowską przeszłość Kazimierza – Szmula Sznajdermana, autora znakomitej pracy (wydanej w jidysz i po angielsku, drukowanej częściowo także po polsku na łamach „Folkssztyme") o charakterze wspomnieniowym pt. *Kiedy Wisła mówiła po żydowsku*, ale w sumie tworzy całość bardzo czytelną i pulsującą własnym życiem.

Książeczka została wydana już po śmierci Dereckiego. Trudno powiedzieć, jaki by miała porządek i wymiar, gdyby sam ją opracowywał. Być może niektóre fragmenty by uzupełnił, rozbudował, a inne opuścił. Sądzę jednak, że zadowolony byłby z redaktorskiej pracy Małgorzaty Bieleckiej-Hołdy, która zadbała o to, by czytelnik otrzymał logiczną i spójną całość wzbogaconą starannie dobranymi fotografiami.

Książkę otwiera rozdział pt. *Parochet pięknej Estery* dotyczący legendarnej przeszłości Kazimierza związanej z podaniem o romansie króla Kazimierza z Żydówką Esterką (legendy tej dotyczy frapująca książka Chone Shmeruka pt. *Legenda o Esterce w zapisach literatury polskiej i jidysz*, która ukazała się niedawno w polskim przekładzie nakładem Oficyny Naukowej w Warszawie – fragmenty były drukowane w 1/2 numerze „Akcentu" z 1998 roku). Rozdział ten choć na pewno zawierający wiele informacji dla polskiego czytelnika jest chyba najmniej oryginalny (podobny charakter ma inny „żydowski" rozdział poświęcony śpiewającemu cadykowi z Kazimierza), bowiem Derecki trzyma się tu dość ściśle relacji Sznajdermana. Werwa autora ujawnia się natomiast w całej krasie w kolejnym rozdziale pt. *Autobusem do Kazimierza*, gdzie autor może już korzystać z własnych doświadczeń i opowieści świadków. Zamiłowanie Dereckiego do szczegółów i terminologicznych niuansów pozwala wskrzesić w pamięci nie znane już przez współczesne pokolenia wehikuły używane w PRL-owskiej rzeczywistości i rozkosze podróży z nimi związane.

Kolejne rozdziały poświęcone są osobom lub domom nierozerwalnie związanym z Kazimierzem: Marii i Jerzemu Kuncewiczom, zaprzyjaźnionej z nimi blisko malarce Irenie Lorentowicz, służącej pisarce jako prototyp jednej z postaci w *Dwóch księżycach*, malarzom Antoniemu Michalakowi i Edmundowi Johnowi, adwokatowi i literatowi Konradowi Bielskiemu współpracującemu z redakcją lubelskiej „Kameny".

W kazimierskiej rzeczywistości potrzeby ducha były i są związane nierozerwalnie z potrzebami ciała, a zwłaszcza podniebienia – nic więc dziwnego, że w prozie Dereckiego ożywają postaci znanych i barwnych restauratorów: Bolesława Frankowskiego, właściciela knajpki w kamienicy „Pod Krzysztofem" czy Jana Michalskiego serwującego niezapomniane „domowe obiady".

Zwykle przebywając dłużej w Kazimierzu goście chętnie odwiedzają Janowiec i wybierają się na przejażdżkę statkiem po Wiśle – Derecki towarzyszy nam i w tych wędrówkach przywołując pamięci portret ostatniego właściciela zamku w Janowcu, Leona Kozłowskiego, oraz różne nie istniejące już trasy i statki kursujące po Wiśle.

Jako że autor przez lata związany był ze środowiskiem dziennikarskim, nie zabrakło też żywych opisów towarzystwa zbierającego się w kawiarni „Rynkowej" i w „Piekiełku" w Domu Dziennikarza. Ten oto fragment z rozdziału *„Piekiełko" dziennikarskie* dobrze oddaje atmosferę Kazimierza pod koniec lat siedemdziesiątych: *Wyjazdy na święta do Kazimierza były jakby peregrynacją do kraju dzieciństwa. W miasteczku nad Wisłą drzemiącym wśród wzgórz pod całunem śniegu, pustawym, błyskającym światełkami okien w rynkowych kamieniczkach, czas – zdawało się – stał w miejscu.*

Ci sami od lat goście zasiadali nad szklanką kawy w zadymionej kawiarence; te same sprzedawczynie: siostry bliźniaczki stały za ladą w spożywczym sklepie; te same potrawy podawano w „Esterce". I wciąż ta sama bożonarodzeniowa szopka tkwiła niewzruszenie na swoim miejscu w lewej nawie klasztornego kościoła Reformatów (s. 141).

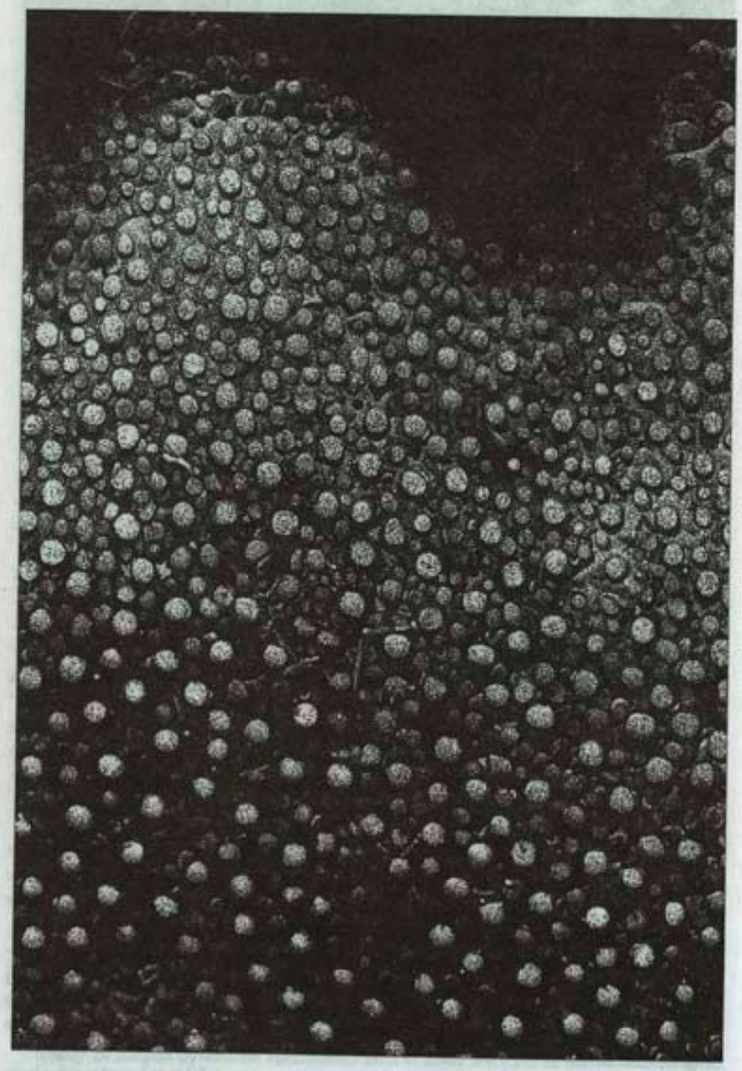
Z równym sentymentem i szczegółami co ludzi, Derecki opisuje stare domy w Kazimierzu, wyjaśnia genezę nazw, historie wzlotów i upadków różnych mniej i bardziej okazałych posesji. Część z nich już nie istnieje, inne odzyskały dawną świetność lub czekają wciąż na troskliwego opiekuna. Niektóre, jak na przykład „Murka", kryją w sobie tragiczne historie.

Książka urywa się jakby w pół zdania. Może zamierzeniem redaktora i wydawców było takie świadome niestawianie kropki nad „i", bo przecież dzieło Mirosława Dereckiego,

przerwane jego śmiercią po ciężkiej chorobie, zostało nieukończone. Gdyby dane mu było żyć dłużej, na pewno wiele napisałby jeszcze o „swoim" Kazimierzu, a zachodzące w nim zmiany niewątpliwie zachęcałyby go do dalszych wspomnień, konfrontowania przeszłości ze współczesnością, kolejnych rozmów z ludźmi związanymi z miasteczkiem i szperania po archiwach.

Kto wie, czy fragmentem najlepiej ujmującym charakter książki nie jest nawiązanie w przedostatnim rozdziale poświęconym zaniedbanemu ogrodowi wokół starej posesji państwa Ołdakowskich nad Wąwozem Małachowskiego do znanej powieści dla młodzieży Frances Burnett, cały bowiem Kazimierz stanowi dla Mirosława Dereckiego, a za pośrednictwem autora także dla jego czytelników „tajemniczy ogród", po którym oprowadza nas snując wspomnienia i przywracając rozmaite miejsca i ludzi do życia.

Mirosław Derecki: *Mój Kazimierz*. „Gazeta w Lublinie", Lublin 1999, ss. 220 + fotografie.



Stanisław Bałdyga: *Światło – Płaszczyzna III*, linoryt, 1990

JAN SOCHOŃ

Obraz

Już, już idę, nawet biegnę:
przecinają się linie horyzontu.
Z boku, jak na obrazie
pewnego mistrza, kępka zielonych
traw i cień psa.

Zanim spotkamy się,
uszanuję ich bliskość.

Popatrzcie

Tata umarł, a ja żyję
jakby nic się nie stało.
Popatrzcie: nadal raduję się
jasnością poranka,
gdy zwykła chwila piękna
kołysze się na wietrze,
dziwię się, krzyczę i dziękuję
za nią.

Tata umarł, a ja
nie potrafię uspokoić oczu,
serca, ciała. No i sprawa
wstydliwa najbardziej:
miłość jakby nabrała odwagi,
rozumie swą wieczną moc

i nienasycenie,
przychodzi do mnie nocą.

24.04.1998

Korzyść

I pewnie Pan Bóg tak chciał,
żeby mieć ze mnie korzyść,
napisał Miłosz, tymczasem
któż ma ze mnie korzyść?

Może gałęzie drzew, które
rozwijają się wokół domu
i niekiedy leczę ich rany
porannym uśmiechem;
może gwóźdź, na którym
żyje fotografia mojej miłości;
może list z kilkoma prostymi
słowami; może cisza, bo szanuję
jej intymność; może samotność
znajdująca we mnie sprzymierzeńca;
może wreszcie ktoś kogo
nie znam, a kto czeka,
aż spełnią się wszelkie dni,
wszelkie możliwe tęsknoty.

Kołnierzyk

Światło mojego dzieciństwa
zgasło;

niekiedy tylko,
w chwilach dostojnej łagodności
dostrzegam chłopca,
w kołnierzyku w czarne grochy,

słyszę źródło,
bezgrzeszne.

Październik

Miłość wzmaga się w październiku.
Liście opuszczają domostwa,
ścielą się nie naruszając ciszy powietrza.
Słowa, zazwyczaj krzykliwe,
teraz mrużą oczy; deszcz wychyla się
poza dzień, a miłość wciąż trwa
w twoich dłoniach, w moich oczach,
w całego świata ubóstwie.

Dary świata

Zauważam to, co inni, bo przecież
schylam głowę przed jasnością, ramiona
otwieram na powitanie. I milknę,
gdy cierpienie nie daje za wygraną.

Zauważam to, co inni, a jednak
niepostrzeżenie drżę słysząc:
nie bądź pewien dobrej woli,
która w tobie płonie,
nie bądź dumny ponad bliskość
tych, których kochasz.

Zauważam to, co inni, a jednak
żadna chwila nie wywyższa mnie
ponad dary świata.

Duch

Cóż czynić teraz,
gdy wiem, co może śmierć?

Nie dorastam do najlichszej
cząstki dobra, to wiem.
Najłaskawiej patrzę na siebie
tylko. Ale pojawia się dzień
budzi zgorzkniałe wargi,

każe iść.
Albowiem duch idzie, wciąż idzie,
ponad koniecznościami.

Cóż czynić teraz,
gdy wiem, co może śmierć?

12.04.1998

Jak

Jak zachowają się oczy,
gdy będą mogły smakować,
oglądać, drżeć.

Jak zachowają się ręce,
gdy będą dotykać,
obejmować, błądzić w ciemności.

Jak zachowają się słowa,
gdy wybiegną w przestrzeń
i zatoczą widnokręgu cień.

Jak zachowa się życie,
gdy się skończy

?

Jan Sochoń

JERZY R. KRZYŻANOWSKI

Do polskiego wojska...

Miał to być dzień wyjątkowy, szczęśliwy. Od rana przygotowywać się zaczęli do tej, jak ją żartobliwie nazwali, parady zwycięstwa, kiedy to dywizja przemaszerować miała przed rosyjskim dowództwem frontu zanim pójdzie w bojach dalej, na Lublin, może nawet na Warszawę. Po wyjściu z okrążenia w Lasach Parczewskich, równie udanym jak tamte, poprzednie, w wołyńskich lasach mosurskich, a potem szackich, poszli śmiałym uderzeniem aż na Lubartów i tu dopiero, znalazłszy się na terenie zajmowanym równocześnie z Rosjanami, idącymi szeroką ławą od południa i wschodu, rozłożyli się zbrojnym obozem wokół miasteczka, aby podreperować mundury, zreorganizować się i przygotować do dalszej akcji.

Batalion Gzymsa zakwaterował w Kamionce. Żołnierze płonęli jeszcze ogniem wczorajszej walki, gdy w zagajniku przy szosie z Firleja zaatakowali i rozbili dużą kolumnę niemiecką, obłowili się bronią, sprzętem, a przede wszystkim żywnością, której nigdy nie było za dużo. Toteż dzisiaj, korzystając z pięknej, słonecznej niedzieli, rozsiedli się we wsi i raz jeszcze przeżywali w rozmowach tę pamiętną potyczkę. Ale nerwowość ostatnich dni nie opuszczała ich ani na chwilę, toteż gdy tylko usłyszeli warkot motoru, poderwali się i zza opłotków wypatrywali nadjeżdżającego.

– Gzyms! Gzyms! – wołał tymczasem motocyklista, więc przepuścili go, a Darek, tego dnia mający służbę przy dowództwie batalionu, podprowadził gościa do chaty, przyglądając się nieufnie nieznajomemu. Był to drobniutki, młody oficer, spod długiego daszka przedwojennej jeszcze, garnizonowej czapki sterczącej nad jego twarzą jak czarny dziób, wesoło błyskał uśmiechem pod niewielkim wąsikiem. Widząc zainteresowanie chłopca, wyciągnął przyjaźnie rękę i powiedział:

– Jeszcze się nie znamy. Jestem podporucznik Radwan, właśnie przyjechałem z panem majorem Żegotą z Warszawy.

– To pan major wreszcie wrócił? – ucieszył się Darek.

– Tak, nareszcie. Bardzo wam go tu brakowało?

– O, panie poruczniku! Bez niego nie ma partyzantki. Przecież to on nas wyprowadził z tego piekła, sam szedł na czele kolumny, sam prowadził w walce, z nami marzł i głodował. To wielki człowiek.

Żegota, od śmierci pułkownika Oliwy faktycznie dowodzący dywizją, był bohaterem nie tylko dla Darka. Skromny, zawsze uśmiechnięty artylerzysta, o czym przypominały proporczyki konnej artylerii na kołnierzu polowego munduru, zdobył miłość swoich żołnierzy, od kiedy objął dywizję w najtragiczniejszym dla jej losów momencie, starając się w połowie kwietnia wyprowadzić ich z okrążenia w lasach mosurskich, gdy pułkownik Oliwa zginął w tajemniczych i nigdy do końca nie wyjaśnionych okolicznościach. Naturalną koleją rzeczy dowództwo objął Żegota, nie tylko jako dotychczasowy szef sztabu, ale jako partyzant doświadczony w walkach na Zamojszczyźnie, skąd przywiózł Srebrny Krzyż Virtuti Militari, odtąd stale zdobiący jego mundur. Opanowany, spokojny, mówił głębokim barytonem, niezbyt pasującym do jego delikatnej, niemal kobiecej urody, śmiał się często, imponował prostym chłopcom kulturą i gładkością obyczajów. Nigdy, od kiedy w marcu przyszedł do dywizji, nikt nie widział kapitana, a potem majora Żegoty nie ogolonego. W najtrudniejszych godzinach zachowywał postawę godną oficera, przy czym Darek, który przed wojną często chodził do kina, porównał go do pewnego słynnego aktora filmowego stanowiącego wzór takiej właśnie postawy. Ale kiedy teraz powiedział o tych swoich wrażeniach porucznikowi, ten zatrzymał się jak wryty.

– Erich von Stroheim w *Towarzyszach broni*? Nie pan jeden ma takie skojarzenia, ale proszę, broń Boże, nie mówić o tym majorowi. Pochodzi ze starej niemieckiej rodziny, a choć jest wspaniałym Polakiem, patriotą, bardzo nie lubi takich porównań, choć przyznaję, jest do tego aktora łudząco podobny.

– Jakże bym śmiał? – speszył się Darek. – Ja, prosty żołnierz, a on dowódca dywizji? Za wysokie progi.

– A wie pan, że pracowałem z nim w konspiracji w Warszawie? – spytał malutki podporucznik.

– Mogę tylko zazdrościć – mruknął Darek. – Proszę, tu kwateruje pan porucznik Gzyms.

– Kapitan, kolego, od dzisiaj kapitan Gzyms. Właśnie wyszedł rozkaz awansowy.

Darek kazał wartownikowi u drzwi zameldować oficera ze sztabu, a sam odmeldował się i siadł przed progiem. Tego rodzaju wysłannicy rzadko przynosili dobre wieści, choć może wreszcie los się odmieni, może w tym uroczystym dniu usłyszą wreszcie coś pomyślnego? Defilada rzecz ładna, ale wolałby iść już dalej, zobaczyć wreszcie tę centralną Polskę, której prawie wcale nie znał. Raz tylko, jeszcze jako mały chłopiec, był z ojcem w Warszawie u wspaniałego kuzyna Mariana, po raz pierwszy i ostatni jeździł wtedy samochodem, oglądał zamek i Łazienki, niewiele więcej z tej wycieczki zapamiętał, więc ciekawy był, jak to będzie teraz widziane oczyma dorosłego człowieka, ta Warszawa, o której walce i chwale tyle słyszał. Postanowił przy okazji wypytać porucznika Radwana.

Nie zdążył. Obaj z Gzymsem wybiegli z chaty, jakby się paliło, nowo mianowany kapitan wskoczył na tylne siodełko motoru, którym Radwan wystartował jak na wyścigach, tylko długi ogon kurzu podniósł się za nimi, kiedy pomknęli na Lubartów. Dopiero od wachmistrza-szefa Paluszka, zwykle asystującego dowódcy batalionu przy rozmowach, dowiedział się Darek, że podobno przyszedł jakiś nadzwyczaj pilny rozkaz, nowy dowódca dywizji, pułkownik Twardy, zwoływał starszych oficerów na odprawę do zajętego przez batalion Hrubego miasteczka.

– Musi bedziem oblewać awans – oświadczył wachmistrz, nigdy nie rozstający się z podręcznym zapasem alkoholu, którego zresztą sam nie pił. – Ciebie, Sokół, też podałem na kaprala. Należy ci się, szczeniaczku.

– Dziękuję, panie szefie.

– O, Jezu, kiedy, cywilbando, nauczyta się odpowiadać, jak należy? Ku chwale Ojczyzny się mówi, stary partyzant, a nie wiesz tego?

– Ku chwale Ojczyzny, melduję posłusznie.

– To już lepiej. Spocznij.

Ale nie doszło ani do defilady zwycięstwa, ani do oblewania. Kapitan wrócił z odprawy wściekły, dawno go w tak złym humorze nie widzieli. Podobno wtargnął tam z uzbrojoną obstawą jakiś aelowski pułkownik i zażądał natychmiastowego opuszczenie Lubartowa przez dywizję, twierdząc, że to jego miasto, bo za nim jest siła, bez wątpienia mając na myśli Rosjan, których oddziały pojawiły się w całej okolicy. Twardy, zdający sobie sprawę z nieuchronności konfliktu, rozkazał wycofać stojący tam batalion i na razie skoncentrować swoje wojska wokół Kamionki. Wierzył, że sprawa się wyjaśni, tym bardziej że znajdując się w rejonie strefy frontowej, gdy z niedalekiego Lublina dochodziły odgłosy dużej bitwy, musiał się liczyć z żądaniami sowieckiego dowództwa korpusu.

Żądania te stały się jasne już nazajutrz. Kiedy Żegota pojechał na rozmowy do pałacu w Kozłówce, doszło tam do jednego jeszcze starcia z komunistycznym watażką, co wywołało dobrze udane zdziwienie u obecnych przy rozmowie Rosjan. Mimo to dowódca korpusu proponował defiladę oddziałów dywizji w Lubartowie, wyrażając jednocześnie życzenie osobistego poznania jej dzielnych dowódców. A kiedy zgromadził ich w opuszczonych przez Niemców murowanych budynkach w Skrobowie, oświadczył kategorycznie, że dywizja musi złożyć broń. Tłumacząc zaskoczonym oficerom konieczność rozbrojenia połączył się nawet rzekomo z Moskwą, skąd podobno otrzymał potwierdzenie rozkazu. Do rozbrojenia przystąpić miano, gdy tylko maszerujące na Lubartów oddziały dojdą na wysokość skrobowskich budynków.

Wiadomość o tym rozkazie żołnierz przyjęli w całkowitym milczeniu. Zbyt wielu jednak pochodziło z Wołynia, żeby lekceważyć poprzednie doświadczenia, zbyt wielu na trasie marszu z Kamionki pokazywało palcami ukryte po obu stronach szosy rosyjskie placówki z karabinami maszynowymi niedwuznacznie wycelowanymi w maszerujących, zbyt wielu stykało się z Sowietami i znało ich metody. Więc, gdy pod wieczór tego pamiętnego, lipcowego dnia stanęli na placyku w Skrobowie i od własnych dowódców otrzymali rozkaz złożenia broni, podchodzić zaczęli dwójkami i ciskali na stos te swoje najdroższe, krwią własną okupione karabiny i pistolety, całowali zimną stal i przyrzekali w milczeniu, że nie zapomną tego upokorzenia do końca życia. Oficerowie płakali razem z żołnierzami.

Darek szedł potem nocą wraz z gromadą kolegów do nieznanego miasta, nocowali w jakichś przygodnych zagrodach, rankiem pokonywali strome ulice, mijali jakieś bramy, kościoły, imponujące wielkomiejskością budynki, szli pod podane adresy, nagle zbiedniali, bezbronni, opuszczeni. Jedno tylko wiedzieli, że nie rozdzielą się jak długo można, że razem pójdą znowu maszerując, gdy zaświta nowy dzień, że znajdą się znowu pod swoją komendą, pod swoim sztandarem. Bo to wojsko, jakie spotykali na ulicach Lublina mimo polskich mundurów wyglądało obco, a twarze napotykanych oficerów nie pozwalały wątpić w ich rosyjskie pochodzenie. Ludność? O, tak, ludność na pewno była polska, niespodziewanie eleganckie dziewczęta i ciągle jeszcze napotykane angielskie mundury miejscowych partyzantów pozwalały wierzyć, że nie wszystko stracone. Toteż zbierali się w wyznaczonych punktach, w stołówkach i jakichś salach, szeptem omawiali te nowe wrażenia, stawiali na przeczekanie.

Siadał właśnie do wczesnej kolacji przebrany w jakieś otrzymane w zamian za mundur cywilne łachy, podobnie jak otaczający go koledzy ostrożny

i nieufny wobec tego wszystkiego, co działo się dokoła, gdy drzwi otwarto z hukiem, a w progu stanęli czerwonoarmiści z wycelowanymi w chłopców pepeszami. Raz jeszcze usłyszał pamiętne sprzed pięciu lat:

– *Ruki w wierch!*

Wyprowadzono ich potem pod konwojem do olbrzymich, amerykańskich ciężarówek, wożono po ciemniejącym mieście, trzymano w jakichś biurowych pomieszczeniach, aż późną już nocą cały konwój, złożony z czterech załadowanych aresztantami wozów, podjechał pod odrutowane tereny daleko poza miastem, a siedzący obok Darka chłopak, z miejscowych zapewne, bo szeptem wymawiający nazwy mijanych ulic, wykrzyknął ze zgrozą:

– Majdanek!

Tę pierwszą noc niewoli spędzili na gołych deskach baraku, do niedawna zapewne mieszczącego obozowych więźniów, zawszony był bowiem przerażająco. I już od rana, po namiastce śniadania, poprowadzono ich kolejno na komisję lekarską, spisano personalia, ostrzyżono do gołej skóry. A zaraz potem przejeżdżać zaczęli rosyjscy oficerowie w polskich mundurach, od razu przezwani przez chłopaków kupcami, wybierali bowiem do swoich jednostek, pododdziałów, jak mówili, niby na targu niewolników, co roślejszych i lepiej wyglądających.

Największą jednak uwagę zwrócił pułkownik z wielkimi wąsami, stojący na tylnym siedzeniu willysa i łamaną polszczyzną namawiający do zgłaszania się w szeregi I Armii, walczącej, jak mówił, *nad polskoj rekoj Wisłoj*.

– Jestem Wsiewołod Strażewski – grzmiał potężnie, wyprostowany w pełnym słońcu na tle dalekiej panoramy, tego pierwszego od lat widzianego polskiego miasta na wzgórzu – do mnie, *rebiata*, do mnie, żałować *nie budietie*.

– Wygląda jak kiepska karykatura Piłsudskiego – powiedział stojący obok Darka lubliniak i podniósłszy rękę zgłosił się jako szofer do właśnie się formującej kolumny ciężarówek. Były to olbrzymie studebackery i dodge, tak nowe, że na maskach ciągle jeszcze nosiły wymalowane litery USA, co złośliwych pobudzało do zapytań o pochodzenie tych rosyjskich rzekomo maszyn.

– Ej, towarzyszu – zapytał któryś pilnującego ciężarówek wartownika – *szto eto takoje znaczit: USA?*

– *Nie znajesz?* – zdziwił się Rosjan. – *Ubijom sukinsyna Adolfa, wot szto eto znaczit!*

Chciał Darek ostrzegać, podzielić się swoim doświadczeniem, powiedzieć, że z Rosjan się nie żartuje, zbyt to kosztowna zabawa, ale ci tutaj nie znali ich, byli jak naiwne dzieci. Mógłby im wiele jeszcze powiedzieć, ale już uformowano ich w czwórki, podprowadzono do stojących z zapuszczonymi silnikami ciężarówek, załadowano pod brezentowe budy, a na burtach usiedli rosyjscy żołnierze z automatami. I wtedy, kiedy konwój tak niespodziewane zebranych ochotników do Ludowego Wojska Polskiego wyjechał z Majdanka i skierował się na warszawską szosę, ktoś podjął żałosną melodię piosenki tak często ostatnio słyszanej, a wkrótce rozśpiewała się cała żołnierska gromada:

Do polskiego wojska
Chłopców zabierają,
Chłopców zabierają.
Niejednej dziewczynie
Niejednej kochance
Serce zasmucają
Serce zasmucają...

Spotkanie pod Rembertowem

Czyrak pod pachą zaczął wzbierać tak straszliwym bólem, że Darek postanowił dłużej nie czekać i przy porannym apelu zameldował się z prośbą o skierowanie do lekarza. Ale dowódca baterii, porucznik Łazutkin, nie był człowiekiem łatwym do przekonania. Nie zważając na chłodny, wrześniowy poranek powiedział krótko:

– *Pokażitie.*

Z trudem, ochraniając prawie nieruchomą z bólu lewą rękę, chłopak rozpiął pas, bluzę, podciągnął koszulę. Dopiero wtedy, przybliżywszy twarz do rozpalonego gorączką ciała, oficer kiwnął głową.

– *Nu da.* Naszej *sanczasti* nie ma, nie przyjechali jeszcze spod Puław, ale tu zaraz obok stoi *medsanbat* Czwartej Dywizji, dam wam skierowanie. Dojedziecie sami, czy mamy odwieźć?

– Dojadę, obywatelu poruczniku.

– Dobrze, tylko uważajcie, maszyny mi nie rozbić, bo sami wiecie…

Od połowy sierpnia, kiedy go tak ochotniczo zwerbowano do tego nowego wojska, Darek przydzielony został do I Brygady Artylerii Armat, gdzie rozpoczynał jako zwykły Jasio-zielone-ucho, bez przyznawania się ani do partyzanckiej przeszłości, ani do kapralskich naszywek, nie dziwiąc się niczemu, nawet dziwacznej nazwie, którą zrozumiał dopiero później, kiedy zobaczył słynne katiusze, artylerię rakietową. Ale już po tygodniu wpadł w oko politrukowi dywizjonu, który niby przypadkowo przechodził drogą i stanął popatrzeć na ćwiczenia rekrutów. Darek wyróżniał się nie tylko wzrostem, jego otwarta, jasna twarz przyciągała uwagę inteligencją, urodą i harmonią rysów pod twardą linią brwi nad niebieskimi oczyma. Drelichowy mundur nie skrywał doskonałej budowy młodego ciała, długie buty z cholewami udającymi skórę podkreślały smukłość postaci, a włożona na bakier polówka z piastowskim orłem zakrywała żenujący brak włosów.

Rozmowa była krótka.

– Nie chcesz mówić nic więcej ponad to, co powiedziałeś – oświadczył podporucznik Puteczny – to nie mów. My i tak się dowiemy, prędzej czy później. Na razie daję ci szansę. Potrzebni są kierowcy. Chcesz iść na kurs samochodowy?

– Nie wiem, czy dam radę.

– Chłopak, nie udawaj durnia. Zostaniesz potem z nami, wśród swoich kolegów. Dostaniesz ciężarówkę, będziesz zwolniony od tej głupiej musztry, którą i tak znasz na pewno lepiej niż ja. Zgoda?

Więc poszedł na trzytygodniowy kurs, w połowie września jeździł już samodzielnie olbrzymim dżemsem, woził zaopatrzenie, amunicję i nowe partie rekrutów z lubelskiego Majdanka, czuł się za kierownicą z każdym dniem swobodniej, a raz nawet kazano mu podjechać z artyleryjskimi pociskami nad Wisłę, skąd widać było jak płonęła żywą pochodnią Warszawa. Starał się wrócić do okupacyjnej jeszcze metody trzymania języka za zębami, stał się znowu milczący i zamknięty, a choć wiedział, że taka postawa może wzbudzać podejrzenia, wolał się na to narażać, zamiast głośno krzyczeć z rozpaczy i zgrozy. Samotność w szoferce pozwalała na ograniczenie kontaktów z porozrzucanymi po różnych oddziałach kolegami, przy przypadkowych spotkaniach po prostu się nie znali. Tak było wygodniej, tak trzeba było, aby przeżyć.

Dopiero dzisiaj, kiedy ból pod lewą pachą prawie uniemożliwiał prowadzenie ciężkiej maszyny, postanowił zrobić przerwę po tych dwóch prawie miesiącach wyczerpującej pracy. Perspektywa poleżenia choć przez parę dni w szpitalu była tak kusząca, że nie mógł się jej oprzeć, osłabiony nie tylko fizycznie, ale także rozpaczą po stracie tego wszystkiego, czym żył od pięciu już lat. Rok 1944 nie należał wśród nich do najłatwiejszych.

Z trudem trzymając kierownicę lewą, a przerzucając biegi prawą ręką, powoli, na drugim biegu jechał po piaszczystych drogach okolic Rembertowa, gdzie wśród rzadkich, sosnowych lasków rozlokowały się rosyjskie i polskie oddziały, starannie zamaskowane przed nieprzyjacielskim lotnikiem, ale stosunkowo łatwe do znalezienia dzięki porozstawianym na rozstajach sowieckim *regulirowszczycom*, dziewuchom tęgim nie tylko w objętości, ale także w pysku, zwłaszcza wobec niewymyślnych zaczepek kierowców. Jedna z nich, starannie założywszy za cholewę buta kolorowe chorągiewki, wysłuchała Darka i pokazała drogę do najbliższego szpitala polowego 4 Dywizji. Zaparkował więc wóz przed chatą z napisem „Komp. san. 11 pp" i wszedł do otwartego na oścież korytarza. Tu osłupiał na widok ubranego w biały fartuch człowieka, który właśnie przechodził z jednej izby do drugiej.

Dwie lewe nogi, typowy krok platfusa, przyprószona siwizną czarna grzywa nad błyszczącymi jak węgle, palącymi oczyma i czarna szczoteczka wąsów, twarz tragicznego aktora z włoskiej opery, na jaką kiedyś zabrali go we Lwowie rodzice, energiczne ruchy rąk… Tak, nie mógł się mylić, to nie mógł być nikt inny, tylko ten najmniej prawdopodobny z bohaterów, a przecież naprawdę bohaterski, Kawaler Krzyża Walecznych za bolszewicką wojnę, uciekinier z warszawskiego getta, skąd trafił wprost w szeregi dywizji.

– Doktor Gryf! – zawołał niepohamowanie.

Człowiek w białym kitlu na sekundę zamarł w bezruchu, potem obrócił się ku wchodzącemu i nagle wyciągnął ramiona gestem wzruszenia i radości.

– Sokół! – zawołał. – Sokół kochany! A co ty tu robisz?

– To pan żyje, panie doktorze.

– Udaję, że żyję. Chodźże! Niech cię uściskam, chłopcze. Boże, pierwszy z naszego batalionu, kogo spotykam! Sokół, kochany mój Sokół! Chodź do mnie, tu mam tak zwany gabinet, posiedzimy, wszystko mi opowiesz. Co za niespodzianka, Sokół.

Mimo że mógł być ojcem Dariusza, doktor Gryf zachował koleżeński, przyjacielski stosunek do chłopca, którego znał dobrze i pamiętał z okresu swojej własnej służby u Gzymsa, a zwłaszcza tego dramatycznego okresu w Kupiczowie, kiedy to w lutym połowa oddziału zapadła na tyfus i tylko najstaranniejsza, pełna poświęcenia opieka lekarza i jego sanitariuszek, z niezapomnianą siostrą Daną na czele, pozwoliła im wyżyć i powrócić do szeregów. Potem, gdy doktora Gryfa przeniesiono do zgrupowania kapitana Gardy, chłopiec spotykał go rzadziej, ale zawsze zachowywał we wdzięcznej pamięci. I wreszcie nastąpiła ta tragiczna chwila rozłąki, kiedy to w maju, maszerując na północ, dywizja rozdzieliła się na trzy oddzielne grupy, z których dwie, główna pod dowództwem Żegoty i druga z majorem Kowalem na czele, poszły za Bug, podczas gdy kolumna pod dowództwem Gardy przebijać się postanowiła na wschód, przez Prypeć. Od tego czasu stracono z nimi łączność, czasem tylko dochodziły najtragiczniejsze wieści o masakrze, jaką Rosjanie sprawili przechodzącym przez rzekę oddziałom, o niezliczonych ofiarach, o niepewnych losach tych, którzy się po tamtej stronie frontu znaleźli. I oto teraz, w podwarszawskim lasku, spotkali się po raz pierwszy od

pół roku, ci tak różni wiekiem, a przecież zjednoczeni wspólną historią dwaj żołnierze 27 Dywizji Wołyńskiej i padli sobie w ramiona.

Zabiegu przecięcia czyraka doktor Gryf dokonał osobiście, sam założył opatrunek, dał garść sulfamidów, a dopiero potem siadł przy wiejskim stole pod oknem i sięgnął po ołówek.

– Za dwa dni będziesz jak nowy – powiedział. – Nie będę mógł cię tu zatrzymać dłużej niż jeden dzień, takie przepisy, ale postaram się przynajmniej odkarmić, dam witaminy amerykańskie, bo to paskudztwo, to przede wszystkim złe odżywianie i brak higieny. Masz przynajmniej warunki na zachowanie bielizny w czystości, jak wrócisz do siebie?

– Jakie tam warunki, panie doktorze – roześmiał się Darek – kiedy każdemu z naszych oficerów wystarczy kubek wody, żeby się rano umyć i jeszcze mu na popicie zostaje. Ale będę się starał.

– Rozumiem, znam to dobrze. A teraz biurokracja, formalności. Jak ty się obecnie nazywasz, Sokół?

– Dariusz Dobrowolski.

– Też ładnie. A przy okazji: nie nazywaj mnie Gryfem, jestem doktor Grzegorz Fedorowski, wróciłem do mojego prawdziwego nazwiska. Wyspowiadali mnie tak dokładnie, że nie było co ukrywać. Dobrze, Dobrowolski, Dariusz, strzelec, przydział, numer poczty polowej sanitariusz ci potem wpisze. A ty skąd jesteś, z Wołynia?

– Kresowiak – odpowiedział ogólnikiem.

– Rozumiem. Masz wiadomości z domu?

– Ani słowa.

– Tak, strasznie tam trudno. Spotkałem raz w Lublinie jednego lekarza stamtąd, okropne rzeczy opowiadał. Doktor Baranowski, znasz może?

– Taki dosyć postawny, w pana wieku, włosy szpakowate, siwawy wąsik?

– Pewnie ten sam. Zdziwiłem się nawet, bo nigdy go przed wojną nie spotkałem, chociaż jako lekarz pogotowia warszawskiego znałem chyba wszystkich lekarzy w Polsce. Ale on pewnie tylko tam u was praktykował.

– Tak – potwierdził z przekonaniem Darek. – Wielu ludzi na nogi postawił. To i on żyje?

– A jakże, jest lekarzem w II Armii. Ale słuchaj, teraz, póki mamy chwilę czasu, opowiadaj. Skąd się tu wziąłeś? Gdzie inni? Żyją, jesteście razem?

Darek machnął ręką gestem zniecierpliwienia i zniechęcenia.

– Z tego, co słyszałem, pan major Żegota, kapitan Gzyms, inni, wszyscy pojechali na białe niedźwiedzie. Szli na pomoc Warszawie, doszli aż w te strony, tu trafili na taki kordon NKWD, że mucha nie mogła przelecieć. Załadowali ich w *tiepłuszki i gajda*, tak jak w czterdziestym roku. Pewnie tam w jakichś kopalniach kiblują, wiadoma rzecz, kraj złota potrzebuje.

– Szkoda mi szczególnie Franka, fajny był chłopak.

– Franka?

– No, Franka Gzymsa, wiesz przecież.

– On miał na imię Marek, nie Franek.

– Marek to lipne imię, do okupacyjnego dowodu. Naprawdę nazywa się Franciszek Pukacki, sam mi o tym mówił, na wszelki wypadek, jeśli trzeba by było wystawiać świadectwo zgonu.

– Nie będzie trzeba – odpowiedział z najgłębszym przekonaniem.

– Ja też w to wierzę. A ty? Jak ty się tu znalazłeś?

– Doszliśmy do Lublina całą gromadą, nasza wiara trzymała się razem i razem nas wygarnęli z meliny, na Majdanek i wprost do pułku. Już drugi miesiąc tu jestem. Ale pan, panie doktorze, jak to się stało, że pan nie tylko żyje, ale jest tutaj, nosi ten nasz mundurek drelichowy?

Lekarz wstał, podszedł do drzwi, sprawdził, czy dobrze zamknięte, potem przysiadł się bliżej chłopca i zaczął mówić ledwie słyszalnym szeptem:

– To była straszliwa pułapka, Sokół, przygotowana na zniszczenie nas podczas przeprawy. Ruscy wiedzieli, że będziemy przechodzić, czekali, a kiedy znaleźliśmy się na brzegu, jak posunęli po nas ze wszystkich luf... Z tyłu dołączyli się Niemcy, wzięli nas w dwa ognie, tłukli jak w kaczy kuper. Połowę naszych wybili, zanim udało się wpław przejść tę Prypeć cholerną. Co tam narodu wyginęło... Z oficerów Piotruś Mały, Czesław, Czech, Samson, ponad dwustu żołnierzy... Płakać się chce.

– A kapitan?

Szeptem ledwie słyszalnym, tuż przy uchu chłopca Fedorowski powiedział:

– Zabrali. Podobno wykończyło NKWD. Za dużo o nim wiedzieli.

– A jak pan się wydostał?

– Och, mnie od razu wzięli jako tłumacza. Widzisz, przed tamtą wojną mieszkałem z rodzicami w Moskwie, chociaż jestem warszawiak z krwi i kości, ale tak losy rzuciły. No więc znam rosyjski tak jak polski, ze szkoły jeszcze. Teraz się przydało. Jak nas tylko trochę odsuszyli, wysłali do łaźni, zaraz przylazł jeden taki enkawudysta i powiada do mnie: *Wy, kak jewrej*... O, dałem ja mu jewreja! Zawsze byłem i zawsze będę Polakiem, oficerem Wojska Polskiego, a to, że znam rosyjski, to przypadek, powiedziałem jak najbardziej stanowczo. Chętnie pomogę tłumaczyć, nic więcej. Bo już nazajutrz po przeprawie zaczęli bajcować, namawiać, sam Berling przyjechał, przekonywał. A porucznik Zając – pamiętasz go? – wywiadywał się i potem sprawę postawił krótko. Albo Berling, albo białe niedźwiedzie, powiedział. No i widzisz, miał rację, okazuje się. Oni tam, my tutaj. A Zając dowódca batalionu teraz, niedaleko od nas kwaterował, czasem na wódkę przyjeżdżał, zanim go tak strasznie na wiślanej przeprawie poharatali. Ot, widzisz, Prypeć przepłynął, a na Wiśle niemal zginął. Tak, widzisz, miły mój, co się porobiło.

Zastanawiał się Darek przez chwilę, zapalił papierosa, teraz on z kolei pochylił się do ucha lekarza:

– Strasznie mi to wszystko śmierdzi, panie doktorze. Kapitan Garda, a przedtem pułkownik Oliwa, pamięta pan, wtedy, w mosurskim okrążeniu? Niby to jacyś zabłąkani Niemcy, a skąd się wzięli wtedy ci Rosjanie, którzy pierwsi o jego śmierci powiedzieli? I kim byli naprawdę ci kałmucy w nieregulaminowych niemieckich mundurach, których zastrzelono przy odbijaniu ciała pułkownika? A to porwanie przez rosyjskich partyzantów porucznika Bomby? I później jeszcze podstępne rozbrojenie w Skrobowie, zatrzymanie i deportacja naszego dowództwa, nalot na nasze meliny? Ktoś stanowczo zbytnio się nami od początku interesował.

– Przestań, Sokół – odpowiedział również najcichszym szeptem lekarz. – Ani ty, ani ja prawdy teraz nie dojdziemy, a tylko głowę łatwo stracić. Starajmy się przeżyć, kiedyś, kiedy się to wszystko odmieni, będziemy się bawić w pamiętnikarzy i historyków.

– Ba! Ale kiedy?

Żaden z nich nie umiał na to pytanie odpowiedzieć.

Po dwóch dniach Darek wrócił do brygady, silniejszy nieco i podtrzymany mimo wszystko na duchu bliskością starszego kolegi, kiedy jednak po miesiącu przejeżdżał tamtędy w drodze na Saską Kępę, skąd widać było dokładnie, że po drugiej stronie rzeki zapanowała trupia cisza cmentarza, chciał

wstąpić na krótką bodaj pogawędkę, ale znajomy sanitariusz zatrzymał go przed progiem.

– Niech pan stąd ucieka – powiedział ledwie otwierając usta. – Ale już!

– A doktor? – zdążył tylko spytać Darek, kiedy tamten najwymowniejszym gestem rozłożył ręce, a potem prawą wyciągnął w kierunku wschodzącego słońca. I więcej nic nie było trzeba, tylko potężnie zahuczał motor ciężarówki, aż lepkie, piaszczyste błoto prysnęło spod opon i zalało wszelkie ślady.

Hic Rhodus, hic salta

Dareczku, mój ukochany!

W pierwszych słowach mojego listu donoszę, że zdrowa jestem, czego i Tobie życzę. Niestety od niedobrej nowiny zacząć muszę, zanim Ci odpowiem na Twoją kochaną kartkę z września roku bieżącego. Dziadziuś Twój, świeć Panie nad Jego duszą, rozstał się z tym światem w lipcu, podczas tych strasznych dni. Umarł tak jak żył, godnie i dostojnie, niby pan Longinus, do końca wyprostowany w obronie swojego posterunku. Sama tu zostałam, a choć się podałam na wyjazd, nie wiem, czy mnie starą przyjmą i kiedy to może nastąpić. Miałam za to dobrą wiadomość o Twojej Mamie. Przyjechał stamtąd niedawno sąsiad i mówił, że żyje, oboje z Twoim Ojcem podróżują po krajach dalekich. Daj im Boże wszystkiego najlepszego. Pisała też do cioci swojej panienka Lusia z dalekiej ziemi bawarskiej, gdzie zatrudniona jest w leśnictwie. Prosiła, żeby Ciebie pozdrowić. A ten, co wam tyle krzywdy uczynił, jak pies zginął. Wredny był i takiż go spotkał koniec. Jej mama pojechała starać się aż do samej Warszawy i ślad po niej zaginął, a ciocia nie doczekała, ale poczciwy Michotek list do mnie przyniósł, tak jak i Twoją karteczkę. Cieszę się, że zwiedzasz piękną Polskę. Jeśli Cię losy zawiodą do Częstochowy pomódl się za Twoją zawsze Cię kochającą

babcię Zuzannę Dobrowolską

Kremenec, tarnopolskaja obl., USSR, 19 listopada 1944 roku

Trzymał w ręku pomiętą, złożoną w trójkąt podwójną kartkę ze swojego jeszcze szkolnego zeszytu i płakał. Łzy kapały na adres z jego nazwiskiem i numerem poczty polowej 89424, z wolna rozmazywały drobne litery starannie nakreślone chemicznym ołówkiem, pismem babki znanym z codziennych zapisów domowych rachunków, aż przerażony odsunął z kolan papier bojąc się, że rozmięknie do końca i tak jak tyle spraw podanych w treści listu zniszczeje. A więc rodzice żyją, Lusia żyje, ale nie ma już dziadka, a kto wie, czy uda się kiedykolwiek babcię zobaczyć. Wojna skończyła się dopiero przed dwoma dniami, ciągle jeszcze przesuwają się granice i przepadają ludzie, jedni na niewiadomych szlakach, może w Persji czy Afryce, jeśli udało się im wyjść z Andersem, inni na ziemi bawarskiej… Mój Boże, gdzie ta Bawaria? Gdzieś w Niemczech, ale trzeba będzie przy najbliższej okazji sprawdzić, jak to się nazywa w jakimś atlasie, pełno tego teraz w opuszczonych przez Niemców domach, w spustoszonych szkołach, gdzie kwaterują rozwydrzeni powodzeniem i wódką Rosjanie, na zasypanych wszelkim śmieciem ulicach, tych niegdyś na pewno schludnych, pomorskich miasteczek. Sprawdzić i… co? Przecież tam już na pewno Amerykanie, podobno podeszli nawet pod Pragę, zajęli więcej niż połowę Niemiec, spotkanie na Łabie, jak piszą

w polowej gazecie „Zwyciężymy". Jeszcze jedna granica do przebycia, czy raczej nie do przebycia, jeszcze jeden podział świata na naszych i tamtych, tylko nie bardzo wiadomo, którzy są nasi, bo przecież nie ci, z którymi iść trzeba naprzód, dzielić trudy i niebezpieczeństwa, to prawda, ale równocześnie patrzeć, jak coraz okrutniej sobie poczynają, czterdziesty rok to nic w porównaniu z tymi gwałtami i rozbojami, jakie widzi się codziennie, na każdym kroku. Nasi! Dowódca dywizjonu, major Ilczenko, pijak i narkoman, krzywo uśmiechnięty Łazutkin, inni… I stale wyczuwalna obecność oficera informacji dywizjonu, z nieodłącznym uśmiechem zaglądającego pod maskę auta, szperającego pod siedzeniem, wypytującego o każdą niemal minutę spędzoną poza rejonem zakwaterowania. Nasi…

Starał się być podwójnie ostrożny, zbyt wiele widział przypadków lekkomyślnego wystawiania się na ingerencję kontrwywiadu. Wystrzegał się zbierania wojennych pamiątek, osławionych trofeów, jakimi żołnierze zapełniali swoje worki, a już najdalej trzymał się od podnoszenia niemieckiej broni, pistoletów i sztyletów, czy też zdzierania z jeńców Żelaznych Krzyży i innych odznaczeń, wiedział bowiem, jak łatwo wiązano je z teoriami konspiracji, czy zgoła powiązaniem z *gitlerowskim faszizmom*. Posunął się nawet tak daleko, że udawał nieznajomość niemieckiego, z rzekomym trudem sylabizował nazwy miejscowości czy napisy nad sklepami w kolejno zajmowanych miasteczkach, dopiero po rozmowie z politrukiem baterii zmienił tę postawę.

– Dobrowolski – krótko powiedział porucznik Ochal – nie walaj duraka. Wiem, że jesteś chłopak inteligentny i wykształcony, chcesz do czegoś dojść w dywizjonie, pokaż co umiesz. W ciągu tygodnia masz nauczyć się czytać mapy, zrozumiano? W przeciwnym razie zdejmę z maszyny, posadzę do obierania kartofli, albo jeszcze gorzej, za maruderstwo.

A jacy są tamci? – zastanawiał się teraz, czekając na swego nowego wodza. Z tego co się czyta trudno sobie wyrobić jakiś obraz, ale bombardowanie ludności cywilnej w miastach, oszczędzanie poddających się do niewoli Niemców, podobno jakieś próby zawarcia odrębnego pokoju, to wszystko, o czym mówią na zajęciach oficerowie polityczno-wychowawczy, o czym coraz głośniej… Murzyni gwałcący białe dziewczęta, tam właśnie w Bawarii, bo to chyba amerykańska strefa frontu, dzicy, okrutni… I tam właśnie Lusia! Boże, czy nie ma temu końca?

Rozejrzał się po przedmieściach tego rażącego budynkami z czerwonej cegły miasteczka Neuschwante, gdzie od wczoraj kwaterowali, wycofawszy się z pozycji nad Łabą, ruszając powoli na wschód. Wszystko tu było obce, nic nie kojarzyło się ani z krajobrazem dzieciństwa, ani nawet z obrazem Polski, jaki przez tyle lat nosił w sobie, a potem pobieżnie mógł zobaczyć. Jakże było różne od przemierzonych własnymi nogami pięciuset kilometrów partyzanckiej Anabasis! Spalona doszczętnie Warszawa, płaskie pola Kujaw i Pomorza, wezbrana topniejącymi śniegami Wisła pod Włocławkiem i wielka, rozlana bezkreśnie Odra, fragmenty tych widoków widzianych przez szybę ciężarówki, gdy można było na chwilę oderwać oczy od rozbitej gąsienicami i czołgów nawierzchni, nie pozostawiły żadnych osobistych odczuć, zbyt były odległe, abstrakcyjne niemal w swym oddaleniu, właśnie obce, nie dające się nawet porównać z tamtymi, okupionymi ciężkim, żołnierskim trudem, znaczonymi setkami partyzanckich mogił pozostawianych w lasach i na miedzach, własnymi… Co mnie z tą tutejszą ziemią łączy? – zastanawiał się coraz częściej. Nie znam jej i nie mam na niej nikogo, czy jest naprawdę moja?

Usłyszał szybkie kroki dowódcy dywizjony, więc otarł twarz, schował szybko list do kieszeni i obejrzał się na majora, który w pełnej gali orderów, pachnący *odekołonem* i wyświeżony wsiadał do auta.

– *Pojechali!* – zakomenderował, a Darek posłusznie uruchomił silnik willysa. Od miesiąca był jego osobistym kierowcą, przesiadł się na szybki, zwinny wóz, cieszył terenową sprawnością maszyny jak nową zabaweczką, czasem tylko, nocami, przeżywając chwile przerażenia, gdy zdał sobie sprawę, że wyróżnienie to zawdzięcza na pewno temu tylko, że porucznik Kozłow, oficer informacji dywizjonu, chce mieć go po prostu pod ściślejszą niż dotychczas kontrolą. Sowiecki kontrwywiad działał bezbłędnie, był tego coraz bardziej pewien.

Dzisiejsza uroczystość, jedna z manifestacji na cześć zwycięstwa, odbywała się koło miasteczka Sandau, gdzie brygada, wspierając 6 Dywizję Piechoty, walczyła przed paru dniami, na dużym pastwisku pochyło schodzącym do Łaby, za którą stali Anglicy, uprzejmie udający dobrych sojuszników. Cieszył się, że raz jeszcze zobaczy tę dzielącą dwa światy rzekę, a równocześnie przykro było pomyśleć, że odejdzie od niej daleko, daleko, tam, skąd o reszcie świata dowiadywać się będzie tylko z oficjalnych komunikatów, z przemówień znienawidzonych oficerów politycznych, z natarczywej już teraz propagandy, niejednokrotnie wykpiwającej dotychczasowych sojuszników. Taki Ilczenko, na przykład, zdawałoby się frontowy oficer, napotkawszy kiedyś grupę wracających z niewoli Amerykanów skrzywił się pogardliwie. – *Eto nie sołdaty* – powiedział. – *Sportsmieny, wot kto oni.* Czy do kierowcy należało zauważyć, że gdyby nie ci rzekomi sportowcy, jeździlibyśmy do dzisiaj na przedpotowych ziłach, nie zajadali się wieprzowym smalcem z chicagowskich rzeźni, chodzili w obszarpanych szynelach, jak w czterdziestym roku? Kiwnął więc tylko głową i zajął się uważnym śledzeniem drogi wśród rozoranych wojną miasteczek.

Już z daleka słychać było muzykę, a kiedy podjechali, ujrzeli dużą grupę ludzi w mundurach, otaczającą drewnianą estradę, z której dochodziło rytmiczne przytupywanie tańczących. Chciał Darek podjechać jak najbliżej, ale kierująca ruchem dziewczyna skierowała wóz na wyznaczone miejsce, więc wysadził majora i podprowadził maszynę, żeby zaparkować wśród dziesiątków takich samych, amerykańskiej produkcji łazików. Potem poprawił nowy mundur, jaki mu na ten dzień wyfasowano i wolno poszedł w stronę widowiska. Tłoczyli się tam oficerowie i żołnierze różnych broni, podobno przyjechać miała sama Artystka Ludowa ZSRR i laureatka Nagrody Stalinowskiej I Stopnia, Nadieżda Obuchowa, kobieta, która stała się dla tych ludzi symbolem tego, co najpiękniejsze, uosobieniem wszystkich matek, żon i kochanek, tak, przede wszystkim kochanek, gdyż ich to namiętnym, głębokim mezzosopranem wabiła i wzywała z daleka. Na razie jednak, gdy dopchał się do estrady, popisywał się tam tańcem jakiś ludowy zespół pieśni i tańca, migały barwne spódnice i smukłe łydki, śliczne, dobrane dziewczyny w kolorowych strojach tańczyły i śpiewały na przemian, przyciągając wzrok tych spragnionych piękna chłopaków, kusząc i obiecując. Ale Darka zafascynowało coś zupełnie innego: wśród rosyjskich i z rzadka tylko polskich mundurów zobaczył nagle grupę tak wzruszająco znajomą, że oddech zamarł na chwilę, a potem serce zabiło wzruszeniem: w wełnianych, miękkich mundurach stało tam kilkudziesięciu Anglików, była ich co najmniej pełna kompania, na głowach mieli zielone berety, klaskali tańczących i przytupywali do taktu. Mój Boże! Jak dobrze znał te mundury, mieli takie same, ze zrzutów, u siebie w

dywizji, były widomym znakiem łączności z naszą armią na Zachodzie, stały się własne, najbliższe... Przepchnął się w stronę niecodziennych gości, chciał sobie ich z bliska obejrzeć, posłuchać języka, którego nie znał, od dawna żałując, że zamiast zbytecznego francuskiego nie zaczął uczyć się po angielsku, nigdy nie wiadomo, kiedy to może w nowych układach przydać... I wtem zamarł, dosłownie zamarł, kiedy usłyszał jak jeden z opartych o ogrodzenie estrady Anglików powiedział półgłosem do swego kolegi:

– Ta skarz mnie Bóg, popatrz się Józku, na tego gieroja, że sobie medali nawieszał jak choinka na Boże Narodzenie...

– Lepiej by zrobił – odrzekł drugi Anglik – jakby zamiast tego sznycli sobie ponaczepiał, miałby w ichnim raju większe powodzenie w miłości.

I wtedy Darek, powodowany niespodziewanym impulsem, bez namysłu, bez planu, wsunął między nich głowę i rozpaczliwie wyszeptał:

– Panowie, ratujcie! Ja też lwowiak, akowiec.

Drgnęli obaj, ale opanowali się natychmiast, tylko wyższy, zwany Józkiem, spytał równie cicho:

– Ze Lwowa? A z jakiej ulicy?

– My mieszkali na Zadwórzańskiej, pod trzynastym.

– A ciotkę Bandziuchową pan znałeś? – spytał drugi żołnierz i wyciągnąwszy obciągniętą wojłokiem manierkę łyknął z niej obficie.

– Ta daj spokój, Franek. Nie widzisz, że człowiek ma zgryz? O co się rozchodzi?

– Panie, pomóżcie mi przejść do was. Moich rodziców wywieźli, za mną też już chodzą.

Obejrzeli się nieufnie, uważnie. Obaj byli opaleni, młodzi, a leciutka chmurka alkoholu otaczająca ich miłym zapachem nadawał obliczom wyraz pełnej beztroski. Ale stopniowo oczy zaczynały im się śmiać, chociaż starali się zachować powagę. Wreszcie ten zwany Józkiem powiedział:

– No cóż, wica ruskim zawsze można urządzić. Czekaj pan tutaj, ciesz się tymi ślicznotkami, póki ja nie pogadam z sierżantem. Masz pan manierkę, prawdziwa szkocka whisky, prima sort.

I wkręcił się w grupę żołnierzy, ciągle rozentuzjazmowanych widokiem istotnie ładnych dziewcząt na estradzie. Ustawiły się właśnie parami i zalotnie zerkając na stłoczonych wokół żołnierzy zaczęły śpiewać zabawne kuplety, czastuszki, po każdej z nich ruszając w szybki taniec wokół estrady. Bałałajki, harmonia i bęben towarzyszyły im skocznym rytmem, zagłuszały rozmowy wśród słuchaczy, toteż tylko Darek usłyszał, jak lwowski rodak pojawił się u jego boku i powiedział cicho:

– A teraz uważaj pan. Ja idę się wygłupiać, a jak zemdleję, to taszcz mnie prosto do łodzi, pierwszej po prawej ręce, z proporczykiem na dziobie. A to na łeb sobie włóż...

I wcisnąwszy w rękę Darka swój beret wyskoczył nagle na deski, wzbił się nad nie śmiałym skokiem, a potem opadłszy na pięty i rękoma skrzyżowanymi przed piersiami, ruszył wokół tańczących w tak klasycznych, ukraińskich prysiudach, że od razu zebrał oklaski Rosjan zachwyconych tym niezwykłym Anglikiem. Widać, że mało mu tego było, bo kiedy obtańczył całą estradę, raz jeszcze skoczył na metr w górę, ale tym razem upadł tak nieszczęśliwie, że zwichnął chyba nogę, bo jęknął i stoczył się prosto w otwarte ramiona Darka.

– *Medic! Medic! Help!* – zaczęli wołać Anglicy i podczas gdy sześciu czy siedmiu ciasną grupą otoczywszy obu młodych ludzi ruszyło w dół stoku,

pozostali dalej oklaskiwali speszone wypadkiem dziewczęta tak głośno, że cały incydent nie zwrócił uwagi większości zebranych, w dalszym ciągu z zachwytem wpatrzonych w kolorowy krąg na estradzie, wirujący teraz zawrotnie w rytm coraz szybszej melodii. Darek, w zielonym berecie na głowie i tak ciasno otoczony angielskimi mundurami, że spoza nich niewidoczny, podtrzymywał okaleczonego żołnierza, pędząc coraz prędzej ku rzece. Któryś z Anglików niegrzecznie odepchnął na trawę spieszącego z pomocą rosyjskiego sanitariusza, któryś inny stanowczo odsunął na bok wartownika strzegącego dostępu do brzegu. Zbitą gromadą dopadli prowizorycznego pomostu, jeden za drugim skakać zaczęli do szerokiego pontonu i dopiero, kiedy cudem uzdrowiony inwalida powtórzył swój popisowy skok, wartujący Rosjanin dojrzał polski mundur wśród tamtych, angielskich.

– *Stoj, stoj!* – wrzasnął wymierzając karabin, ale ostro zapuszczony motor łodzi wyrzucił nagle fontannę wody, a stojący na rufie sierżant zwrócił się ku niemu i zgiąwszy z łokciu ramię znanym na całym świecie gestem pokazał mu tak wymownie swoją pogardę, że chłopak zamarł z szeroko otwartymi do krzyku ustami, zamilkł i opuścił karabin. A tymczasem łódź wyprysnęła na szeroko rozlaną rzekę i nagle przekroczyła niewidzialny Rubikon dzielący dwa światy. Cała operacja trwała trzy i pół minuty, bez względu na to, czy liczone według czasu moskiewskiego, czy też Greenwich.

Jerzy R. Krzyżanowski

JERZY R. KRZYŻANOWSKI urodził się w Lublinie 10 grudnia 1922 r., gdzie ukończył gimnazjum im. Stefana Batorego. W okresie okupacji był żołnierzem AK. Od 1959 r. mieszka w USA, gdzie jest profesorem literatury polskiej na Ohio State University. Autor licznych prac krytycznoliterackich i powieści, z których dwie najnowsze, *Ariadne* (1988) i *Afrodyte* (1999) ukazały się nakładem lubelskiego Wydawnictwa „Norbertinum". Publikowane teksty są fragmentami przygotowywanej do druku powieści pt. *A to Polska właśnie*.

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Dieter Kalka: *Wszystko to tylko teatr i inne opowiadania*. Tłum. Marek Śnieciński i Gabriela Matuszek. Wydawnictwo Obserwator, Poznań 1999, ss. 124.

Joanna Dembińska-Pawelec: *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, ss. 162. Seria: Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nr 1826.

W kręgu twórczości pisarzy emigracyjnych. Studia i szkice pod redakcją Zbigniewa Andresa. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1999, ss. 362.

Oskar Miłosz: *Misteria*. Wybór i wstęp Irena Sławińska. Przekład Irena Sławińska, Bronisława Ostrowska. Redakcja Wydanictw KUL, Lublin 1999, ss. 135.

Katalog Rękopisów Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie. Wyd. Biblioteka im. H. Łopacińskiego, Lublin, cz. 5: sygnatury 2227-2388. Oprac. Wanda Szwarcówna. Wstęp i red. Jan Smolarz. Lublin 1998, ss. 238; cz. 6: sygnatury 2389-2810. *Spuścizna Aleksandra Bryka*. Oprac. Włodzimierz Piguła. Lublin 1997, ss. 248.

O guwernerze z Nałęczowa i inne utwory. Prace nagrodzone w I Ogólnopolskim Konkursie Małych Form Literackich im. Stefana Żeromskiego. Wyd. Towarzystwo Przyjaciół Zakładu Leczniczego „Uzdrowisko Nałęczów", Nałęczów 1999, ss. 69.

EWA FILIPCZUK

Siostry i ja

Moje siostry opuszczają powieki
zakrywają usta
dłonie tylko w rękawiczkach
szare sukienki wokół kostek

Ja obrywam płatki z kwiatów
wróżę przeszłość odsłaniam kolana płonę

Moje siostry wiedzą
że ten bunt ugasi jedna kropla
zrywają pokrzywy wabią mnie
do pustego ogrodu

Ja zatrzaskuję bramę
i szukam tego który nosi klucz

Moje siostry śmieją się cicho
unoszą się nagle trzepocząc skrzydłami
pachną powietrzem
piją mleko na dobranoc

Ja zostaję z pszczołami na zawsze
osaczona i słodka

* * *

pojawia się śmierć biegnie lekko
po naszych korytarzach śmieje się
krótka sukienka jasne oczy
takiej nikt się nie boi

za oknem mały księżyc zasłony
opadają jedna po drugiej
śmierć siada w naszym fotelu
mówi że nazywa się rozstanie

pije kawę poprawia samotne poduszki
przesuwa się na palcach
coraz bliżej jest coraz bliżej

dotyka serca śmierć jest lekarzem
i słychać jej głośny oddech
i zlatują się pszczoły

Wszechświat

Wszechświat zmalał a może przestał istnieć
Stąd nie widać Tu są okna zamknięte
Drzwi na klucz Cela ziemi Kraty nieba I nic tylko ja
Ja ciało Ja serce Ja nie wypowiedziane słowo

Ci wszyscy którzy błądzą Krzątają się Wędrują
Łudzą się że wszechświat jest wielki
Pachnie jak trawa rozgrzana Przygarnia znużonych
Kładzie się cieniem na wzgórzach Łagodzi lęki
Ci którzy chodzą po ścieżce rzeczywistej
I wolnej nieskończenie wierzą że wszechświat istnieje

W labiryncie krwi gdzie mieszkam wszechświata nie ma
Zniknął porwały go deszcze i wieczne niepogody
Szepty i krzyki przegranych Zdmuchnięto go
Zepsuto Rozpadł się na części
I tylko gdy oczy zamknę czuję palącą kroplę
Słoną i gorzką płynącą po policzku.

Burze nocne

(*Rilkemu*)

w takie noce pocieszam się słowami
wiecznych poetów (bo wieczność
jest pocieszająca
jeżeli w nią uwierzyć
w takie noce w takiej samotności)

słychać szepty
spoza ciemnych zasłon
nawołują mnie w zamęcie
wirujących liści (bo piękne są
drzewa w burzy
gdy gubią płatki tańczą)

w takie noce wiem że jest nieodwracalnie
że jest na zawsze za późno
a moja samotna samotność
otacza mnie czule

w takie noce krople spadają ciężko
(bo czarne jest powietrze
i błyskawica jak noc)

Gwiazdy i błyskawice

kochanie nie bój się jeszcze
tyle przed nami że cóż znaczy jedna noc

po drugiej i dni jeden po drugim
przecież są róże płomienie ja ty
nocą mogą być gwiazdy i błyskawice
i wszystko i łąki pełne są rumianków
a jeśli to za mało kochanie popatrz
w moje oczy może w nich
będą gwiazdy i błyskawice i wszystko
kochanie myślę że będziemy kiedyś
ale to z pewnością nie wystarczy

* * *

Słowa, tyle słów, nagromadzenie świateł
i przedmiotów, aby nie było pustki.
Ludzie boją się ciszy i miejsc nie zamieszkanych.
Niepewni jutra wybierają chaos drobiazgów.
Mężczyźni i kobiety tłoczą się w korytarzach
ciasnych, bo tak jest lepiej, nie można się zgubić.
Ogrody pełne są kwiatów, ławek i drzew,
płyną obłoki powietrza albo strumienie deszczu.
One także są gęste, szukają się nawzajem.
Kiedy człowiek odchodzi, nagle wokół jest Nic
pachnące krwią i potem, białe jak bandaż, lepkie.
Nie słychać głosów, muzyki ani kroków na ścieżce
wąskiej, wiodącej tam gdzie wcześniej
dotarło wielu wędrowców, aby teraz milczeć.
Piekło jest równiną bezludną, tylko piasek i noc.

Ewa Filipczuk

Książki nadesłane

Poezja

Agnieszka Wolny: *Mocno poszukiwana*. Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnicta Oświatowe. Wrocław 1999, ss. 48. Seria: „dykcja"– biblioteka poetycka, tom 1.

Paweł Marcinkowski: *Tivoli*. Wydawnictwo „Znak", Kraków 2000, ss. 74.

Janusz A. Kobierski: *Poezje wybrane*. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 2000, ss. 144.

Joanna Usarek: *Patrz! Jest*. R&S-PUBLIKA, Warszawa 1999, ss. 228.

Adam Lizakowski: *Złodzieje czereśni. Wiersze i poematy*. Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000, ss. 194.

Bogusława Latawiec: *Razem tu koncertujemy*. Wydawnictwo „ars nova", Poznań 1999, ss. 77, 3 nlb.

Magdalena Ciecierska: *W tylu oczach byłam gościem*. Wydawnictwo „Przedświt", Warszawa 1999, ss. 69, 3 nlb.

KACPER BARTCZAK

Unieważnić i odczarować świat, by go stworzyć i zaczarować ponownie

(poezja Johna Ashbery'ego i Bohdana Zadury a problematyka współczesności)

Znaczenia czasów, w których przyszło nam żyć, nie należy przeceniać. Nierozsądnie jest myśleć, iż mgnienie, które nam przypadło w udziale, jest w jakiś sposób wyjątkowe. Możliwe są przecież takie perspektywy, z których nieznośny zgiełk naszej codzienności to prehistoria. Z drugiej jednak strony nie należy tracić z oczu tego, co wskazuje, iż prehistorią stać się możemy: sygnałów świadczących o ewolucji świadomości. Ponieważ poezja wtopiona jest w rytm tego procesu, prawidłowe odczytanie zmian powinno przybliżyć nas do tego, co poetyckie. Spróbujmy zatem zarysować elementy, które w naszej zwykłości są niezwykłe, by powiedzieć coś o poetyckich możliwościach i ograniczeniach współczesności.

Nigdy jeszcze ludzkość nie dysponowała tak wyrazistym obrazem samej siebie. Ponad dwa wieki prymatu Rozumu przyprawiły nas o zawrót głowy, wynikający z radykalnego stopnia samświadomości. Nie tylko wiemy o świecie, ale wiemy też, jak wiemy i co kryje się za określonymi strategiami poznawczymi. W szokujący dla nas sposób zdajemy sobie sprawę, jak na przestrzeni historii najszlachetniejsze pobudki splatały się z najmroczniejszymi popędami, a rozum z nierozumem. Wiemy już dziś, iż nie jest możliwe myślenie, które oddzielone byłoby od reszty jaźni, a więc nie istnieje neutralny punkt, z którego moglibyśmy argumentować o świecie w sposób czysty. Wiek nasz stał się wiekiem demaskacji tak głębokich, iż wydają się one zagrażać samemu impulsowi myślenia, komunikowania się, tworzenia znaczeń.

Niezwykła intensywność, z jaką dziś siebie postrzegamy, redukuje nas. Coraz silniej dociera do nas pustka, w której zawieszone są wytwory myśli. Metafizyczne korzenie nie gruntują już wiedzy, wartości, ani nawet nas samych. Przyszło nam skonfrontować się z możliwością totalnej przygodności naszego gatunku, zarówno w skali zbiorowej, jak i indywidualnej.

Co więcej, agresywna przenikliwość zapędów demaskatorskich, w połączeniu z powszechnym dostępem do ich zdobyczy, wypłukuje z nas i ze świata element tajemnicy. Swobodne operacje umysłowe, niegdyś będące przywilejem wybranych, dostępne są dziś całym społecznościom, a efektem takiego stanu jest narastająca trywializacja i zużywalność naszych najbardziej nawet wyrafinowanych produktów. Nowe treści, gdy tylko się pojawią, poddawane są tak szaleńczej kontekstualnej obróbce, że wyczerpują się i „ścierają" w zastraszającym tempie.

Nic więc dziwnego, że pozycja poezji wydaje się zagrożona. Brakuje zawężenia świadomości, które pozwoliłoby jej nie oglądać samej siebie w momencie tworzenia. Ponadto, w obliczu totalnej przygodności nas i świata, trudno o niezbędną energię przekonań, która mogłaby nadać kierunek i moc twórczemu impulsowi. Czy poezja może przetrwać rozbrat ze znaczeniami ugruntowanymi metafizycznie i nadal znaczenia produkować? I wreszcie: problem odbiorców. Jeśli wiedza i swobodne, jednostkowe dociekania powszednieją, bo wszyscy wiemy mniej więcej to samo i, co gorsza, tak samo, komu potrzebna jest dziś poezja? Komu potrzebne dziś ćwiczenie w nieskrępowanej grze skojarzeń i językowo-pojęciowej manipulacji, gdy jest nim każda reklama? W świetle tej właśnie problematyki chciałbym naszkicować porównanie między poezją Johna Ashbery'ego i Bohdana Zadury. Obaj borykają się ze współczesnością; poprzez uchwycenie podobieństw i różnic między ich poetyckimi strategiami możemy dokładniej zastanowić się nad miejscem, w którym znalazła się poezja amerykańska i polska.

John Ashbery uważany jest przez krytykę za oceanem za największego amerykańskiego, jeśli nie anglosaskiego, poetę schyłku wieku. Już dziś stawia się go obok Yeatsa, Eliota i Stevensa. Jednocześnie Ashbery zdaje się odporny na syndrom twórczego wyczerpania; choć oczywiście przeciwnicy twierdzą inaczej, wierni Ashbery'emu krytycy podkreślają rosnącą jakość i poetycką moc kolejnych jego tomów. Jeśli mają rację, musi w poezji Ashbery'ego istnieć jakaś formuła, która pozwala jej lepiej niż innym wpleść się we włókna naszego czasu.

Fascynująca jest historia spotkania Zadury z Ashberym oraz jego następstwa dla polskiej poezji. Jak twierdzi sam Zadura, jego pisanie zabrnęłoby w martwy punkt i wygasło, gdyby nie spotkanie z Amerykaninem. W jednej z wypowiedzi na ten temat Zadura stwierdza, iż tradycja, która ukształtowała go jako poetę, „mówiła ze ściśniętym gardłem". Poezja Amerykanina wydaje się oferować „rozluźnienie" w podejściu do języka, które umożliwia wypowiedź wśród plag współczesności, bez popadania w pułapki „koturnu, patosu, ascetyzmu słowa"[1]. Jednocześnie językowa ożywczość poezji Ashbery'ego pozwala Zadurze podjąć pytanie o możliwość poezji w zgiełkliwym świecie agresywnej brzydoty, w świecie natychmiastowego wypłukiwania nowych treści. Dla Zadury jest to problem kluczowy: *Im więcej mamy słów wokół siebie, tym bardziej nam słów brakuje. Im częściej ich używamy tym szybciej się zużywają. Dla literatury jest to kwestia życia i śmierci. Batalia o utrzymanie języka przy życiu jest... walką o istnienie świata zasługującego na coś więcej niż obrzydzenie...*[2]

W tym momencie pragnę podzielić się z czytelnikiem intuicją dotyczącą Ashbery'ego, na której oprę swe dalsze rozważania. Otóż wydaje mi się, iż poezja Ashbery'ego, w przeciwieństwie do Zadury, jest niejako „mniej świadoma" problemów, z którymi musi się borykać. Problematyka współczesności istnieje w wierszach tego poety, ale nie jako świadomie postrzegane zagrożenie, lecz napędzające je paliwo. Takie zagadnienia jak radykalny samoogląd, poczucie przygodności i trapiąca nas „pospolitość" wyobraźni zostają przez Ashbery'ego wchłonięte i wykorzystane do wytworzenia niesamowitej dynamiki i pojemności wierszy.

Świadomość zawarta w wierszach Ashbery'ego i ich język nie są świadomością i językiem Ashbery'ego. Mamy tu do czynienia z Eliotowską koncepcją poety, który jest jedynie medium stapiającym doświadczenie w poezję. W radykalnej wersji tej koncepcji poeta jest jedynie uchem niezwykle wyczulonym na żywy język. Jeśli dziś otacza nas szum intensywniejszy niż kiedykolwiek, to poezja Ashbery'ego nie stroni od niego. Ashbery potrafi nie dopuszczać do siebie obrzydzenia do kiczu codzienności. Jego instynkt twórczy jest niezwykle obszerny i wykracza poza osobowe odczucia takie, jak obrzydzenie do świata. Bierze w siebie wszystko i przetwarza. Spróbujmy przyjrzeć się efektom tej przeróbki.

Te budowle to my

Duch poezji Amerykanina zgodny jest z poglądem, według którego świat to lustro świadomości. Nasze twory świadczą o nas, a my przebywamy w obszernym więzieniu skonstruowanym przez aktywność myśli. Dorobek Ashbery'ego otwiera zdanie: *We see us as we truly behave*, które w tłuma-

[1] Bohdan Zadura w rozmowie z Michałem Łukaszewiczem, „Literatura", grudzień 1988, s. 26.
[2] Bohdan Zadura: *John Ashbery i ja. Poezja spójników?*, „Literatura na Świecie", 1992, nr 3, s. 110.

czeniu Piotra Sommera brzmi: *Widzimy nas tak, jak zachowujemy się naprawdę* (z wiersza *Dwie sceny*). Widzimy zawsze tylko siebie i to, co widzimy, jest prawdą o nas. Świat jest budowlą, a budulcem są ludzkie myśli, przekonania, żądze i decyzje. Wiersze Ashbery'ego przesiąknięte są odniesieniami do architektury i budownictwa; na przykład w wierszu *On the Towpath* czytamy: *Z ziemi podnosi się wielobarwna wieża tęsknot /Wokół mnóstwo reklam (trzeba za to jakoś zapłacić)*. Pod koniec utworu pytania, które sobie zadajemy, stają się: „ogromnym naturalnym mostem przerzuconym przez krajobraz do dowolnego punktu". W poezji napotykamy miasta, ruch uliczny, tereny budowlane, mapy i plany. Poeta zaprasza nas, byśmy „weszli do miasta naszych marzeń" (*Strange Things Happen at Night*). Można powiedzieć, iż w wizji Ashbery'ego ludzkość kroczy przez świat, a aktywność umysłu i wyobraźni zastyga po jej przejściu w formie „pyłu lub rozdmuchanego pumeksu, który wypełnia przestrzeń i ją odmienia, stając się ośrodkiem, w którym można rozpoznać siebie" (*Definition of Blue*). Prócz nas i naszych działań na ziemi nie istnieje nic i ta działalność jest jedynym źródłem pochodu zmian, które materializują się w naszych wytworach i zamykają nas w sobie „jak grota" (*Fragment, The Double Dream of Spring*).

Zbudowaniu tego oglądu służy wspomniana już metoda językowa: znajdujemy u Ashbery'ego utwory nieraz w całości utkane z językowego banału, z obiegowych wyrażonek, z wciąż rodzących się językowych osobliwości. Ashbery zapisuje językowy szum miasta i swego otoczenia. Jak sam twierdzi, najlepiej czuje się właśnie wśród wielkomiejskiego rwetesu. Słusznie kojarzony jest z Nowym Jorkiem: [Miasto to] *jest miejscem bardzo inspirującym... jak się przekonałem, mnie pisze się... najlepiej, kiedy ze wszystkich stron rozprasza mnie mnóstwo rzeczy.*[3] Tak więc Ashbery, w przeciwieństwie do Zadury, nie obawia się nadmiaru słów, ich mnożenia i „ścierania" się. Jak twierdzi: *...w Ameryce język nieustannie się zmienia – traktuje się go źle, nadużywa, ale to w końcu nasze narzędzie, dlaczego mielibyśmy czyścić je do połysku i chować za szkło?... język jest właśnie po to, żeby dokonywać na nim gwałtów... nie jest niczym świętym.*[4]

Na pierwszy rzut oka pogląd ten kłóci się radykalnie z obawami Zadury, dla którego *jedynym istotnym problemem, przed którym staje poeta... jest problem związany z wagą słowa.*[5] Być może jednak sprzeczność ta jest pozorna i powierzchowna, wynikająca z ogromnej różnicy w kulturze i tradycji obu krajów. Poeta amerykański nigdy nie był zmuszony do walki o tożsamość językową w sensie narodowym. Nigdy nie musiał udowadniać, że należy do danego kręgu kulturowego. Przestrzeganie językowej dyscypliny i dochowywanie wierności słowu w imię określonej tożsamości nigdy nie było jego głównym zadaniem. Przeciwnie, za sprawą Emersona i Whitmana, celem amerykańskiej poezji stało się imaginatywne rozbijanie zastanych tożsamości, by poezja sprostała randze projektu, któremu na imię Ameryka. Jeśli jednak założymy, iż w obydwu poezjach, u Ashbery'ego i Zadury, chodzi o zachowanie zdolności do produkowania znaczeń, znajdziemy ducha łączącego oba przedsięwzięcia. Pozostaje nam jedynie zbadanie, jak przegadanej i „gwałcącej język" poezji Ashbery'ego udaje się budować i zachowywać znaczenia.

Monstrum rozumu widziane we śnie

Trzeba stwierdzić, iż lustro tej poezji, w którym przegląda się ludzka machina żądz i aktywności umysłowej, ukazuje nam widok szokujący. Codzienność, jeśli sprzyja samoświadomości, oferuje tylko jej wycinki, natomiast wiersze Ashbery'ego oferują model świadomości w skali globalnej. W modelu tym jesteśmy zarówno przedmiotem jak i podmiotem oglądu, lecz podmiot ten jest pewną idealizacją, a przedmiot jawi się jako hybryda, która, choć złożona z elementów znajomych, jest jednak czymś obcym. Oglądając siebie w tym zwierciadle, doznajemy głębokiego zadziwienia. Poezja Ashbery'ego przywraca nam bowiem całość naszych jaźni, unaoczniając i potwierdzając obszary, których obecność przeczuwamy, ale które zawsze nam umykają. Treść tego portretu, choć oczywista i nieodparcie „prawdziwa", jest niepojęta, wręcz monstrualna, i przejmuje nas dreszczem obcości. Głos wierszy Ashbery'ego nie należy już ani do poety, ani do nas; jego źródłem jest muza: transcendentalna idealizacja od nas oddzielna. Wiersze te, podobnie jak wiersze poetyckiego „ojca" Ashbery'ego, Wallace'a Stevensa, choć zbudowane z ludzkiej codzienności, wykraczają poza nią i w tym sensie są „nieludzkie". Jak zauważa Wittgenstein: *Jaźń filozoficzna nie jest bytem ludzkim, ani ludzkim ciałem, ani duszą, którą zajmuje się filozofia, ale podmiotem metafizycznym, granicą świata – nie jego częścią.*[6]

U Ashbery'ego widzimy się tak, jak we śnie. Nieprzewidywalność sekwencji jego elementów, surrealistyczny charakter pochodu skojarzeń są jedną z najbardziej typowych cech tej poezji. Kłębiące się we śnie żądze i lęki, które prawie rozpoznajemy, ale które zawsze w końcu nam umykają, są u Ashbery'ego pełnoprawnym uczestnikiem jawy. Jak pisze Marjorie Perloff, u poety: *sen podniesiony jest do rangi źródła energii, naszej duchowej sankcji, źródła życia.*[7] Wrażenie sennej obcości przenika wiele najsłynniejszych utworów, takich jak *Autoportret w wypukłym zwierciadle* czy bloki prozy poetyckiej w *Three Poems*. Jak dowiadujemy się w *Autoportrecie*, „widzimy tylko pozy snu" (przeł. P. Sommer). Właśnie z powodu nierozerwalnego splecenia snu z naszą „realną" aktywnością, jego wytwory są dla nas zawsze zaskakujące, co jest zarówno problemem, jak i motorem twórczości artystycznej. Jak każdy artysta, adresat inwokacji *Autoportretu*, Parmigianino, *stwierdza często, iż pominął rzecz, o której zaczął mówić /początkowo*. Tak więc charakterystyczne dla snu odkształcenie przyczyny i skutku przenika jawę na wskroś i pozwala jej zadziwiać nas nieprzerwanie. Jak dowiadujemy się w innym wierszu, rzeczywistość płynie: *na marzeniach jak na barce z lodu /Pod ostrzałem pytań i odłamków gwiezdnego światła, /Które nie dają nam zasnąć, myślącym o tych snach, /Co się spełniają* (*Mój erotyczny sobowtór*, przeł. B. Zadura).

Konsekwencje takiej postawy dotykają całej jaźni. Jeśli w naszych poczynaniach jawy nie da się oddzielić od snu, to również racjonalność oddycha swobodnie tylko w połączeniu ze swym przeciwieństwem. Bardzo często językowa powierzchnia utworów Ashbery'ego korzysta z retoryki wywodu racjonalnego, przypominając akademicki wykład lub esej. Czasami zdania takie przetwarzają prawdy oczywiste wyjęte żywcem z języka nauki, przy czym wtedy mamy zawsze do czynienia z możliwością ironii i parodii. Doskonałym przykładem jest tu początek wiersza *Definition of Blue* z tomu *The Double Dream of Spring*: *Nadejście kapitalizmu zbiega się w czasie z początkami romantyzmu /I jednostka jest konceptem dominującym, aż po schyłek dziewiętnastego stulecia /W bliższych nam czasach, praktyki masowe dążyły do zatarcia osobowości /Poprzez jej ignorowanie.*

Jednak to, co poczyna się w znajomych i bezpiecznych granicach retoryki racjonalnej, po pewnym czasie niepostrzeżenie je opuszcza. O zabiegu tym tak mówi Bohdan Zadura: [to] *łatwość przechodzenia od stwierdzeń oczywistych, banalnych... do rzeczy trudno weryfikowalnych, zawiłych, pokrętnych.*[8] Pozostając w tym samym składniowym rytmie zdań, Ashbery za-

[3] John Ashbery w wywiadzie z Piotrem Sommerem pt.: *Amerykanin w Warszawie*. Rozmowa zamyka rozdział poświęcony Ashbery'emu w książce Piotra Sommera: *Artykuły pochodzenia zagranicznego*. Wyd. Marabut, Gdańsk 1996, s. 304.
[4] ibidem, s. 301-302.
[5] Bohdan Zadura: *John Ashbery i ja...*, loc. cit. s. 111.

[6] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.63-5.641.
[7] Marjorie Perloff: *Fragments of a Buried Life: John Ashbery's Dream-Songs* w zbiorze esejów *Beyond Amazement – New Essays on John Ashbery* pod redakcją Davida Lehmana. Cornell University Press, Ithaca1980, ss. 66-86.
[8] Bohdan Zadura: *John Ashbery i ja...*, loc. cit. s. 111.

czyna wciągać czytelnika w coraz dziwniejszą grę skojarzeń. Osobowość, która została wspomniana na początku *Definition of Blue* w czystych kategoriach humanistycznych, upodabnia się w dalszej części zwrotki do amorficznego organizmu i: *wystrzeliwuje w różnych kierunkach /Daleko od owego permanentnego holu, który był niegdyś jej koncepcją „domu"*.

Utwory Ashbery'ego roją się od obrazów zbudowanych na zawrotnej metaforyce odkształcającej wywód racjonalny. Szczególnie wyraźne jest to być może w prozie *Three Poems*. Na początku utworu *System* dowiadujemy się, że: „System szwankował", by po chwili czytać o *początkach czkawki, która, gdyby zostawić ją sobie, rozsadziłaby centrum aż po krańce życia, przedmieścia przez które przejeżdża się w drodze na wieś*. Tak oto brniemy w sen i baśniową nieraz fantastyczność. Znajome związki przyczynowo-skutkowe zostają zastąpione nowymi, typowymi dla snu. Określone impulsy powodują nieoczekiwane reakcje.

Symptomem tych zabiegów jest obfite użycie spójników w sposób nie do końca zgodny z logiczną wartością zdań. To właśnie ta część mowy odpowiada za językowo-pojęciowe „rozluźnienie" języka, tak ważne dla Zadury. Są one dla polskiego poety *niczym stawy... przeguby uelastyczniające całość*.[9] Oczywiście, prócz języka, uelastycznieniu ulegają również logika i operacje rozumowe. Rozum w wierszach Ashbery'ego obcuje ze swym przeciwieństwem, rozsądek z szaleństwem. W jednym z wierszy z tomu *And the Stars Were Shining* czytamy: *Mamy tysiące powodów do zachowań ekscentrycznych /czy nawet czystego szaleństwa – wystarczy wybrać jeden/i doprowadzić go do logicznego końca* (*A Held Thing*).

Oczywiście wyczuwamy tu ducha spuścizny romantycznej. To właśnie poeta romantyczny, w obliczu dyktatu oświeceniowego ratio, rzuca się w żywioł irracjonalności w imię doświadczenia transcendentalnego. Różnica polega jednak na tym, że Ashbery nie porzuca rozumu. Wręcz przeciwnie, jego wiersze rządzą się właśnie swoistą dyscypliną logiczną. Uwidacznia się to we wspomnianym wyżej użyciu retoryki typowo racjonalnej, w grach skojarzeniowych, których wnikliwość zależy od elastyczności umysłu, czy formach wersyfikacyjnych, których zdyscyplinowanie eksponuje energię zawartą w rygorze wywodu racjonalnego. Dokładnie ten aspekt docenia Zadura, gdy mówi: *Owa logika dziwnego ułożenia otwiera możliwości. Bo pozostaje jednak logiką. Tu znowu powiem coś zatrącającego o pospolitą herezję: nie ma dla mnie poezji bez logiki*.[10] Rozum, by dostrzec siebie, musi to zrobić z punktu, który znajduje się poza jego granicami. Dlatego totalny samoogląd, który konstruuje poezja nowojorczyka jest fantastycznym tworem mieniącym się mozaiką rozumu i szaleństwa. Tak widziana racjonalność jest monstrum przejmującym nas obcością, która jest jednak niezbędna dla ewolucji wiedzy. Potencjał, o którym wspomina Zadura, jest bowiem możliwością docierania i przekraczania granic poznawczych. Poezja współczesna nie odżegnuje się od tej romantycznej roli. Bohdan Zadura w wierszu *Wycofuję się z życia; koniec świata* z tomu *Cisza* pisze: *Poezja jest na końcu języka*. Przebywa tam, gdzie rodzą się nowe znaczenia, na poznawczym horyzoncie i właśnie dlatego ociera się czasami o szaleństwo.

W tym miejscu dotykamy jednej z zasadniczych różnic między Ashberym a Zadurą. Leży ona w wierze w możliwości badania warunku brzegowego episteme i ocenie skutków nieograniczonej ekspansji impulsu twórczego. Obydwaj poeci odnotowują fakt otwarcia się całych społeczeństw na potencjał zawarty w dostępności wiedzy i wyobraźni, będący nieodwracalnym skutkiem późnego stadium oświecenia. Wróćmy na moment do *Definicji błękitu*, gdzie trafiamy na następującą myśl: *Nie ma dziś sensu poszukiwanie nowych twórczych metod / Gdyż wszystkie są w ciągłym użyciu*. Jednak dla nowojorczyka sytuacja taka wydaje się źródłem inspiracji. Wzmożona aktywność dzisiejszej kultury jest labiryntem, w którym poeta odnajduje się z łatwością, by nad nim zapanować i z niego właśnie zbudować bezosobowe zwierciadło naszego świata. Jako uczeń Stevensa, Ashbery przeczuwa, iż: *A: Gwałtowny ład jest chaosem; a /B: rozległy chaos ładem* (Stevens, *Koneser Chaosu*). Czym głębsze wrażenie kulturowego bezładu, tym silniejsze przetworzenie świata, który, niczym krzywe lustro, bez litości obnaża monstrualną osobliwość naszych starań.

[9] ibidem, s. 110.
[10] ibidem, s. 111.

Tymczasem dla Zadury chaos powszechnego użytku czynionego ze swobodnej gry wyobraźni staje się źródłem obaw o sens poezji. Są one chyba najbardziej widoczne w sceptycznym tonie, który przeważa w takich zbiorach jak *Starzy znajomi* czy *Cisza*. Zadura w bolesny sposób zdaje sobie sprawę, iż „mówi się do paru ludzi i liczy na niewiele" (*Maszynopisy* z tomu *Starzy znajomi*). I jeśli nawet poezja rzeczywiście jest forpocztą poznania, jeśli jest zawsze „na końcu języka", ponieważ testuje możliwości formułowania znaczeń i dotyka tego, co niewypowiedziane, jeśli poeta pobudza ruch, w którym „znaczenia mienią się", to tylko po to, by po chwili „dotrzeć do teledysku", do reklamy, do miałkiej pospolitości. Jeśli poeta romantyczny był królem i prawodawcą, gdyż to on objaśniał i przeobrażał świat, to dziś model ten wydaje się nieadekwatny, gdyż *kiedy wtajemniczeni są wszyscy, nie ma tajemnicy* (*Wycofuję się z życia...*). A przecież właśnie o tajemnicę tu chodzi. Czy rzeczywistość radykalnej samowiedzy i nasze agresywne objaśnianie świata wyprało go z tajemnicy doszczętnie? Czy jest jeszcze miejsce na fascynację światem, jeśli wszystko, co widzimy, jest odbiciem nas samych? Otóż największa wartość poezji Ashbery'ego tkwi w tym, iż, po unicestwieniu przez filozofię metafizycznej aureoli świata, udaje jej się ponownie ten świat zaczarować.

„Brudny sekret poezji"

By zrozumieć ten mechanizm, musimy na moment powrócić do problematyki współczesności. Rozwijanie intuicji podpowiadającej, iż wokół widzimy tylko siebie, możliwe jest dzięki innemu, poprzedzającemu ją przeczuciu. Przeczucie to unaocznia nam naszą nieistotność. Oto stoimy wśród fantastycznych scenerii naszej planety, lecz zarówno ona jak i my jesteśmy tworami całkowicie przypadkowymi. Jesteśmy więc i osamotnieni i przypadkowi, i dlatego kultura jest zjawiskiem zasadniczo „poetyckim" – powołanym do życia za sprawą ludzkiej wyobraźni. Historią nie kieruje dany z góry telos; to my ją piszemy, lepiej lub gorzej przetwarzając świat. Jak powiada Richard Rorty, jeden z najbardziej „poetycko" nastawionych do świata filozofów współczesnych, *świat* [fizyczny] *z pewnością istnieje na zewnątrz nas, ale jego opisy nie*.[11] Ashbery, zupełnie oczywiście niezależnie od filozofa, odnajduje potężny impuls twórczy w konsekwencjach powyższego stwierdzenia. To my mówimy, a świat milczy. My tworzymy jego opisy i one stają się światem.

Model świadomości, który odnajdujemy u Ashbery'ego, jest niezwykle pojemny. Jak już zauważyliśmy, jego fundamentem jest wielostronna, złożona aktywność umysłu na poziomie, który znosi podział na racjonalność i jej przeciwieństwo. W *A imię jej Ut pictura poesis*, wierszu, który analizuje pochodzenie impulsu twórczego, dochodzimy w pewnym momencie do: *Tej niezwykłej surowości prawie pustego umysłu / Co zderza się z soczystym... listowiem swego pragnienia, żeby zakomunikować...* (przeł. P. Sommer). Spotykamy się tu z przekonaniem, dzielonym przez wielu poetów, którzy, jak na przykład Adam Zagajewski, wyznają, iż poezja skrywa pewien mroczny sekret: jej serce jest puste i zimne.[12] Idąc dalej tym tropem musimy stwierdzić, iż u pierwocin poezji, jak też każdego aktu twórczego, żywe są tylko dwa

[11] Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Wydawnictwo Uniwersytetu Cambridge, NY 1989, s. 5.
[12] Teza ta pochodzi z eseju Zagajewskiego pt. *The Untold Cynicism of Poetry*, którego fragment poznałem za pośrednictwem „Harper's Magazine", numer z maja 1995.

elementy: monstrualnie aktywny umysł i jego nienasycenie. Jak dowiadujemy się z innego wiersza Ashbery'ego: *Umysł / jest tak gościnny, przyjmuje wszystko /Jak stołowników* (*Dni na łodzi*, tłum. B. Zadura). Jednak umysł, jak anioł, który chce dotknąć świata, by w nim zamieszkać, potrzebuje ciała i ciałem tym staje się milcząca „nijakość" świata fizycznego. Twórcza żarłoczność Ashbery'ego wchłania jego elementy, by czyste operacje umysłu skrystalizowały się na nich w obrazy i pojęcia, z których wiele znanych jest z opisów tradycyjnych. U Ashbery'ego te „przyjęte" koncepty, takie jak „piękno", „uczucie", „zachwyt" itd., odzyskują treść i substancjalność. Zostają na powrót włączone w krąg naszego bycia w świecie, ale teraz są niejako „oczyszczone". Nie gruntuje ich żaden niezależny od ludzkiej świadomości zaświat: są ciepłem wywiedzionym z pustki przez zimny umysł. Najlepszym tego przykładem jest sposób, w jaki w poezji nowojorczyka istnieje to, co potocznie zwie się naturą.

Amerykański pejzażysta

Ashbery, choć jest poetą miejskiego zgiełku, jest też, jak jego prekursor Stevens, piewcą natury. U Stevensa, który poświęcił całą twórczość pytaniu o sposób, w jaki wyobraźnia przylega do świata, natura jest nieodłączną osnową jaźni. Ashbery kontynuuje tę tradycję i radykalizuje ją. W jego wierszach jaźń i jej naturalne otoczenie splecione są ze sobą znacznie ciaśniej niż u Stevensa. Niezwykle często głos w wierszach Ashbery'ego rozbrzmiewa w kontekście konkretnej pory roku lub dnia, nasycenia czy koloru światła. Poeta, który tak doskonale czuje się w miejskim chaosie, wciąż powraca do widoków lasów, gór i rzek, bynajmniej jednak nie po to, by odpocząć za miastem. Jego wiersz internalizuje naturę i czyni z niej element swojej abstrakcyjnej świadomości. Jak zauważył pewien krytyk, u Ashbery'ego nie mamy nigdy do czynienia z „naturą", ale z „pejzażem"[13]. Różnica polega oczywiście na stopniu kulturowego i mentalnego przetworzenia. Opis natury u Ashbery'ego nie jest przecież niewinny – poprzedza go retoryka, poetyka i sposób obrazowania pokoleń poetów. Lecz to, co u poprzedników mogło istnieć samo w sobie, u Ashbery'ego właściwości tej nie posiada. Dlatego oglądamy u Ashbery'ego „pejzaże", a nie naturę; pejzaż to teren już zapośredniczony. Stąd sztuczność, teatralność czy czasami wręcz mechaniczność naturalnych tworów skomponowanych w krajobrazy. Można tu napotkać „sznury dzwonów dyndające z przytwierdzonych do ziemi chmur" (*Otherwise*), a „obłoki sunące na niewidzialnych sznurach" to „tylko sceniczna maszyneria" (*Niewłaściwe ubezpieczenie*, przeł. B. Zadura).

Krajobraz jest więc u Ashbery'ego tłem dla gry, w której świadomość tańczy ze sobą. Nie ma różnicy, czy jest on poskładany z elementów „natury" czy „kultury". Podział ten zanika, jako że każdy element wessany w wiersz staje się „wytworem" świadomości. Niezależnie od tego, czy spojrzenie wiersza skierowane jest na obłoki, czy też na obiekty architektoniczne, stają się one katalizatorami samooglądu; to na nich osadza się szadź wyobraźni.

Zabieg ten ma niesłychane konsekwencje dla poezji nowojorczyka. Jeśli przestrzeń w jej świecie wypełniona jest przede wszystkim świadomością, to elementy tej przestrzeni są również elementami świadomości. W ten sposób są one nieodłącznym tłem ludzkich nastrojów, postaw, podejmowanych decyzji. Raz po raz natrafiamy u Ashbery'ego na obrazy, opisy i metafory, w których stany jaźni rozpięte są na sztalugach fizycznych konieczności świata. W prozie *Three Poems* czytamy: *...zbliża się nowy miesiąc, ciężki od obietnic i możliwych rozczarowań*, a nieco dalej: *...trzeba będzie nauczyć się żyć wśród właściwości lutego i być może uda się nawet do niego dostosować, nim zjawi się następny miesiąc z całym wachlarzem nowych implikacji* (*System*).

[13] Bonnie Costello: *John Ashbery's Landscapes* w zbiorze esejów *The Tribe of John*, pod redakcją Susan M. Schultz. University of Alabama Press, London 1995, ss. 60-79.

W wierszu *Train Rising out of the Sea*, z tomu *As We Know*, czytamy: *Potrzebujemy więcej nocy dla nieba, więcej błękitu dla dziennego światła /które zatapia nasze uwagi nim zdążymy je uczynić*, by w następnej zwrotce być świadkami *potężnych zachodów słońca i wielkich bryz /Po których czułeś się zbyt prosty /jak wyspa przy brzegu, jedna z wielu, której nikt /Nie zauważa*.

Motyw ten śledzić można we wszystkich tomach poety. W wierszu *Evening in the Country*, z tomu *The Double Dream of Spring*, czytamy: *...jestem przejęty dreszczem/wschodzącego słońca. Ptaki i drzewa, domy, /To tylko etapy nowego rodzaju bycia /We mnie, który zamknie się późno, na długo /po zachodzie słońca i zapadnięciu ciemności*. Obiekt oglądu staje się częścią naszego bycia; dalej w wierszu dowiadujemy się, że: *Gdy moje pytające acz przychylne spojrzenie rozciąga się /po pyszne rubieże, nie tyle czuję się jak w domu /Wśród tych eksponatów widoku, co wizytuję /swe najdalsze włości*. Jakość bycia zależy od hojności naszego otwarcia na świat i precyzji, z jaką poukładamy go w sobie.

Warto w tym miejscu wspomnieć, iż Bohdan Zadura w pełni podziela ten estetyzujący pogląd i jego wiersze w *Prześwietlonych zdjęciach*, *Starych znajomych* i *Ciszy* obfitują w przykłady. Najcelniej można je chyba streścić cytatem z *Prześwietlonych zdjęć*. W wierszu *Przedmieście Gyuli* poetyckie ja dokonuje próby estetycznego ułożenia świata w sobie gdyż: *Jeśli się dobrze zapamięta, nie trzeba wspominać*.

Można zatem powiedzieć, iż, w przypadku Ashbery'ego, poczucie przygodności nas i świata, odejście od metafizyki lokującej prawdę o świecie w nim samym, uwalnia poetę. Jego twórcza siła unieważnia świat zewnętrzny, by mógł się on stać częścią nas samych. W Ashberym spełnia się projekt Stevensa, który w swej poetycko-filozoficznej rozprawie o nieobecności zaświatów, słynnym *Niedzielnym poranku* prorokował, iż efektem niepowstrzymanej, bezprzedmiotowej żądzy, która w nas mieszka, będzie całkowite skolonizowanie świata ludzką świadomością. Wówczas, być może: *ziemia nam stanie za cały raj.../Niebo życzliwsze będzie, niż zda się nam teraz, i udział będzie miało w trosce, i w trudzie* (przeł. J. M. Rymkiewicz). Ashbery zwraca nam świat – jego wiersze pokazują czym dziś, gdy wszystko zostało już opisane, mogą być dla nas uniwersalne zjawiska naturalne. W tym sensie jest to poezja sentymentalna. Dokładnie tę jej cechę odgaduje Zadura, gdy mówi: *Wydaje mi się, że... jest to poezja szalenie prosta... że gdzieś tam Ashbery jest... podszyty sentymentalizmem.*[14] Pamiętać jednak należy, iż ten sentymentalizm jest zupełnie nowy: jest imaginatywnym punktem, z którego oglądamy świat przy pomocy starych technik i konwencji, użytych do zupełnie nowych celów.

Amerykański pragmatysta

W wizji tej zanika podział na podmiot i przedmiot. Ashbery niestrudzenie opisuje nieobjęty twór świadomości, w którym ludzie i świat to jeden organizm. Można tu mówić o pewnym „biologizmie" językowym: przy pomocy słów Ashbery splata świadomość z jej środowiskiem, ożywia je i pozwala jaźni w nim się odnaleźć. Kompozycje elementów, które Ashbery wkleja w swe kolaże, są niczym zagadkowe narzędzia, które mogą okazać się jeszcze przydatne w tej operacji. W ten sposób człowiek może wreszcie przestać zadawać sobie pytanie o „rzeczywistość" rzeczywistości. W tym miejscu po raz kolejny zacytuję Rorty'ego: *...stosowanie narzędzi jest częścią interakcji organizmu ze swoim środowiskiem. Traktowanie używania słów jako stosowanie narzędzi w celu poradzenia sobie w swoim środowisku... jest wyrazem odrzucenia pytania, czy istoty ludzkie pozostają w kontakcie z rzeczywistością.*[15] Oczywiście Rorty, neopragmatyk, ma tu na myśli narzę-

[14] Bohdan Zadura w rozmowie dla „Literatury", grudzień 1998, s. 26.

[15] Richard Rorty: *Relatywizm: odnajdywanie i tworzenie*. Esej jest częścią zapisu debaty *Habermas, Rorty, Kołakowski: stan filozofii współczesnej*. IFiS i PAN, Warszawa 1996, s. 57.

dzia, których użytek jest znany. Tymczasem Ashbery zajmuje się narzędziami, które zbijają nas z tropu swą zagadkowością.

W obliczu fantastycznych kombinacji obrazów zgromadzonych w wierszach Ashbery'ego jaźń staje oczarowana i osłupiała. Przeczuwa, iż widoki te proponowane są niczym narzędzia, czy wskazówki dotyczące jej samej, lecz nie wie, jak je wykorzystać. Dlatego na przykład ptaki u Ashbery'ego są powiernikami sekretów, a balsamiczne, wiosenne powietrze nasuwa pytania o nasze miejsce wśród jego napływu. Być może przetworzony przepych natury ma być bodźcem do zorganizowania nieładu jaźni w byt duchowy, który pełniej i skuteczniej wpisze się w fizyczną skorupę świata. W ten sposób świat nadal pozostaje zagadką, zadaniem, przed którym staje każdy z nas.

Jednak użyteczność narzędzi podsuwanych świadomości nie może być weryfikowana według ogólnych zasad. Zadecyduje o niej nasze wnętrze i czas. Tylko przyszłość powie, kim jesteśmy dziś i czym są nasze wytwory. Przeczucie to wpisane jest we wszystkie stany świadomości u poety, niczym nieodwracalny wektor myśli, który jednak nas nie więzi, gdyż niesie z sobą niewyczerpane bogactwa: przyszłość w każdej chwili może sprawić, iż świat okaże się czymś innym niż sądzimy. „Brakująca ściana" przyszłości uwalnia, ale powoduje niepewność poznawczą będącą żywiołem ludzkich poczynań, które są jak *beztroskie /Przygotowania, siew krzywych nasion w bruździe* (*Tym szybsza złego naprawa*, przeł. A. Sosnowski). W tym sensie o bycie świadomości, a więc i świata, można orzekać tylko w kategoriach „prędkości, z jaką się przemieszczamy, którą spijasz niczym tlen" (*System*). Stąd, ponieważ nigdy nie wiemy, czym jesteśmy i czym jest nasz świat w danej chwili, jego tajemniczości nie da się wyczerpać, nawet jeśli należy on do nas bardziej niż kiedykolwiek i nawet jeśli przynależność tę odbieramy jako tandetny i zgiełkliwy bazar.

Zakończenie: Ashbery a sprawa polska

W świetle tych uwag, Bohdan Zadura jawi się jako poeta bardziej osobisty, wręcz „konfesyjny". Podzielając większość poetyckich przeczuć i strategii Ashbery'ego, Zadura stara się przy ich pomocy zbudować świat celowo węższy i wyciszony. Jeśli wiersz Ashbery'ego zdaje się nie mieć granic, gdyż stara się wchłonąć całość zbiorowego doświadczenia, przy czym podmiotem tego wchłonięcia nie jest żadna indywidualna jaźń, Zadura obstaje przy zawężeniu perspektywy i wyraźniejszych konturach poetyckiego ja. Jego wiersz obstaje przy granicy. Jest *cierpliwy/...Ale nie jest osłem.../...nie uniesie wszystkiego* (*Prześwietlone zdjęcia*). Nie może unieść wszystkiego, gdyż jest wytworem świadomości indywidualnej – świadomości poety.

Ta indywidualna podmiotowość Zadury widoczna jest również w użyciu ironii. Podczas gdy obydwaj poeci wykorzystują ironię jako jedno z podstawowych narzędzi, Zadura jest bardziej „ironiczny" niż Ashbery, który zawsze w końcu porzuca ten trop, by przejść w „nieludzką" wzniosłość. Mam wrażenie, iż Zadura, doskonale świadom tej możliwości, z uporem ogranicza się do poznawczego sceptycyzmu i dystansu wobec poetyckich możliwości. Dystans ten, podmiotowa ironia, potrzebny jest poecie jako zabezpieczenie przed zaciągnięciem zbyt wysokiego długu na koncie bycia. Poeta wzbrania się przed nieograniczonym chłonięciem w siebie świata, gdyż po każdej takiej operacji, po każdym następnym etapie zorganizowania jaźni, nasuwa się pytanie: „Kiedy i jak za to zapłacisz" (*Prześwietlone zdjęcia*). Bycie jako dług... ale nie dopowiadajmy. To ujęcie, ujęcie bardzo polskie, zasługuje na osobny artykuł. Tymczasem, pozostańmy w niepewności.

Kacper Bartczak

MAGDA JANKOWSKA

celebracja rozczarowań

głowa leży u stóp
cokołu

zielone liście
jak patyna

wewnątrz
głąb zamiast dziecka
które oszukanym inaczej
powinien przynieść bocian

nie każdy może mieć pomnik
ale każdy pomnik może mieć
swojego wandala

porozumienie zbiorowe

świergot nieopierzonej dwójki powitał
godzinę samobójców
minęła właśnie w radiu zet
szukającym wciąż kontaktu ze słuchaczem

fale eteru kołyszą
pomostami

trzymając się
wspólnoty czasu
przechodzimy
na letni

czwarta nad ranem
potrącona uwagą spikera
dynda jak pętla

plus minus
rysuje nieskończoność

mechanizm regulacji czasu
działa
w każdej komórce

zdążymy zmienić
nastawienie?

długa droga wzruszeń

dobrze było zostaw
obudź się wreszcie
dawaj Beethovena
wychodzisz na pierwszej odzie
powoli
od samej góry dobrze dobrze
szachiści trochę refleksu
figury przed siebie
na zmianę biała i czarna
florety w połowie schodów
z życiem kochani z życiem
batuty hop
po obu stronach
bardzo ładnie i jeszcze raz
powtarzamy do cholery
łucznicy w tamtą lukę
nikt się nie pokłada
czemu nie ma wszystkich?
fanfary wcześniej na medalistów
zaczynamy od początku
jak wy niesiecie te sztandary
skupcie się dzieci
równo dumnie
bo nie skończymy do obiadu

stop
bliżej środka ile razy mam powtarzać
sprawdź jak go łapie światło
wszyscy zatrzymujemy się
czekamy na zasłużone oklaski
wy nie myślcie wy róbcie co się wam każe
koledzy z obsługi planu:
flaga jak najwyżej
wszyscy przez prawe ramię
patrzymy patrzymy
no już prezesie
zapowiedź
proszę o złożenie przyrzeczenia
i w tym miejscu lecisz
z hymnem

niewidzialna ręka

promocje
z przeceny
dzieła kultowe
z byłego snobizmu

śmiech i oklaski
z playbacku

dywidenda

słońce nisko
rośnie cień

aria

na punkt g

skąd pochodzi moja radość?

z nieba

nad żółtą rzeką rzepaku

na fali

motyl spławika
a ciężar połowu

zwrot

odniosłam
klęskę

z różnych planet

obciął sobie palec

we śnie
a ja
na jawie

szukam plastra

zjazdy zloty sympozja

im więcej gwiazd
tym mniej autentyczne
niebo

nowy trend

dźwięk jest słyszany
bo go przenoszą fale

wiadomość się rozeszła

i przestano nagłaśniać
ciszę

bezprawie grawitacji

połączenie dobre
jak owoc
czarnego bzu z kwiatem lipy
na poty

nie ma chwili do stracenia
czas ogarnąć całość
a oko marudzi przy jakimś detalu

od pewnego wieku
co roku ubywa ci kilka milimetrów
wszechświat będzie się rozszerzał wiecznie

Magdalena Jankowska

Książki nadesłane

Poezja

Jacek Podsiadło: *Wychwyt Grahama. Księga wierszy z lat 1987-1999*. Wyd. „Lampa i Iskra Boża", Warszawa 1999, ss. 71.

Bartosz Muszyński: *Języki obce*. Wyd. „Lampa i Iskra Boża", Warszawa 1999, ss. 48.

Róża Domascyna: *Pobate bobate. Skorobajki 1994-1999*. Wyd. Ludowe nakładnistwo Domowina, Budysin 1999, ss. 85.

Ch. Radjo Monk: *Amenti Vierspurig. Fahrtenbuch 1996/97*. Verlag Die Scheune, Dresden 1998, ss. 76.

Ch. Radjo Monk: *König im wüsten Land. Wahnfried Jokers Chronik 1959-1995*. Hain Verlag, Rudolstadt 1998, ss. 87.

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki: *Kamień pełen pokarmu*. Wyd. Świat Literacki, Warszawa 1999, ss. 117.

Mila Elin: *Szesnaście wierszy*. Zebrał i opr. Andrzej K. Waśkiewicz. Wyd. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1999, ss. 23.

Stanisław Gostkowski: *Ja jestem piekłem nie inni*. Wyd. Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, Gdańsk 1998, ss. 63.

Krzysztof Kołtun: *Wileńska łza czysta*. Wydawnictwo FALL, Kraków 1998, ss. 110. Książka ilustrowana fotografiami Bronisławy Kondratowicz z Wilna.

Jakub Malukow-Danecki: *Wibryssy*. Wyd. „Obserwator", Poznań 1998, ss. 38.

Andrzej K. Waśkiewicz: *Horyzont zdarzeń. Cztery poematy*. Posłowiem opatrzył Leszek Żuliński. Wyd. Pro Libris. Zielona Góra 1999, ss. 72.

Michał Pyziak: *Cisza pęka ze śmiechu*. Wyd. Stowarzyszenie Literackie im. K. K. Baczyńskiego, Łódź 1999, ss. 45.

JERZY SPRAWKA

Na szlaku

Motto: *Boże, jeśli istniejesz, spójrz w naszą stronę. Przybądź odpocząć między nami. Ziemia, jest tak piękna ze swymi drzewami, rzekami, stawami, jest tak piękna, że niemożliwe, by nie żal ci jej było cokolwiek Boże nie udawaj głuchego...*

J. Supervielle: *Modlitwa do Nieznanego*

Dygotał z podniecenia.

Podczas dwugodzinnej jazdy autobusem drżał cały i teraz, zwłaszcza teraz, gdy wysiadł na nie oznakowanym przystanku i pozostał sam.

Wdychał wonie od rozgrzanego lasu i przestrzennych, szmaragdowych łąk. Spoglądał na migotliwą mgiełkę horyzontu przełykając głośno ślinę.

Nie mógł opanować stanu, w jaki popadł od chwili, gdy zajął miejsce w zatłoczonym pekaesie. Podniecenie czuł już wcześniej, dużo przedtem nim wreszcie zdecydował się na to, co się stało. Co musiało się stać.

Bez najmniejszej trwogi żegnał miasto, dom, w którym niemalże zapomniano o jego eskapadach. Zapomnieli wszyscy, tylko nie on. Przez długie pięć lat tęsknił do bodaj jednej nocy nad wodą. Do szarego świtu wśród łąk, mgieł, krzyku wodnego ptactwa. Jakże głęboko to w nim tkwiło. Tęsknota do szelestu tarmoszonych wiatrem trzcin, tęsknota za wonią dymu ogniska, choćby gwałtowną burzą, których tyle przeżył, zżerała go od dawna.

Miał wreszcie to, na co czekało jego ciało, mózg, cały system nerwowy: przestrzeń.

Z radością odkrywał znajome ścieżki; przemawiał z cicha do odległego lasu, do najmilszego towarzysza, przyjaciela – niedawno zmarłego ojca. Dziwna świadomość jego fizycznej obecności tuż przy sobie, wzruszała, dodawała sił.

Doskonale pamiętał jakiś świąteczny dzień. Był małym chłopcem. Ubrany w marynarski strój, na nogach miał białe tenisówki odświeżone najtańszą pastą do zębów. I tego dnia właśnie z wyprawy na ryby powrócił ojciec. Pachniał słońcem, wiatrem, czymś, co rozbudzało chłopięcą wyobraźnię. Z plecakiem pełnym tajemnic i wiązką wędzisk w spierzchniętych dłoniach, z nie ogoloną brodą i spaloną na miedziano twarzą stawał się jakiś egzotyczny wśród ubranych odświętnie sąsiadów.

Mimo pokpiwań jakiś radosny uśmieszek nie schodził z jego szlachetnej twarzy. Rówieśnicy zazdrościli mu takiego ojca. Zazdrościli przede wszystkim własnej, składającej się z trzech części wędki. Zazdrościli samodzielnych wypraw nad Czechówkę, małą rzeczkę płynącą przez miasto, w której łowiło się dorodne płocie.

Zdarzało się, że w czasie wakacji ojciec zabierał go z sobą. Nigdy nie zapomni tej pierwszej wyprawy i pierwszej złowionej na dalekiej wyprawie ryby – pięknie ubarwionego okonia.

Uśmiechnął się do wspomnień, do cudownych chłopięcych lat, kiedy to przy boku ojca poznawał tajniki wędkarskiego rzemiosła. Kiedy uczył się szacunku dla niepojętej mądrości świata, rozsądku i umiaru w zabijaniu zwierząt.

Za późno przekonał się, że świat ludzi jest niesłychanie skomplikowany, bezwzględny, bardziej drapieżny.

Zbyt późno to zrozumiał. Ale to i lepiej. Nie należał do rzeszy zapobiegliwych istotek, nie znał uczucia lęku maluczkich. Serce miał wielkie, otwarte i jasne, gotowe na przyjęcie i ochocze dawanie dobra.

Z ulgą zauważył, że uspokaja się. Podniecenie minęło, rozpłynęło się pośród zieloności. Tuż obok na piaszczystą drogę wyciekło stado kuropatw, czikczirikając wzbiły się ponad ziemię i zaraz zapadły w soczystej trawie. Poczuł jakąś nieokiełznaną radość, chciało mu się wołać głośno, śpiewać...

Dom opuścił bez uprzedzenia. Nie zostawił nawet lakonicznej kartki. Nie wie, na jak długo, z nadzieją jednak, że co najmniej tydzień spędzi z samym sobą. Nie zastanawiał się nad trudnościami. Wiedział tylko jedno – musi wyjechać. Dotrzeć właśnie tutaj.

Przygotowywał się w tajemnicy przed najbliższymi. Nie chciał się narażać na widok ich zatroskanych min albo, co gorsza, propozycji towarzyszenia. Nie mogliby zrozumieć stanu, w jakim się znajduje. Czuł się zdrowo, rześko. Nie potrafiliby uwierzyć, że jego serce bije dla błąkających się po głowie widoków wschodów i zachodów słońca, zapamiętanych na zawsze trawiastych przestrzeni, ognisk rozniecanych nad brzegami wód, nocy spędzonych samotnie na środku jeziora w przeciekającym czółnie.

W trosce o zdrowie i bezpieczeństwo zabroniono mu dawnych wojaży. Był taki okres, że sam o tym nie myślał. Fakt. Pamięta, ile bólu sprawiał mu każdy gwałtowny ruch, nawet schody. Ooo, te były przerażająco realne. Myślał, że te schody go zniszczą. Jak on ich nienawidził. Pokonał je jednak, o tak. Szydził z nienawistnych schodów wbiegając na nie ze zwinnością młodzieńca. Ciężko dysząc cieszył się i wówczas powracała tęsknota do jednostajnego rytmu fal uderzających o burty łodzi, wieczornego głosu derkaczy i wizgu śmigłych skrzydeł płochliwego ptactwa.

Odnosił uporczywe wrażenie, że coś odeszło, umknęło z jego skromnego życia – nieznośne osamotnienie w getcie bliźniaczych bloków. Najcięższe okresy spędzał nad grubym notatnikiem. Odczytywał zapiski sporządzane po każdej wędkarskiej wyprawie. Jakże szczęśliwy był wówczas. Mógł przebywać w tych wszystkich miejscach równocześnie, w których bywał przez ponad trzydzieści lat. Najbardziej zagubione osady pośród mszarów, wioski z nieprzejezdnymi jesienią gościńcami i zupełnie bezludne okolice ze smutnymi olchami jak żywe stawały przed oczami. Przypominały się sytuacje, których notatnik nie zawierał, wtedy miał wrażenie, że duch jego krąży tam nad wygasłym ogniskiem, zatrzymuje się w dobrze znanych zakolach rzeki, by wrócić i gwałtownie chwycić za gardło.

Przystanął. Od dłuższego czasu posuwał się wąską, wydeptaną przez kłusowników ścieżką. Dawniej – pamiętał – niewielki sosnowy zagajnik, dzisiaj był to już wyrośnięty w drągowinę młodnik.

Słońce i dławiący aromat żywicy spływającej po spękanych bibułkach kory osłabiły go. Siadając w cieniu mruknął niezadowolony, szelki plecaka poprawił, tak aby nie ocierały o piekące już miejsca. Spoglądał na uschnięte od dołu sosnowe gałązki ze zrudziałym igliwiem, uwagę skierował na rozrzucony szkielecik jakiegoś drobnego ssaka i zastanawiał się, czy sprosta zamierzeniu.

Uśmiechnął się. Był pewien, że podoła, zaryzykował przecież. Na długo przed tym zaniechał leków, ćwiczył kondycję, dużo spacerował, próbował nawet biegać. Tam w mieście musiał mieć stale przy sobie nitroglicerynę, tymczasem teraz nie ma jej przy sobie i czuje się bezpiecznie. Przekonany jest, że tu obejdzie się bez niej.

Obtarł spoconą twarz i szyję. Dołem, tuż nad ziemią słał się upał pomieszany z aromatami odwiecznej ziemi. Wstał z trudem. To nic – pocieszał się, zaraz skończy się ten zagajnik, potem kawałek drogi łąką i pojawi się gąszcz trzcin. Tam będzie jezioro, którego zapach już jest ledwo wyczuwalny, woda, za którą tak długo tęsknił, stanie się realna. Właśnie tutaj wędkował z ojcem po raz pierwszy w życiu. Tu poznawał nigdy przedtem nie słyszane wyrazy: grążel, osoka, jętka, chruścik i wiele innych, najmilszych nazw. To tutaj rozhuśtany falą wzburzonego jeziora nasłuchiwał ptasich głosów i uczył się ich rozpoznawania. Raz były to szybkie dżdżdż-dżdżdż lub donośne be-bebebe-eeee. Gdyby nie autorytet ojca nigdy nie powiedziałby, że dźwięki te wydaje ptak i to za przyczyną śmigłych lotek w czasie karkołomnego lądowania. Donośny odgłos przypominał beczenie kozy czy barana. Potem już wiedział, że odgłos przypominający szybkie przeciąganie paznokciem po grzebieniu wydaje dubelt, niewielki ptak z nienaturalnie długim dziobem. Całymi godzinami mógł wsłuchiwać się w donośne, głębokie duum, duuum tajemniczego bąka ukrywającego się na trudno dostępnych mokradłach.

Idąc rozmyślał nad doskonałością przyrody i przestraszył się myśli, jaka przemknęła pod rozpaloną czaszką: – Czy zdąży? Czy zdoła przekazać swemu synowi te wszystkie doznania, wzruszenia nad niepojętą logiką świata przyrody, nauczy rozumienia i tkliwego obchodzenia się z nią. Czy będzie miał łaskę wspólnego poznawania najcudowniejszych światów zagubionych w mrocznych oparach wieczornych mgieł?

Zagajnik rzedniał ustępując miejsca bezładnej plątaninie krzewów. Kruszyny i czeremchy pookręcane po wierzchołki dzikim chmielem, z pniami spowitymi wonnymi powojami umykały w wilgotny jar. Sroki spłoszone krokami człowieka skrzeczały impertynencko. Miejsca, skąd usiłowano wydobywać piasek, zarzucone były nikomu niepotrzebnymi już sprzętami. Bezużyteczne opony samochodowe, bębny archaicznych pralek, pogięte wiaderka, wszystko to rozrzucone w bezrozumnej głupocie porastały imponujące pokrzywy.

Z ulgą poddał twarz lekkiemu podmuchowi wiatru. Rzemienne szelki plecaka uwierały od dłuższego czasu. Pocieszał się, że już niedługo zrzuci ten niezbędny balast. Z miejsca, na którym się znalazł, mógł dostrzec poprzez niższe gałęzie drzew błękitną gładź jeziora i z podniecenia głośno przełknął ślinę.

Nozdrza drażniła słodka woń tataraku i przesiąkniętej wilgocią gleby. Stopy zapadały się w kępach sitowia, gdzie znajdowały pewniejsze oparcie. Ryzykowne było przechodzenie w miejscach porośniętych turzycą, skrzypem czy żurawiną. Cały ten bagnisty ląd trząsł się i uginał. Raz po raz z pokrytej mchem ziemi wydobywało się powietrze z charakterystycznym sapaniem.

Kierował się w stronę brzeźniaka, skąd do jeziora miałby najbliżej. Na niewielkiej wyniosłości rosło kilkanaście powykręcanych starością i wiatrem drzew. Było to względnie suche miejsce, nadające się na obozowisko. Uśmiechnął się: – Obozowisko, Jezu jakie to prawdziwe!

Nadstawił ucha. Dźwięk, jaki usłyszał, wprawił go w zdumienie. Nim zorientował się, od kogo pochodzi, w koronie olbrzymiej, na wpół żywej brzozy ujrzał zrywającą się do lotu czaplę. A więc nie będzie sam. Tam w górze uwił niedosiężne gniazd ten ostrożny ptak.

Rozejrzał się. Po chwili namysłu wybrał miejsce z gęstym podszytem bujnie pełgającego bagna, ziela o specyficznie dławiącej woni, jemu nie przeszkadzał ten silny aromat, więc wdychał go z lubością.

Po kilkugodzinnej, wyczerpującej pracy miał dach nad głową, pachnące zielem mieszkanie na bliżej nieokreślony czas. Nie zamierzał odpoczywać, dopóki nie zakończy wszystkich prac. Nagromadzenie drewna było ostatnią czynnością, teraz mógł rozpakować się na dobre.

Zadowolony był z siebie. Usiadł. Bez niepokoju wsłuchiwał się w swoje wnętrze. Serce tłukło się głośno, ale nie lękał się o nie. Tak intensywnie nie pracował od dawna. Po chwili oddychał równomiernie.

Przekornie dotknął kieszeni bluzy, w której przetrzymywał papierosy. Drażniło go posiadanie ich. Nie palił przecież od pięciu lat. Nie powinien ulegać pokusie. Kilkakrotnie odpinał guzik i szybko cofał rękę: – Oprze się, więc po co je brał?

Specjalnie na tę okazję kupił dwie paczki ekstra mocnych, ze starych niemal zapomnianych rupieci w biurku wygrzebał nie używaną od lat zapalniczkę. Wymienił utleniony kamyk i napełnił gazem. Wszystko to w tajemnicy, z lękiem kilkunastoletniego wyrostka. Bał się najbliższych i ich zatroskanych twarzy, a teraz walczył. Rozsądek kazał mu zapomnieć o papierosach, a także o butelce, w jaką się przezornie zaopatrzył na wypadek napotkania człowieka.

Pokusa była silniejsza od rozsądku, wiedział, że nie oprze się magicznej sile posiadania czegoś zakazanego. Ostrożnie zaciągnął się i stwierdził, że to obezwładniające, bardzo przyjemne uczucie. Takie dziwne, jak długi pocałunek doświadczonej w miłości kobiety. Z omdlewającym zawrotem głowy położył się na wznak, patrząc na odstające, łuszczące się atłasowe pasemka kory brzozy, na zawieszone niczym w powietrzu czaple gniazdo. Westchnął głęboko.

Zbudził go jakiś ruch, łomot. Nie podnosząc się obserwował siadającego na gnieździe ptaka. Zaczęło szarzeć na dobre. Po chwili nadleciał drugi ptak czyniąc podobny hałas.

Do brzozowego wzgórza cichcem podchodziły mgły. Dołem przy samej ziemi robiło się chłodno i mroczno. Gdzieś daleko horyzont rozjaśniało jeszcze zachodzące słońce. Powietrze drgało od żabiego rzegotu, coś szurnęło w zaroślach i zapiszczało przenikliwie.

Drzemka na gołej ziemi i wilgoć wywołały nieprzyjemne dreszcze. Z zadowoleniem przyjrzał się stosowi ułożonych na opał gałęzi i zabrał się do rozniecenia ognia. Z przyjemnością wdychał aromatycznych dym i nim ogień rozpalił się na dobre, przygotował posiłek.

Ściemniło się zupełnie. Rozgwieżdżone niebo wróżyło dobrą pogodę, chociaż przygotowany był także na słotę. Namolne zazwyczaj, dokuczliwe komary rzadko dawały znać o swoim istnieniu. Wtapiał się bezgłośnie w zapadającą noc.

Świat przewrócił mu się do góry nogami trzykrotnie. Ten świat, do którego wkraczał z dziecinną ufnością, okazał się cyniczny, małostkowość ludzka budziła w nim pogardę. Nie uczestniczył w pogoni za splendorami, wartości materialne nie miały dla niego znaczenia w przeciwieństwie do innych.

Dobrze przyjrzał się hańbie ludzkiej służalczości, chytrej kokieterii i podstępnemu cwaniactwu. Do tego wszystkiego odczuwał pogardę, choć zdawał sobie sprawę z tego, że trudniej jest żyć z takimi ideałami. Szanował prostego człowieka, jego skromną pracę, umysł i spracowane ręce. Podziwiał uczciwość i mądrość życiową.

Pamiętał ojca, tego niezrównanego wagabundę o wesołym, nieco rubasznym usposobieniu, cieszącego się przyjaźnią albo podziwem w każdej wiosce, do których docierali w licznych wędkarskich wyprawach. Podziwiał łatwość, z jaką zjednywał sobie przyjaźń nowo poznawanych ludzi. Obserwował go i uczył się. Stwierdził, że szczerość i uśmiech to magiczny klucz do ludzkiego skomplikowanego wnętrza.

Wytężył słuch. Osiadająca obficie rosa przyniosła ludzkie głosy. Zaniepokoił się. Nie dlatego, że się bał. Przestraszyła go możliwość spotkania z ludźmi jako takimi. Tego wieczoru nie pragnął towarzystwa. Pragnął być sam i zaniepokoiła go możliwość naruszenia jego intymności. Głosy stawały się wyraźniejsze, mógł już odróżnić poszczególne wyrazy, potem głośne gwizdnięcie i nawoływanie. – Karaś! Do nogi, wróć!

Lekki trzask suchych gałązek świadczył o bliskości zwierzęcia. Wpatrywał się w ciemność i niemal odczuwał zapach przyczajonego stworzenia. Gdzieś w głębi nieprzeniknionej ciemności rozbłysło światło latarki. Ostry snop omiatał gąszcz krzewów i białe pnie brzóz wydobywając niebieskawozielone barwy; czyjś głos powiedział do niewidocznych ludzi: – Tam ktoś jest, zobaczyć? – Po długiej chwili milczenia padło przytłumionym głosem. – Karaś, do nogi, Karaś!

Podniósł się. Bez obawy oczekiwał nadejścia nieznajomych. Chrzęst łamanych patyków i blask światła był coraz bliższy. W koronie brzozy załopotały skrzydła spłoszonych ptaków. Zapadła cisza, w której słychać było złowrogie warczenie psa. Nagle zaskomlił przenikliwie i zapadła cisza. Światło latarki również zgasło.

Wokół trwała przyczajona, złowroga ciemność.

Przysiadł na piętach w oczekiwaniu. Przypomniał sobie o butelce koniaku i uznał, że to odpowiedni moment na przywitanie nocnych gości. Mimo to czuł się nieswojo. Z udawanym spokojem podsuwał brzozowe polana do środka ogniska. Powietrze porwało kilkadziesiąt iskier – obserwowali go, to pewne – mimo niechęci sięgnął po papierosa. Odpalił go rozżarzonym końcem patyka i ułożył się na boku w oczekiwaniu. Czekał, aż tamci coś zdecydują. Długo to trwało. Zrezygnowany wczołgał się do szałasu. Dławiący aromat zielska pomieszany z dymem ogniska podziałał jak narkotyk.

Obudził go chłód. Z całą przytomnością umysłu pamiętał o nocnych zdarzeniach. Teraz w chwili narastającej szarości zachowanie nocnych gości wydawało mu się dziwaczne.

Na klęczkach opuścił schronienie wkładając głowę w gęste opary mgły. Od wygasłego ogniska wiało chłodem i specyficznym zapachem dymu, jaki wydzielały nie dopalone, sczerniałe polana. Wszystko wokół uperlone było gęstą rosą.

Rozejrzał się z ciekawością. Po tamtych ani śladu – pomyślał. Ledwie widoczna zorza wnosiła pogodniejszy nastrój. W niedalekich, przyjeziornych zaroślach harcowało ptactwo.

Rozpakował sprzęt. Czynił to z gorączkowym pośpiechem, jakby w obawie przyłapania na tych zwyczajnych czynnościach. Upił trochę gorącej herbaty z termosu pamiętającego dawniejsze czasy. Rzeczy, które były

zbędne podczas połowu, zamaskował starannie w niewielkim oddaleniu od szałasu i przerzucając przez ramię plecak, wyruszył.

Wysokie, ociężałe od rosy trawy ustępowały kępom sitowia. Natknął się na wydeptane miejsce, od którego ledwie widoczna ścieżka umykała w kierunku zachodnim. Rozejrzał się i poszedł w przeciwnym kierunku. Roślinność stawała się coraz bujniejsza, otoczenie dziksze.

Powoli szedł po obwodzie jeziora. Coraz zapadał się w zagłębienia rozbryzgując brunatną maź trzęsawiska. Przygnębiająco podziałała myśl o niedostępności brzegu. – To już ponad trzydzieści lat – przypomniał sobie. Wkroczył właśnie w gąszcz. Przed sobą miał łozinowy las. Gałęzie od dołu oblepione wyschniętym mułem nasuwały przypuszczenia o niedawnym zejściu wody do misy jeziornej. W wilgotnej ziemi dostrzegł ślady bosych stóp i głębokie odciski gumowych butów. Szedł za tym bosym tropem z nadzieją, ale z i trudem przeciskając się między sprężystymi gałęziami. Meandry ścieżki, plątanina gałęzi zdawały się nie do przebycia. Przedzierał się mimo to z uporem i nadzieją.

Długo to trwało, za długo. Tracił oddech, siły, a ślady stóp mknęły dalej, w chaosie zielonych listków na zielonoszarych, giętkich gałęziach.

Przystanął, a raczej szarpnięty do tyłu, zawisł. Czuł, że w czasie tej mozolnej drogi jakaś gałąź chwyciła go od tyłu, wsuwając się pomiędzy plecak i pachę prawej ręki, a inna zahaczyła się jakimś cudem za stałą szelkę plecaka, unieruchamiając go.

Szarpnął się rozpaczliwie raz i drugi, bezskutecznie. Ciężko dysząc spoglądał w bezmiar wilgotnego, zielonego szaleństwa. W głowie poczuł ucisk i bolesne pieczenie w klatce piersiowej. Poczuł nagły skurcz i w chwilę po tym miał dziwne wrażenie oddalającej się szybko rzeczywistości, tak jakby leciał w przeciwnym kierunku pędzącego pociągu. Nogi ugięły się, ręce opadły wzdłuż tułowia i tak pozostał, złapany jak w potrzask. Przed upadkiem na twarz powstrzymywały go pokrzyżowane, zaplątane gałęzie.

Krztusząc się, plując, usiłował usiąść. Zorientował się, że towarzyszy mu człowiek. Widział jego nie ogolone policzki, siwy zarost na brodzie i bezzębną czeluść wykrzywionej ni to w uśmiechu, ni to w wysiłku twarzy. Z uwagą wpatrywał się w wyślizgany przez palce daszek dziwacznej lisiej czapki. Miał pewność, że kiedyś, tylko nie wiadomo kiedy, widział już taką dziwaczną czapkę z wytartym daszkiem i tak właśnie nonszalancko nałożoną na bakier, ale twarzy nie pamiętał. Była mu obca, choć jakaś taka przyjazna. Zaraz też przypomniał sobie, że kiedyś już przeżył to zdarzenie. Poznawał otoczenie, nastrój chwili, no i tę czapkę. – Dziwne – pomyślał – ja już to kiedyś przeżywałem. Był tego pewny.

Stary równomiernie uciskał mu piersi, mamrocząc coś pod nosem. Przyglądał się tej nie ogolonej, podziurawionej ospą twarzy, chudej szyi w niezliczonych obrączkach zmarszczek i wyświechtanej koszuli bez kołnierzyka. – Nie, nigdy przedtem nie spotkał tego człowieka – przekonywał się – ale wszystko poza tym się zgadza.

Ręce starego przypominały delikatny szmergiel, czuł je na piersiach, były drobne, ale mocne. Usiadł z trudem przy pomocy starego. Rozejrzał się. Miejsce, w którym się znajdowali okolone było ścianą zwartej trzciny. Jedynie szeroki przesmyk odsłaniał widok na lustro dużej wody.

Stary zapalił papierosa osłaniając dłonią płonącą żagiewkę zapałki i milczał patrząc spod przymkniętych powiek na oblepione czarnoziemem stopy. Zdawał się obojętny na niespodziewane towarzystwo.– Jak to się stało, że

znaleźliście mnie, człowieku? – zapytał. W pamięci miał bezlitosne, sprężyste gałęzie i świadomość obezwładniającej bezsilności. Z niepokojem stwierdził, że mówienie sprawia mu trudność, więc zamilkł, tym bardziej, że stary zupełnie zlekceważył jego pytanie.

Zastanawiał się nad swoją niemocą. Z trudem odpędzał natrętne myśli o przecenieniu swoich możliwości i to już od samego początku wszczepienia myśli o przygodzie. Zdał sobie sprawę, że cielesna powłoka nie nadąża za pragnieniami duszy, miał na to teraz przygniatający dowód.

Mgły rozpierzchały się zostawiając po sobie kuleczki rosy. Słońce błysnęło ostrzej, załamujące się promienie kołysane smugami tęczowych barw rozpiętymi siateczkami pajęczyn opadały drgającymi kuleczkami. Wypędzone z kryjówek przeróżne owady, krzyżując czułki wychodziły na powitanie ranka. Powietrze zaczynało buczeć, popiskiwać, brzęczeć; miał wrażenie wstępującej w ciało energii.

Przez szeroki przesmyk w trzcinach dostrzegł zbliżające się czółno. Odpychane sękatą żerdzią podchodziło do brzegu. Mężczyzna posługujący się prymitywnym wiosłem nie spuszczał oka z jego twarzy. Badali się wzrokiem. W oczach tamtego dostrzegł niechęć, wrogość. Jakże śmieszny wydał się sobie wraz ze swoją ufnością. Był intruzem, natrętem, kimś z obcego świata – czuł to wyraźnie. Nawet ten milczący, omszały chłop manifestuje swoją odrębność i dumę. A może pogardę?

Przeraził się. Po raz pierwszy w życiu nie umiał znaleźć słów, które by w sposób najprostszy trafiły do drugiego człowieka. Nie potrafił ułożyć paru prostych zdań, aby wypadły naturalnie. Czy to, że znalazł się na obcym terenie nieświadomie ingerując w proceder akceptowany przez miejscowe środowisko, było powodem nieufności? Wrogości?

Postanowił zabierać się z tego miejsca. Miał przeczucie, że stał się przyczyną niepokoju. Tamci wyczekiwali. Przez głowę przelatywały różne myśli, których nie śmiał wypowiedzieć. Zdawały się miałkie, puste, bez żadnego znaczenia wobec tej surowej prostoty.

Mężczyzna wygramolił się z łodzi i mocnymi rękami wciągnął ją na rozmiękły brzeg. Powolnym krokiem skierował się w stronę starego. Ten siedział skulony z przyklejonym papierosem w kąciku warg i nawet nie spojrzał w kierunku nadchodzącego. Był to silnie zbudowany młody człowiek z długimi, opadającymi na ramiona włosami.

Wstał z głębokim westchnieniem. Pozbierał swoje rzeczy i ruszył wypatrując jakiejś drogi, śladów ludzkiego przejścia. Zdradliwa spleja kołysała się pod każdym stąpnięciem. Wprawiał w ruch rosnące na niej krzaki i wysokie trawy. Musiał dobrze uważać, by nie wpaść w jakąś zdradliwą dziurę. Krążył w kółko. W trzcinach wrzało, gotowało się i bulgotało, co jakiś czas słyszeć można było pisk, chrapliwy krzyk, gwałtowny plusk. Tam rodziło się, walczyło i ginęło istnienie.

Przyszło mu na myśl, że słysząc to wszystko nie odczuwa radosnego podniecenia. Nie wzrusza go migotliwy ruch skrzydeł zawieszonych w powietrzu ważek, gwar rozbudzonego nad wodą dnia.

Bezradnie krążył wokół tych dwóch milczących ludzi. Nie miał pojęcia dokąd skierować swoje kroki. Z trwogą pomyślał o niedawnym zasłabnięciu, a ci nie wyglądali na gościnnych.

– Jeśli chce pobaraszkować tymi kijkami – odezwał się młody – to musi obejść jezioro. Od wsi grunt jest twardy, tyle, że płytko tam i ryba ot, tycia. Tutaj nie dojdzie do wody, to nie grąd to gąbka i niejednego już wessało.

Od serca radzę, a widzę, że coś i nietęgo wygląda – powiedział z hamowaną troską.

– Dobrze się czuję – odparł. – Nie sądzę jednak, abym miał tam co robić, dokąd mnie wysyłacie. Zostanę tutaj! Nie chodzi mi o złowienie ryby, nie zależy mi na tym i nie po to tu przyjechałem. Wystarczy, że jestem tu, właśnie tylko to mi wystarczy – powiedział podenerwowany jednym tchem. – W brzeźniaku mam szałas. Przez jakiś czas da mi schronienie, a czuję się wystarczająco dobrze, by rozejrzeć się jednak. Może znajdę gdzieś miejsce dla swoich wędek.

Odpowiedzią było wzruszenie ramion. Zajęli się studiowaniem swoich twarzy. Stary i ten młody mężczyzna porozumiewali się wzrokiem.

Dobrnął do łodzi. Dno pokrywała gruba warstwa cuchnącej wody. Dostrzegł w niej kilka martwych płoci. Z drugiego końca przyciągała wzrok skołtunioną sieć z wplątanymi wodorostami. Oczka sieci srebrzyły się rybią łuską i śluzem. Pachniało rybą i butwiejącymi na dnie roślinami.

Obejrzał się. Po tamtych ani śladu! Rozejrzał się w popłochu nie dowierzając. Gdyby nie pewność, że byli tu, rozmawiał z nimi, mógłby przypuszczać, że majaczył. Z ociąganiem sięgnął po papierosa – cóż to znaczy? – zastanawiał się. Zdenerwowało go nagłe, niezrozumiałe zniknięcie tych dziwnych ludzi. Po krótkim namyśle postanowił skorzystać z okazji i bez zgody tamtych, nieobecnych zresztą, użyć pozostawionej łodzi.

Powoli odzyskiwał równowagę ducha. Sprzęt, plecak, przynęty ułożył na pozostawionej sieci. Chwycił długą żerdź i odpychając się od dna wypływał na lustro wody. Wysiłek, jaki włożył w tę czynność, rozproszył drzemiące obawy. Spojrzeniem ogarnął najbliższe otoczenie. Zagrało w nim najpiękniejszą muzyką na widok dywanu liści grzybienia ciągnącego się szerokim pasem. Kwiaty tej rośliny rozchylały się do przygrzewającego słońca. Roje różnorodnych ważek unosiły się tuż nad powierzchnią marszczonej leciutką falą wody.

Cisza. Wspaniała, błogosławiona cisza i spokój. Jak odległe i nierealne wydały mu się wszystkie troski. W takim otoczeniu czuł się całkowicie bezpiecznie jako cząstka nieogarnionej całości. Tak właśnie pojmował szczęście, ledwie uchwytne w staczającej się kropelce dżdżu po szablastym trzcinowym liściu, w nagłym wyskoku na powierzchnię wody rybiej drobnicy w ucieczce przed żarłoczną bandą okoni.

Zamyślił się nad niezrozumiałym zniknięciem tych dwu. Przypuszczał, że odejście było szczególnego rodzaju gestem przyjaźni, przyzwoleniem. Być może na początku surowo ocenił ich zachowanie, ale dlaczego? – zastanawiał się. – Kto wie, czy ten dziobaty staruszek nie uratował mu życia? A teraz zostawili go samego szanują prawo do samotności drugiego człowieka.

Rozluźnił kołnierz koszuli i zdjął kurtkę. Upał się wzmagał, czuł, jak spodnie oklejają uda, co wywoływało swędzące podrażnienie skóry.

Od brzegu dolatywał niesiony wiatrem ciężki zapach mułu i obsychających w upale gnijących gałęzi. Mieszało się to z wonią tataraku, ryby i słodkawego dymu napływającego nie wiadomo skąd. Czuł, jak zapada w przyjemny stan niebytu. Z zachwytem obserwował stado przelatujących łabędzi. Wsłuchiwał się w miarowy poświst ogromnych skrzydeł i zastanawiał się, dokąd lecą. Po niedługim czasie nadpłynęło stadko czapli. Ich wygięte do tyłu szyje między falującymi skrzydłami i nogi wyciągnięte do tyłu na całą długość przypominały jakieś starożytne okręty.

Niewiarygodnie długo zachował ten obraz. W chwili, gdy świadom był

rzeczywistości, nie mógł opanować iluzji, jaką utrwaliła pamięć. Błądził wzrokiem po szarzejącym niebie z uczuciem niepewności. Widok lecących czapli znikał i wracał pod czaszkę kilkakrotnie.

Powierzchnia jeziora wygładziła się. W miejscach, gdzie tracące siły owady dotykały spokojnej tafli wody, natychmiast tworzył się rozszerzający krąg. Tam atakowała ryba.

Sprawdził zastawione wędki. Na jednej, gdzie przynętą była rosówka, zahaczył się kilkunastocentymetrowy okonek. Z rozrzewnieniem delikatnie odczepił rybę i ostrożnie wpuścił do wody. Obserwował chwilowe oszołomienie okonika i powolne znikanie w toni. Wspomniał pierwszy pobyt z ojcem, którego już nie zobaczy, nie usłyszy.

Czynił przygotowania do powrotu. Do szałasu pragnął dotrzeć przed mrokiem, który tam, w gęstwinie łozin może być niebezpieczny. Obawiał się rannej przygody, poza tym czuł zakłopotanie z powodu przydługiego przywłaszczenia łodzi, za co pragnął się odwdzięczyć w jakiś sposób. Pocieszał się, że to oni sami pozostawili mu wybór, znikając dali ciche przyzwolenie na korzystanie z ich własności.

Płynął powoli pracując wiosłem długimi pychami. Obserwując brzeg dostrzegł właśnie kryjącą się ludzką postać. Był także pies, duży biały pies węszący przy ziemi w miejscu, gdzie poprzednio ocknął się z omdlenia. Zaniepokoiło go zachowanie tego człowieka, tym bardziej że usłyszał gwizdnięcie i po chwili żałosne skomlenie.

Ląd wydał mu się nieprzyjazny. Idąc z trudem po nasiąkniętym wodą, gąbczastym brzegu poddawał się narastającemu lękowi. Z przerażeniem pomyślał o tym, że być może za chwilę będzie musiał się bronić, walczyć. Nie, w żadnym wypadku nie potrafi walczyć, zbyt słaby czuł się na taką ewentualność.

Podniecenie, jakiemu ulegał, tamowało oddech, słyszał gwałtowny łomot serca. Nie wiadomo dlaczego, znowu ujrzał stado przelatujących czapli. Wpatrywał się w wygięte esowato szyje i brnął potykając się o dziury i kępy sitowia.

Najpierw porzucił plecak. Jego ciężar stał się nie do zniesienia. Nie rozumiał stanu, w jakim się znalazł. Obrazy przelatujących ptaków zamieniały się teraz w starcze twarze w lisiej czapce i znowu powolne machanie skrzydeł i zawiśnięta nad wodą ważka. Krzyknął z przerażenia. Szarpnięcie za kurtkę było nagłe i mocne. Z trwogą oczekiwał ciosu. Ukrył głowę w ramionach i czekał. Z ulgą stwierdził, że szarpnięcie spowodowała gałąź, o którą zaczepił. Rozpoczynał się właśnie gęsty pas wiklinowej dżungli.

Miał wrażenie, że wszedł do rozżarzonej studni, że jakieś olbrzymie cęgi chwytają za pierś i wtłaczają w lepką, mazistą duchotę. Bał się teraz, o jakże się bał. Pragnął przedrzeć się przez to piekło jak najszybciej. Zdawał sobie sprawę, że już ledwo powłóczy nogami.

W chwili największego wysiłku nadleciały czaple. Sunęły majestatycznym lotem drwiąc sobie ze wszystkiego dumnie wygiętymi szyjami. Usiłował pochwycić je za wyciągnięte nogi, ulecieć.

Chwytał sprężyste gałęzie, z trudem wyciągając nogi z lepkiego, tłustego mułu. Pot zalewał mu oczy, a nieznośny ból w klatce piersiowej odbierał resztki tchu. Przytomności nie tracił mimo nakładających się obrazów z dalekiej przeszłości. Sceny z dzieciństwa mieszały się z przeżyciami złamanych przysiąg w kościele, z księdzem od pogrzebów, twarzami zawsze zatroskanych rodziców, leczących czapli i węszącego psa.

Przedarł się wreszcie. Poznał wzniesienie i powykręcane pnie brzozowych drzew. Za wszelką cenę pragnął dotrzeć w pobliże szałasu, tego kruchego domu utkanego z marzeń, zapachu bagna i wilgoci.

Wiedział, że tam będzie bezpieczny. W tej ciemnej aromatycznej jamie czekało wytchnienie. Wyzwolenie od panicznego strachu.

Resztkami sił czołgał się do miejsca, w którym powinien znaleźć szałas, ostoję dla udręczonego ciała.

Paraliżujący ból przesunął się z okolic piersi wyżej. Zaatakował gardło, twarz, lewą stronę ciała. Stróżki potu spływały po policzkach – krzyknął. Zewsząd przepływały do niego ospowate, nie ogolone twarze z nasuniętymi na oczy lisimi czapkami. Wykrzywione chichotem gęby zbliżały się bezładną masą. Krzyknął raz jeszcze.

Uniesiony na prawym boku przyglądał się pogorzelisku. Aromat dopalającego drewna nasunął mu najradośniejsze wspomnienia. Niezliczone noclegi przy ognisku z ukochanym ojcem. Wędrował brzegami krętych rzek, pływał po jeziorach, brnął piaszczystymi ścieżkami w znoju upalnego lata, leżąc obserwował roje ważek i chmury drgających muszek.

Teraz nie miał siły na wydobycie głosu. Prawą dłonią wczepił się w soczyste zielsko i resztkami świadomości spowiadał się matce ziemi ze swojej do niej miłości.

Długo, żałośnie wył jakiś wiejski kundel.

Za sobą pozostawił szeroką, pogmatwaną drogę.

Do leżącego bez ruchu podkradała się mgła.

Jerzy Sprawka

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Włodzimierz Pawluczuk: *Wierszalin. Reportaż o końcu świata trzydzieści lat później*. Wyd. Biblioteka „Kartek", Białystok 1999, ss. 132 + 12 nlb. (fot.).

Wacław Grabkowski: *Wypalacz gruntu i inne opowiadania*. Wyd. Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Wrocław 2000, ss. 61.

Włodzimierz Fendrych: *Czy Jahwe zastępców jest władcą totalnego państwa?* Wyd. Obserwator, Poznań 1999, ss. 124.

Jan Prowincjusz: *Gadula*. Wyd. Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa", Warszawa 1999, ss. 127.

Joanna Usarek: *Patrz! Jest*. Powieść. Wyd. R. & S-Publika, Warszawa 1999, ss. 224.

Sławomir Stanik: *Pisarze mówią*. Instytut Wyd. „Świadectwo", Bydgoszcz 1999, ss. 172.

Europa ojczyzn. Materiały z seminarium pt. „Rola i znaczenie ojczyzn w zjednoczonej Europie. Pod red. Pawła Bromskiego, Wyd. NAVO, Warszawa 2000, ss. 92.

Marek Karcerowicz: *Nie przypominam sobie pani*. Wyd. Czarna Lampa, Warszawa-Wołowiec 2000, ss. 204.

Rafał Czoch: *Grupowa psychoterapia*. Powieść. Wyd. Autorskie „Grafomania", Kraków 1999, ss. 298.

Stanisław Rogala: *Współczesne środowisko literackie Kielecczyzny. Słownik pisarzy i badaczy literatury*. Wydawnictwo GENS, Kielce 1999, ss. 339.

ALEKSANDER JASICKI

Z głową w trzech koronach

ja
– ponad zamki Spiszu
i
szkarłat
Klasztoru

i
ponad Mnichami
ja
– samozwaniec

ja – dumny
ja – dostojny
ja
z głową
w trzech koronach

– upada mi
do stóp
Dunajec

Trzy Korony, latem 1998

Maślaków portfel

co bieszczad nocą zgubi –
to
rankiem
wszystko moje

a jeszcze mu
pod wieczór
przetrząsam
kieszenie

znalazłem –

jeden gruby
jak portfel
pękaty

a drobnych –
to
całe kurenie

Smolnik n. Osławą

Nieletni, kłusując na miłość

kraina słonych jezior
a my…

nie mogliśmy przecież o tym wiedzieć
tamtej
słodkowodnej nocy
łowiąc stada tęczowych
fluidowych pstrągów –
odrywały się od naszych gładkich
absolutnie młodych powierzchni
i – miękko
aksamitnie –
zderzały w powietrzu
(niektóre łącząc w pary)

zapominając o bożym świecie –
(żadnych zmarszczek,
kręgów na wodzie, no nic!)
siedzieliśmy nadzy
z ukrycia w rzęsach oglądając
nasze nieletnie kłusownictwo…

kiedy ostatni raz zarzucaliśmy sieci
przy brzegu – niepostrzeżenie – meandrował już ranek
– brzydki
nadęty jak paw

manipulował przy drzwiach
i
przez dziurkę od klucza widać było
na parę lat naprzód;

wtedy
gdy jeziora leżą już w depresjach
a ławice tęczowych fluidowych pstrągów
wypływają z nich
do góry brzuchami

i
gdy deltami oczu w dół
spławiają
pieprz i sól…

Zemugula – jajo mechaniczne

wszystko jasne –
czas pracuje
i
mniejsza dla kogo;

i mógłbyś choć raz
popatrzeć na to inaczej…

bo na przykład:
kiedy ty już golisz nocy brodę
i w studnię lustra wcale nie przypadkiem śpiewasz:
dzwoni dzwon,
dzwoni dzwon
kula ziemska płynie –
to śpiewasz tak nie bez przyczyny,
bo wiesz:
oto wzywa cię do zajęć znienawidzony dzwonek
i kogut dnia za chwilę
złoży swoje nudne
mechaniczne jajo

ale – rozsądek, agent twych krwiopijców
podpowiada także inne rozwiązania
i na przykład – mówi –
zaśpiewaj to tak:
zvoni zvon,
zvoni zvon
Zemugula plava…

co po czesku znaczy to samo
co wyżej,
ale:
zaśpiewaj to sobie
po czesku,
zrób to!

i co?
– śmiechem nakręcone
mechaniczne jajo

Ktoś się zbliża do ud mojej żony

(Z cyklu *Skrzydła i inne groźby*)

do jej ciała
które najpierw porzuciła w trawie

do jej ciała
które zaraz pośle mnie po pomoc

do jej szafki
gdzie w blaszankach jak w retortach
na półeczkach stoją spraye
na owady…

gdy odchodzę od jej ciała – to powietrze
buczy tak
że silnik serca głuszy –
gdy odchodzę
to jej ciało już w powietrzu
na kosmatych łapach mi unoszą…

nogę z gazu zdjęli
i
cichną motory

– ktoś się zbliża
do ud
mojej żony

Bar sycylijski

(Z cyklu *Skrzydła i inne groźby*)

zaraz to wszystko wyleci
w powietrze!

takich jak ci tutaj na pysk się wylewa
na gębę wyrzuca, znaczy
na aparat
ssąco-liżący, gębowy

tu jest tylko jeden smutny bar w pobliżu
i ci z *musca* leniwie drzemali tam po kątach –
po haraczu w miejscowych sklepach
wieczorem bar należał do nich

ach – pizza, *pizza siciliana*
magnes dla przyjezdnych;
jej słońce świeci tutaj cały dzień
i
gdy przetacza się ponad stołami
to właśnie jest ten moment
w którym można coś z życia mieć
dla siebie…

*musca domestica**–
tej rodziny nie lubił tu nikt
bali się prawie wszyscy
jakby chłopa
w okolicy nie było…

a jednak!
– wyleciało
w powietrzu fruwało
przepędziła z baru bufetowa,
że ho!

**musca domestica* – mucha domowa

I po lodach…

nie przyniosę ci, nie ma mowy
nie doniosę –
nie opowiem nawet
jak smakowały…
cieknie w dół
topnieje między nogami –
strachu tylko można się najeść

kruche stożki –
rozchylone wafle
w których ciepły
lepki
język wiatru

wafle gór
kruche
wylizane –
góry puste
jak
po lodach wafle

Luty 1999, Zakopane

Aleksander Jasicki

STANISŁAW CICHOWICZ

Moja historiozofia sztuki*

á Jacques Derrida

Gdy mówimy o „mojej historii sztuki", mamy na myśli dostrzegany przez siebie wycinek sztuki, odcinek historyczny. Ten ujęty i pojęty wycinek rzeczywistości artystycznej należy do mnie – wykładowcy, jakkolwiek ja sam, wykładowca czy artysta, jestem również skrawkiem i okrawkiem rzeczywistości szeroko pojętej. *Ja* artysty podobnie jak *Ja* wykładowcy przypieczętowane jest podpisem lub sygnetem. Sygnatura – w atramencie, w laku, w wosku – testuje. Znamię wyryte, wypalone na rzeczy. Znak przynależności, przywłaszczenia rzeczy. Przypisywać sobie rzecz w ten sposób, to wpisywać ją przez podpis we własny rejestr dóbr osobistych dla popisu przed innymi. Dominium przeobraża się w kondominium. Co do mnie, nie dopuszczę do tego; nie zrobię tego, jak zaraz się okaże.

Historia to dzieje opowiedziane, jakkolwiek tak stwierdzić nie potrafi Francuz, nie ma bowiem owych dwóch słów, a tylko jedno: histoire, za to może Niemiec, który tymi dwoma słowami dysponuje; coś się wydarzyło, coś dzieje się nadal i o tym należy powiedzieć, trzeba opowiedzieć; oto cała historia. Ale mnie interesuje coś więcej lub coś mniej niż opowieść. Historiozofia! Inaczej mówiąc rozumienie zmiany. Bo są zmiany w sztuce – od czasu do czasu i przez cały czas. Przyroda nie zna czasu sama przez się, sama w sobie, mimo że zna zmianę; obu „rzeczy" zaznać do żywego potrafi jedynie człowiek. Jego udziałem i jego dziełem jest właśnie sztuka, którą pod powyższym względem należy uznać za przeciwieństwo przyrody. W różnych epokach, kulturach i językach owa przeciwstawność była obnoszona w słowach: physis-techne, natura-arte, przyroda-kunszt. Na polu i w lesie, w górach i na morzu próżno szukać kunsztownych wytworów, dzieł sztuki, chyba że je wstawi tam człowiek, swoją twórczością okrasi przyrodę.

Mówiąc tak zaczynamy toczyć słowa w kółko: ruszamy na szlak z dziełami sztuki, których niemało jest wokół nas, a które powołali do istnienia ludzie sztuki; wspólnym mianownikiem jednych i drugich jest, jak słychać, „sztuka". Jak się dowiedzieć co to takiego? Ano, sondując ludzi oraz dzieła, pierwszych poprzez te ostatnie, skoro to dzięki nim rozpoznajemy tamtych jako artystów. To prawda, że nie zawsze, że niekiedy nie dostaje dziełu kunsztu albo zmienia się pojęcie sztuki u ludzi. Przychodzi krążyć między sztuką a dziełami, uwzględniając zawsze po drodze ludzi, i odbiorcę i twórców, bo to dzięki ich umysłowi, oku i ręce dochodzi do wyrwania z bezdusznej materii mniejszej lub większej porcji obrobionej podług wytycznych ducha. A więc ludzi sztuki poznajemy po ich dziełach, te zaś po ich przynależności do dziedziny sztuki. Powtarzając za E. H. Gombrichem pierwsze zdania z jego opowieści *O Sztuce*, można by zadać sobie kilka pytań: „Czy jest w istocie coś takiego jak Sztuka? Czy są tylko artyści? Kiedyś byli to ludzie, którzy brali do ręki kawałek kolorowej gliny i zarysowywali kształt bizona na ścianie jaskini. Dzisiaj niektórzy kupują farby i malują reklamowe

* Wykład z cyklu *Moja historia sztuki* wygłoszony został 14 października 1999 r. w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej.

obrazki. Nic nie przeszkadza w nazywaniu tych wszystkich czynności sztuką, jeśli się tylko pamięta, że takie słowo może oznaczać różne rzeczy, w różnych czasach i miejscach… Sztuka przez duże S nie istnieje. Sztuka przez duże S stała się czymś w rodzaju fetysza".

Nie najlepsze to miano, „fetysz", dla Sztuki przez duże S. Fetysz sam w sobie jest ucieleśniony w konkrecie, jest czymś jednostkowym w zespoleniu pierwiastków duchowego i materialnego. Ale dzieł sztuki jest legion. Ciało sztuki jest istnością mnogościową. Nie ma jednego tylko artysty ani jednego tylko artystycznego przedmiotu. W swoim rodzaju jeden jedyny na świecie byłby po prostu osobliwością nie mającą w swoim rodzaju podobnych sobie rzeczy. I być może jest w istocie tak, właśnie tak, z prawdziwymi artystycznymi dziełami. Rękodzielne, rzemieślnicze, kunsztowne wyroby muszą nosić piętno seryjności, znamię serialności, w przeciwnym razie nie znalazłyby kupca, odbiorcy, użytkownika. W końcu wszystkie są robione na potrzeby kościoła, pałacu lub zwykłego domu. I dlatego empirycznie i historycznie podchodząc do tego fenomenu, rękodzieło czy rzemiosło są przyrodnim rodzeństwem sztuki, czyli kunsztu.

Wyodrębnijmy myślnie dwie instancje, których splot, których dialektyka determinuje dzieje sztuki, odmienia kształt kolejnych dzieł; te dwie instancje czy instytucje to Pracownia i Rynek, Pracownia Artysty i Rynek Sztuki. Dialektyka oddziaływań obu instytucji, jakkolwiek spekulatywnie wydaje się czymś oczywistym, jest trudna do wyśledzenia i do prześledzenia w czasie, nawet jeśli wyspecjalizowani historycy mają lepszy dostęp do odpowiednich dokumentów niż przeciętny wzrokochłon obrazów. Raz ta dialektyka doprowadza do mediacji, a raz znowu sprzyja postępującej polaryzacji, nieco rozładowując napięcie lub wzmagając jego moc.

Dziejowość sztuki widoczna gołym okiem, inna niż zmienność przyrody, gdy ją wziąć przed rozum, unaocznia swe prawidłowości? *That is the question.* Bo kiedy mówi się o sztuce, co się ma na myśli? Zasłyszany w dzieciństwie, gdy więc o mnie chodzi – zasłyszany pół wieku temu wierszyk głosił: „To nie sztuka zabić kruka, ale rzecz zupełnie świeża gołą dupą siąść na jeża". Wyrażona w tym wierszyku myśl określa sztukę jako umiejętność, kunszt, którego wytwory, płody i owoce – przez porównanie z przyrodą – zawierają w sobie coś niezwykłego, niemal cudownego, o ile cudem jest – jak mówił kiedyś Leibniz, a za nim inni – przekraczanie zwykłych praw przyrody. Aczkolwiek artyści oraz *écrivains d'art* hipostazują sztukę odrywając ją od ludzi sztuki i dzieł sztuki, przeistaczając w samodzielną władzę, w moc twórczą przysługującą rodzajowi ludzkiemu jako takiemu, co uwidacznia lub usłyszalnia wyrażenie „dzieła sztuki". A przecież powinno się rzec: „dzieła ludzi sztuki", skoro to nie jakaś sama w sobie sztuka tworzy dzieła, lecz je wyrabiają ludzie – dopowie ktoś – z kunsztem, z maestrią! Zgoda, ze sztuką w ręku, w oku, w umyśle. Artyści poddają się pewnym prawidłom, zastanym lub stworzonym przez siebie. Ulegając naciskowi zespolonych norm, twórca, sztukmistrze, majster opowiadają się swoją robotą za sztuką; ich dzieło splata już u źródła w jedno ideę i demiurga. O tworzywie nie mówmy, bo dziś może być nim byle co każdokrotnie. Jakie są zaś pryncypia, normy, reguły? O to pytać trzeba historyka sztuki, dziejopisa, pamiętając wszakże, że w odpowiedzi poda je w zwerbalizowanej postaci, podczas kiedy praktyk, artysta wyczuwa je, zna w intuicyjnej formie jako nacisk, nie nakaz, płynący z ducha, a nie z ust, jakkolwiek często źródłem tej presji albo zachęty, jak to kto woli, są uduchowione porcje materii, czyli inne dzieła sztuki po prostu…

Aby rozprawiać o sztuce oraz o jej dziejowości, unikając przy tym historiograficznych popisów, trzeba pamiętać, gdy się chce prześledzić schematyzm jej dziejów, zarówno o ludziach sztuki, którzy podług niej coś tworzą, jak o tych wyrobach, ale przede wszystkim o nich, skoro bez nich nie byłoby w ogóle wiadomości ani o tych ludziach, ani też o samej sztuce przez małe s. Dzieło – oto punkt wyjścia, wyjścia z błędnego koła i wejścia na spiralę hermeneutyczną, której poszczególne zwoje okazują się kołami hermeneu-

tycznymi. W przeciągu dziejów sztuki ten punkt wyjścia ich rozpatrywania daje się odszukać w łonie takiej opozycji jak grecka *physis-techne*, łacińska *natura-cultura*, polska *przyroda-cywilizacja*. Zawężając te opozycje do *rzecz-wyrób* i domyślnie przyjąwszy, iż *wyrób* jest tworem ręki, oka i umysłu ludzi, podczas gdy *rzecz* jest tworem przyrody, bytu, Boga, dzieło występuje pomiędzy i między *rzeczą* i *wyrobem*, jako coś wytworzonego na użytek estetyczny, jako obraz, rzeźba lub pieśń, a nie praktyczny, jak to się dzieje ze stołem, chlebem i nożem. Wyrób artystyczny nie jest narzędziem, zapamiętajmy to sobie, nie dziwiąc się temu. Pozwoli to na następny krok, na skok spiralny.

Otóż dla ludzi złaknionych chleba powszedniego dzieło sztuki nie ma w sobie nic upragnionego. Wprost przeciwnie, budzi tylko zgorszenie, gdy własną cennością przekracza cenę chleba. Tak daje znać o sobie w ludzkim odczuciu różnica między bezużytecznym a użytecznym. Odrębność obu porządków, do których należą wytwory rąk piekarza i rzeźbiarza niekiedy się zaciera: na stole, który sam może być wytworem meblarskiego kunsztu pojawia się wykwintny wypiek, który swą plastyczną formą zwraca na siebie uwagę, lecz nóż, równie ozdobny jak cała zastawa, robi swoje i na tacy, będącej też dziełem artysty, pozostają jedynie okruchy. Niewiele ważą, lecz ich nikły ciężar sumuje się z ciężarem innych odpadków na śmietnisku. Wiktualia, utensylia, to ponderabilia (termin urobiony przez autora, za wzór mający „imponderabilia", termin utworzony przez O.T.L. Bismarcka); waży chleb, waży nóż i stół waży. Przedmiot artystyczny nie ma ciężaru własnego, fizycznego, jego waga jest inna. Należy on do imponderabiliów w odczuciu tych, którzy mają z niego czysto duchowy pożytek. Aby pod powłoką fizycznej rzeczy dostrzec artystyczny przedmiot, potrzeba odpowiednio wykształconych środków postrzegania. Owe przewroty zmysłowe i umysłowe dokonują się podczas obcowania z dziełami artystów i to ich historie śmiało można nazwać historią sekretną sztuki. Bywa, że takowe przewroty również powstają dzięki kunsztowi mistrzów kuchni i stołu albo rzemieślników i zdobników, jednakże dopiero w przypadku przedmiotów gromadzonych przez kolekcjonerów i muzealników, w galeriach i na ekspozycjach rozgraniczenie użytecznego i bezużytecznego jest wyraźnie widoczne i pozwala chłonącym nowe wrażenia lepiej zżyć się z osobliwościami sztuki.

Przedłużeniem i poszerzeniem ścian jaskiń są ściany ekspozycyjne tych wszystkich miejsc, w których chowa się, a zarazem ujawnia poprzez zestawienie, rozstawienie i wystawienie licznych dzieł sztuki, które wszystkie razem tworzą i stanowią specyficzną przestrzeń zwaną kręgiem sztuki w materialnej oraz idealnej wersji. Wszystko, co trafia do tego materialno-idealnego przestworu, jest wyrwane niczym cytat z macierzystego otoczenia, jak ów jaskiniowy kształt bizona i przetoczone do obcego otoczenia, przytoczone niczym cytat w nowym kontekście (por. pokazany do góry nogami pisuar Duchampa). Właśnie ta operacja i tylko ona, od Lascaux po Tate Gallery, nadaje rzeczy honorowy status dzieła sztuki: okazuje się ona – transcendentalnie biorąc – pierwiastkowym działaniem artystycznym. Tego uczy działanie, które zwie się instalacją i to po sobie pokazuje jego wytwór. Moja pierwsza instalacja ujrzała w Galerii Foksal światło dzienne właśnie pod tytułem *Cytaty*; natomiast w komentarzu do niej mówiłem: *W Galerii Foksal... chodzi o przytaczanie... jakoż to ta przestrzeń nie-materialna i nie-idealna, lecz przy tym realna, w połączeniu z ruchomością materii i idej pozwala przyjmować całe przedmioty naturalne i sztuczne, całe połacie kosmosu. Przytaczalność... Pojawia się w miejscach, które są tylko dla niej ustanawiane. Człowiek wprost otacza się sferami, które służą mu do przytaczania. Choćby ta przestrzeń chrześcijańskiej świątyni, w której podczas sprawowania Eucharystycznego Sakramentu ma być przytaczana rzeczywistość nadprzyrodzona. Są wszakże i inne bardziej powszechne miejsca przytaczania: sale szkolne i wykładowe, sala sądowa, sale koncertowe, teatralne i filmowe, sale wystawowe i muzealne, w których przytacza się mniejsze lub większe fragmenty rzeczywistości ludzkiej albo pozaludzkiej... Z chwilą gdy przedmiot sztuczny lub naturalny znajduje się w przestworze sali wystawowej, dokonuje się – jak w kociołku alchemicznym – jego transmutacja czy też transsubstancjacja: przeistacza się on w dzieło sztuki. O tej możliwości mówią w milczeniu pomalowane ściany paleolitycznych jaskiń, tę możliwość niemo w sobie zawierała pusta Galeria Kleina, dzięki tej możliwości sama siebie przytacza wypełniona cytatami Galeria Foksal.*

Każda epoka artystyczna ma swój kanon, który rozstrzyga, pod jakim warunkiem coś może wstąpić w materialno-idealny krąg sztuki i w nim pozostać niemal na zawsze. Obecna doba jest bardzo łaskawa i dla takich zjawisk. Po *Pisuarze* Duchampa i *Gównie artysty* Manzoniego może w kręgu sztuki, w gronie przedmiotów artystycznych znaleźć się dowolny przedmiot gotowy, pod warunkiem, że okaże swą bezużyteczność wskutek swego oderwania od macierzystego środowiska, zmiany swego pierwotnego statusu, pozbawienia dawnych pozycji czy póz, zatarcia naturalnego światłocienia i pokazania się w ten sposób w nowym naświetleniu – a więc lada rzecz, lada odpadek, lada śmieć, byleby w jego posturze plastycznej dostrzec nowinę, rzecz zupełnie świeżą, byleby uchwycić to przeistoczenie, które zmienia stare w nowe, wyłonić z jednej rzeczy drugą, zgoła niepiękną, niekoniecznie nawet interesującą. Ta wewnętrzna przemiana jakości fizycznych przedmiotów w artystyczne jakości, to alchemiczne przetworzenie rzeczy, ta transsubstancjalizacja ponderabiliów w imponderabilia musi być ukazana innym, ma być podana i dana w mgnieniu oka, w świetle błyskawicy. Twórca, który swym działaniem nie zdoła udostępnić swej prawdy czułemu odbiorcy, nie zdoła przełamać oporu jego nawyków, chybia. Chyba chybia dziełem celu, nawet gdy poprawnie posługuje się właściwymi po temu środkami warsztatowymi, które zawodzą, niezdatne do rozbudzenia wrażliwości odbiorcy na odkrytą nowość. Nowość nie tyle wydobytą na jaw ze starej skorupy „przedmiotu gotowego", ile będącą efektem kreacji działania od podstaw stwórczego.

W takich sytuacjach pojawia się w ostatnich wiekach osobliwa postać zwana „krytykiem sztuki", która pośredniczy obok Marchanda na Rynku Artystycznym pomiędzy Twórcą a Odbiorcą, a jej misją jest otworzyć oczy temu ostatniemu na wartość kreacji. Stąd mnożące się na dobre i złe komentarze do dzieł, z których czytelnik może się dowiedzieć, jakie były intencje artysty i w co one mierzyły, czy były trafne i czym wzbogacały artystyczny dorobek ludzkości. Podglądając Twórcę przez okno jego Pracowni z ruchów ręki Krytyk próbuje odczytać drgnienia jego oka, a poprzez nie, razem wzięte, śledzi poruszenia samego umysłu. Krytyk ma wiedzieć o dziele nieomal więcej niż Twórca. Teoretycznie jedynie, skoro nie praktycznie. Do niego tedy należy werbalizacja i enumeracja czysto duchowych, wewnętrznych form nacisku, który uzewnętrznia się jako siła plastyczna w toku materializacji; zespół tych reguł, norm lub pryncypiów, jakkolwiek je zechcemy nazwać, krótko mówiąc artystyczny kanon ma charakter intersubiektywny i dlatego można dzięki niemu mówić o Sztuce w ogóle, tkwi – *in est* (powiedziałby dokładniej łacinnik) – i w dziełach i w umyśle, pospołu osadzona w artystycznym wyrobie i w twórczym wyrobniku. A że z czasem, który mija, przemijają upodobania i wzorce artystów, kanon jest istnością historyczną.

Ars longa vita brevis wzdycha niejeden z żyjących artystów. Skoro dzieło ma przetrwać (a nie odwrotnie) twórcę, tym bardziej że w wielu przypadkach ten ostatni po zakończeniu procesu twórczego wypuszcza to pierwsze z rąk, jak grafik rysunek, a malarz obraz czy rzeźbiarz rzeźbę, przez co ich śmierć nie jest zbieżna ani równoznaczna z unicestwieniem samego wytworu. Twór nie przetrwa wytwórcy, gdy podczas procesu artystycznego jest zrośnięty z jego żywym ciałem i pulsuje tym samym co ono rytmem, jak z tancerzem taniec, ze śpiewakiem pieśń, a z grajkiem muzyka i dzięki temu zrośnięciu spektator dostrzega kanon inkrustowany w twórczym ciele artysty, *in actu*, chciałoby się rzec, na żywo, mimo że z trudem potrafi wysłowić i wyliczyć wszystkie jego składniki, ocalając je pamięcią od zniknięcia w pomroce dziejów.

Artyści odchodzą i przychodzą, a wraz z nimi dzieła, nieraz w mgnieniu błyskawicy, w szumie wichury, niesione przebojem pod stopy człowieka na plażę historii. To falowanie oddaje patrzącemu z daleka ogrom zmian na widnokręgu otaczającym artystów i dzieła; ich źródło, leżące gdzieś na wyżynach albo w głębi duszy ludzkiej, pulsuje stale. Od niepamiętnych czasów po czas dzisiejszy. W muzyce, pieśni i tańcu, w rzeźbie, malowidle i rysunku.

Rysować, malować, rzeźbić... Tańczyć, śpiewać, grać... Mówi się o tych czynnościach od wieków. Z nimi to niemal się zrosły dawne greckie czy łacińskie słowa, takie jak *techne* i *ars*, *eidos* i *forma*, *kanon* i *reguła*, *disciplina*, *agora* i *forum*, *topos* lub *chora* oraz *locus* czy *spatium*, we współczesnej polszczyźnie są one oddawane mniej lub bardziej szczęśliwie wyrażeniami *sztuka*, *wygląd*, *prawidło*, *umiejętność* albo *surowo przestrzegany porządek*, *rynek* czy też *plac publiczny* oraz *miejsce* lub *przestrzeń*. Należy jednak o nich pamiętać, bo dają ściślejsze wskazówki, jak rozprawiać o dziełach sztuki i gdzie szukać dla tych dzieł ich rodzimego przestworu. Jak nazwać ich przestwór, którym pulsuje dziejowa sztuka sama, w którym osadza czas jej twory, który przygarnia do swego kręgu, kręgu sztuki wytwory ludzi albo przyrody przeistaczając je w dzieła? Po prostu Przestworem. Grek powiedziałby *xopa*, *chora*, starożytny Grek, dodając wtórnym tchem *xopos*, mając w oku pamięci, przed pamiętliwymi oczami korowód, sakralny taniec zbiorowy, jakże wtopiony w ten przestwór, jakże z nim stopiony, skoro my, nowożytni ludzie w tymże stopie wypatrujemy etymonu choreografii; korowód zwąc tańcem sakralnym nie zmylimy nikogo, bo tym był dawno, dawno temu, bo *chora* poprzedza *sacrum* i myliłby się ktoś, kto sakralny krąg, choćby nawet krąg taneczny, kolisty *choro-wód*, nieomylnie stapiałby, utożsamiałby przez wzgląd na sakralność z otwierającym się przed nim przestworem. Filozof światowy (a dziś to określenie jest równoznaczne z innym: filozof wioskowy) patrzy w ten przestwór i mówi: nazwą (lub pierwszym imieniem) była *chora* – taka jak ją określa Platon w *Timajosie*, nie mogąc jej uchwycić w trwałej autointerpretacji. Poczynając od otwartego wnętrza korpusu, systemu języka lub kultury, *chora* oznaczałaby abstrakcyjne rozmieszczenie, miejsce samo, miejsce absolutnej zewnętrzności, lecz również miejsce rozwidlenia dwóch sposobów widzenia pustki, pustkowia, na którym, jak na polu walki, zetrą się ze sobą rzecznicy tego, co (jest) ponad bytem (*epekeina tes ousias*) Sofii i Techne, Mądrości i Sztuki w zmaganiach o Czas i Byt, o pierwszeństwo czasu Sztuki nad czasami Jestestwa, o pierwszeństwo w rozumieniu Bycia Bytów, czas Dzieła nad czasem Jestestwa.

Dzieła sztuki ukazują się w rzeczywistej przestrzeni, o ile mają ulec materializacji, to prawda; ukazują się wszak czyimś oczom lub uszom; ich wygląd ma tedy oprócz fizycznej także stronę estetyczną (jakby dawniej Grek powiedział), zmysłową (jak chce tego polski zwyczaj językowy). Zmysł odpowiednio kształcony postrzega w tym wyglądzie więcej niż niewyrobione zmysły; ta ejdetyczna czy też – jeśli kto tak woli – formalna nadwyżka rozstrzyga o różnicy – nic się na to nie poradzi – między naturalnym a artystycznym przedmiotem. To, co estetyczne (w etymologicznym i technicznym sensie terminu), podporządkowuje sobie w dziele sztuki i wchłania w siebie to, co fizyczne. Dla przykładu: ma dzieło sztuki swe *spatium* i poddaje się pomiarom, nie wnoszą one jednak wiele do jego topografii. Przedmiot artystyczny należy do innego porządku niż przedmioty naturalne – on i one wymagają innej znajomości rzeczy. Od artysty zatem – powiedzmy – chce się uczyć ten, kto staje pod oknem jego pracowni i kogo jego twórczość obchodzi, chce się uczyć tego, jak odbierać jego wytwór i jak obcować z przedmiotem artystycznym. Twórca podczas pracy dostrzega cień odbiorcy, który ten rzuca na jego wytwory. I choć swoje czynności podporządkowuje tym czy innym prawidłom, gotowy jest od nich odstąpić nieco lub surowo ich przestrzegać przez wzgląd na tych, którym udostępnione zostanie dzieło *de iure*, może tworzyć pod publiczność lub na przekór jej i być sytym sławy lub przymierać głodem *de facto*. I to niekoniecznie przez to,

żeby wypatrywał w placu przylegającym do pracowni jakiegoś forum czy po prostu targowiska, słowem, żeby w odbiorcy dopatrywał się sędziego lub nabywcy, nie; ale obaj, twórca i odbiorca, zajmują po przeciwległych stronach dzieła stanowiska warunkujące siebie nawzajem, w nierównym wprawdzie stopniu, w wysoce nierównym, ale warunkujące, nawzajem! Aktualny czy potencjalny – odbiorca zawsze wywiera nacisk – pozytywny lub negatywny. Do twórcy należy wszakże w tej grze pierwsze i ostatnie słowo. Stawką w tej grze jest kanon, złożony kanon czynności artystycznych.

Sztuka jest zespołem powszechnych, trafnych i pożytecznych przepisów służących określonemu celowi. Tak twierdził w II stuleciu Galenus, powtarzał tę formułę za nim w Odrodzeniu Ramus, rozpowszechniał te słowa w XVII wieku Goclenius. Albowiem kanon to nie Reguła, ale reguł kilka: Fizyczna, Estetyczna, Ejdetyczna, Konstrukcyjna, Strukturalna, Analityczna, Mimetyczna itp. Artystę prowadzi nie jedno prawidło, lecz cały zespół, i to prawideł wielorakich. One to w sposób niepisany, nieformułowany w słowach rządzą czynnościami, których celem jest wytworzenie odpowiedniego przedmiotu artystycznego. Kto ustala kanon? Pytanie naiwne.

W sztuce nie ma prawodawców. Jakkolwiek inwencja jest indywidualna, to ponadindywidualna już jest jednak norma. Ustanawia ją cech? Też nie! Bo przeciwwagą jego dopuszczalnego woluntaryzmu jest kaprys publiczności. Gdzie w takim razie ustala się kanon? Z pewnością nie plac publiczny jest jego macierzystym środowiskiem! Raczej pracownie..., które sztuka skupia, które sztuka scala..., niejako Pracownia Artysty. Okna Pracowni Artysty wychodzą na Plac Publiczny. Ktoś zawsze przez nie zagląda i jego cień nieodwołalnie pada na dzieła sztuki. Od Lascaux w Dordogne po *Big Salt Lake* w Utah.

Okna te są zawsze uchylone i zawsze za nimi jest Rynek. Owych prawideł początkujący, a więc niewyrobiony twórca musi się uczyć czynnie, jak znowu niewyrobiony, a więc początkujący odbiorca zaczyna ich się uczyć biernie. Dlatego to tylko w pierwszym wypadku mowa o umiejętności – w drugim będzie można mówić jedynie o znawstwie. Toteż gdy ktoś dziełem swym ją okazuje, tę umiejętność, przyznaje mu się, że uprawia daną dyscyplinę artystyczną. Którą? To zależy od charakterystyki przedmiotu artystycznego, a także od historycznego rozkładu poszczególnych dyscyplin w „polu" sztuki.

Ma sztuka swój przestwór, który ustanawia gest artysty z siebie i dla siebie, ma swoją czasowość, którą rządzi tajemnica istnienia ludzkości. W nim i w niej trzeba zestawiać dokumenty artystyczne, jakie pozostawiły na ścianach europejskich pieczar kultura paleolityczna i na wyschniętym dnie jeziora amerykańskiego współczesna kultura; jest na tej podwójnej skali, zwłaszcza na czasowej, sąsiedztwo to dla człowieka niepojęte.

Znajomość dziejów z autopsji jest żywa, to pewna, lecz przed retrospekcją historyczną wznosi barierę pamięci; w perspektywie chwili widać raczej miniony dzień niż minione tysiąclecia; w swoim sprzeciwie lub zgodzie twórca ma zazwyczaj na oku zastaną praktykę artystyczną, na której horyzoncie dopiero pojawia się tradycja. Tylko w tle mogą majaczyć cienie wielkich przodków.

Doba współczesna przechodzi pod znakiem nowatorstwa. Ruszający własną drogą twórca, który nie chce iść po śladach swoich poprzedników, może wyjść poza wytyczone przez tamtych pozycje i albo szukać pomiędzy nimi nowiny, albo wypatrywać nowości w zachodzących między nimi związkach. W obu przypadkach innego rzędu przedmioty artystyczne powoła do istnienia. I nic go nie powstrzyma w tym pędzie. Wynajdywanie wciąż nowych problemów i ukazywanie ich w tworach odbiegających od wszelkich kanonów stało się od czasu Duchampa potrzebą i powinnością twórców. Do Przedmiotu Artystycznego poczęto włączać wszystko, co uprzednio było z niego wykluczone. Przez uchylone drzwi Galerii lub Muzeum dojrzał Odbiorca przedmioty naturalne lub techniczne oderwane siłą

od ich przyrodniczego lub cywilizacyjnego otoczenia; inna rzecz, że dzięki temu uprzytomnił sobie, że działalność..., że czynność artystyczna warunkuje po prostu możliwość oderwania przedmiotów od ich macierzystego kontekstu (choćby jak dawniej przez plastyczną obróbkę albo bez niej, jak dziś).

Żeby nie było nieporozumień: nowatorstwo nie jest jarzmem, jeszcze jednym, nakładanym przez los na artystę. I ono może w każdej chwili zostać odrzucone. Dzięki otwarciu granic dyscyplin artystycznych (choćby przez to ujawnienie w sposób czysto operacyjny, w praktykach współczesnej doby – a nie w sposób refleksyjny – możliwości oderwania elementów rzeczywistości naturalnej i technicznej od macierzystych porządków i przytaczania ich w porządku innym, będącym domeną sztuki) zmienia charakter panujący tam rygor: przestaje być uświadamianą koniecznością i staje się obiektem wyboru. Właśnie – wyboru (bo procederem stać się może przytaczanie gestów swoich poprzedników, jak to widać na przykładzie tzw. nowych dzikich).

Kiedy ktoś imieniem X lub Y nie chce tańczyć, śpiewać albo grać na jakimś instrumencie, ale postanawia zająć się architekturą lub rzeźbą, lub rzemiosłem artystycznym, albo uprawiać malarstwo, rysunek, grafikę, to może on zająć już tylko wyznaczoną uprzednio pozycję Architekta lub Rzeźbiarza, albo Rysownika i Grafika w historycznej konfiguracji tzw. sztuk plastycznych czy pięknych; chyba że wyjdzie dziełami poza nią lub ponad nie wszystkie, gdzieś pomiędzy nimi – p o m i ę d z y – eksplorując dziedziny dziewicze lub eksploatując zawiązujące się między nimi – m i ę d z y – stosunki. Powtórzmy: chyba że... Czy nowatorstwo to zostanie uznane? Czy zniesie stary rozkład dyscyplin artystycznych dając początek nowym? Która z instancji przesądzi o tym: ta zwana w skrócie lub przez metaforę Twórcą lub Artystą czy też ta nazwana, nazywana symbolicznie Odbiorcą lub Publicznością? Gdzie będą dojrzewać podobne decyzje: tam, gdzie króluje Pracownia Artysty, czy tam gdzie rządzi Rynek? Oto pytania, na które odpowiedzieć sobie trzeba po namyśle.

Stanisław Cichowicz

Książki nadesłane

Wydawnictwo „Norbertinum", Lublin 1999-2000

Piotr Grzegorz Gorczyca: *Chcę wstać*. Poezje. Ss. 39.

Sabina Rachel Kalowska: *Uciekać, aby żyć*. Ss. 296. Seria: Głosy ocalonych, t. 2.

Ks. Stanisław Ryżko: *Trzeba zostać*. Pamiętniki. Ss. 366. Seria: Duchowieństwo Polskie w Więzieniach, Łagrach i na Zesłaniu w ZSRR. Pamiętniki i Dokumenty, t. 2.

Elżbieta Cichla-Czarniawska: *Olszynowe królestwo*. Powieść. Ss. 234.

Elżbieta Cichla-Czarniawska: *Władysław Sebyła. Życie i twórczość*. Ss. 184+18 ilustr.

RADOSŁAW SĄCZEK

Z tomu *chory rozsądek*

żeby H.L. wreszcie spadł

Chciałem żeby Harold Lloyd wreszcie spadł
z wieżowca a chwilę potem zmartwychwstał.
Lubię zmierzch bohaterów lubię ich powroty.

Potrzeba następnego papierosa zaczyna się tuż
przy filtrze tego który teraz się dopala.
Tylko wilkołaki liczą na pełnię. Księżyc

nie sądzę aby na coś liczył. Chciałem
żeby Harold Lloyd wreszcie spadł z księżyca.
Na oczach tysięcy telewidzów i sąsiadów.

Kolejki w sklepach też miały swoje cykle.
Matki wielodzietnych rodzin piły więcej kawy.
Chciałem żeby światło biło a cienie się śmiały.

wiersz katastroficzny

Pomyśleć że po paru latach pierwszy raz kłócimy się o zmywanie naczyń.
Pomyśleć że potem ja wychodzę z kuchni z mokrymi dłońmi
i zaplanowaną dalszą częścią awantury. I nie mogę powstrzymać śmiechu.
Pomyśleć jak rzeczy tracą i zyskują wagę. Pomyśleć jak byśmy mogli

panować. Gadanie o sensie i znaczeniach katastrofy kiedy nie upadł
żaden wieżowiec a „Posejdon" miał spieprzony radar i fali nie będzie.
Słyszałem jak gadają w autobusach w kawiarniach na uniwersytetach
straszą upadkiem. Neurotyczni pojebańcy! Kopią groby i nie umierają.

Odejdziemy we śnie i nic się nie stanie. Odejdziemy na jawie i nic
się nie stanie. Pomyśleć że tylko przekleństwa strach i modlitwa
z prośbą w inwokacji zapiszą się. Na chwilę. Pomyśleć i wzruszyć
ramionami. Jutro znów będzie chleb a przynajmniej ziemia.

kilka następnych prób wyjaśnienia sobie paru niejasności

Dla porządku ustalić że niczego nie zdołam posprzątać co najwyżej
żarty na bok i fikcyjne wyobrażenia
z powrotem do puszki. Niech czekają na „jeszcze

znajdą się lepsze momenty". Co się zmienia to okoliczności. W kolorach
jedyny już można dostrzec kontekst – wciąż książki
torby koło łóżek. Wyjeżdżam by załatwiać

sprawy do pozałatwiania. Wieczory rosną jak źrenice dla nich. Tyle
samo w tym cichej metody. A „świat wyręczy
ci matkę i ojca" jak przepowiednia i teleskop.

topienie marzanny

Na wiosnę głos się bardziej niesie i wieści czyli rano słychać śmieciarki
i mamy lepszy wgląd w cudze życie bo znów zechciało się w ogóle
gadać.
Większe miasta zwyciężyły małe w zimnych śpiworach i z rakiem
krtani.
– Welika Srbia. Oblężenie będzie trwało jeszcze przez parę tygodni.

Podobno mędrcy łażą z gołą dupą natomiast głupcy siedzą z głupią dupą
za przyciemnianymi szybami niezłych samochodów ale bez
prezerwatyw.
Czas wzmocnić pień lecz postanowienia są jak liście. Pień na nich nie
straci
pod tym warunkiem że się nie przywiąże. Posągi dużo łatwiej toną.

niż inne ofiary – zasada: posągom nie betonujemy nóg. Płoną młode lasy
i podkłady kolejowe od wypalania traw – przynajmniej radio tak straszy
rezonując ministerialny nakaz obojętności na gnicie. Jednak trzeba
trochę spłonąć i trochę się utopić. Znamy życie i zużycie. Znamy ceny.

prohibicja na czas wizyty ojca św.

Warszawa chce być opuszczona
w taki upał i chce nas wypocić
na alkoholowy weekend na zalew
albo np. na Kazimierz Dolny.

Jest inaczej. Przyjeżdża papież
i żółknie miasto. Nadciąga jeden

koma dwie dziesiąte miliona wiernych.
Tu przypominam sobie twoje: jesteś sam?

* * *

Wschód poskąpił czerwieni.
Teraz odchodzę powoli jak koło
na wodzie – gdy wstanę poczuję się
oddarty. Póki co: bezruch ale wiadomo
więcej niż się dzieje. Idziemy wzdłuż parku
zostawiając długą bliznę na wszystkich innych sercach.

na celowniku

Filmowy wieczór – wyceluj kamerę bo mam wszystko
czego chciałem na wyciągnięcie ręki i bez wyciągania nóg.
Mróz w wietrze. Cienki płaszcz. Warkot miasta

i czerwone światła. Taksówkarze masują niewidome szyby
i wskakują z powrotem do aut. Oddajcie
filmom co filmowe. Ktoś mieszka w MOIM apartamencie

i używa mojego samochodu. Papierosy
tlą się nieruchomo jak punkty z laserowego celownika.
Wszystkich nas ma na oku jakiś snajper. W końcu.

cmentarz wojskowy w Puławach

Tak. Wczorajszy wieczór zrabował większą część
snu i rano bolała głowa. Tak – później ten spacer
do pracy do Misia przez wykasłane miasto.

Tak. Zastałem go w niezłym nastroju gdy wykuwał krzyż
na nagrobku. A później pewnie jeszcze jeden i jeszcze
więc postanowiłem czekać po drugiej stronie ulicy.

tam gdzie już dawno nikt nic nowego nie wykuł.
Tam czekałem ścierając zielone zacieki
i mech z prostopadłościanów. Zapomniane chłopaki.

Radosław Sączek

JANUSZ STYCZEŃ

Wilgotny list

Zapłaciłam mu za orgazm i on mi nie dał orgazmu. Ile mu zapłaciłaś? Pięć tysięcy. To trzeba było zażądać zwrotu pieniędzy. Wie pan, było mi głupio żądać zwrotu pieniędzy. Przecież on nie wykonał usługi, za którą mu zapłaciłaś. Wszedł we mnie i zaraz skończył, nic nie czułam. Powinnaś zażądać zwrotu pieniędzy. Panie Winicjuszu, to jednak był syn mojej macochy, więc mi nie wypadało. A wypadało ci dawać pieniądze? Jak już mu te pieniądze dałam, to nie wypadało mu ich odbierać. Już stale będziesz płaciła facetom? Niech pan nie mówi tak głośno. Ela, rozejrzyj się, przy stoliku przed nami i przy stoliku za nami nikt nie siedzi, można rozmawiać spokojnie. Panie Winicjuszu, ja się zawsze boję. Czego się bać tutaj, w „Empiku". Sama mówisz, że część tych ludzi znasz z psychiatrii, wszyscy oni mają rentę psychiatryczną, tak jak ty. Ale ja właśnie dlatego się boję, że jestem psychiczna. Przecież wy wszyscy psychiczni znacie się doskonale. Panie Winicjuszu, ja wciąż powtarzam sobie, że nie powinnam tak się bać wszystkiego, ale to powtarzanie nic mi nie daje i tak się boję. O, jak dobrze, niech pan mnie tak trzyma za rękę. Przecież nie drżysz. Panie Winicjuszu, ja w środku się trzęsę. Pisz wiersze, to się uspokoisz. Teraz nie piszę. To pisz znowu, wyślesz mi pocztą. Jak teraz napisze, to będą subtelniejsze. Tamte, które panu wysłałam, były za wulgarne. No, nie były takie wulgarne, wiesz, jak je sobie nazwałem? Jak? Wiesze wilgotnej pochwy. Panie Winicjuszu, pan się zraził do mnie przez te wulgaryzmy. Ależ nie. Podobał mi się ten zwrot: moja pochwa jest wilgotna. I jeszcze podobało mi się porównanie spermy do łzy. Niezłe. Panie Winicjuszu, ja się naprawdę wstydzę. Ależ, uważam, że to piękna historia, zawiadamiasz mnie pocztą i wierszem, że twoja pochwa jest wilgotna. Ja się wstydzę. Nie ma czego. Jeszcze żadna kobieta nie wysłał mi pocztą takiej wiadomości.

Winicjusz patrzył, jak Ela się uśmiecha i jak nie wie, co powiedzieć, jej uśmiech spodziewa się wszystkiego, ale jednocześnie ten uśmiech jest wielką niepewnością, czy tego wszystkiego można się spodziewać. Na kopercie, w której przysłała mu wiersze, narysowany był kwiatek, margerytka chyba, wiersze, napisane na kartkach z zeszytu szkolnego, były słabe, jednak kilka miejsc go zainteresowało.

Wiesz, to porównanie spermy do łzy jest bardzo oryginalne, nie spotkałem się jeszcze z takim porównaniem. Teraz wyślę panu wiersze bardziej subtelne. Wracają do tej spermy jako łzy, coś w tym jest, ale skąd takie skojarzenie? Wie pan, mnie tak trudno trafić na mężczyznę, który doprowadzi mnie do orgazmu, jeżeli już we mnie wejdzie, to zaraz się spuszcza, a ja jeszcze nic nie czuję, a często mężczyzna w ogóle nie zdąży we mnie wejść, z Witusiem chodziłam przez cały rok, on przeważnie miał przedwczesny wytrysk,

i gdy na niego patrzyłam, wydawało mi się, że jego członek płacze łzami spermy z tego powodu, że nie może we mnie wejść.

Wykorzystam to w jakimś moim utworze. Panie Winicjuszu, ja się tak wstydzę, niech pan nie wykorzystuje tego w swoich utworach, ja przyślę panu subtelniejsze wiersze. Będziesz występowała pod innym imieniem, nikt nie będzie wiedział, że to ty. A wiesz, jaki dam tytuł, „Wiersze wilgotnej pochwy", taki tytuł dam opowiadaniu. Opowiadaniu? Ja myślałam, że pan jakiś wiersz napisze. To nie jest tematyka do wiersza, o tym można pisać prozę. Ale może pan zmieni tytuł? Chciałabym, żeby zmienił pan tytuł. No dobrze. Tytuł będzie: „Już jestem wilgotna". Tylko muszę znać więcej szczegółów o tobie. Ale pokaże mi pan to opowiadanie? Może.

Więc jak to było z tym Witusiem? Mówiłam panu, że nie żyje. Ale powiedz coś więcej. On był narkomanem i przedawkował. Poznałam go na psychiatrii. To się tak ładnie mówi, na psychiatrii, a nie w szpitalu psychiatrycznym, pomyślał Winicjusz, ale nie powiedział tego głośno, tylko się uśmiechnął. I dlatego jego matka tolerowała moje odwiedziny u niego, ale nie lubiła mnie, powiedziała Ela. Ja chyba widziałem tego Witusia raz w „Empiku"? Tak, siedziałam z panem przy stoliku, on się dosiadł i poprosił pana o gazetę, patrzył, co grają w kinach, i poszliśmy zaraz do kina. Ale tylko raz pan widział Witusia. Tak, tylko raz. I wie pan co? Co? Jestem w ciąży z Witusiem. Ale przecież mówiłaś, że nie mógł wejść w ciebie. Parę razy prawie mu się to udało. Prawie. Trochę wszedł we mnie. Niesamowite to wszystko, powiedział Winicjusz. Patrzył na Elę, na jej ociężałą, nalaną figurę i pomyślał, że tylko dziecko może ją wypełnić, żaden mężczyzna jej nie wypełni. Niesamowite, powtórzyła Ela. Wituś nie żyje, a ja mam z nim dziecko. Może wezmę jeszcze dwie herbaty. Napije się pan, panie Winicjuszu? Bardzo chętnie.

Ela podeszła do kontuaru. Winicjusz pomyślał, że to dobrze, że dziś nie ma w „Empiku" brata Eli. Ona i brat, oboje psychiczni. Ela, to jest Ta, Która Przynosi Herbatę. To ona zwykle szła po herbatę. Winicjusz odsunął swoją pustą szklankę i patrzył przez wielkie szyby „Empiku" na ulicę Kościuszki. Zawsze podczas spotkań z Elą czuł się rozdwojony, jakby przebywał i przed szybą, i poza szybą, jakby siedział z Elą w „Empiku", i jakby jednocześnie odchodził z tego „Empiku" i szedł już dalekimi ulicami. Patrzył na Elę płacącą za dwie herbaty z cytryną, jej ospałość napełniała „Empik" i sprawiała, że czynności wszystkich ludzi nagle jakby powolniały, nawet Głupawemu Bolowi wolniej drżały ręce i trzymana w nich gazeta nieruchomiała. Ela wracała z herbatami do stolika, bardzo wolno, jakby samą siebie też musiała nieść.

Panie Winicjuszu, kiedy pan będzie pisał to opowiadanie? Jeszcze nie wiem kiedy. Czy pokaże mi pan to opowiadanie? Dopiero jak się ukaże w druku. Panie Winicjuszu, niech mi pan pokaże to opowiadanie zaraz po napisaniu. I niech pan zmieni imiona. Na pewno zmienię, nie bój się.

Więc z Witusiem jesteś w ciąży. Tak i urodzę to dziecko. Macocha namawia mnie, co ja mówię: namawia, krzyczy na mnie, żebym zrobiła skrobankę, bo dziecko będzie głupie jak ja, ale ja nie jestem tak do końca głupia, panie Winicjuszu. Pewnie, że nie. Panie Winicjuszu, a więc dobrze zrobię, że urodzę. Oczywiście, że dobrze zrobisz. Tobie potrzebne jest dziecko. Dziecko wypełni ci życie. Ela, ty naprawdę potrzebujesz czegoś, co wypełni ci życie. Panie Winicjuszu, pan mi zawsze dobrze radzi. Ja od początku byłam nastawiona na urodzenie. I teraz staram się wykorzystać do maksimum czas, kiedy jeszcze nie mam dziecka i codziennie chodzę do kina.

Ostatnio byłam na „Kwiatach jego życia". Ja też byłem. To film australijski, w reżyserii Paula Coxa. Ja byłam aż cztery razy. Ja tylko raz, ale też poszedłbym cztery razy. A wiesz, jak w oryginale brzmi tytuł? „Mężczyzna z kwiatów". Albo „Mężczyzna-kwiat". Lepiej niż „Kwiaty jego życia". Panie Winicjuszu, o wiele lepiej. Może mi pan wyjaśni ten film.

Proszę bardzo. Wiesz, ten facet miał straszne zahamowania wyniesione z dzieciństwa. Ja też wyniosłam zahamowania z dzieciństwa. Wiesz Ela, chyba nie takie jak ten facet, każdy wyniósł jakieś zahamowania z dzieciństwa. Więc ten facet jako dziecko był strasznie podatny na zapach przyjaciółki jego matki. I chciał tę przyjaciółkę matki stale wąchać. Ale dlaczego był podatny na ten zapach, panie Winicjuszu. On chyba był podatny na zapach swojej matki, ale ponieważ przyjaciółka matki miała podobny zapach, chłopiec już się orientował, że bardziej mu wypadać interesować się zapachem przyjaciółki matki niż samej matki. Panie Winicjuszu, na filmie nie ma mowy o tym, że chłopiec najpierw fascynuje się zapachem swojej matki. Wiesz Ela, kiedy przyłożymy psychoanalizę do tej historii, to tak nam właśnie wyjdzie. Poza tym ten chłopiec chciał zobaczyć duże piersi przyjaciółki matki i to też jest czynność zastępcza, bo nie wypada mu oglądać piersi matki. Za takie zachowanie jest karcony, ojciec wymierza mu potężne klapsy, jest wyrzucony z pokoju i ma zahamowania na całe życie. Przecież on wąchał perfumy, którymi skropiła się przyjaciółka matki. Wiesz Ela, perfumy tylko lepiej wydobywają zapach własny. Panie Winicjuszu, jakimi perfumami mam się skropić, by pan chciał się ze mną kochać. Wystarczą twoje własne zapachy i wilgocie, ale odłożymy to na kiedy indziej. Panie Winicjuszu, czy to mogło aż tak go zahamować? To, że ojciec nie pozwolił mu wąchać przyjaciółki jego matki? Oczywiście. Zahamowanie po takiej historii jest na całe życie.

Winicjusz obserwował, jak zabawnie Ela się dziwi, jej zdziwienie nasycało się ospałością i nie wiadomo już było, czy to jest zdziwienie czy wyolbrzymiona ospałość.

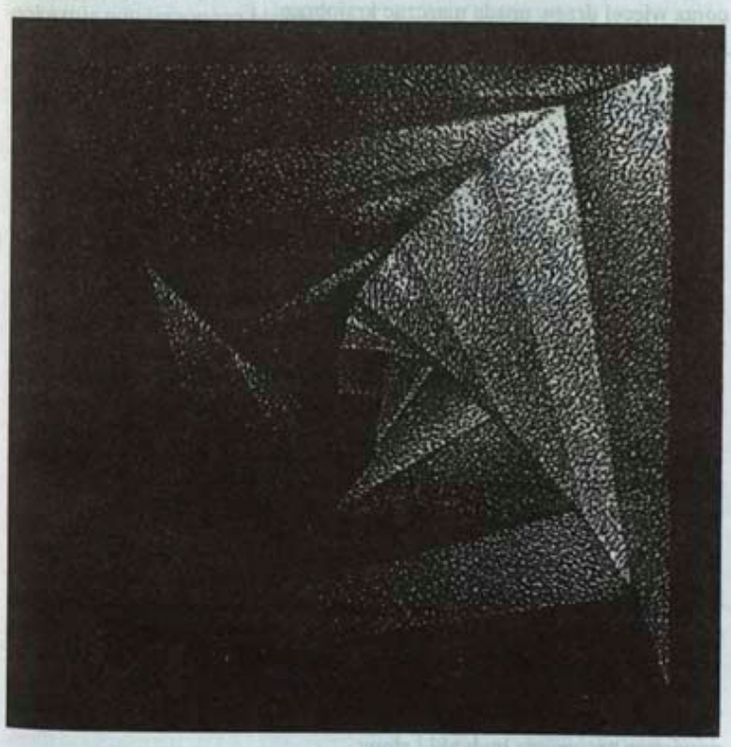
Pójdę jeszcze raz na ten film, po raz piąty, żeby przekonać się, czy zobaczę to samo, co pan widział. Ale czy złapię jeszcze gdzieś ten film, już go nigdzie nie grają. I nigdzie nie będą go grali, powiedział Winicjusz. To film nierynkowy. Szkoda, panie Winicjuszu. A jak pan to wytłumaczy, że bohaterowi tego filmu wystarcza, jeśli dziewczyna tylko się rozbiera. Czy to jest możliwe, że to mu wystarcza? Ela, pamiętasz, że dziewczyna w domu tego mężczyzny robi striptiz artystyczny na tle muzyki barokowej. Ten mężczyzna odbiera to jako sztukę, odbiera striptiz jako sztukę, tak wspaniałą jak muzyka barokowa albo jak stare malarstwo. Ale czy nie interesuje go zapach tej dziewczyny? Wiesz, on ma już dość interesowania się zapachami kobiet. W dzieciństwie został za to ukarany i powstała w nim bariera nie do pokonania. Panie Winicjuszu, a kiedy ona się rozbierze, czemu on nic od niej nie chce, tylko ją zostawia i idzie grać na organach? Bo wybiera sublimację. Bo uważa, że bardziej wejdzie w to piękne ciało dziewczyny grając na organach w pobliskim kościele. Ale przecież dziewczyna nie będzie czuła, że on w nią wchodzi, nie słyszy nawet tych organów nie idąc z nim do kościoła. Ela, weź pod uwagę, że ta dziewczyna woli jednak kwiatowego mężczyznę od swojego brutalnego kochanka, ucieka od kochanka, który wchodził w nią bardzo często. Panie Winicjuszu, ten kochanek ją bił. No właśnie, i kiedy kwiatowy mężczyzna chce od niej tylko striptizu i niczego więcej, ją to tak szokuje, że to jest dla niej jak muzyka organów. I być może ona słyszy jednak tę muzykę organów, i nawet wcześniej niż mężczyzna kwiatowy.

Jakbym była z panem, to też słyszałabym muzykę organów. Nie przesadzaj, Ela. Jak z panem rozmawiam, to już od samej rozmowy robię się wilgotna. Jeszcze napełnisz wilgocią cały „Empik". Niech pan nie żartuje, ja mówię poważnie.

Patrzyli, jak do opustoszałej już sali „Empiku" wchodzi szatniarz i mówi, proszę wychodzić, zamykamy. Musimy wychodzić, powiedział Winicjusz. Czy pan teraz jedzie do domu? Tak. Czy mogłaby pojechać z panem jeden przystanek? Proszę bardzo. Nie dokończyłam panu historii z Witusiem. Dokończysz następnym razem.

Wyszli z „Empiku". Winicjusz pomyślał, że ospałość Eli dziwnie go uspokaja. I pomyślał, że to mu wystarcza, nie chce niczego więcej. Wie pan co, dam dziecku na imię Witold. Bardzo dobrze. Powinnaś dać dziecku to imię. Właśnie. Uczczę w ten sposób Witusia. Zawiadom mnie pocztą, jak będziesz wilgotna. Przecież ja nie potrzebuję pana zawiadamiać pocztą, ja od samej rozmowy z panem robię się wilgotna. Ale pojedziesz ze mną tylko jeden przystanek. Niech się pan nie obawia. Tylko jeden przystanek.

Janusz Styczeń



Stanisław Bałdyga: *Antypiramida IV*, linoryt, 1998

PIOTR SMOLAK

Pożegnanie jesieni, wyobraźni i średniowiecza

potrzebujemy więcej światła:
księżyc zmienia kolor na każde zawołanie
wisi nad lasem skurczony jak pięść

pomiędzy korzeniami pachnie chleb i roztopiony ołów
woda uderzając o brzegi wywołuje ogólne drżenie
mimo rozlicznych prób nie możemy się dopasować

przytrzymujemy powieki
pokrywamy niepokój nerwowym śmiechem
usuwamy z liści odcisk palców
to za mało – nasze zmysły nie chcą nas słuchać

każda czynność wydłuża się ponad miarę
coraz więcej drzew upada niszcząc krajobraz
jakże mogłoby być inaczej?

szczury opuszczają piwnice i osiedlają się na powierzchni

Alicante

Ryby opuszczają to miasto spoglądając obojętnie na hotel
przybrzeżną trzcinę, piasek, małże w odkrytych muszlach

Nic z tego jednak nie wynika
przenoszę się więc kilka przecznic dalej
dzielnice są przepełnione i nietrwałe

Pikieta na torach kolejowych, palmy, piętrowe krematoria
parkingi gdzie przechowuje się taksówki
i nie dociera szum morza

Kurczę się, pozostawiam obok przestrzeń
paczkę orzeszków, nie wykorzystany gest

Karnawał zbliża się i nigdy nie odchodzi
zwiastuje go koń całkowicie nagi

Na chodniku fotele zapełniają się powoli
powietrze przygniata budynki i stopy
śmiejąc się łamie niewidzialny kręgosłup

Mandragora i papierosy

trzymam w dłoni świat: szklany pęcherz
wypełniony bursztynowym fluidem

cząsteczki tworzą wzór
który generuje wyższe struktury
spirala nie daje stuprocentowej pewności
ale wolę się do tego nie mieszać

widziałem mao tse-tunga i marię magdalenę
puszkę pełną ryb, oleju i benzyny
matkę teresę i fidela castro
nie znajduję jednak specjalnej różnicy

myślisz, że jesteś ponad
rzuca ukochana trafiając w sedno
usiadła okrakiem i nudzi jak zwykle
liczy krople piwa na kontuarze

możesz się puszczać
na pożegnanie rzucam jej dychę,
tosta, dwa papierosy i wychodzę przez toaletę
po kilku krokach nie pamiętam z kim rozmawiałem

w najbliższym sklepie telewizor
pokazuje powieszonego biskupa

podnoszę z chodnika korzeń mandragory

Opętani

roześmiana kobieta kuca w połowie drogi
obłożnie chory wtula się w szorstki pień
kruk zlizuje resztki tłuszczu ze skrzydła

w powietrzu możemy jeszcze wyczuć
spóźnione drganie odległych gwiazd jednak
wieś budzi się rozleniwieni mieszkańcy
odganiają od siebie kolejny, stuletni sen

zamiast wycierać lustra, nakarmić psy
sprawdzić jak płonie ogień szukamy przez
chwilę własnych ust wybiegamy w dymiącą
mgłę rozdeptujemy bielejące w trawie ptasie
kości

Piotr Smolak

JAN LEWANDOWSKI

Polacy w Estonii

Stara anegdota dziennikarska mówi o tym, że jeżeli dziennikarz przyjeżdża do nieznanego kraju na tydzień, to pisze reportaż, jeżeli na miesiąc, to powstaje książka, ale jeżeli zostanie dłużej, to nic nie napisze. Za dużo już wie, a jeszcze za mało rozumie…

Nie jestem dziennikarzem, ale siedziałem w Estonii półtora roku i pewne sprawy, które z początku wydawały mi się proste, dzisiaj widzę już trochę inaczej. Zmieniło się także moje wyobrażenie o Polakach w Estonii.

Rzeczpospolita włączyła w swej granice prawie połowę terytorium obecnej Estonii, z takimi miastami jak Dorpat czy Parnawa, po trzech zwycięskich kampaniach przeciw Iwanowi IV Groźnemu. Podjął je w latach 1579-1581 król Stefan Batory, a jego prawą ręką był hetman wielki koronny, również wielki koronny kanclerz, a potem pierwszy dorpacki starosta – Jan Zamoyski. Postać renesansowa, polityk, wojskowy, „trybun ludu szlacheckiego", pisarz polityczny, przyjaciel i mecenas Kochanowskiego, by nie wspomnieć już o Szymonowicu. Zaaferowana w XVII w. wojnami z Turcją, Moskwą i Szwecją, szarpana już niepokojami wewnętrznymi, nie zdołała Rzeczpospolita utrwalić swego władztwa w tej części Inflant. Około 1625 r. „polski okres" w dziejach Estonii został zakończony. Pozostała po nim biało-czerwona chorągiew miejska Tartu (Dorpatu) i wspomnienie o tym, że powołanie w 1632 r. przez króla Szwecji uniwersytetu w Dorpacie, poprzedziło istnienie w latach 1583-1625 kolegium jezuickiego, przy którym funkcjonowało także seminarium dla tłumaczy, w tym tłumaczy znających język estoński. Uniwersytet przejął pomieszczenia szkoły jezuickiej.

Szwedzi dość gruntownie wykorzenili katolicyzm i polskość z opanowanych ziem, dla których zresztą XVII i XVIII stulecia było epoką wojen, zniszczeń i strat. Pierwszy cesarz Rosji, Piotr I, który na początku XVIII w. odebrał Inflanty Szwedom, w 1710 r. zlikwidował wegetujący uniwersytet. Reaktywował go w roku 1802 car Aleksander I, jako cesarski uniwersytet rosyjski, ale z niemieckim językiem wykładowym i z autonomią, jakiej nie miał żaden inny uniwersytet w państwie Romanowów. To z tym uniwersytetem wiąże się słowo dorpatczyk, unikalne w języku polskim, jako że nie nazywamy przecież absolwentów polskich, a i zagranicznych uniwersytetów określeniem wywodzącym się od nazwy miasta czy uczelni. Swobody akademickie Dorpatu, łącznie z własnym sądem i karcerem, przyciągały Polaków, Żydów, Niemców i przedstawicieli innych narodowości z ziem dawnej Rzeczypospolitej, znajdujących się pod panowanie rosyjskim. Nie przypadkiem pierwszą większą grupę Polaków stanowili studenci usunięci z Wilna za udział w działalności filomackiej. Oni zresztą założyli w Dorpacie w 1828 r. pierwszą polską korporację studencką „Polonia". Działając pod różnymi nazwami, legalnie i nielegalnie, przetrwała w Dorpacie do roku 1918, po czym „wróciła" na Uniwersytet Wileński.

Słowo dorpatczyk przez półtora stulecia oznaczało nie tylko człowieka gruntownie wykształconego, o nienagannych manierach, ale także patriotę, który umiłowanie wolności wyniósł zarówno z polskiej tradycji, jak i z murów uniwersyteckich. Biogramy najbardziej znanych spośród blisko 2,5 tysiąca wywodzących się z ziem polskich dorpatczyków, potwierdzają tę tezę w całej rozciągłości. Zesłanie, więzienie, emigracja, hitlerowskie obozy koncentracyjne i radzieckie łagry były udziałem wielu z nich, tak w XIX, jak i w XX wieku.

Nazwiska dorpatczyków zapełniają polskie encyklopedia i słowniki biograficzne. Samo ich wymienienie zajęłoby kilka stron. Ci najbardziej znani to przyrodnicy: Benedykt Dybowski i Aleksander Czekanowski, lekarze: Tytus Chałubiński, Józef Brudziński czy Rafał Radziwiłłowicz, humaniści: Marian Zdziechowski, Gabriel Korbut, Wincenty Lutosławski, Konrad Górski, literaci: Józef Weyssenhoff, Andrzej Niemojewski, Jerzy Jankowski, politycy: Edward Jurgens, Bolesław Limanowski, Władysław Raczkiewicz. Jest jeszcze jedna, specyficzna kategoria dorpatczyków – pastorzy protestanccy, wśród nich tacy krzewiciele i obrońcy polskości jak bracia Edmund i Juliusz Bursche czy lublinianin – dr Aleksander Schoeneich. To doprawdy tylko czubek góry lodowej, a jednocześnie biografie tyleż fascynujące, co ważne w polskiej rzeczywistości XIX i XX w.

Do osób, które łączyła szczególna więź z murami uniwersyteckimi Dorpatu i Tartu, a jednocześnie utrwalonych w historii i legendzie miasta nad Emajogi, należą dwa filolodzy: Jan Ignacy Niecisław Baudouin de Courtenay (1845-1929) i Jerzy Kapliński (1901-1943).

Jan Baudouin de Courtenay, lingwista i publicysta, pochodził z francuskiej rodziny przybyłej do Polski w czasach saskich, był synem powstańca listopadowego. Ukończył warszawską Szkołę Główną (1866) i był wśród tych studentów, którzy nie poszli do powstania styczniowego. Jako wybitnie uzdolniony został wysłany na staż zagraniczny, ale po powrocie do Warszawy oświadczono mu, że jako Polak nie może tutaj wykładać. Okazało się, że jako Polak nie może także wykładać w Kijowie, a jako rosyjski stypendysta rządowy nie może przyjąć profesury w austriackim Krakowie. W ten sposób Baudouin de Courtenay został twórcą kazańskiej szkoły językowej, zajmującej się filozofią języka.

Z prowincjonalnego uniwersytetu w Kazaniu przeniósł się Jan Ignacy Niecisław do wyżej notowanego Dorpatu, gdzie wykładał w latach 1883-1893. Nigdy nie był tylko gabinetowym uczonym. Wybitny slawista, którego prace językoznawcze wznawiają dzisiaj Amerykanie, żywo reagował na wydarzenia polityczne w środowisku estońskim, badał język estoński, interesował się też rozwojem ruchu narodowego. Ten ostatni przejawiał się wówczas w szerzeniu różnego rodzaju form życia kulturalnego (festiwale pieśni ludowych, literatura piękna, teatr) i domaganiu się praw dla języka estońskiego w szkolnictwie i życiu publicznym. Polski profesor dwukrotnie występował do władz uniwersyteckich o podwyższenie płacy lektorom języka estońskiego i łotewskiego.

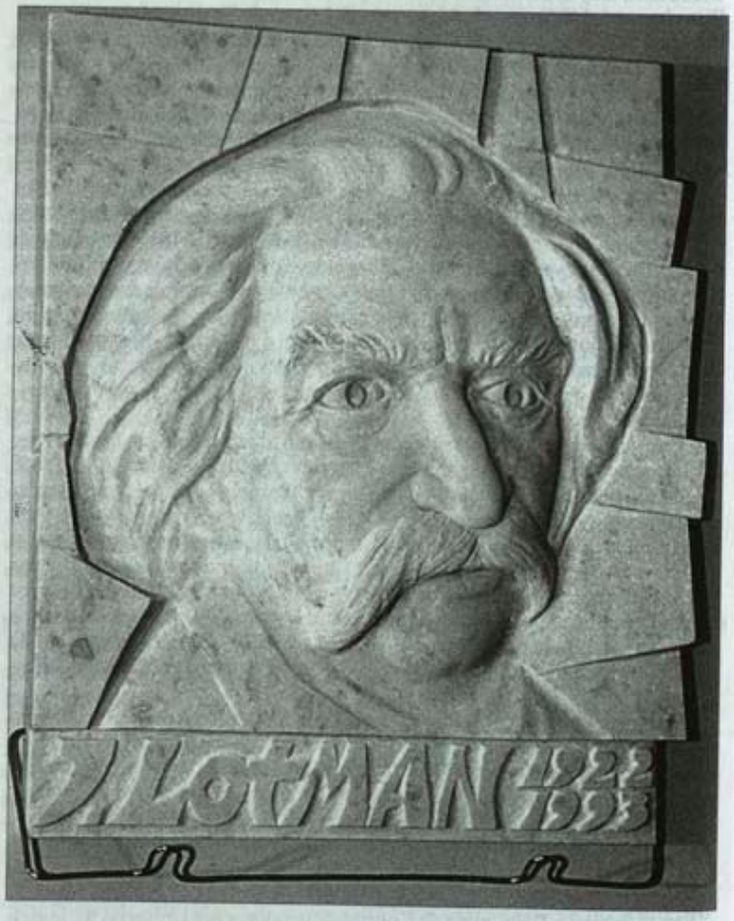
Postawa ta została szybko dostrzeżona i doceniona przez estońskie elity narodowe. W roku 1888 Baudouin de Courtenay został honorowym członkiem Estońskiego Związku Literatów i w jego imieniu wygłosił powitalne przemówienie na 50-leciu Estońskiego Towarzystwa Naukowego. Dorpat opuścił Jan Ignacy Niecisław w momencie rusyfikacji uniwersytetu i likwidacji jego autonomii. Katedrę objął po nim profesor Budziłowicz z rosyjskiego Uniwersytetu Warszawskiego, znany jako językoznawca, ale w Polsce i Estonii jeszcze bardziej jako rusyfikator.

Droga życiowa Baudouina de Courtenay wiodła przez Uniwersytet Jagielloński (1893-1899), Petersburski (1900-1918) i Warszawski (od 1918). Zasłynął jako nieprzejednany przeciwnik wszelkich form ucisku, co nie tylko jednało mu przyjaciół. Po opublikowaniu *Myśli nieoportunistycznych* (1898) i burzy wywołanej tą publikacją, musiał ostatecznie opuścić Kraków. Za broszurę *Nacijonalnyj i teritorialnyj priznak awtonomii* 69-letni profesor został skazany w Petersburgu na 2 lata twierdzy (odsiedział 3 miesiące). Oburzał go terror bolszewicki i w 1918 r. wrócił do Polski w bydlęcym wagonie.

Tymczasem, 1 grudnia 1919 r. w niepodległej Estonii zainaugurował działalność uniwersytet w Tartu z narodowym językiem wykładowym. Trzy

miesiące później rozpoczęto procedurę w sprawie nadania pierwszego doktoratu honorowego. W maju 1920 r. otrzymał go Jan Baudouin de Courtenay. W obszernym łacińskim tekście dyplomowym podkreślano zarówno walory osobiste doktora honoris causa, występującego jako niezłomny obrońca uciśnionych, przypomniano jego wystąpienia na rzecz narodu estońskiego, a także wymieniono jego osiągnięcia naukowe. Znamienna dla klimatu tamtych miesięcy, tuż po zakończeniu estońskiej wojny o niepodległość (1918-1920), jest formuła datacyjna: „dabamus Dorpati mense Martio anno Domini MCMXX, post constitutam rei publicae Estonicae libertatem tertio".

Oprócz portretów wybitnego slawisty zachował się do dzisiaj „stół Baudouina". Należy on do Katedry Literatury Rosyjskiej, zwanej tak tutaj, jak i w całym świecie „katedrą Łotmana" – wielkiej i żywej powojennej legen-



Płaskorzeźba przedstawiająca Jurija Łotmana.
Fot. Stanisław Nieczwołodow

dy tartuskiej i estońskiej humanistyki. Przy tym właśnie stole miałem okazję wykładać pracownikom łotmanowskiej katedry zawiłości polskiej historii: powstanie listopadowe i polski mesjanizm zarówno sarmacki, jak i romantyczny.

Osiem lat (1933-1941) przebywał na uniwersytecie w Tartu doktor Jerzy Kapliński. Urodził się w Warszawie, w pierwszym roku naszego stulecia jako syn inżyniera-metalurga i śpiewaczki. Szkołę podstawową ukończył

we Francji, ale wcześniej mieszkał z rodzicami w Petersburgu i Szwajcarii. Gimnazjum ukończył w Warszawie, ale po nauce w gimnazjum w Kijowie i Moskwie. Ochotnik wojny 1920 r., po rocznej służbie rozpoczął studia filologiczne w Krakowie, aby ukończyć je na Uniwersytecie Warszawskim. Po studiach pracował jako nauczyciel, dziennikarz, przesłużył rok w wojsku, a w 1931 r. obronił pracę doktorską *Wyrazy złożone w języku starocerkiewnosłowiańskim*. W Tartu Kapliński był formalnie tylko samodzielnym lektorem języka polskiego na Wydziale Filozoficznym, ale jego ogromna aktywność, tak na uniwersytecie, jak i poza nim sprawiła, że stał się postacią niezwykle popularną w estońskich kręgach naukowych i kulturalnych. Po roku opanował biegle niełatwy język estoński i brał żywy udział w kulturalnym życiu kraju, utrzymując jednocześnie współpracę z prasą polską.

Na uniwersytecie wykładał po polsku i estońsku (historia kultury polskiej). Wśród studentów popularne były jego „piątki", na których przy filiżance kawy słuchano muzyki polskiej i rozmawiano tylko po polsku. Pisał do estońskiej prasy kulturalnej („Looming", „Ajalooline Ajakiri", „Varamu"), ale i prasa estońska zamieszczała wiele informacji o jego działalności. Pisał przedmowy do estońskiej serii wydawniczej „Laureaci Nobla" (Sienkiewicz, Reymont) i „Powieść polska" (A. Strug, S. Piasecki, M. Kuncewiczowa), współpracował z redakcją *Encyklopedii Estońskiej*. Języka polskiego nauczał także w Tallinie, w Wyższej Szkole Wojennej i na politechnice.

W 1938 r. ożenił się z estońską tancerką i tłumaczką Norą Raudsepp. Kiedy dwa lata później Estonia została włączona do ZSRR, los doktora Kaplińskiego był przesądzony. Uczestnik wojny 1920 r., polski oficer, a do tego wykładowca w estońskiej szkole wojennej. Ograniczono jego zajęcia na uniwersytecie, aby utrzymać rodzinę pracował w szkole średniej jako nauczyciel języka rosyjskiego. W podaniu do rektora z początku 1941 r. pisał, że pragnie otrzymać estońskie, czyli wówczas już radzieckie, obywatelstwo. Czy je otrzymał? Jeżeli tak, to byłoby jasne, dlaczego działania ze strony polskiej po lipcowym (1941) układzie Sikorski-Majski, zmierzające do jego zwolnienia z łagru pozostały bezskuteczne.

Jerzego Kaplińskiego aresztowano w czasie czerwcowej fali deportacji, ostatniej przed wybuchem wojny niemiecko-radzieckiej. Po procesie został wysłany etapem do wiackiego zespołu łagrów. Ostatnia informacja o nim pochodzi z 1942 r. Inny łagiernik wspomina go jako człowieka chorego i wyniszczonego. Zmarł prawdopodobnie w 1943 r.

Syn Jerzego, Jaan Kaplinski, miał w momencie aresztowania ojca niecałe pół roku. Syn „wroga narodu" został wychowany przez matkę w kulcie ojca. Udało mu się ukończyć filologię romańską, chociaż matka nie mogła znaleźć pracy w żadnym ze swych dwu zawodów. Na utrzymanie swoje i syna zarabiała w laboratorium chorób zakaźnych, w ciągłym zagrożeniu zdrowia i życia. Jaan jest wybitnym estońskim poetą i pisarzem, znanym i cenionym nie tylko w Estonii. W 1997 r. otrzymał nagrodę literacką krajów bałtyckich. Uprawia eseistykę i publicystkę, i podobnie jak matka, tłumaczy z polskiego na estoński (m.in. K. Filipowicza i S. Lema). Jeden z jego synów, doktorant z fizyki, uczy się języka polskiego. Ostatnio Jaan coraz częściej jeździ do Polski. Szczególnie dobrze czuje się w Krakowie. W specjalnym, angielskojęzycznym wydaniu krakowskiej „Dekady Literackiej" wiersz Jaana, wybrany z angielskiego zbioru, opublikowano obok utworów Miłosza, Szymborskiej, Herberta, Venclovy.

Łatwo pisać o Baudouinie de Courtenay, Jerzym i Jaanie Kaplińskich. Trudniej o estońskiej Polonii, czyli tych, którzy przeżyli tutaj całe swoje życie, albo jego znaczącą część i zostawili lub zostawią swoje kości na skromnych, kameralnych i zielonych estońskich cmentarzach. W przeciwieństwie do Łotwy, gdzie w historycznych polskich Inflantach (Łatgalia) żyło i do dzisiaj żyje kilkadziesiąt tysięcy Polaków, w Estonii nigdy nie było większych skupisk miejscowych, z dziada pradziada, Polaków. Kilka tysięcy osób przyznających się do polskości, to w większości ludzie napływowi, tak przed wojną (emigracja zarobkowa do pracy w kopalniach i rolnictwie), jak i po niej.

Po II wojnie światowej, po radzieckich wywózkach i repatriacji, Polonia skupiona wokół dwu czynnych parafii rzymskokatolickich (Tartu i Tallin) miała charakter szczątkowy. Napływ Polaków rozpoczął się w latach 50., w okresie „wierbowki" (werbunku) do pracy w kopalniach i przemyśle. Wymierali lub wyjeżdżali niemieccy jeńcy, a dla Polaków z kolektywizowanej właśnie Białorusi lub Litwy wyjazd do Estonii był jedyną szansą wyrwania się z kołchozu, często obejmującego własne – do niedawna – gospodarstwa.

Wyjeżdżali ludzie młodzi, roczniki trzydzieste, pokolenie, które przeważnie w II Rzeczypospolitej nie zdążyło pójść do polskiej szkoły. Mówią piękną, kresową polszczyzną, ale po polsku nie piszą. W radzieckich paszportach wpisywano im narodowość białoruską i oni na ogół nie protestowali, ciesząc się, że w ogóle wydano im paszport i zgodę na wyjazd. Pani Teresa z Ahtme wywodzi się, podobnie jak jej mąż, ze szlacheckiej rodziny z okolic Nowogródka. Rodzice mieli kilkudziesięciohektarowe gospodarstwo, włączone po wojnie do kołchozu. W Estonii czekał już narzeczony, więc nawet nie patrzyła uważnie do paszportu, w którym wpisano jej narodowość białoruską. Pobrali się, wychowali dzieci, męża już pochowała, a sama żyje w domku z ogródkiem jako emerytka („pensionierka") po prawie czterdziestu latach przepracowanych w szpitalnej kuchni. Przed kilkoma laty zbudowano w Ahtme katolicki kościółek, więc pani Teresa dorabia do głodowej emerytury jako parafialna gospodyni. (Kiedy to piszę, czuję wspaniały smak kresowej kuchni!) Córka wyszła za mąż za Żyda, wnuk jest Estończykiem, ale ochrzczono go w prawosławnym żeńskim klasztorze w odległej od Ahtme o kilkanaście kilometrów Piuchticy.

Brat pani Teresy nie miał narzeczonej w Estonii. Po paszport wzywano go 7- czy 8-krotnie, bowiem nie chciał przyjąć białoruskiej narodowości. Na argument, że to przecież „wsio rawno" zażądał, aby wpisano mu narodowość żydowską. Tego już było za wiele, wpisano mu wreszcie Polak i po 1956 r. repatriował się do Polski.

W pracy, szkole i na ulicy większość powojennej estońskiej Polonii posługiwała się językiem rosyjskim. W połączeniu z nie najwyższym statusem społecznym i tym, co Estończycy nazywają dziś „rosyjskim imperializmem demograficznym" (po II wojnie światowej liczba „rosyjskojęzycznych" osiągnęła 1/3 stanu mieszkańców), sprawia to, że dziś ta kilkutysięczna grupa znalazła się w trudnym położeniu. Niskie emerytury, podeszły wiek, a u młodszych, nie mówiących ani po polsku, ani po estońsku, trudności ze znalezieniem pracy.

Kiedy przyjeżdżamy do Ahtme lub Narwy z polskim filmem lub pogadanką o historii lub literaturze polskiej do najstarszego pokolenia można mówić po polsku, średniego w zasadzie nie ma, a do dzieci, aby zostać zrozumianym, trzeba mówić po rosyjsku. Narodowość określa bardziej wyznanie niż język. Z tego punktu widzenia ogromną rolę odgrywają rzymskokatolickie parafie w Ahtme, Tallinie i Narwie prowadzone przez księży zakonnych z kraju (?). Ten znak zapytania dotyczy nestora polskich duchownych w Estonii, franciszkanina o. Augustyna Loski, który ma za sobą prawie dwadzieścia lat misji w Afryce, w Zairze, potem kilka lat w Nowosybirsku, a w Athme postawił urokliwy kościółek, obsługuje kilka innych parafii, planuje też budowę kilku następnych kościołów.

Nieznajomość języka polskiego wśród znacznej części średniego pokolenia można zrozumieć na przykładzie rodziny Karnacewiczów. Pan Józef należy do pokolenia „Kolumbów" i jak jego rówieśnicy w 1943 r. znalazł się w Armii Krajowej, w swoich rodzinnych stronach w powiecie wołkowyskim. Zdekonspirowany w 1945 r., zbiegł do lasu i jeszcze dwa lata działał w oddziale partyzanckim „Reduta". W 1947 r. ujęty i skazany na 25 lat łagrów, wyszedł z nich w 1964 r. Nie pozwolono mu wrócić do rodzinnych stron. Osiadł w Estonii, ożenił się ze swą dawną łączniczką, też po 10 latach łagru. W domu rozmawiano tylko po polsku. Kiedy syn poszedł do szkoły, po kilku dniach złożyła im wizytę nauczycielka. Rozmowa była krótka: jeżeli syn będzie mówił w szkole po polsku, to wrócą tam, skąd przyjechali. Więcej już nie mówił.

Aby obraz nie był jednostronny, trzeba wspomnieć także o garstce polskiej inteligencji, skupionej wokół Związku Polaków w Estonii „Polonia" i redagującej miesięcznik „Nasza Polonia". Są to w większości osoby urodzone i wykształcone w Polsce, których różne życiowe drogi, nieraz romantyczne i dramatyczne (miłość i małżeństwo mimo różnych przeszkód), zaprowadziły do Estonii. Kilkunastu polonusów, przeważnie z mieszanych małżeństw, studiuje w Polsce. Kim się czują? Nie wiem i nie uważam, aby tak postawione pytanie zawsze miało sens, albo abym ja akurat miał prawo je stawiać i oczekiwać na nie jednoznacznej odpowiedzi. Moi tartuscy przyjaciele, artyści, pochodzą z mieszanych rodzin, czują autentyczną sympatię do Polski, są wrażliwymi, dobrymi ludźmi, starają się z nami mówić po polsku i to nam całkowicie wystarcza.

Jurek urodził się na Litwie, w Połądze. Ojciec Polak, matka Hucułka. Wychowywał się we Lwowie, zaczął nawet chodzić do polskiej szkoły, ale jego macierzystym językiem był ukraiński. We Lwowie ukończył średnią szkołę baletową, po czym podjął pracę w balecie w Tartu, studiując jednocześnie zaocznie w Instytucie Baletowym w Moskwie. Balet jest jego całym światem, chociaż rok temu, po 28 latach pracy, po latach, w których był gwiazdą tartuskiego baletu, dowiedział się, że nie przedłużą z nim umowy o pracę. Nie było mowy o żadnym jubileuszu, benefisie, chociaż nie są to zwyczaje obce w tutejszym życiu artystycznym. Może dlatego, że nie jest Estończykiem, chociaż po estońsku mówi na co dzień zarówno w balecie, jak i bibliotece, gdzie pracuje na drugim etacie i w różnych innych miejscach, gdzie dorabia do marnych poborów bibliotecznych i symbolicznej renty teatralnej. Nie był w żadnych koteriach, nie pił z nikim wódki, nie miał zwyczaju podlizywania się kolejnym szefom. Duże, naiwne, bezradne dziecko. Koledzy z Tartu i Tallina darzą go, nieraz wylewną, sympatią, ale niewiele z tego wynika.

W przypadku Stanisława to matka, Wanda, była Polką, silną osobowością. Ojciec, ze znanej rodziny ziemiańskiej, ukraińskiej rodziny, musiał uciekać przed władzą radziecką, kluczyć, zmieniać nazwisko i miejsce zamieszkania, do tego stopnia, że Stanisław urodził się w rodzinie górnika. Może dlatego mógł ukończyć architekturę i poświęcić się ulubionej rzeźbie, grafice i konserwacji zabytków. Studiował w Kijowie, pracował w Petersburgu, nad Bajkałem i wreszcie wylądował przed trzydziestu prawie laty w Tartu. Jest człowiekiem z kręgu tutejszych elit kulturalno-naukowych. Jego rzeźby dobrze sprzedają się w galeriach Tartu i Tallina. Jest już na emeryturze. Kilka lat spędził na Dolnym Śląsku jako wykładowca w Akademii Sztuk Pięknych. Wrocław zawdzięcza mu pomnik Sokratesa, kilka dolnośląskich parafii wspaniałe witraże i wystrój wnętrza. Żona, Nina, ukończyła filologię francuską. Syn, Gleb, pracuje w Stanach Zjednoczonych jako coraz bardziej wzięty grafik. Nie pytam Stanisława o narodowość Gleba. Nie pytam go o jego własną przynależność narodową. To naprawdę nie jest najważniejsze pytanie, nawet wtedy, gdy piszę o Polakach w Estonii.

Jan Lewandowski

KATARZYNA GORZAŁÓWNA

* * *

każdą bezsilność
na skobel pióra zrzucić

upokorzenie –
o orzech dłoni rozbić

zatrzasnąć kratką papieru

zadrżeć sarkastycznie

to tylko takie pióro

1997

* * *

Dla Ala

w tym pokoju mieszkał
on
do tego puzderka wkładał
nitki głosu
na ten haczyk odwieszał
oko na noc
za tą szybą ustawiał
anioła
anioł stoi
wyleniały
te odciski stóp na dywanie?
codziennie wyruszał w swoje
Himalaje
codziennie wracał
dziś
tylko ślady drepczą w miejscu
jak upośledzony piasek

on
ten on

1997

* * *

rzędy dat
szare
kolejne
z wykrzyknikiem święta

tylko rzędy poległych
dat
spinają nas w całość

* * *

kiedy ręka bólu
chwyci mój żołądek
a krzyk wrzaśnie
z przestrachu przed sobą
wtedy złapię za telefon
byle jak
do byle kogo
wykręcę numer

zepnę głos w zadowolenie
by nie spłoszyć znudzonego: „halo?"

potem powiem:
„– cześć, to ja, co słychać?"
oczekując pytania w zamian
i wysłucham o zakupach
i o mężu
że ząb boli
prąd drożeje
mleko kipi

wreszcie to ktoś powie:
„dzięki za telefon"
i przeprosi, że musi lecieć

potem umrę
byle jak
w byle ciszy
bez byle spowiedzi

i ten ktoś, kto już musiał lecieć
we wstrząśnieniu rzeknie:
„Boże Drogi
jeszcze wczoraj ją słyszałem,
jeszcze wczoraj do mnie zadzwoniła"

Katarzyna Gorzałówna

ADAM KALBARCZYK

Krytyk na drogach Prawdy
(o Karolu Ludwiku Konińskim)

Jak złożyć fakty,
ażeby uzyskać odpowiednik rzeczywistości,
ażeby ułowić prawdę o duszy drugiego?

(K. L. Koniński, *Katastrofa wierności*)

Karol Ludwik Koniński (1891-1943) – prawie całkowicie dziś zapomniany – był jedną z najciekawszych postaci życia umysłowego II Rzeczypospolitej. Zasłynął jako publicysta i krytyk literacki – m.in. autor słynnej recenzji *Pałuby* K. Irzykowskiego, dzięki czemu powieść weszła do kanonu literatury polskiej. Mimo gruźlicy stosu pacierzowego, która powodowała wielomiesięczne okresy cierpień i unieruchomienia, był także działaczem społecznym (m.in. organizował uniwersytet wakacyjny w Zakopanem), znawcą i badaczem folkloru (opublikował jedyną w swoim rodzaju przed wojną antologię *Pisarze ludowi*), tłumaczem i literatem (autorem słynnego *Strasznego czwartku w domu pastora Hubiny*). Po wojnie w formie książkowej ukazały się w 1955 r. jego *Pisma wybrane*, opublikowane też zostały jego najważniejsze prace filozoficzne: *Nox atra* (1961), *Ex labirynthо* (1962) i *Uwagi 1940-1942* (1987).

W programowym artykule *O krytyce literackiej*, opublikowanym w „Gazecie Literackiej" 1934 nr 9-10, pisał: *Krytyka powinna i ma prawo jako jeden ze swych celów fundamentalnych i środków walnych postawić sobie cel i metodę naukową, ale wcale jej to nie ubliża – owszem, pochlebia – jeśli* [...] *poczuje się być sztuką. Bo i sztuka bywa nauką, czyli dochodzeniem prawdy – tej, po którą nauka w zwykłym rozumieniu już nie sięgnie.*

Jak rozumiał prawdę i dochodzenie do niej Koniński? Jak te przekonania wpłynęły na kształt jego praktyki estetycznej i czy nie tracą one dziś na aktualności? By na te pytania odpowiedzieć, warto przyjrzeć się bliżej sylwetce tego niezasłużenie zapomnianego twórcy.

Prawdy, których dochodzi sztuka, a za nią krytyka, weryfikują i ustanawiają nie empiryczne badania, lecz przeżycia i doznania swego losu przez ludzi. To treść tych prawd krytyka zatem musi poznać, by sztukę w pełni zrozumieć. Na pozór tylko takie rozumienie prawdziwości sztuki (i w konsekwencji słów Konińskiego – krytyki) jest zgodne z koncepcjami mimetycznymi. Nie o takie rozumienie poznania tu przecież chodzi, które pozwala nam w sztuce zrozumieć – jak pisze Lessing – „co w pewnych określonych okolicznościach zrobiłby każdy człowiek o pewnym określonym charakterze". Koniński pojmuje dzieło sztuki jako wyraz zrozumienia i swoistej prezentacji tajemnic świata i człowieka, niewyrażalnych w innego rodzaju dyskursie.

Krytyka jako zadanie poznawcze ma dla Konińskiego przede wszystkim sens gdy poszukuje najbardziej uniwersalnej prawdy o człowieku. Poszukiwanie to odbywa się na drodze rozpoznawania autora dzieła poprzez bohaterów przedstawionych w dziele, na drodze rozpoznawania siebie jako osoby przeżywającej dzieło, a także poprzez zaangażowanie w rzeczywistość literacką w związku z autorem i w zgodzie z własnym przeżywaniem

świata. Według Konińskiego lepiej „milczeć niźli wydać sąd potępiający tam, gdzie się czuje, że się nie można wczuć w pisarza".

Spośród wyróżnionych przez K. Jaspersa rodzajów prawd ta, o której pisze Koniński, przypomina najbardziej „prawdę ducha", którą autor *Filozofii egzystencji* charakteryzuje następująco: *bierze się* [ona] *z przynależności do pewnej rozjaśniającej się i zamkniętej w sobie całości. Całości tej nie można poznać jako przedmiotu, ująć ją można jedynie w toku uczestnictwa, dzięki któremu wnika do niej istnienie i możliwość poznania.*

Jednak tak rozumiana prawda, której osiągnięcie ma być celem krytyki literackiej, prowadzi do zasadniczej sprzeczności – pomiędzy subiektywnością źródła krytyki (własne „ja" krytyka, jego wrażliwość i osobiste przeżycie dzieła) a pragnieniem obiektywności poznania. Z jednej strony więc wyraża Koniński przekonanie, iż krytyka jest dochodzeniem uniwersalnie ważnej prawdy. Z drugiej pisze – *ponad szkołę jest życie, ponad sposobami rozprawiania jest to, co się ma do powiedzenia, więc i ponad scholastykę teorii krytyki literackiej – pełny człowiek, który przykłada do dzieła pełnię własnego widzenia; ponad metodologię – osobistość, która się w krytyce dzieła obficie wyraża.*

„Czy pojedynczość dopuszcza uniwersalność, która by była czymś innym niż złudna powszechność?" – to pytanie Mouniera zadane we *Wprowadzeniu do egzystencjalizmów* wydaje się zasadne wobec założeń krytycznych Konińskiego. Jeśli Prawda, którą odnaleźć ma krytyk, jest natury egzystencjalnej, to nie da się jej w pełni uzgodnić z możliwością czysto racjonalnego ujęcia faktu istnienia. G. Marcel twierdzi, że niemożliwe jest zintegrowanie zrozumiałego systemu z osobistym doświadczeniem. K. Jaspers pisze, że nie można „być zarazem podmiotem i przedmiotem wiedzy". E. Mounier przekonuje zaś, iż *filozofia musi się wyrzec rozciągłości, będącej pokusą tradycyjnego pojęcia prawdy, na rzecz wąskiej głębi.* [...] *Tak więc nie prowadzi mnie ona nigdy do prawdy, ale do mojej prawdy.*

Próba pokonania przez Konińskiego sprzeczności między subiektywnością poznania a pragnieniem obiektywności jego metafizycznych efektów przypomina najbardziej koncepcję Heideggera. Heideggerowskie rozumienie ludzkiego istnienia w świecie (*Dasein*) pozwala przełamać egzystencjalistyczny subiektywizm poprzez konieczność odniesienia się *bycia w świecie* do innych bytów, co zapewnia wkroczenie w świat na zewnątrz podmiotu i daje możliwość pojmowania siebie wśród innych, a co za tym idzie – otwarcia na świat i zrozumienia go, zwłaszcza zrozumienia innych bytów. Konkretne istnienie daje możliwość rozpoznania bytu w ogóle, poznanie indywidualne otwiera perspektywę poznania powszechnie ważnego.

Prawda jest według Konińskiego podstawowym celem krytyki nie tylko w tym obszarze jej poszukiwań, w którym pragnie ona odczytać filozoficzne treści dzieła. Prawda o dziele musi stać się fundamentem działań krytycznych. Dlatego każde słowo krytyka musi być „napełnione powagą jego najrzetelniejszej prawdy". Prawda jest w tym kontekście wartością nadrzędną, która wyznacza wzorzec postępowania krytycznego wobec dzieła sztuki.

Katastrofa wierności – recenzja *Pałuby* K. Irzykowskiego pióra Konińskiego – w sposób szczególny podejmuje filozoficzne zadanie dotarcia do źródeł ludzkiego istnienia i tajemnic ludzkiej osoby. To w niej zadaje Koniński pytania: *Kto ty jesteś? Czym jesteś – ty? Pod powłoką twarzy, pod obłokiem uśmiechu, pod potokiem nieuchwytnym mówienia? Gdzie prawda, gdzie zdrada, gdzie rękojmia wierności, gdzie dym, co się rozwieje za chwilę? Gdzie trwałe, gdzie ulotne? Gdzie człowiek, gdzie jego kształt udany?*

Pytania o mnie i o drugiego są punktem wyjścia dla krytyki. Tak jak punktem wyjścia poznania innego człowieka – uznanie jego rzeczywistości. *Moim punktem wyjścia: ty jesteś rzeczywisty, ty żyjesz, ty tu i teraz, ty w czasie i przestrzeni* [...]. *Jeśli jednak ty jesteś rzeczywisty, to i ja mam prawo do rzeczywistości.* [...] *I my udzielamy waloru rzeczywistości czasowi i przestrzeni.* [...] *A cokolwiek jest rzeczywiste zasługuje na miłość, pod warunkiem, że nie zasługuje na wstręt miłości* (*Uwagi 1940-1942*).

Zarazem zadaje Koniński dramatyczne pytanie: *Jakim sposobem coś, co nie jest mną, może dać mi się poznać? Zmieniając mnie, poznaję zmianę w sobie i przyczynę tej zmiany projektuję poza siebie; ty jesteś moim własnym fenomenem, który ja wyrzucam poza siebie; ale ty jesteś i sam dla siebie, albowiem te zmiany, które ty we mnie powodujesz, są ode mnie, od mej woli niezależne, zarówno jak niezależne od twej woli są te zmiany, które ja w tobie powoduję. Ale jakim sposobem ty możesz zmieniać mnie, ja – ciebie?* (*Nox atra*).

Problem granicy pomiędzy „ja" a „nie ja" wykracza poza sferę epistemologii. Jest problemem „praktycznym" naszej egzystencji posplatanej z losami innych ludzi, dla której faktem pierwotnym jest samotność. *Oczy ludzi, którzy patrzą na nas – to wciąż jeszcze nie oni sami i wciąż jeszcze nie my prawdziwi odbijamy się w nich, prawdziwi i nadzy, jacy jesteśmy w sobie* [...]. *Jak się wzajemnie włamać do naszych samotnych „samości"? Trzeba przestać być sobą – stracić się w drugim albo choćby i w sprawie jakiejś, z której naturalna mitologia duszy robi od razu coś niby człowieczego; słowem – trzeba przerzucić się na drugi brzeg przepaści między „ja" i „ty", ażeby pokój znaleźć, więc siebie znaleźć!* [...] *Dopóki jakimś dziwnym sposobem człowiek siebie w drugim (ale siebie zachowując!) nie zgubi, dopóty oczy drugich odrzucają mu tylko jego własne pozory* (*Przygoda w nieznanym kraju*).

Jedną z filozoficznych odpowiedzi na pytania ludzkiej egzystencji, zwłaszcza na pytania o przezwyciężenie granic pomiędzy mną a innym wśród pogmatwanych dróg naszego losu, jest odpowiedź osoby. W odróżnieniu od pesymizmu niektórych egzystencjalistów, którzy chcieliby za Sartre'em powtórzyć, iż „piekło to inni", filozofowie osoby w swym personalizmie dają nadzieję na przekroczenie ciasnych ścian własnej egzystencji i na wyzwolenie z rozpaczy, którą te ściany wywołują. „Stwierdzenie *mam nadzieję* w całej swej sile zwrócone jest w kierunku jakiegoś wybawienia" – pisze Marcel. Dodaje zarazem, że każda niewola „ma w sobie coś z wyobcowania". Nadzieja jest dla filozofów osoby ściśle związana z relacjami pomiędzy ludźmi, jest efektem więzi między osobami i tworzy się tam, gdzie osoba przekracza swą subiektywność. Pisze Marcel w *Homo viator*: *Wszystko wskazuje na to, że o nadziei można mówić wyłącznie tam, gdzie istnieje to wzajemne oddziaływanie między tym, kto daje, a tym, kto przyjmuje, ta wzajemna wymiana, która jest oznaką wszelkiego życia duchowego.*

Poznanie osoby nie może być poznaniem obiektywnym, bo osoba nie jest przedmiotem. Osobę poznać prawdziwie można jedynie na drodze przeżycia własnego istnienia w wykraczającym poza mą osobowość związku z innym. Mogę obserwować go z zewnątrz, ale będą to tylko psychologiczne lub biologiczne aspekty jego istnienia. Jak pisze Mounier w swej słynnej „definicji" personalizmu: *Osoba nie jest najcudowniejszym przedmiotem świata, przedmiotem, który moglibyśmy poznawać z zewnątrz, jak inne. Jest ona jedyną rzeczywistością, którą poznajemy i zarazem tworzymy od wewnątrz. Wszędzie obecna, nigdy nie jest dana.*

Koniński pisze w *Katastrofie wierności*: *My chcielibyśmy (i tę ambicję czujemy jako najlepszą w sobie rzecz) zakotwiczyć się o niezmienne, zdobyć w sobie jeden stały punkt nie poruszony falami życia. W tej niemożności zatrzymania w dowolnym punkcie biegu naszej natury, naszego żywiołowego życia, tracimy wiarę w jakąś samoistną, niezależną – jakby substancję naszego „ja".* [...] *Jednej cennej teraźniejszości powiedzieć „stój", nie dać jej stać się przeszłością – jakżeby to było rewelacyjne zwycięstwo!*

Człowiek pragnie trwania – zakotwiczenia w czasie. A czas tej szansy nie daje. Heraklitejskie rozumienie życia pozostaje nadal ważne. Człowiek pozostaje rozdarty pomiędzy teraźniejszością a umykającą przeszłością i – jak mówi Maritain w słowach przywołanych przez Konińskiego jako motto do *Katastrofy wierności* – „tout progres est, metaphysiquement, un effort de redressement contre le temps". Punktem oparcia stać się musi coś stałego w samym człowieku, jakiś trwały element jego substancji, jakaś realna rzeczywistość. Nie może nią być rzeczywistość idei ani woli, lecz rzeczywistość pewna, dająca odpór zakusom czasu.

Tym stałym punktem, którego fale życia nie poniosą, jest rzeczywistość wartości ukonstytuowana w każdej osobie. *Mam nadzieję* – mówi Koniński – *że jeśli moją wierność wartościom wplotę w krąg psychiczny dusz, które wartościom swoim są wierne, to uzyskam moc trwania* (*Ex labirynthо*). Ta nadzieja pozwala sformułować imperatyw trwania, uzasadniony przez wartości, które są dane każdej osobie i które każdy w sobie nosi. Wartości są zatem metafizyczną „kotwicą" ludzkiego bytu, dającą mu trwanie i pozwalającą odeprzeć przeciwności losu: *Chciej trwać przez wartości – bez względu na to, czy proces, który do tej woli twej doprowadził, zaczął się teraz oto, w tym momencie, kiedy tak chcesz czy zaczął się kiedyś, czy nie zaczął się nigdy* [...]. *Masz tu oto żywy kawał czasu, namacalny kawał przestrzeni – i masz w sobie ideał zwycięstwa wartości nad wszechrozkładem – ideał krainy świetlistej, o którą bramy ciemności wciąż szturmują – bezskutecznie* (*Uwagi 1940-1942*).

Aksjologiczna orientacja filozoficznej refleksji Konińskiego jest bardzo wyraźna. Bliski Konińskiemu Marcel za źródło trwania przeszłości w osobie uznaje – inaczej w tym względzie niż autor *Nox atra* – nie wartość, lecz myśl: *Istnieje taki sens, w którym to, co nazywamy zdarzeniem, jest prawdą wieczną* [...]. *W tym sensie byłoby absurdem mówić o zachowaniu przeszłości. Zachowaniu podlega jedynie to, co trwa – to, co czas może naruszyć* [...] *Jednak, powie ktoś, zachowany list nie trwa. Otóż trwa dzięki myśli i w myśli, która go zachowuje, która nad nim czuwa. Trwa w tej mierze, w jakiej jest wcielony w coś żyjącego* (*Dziennik metafizyczny*).

Przemijanie to dla Konińskiego jedna z najważniejszych przyczyn tragizmu ludzkiego losu. Bezwzględność przemijania nie pozwala bowiem człowiekowi zrobić kroku wstecz we własnym pełnym pomyłek losie – „są miejsca w naszej przeszłości, do których nie wrócimy już, aby odrobić, cośmy zmarnowali" (*Katastrofa wierności*).

Tragizm człowieka, według Maritaina, polega na rozdarciu pomiędzy pokusą odrzucenia ludzkiego losu i możliwością jego akceptacji bez zastrzeżeń. Człowiek duchowo-cielesny pragnie cieszyć się pełną wolnością – zwłaszcza wolnością od obciążeń własnego ciała, ale nie jest dane mu spełnić te pragnienia. Koniński rozumie człowieka w pełni, nie oddala jego cielesności, odrzucając koncepcję człowieka jednostronnie spirytualistyczną.

Człowiek – „zlepieniec", ale nie manichejsko rozdarty między ciało a duszę; człowiek – osoba, próbująca „przedzierzgnąć siebie w drugiego", a nie monada „ego"; człowiek tragicznie zanurzony w czasie, ale nie jednostka z góry skazana na przegraną; wreszcie człowiek w drodze, a nie istota bez nadziei, choć droga do zbawienia – niepewna i pełna dramatów – to w skrócie Karola Ludwika Konińskiego wizja człowieka. Wizja ta jest ostatecznie optymistyczna, choć nie jest to łatwy optymizm, bo jak pisze autor *Nox atra*: „(niestety i na szczęście!) – człowiek nie jest jednolity, dusza nie jest kryształem, tylko wiązanką".

Optymizm Konińskiego w tym względzie nie kłóci się także z jego przekonaniem o dramatyczności ludzkich wyborów i dylematach ludzkiej natury – zwłaszcza pomiędzy ciałem a duszą. Optymizm ten jest punktem dojścia antropologii Konińskiego, u której podstaw stoją dramatyczne pytania i głęboko egzystencjalne poczucie tragizmu ludzkiego losu. W myśl tego optymizmu człowiek może wprawdzie pozbyć się swej etycznej wrażliwości, ale zawsze – przynajmniej w młodości – wrażliwość tę ma daną a ona prowadzi go wprost do dramatycznego rozdarcia i wyboru pomiędzy dobrem a złem. Optymizm taki nie ma nic wspólnego z niby-optymizmem Locke'a, głoszącego ideę „tabula rasa" ani z „niby-optymizmem" różnych odmian naturalizmu czy materializmu. Te poglądy pokładają bowiem nadzieję nie w człowieku, ale w tym, co poza nim.

Przekroczenie subiektywności osoby w kierunku innych osób może mieć kształt różny, zawsze jednak będzie przekroczeniem wartościowym. Może mieć kształt miłości, przyjaźni, życzliwości, sympatii – wszystkich tych uczuć, które są wynikiem napięcia pomiędzy subiektywnym „ja" a drugim

człowiekiem. Koniński nazywa to „zatraceniem się w drugim". Najdoskonalszą formą tego przezwyciężenia jest rzecz jasna miłość – i to zarówno w swej postaci erotycznej, jak miłości „caritas". Jak pisze S. Weil: „Wiara w istnienie innych istot ludzkich jako takich jest miłością." Podobnie rozumie to Marcel. Dochodzenie do Prawdy ma według niego sens jedynie na drodze współprzeżycia i współdoświadczenia innych, najlepiej w relacji miłości do innych. „Jedynie miłość, i tylko ona, jest rzeczywistym poznaniem" – pisze Marcel w swym *Dzienniku metafizycznym*.

Problemy, które rozstrzyga Koniński w swych recenzjach to autentyczne problemy ludzkiej egzystencji, mimo iż zostają one wywołane przez losy fikcyjnych bohaterów. Prawdziwość ludzkiego życia weryfikuje się pozaempirycznie. Weryfikuje się według Konińskiego w zmaganiu z ideałem – najwyższą miarą wartości, w dążności do jego względnego osiągnięcia, bo bezwzględne nie jest możliwe, choć nie wolno również żyć za wszelką cenę. *Nie życie jakiekolwiek, nie sam nagi byt ma wartość, lecz tylko życie jasne, otwarte, swobodne i radosne – choćby tragiczną radością dumnie walczącej samotności – tylko takie życie ma wartość i sens* – pisze Koniński w *Ex labirintho*.

Subiektywizm poznania prawdy o człowieku w krytyce odpowiada naturalnej subiektywności osoby ludzkiej. Dopiero wykroczenie poza wewnętrzny świat podmiotu – zgodnie z założeniami personalizmu – może ustanowić świat obiektywny. Podobnie dzieje się w obszarze krytyki. Zaangażowanie krytyka w rzeczywistość dzieła – w rzeczywistość autora, daje podstawę do zrozumienia dzieła i do jego oceny. Bez wątpienia postawa krytyczna Konińskiego realizuje dwa podstawowe postulaty personalizmu, sformułowane dużo później przez E. Mouniera: „1. Wyjść poza siebie", „2. Rozumieć".

Bez względu na naturalny subiektywizm krytyka, prawda o człowieku i jego losie, odczytana z dzieła, ma być prawdą ogólną i ważną. Światopogląd krytyka musi zatem przyjąć ważność rzeczywistości zewnętrznej – nie może być światopoglądem idealistycznym ani indywidualistycznym. Światopogląd ten musi być zarazem umocowany w systemie wartości trwałym i absolutnym. Wtedy sądy krytyczne – choć zawsze subiektywne, bo zależne od podmiotu – świadomości krytyka, a nie od przedmiotu poznania, tj. dzieła, będą objawiać prawdy ważne i obiektywne.

Systemem wartości, w którym umocowany jest światopogląd Konińskiego, jest bez wątpienia – zawarte w jego pisarstwie *implicite* – chrześcijaństwo. Obok personalizmu to właśnie chrześcijaństwo staje się podstawowym wyznacznikiem postawy filozoficznej Konińskiego. Bez chrześcijaństwa zresztą personalizm według Konińskiego nie jest możliwy. *Postradać chrześcijaństwo, to zmarnować specyficzny, jedyny w swym rodzaju typ życia; i typ życia wyjątkowo energobodźczy, bo do bytowania osobistego z innymi osobami osobę powołujący* (*Nox atra*).

Recenzja *Pałuby* dowodzi, iż dla Konińskiego celem krytyki nie jest tropienie sensów ukrytych dzieła, w których ścieżki autor nas wprowadza. Jest nim zaś przedstawienie tego, co stanowi głęboką i rzeczywistą prawdę utworu. Dotyczy ona zaś sensu świata i ludzkiego istnienia. Koniński rolę krytyka rozumie jako obowiązek odsłaniania tajemnic najgłębszych i docierania do prawd ostatecznych.

W takiej krytyce ważna staje się nie wierność odczytania intencji autora, nie wierność wobec litery tekstu, ale wierność wobec zmieszczonej w dziele Prawdy. Dlatego Koniński nie ulega urokom „autoanalizy" Strumieńskiego ani analizy psychologicznej, której dokonuje Irzykowski w *Pałubie*. Nie uznaje jej także za ostatnie słowo prawdy o bohaterze. Irzykowski szuka tej prawdy w psychice Strumieńskiego, uprawia w *Pałubie* literacką psychologię, podczas gdy przedmiotem zainteresowania Konińskiego jest metafizyka ludzkiej osoby i jej losu. Jest nim ostatecznie także obszar kwestii etycznych – tego, jak człowiek stara się normie etycznej sprostać. Przewrotnie – do oceny etycznej – używa Koniński „pałubicznego" określenia z zakresu

literackiej psychologii: *Umiesz żyć, jak powinieneś żyć – albo nie żyj. Wszystko inne jest literatura, blaga, miękisz, garderoba duszy* (*Nox atra*).

Gdy człowiek wie, ku czemu zmierza, gdy odnajdzie cel, ustanowi obiektywny świat drugiego i w działaniu będzie zmierzał ku temu celowi, podstawą jego działania staje się prawda tego celu, prawda obiektywna. Jak działać jednak, jeżeli obiektywność świata drugiego nie jest pewna co do swego istnienia w ogóle? Jak pokonać zarzut samoułudy takiego obiektywizmu?

Odpowiedź jest metafizyczna. Koniński posługuje się w recenzji *Pałuby* metaforą geometryczną: teren ograniczonych, względnych możliwości realizacji ideału jest tylko płaszczyzną – przekrojem bryły. Pozostałe wymiary – niedostępne w działaniu praktycznym – należą do innej sfery rzeczywistości – do sacrum, rzeczywistości niepoznawalnej na co dzień i poza nią wykraczającej. Poza działanie wykracza modlitwa, a los ludzki otwiera się na perspektywę eschatologiczną. W ten sposób można pokonać rezygnację i rozpacz. W tym świetle nakaz realizacji wartości w życiu okazuje się w pełni uzasadniony. Podobnie rozumie to także, rozstrzygając problem ludzkiej egzystencji w świetle perspektywy religijnej, Karl Jaspers. Pisze on, że byt, który napotykamy w naszym poznaniu – „ogarniający" – nie jest „horyzontem naszej każdorazowej wiedzy, lecz czymś, co nie może być spostrzeżone nawet jako horyzont, czymś, z czego wyłaniają się wszystkie nowe horyzonty."

Optymizm metafizycznej wizji losu ludzkiego nie jest czymś trwałym w refleksji Konińskiego. Pod wpływem okrucieństwa i beznadziei pierwszych lat wojny stawia on w swych *Uwagach* dramatyczne pytania: *Jak się modlić, kiedy się nie wierzy w mannę z nieba, kiedy się wierzy tylko w Łaskę wewnątrz, kiedy Łaska nie przychodzi na zawołanie, a tutaj przychodzi błądzić po pustych i znanych ulicach miasta, bez dachu nad głową, bez jadła, w nędzy i hańbie? Jak się modlić wtedy, ażeby nie zrozpaczyć się wtedy w tej modlitwie beznadziejnej?* [...] *Czy nie lepiej zabić się niż być pariasem haniebnym i żebrakiem plugawym?*

Odpowiedzią na pokusę rozpaczy jest perspektywa zbawienia – życia w rzeczywistości pozbawionej zła, przemijania i związanego z nią tragizmu oraz z samotnością, cierpieniem i innymi dolegliwościami ludzkiego losu. *Jeśli więc Bóg, to Bóg gwarantujący, iż wszystko będzie odkupione;* [...] *tu dołącza się nadzieja, że są światy niewidzialne od naszego niezmiernie szlachetniejsze, które na nas wpływają, z którymi możemy korespondować modlitwą, do przejścia w które mamy, pod pewnymi ściśle określonymi warunkami, szansę* (*Ex labirintho*).

Koniński – rozumiejąc potrzebę istnienia tej bezwzględnej i pełnej rzeczywistości – nie chce się zgodzić z katolicką ortodoksją augustiańskiej nauki o piekle. W tej kwestii jest on kontynuatorem Orygenesowej koncepcji apokatastazy, wedle której całe Stworzenie wraca do Boga i uzyskuje odkupienie. Pisze w *Ex labirintho*: *Religia wiekuistego piekła z siarką, ogniem i smrodem, i z wiekuistym grzechem bluźnierstwa diabłów przeciw Bogu* [...] *zwyciężyła religię Boga*. Piekło dla Konińskiego jest złem tego świata – ma charakter psychiczny i etyczny, ale nie metafizyczny: *Jest piekło i są diabli: bo jest perwersja, słodycz szydercza, plugawa a niepojęta złości okrutnej* (*Nox atra*).

Prawda o transcendentnej – pozbawionej zła i cierpienia – perspektywie ludzkiego losu nie jest już kwestią wiedzy, ale wiary. W *Katastrofie wierności* stwierdza Koniński: *Bez wiary przerzucającej łuk nadziei pomiędzy rzetelnością człowieka a jej niedostępnym obiektem – rzetelność sama prowadzi w zasadzkę śmiertelną.* Wymiar sakralny i religijny jako perspektywa ludzkiego losu konstruuje jego nowy sens. Oto człowiek w swym zagubieniu, w wewnętrznych rozterkach i zmaganiach z codziennością, otrzymuje nadzieję i uzasadnienie dla realizacji ideału. Obiektywność drugiego odnajduje fundament w obiektywności uniwersalnej.

Wiara jednak – pozbawiona pewności wiedzy – mimo nadziei, którą daje, jest źródłem cierpienia, bo wymaga ciągłej odnowy – ciągłego sporu z racjami rozumu. Dlatego religijny optymizm Konińskiego jest względny i różni

się dalece od optymizmu mistyków. Jego *Nox atra* – zapis religijnych rozterek „nocy ciemnej" – jako podstawowy powód ludzkiego zagubienia w świecie wskazuje niepewność poznania istnienia Boga – „jak wybierać, kiedy jedyne kryterium wyboru w ciemni okiem nieprzejrzanej?" Te wątpliwości zlikwidować może jedynie pewna i mocna wiara. E. Stein, której pewności wiary Koniński był pozbawiony, pisze, iż *w porównaniu z jasnym pojmowaniem naturalnego rozumu, wiara stanowi poznanie ciemne: pozwala nam coś poznać, lecz nie pozwala zobaczyć. Dlatego trzeba powiedzieć, że i cel, do którego dochodzimy drogą wiary, jest nocą; w życiu doczesnym, nawet w błogosławionym zjednoczeniu, Bóg pozostaje dla nas ukryty. Oko naszego umysłu nie jest dostosowane do Jego jasnego światła – widzi jak w ciemności nocy.*

Swoistym credo recenzji *Pałuby*, dokonanej przez Konińskiego, stają się słowa: *Choćby mi więc kto* – nawet sam Irzykowski – *świecił w oczy całą żałosną i pocieszną garderobą duszy Piotra Strumieńskiego – to ja uwierzę chętnie w całą akcję tych procesów psychicznych; ale nie dam akcentu ważności na tę stronę; owszem dam go na stronę tego miejsca w psychice, gdzie się gnieździło wspomnienie jeszcze wciąż żywe kobiety, która była bardzo bliska i która umierając miała tę myśl rozpaczliwą, ażeby coś przecież uratować dla siebie w jego sercu – wbrew śmierci. Dlatego tylko – przy tym akcencie – ta katastrofa wierności jest dla mnie przejmująca.*

Przejmujące jest dla Konińskiego zmaganie się we własnym wnętrzu człowieka z jego pamięcią, próba ocalenia miłości wobec zmarłej, dramat obiektywizacji, która utraciła swój obiekt. Przejmująca jest nie historia psychiczna Strumieńskiego, przejmująca jest jego historia „duchowa" – los wartości najważniejszych dla niego i przez to najgłębiej w nim zmieszczonych – w jego „pozaempirycznej" duszy. Przejmująca jest prawda o ludzkich losach duchowych, która przezeń prześwieca. Tę prawdę tropi Koniński odsłaniając nie tyle obraz psychiczny bohatera, w którego tworzenie Irzykowski wkłada najwięcej wysiłku, co egzystencjalny i aksjologiczny sens jego historii. *Pałuba* staje się dla Konińskiego przejmującą opowieścią o osobie, próbującej przez swą wierność ocalić zarówno swą osobowość wraz z jej najgłębszymi pokładami, jak i wartość swej egzystencji.

Nie sposób prezentować tego sensu bez rozstrzygnięć etycznych i praktycznych („życiowych"). I tego dokonuje Koniński również, uprawiając – w najlepszym sensie tego słowa – filozofię praktyczną. Trudno jednak zarazem nie zapytać, gdzie w takim razie są granice krytyki, jak daleko w swej interpretacji i przesuwaniu akcentów ważności może się krytyk posunąć.

Koniński granice krytyki poszerza daleko poza jej zwykły obszar. Nie chce iść wprost za tekstem literackim, choć nie traktuje go zarazem jedynie jako pretekstu dla uprawiania przez siebie refleksji filozoficznej. Losy bohaterów literackich traktuje jak losy żywych ludzi. W tym porządku oceny rozstrzygnięcia o charakterze ogólnym są poprzedzone aktem uznania pojedynczej osoby oraz aktem wczucia się krytyka w bohatera i autora. Dopiero później pojawia się myśl filozoficzna tycząca człowieka w ogóle. Od indywidualnego poznania bohatera dzieła literackiego dochodzi Koniński do ogólnego poznania osoby ludzkiej.

W ten sposób oto realizuje się dochodzenie krytyka do prawdy, która nabiera sensu, przede wszystkim prawdy o człowieku i jego losie – filozoficznej prawdy egzystencjalnej. Tak oto krytyka staje się sztuką – przekraczając granice odniesień do rzeczywistości wyznaczonej przez sam tekst i zacierając granicę pomiędzy fikcją a rzeczywistością. W ten sposób krytyka przestaje także być poznaniem dzieła, a staje się poznaniem świata. Na końcu tej drogi dostajemy już zatem nie prawdy o człowieku i jego losie, ale Prawdę wykraczającą poza empiryczną rzeczywistość, wskazującą ideał człowieczeństwa i metafizyczne perspektywy ludzkiego losu.

Adam Kalbarczyk

FERDYNAND GOETEL

O wiośnie

Uwierzyć wiośnie skowronkowi
Wystarczy nieba,
Kwiat o niej się dowie,
Gdy zmięknie gleba.
Młodzik, gdy mu się przyśni
Dziewczyna.
Pszczoła, gdy kwitnie kwiat wiśni,
Pijak, gdy wzburzą się wina.
Owcę pouczy gwar leśny,
Grajkowi powie struna,
Dziewczę ją znajdzie w pieśni…
– Chamowi trzeba pioruna.

Nowe rymy

Pewien poeta porymował śmiało
„Włócznie" na „tłucz mnie"
i wielu się to podobało
prócz mnie.

Nauka i propaganda

Myśliciel pewien, gdy okólnie szuka
czym od propagandy różni się nauka,
rzecze mu ktoś treściwy,
czym łyżka od lewatywy.

Krakowiak

Skarał Bóg Polaków
że Warszawę zwalił
ale więcej jeszcze
że Kraków ocalił.

Prawda i dyplomacja

Prawda – oliwa na wierzch wypływa
i to jest święta racja,
zawsze ją poznacie, gdy na nic zda się
od tego dyplomacja.

Epoka

Co do epoki, lepiej nie naprzykrzać się Bogu
i kto odczuwa potrzebę bezdenną
być twórcą dziejów, niech pomni, że Tenże
zwycięstwa swe potomnym schował w katalogu.

* * *

Postronek, gdy człowiek na nim zwiśnie,
cebula, gdy łzy wyciśnie,
pies, gdy za ogonem gania
wielkiego o sobie jest zdania.
Najwięcej sądzi o sobie
łajno na ścieżce, plewa w żłobie.

Noc w Bellagio

W Bellagio noc… już usnąć pora
choć jeszcze śpiewają na Lido…
wiatr idzie od jeziora
i studzi Hotel Splendido.
… Spać… ledwo już pluszcze woda,
zamyka się świat magnolii
szkoda tej nocy, szkoda
miotać się znów w melancholii.
Lecz jakżeż gonić sen, gdy ucieka
…iść… dokąd? zwierzać się… komu?
zaczęty list na mnie czeka
list do spalonego domu…
- - - - - - - - - - - - - - - -
Aniele Stróżu mój,
po jakim krążysz firmamencie?
że chociaż siwy mój włos
pięści zaciskam zawzięcie.
Orędowniku niebieski

czemuś zatrzasnął moje drzwi?
szukam cię myślą, gdy grzmi
i czarne znaczę kreski.

Aniele Jasnolicy
któryś stał nad mą kołyską
na jakieś ruszył urwisko?
u jakiej stoisz szubienicy?
O rzewny kolędniku
czemuś opuścił mnie
gdym znalazł się na dnie
w godzinę łez i krzyku?

Aniele złotych ołtarzy
i ty, z przydrożnej kaplicy
i któryś przy martwych na straży
i który mieszkasz w dzwonnicy
i ty, zwiastunie dzionka
co wstajesz boso
by zdmuchnąć z dłoni skowronka
i trawy napoić rosą,
i ty, który zagonom
skiby wytyczasz i grzędy
za pługiem idziesz i broną
i jesteś wszędy, wszędy,
i ty z powstańczego godła,
z narodowego znaku
i ty co stoisz w orszaku
gdy pułk wskakuje w siodła,
nie ma was! Pustą miedzą
idę sam jeden, kulawy
…jeden mnie tylko nawiedza
to on, to Anioł Warszawy.

…Był taki obraz na ścianie
twarz na nim, myślałem, nazbyt srogo
…był pogrzeb, wielki niesłychanie,
mówiono, że obraża Boga
i przeszłość była powstańcza
i urągliwy po niej głos,
że inni to szarańcza
a my na stos!… na stos!
Był żywot jak napięty łuk
a myśmy się go bali
bo nam przypominał dług
któryśmy już pospłacali…
Był człowiek, myśmy myśleli,
że gniewny, bo nam zazdrości
codziennej spokojności
i rozanielonej niedzieli…
Dziś, gdy już nie ma aniołów

i jeden tylko pozostał
myśl ciąży we mnie jak ołów
że Tamten byłby sprostał

gdyby to słowo, tę pieśń,
to groźne przypomnienie
nie zżarła pleśń
i gnuśne przyzwyczajenie!

...Lecz nie ma. Szkoda słów...
gdy słowę opuszczam senny
nawiedza czyjś gniew mnie znów,
ten sam, choć bezimienny,
surową widzę twarz
skrzydła i włosy w płomieniach.
Odmawiam Ojcze Nasz...
lecz on się nie przemienia
i tli się skrami czarny kum,
odgradza mnie od łoża,
nad głową słyszę szum
jak gdyby dom mój gorzał...

...Noc rzeźwa na balkonie
i pluszcze fala o Lido...
lecz płonie, płonie, płonie
Bellagio i Hotel Splendido!

Ferdynand Goetel

Prezentowane utwory poetyckie Ferdynanda Goetla mogą być dla wielu czytelników zaskoczeniem. Pisarz znany jest głównie jako autor powieści i opowiadań, których akcja działa się w egzotycznych krainach Azji. Zbiór kilkudziesięciu wierszy znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w dwóch teczkach: *Wiersze* oraz *Opowiadania i wiersze*". Większość ze zgromadzonych w nich utworów przesiąknięta jest humorem, nie brak im też autoironii. Powstające na przestrzeni blisko trzydziestu lat, od 1945 do śmierci autora *Serca lodów* w 1960 r., ujawniają twórcę dojrzałego, który potrafi zdobyć się na dystans wobec świata. Przejawy podobnej postawy wobec ludzi i zdarzeń znajdziemy również w rękopisach *Intelektualisty* oraz *Fraszki* pozostających w zbiorach warszawskiego muzeum. Goetel igra słowem, bawi się rymem. Jednocześnie bywa rubaszny, niekiedy bliski wulgarności jak w wierszu z incipitem *Postronek, gdy człowiek na nim zwiśnie*.

Krótkiej uwagi edytorskiej wymaga wiersz *Noc w Bellagio*. Po wersie 60. następuje zapisany obok piórem fragment: (a myśmy chaty nasze bronili podkową/ wbitą w próg/ aby nas zły los nie straszył).

Oprac. *Anna Kotyńska-Buryła, Sławomir Buryła*

Sławomir Buryła jest laureatem Stypendium Krajowego dla Młodych Naukowców Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej na rok 2000.

AHARON APPELFELD

Badenheim

(fragmenty)

1

Wiosna powróciła do Badenheim. W wiejskim kościółku w pobliżu miasteczka rozdzwoniły się dzwony. Cienie lasu skryły się ponownie w drzewach. Słońce rozproszyło resztki ciemności i wypełniło światłem główną ulicę łączącą dwa place. Był to czas przemian. Miasteczko czekała inwazja kuracjuszy. Dwóch inspektorów szło boczną uliczką sprawdzając przepływ ścieków w kanałach. Miasteczko, które przez lata wielokrotnie zmieniało mieszkańców, zachowało swoje skromne, powściągliwe piękno.

Niedomagająca żona aptekarza, Trude, stała przy oknie. Rozglądała się wokół wzrokiem osoby przyzwyczajonej do cierpień. Życzliwe światło padało łagodnie na jej wybladłą twarz skłaniając ją do uśmiechu. Była to dziwna, ciężka zima. Burze przeciągnęły przez miasto zrywając dachy z domów. Krążyły dziwne pogłoski. Trude pogrążona była w delirycznym śnie. Martin ani na chwilę nie oddalał się od jej łóżka. Bez przerwy mówiła o ich zamężnej córce, a Martin zapewniał ją, że wszystko jest w porządku. Teraz zima dobiegła końca. Trude stała przy oknie jakby wskrzeszona z umarłych.

Małe schludne domki znowu nabrały sielankowego wyglądu. Białe wysepki w morzu zieleni.

– Czy była już poczta?

– Dzisiaj jest poniedziałek. Listonosz przychodzi dopiero po południu.

Dorożka impresario, doktora Pappenheima, wyłoniła się nagle z lasu i zatrzymała przy głównej ulicy. Doktor wyszedł z dorożki i pomachał ręką. Nikt mu nie odpowiedział. Ulicę zalegała cisza.

– Kto przyjechał? – zapytała Trude.

– Doktor Pappenheim.

Doktor Pappenheim wniósł ze sobą wilgotny powiew dużego miasta, zapach podniecenia i niepokoju. Spędzał większość czasu na poczcie. Wysyłał telegramy i ekspresy.

Poza przybyciem doktora Pappenheima nic więcej się nie zdarzyło. Wiosenne światło jak co roku świeciło pogodnie. Po południu ludzie spotykali się w kawiarni i pochłaniali różowe lody.

– Czy była już poczta? – zapytała ponownie Trude.

– Tak, ale do nas nic nie przyszło.

– Nic.

Teraz w jej głosie odezwała się choroba. Wróciła do łóżka z rozpalonym czołem. Martin zdjął płaszcz i usiadł obok niej.

– Nie martw się – powiedział. – Dopiero co, w ubiegłym tygodniu, był list. Wszystko jest w porządku.

Ale jej nie opuszczały halucynacje.

– Dlaczego ją bije?

– Nikt jej nie bije. Leopold jest dobrym człowiekiem i ją kocha. O czym ty myślisz?

Zamilkła zdruzgotana. Martin był zmęczony. Położył głowę na poduszce i zasnął.

Następnego ranka przybyli pierwsi goście. Witryna cukierni została udekorowana kwiatami. W hotelowych ogrodach pojawiły się następujące osoby: doktor Schutz, profesor Fussholdt i jego młoda żona oraz pani Zauberblit. Trude wydawało się, że to nie znajomi wakacjusze, ale pacjenci z sanatorium.

– Nie poznajesz profesora Fussholdta? – zapytał Martin.

– Wydają mi się bardzo bladzi.

– Dopiero co przyjechali z miasta – odparł Martin starając się odwrócić jej uwagę. Wiedział, że jego żona jest bardzo chora. Lekarstwa nie pomagały. Cały świat wydawał jej się przezroczysty. Był zatruty i chory; ich zamężna córka porwana i maltretowana. Jego próby pocieszenia jej spełzały na niczym. Przestała go słuchać. Tego wieczoru Martin napisał list do ich córki Heleny. Wiosna w Badenheim jest rozkoszna. Przybyli pierwsi goście. Ale matka bardzo za nią tęskni.

Choroba Trude sączyła się powoli do jego duszy. On także zaczął dostrzegać blade plamy na ludzkich twarzach. Od małżeństwa Heleny wszystko w ich domu uległo zmianie. Przez cały rok próbowali ją powstrzymać, ale nic to nie dało. Była, jak to się mówi, zakochana po uszy. W końcu pospiesznie zaaranżowano ślub.

Wiosna unosiła się nad ogrodami ciemnozieloną poświatą. Dwie miejscowe prostytutki Sally i Gertie nałożyły letnie sukienki i spacerowały aleją. Na początku mieszkańcy starali się je wypędzić z miasteczka, ale kampania rozpoczęta wiele lat temu spełzła w końcu na niczym. Miasteczko do nich przywykło, tak jak przywykło do dziwactw doktora Pappenheima i cudzoziemców, którzy zapuścili tutaj swoje niezdrowe pędy. Jedynie właściciel cukierni był nieugięty. Nie pozwalał im przekroczyć progu swojego lokalu, przez co były pozbawione najlepszych ciastek z kremem w miasteczku. Młodzieńczy doktor Schutz, który miał słabość do Sally, wyniósł im kiedyś trochę ciastek w aleje. Kiedy właściciel cukierni się o tym dowiedział, wybuchł skandal. Ale jego kampania także nic nie dała.

– Jak się panie mają? – spytał szarmancko doktor Pappenheim.

Z czasem zatraciły swoje wielkomiejskie pretensje, kupiły sobie mały domek i zaczęły się ubierać jak miejscowe dziewczęta. Początkowo wydawały hałaśliwe przyjęcia. Ale upływ lat i kochanki z miasta odsunęły je na dalszy plan. Gdyby nie oszczędności, znalazłyby się w tarapatach. Wszystko co im pozostało to wspomnienia, które niczym wdowy wydobywały z zapomnienia w długie zimowe wieczory.

– Jak minął rok?

– Jak zwykle – odparł wesoło doktor Pappenheim.

– Dziwna zima, nieprawdaż?

Lubiły doktora Pappenheima i z czasem zainteresowały się nawet jego dziwnymi artystami. Na swoim długim wygnaniu korzystały z każdej nadarzającej się okazji.

– Nie ma się czym przejmować, wszystko gra! Program festiwalu obfituje w tym roku w niespodzianki!

– Co takiego tym razem?

– Januka, cudowne dziecko. Odkryłem go zimą w Wiedniu.

– Januka – w głosie Sally zabrzmiał matczyny ton.

Następnego dnia w Badenheim zaroiło się od wakacjuszy. W hotelu wrzało jak w ulu. Wiosenne słońce i śmiech ludzi wypełniały ulice, a w hotelowych ogrodach tragarze znowu przenosili jaskrawe bagaże. Doktor Pappenheim jakby się skurczył. Jego plan znajdował się w stadium chaosu. Biegał z miejsca na miejsce. Od wielu lat artyści doprowadzali go do szału, a tym razem chcieli doprowadzić go do ruiny.

Ludzie zostawiali bagaż w hotelu i ruszali w stronę lasu. Profesor Fussholdt i jego młoda żona. Wysoki mężczyzna ceremonialnie prowadził panią Zauberblit. „Dlaczego nie idziemy na lewo?" zapytała pani Zauberblit i wszyscy skręcili w lewo. Doktor Schutz kroczył za nimi jak w transie.

– Dlaczego chodzą tak wolno? – zapytała Trude.

– Dlaczego? Przecież są na wakacjach – odparł Martin, jakby to było oczywiste.

– Kim jest ten mężczyzna obok pani Zauberblit? Czy to nie jej brat?

– Nie, kochanie. Jej brat nie żyje od wielu lat.

2

Wieczorem przybyła orkiestra. Doktor Pappenheim był uradowany jakby wydarzył się cud. Tragarze wyładowywali trąby i bębny. Muzycy tkwili przy bramie jak oswojone ptaki na drążku. Doktor Pappenheim rozdawał cukierki. Kierowca ciężarówki poganiał tragarzy, a muzycy jedli i nic nie mówili.

– Dlaczego się spóźniliście? – zapytał doktor Pappenheim z widocznym uczuciem ulgi.

– Ciężarówka przyjechała z opóźnieniem.

Ubrany w pelerynę dyrygent stał z boku, tak jakby nie miał z tym wszystkim nic wspólnego. Przez cały rok toczył zaciętą walkę z doktorem Pappenheimem. Pappenheim zamierzał go zwolnić, ale muzycy stanęli po stronie dyrygenta i nic z tego nie wyszło. Dyrygent domagał się trzyletniej umowy na zwykłych warunkach. W końcu osiągnęli kompromis.

Poprzednio doktor Pappenheim lokował muzyków w małych ciemnych pokoikach na parterze hotelu. Nowa umowa zawierała paragraf stwierdzający, że należą im się przyzwoite warunki. Teraz wszyscy czekali, żeby obejrzeć swoje pokoje. Pappenheim podszedł do dyrygenta i szepnął mu do ucha: – Pokoje gotowe. Obszerne pokoje na najwyższym piętrze.

– Pościel? – zapytał dyrygent.

– Pościel też.

Pappenheim dotrzymał obietnicy. Pokoje były ładne. Na ich widok muzycy pospiesznie rozebrali się i nałożyli niebieskie stroje. Doktor Pappenheim stał na uboczu i nie próbował ich pospieszać. W jednym z pokojów wybuchła sprzeczka o łóżko. Dyrygent przywołał ich do porządku: takie ładne pokoje zasługiwały na spokój. I zanim zejdą na dół, muszą zrobić porządek z rzeczami.

O dziesiątej wszystko było gotowe. Muzycy stali trójkami z instrumentami w dłoniach. Ale Pappenheim nie mógł ukryć swego oburzenia. Gdyby tylko miał pieniądze zapłaciłby im i kazał iść do diabła. Ich obecność jeszcze bardziej uświadamiała mu jego porażki. Trzydzieści lat. Zawsze spóźnieni. Nigdy nie przygotowani. Jedyne co potrafili to robić dużo szumu. I co rok nowe wymagania.

Ludzie kręcili się wokół orkiestry jak pszczoły. Muzycy trąbili w altówki i bili w bębny jakby chcieli wszystkich przepędzić. Doktor Pappenheim siedział na balkonie i wychylał kufel za kuflem piwa.

Następnego dnia panował zupełny spokój. Martin wstał wcześnie, zamiótł przy wejściu, wytarł półki i sporządził szczegółowe zamówienie. Miał za sobą ciężką noc. W żaden sposób nie mógł uspokoić Trude. Nie chciała przyjąć lekarstwa, tak że w końcu musiał ją oszukać i dać środek nasenny za pomocą podstępu.

Około dziesiątej pojawił się inspektor z Wydziału Sanitarnego z poleceniem dokonania inspekcji. Interesowały go szczegóły. Kto jest właścicielem apteki, czy Martin ją odziedziczył, kiedy i od kogo ją otrzymał, ile jest warta. Martin zdziwiony wyjaśnił, że wszystko zostało wybielone i dokładnie wydezynfekowane. Inspektor wyjął metrówkę i zabrał się za mierzenie. Wyszedł nagle nie przeprosiwszy i nie podziękowawszy Martinowi.

Martina zdenerwowała ta wizyta. Miał zaufanie do władz i winił samego siebie. Może tylne wejście jest zaniedbane. Ta nagła wizyta zepsuła mu całe rano. Stał na trawniku. Ranek jak każdy inny. Mleczarz o ciężkim chłopskim chodzie szedł ulicą, muzycy wyszli do ogrodu. Pappenheim nie zawracał im głowy, więc wylegiwali się w słońcu na trawie. Dyrygent siedział w kącie grając sam ze sobą w karty. Po południu w aptece pojawiła się pani Zauberblit i oznajmiła, że nie ma jak wakacje w Badenheim. Nosiła popelinową sukienkę w groszki. Ale Martinowi wydawało się, że tuż za nią stoi jej zmarły brat.

– Czy to nie dziwne? – zapytał.

– Wszystko możliwe – odparła, jakby rozumiejąc jego pytanie.

Martin był zły; to wszystko przez Trude.

Muzycy przez cały dzień wylegiwali się w ogrodzie. Bez uniformów wyglądali niepozornie. Przez lata kłócili się z Pappenheimem. Teraz kłócili się między sobą. Dyrygent nie wtrącał się. Przyglądał się rozłożonym kartom. Jeden z muzyków z zaciętym wyrazem twarzy wyjął jakiś rachunek z kieszeni kamizelki i pokazał kolegom. Inni muzycy udowadniali mu, że nie ma racji. Z ogrodu Martina wszystko to wyglądało jak fatamorgana, być może ze względu na zanikające światło i wydłużające się cienie, które jeden po drugim padały na zieloną trawę.

Kiedy zrobiło się ciemno dyrygent dał znak muzykom, aby udali się na górę i włożyli stroje. Poruszali się wolno jak żołnierze wyczerpani długą służbą. Dyrygent zamienił kilka słów z Pappenheimem. Doktor Pappenheim objaśniał szczegółowo program festiwalu.

– Słyszałem, że przyjeżdża także Mandelbaum. Niezwykły sukces. Jak się to panu udało?

– Harowałem jak wół – odparł doktor Pappenheim i skierował się do jadalni.

Goście już pochłaniali posiłek. Kelnerka ciągle rzucała badawcze spojrzenia w stronę kuchni – zamówione dania nie zjawiały się na czas. Ale starsi kelnerzy cynicznie i z afektacją zachwalali jedzenie traktując klientów z góry.

Stan Trude nie ulegał poprawie. Martin mówił i mówił, ale jego słowa nie pomagały. Wszystko wydawało jej się przezroczyste i dotknięte chorobą. Helena znajduje się w niewoli w majątku Leopolda, a on co wieczór, kiedy wraca z koszar, bije ją.

– Czy tego nie widzisz? – pytała.

– Nie, nie widzę.

– W takim razie to tylko moje złudzenia.

Martin był zirytowany. Trude ciągle opowiadała o swoich rodzicach, o małym domku nad brzegiem Wisły. Jej rodzice nie żyli. Stosunki z braćmi zostały dawno zerwane. Martin mówił, że tkwi w tamtym świecie w górach pośród Żydów. I w pewnym sensie miał rację. Prześladował ją ukryty strach, nie jej własny, i Martin czuł, że udzielają mu się jej halucynacje.

3

Następnego dnia opinia publiczna została poinformowana, że uprawnienia Wydziału Sanitarnego uległy poszerzeniu i że jest on w mocy prowadzić niezależne dochodzenia. Skromne obwieszczenie na ten temat zostało wywieszone na miejskiej tablicy ogłoszeń. Wraz z nim zaroiło się od inspektorów, którzy bezceremonialnie zaczęli sprawdzać miejsca oznaczone na swoich planach. Inspekcję przeprowadzano skrupulatnie, zgodnie z kwestionariuszami, które nadeszły z biura okręgowego. Jeden z muzyków, szczególnie dumny ze swojego polskiego nazwiska stwierdził, że inspektorzy przypominają mu kukiełki z teatrzyku. Nazywał się Leon Semicki. Pięćdziesiąt lat temu, kiedy był dzieckiem, jego rodzice wyemigrowali z Polski. Nosił w pamięci sceny z dzieciństwa, które darzył dziwną czułością. Czasami, gdy był w dobrym nastroju, siadał i opowiadał o Polsce. A doktor Pappenheim, który lubił jego sposób opowiadania, siadał i słuchał razem z innymi muzykami.

Chmury stopniowo znikały i wiosenne słońce zalało świat swoim ciepłem. Cicha troska pojawiła się na twarzach podstarzałych muzyków. Siedzieli razem nie odzywając się słowem.

Nagle Semicki przerwał ciszę i rzekł: – Tęsknię za Polską.

– Dlaczego? – zapytał Pappenheim.

– Nie wiem – odparł Semicki. – Opuściłem Polskę, kiedy miałem siedem lat, a teraz wydaje mi się, że to było zaledwie rok temu.

– Ludzie są tam bardzo biedni – odezwał się ktoś szeptem.

– Może i są biedni, ale nie boją się śmierci.

Tego wieczoru w Badenheim nic się nie zdarzyło. Doktor Pappenheim pogrążył się w melancholii. Nie mógł oderwać oczu od Semickiego. On także pamiętał rzadkie wizyty swojej babki mieszkającej w Karpatach. Była potężną, rozłożystą kobietą i do Wiednia przywoziła ze sobą zapach lasów i pól porośniętych prosem. Jego ojciec nienawidził swojej teściowej.

W miasteczku wrzało od plotek. Niektórzy twierdzili, że to nic takiego tylko zagrożenie chorobowe, które inspektorzy próbują zlokalizować; inni sądzili, że są to przebrani poborcy podatków. Muzycy prześcigali się w domysłach. Samo miasteczko zachowało spokój i współpracowało z władzami spełniając wszystkie życzenia Wydziału Sanitarnego. Nawet dumny właściciel cukierni wypełnił bez sprzeciwu kwestionariusz. Tymczasem bladzi kuracjusze oblegali lokal. Właściciel nie mógł nadążyć z zamówieniami. Tego roku ich apetyt nie miał granic. Łapali wszystko, co się dało. Właściciel poganiał cukiernika. Piec przez cały dzień pracował na pełnych obrotach. Ciastka znikały, zanim zdążyły ostygnąć. – Zjedz jeszcze jedno... Czemu nie jesz?... Żadna siła mnie stąd nie wyciągnie. Pełne ekscytacji słowa godzinami krążyły w powietrzu. Ludzie nie opuszczali cukierni do północy.

Właściciel starał się ich uciszać, ale leżało to poza zasięgiem jego możliwości. Apetyty i energia sprzęgły się przeciwko niemu. Poprzedniego roku wysoka, szczupła, przystojna kobieta pojawiła się w Badenheim. Po kilku dniach zniknęła w lesie. Kiedy wróciła, nałożyła kostium kąpielowy i wyszła

na balkon krzycząc: – Jestem wolna! Wolna na zawsze! Nie należała już do ludzi, ale do woni lasu, a w jej oczach płonęło zimne światło szaleństwa.

Taka to była wiosna w Badenheim. W powietrzu unosiło się tajemnicze upojenie. Szanowani ludzie interesu nie przywozili tutaj swoich żon, ale każdy, kto odetchnął tym powietrzem i uległ zarażeniu, nie mógł się od niego uwolnić. Co wiosny wracali jak konie do stajni. Można tu było spotkać uczennicę, która uciekła ze szkoły, mężczyznę o żwawych ruchach i mizernej twarzy, którego umysł był wyniszczony książkami i wysokie kobiety o obliczach naznaczonych mgłą tajemnicy.

– Czy można stąd wysłać list? – zapytała jakaś kobieta.

– Oczywiście – odparł doktor Pappenheim.

– To dziwne – powiedziała kobieta. – Myślałam, że to miasto jest zupełnie odcięte od świata.

Muzycy zeszli na dół do baru napić się piwa. Lata służby w kurortach u doktora Pappenheima wysuszyły im gardła. Bez alkoholu ich życie nie było nic warte. Na początku dyrygent odmawiał im tej drobnej przyjemności, ale ostatnio zaczął ich nawet zachęcać do chodzenia do baru. Piwo wprawiało ich w dobry nastrój. Co do prób, to dawno już machnął na nie ręką. Nawet Pappenheim niemal zaprzestał domagania się prób.

Rok wcześniej orkiestra, ku irytacji stałych gości, zaczęła nagle grać żydowskie melodie. Podobno sami nie wiedzieli, co grają. Być może pamiętali melodie sprzed lat, albo może gdzieś je kiedyś słyszeli. Piwo doprowadzało ich do ruiny. Tyli, objadali się bez ustanku, pod koniec sezonu byli zawsze zadłużeni.

– Są niepoprawni – mówił Pappenheim.

Kelnerka, która była jedynie pół-Żydówką, traktowała ich uprzejmie i mówiła o nich per „dzieciaki". Kiedy główny kelner odpoczywał lub miał wolny dzień, podtykała im różne smakołyki.

4

Inspektorzy z Wydziału Sanitarnego buszowali teraz po całym miasteczku. Robili pomiary, stawiali ogrodzenia i mocowali flagi. Tragarze wyładowywali zwoje kolczastego drutu, słupy z cementu i różnego rodzaju przyrządy sugerujące przygotowania do jakichś publicznych obchodów.

– W tym roku będzie dużo radości i zabawy.

– Skąd pan wie?

– Festiwal zapewne stanie się tym razem wielkim wydarzeniem. W przeciwnym razie po co by Wydział Sanitarny czynił takie starania?

– Ma pan rację, nie pomyślałem o tym.

Bramę południową zamknięto, a inna brama, której nie otwierano od wielu lat, została udostępniona pieszym. Urzędnicy z Wydziału Sanitarnego pracowali dzień i noc – stukały młotki i błyskały projektory filmowe. – Doktor Pappenheim w końcu doczeka się sławy – powiedział jeden ze starych bywalców, który niegdyś wyrażał swoje wątpliwości co do jego umiejętności jako impresario.

Zaczął wiać łagodny, umiarkowany wiaterek sprawiając, że wszyscy poczuli się zdrowi i w dobrej formie. W ogrodach pojawiły się hamaki, a na kortach tenisowych siatki. Ludzie pozdejmowali zimowe ubrania i nałożyli sportowe koszule. Martin zamknął się w sobie. Ludzie kupowali wszystko, co popadło. Stoisko kosmetyczne było puste. Nowa dostawa się opóźniała. Gdyby nie stare zapasy, nie mieliby czego sprzedawać. Miasteczko, które

doznało tego roku ciężkiej zimy i ulewnych deszczów, teraz pulsowało gorączkową radością.

Impresario siedział przez cały dzień przy telefonie. Artyści nie kontaktowali się z nim, nie odpowiadali na listy, nie dotrzymywali obietnic. Jak zdoła utrzymać program? Klienci słusznie będą domagać się zwrotu pieniędzy. Na razie było to tylko jego zmartwieniem. Ludzie zachłysnęli się własną radością i wiosną, która ciągnęła ich w głąb gęstych lasów. Ale doktor Pappenheim wiedział, że gdy pierwszy entuzjazm opadnie, rzucą się na niego z żądaniem zwrotu pieniędzy. – Artyści! Artyści! – będą wołać. Siedział na poczcie i wysyłał jeden telegram za drugim: ratunku, pomocy, nie możecie mnie zostawić w tak krytycznym momencie. Telegramy podążały w dal, ale nie było odpowiedzi.

A w cukierni pito kawę i pochłaniano ciastka. Jeden z muzyków, dowcipniś, obliczył sobie, że właściciel cukierni zbije tego roku fortunę. Goście lokowali pieniądze w babeczkach z truskawkami. Właściciel cukierni był zadowolony, ale jego zadowolenie nie było pełne. Cukiernik lenił się, udawał chorego, i on sam musiał pracować po nocach, aby zaspokoić popyt.

Po północy w cukierni zjawił się doktor Pappenheim. Ludzie byli już na pół pogrążeni we śnie. Jeden ze starych muzyków, który bał się, że straci pracę, usiadł obok niego i powiedział, że kuracjusze są pod wrażeniem tegorocznych przygotowań. Był pewien, że czeka ich wiele niespodzianek. Nikt już nie odważy się wyśmiewać z Badenheim. Pappenheim wiedział, że to tylko pochlebstwa ze strony starego muzyka, który boi się stracić pracę, ale powstrzymał się od komentarza. Był zmęczony i głodny. Głos muzyka sączył się w jego myślach jak krople deszczu padające do pustej beczki.

5

Pod koniec kwietnia przybyli dwaj deklamatorzy poezji. Doktor Pappenheim założył na ich cześć granatowy garnitur. Byli wysocy, chudzi i mieli w sobie coś małpiego. Pasjonowali się Rilkem. Doktor Pappenheim, który odkrył ich w Wiedniu, natychmiast wyczuł chorobliwy ton pulsujący w ich głosach i wpadł w zachwyt. Było to siedem lat temu, może nawet więcej, i od tamtego czasu nie potrafił się bez nich obejść. Początkowo reakcja na ich czytanie poezji nie była entuzjastyczna, ale kiedy ludzie odkryli tę ukrytą melodię w ich głosach, zostali oczarowani. Teraz pani Zauberblit odetchnęła z ulgą: są już na miejscu.

Deklamatorzy byli bliźniakami, którzy w miarę upływu lat stali się nie do rozróżnienia. Ale czytali w odmienny sposób, tak jakby ich choroba miała dwa głosy. Głos jednego z nich był miękki i łagodny, były to raczej resztki głosu niż głos jako taki. Głos drugiego brzmiał dobitnie i ostro. Pani Zauberblit mówiła, że gdyby nie ich podwójny głos, jej życie nie miałoby sensu. Uwielbiała ich deklamacje. Były dla niej niczym leczniczy balsam i w puste wiosenne noce szeptała sama do siebie Rilkego.

Muzycy, którzy zimą grywali w salach balowych, a latem w kurortach, nie mogli zrozumieć, co ludzie widzą w tych chorobliwych głosach. Pappenheim na próżno próbował wyjaśnić tę fascynację. Tylko Semicki mówił, że głosy braci docierają do jego chorych komórek. Dyrygent nie cierpiał ich i nazywał „współczesnymi błaznami".

Tymczasem wiosna czyniła cuda. Doktor Schutz chodził za gimnazjalistką jak zakochany sztubak. Pani Zauberblit zagłębiała się w długie dys-

kusje z Semickim, a młoda żona profesora Fussholdta założyła kostium kąpielowy i opalała się na trawniku.

Bracia bliźniacy cały czas ćwiczyli. Podobno nie byli w stanie działać bez prób. – A ja w mojej naiwności sądziłam, że im wszystko przychodzi ot tak – mówiła pani Zauberblit.

– Ćwiczyć, ćwiczyć – powiedział Semicki. – Gdybym ja w młodości ćwiczył tak jak oni, nie skończyłbym w tym żałosnym stroju. Ja się tutaj nie urodziłem. Urodziłem się w Polsce i moi rodzice nie dali mi muzycznego wykształcenia.

Po północy doktor Pappenheim otrzymał telegram, że Mandelbaum zachorował i nie jest w stanie dotrzymać umowy. Doktor Pappenheim powstał, potrząsnął głową i oznajmił: – Katastrofa.

– Mandelbaum! – zawołała pani Zauberblit.

– Festiwal artystyczny się rozpada – powiedział Pappenheim. Semicki próbował go pocieszyć, ale Pappenheim odparł: – Mandelbaum miał być głównym punktem programu. Pogrążył się w głębokim smutku. Pani Zauberblit zamówiła jego ulubione francuskie wino, ale on nawet go nie tknął i przez całą noc rozpaczał: – Mandelbaum, Mandelbaum.

6

I inspekcje pokazały jak jest w rzeczywistości. Teraz już nikt nie mógł powiedzieć, że Wydział Sanitarny działa nieefektywnie. Ochłodzenie stosunków, podejrzenia i nieufność zaczęły ogarniać miasteczko. Ale ludzie dalej zajęci byli swoimi sprawami – goście przyjemnościami, a stali mieszkańcy – kłopotami. Doktor Pappenheim nie przestawał rozpaczać w związku ze stratą Mandelbauma. Od tamtego telegramu jego życie przestało mieć jakikolwiek sens. Młoda żona profesora Fussholdta oznajmiła, że w Badenheim zaszła jakaś zmiana. Profesor Fussholdt nie opuszczał swojego pokoju. Miano wydać jego koronne dzieło i zajęty był robieniem korekty. Młoda żona, którą rozpieszczał jak małego kociaka, nie rozumiała zupełnie jego pracy. Interesowały ją jedynie stroje i kosmetyki. W hotelu nazywano ją Mitzi.

W środku maja pojawiło się skromne obwieszczenie, że wszyscy obywatele, którzy są Żydami, powinni zarejestrować się w Wydziale Sanitarnym najpóźniej do końca miesiąca.

– To znaczy ja – powiedział Semicki.

– I ja – rzekł Pappenheim. – Nie zamierza pan chyba zaprzeczyć, że jestem Żydem?

– Chciałbym – odparł Semicki – ale pański nos świadczy o tym, że nie jest pan Austriakiem.

Dyrygent, który przez lata przyzwyczaił się do winienia za wszystko Pappenheima powiedział: – Przez niego musiałem iść i zmagać się z tym biurokratycznym bałaganem. Ci urzędnicy postradali rozum, a ja muszę cierpieć.

Ludzie zaczęli unikać doktora Pappenheima jak zarazy, ale on nie czując ich wrogości biegał jak zwykle między hotelem a pocztą.

Przez ostatnie dwa tygodnie stan Trude się pogorszył. Cały czas mówiła o śmierci, już bez strachu, ze swego rodzaju zażyłością. Silne środki, które przyjmowała, sprawiały, że niemal przez cały czas pogrążona była we śnie i Martinowi wydawało się, że wędruje przez inne fazy swego życia.

Ludzie zaczęli zwierzać się sobie wzajemnie, jakby mówili o dawnej chorobie, której nie było sensu ukrywać, a ich reakcje były różne: wstyd i duma. Pani Zauberblit nic nie mówiła i nie zadawała pytań, zachowując pozę

celowej obojętności. W końcu podeszła do Semickiego i zapytała: – Czy pan się zarejestrował?

– Jeszcze nie – odparł. – Czekam na właściwą sposobność. Czy mam zaszczyt rozmawiać z obywatelką austriacką żydowskiego pochodzenia?

– Tak, proszę pana.

– W takim razie niedługo będziemy obchodzić rodzinną uroczystość.

– Czy miał pan kiedyś jakieś wątpliwości?

Główny kelner serwował teraz sezonowe czereśnie, białe czereśnie. Bzy wspinały się po sztachetach werandy, a pszczoły zachłannie pochłaniały liliowe kwiaty. Pani Zauberblit zawiązała wokół słomkowego kapelusza jedwabny szal. Rankiem przybyły czereśnie prosto z Waldenheim; wcześnie dojrzały tego roku. – Czy to nie cudowne! – zawołała pani Zauberblit. Uwielbiała tę wiejską atmosferę.

– O czym pani myśli? – zapytał Semicki.

– Myślę o domu dziadka. Był rabinem w Kirchenhaus, człowiekiem oddanym Bogu. Spędzałam u niego letnie wakacje. Wieczorem wychodził na spacer nad rzekę. Kochał przyrodę.

Semicki pił łapczywie. – Nie martwcie się, dzieciaki. Wkrótce pojedziemy do Polski. Wyobraźcie sobie tylko – do Polski.

Doktor Schutz biegał w kółko jak szaleniec. Gimnazjalistka doprowadzała go do obłędu. – Panie doktorze, dlaczego nie przyłączy się pan do inteligentnego towarzystwa dla inteligentnej rozmowy? – zapytała pani Zauberblit. W kręgach akademickich uchodził za geniusza, mając równocześnie opinię *enfant terrible*.

– Czy pan się zarejestrował? – zapytał Semicki.

– Co takiego? – zdziwił się Schutz.

– Musi się pan zarejestrować. Nie słyszał pan? Zgodnie z zarządzeniem Wydziału Sanitarnego. Porządny wydział, rządowa jednostka, której uprawnienia w ostatnich miesiącach uległy rozszerzeniu – ta jednostka gorąco pragnie rejestracji doktora Schutza.

– To nie żart, kochany panie.

– Naprawdę? – powiedział Schutz zupełnie zbity z tropu. Był ulubieńcem Badenheim. Wszyscy za nim przepadali. Pappenheim nigdy nie przestał ubolewać nad jego zaprzepaszczonym talentem muzycznym. Był niepoprawnym utracjuszem, któremu bogata matka zawsze regulowała długi pod koniec sezonu.

Lekka obawa zalęgła się w oczach muzyków. – Czym tu się martwić? – powiedział doktor Pappenheim. – Dość tego ponuractwa.

– Jesteśmy tutaj gośćmi, czyż nie? Czy też musimy się zarejestrować? – zapytał jeden z muzyków.

– Sądziłbym, że Wydział Sanitarny chce pochwalić się ważnymi gośćmi i dlatego zapisuje ich nazwiska w Złotej Księdze. Czy to nie ładnie z ich strony?

– Może to wszystko przez tych *Ostjuden* – powiedział jeden z muzyków.

Na to Semicki wstał i oświadczył. – O co chodzi, nie podobam się panu? Jestem *Ostjuden*, w pełnym sensie tego słowa. Czy ma pan coś przeciwko mnie?

7

Upojna wiosna w Badenheim znowu szerzyła spustoszenie wśród kuracjuszy. Doktor Schutz znalazłszy się bez grosza przy duszy wysłał dwa

listy ekspresowe do matki. Gimnazjalistka jak widać kosztowała go majątek. Pani Zauberblit siedziała przez cały dzień z Semickim. Odnosiło się wrażenie, że ten człowiek jest wszystkim, co jej w życiu pozostało. Doktor Pappenheim pogrążył się w ponurych myślach; wiosna zawsze napawała go smutkiem. Pani Zauberblit strofowała go mówiąc: – Pokryję wszystkie straty. Niech pan tylko sporządzi rachunek. Skoro Mandelbaum wykręca panu takie numery, sprowadzę orkiestrę kameralną Krausa.

Bracia bliźniacy chodzili po mieście z tajemniczym wyrazem twarzy. W hotelu mówiono o nich jak o ciężko chorych – szeptem. Nic nie jedli, tylko przez cały dzień pili kawę.

Główny kelner powiedział: – Gdybym mógł im zaserwować *Sonety śmierci* Rilkego, może by jedli. Zdaje się, że nie są w stanie strawić żadnego innego pokarmu.

Po śniadaniu pani Zauberblit, doktor Pappenheim i Semicki postanowili pójść się zarejestrować w Wydziale Sanitarnym. Urzędnik nawet nie mrugnął okiem na wywody pani Zauberblit, która wychwalała Wydział twierdząc, że nie ma sobie równych pod względem porządku i estetyki. Nic dziwnego, że doczekali się awansu. Semicki oświadczył, że jego rodzice przybyli tutaj pięćdziesiąt lat temu, a on nigdy nie przestał tęsknić za rodzinnymi stronami. Urzędnik zapisywał wymagane informacje beznamiętnie jak stenografista.

Tej nocy Semicki nie nosił swojego stroju. Orkiestra grała. I każdy widział jak na dłoni, że pani Zauberblit ma nowego wielbiciela. Promieniała jak zakochana kobieta. Żona profesora Fussholdta odchodziła od zmysłów. Jej mąż był zatopiony w swojej nowej książce i nie odrywał się od biurka. Miała powyżej uszu ludzi z Badenheim. Co tu jest do roboty? Znowu wieczory poetyckie, które pogrążały ją w depresji. Jeden z muzyków, cynik, poradził jej, żeby się nie denerwowała. W Polsce wszystko jest piękne, interesujące.

Następnego dnia Trude zerwała się z łóżka z krzykiem. Goście hotelowi stali na werandzie i przyglądali się rozpaczliwej szamotaninie. Nikt nie zszedł na dół, żeby pomóc. Biedny Martin klęcząc u jej stóp błagał: – Uspokój się, Trude, uspokój się. Tutaj nie ma żadnego lasu. Ani wilków.

Dziwna noc zapadła nad Badenheim. Kawiarnie opustoszały, a ludzie chodzili po ulicach w milczeniu. W ich ruchach było coś bezmyślnego, jakby ktoś ich dokądś wiódł. Jakby jakiś obcy duch opanował miasteczko. Doktor Schutz prowadził wysoką gimnazjalistkę, jakby chciał ją do siebie przymocować na stałe łańcuchem. Sally i Gertie szły trzymając się za ręce jak małe dziewczynki.

Delikatna poświata wiosennej nocy otulała lekko chodniki. Muzycy siedzieli na werandzie i ogarniali miasteczko bystrym, nerwowym spojrzeniem. Samotny doktor Pappenheim zaszył się w kącie i dokonywał smętnych obliczeń: trio go zawiodło. Ludzie mu nigdy nie wybaczą. I będą mieli rację. Gdyby tylko wiedział wcześniej, program wyglądałby zupełnie inaczej.

8

Raz jeszcze maj wyprawiał cuda z drzewami. Chodniki były pokryte płatkami kwiatów. Słońce świeciło z niebieskiego szlaku i zaglądało w uliczki. Cienie lasu cofnęły się wystawiając miasto na światło. Pierwsze oczarowanie wygasło. Jakaś kobieta przypomniała sobie, że gdzieś daleko stąd zostawiła dom. Co ona tu robi? Kto ją uwiódł?

– Linia lokalna przebiega niedaleko stąd – wyjaśniał Martin pokazując jej kierunek. – Zatrzymuje się w nocy.

– Nie ma żadnego bezpośredniego autobusu, albo pociągu? – w głosie kobiety brzmiała rozpacz.

Doktor Pappenheim przymilał się i wyjaśniał: jedyne, czego potrzebuję, to trochę czasu. Artyści w końcu się pokażą. Zawsze tak jest. Ale na co zdadzą się słowa? Pierwszy lęk, który zawsze pojawia się z woniami wiosny, uderzył w serca ludzi.

– Zostań tutaj – powiedział męski głos.

Kobieta słuchała przez chwilę, po czym powiedziała: – Co mnie tutaj trzyma? Nie mogę pojąć, na czym polega wyjątkowość tego miejsca?

– Festiwal, festiwal. Nie chcesz chyba opuścić festiwalu?

Na to magiczne słowo pochyliła głowę, jakby słuchała nie uwodzicielskich słów mężczyzny, lecz głosu dochodzącego do niej z daleka.

– Gdzie on się odbywa? – zapytała i natychmiast pożałowała pytania, które można było zinterpretować jako zgodę z jej strony.

– W sali, w tej dużej sali.

– Nie zostaję tutaj – powiedziała kobieta i zabrała się do odejścia.

– Nie wyobrażasz sobie, jaki jest wspaniały. Przyjeżdżają wielcy artyści, ta atmosfera...

– Pokaż mi drogę do stacji. O nic cię więcej nie proszę. Jedynie o drogę do stacji.

– Przecież jest noc. Wszędzie jest ciemno.

– Dlaczego mnie tutaj przywiozłeś?

– Uwierz mi – odparł mężczyzna błagalnym tonem – nie miałem złych zamiarów. Chciałem ci dostarczyć wrażeń artystycznych.

– Nie potrzebuję żadnych wrażeń. Chcę wrócić do miasta.

– Radziłbym, abyś została i wysłuchała tylko jednego artysty. Potem możesz wrócić. Szkoda byłoby opuścić tak niezwykłą okazję.

O dziwo, to ostatnie zdanie ją przekonało. Odwróciła na niego wzrok i nie powiedziała ani słowa więcej.

– Uwierz mi – rzekł i zamilkł.

Weszli do cukierni. Ciastka, rustykalne umeblowanie, zapach kawy działały lepiej niż słowa. Opowiedział jej o artystach, o Mandelbaumie, o wspaniałym impresario doktorze Pappenheimie, patronie początkujących artystów.

Nazywał się Karl; ona miała na imię Lotte. Mąż Lotte był niegdyś głównym przedstawicielem dużej firmy. Stracił życie w górach. Karl był rozwiedziony. Jego dzieci mieszkały zdziadkiem, emerytowanym generałem, w Berlinie. Każdego dnia kazał im biegać po trawniku. Chciał ich wysłać do akademii wojskowej. Najstarszy, jak twierdził Karl, był wrażliwym, melancholijnym młodzieńcem. Jak zdoła to wytrzymać? Co tam zrobi? – Cóż ja mogę poradzić? Ich matka jest Prusaczką z krwi i kości.

Lotte słuchała w milczeniu. Karl żałował nieco, że zwierza się jej z tych smutnych myśli. Szukał innych słów, ale nie wiadomo dlaczego nie przychodziły mu do głowy. Po kilku chwilach ciszy powiedział: – Nie możesz sobie wyobrazić uczucia witalności, jakie daje pobyt w Badenheim. Bardzo się cieszę, że postanowiłaś zostać. To wydarzenie, którego nie wolno opuścić.

– Wydarzenie? – zapytała Lotte.

– Nie przychodzi mi na myśl żadne lepsze słowo. Jesteś wrażliwa na słowa.

Na dworze nastała nowa fala kwitnienia. Fioletowe kwiaty opadały stopniowo na ziemię wydzielając cierpką woń. Jakieś psy wypadły z krzaków

i Lotte odskoczyła z krzykiem. Karl poklepał je czule i roześmiał się: – Nie bój się – powiedział – to duże psy, ale bardzo spokojne. Kiedyś pewnie służyły jako psy myśliwskie, ale teraz są całkowicie oswojone. Są przyjaźnie usposobione do ludzi i lubią, żeby je głaskać.

– Nigdy nie widziałam naraz tyle psów – powiedziała Lotte.

– Tylko cztery. Są całkowicie oswojone, nie ma w nich śladu z dawnej przeszłości.

Nagle Lotte pojęła, że wszystko co było dotąd w jej życiu umarło i odeszło na zawsze. Nie była szczęśliwa. Poczuła tępy ucisk w gardle.

– Połóż się spać – powiedział Karl. Psy skryły się w krzakach.

Muzycy bębnili już rytmicznie w sali. Ludzie płynęli posuwiście w rytmie walca. Karl ujął Lotte za ramię i prowadził ją bez specjalnych ceregieli, jak mężczyzna idący z kobietą, którą zna od dawna.

9

Wydział Sanitarny przypominał teraz biuro turystyczne ozdobione plakatami: PRACA TO ŻYCIE... POWIETRZE W POLSCE JEST ZDROWSZE... ŻEGLUJ Z BIEGIEM WISŁY... TERENY ROZWIJAJĄCE SIĘ POTRZEBUJĄ WAS... POZNAJ KULTURĘ SŁOWIAN. Te i inne hasła zdobiły ściany.

Pani Zauberblit cieszyła się jak młoda zakochana dziewczyna. Śmiała się z akcentu Semickiego i mówiła, że odtąd on będzie służył im za przewodnika. Kilka tygodni wcześniej uciekła z sanatorium. Miało to miejsce po południu, kiedy doktorzy już zakończyli wizyty, pobrali temperaturę, zmierzyli zawartość krwi we flegmie i zapisali wszystko na karcie. Strażnicy na parterze zasnęli, a śmierć, Śmierć we własnej osobie, jawna i nie zamaskowana pojawiła się i stanęła w korytarzu obok umywalki. Przez chwilę pani Zauberblit patrzyła na nią jak kobieta spoglądająca na dawnego kochanka, który nagle pojawił się w drzwiach. Potem wstała, ubrała się, zrobiła makijaż, nałożyła słomkowy kapelusz i poszła na stację kolejową. W czasie podróży poczuła, że wszystko się zmienia. A kiedy pociąg zatrzymał się w Badenheim i spotkała dawnych znajomych oraz ujrzała znajome dorożki, śmierć nagle ją opuściła. I przestała odczuwać ból.

Co roku kilku pacjentów uciekało i co roku wracali. Nie wypuszczono by ich z sanatorium. Było to stare sanatorium, ściśle przestrzegające przepisów. Reżim panował w nim surowy, ale nie dotkliwy. Organizowano przyjęcia dla nowych pacjentów, co tydzień przychodził ksiądz udzielać spowiedzi, nawiązywały się przyjaźnie i wybuchały animozje jak wszędzie. Tereny sanatorium przypominały morski brzeg. Śmierć przechadzała się tam swobodnie, w ogrodzie różanym i holu, a oni rozmawiali z nią jak z oswojonym zwierzęciem wśród śmiechów i pochlebstw. A kiedy nadszedł czas odchodzili ze świata, niektórzy krzycząc, a niektórzy milcząc.

Pani Zauberblit czuła jak śmiech, apetyt, pragnienie wędrówki po lesie wraca do niej jak za dawnych czasów. Semicki nie rozumiał, o co jej chodzi. Długie lata spędzone na graniu w orkiestrze stępiły jego uczucia. Nauczył się pić, spać i bić w bębny. Był zawsze zadłużony. A teraz pani Zauberblit nazywała go swoim księciem i śmiała się z jego łamanej niemczyzny mówiąc, że Polska jest najpiękniejszym krajem na świecie, a jidysz uroczym, melodyjnym językiem.

Wydział Sanitarny był otwarty także i nocą. Jego drzwi dobrze oświetlono; wewnątrz na niskich stolikach leżały rozrzucone pisma, plakaty i ulotki

na temat rolnictwa i przemysłu, sztuki i rozrywki. Można było siedzieć w fotelu, słuchać muzyki, przeglądać pisma i marzyć o Polsce. Odległa, obca Polska zaczynała się jawić jako urocze, sielankowe miejsce.

– Nie chciałabyś pojechać z nami do Polski? – zapytał Karl.

Smutne spojrzenie Lotte złagodniało. Spojrzała na niego ciepło i powiedziała:

– Jeśli chcesz.

Kelnerka stanęła przy drzwiach hotelowych zachęcając na cały głos: – Czemu państwo do nas nie przyjdą? Nie ma w tym roku zbyt wielu gości, więc będziemy spełniać wszelkie zachcianki. Określała ich mianem „szanownych pań i panów, znakomitych gości Badenheim", a kiedy doktor Pappenheim się pojawiał, dygała nisko mówiąc: „impresario we własnej osobie". Impresario nie był tak radosny jak kelnerka, ale na chwilę ocierał troski z twarzy i szczypał ją w policzek. A ona wołała: – O!

Popołudnia spędzano w barze lub cukierni. Gdyby nie muzycy objadający się do nieprzytomności, a potem zapadający w ponury nastrój i melancholię, rzeczy miałyby się lepiej. Ale muzycy wiele w życiu widzieli i tkwili uwięzieni we własnych doświadczeniach niczym korzenie w ciężkiej glebie.

przełożyła *Monika Adamczyk-Garbowska*

AHARON APPELFELD jest jednym z najznakomitszych współczesnych pisarzy izraelskich. Urodził się w 1932 r. w Żadowej pod Czerniowcmi na Bukowinie, należącej w latach 1918-1940 do Rumunii. W roku 1940 Bukowina zostaje wcielona do ZSRR, a w 1941 roku ponownie przyłączona do Rumunii przez wojska niemieckie i rumuńskie. W tym czasie ginie matka Aharona, a on wraz z ojcem zostaje wywieziony do obozu koncentracyjnego w Transnistrii. Udało mu się stamtąd uciec i ukrywał się przez kilka lat w lasach i wsiach ukraińskich. W 1944 roku był pomocnikiem kucharza w Armii Czerwonej. Tuż po skończeniu wojny, razem z innymi sierotami (było ich około czterech tysięcy) został przewieziony do Rumunii i stamtąd w roku 1946 przez Włochy do Palestyny, na dwa lata przed powstaniem państwa Izrael. Ewakuacją sierot zajęły się organizacje żydowskie. W ten sposób zadecydowano o jego losie – o Palestynie nigdy przedtem nie słyszał. Podobnie jak dla wielu innych, którzy przeżyli Holocaust, jego powojenne dzieje były w dużym stopniu dziełem przypadku. Ojciec Aharona również przeżył wojnę, do Izraela przyjechał kilka lat po jej zakończeniu. Ojciec i syn nie wiedzieli nic o sobie, odnaleźli się dopiero po latach przy pomocy Biura Poszukiwania Rodzin.

Służył w armii izraelskiej, od wielu lat wykłada literaturę hebrajską i jidysz na uniwersytecie im. Ben Guriona w Ber Sheva.

Wydał trzydzieści pięć książek, w tym powieści, zbiory opowiadań, eseje. Zadebiutował powieścią *Dym* w 1962 roku. W 1980 roku ukazał się angielski przekład powieści *Badenheim* – od tego czasu datuje się amerykańska kariera Appelfelda; zresztą wiele jego utworów jest tłumaczonych na inne języki za pośrednictwem języka angielskiego. Pisarz jest laureatem najwyższej nagrody państwowej Izraela oraz wielu międzynarodowych nagród literackich. Jak stwierdził Primo Levi „wśród nas, pisarzy ocalałych z Holocaustu głos Aharona Appelfelda ma unikalny, tylko jemu właściwy ton, wymowny w swojej powściągliwości".

W twórczości Appelfelda widać wpływ europejskiego modernizmu, brzmią w niej echa Tomasza Manna i Franza Kafki, a spośród pisarzy hebrajskich Szmuela Agnona. Do Kafki Appelfeld nawiązuje wyraźnie w swoich wspomnieniach drukowanych w „The Jerusalem Quarterly" mówiąc o rozpaczy i zagubieniu towarzyszącym ocalałym z Holocaustu: *Pomoc przyszła niespodziewanie... od Żyda Franza Kafki. Jego „Proces" pozwalał nam czuć, że stale nam towarzyszył wszędzie tam, gdzie byliśmy. Każda linijka z tej książki do nas przemawiała. W jego słowach znaleźliśmy podejrzenia i wątpliwości, ale również chorobliwe pragnienie wyjaśnienia.*

Akcja *Badenheim* toczy się w kurorcie niedaleko Wiednia u progu drugiej wojny światowej. Przekład angielski nosi dla jasności tytuł *Badenheim 1939*, ale oryginał nie zawiera daty; nie jest ona chyba również niezbędna dla polskiego czytelnika znającego dużo lepiej niż czytelnik amerykański, kontekst historyczny utworu. Powieść mówi o zagładzie Żydów nie bezpośrednio, lecz poprzez aluzje, nagromadzenie nieistotnych pozornie szczegółów i dialogów składających się na surrealistyczną, deliryczną atmosferę całości. Kończy się sceną, kiedy zasymilowani Żydzi austriaccy, łudzący się do ostatniej chwili, że poczynania „Wydziału Sanitarnego" to nic groźnego, zostają wsadzeni do brudnych wagonów towarowych. Ponure w swej ironii ostatnie zdanie powieści brzmi: „Skoro te wagony są takie brudne, to znaczy, że nie jedziemy daleko".

Utwory Appelfelda tłumaczono na dwadzieścia osiem języków. W Polsce jest jak dotąd zupełnie nieznany. Przekładu dokonano na podstawie wersji angielskiej, a jego zgodność z oryginałem hebrajskim została zweryfikowana przez Hannę Volovici.

M.A.-G.

Jestem pisarzem żydowskim

rozmowa z Aharonem Appelfeldem*

Eugenia Prokop-Janiec – *To Pana pierwsza wizyta w Polsce. Trasa Pańskiej podróży przebiega przez Warszawę, Kraków, Chrzanów. Dlaczego Chrzanów?*

Aharon Appelfeld – W Chrzanowie urodził się mój przyjaciel, z którym przyjechałem. Chciałbym zobaczyć miejsce, gdzie się urodził, niejako jego oczami. To interesujące doświadczenie: widzieć jego reakcję na spotkanie z przeszłością.

E.P.-J. – *Pragnie więc Pan być świadkiem powrotu Żyda do Polski po wielu latach...*

A.A. – Myślę, że tak. Ja sam nie urodziłem się w Polsce, lecz mimo to uważam, że właściwie nie można zrozumieć kultury i historii Żydów, bez zagłębienia się w dzieje Żydów polskich. Mają one naprawdę ogromne znaczenie, lecz spotkanie z Polską jest dziś zarazem ekscytujące i przygnębiające, a nawet szokujące, ponieważ we wszystkich tych miejscach, które Pani wymieniła, Żydów już nie ma. Byliśmy w Chrzanowie, ale też w Oświęcimiu...

E.P.-J. – *Czy nieobecność Żydów w Polsce jest czymś szczególnym w porównaniu z ich nieobecnością w innych krajach Europy Wschodniej? Myślę o Rumunii, Ukrainie, Rosji...*

A.A. – Tak sądzę. Widzi pani, byłem w Rumunii, ale nie odwiedziłem miasteczka, w którym się urodziłem, Żadowej pod Czerniowicami, ponieważ leży ono dziś w innym kraju. Poza tym w Rumunii po prostu nigdy nie było tylu Żydów, co w Polsce, może pół miliona, może więcej. Tutaj wystarczy spojrzeć na synagogi w Krakowie i już wiadomo – to Polska była centrum żydowskiego życia. Wielu ciekawych rzeczy dowiedzieć się można rozmawiając z ludźmi. Oświęcim, na przykład, zwiedzaliśmy razem z kierowcą z Chrzanowa. Urodził się w 1937 roku i wciąż jeszcze sporo pamięta, sporo wie o Żydach. Z pewnością dlatego, że Żydzi mieszkali tu kiedyś w każdym miasteczku, w każdej większej wiosce. Po prostu byli tutaj.

E.P.-J. – *Myślę, że pamięć społeczna małych lokalnych wspólnot jest z reguły dłuższa. Starsi ludzie z prowincji wciąż pamiętają Żydów jako swoich sąsiadów, przyjaciół.*

A.A. –Tak, to chyba tłumaczy wiedzę tego kierowcy, rozmawialiśmy o tym wszystkim tak swobodnie.

E.P.-J. – *Czy zamierza Pan napisać coś o Polsce?*

A.A. – Na razie wciąż jeszcze pochłaniają mnie wspomnienia z dzieciństwa, a jako pisarz nie potrafię łatwo przeskakiwać z tematu na temat. Ale Polska nie jest mi obca, pod pewnymi względami przypomina otoczenie mojego dzieciństwa. Chociaż nie umiem się posługiwać językiem polskim, to jednak brzmi znajomo.

* Rozmowę przeprowadzono w czasie wizyty pisarza w Polsce w 1993 r.

E.P.-J. – *Powiedział Pan, że największym skarbem pisarza są jego osobiste przeżycia. Jaka jest rola wątków autobiograficznych w Pańskich utworach? Jaki związek pomiędzy Pańskimi bohaterami a wspomnieniami z dzieciństwa?*

A.A. – Pisarstwo to przecież twórczość. Pamięć gra tu pewną rolę, ale nie jest najważniejsza, nie może dominować, gdyż zabrakłoby miejsca na wyobraźnię. Oczywiście, moje osobiste doświadczenia także dochodzą do głosu, ale pochodzą one przecież z całego mojego życia, z różnych jego okresów. Gdy opowiadam o losach dziecka w czasie Shoah, to nie znaczy, że sam przez wszystko, co opisuję, przeszedłem. Po prostu po latach spoglądam wstecz na tamten czas i próbuję o nim pisać. Wszystkie moje dotychczasowe przeżycia i doświadczenia kształtują każde z moich opowiadań dotyczących przeszłości, na przykład *Tzili*. Taka jest różnica pomiędzy pisarzem a historykiem. Historyk musi poruszać się w ściśle wyznaczonych granicach czasowych. Ja natomiast mówię: piszę teraz o roku 1942, ale mamy rok 1993 i wszystko to, co przeżyłem od 1942 roku do 1993, wpływa na moją opowieść.

E.P.-J. – *Pamięć jest więc atutem pisarza, jego siłą i inspiracją, lecz nie może on być jej niewolnikiem.*

A.A. – Otóż to. Dodałbym nawet, że czasem przesadna wierność wspomnieniom staje się przeszkodą. Weźmy Shoah. Jest czymś tak niewyobrażalnym, że dokładny opis tego, co się wydarzyło, może być uznany za nieprawdopodobny, wymyślony, jak twierdzą niektórzy. A jednak są to fakty, tak było. Ale dlaczego tak było? Jak wszystko to było możliwe? Wyobraźnia może podsunąć jakieś wyjaśnienie.

E.P.-J. – *Zeszłego lata czytałam w Yad Vashem zeznania Żydów, którzy przetrwali po stronie aryjskiej. Niektóre z nich rzeczywiście wydawały się nieprawdopodobne. Losy ludzi były tak niebywałe, że chyba żaden pisarz nie zdołałby wymyślić takich historii. Samo życie snuje historie bardziej skomplikowane i niewiarygodne.*

A.A. – Ująłbym to inaczej. Życie zezwala na przypadek. Literatura, z założenia, nie. Literatura porządkuje chaos, chaos szczegółów, wydarzeń. Poszukuje motywacji, wyjaśnień.

E.P.-J. – *Nadaje zdarzeniom sens.*

A.A. – Właśnie. W przeciwnym razie pozostają tylko szczegóły, tysiące szczegółów. Jednak co one znaczą? To jest najważniejsze w literaturze, w sztuce. Pisarz musi wybrać te szczegóły, wydarzenia, które są ważne, a następnie poszukać ich sensu. Inaczej powraca chaos.

E.P.-J. – *Podczas niedawnego spotkania w Stowarzyszeniu Pisarzy Polskich w Krakowie powiedział Pan, że po Zagładzie, po wojnie dusza ludzka jest zagubiona. Rozumiem teraz, że sztuka stanowi dla Pana próbę odnalezienia na nowo jakiegoś porządku. Jak próbuje się Pan odnaleźć się w świecie, który sam się zagubił? Jakiego sensu Pan w nim poszukuje?*

A.A. – Ująłbym to inaczej. Do Izraela przybyłem jako dziecko zranione przez świat. Utraciłem rodziców. Miałem 14 lat i nigdy nie chodziłem do żadnej szkoły. I oto znalazłem się w tym słonecznym, gorącym kraju, w którym właśnie trwała wojna. Mój problem polegał na tym, jak mam budować siebie. Budować w sposób pozytywny. Bo niebezpiecznie było stać się istotą nieszczęśliwą...

E.P.-J. – *Outsiderem.*

A.A. – Myślę, że w istocie wybawieniem dla mnie, jeśli mogę tak powiedzieć, było pisarstwo. Przede wszystkim pozwoliło mi się zbliżyć do samego siebie, do moich rodziców, do żydowskiej tradycji w całym jej zróżnicowaniu. Ponieważ podczas Shoah byłem dzieckiem rozdzielonym z rodzicami, musiałem zacząć wszystko od początku. Musiałem znaleźć odpowiedź na pytania: kim jestem? co się stało z moimi rodzicami? ze mną? Dlaczego mieszkam w Palestynie, a nie w kraju, w którym się urodziłem? Pytania te zadawałem sobie niejako instynktownie, ciągle do nich powracałem. Pomagało mi to wypełnić luki w moim obrazie samego siebie.

E.P.-J. – *Powiedział Pan także, że czuje się Pan pisarzem izraelskim, przywiązanym jednak do dziedzictwa europejskiego.*

A.A. – Przede wszystkim określiłbym siebie mianem pisarza żydowskiego. T.S. Eliot próbował w jednym ze swoich esejów zdefiniować, kim jest pisarz. Uznał, że to osoba będąca wyrazicielem wspólnej świadomości pewnej społeczności. Nie uważam,

żebym posiadał taką świadomość w odniesieniu do wszystkich Żydów wszystkich epok. Jednak wydaje mi się, że mogę zrozumieć losy Żydów w ciągu ostatnich stu lat, pojmować ich przeżycia. Dlatego czuję się pisarzem żydowskim. Żydowskość ogarnia wiele języków, nurtów, doświadczeń, to, co religijne i świeckie. Ciekawe, że pisarze żydowscy mieszkający w Ameryce, Anglii czy Francji obawiają się określenia ich mianem autorów żydowskich.

E.P.-J. – *Dlaczego? Boją się, iż oznacza ono, że są nie dość uniwersalni?*

A.A. – Właśnie tak. A przecież określenie to niekoniecznie trzeba kojarzyć z partykularyzmem. Mieszkając wśród tylu narodów, na wszystkich kontynentach, stykając się z różnorodną mentalnością, z tyloma stylami życia, językami, Żydzi muszą uczyć się uniwersalizmu. Po prostu pisarze żydowscy nie ufają sobie samym, stąd ich obawy. Na przykład Bellow zawsze określa siebie mianem pisarza amerykańskiego, choć jego ojczystym językiem jest jidysz.

E.P.-J. – *To ciekawe. Przecież w Europie często podkreśla się uniwersalizm doświadczeń żydowskich. Na przykład Sartre w swej interpretacji antysemityzmu twierdził, iż bycie Żydem to szczególna sytuacja, sytuacja, w której jednostka doświadcza na sobie formującego wpływu Innych.*

A.A. – Czasem wydaje mi się, że wiedza Sartre'a o Żydach jest dość powierzchowna i wybiórcza, że dotyczy Żydów zasymilowanych. Co jednak znaczy być zasymilowanym Żydem? Taka osoba to ktoś wykorzeniony, kto z jednej strony stracił kontakt z własną tradycją, z drugiej jednak nie wtopił się dostatecznie w obcą kulturę.

E.P.-J. – *Trzeba egzystować pomiędzy dwiema sferami...*

A.A. – To prawda, choć sytuacja taka może mieć pewne zalety. Człowiek staje się bardzo wrażliwy, niemal neurotyczny. To doskonałe „narzędzia" dla artysty.

E.P.-J. – *Niektórzy myśliciele żydowscy, na przykład Hannah Arendt, w rozważaniach na temat sytuacji Żyda jako pariasa, wskazywali na szczególny status zasymilowanego Żyda – wywyższonego, lecz i poniżonego zarazem. Podobny styl myślenia reprezentuje też Max Brod, na przykład w książce o Heinem.*

A.A. – Tak, proszę sobie wyobrazić, że znałem Broda dość dobrze. Był moim przyjacielem. Dzięki niemu poznałem książki Kafki. Większość przyjaciół Kafki wyjechała do Izraela.

E.P.-J. – *Kafka także pragnął tam pojechać.*

A.A. – Tak, studiował hebrajski, jidysz. To bardzo ciekawe. Z jednej strony współczesny Żyd chce uciec przed swoją żydowskością jako ciężarem. Z drugiej jednak żydowskość stanowi dla niego tajemnicę, którą pragnie zgłębić, przeżyć, stać się jej częścią.

E.P.-J. – *Odnaleźć się pośród szerszego kręgu ludzi, poczuć się zaakceptowanym.*

A.A. – Kafka był tego rodzaju pisarzem. Uciekał, lecz tęsknił za powrotem.

E.P.-J. – *Wróćmy jeszcze na chwilę do znaczenia dla Pana pisarstwa tradycji europejskich.*

A.A. – Urodziłem się w Europie i to doświadczenie jest ważne. Łatwiej jest mi na przykład opisywać krajobraz europejski niż izraelski, chociaż w Izraelu mieszkam już od tak wielu lat. W Europie przyzwyczaiłem się też do sąsiedztwa Żydów i nie-Żydów. Kontakty między jednymi a drugimi, ich wzajemne relacje są dla mnie bardzo ważne. W kontaktach z nie-Żydami ma się poczucie, iż jest się stale obserwowanym, lecz także samemu się obserwuje. Patrzysz i oceniasz, a oni robią to samo. To typowe w życiu każdego Żyda w diasporze, ale może doprowadzić niemal do obłędu. Przez cały czas musisz się mieć na baczności, cały czas zastanawiasz się, co oni myślą o tobie i analizujesz swoje zdanie o nich.

E.P.-J. – *Problem różnicy, odrębności.*

A.A. – Otóż to. Trzeba być ciągle czujnym, człowiek staje się wrażliwy na każde słowo, na każdy szczegół. To uczy przyjmowania różnych perspektyw.

E.P.-J. – *Trening w obserwowaniu życia: zwyczajów, zachowania ludzi.*

A.A. – Tego właśnie nauczyłem się w Europie, prawdopodobnie właśnie dzięki temu zostałem pisarzem.

E.P.-J. – *A jacy pisarze hebrajscy są Panu najbliżsi?*

A.A. – Przede wszystkim pisarze urodzeni w Europie, w Galicji, pochodzący z mojego regionu. Na przykład Szmuel Josef Agnon.

E.P.-J. – *Pochodzący z Buczacza.*

A.A. – Bardzo lubię styl Agnona. Myślę, że rolę odgrywa też wspólnota doświadczeń biograficznych. To byli ludzie, którzy wędrowali pomiędzy Buczaczem a Jerozolimą, Tarnowem a Wiedniem. Wszyscy zaprzyjaźnieni ze mną współcześni pisarze hebrajscy urodzili się w Izraelu, nie są imigrantami, hebrajski to ich macierzysty język. Moja biografia jest inna; urodziłem się w Europie.

E.P.-J. – *Pana pierwszym językiem był niemiecki. Wymienił Pan Kafkę jako jednego z pisarzy szczególnie dla Pana ważnych. Czy to z powodu pewnych podobieństw, jakie Pan odkrywa w jego i swoim dawnym milieu?*

A.A. – Może. Kafka pisał po niemiecku, urodził się w Pradze, która była żydowsko-niemiecką wyspą w Czechach. Dynastia habsburska przeżywała zmierzch. Lubię Kafkę tak bardzo chyba dlatego, że rozumiał paradoks współczesności i współczesnego Żyda. Jednak to, co Kafka przeczuwał wyobraźnią, dla mnie było rzeczywistością, bo ja mieszkałem w getcie, byłem w obozach i ukrywałem się w lasach. *Kolonia karna* dla mnie nie była alegorią.

E.P.-J. – *To był rodzaj przepowiedni.*

A.A. – Dla niektórych ludzi spełniła się.

E.P.-J. – *W Europie jesteśmy przyzwyczajeni do interpretowania Kafki uniwersalnie, ponadnarodowo. Tymczasem, szczególnie w Ameryce, może też w Izraelu, wielu krytyków skłania się do odczytywania jego prac w kontekście tradycji żydowskiej. Przedstawia się go jako pisarza, który znał pewne typowe dla kultury żydowskiej metafory i indywidualnie je interpretując, czynił elementem własnej twórczości.*

A.A. – Kafka z urodzenia był Żydem, wychował się w żydowskiej rodzinie, wśród żydowskiej społeczności, miał barmicwę. Większość jego przyjaciół była Żydami, studiował przecież hebrajski i jidysz, uwielbiał teatr żydowski w Pradze. Ale proszę wziąć pod uwagę na przykład *Proces* – nie ma tam żadnej wzmianki o Żydach, lecz każda linijka tej książki to linijka napisana przez Żyda. Co to właściwie znaczy? *Proces* opisuje stan bycia oskarżonym, poczucie winy. Tylko ludzie wykorzenieni, żyjący na granicy dwóch światów, dwóch społeczności, rozumieją i odczuwają coś takiego. Poczucie winy to jedno z typowo żydowskich uczuć.

E.P.-J. – *Jak Pan uważa, czy we współczesnych czasach jest możliwa asymilacja?*

A.A. – Tak, oczywiście. To Hitler chciał udowodnić, że nie. Ujmował to na płaszczyźnie biologicznej – jeśli ktoś jest krwi żydowskiej, stanowi zagrożenie dla świata. Taką osobę trzeba zabić. A przecież wielu wspaniałych ludzi pochodzenia żydowskiego we Francji, Hiszpanii, w Niemczech jest katolikami, księżmi, nawet kardynałami.

E.P.-J. – *Jednak Zagłada spowodowała, że zostało powtórzone pytanie – czy asymilacja jest możliwa?*

A.A. – Rzeczywiście, po Hitlerze nie można mieć takiej pewności. Po Shoah Żydzi reagowali na dwa sposoby. Widziałem to we Włoszech w 1946 roku. Jedni chcieli uciec przed swoim pochodzeniem. Bycie Żydem wiązali ze stałym poczuciem zagrożenia. Dlatego wyjeżdżali do Australii, Nowej Zelandii, Chile, wszędzie, byle jak najdalej od Europy. To była jedna tendencja, bardzo silna – przestać być Żydem. Pamiętam, na przykład pewną kobietę. To było we Włoszech. W 1946 roku urodziła syna. Jej mąż uparł się, że dziecko nie może zostać obrzezane. Ona jednak, z powodów religijnych, pragnęła tego. Mężczyzna niemal oszalał na tym punkcie. „Chcesz zabić swojego syna!", krzyczał, „Po tym wszystkim, co się stało, ty chcesz go obrzezać! Jesteś szalona! Przecież go zabiją!" Jednak matce udało się postawić na swoim i chłopiec został obrzezany. Było coś mistycznego w jej ogromnym pragnieniu, by dziecko zostało Żydem w sposób symboliczny. Opowiadam o tym wszystkim, by jasno pokazać, że po wojnie istniały wśród Żydów te dwie zasadniczo się różniące postawy. Jedni chcieli przestać być Żydami. Inni natomiast twierdzili: skoro los chciał, że urodziłem się jako Żyd, to pragnę nim być w pełni, pod każdym względem. Tak właśnie rozumowali ludzie, którzy przyjeżdżali do Izraela. Mówili: „Moi rodzice pragnęli się zasymilować, ja także. Lecz skoro to niemożliwe, zostanę Żydem, prawdziwym Żydem na zawsze". „Myślę, że bardziej rozpowszechniony był ów pierwszy sposób myślenia, tendencja asymilacyjna. To była skomplikowana sprawa, mająca wiele aspektów.

E.P.-J. – *Pytam o asymilację, ponieważ często powraca Pan do niej w swej twórczości, szczególnie w kontekście przedwojennym.*

A.A. – To prawda. Dorastałem w społeczeństwie, w którym asymilacja uznawana była za styl życia. Moi rodzice byli zasymilowanymi Żydami. Kultura niemiecka, niemiecka sztuka były naszą religią, a Wiedeń stolicą... Moi rodzice uważali się za uniwersalistów.

E.P.-J. – *Traktowali to jako wielkie osiągnięcie ludzkiego ducha?*

A.A. – Owszem. Nacjonalizm natomiast traktowano jako pogląd bardzo prymitywny. Tragedią było to, że Żyd mógł uważać się za uniwersalistę, a jednak Ukraińcy czy Niemcy widzieli w nim jedynie Żyda. Nie miało znaczenia czy jest ortodoksyjny, czy zasymilowany: to był tylko Żyd.

E.P.-J. – *Tak samo było w Polsce. Polscy nacjonaliści nazywali pisarzy żydowskich, szczególnie tych o poglądach uniwersalnych, kosmopolitami. Pojęcie to miało oznaczać wszystkich tych, którzy nie byli Polakami, lecz kryło się w nim coś jeszcze. „Kosmopolita" to był „kryjący się Żyd". Zresztą w całej Europie regułą były ataki nacjonalistów na zasymilowanych Żydów.*

A.A. – Owszem, tak zwani ortodoksyjni Żydzi byli przecież bardzo widoczni, wyróżniali się. Strój, pejsy, wszystko wskazywało kim są. Tymczasem Żyda zasymilowanego niełatwo zklasyfikować jako kogoś zupełnie obcego, choć nie wtapia się także w naród, pośród którego żyje. Staje się zagadką dla swego otoczenia. Proszę zrozumieć, nie analizuję tego zjawiska jako historyk, chciałbym tylko pojąć, co się właściwie działo w latach trzydziestych. Mam też nadzieję, że współczesny świat staje się coraz bardziej otwarty, ludzie nie identyfikują się już tak bardzo ze swymi narodowymi, a raczej plemiennymi przekonaniami, są bardziej otwarci na innych. W takiej sytuacji zasymilowany Żyd może stać się przykładem kogoś, kto wiele przeszedł, by osiągnąć ową otwartość na obce wartości, wyjść poza granice swej narodowości.

E.P.-J. – *Niektórzy obawiają się, iż Europa nie jest miejscem, w którym mogłaby istnieć kultura jednocząca mieszkających tu ludzi.*

A.A. – Europa nie stanowi już problemu dla Żydów. Ich już tu nie ma. Ci, którzy zostali, są w pewnym sensie duchami. Duchami Europy.

E.P.-J. – *A jak to wygląda w Ameryce?*

A.A. – Przede wszystkim mieszka tam największa chyba społeczność żydowska, około pięciu czy sześciu milionów Żydów.

E.P.-J. – *Więcej niż w Izraelu, bo tam są tylko cztery miliony...*

A.A. – Wielki procent społeczności żydowskiej w Ameryce asymiluje się, częste są małżeństwa mieszane. Społeczeństwo amerykańskie to jeszcze wciąż eksperyment.

E.P.-J. – *Żydzi są tam od stu lat.*

A.A. – Masowa imigracja rozpoczęła się w latach dwudziestych. To jeszcze młoda społeczność, choć niewątpliwie liczna. Ludzie ci czują się jednocześnie Amerykanami i Żydami. Czasami trochę więcej jednym lub drugim.

E.P.-J. – *Nie widzą w tym sprzeczności?*

A.A. – Nie, wcale. Może nie wszyscy by się z tym zgodzili, ale taka jest właśnie powszechna tendencja. Żydzi mieszkający w Polsce nigdy nie uważali się za Polaków, a jeśli nawet tacy się zdarzali, to było ich bardzo niewielu.

E.P.-J. – *To różnica pomiędzy Europą – z jej starymi narodami i starymi nienawiściami – a Ameryką.*

A.A. – Rzeczywiście. Zresztą różnica nie polega tylko na tym. Ameryka to kraj mniejszości, Żydzi są tylko jedną z nich. Nie muszą żyć wśród jednorodnego społeczeństwa jak w Niemczech, Francji czy Polsce, łatwiej im jest pozostać Żydami.

E.P.-J. – *Wiem, że ma Pan wielu czytelników w Ameryce. Pana książki zostały tam bardzo dobrze przyjęte.*

A.A. – Tamtejsi czytelnicy twierdzą, że dzięki nim mogą lepiej zrozumieć swoją tożsamość, zrozumieć siebie samych jako Żydów, a we współczesnych czasach może to dla nich rzeczywiście stanowić pewien problem.

E.P.-J. – *Nie ma jasnych kryteriów...*

A.A. – Nie ma raczej modelu, wzorców osobowych. Lecz muszę przyznać, że moje książki zdobyły przychylność nie tylko środowisk żydowskich. Czasami jestem zapraszany na spotkania autorskie i sympozja na temat mojej twórczości przez czytelników nie będących Żydami, jest wśród nich wielu chrześcijan. Po prostu ciekawią ich Żydzi, ich kultura, religia, losy stanowią pewną tajemnicę, wartą przeniknięcia, poznania.

E.P.-J. – *Czy, Pana zdaniem, Zagłada ma w świadomości Żydów amerykańskich nadal podstawowe znaczenie?*

A.A. – Tak, zwłaszcza w poszukiwaniu tożsamości. Proszę nie zapominać, iż wielu z nich pochodzi z Europy Środkowej, z Polski, podobnie jak ich rodzice, dziadkowie. W Izraelu natomiast sytuacja jest nieco inna, choć przecież tak wielu mieszkańców Izraela to ludzie, którzy przetrwali Shoah, wśród nich są na przykład wszyscy moi sąsiedzi.

E.P.-J. – *Młodzi zaś dowiadują się o Zagładzie od rodziców, przyjaciół. To kształtuje ich świadomość, staje się w ten sposób częścią ich życiowego doświadczenia.*

A.A. – W latach czterdziestych i pięćdziesiątych dominowała propaganda, której przez pewien czas i ja ulegałem: „Zapomnij. Stań się nowym Żydem, wysokim jasnowłosym Żydem. Naszym zadaniem jest stworzenie nowego narodu, musimy się oderwać od przeszłości". Oczywiście poglądy takie musiały zostać odrzucone. To iluzja, zakłamanie. Nie można wyzbyć się pamięci, doświadczeń, bólu. Nie można wyzbyć się tradycji. Dzięki temu, że odkryłem bogactwo tradycji żydowskiej, mogłem zdobyć się w swej twórczości na uniwersalność.

E.P.-J. – *W Polsce popularna jest opinia, że narodowe doświadczenia Polaków – czy to historyczne, czy to polityczne, są tak szczególne, że nie mogą być zrozumiane przez inne narody. Pan myśli o tej kwestii inaczej: im bardziej zwracamy się ku własnym doświadczeniom, tym bardziej zbliżamy się do uniwersalności. Odkrywając bogactwo i głębię własnej tradycji odkrywamy uniwersalne doświadczenia człowieczeństwa.*

A.A. – Moje stanowisko jest nietypowe także wśród pisarzy żydowskich. Zazwyczaj pragnęli oni uciec przed swą żydowskością, stać się Amerykanami, Niemcami, Polakami. Ja sądzę, że nie tędy droga. Nie można uciec od bycia Żydem. Skoro tak, trzeba być tym, kim się jest, jak najpełniej. Trzeba znać swoje korzenie, kulturę, język. W pewnym sensie moja postawa wyrasta z doświadczeń Zagłady... Narodowe nie jest sprzeczne z uniwersalnym. Jako pisarza interesuje mnie życie człowieka, jego uczucia, postępowanie, wybory, których dokonuje. Sprawy dotyczące wszystkich ludzi. Każdy przecież bywa smutny, szczęśliwy, przygnębiony, każdy kocha lub nienawidzi. Jednak tematy te ujmuję w ramy mego własnego doświadczenia, wiedzy. Widzi Pani, kiedy zamierzam wydać książkę, jedno z pierwszych pytań o nią brzmi: Czy będzie Pan pisał o Izraelu? Głupie pytanie. Czy mógłbym pisać o Chinach? Albo o Polsce?

E.P.-J. – *Nie?*

A.A. – To niemożliwe. Jestem pisarzem żydowskim i pragnę nim być w najpełniejszym sensie tego słowa. To dla mnie wielkie wyzwanie.

Rozmawiała ***Eugenia Prokop-Janiec***
Przełożyli z angielskiego i opracowali *Katarzyna i Paweł Więcławscy*

Książki nadesłane

Staromiejski Dom Kultury, Warszawa

Danuta Kostewicz: *Anatomia chwili*. Poezje. 1999, ss. 92.

Zdzisław Tadeusz Łączkowski: *Schizofrenia*. Poezje. 1999, ss. 52.

Roman Zasowski: *Mucha w piwie*. Poezje. Posłowie Zdzisław T. Łączkowski i Wiesław Rustecki. 1998, ss. 16.

teatr

MAGDALENA JANKOWSKA

Poniedziałek, wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota, niedziela – on

Czwarta edycja Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu (19-26 IX 1999 r.) zaskoczyła chyba nawet gorliwych obserwatorów i uczestników życia kulturalnego. Przywykliśmy, że odbywa się latem, tymczasem czerwiec minął bez imprezy. Ponadto przedsięwzięcie łączyło się dotąd z osobą Wojciecha Kępczyńskiego, który prowadził radomski Teatr Powszechny, a teraz kieruje jedną z warszawskich scen. Jego odejście zbiegło się z utratą przez Radom statusu miasta wojewódzkiego i ogólną zapaścią ekonomiczną regionu. Wszystko to razem zdawało się kłaść kres przedsięwzięciu

Tymczasem Linas Zaikauskas, który objął radomski teatr, nie pozwolił umrzeć tradycji, choć musiał ograniczyć rozmach festiwalu. Zaproszono więc mniej zespołów, a wydarzeniom towarzyszącym nadano znacznie skromniejszą oprawę. Jednak wykrojona „gospodarczym sposobem" całość, pozwoliła z powodzeniem wypełnić osiem festiwalowych dni. Program został sporządzony według popularnej (co piszę bez cienia ironii) receptury: dzieło patrona i niebanalne „wypełniacze" skupione pod jednym „szyldem". Taki układ, przy zachowaniu odpowiednich proporcji, pozwala festiwalowi usatysfakcjonować odbiorców o zróżnicowanych gustach.

Pierwsza niedziela to dopiero rozbieg. Wprowadzanie radomian w atmosferę teatralnego święta. Na początek otwarcie wystawy plakatów w Muzeum Okręgowym. Kolekcja Krzysztofa Dydo zawiera bowiem wiele prac plastycznych, które zapowiadają sztuki Gombrowicza.

Uroczystemu otwarciu festiwalu towarzyszyła premiera *W małym dworku* Stanisława Ignacego Witkiewicza przygotowana przez radomski zespół pod reżyserską pieczą Linasa Zaikauskasa. Obecność tej sztuki tłumaczy zapewne praktyka minionych lat, kiedy dorobek dramaturgiczny Witkacego i Mrożka zestawiany był z twórczością patrona imprezy. Toteż wprowadzenie wydało się całkiem naturalne (tym bardziej że jego atrakcyjność uzupełniał bankiet dla władz i sponsorów).

Z pewnością do popularyzacji festiwalu znakomicie przyczyniło się uliczne widowisko Teatru La Salamandre z Paryża. Ich *Ogień* wykorzystuje tytułowy żywioł jako silnie oddziałujące tworzywo sceniczne. Płomienie, które towarzyszą aktorom podczas tańca przeradzającego się chwilami w ćwiczenia akrobatyczne lub konwulsyjne drgawki, budują opowieść o jego oczyszczającej sile. Publiczność ciągnęła do tego światła niczym ćmy, coraz ciaśniejszym kręgiem otaczając scenę pod gołym niebem. I poddawała się sile rytualnych gestów, którą potęgował rytm „dzikiej" muzyki bębnów współgrającej z emocjami widowni.

Nazajutrz nurt główny rozpoczął swój miarowy rytm. Zainicjowała go *Princess Sharon* The Scarlet Theatre z Londynu. Pod tym zmienionym tytułem Katarzyna Deszcz (wcześniej związana z krakowskim Teatrem Mandala) pokazała *Iwonę, księżniczka Burgunda*, której kształt sceniczny mogliśmy wkrótce porównać z propozycją Teatru Krasnyj Fakieł z Nowosybirska, kiedy to, po perypetiach z zaginionym na trasie wagonem wiozącym dekorację, udało się sztukę wreszcie wystawić. Angielska propozycja (oparta na skondensowanym celnymi skrótami tekście) okazała się bardzo zdyscyplinowana w formie. Rosyjska – „rozbuchana" inscenizacyjnie, proponująca bardzo trudny do rozszyfrowania kod wizualny i burząca wszelkie ustalone wzorce interpretacyjne, którymi moglibyśmy się posłużyć przy odbiorze. W pierwszej uwspółcześnienie wprowadzające (już choćby tylko kostiumem) aluzję do monarchistycznego ustroju Wielkiej Brytanii, służy uniwersalizacji problemu władzy. W drugiej zabieg wprowadzenia na scenę gadżetów cywilizacyjnych nie uzasadnia się chyba niczym poza chęcią epatowania widza. Być może jednak reżyser Oleg Rybkin potrafiłby dać odpór zdegustowanym krytykom powołując się na wpisane w spuściznę Gombrowicza rozważania o wielości sposobów na pozyskanie uwagi odbiorcy (z prowokacją włącznie).

Teatr Provisorium i Kompania Teatr wystąpiły z głośną już *Ferdydurke*, która zgromadziła tłumną widownię. Efekt pracy duetu reżyserskiego: Janusz Opryński, Witold Mazurkiewicz oraz czteroosobowego składu aktorskiego jest tak satysfakcjonujący między innymi dzięki inteligentnej adaptacji powieści pozwalającej wydobyć z tej prozy wartości daleko wykraczające poza ten jeden tekst. Gombrowiczowska idea literatury jako gry komunikacyjnej między pisarzem a czytelnikiem, którą autor rozwinął w powieści, wymagała przekładu na język nośnych w teatrze znaków. Jedną z ważniejszych zalet inscenizacji (obok wyróżniającego się aktorstwa) jest takie operowanie przestrzenią, by z jej scenicznego ograniczenia uczynić atut i dzięki niej stworzyć antropologię zgodną z duchem pisarstwa. Społeczna mechanika zobrazowana językiem ciała, gdzie nawet głos podświadomości walczącej z tym, co społeczne, przybiera fizyczną postać, nadała przedstawieniu specjalny walor. W efekcie powstał świat, w którym wszyscy o wszystkich się ocierają, wgniatają się w siebie, wzajemnie przesłaniają albo też na krótko pozwalają zaistnieć. Bowiem w tym modelunku nie ma cech trwałych. To dzieło w toku. Nic i nikt nie zastyga w ostatecznym kształcie. Formy mają charakter dynamiczny. Budowanie i burzenie to podstawowa treść istnienia. I mamy prawdziwy dramat nieustannej gry znaczeń w relacjach międzyludzkich.

Ale *Ferdydurke* nakazuje stworzenie dystansu wobec postawy tragicznej, zbudowania jej prześmiewczej formy. W ten sposób retoryczno-parodystyczny styl narracji zyskał ekwiwalent w postaci działań scenicznych o ludycznym charakterze. Erotyzm i obscena stają się rodzajem zalotów wobec publiczności. Stosunek do tych pomysłów stał się właśnie główną osią polaryzacji sądów o przedstawieniu – od zachwytów po wyrazy niesmaku, ale przecież żywa reakcja na dzieło jest jego najlepszą rekomendacją.

Podczas festiwalu Gombrowicza swój mały festiwal miał też Waldemar Śmigasiewicz, który wyreżyserował aż dwie spośród siedmiu głównych propozycji. Pierwsza z nich to *Kosmos* przygotowany w krakowskim Teatrze Bagatela (kilka lat temu zrealizował tę sztukę w Radomiu). Tym razem dzieło przyoblekło kształt szeregu scen o wysmakowanym kolorycie obyczajowym. Malowniczość grupy odbywającej górskie wędrówki, realizm barwnego wianuszka biesiadników przy gościnnym stole wiejskiego dworku zrazu zaciera konstrukcję „kryminalnego romansu" Gombrowicza. Początkowo bohaterowie istnieją w jednoznaczności teatralnego bytu. Niepostrzeżenie pokonują różne porządki czasowe i przestrzenne, by stworzyć wrażenie synchronii. Śledząc uroki miodowego miesiąca jednej z par małżeńskich i gry erotyczne, jakie uprawiają wszyscy, nie dostrzegamy kryjącego się za nim studium teoriopoznawczego, w które przekształca się ta zmysłowo zobrazowana codzienność życia. Pesymistyczny pogląd autora *Kosmosu* na możliwość scalenia struktury świata, długo w sztuce Śmigasiewicza nie pozostaje odkryty. Pulsuje podskórnym rytmem, nie korzystając jeszcze z pośrednictwa metafory. Mało tu (dużo mniej niż poprzednio) operowania efektem obcości. Sztuczność konstrukcji przyczynowo-skutkowej zaczyna do nas przemawiać stopniowo. Najpierw dostrzegamy ją w trudności zrozumienia siebie, z którą zmagają się Witold i Fuks. Dalsza złuda towarzysząca rozpoznawaniu rzeczywistości ujawnia się przy próbie wyjaśniania sobie przez nich sensu świata, która sprowadza się do natręctwa składania oderwanych elementów w całość. Wróbel, patyk, dyszel, strzałka... dzięki adaptacji „wchodzą" na scenę w specyficznym rytmie, wciągającym nas w pułapkę świadomości czyhającą na bohaterów – owo zawieszenie między pozornym bytem a hipotetycznym niebytem. Wreszcie z całą siłą ujawnia się niejasność kondycji ludzkiej jako pochodna braku idei porządkującej. Bohaterowie usiłują temu przeciwdziałać, jednak nadmiar przesłanek czyni całe przedsięwzięcie tak bezskutecznym, jak i ryzykownym. Próba uporządkowania rzeczywistości zdaje się tylko pomnażać chaos.

Ślub Diphtong Cie z Marsylii w reżyserii i ze scenografią (która stanowi istotną część reżyserskiego zamysłu) Huberta Colas to przede wszystkim rzecz wystudiowana plastycznie. Nic tu z realnego obrazu rzeczywistości, bo wszelkie elementy przystające do codziennych doświadczeń są wzięte w pewnego rodzaju cudzysłów. Odrealnia je wszechwładnie panujący kolor. Najpierw wielkie płaszczyzny błękitu pokrywają całą scenę, potem gigantyczne czerwone kurtyny wchodzą z nimi w swoistą grę. Tło nasyca zdarzenia temperaturą, waloryzuje emocjonalnie. Zmieniające się układy barwnych płaszczyzn dają widzowi piękną, ale katastroficzną w treści wizję świata podlegającego ciągłej destabilizacji.

Ale zabieg ten byłby oczywiście niewystarczającym konceptem inscenizacyjnym dla złożonego dramatu Gombrowicza. Najistotniejszy staje się tu bowiem fakt, że we francuskim *Ślubie* scenę wypełnia konstrukcja przypominająca gigantyczny batut. Aktorzy zapadają się w wielką nieckę, poruszają się w jej wnętrzu. Śledzimy ich ruchy, jakbyśmy siedzieli przed akwarium, choć jego ściany nie są przezroczyste. Elastyczne płaszczyzny ujawniają tylko kształty sylwetek. Rozpoznajemy je, potrafimy zinterpretować niektóre czynności, choć całość jest niedostępna naszym oczom. A więc to wszystko sen – realność odciśnięta w podświadomości i wychodząca na nocne spacery. Wszystko wówczas jest sobie obce jak na obrazach Serata. Postacie zwrócone profilem do oglądającego niby patrzą w jedną stronę, ale zwrócony w nią wzrok nie jednoczy ich, podkreśla tylko izolację, rozpad, brak kontaktu, atomizację rzeczywistości, istnienie w obszarze niespójności

Natomiast *Ślub* przygotowany przez Waldemara Śmigasiewicza w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, którego premiera uroczyście zamknęła festiwal, jest zupełnie inny wizualnie. Cała scenografia autorstwa Macieja Preyera mieści się w beżowej palecie. Kostiumy większości postaci, pomosty stanowiące podstawowe miejsce akcji, toczone po nich kamienie tworzą jedną kolorystyczną plamę. Tylko Pijak wyróżnia się czernią stroju, co od razu sytuuje go w szczególnej pozycji. A czarna, lekko zamglona otchłań otwierająca się u szczytu drogi przyciąga wzrok swą tajemnicą i niepokoi.

Harmonia to tylko pierwsze złudzenie. Henryk zjawia się przecież już po Apokalipsie. Świat jest zdegradowany. Zaprzepaszczony wszelki porządek. Brak stałego układu odniesienia. To kusi... W tym miejscu zaczynają się kłopoty recenzenckie, bowiem spektakl został dokładnie „obudowany" komentarzami i interpretacjami. W programie do kaliskiej inscenizacji Joanna Chojka interesująco wykłada sposób odczytania dramatu przez pryzmat *Boskiej komedii* Dantego. Trop ten kilkakrotnie powtórzył się w wywiadach, których udzielił reżyser. Tak więc trudno pominąć go w rozważaniach o przedstawieniu. Z drugiej zaś strony nie sposób z całym przekonaniem potwierdzić lub zanegować owego specyficznego sposobu widzenia problemu po jednorazowym obejrzeniu i to w festiwalowym natłoku atrakcji. Czy więc ciążący nad bohaterami manichejski horyzont braku nadziei, nieistnienia zasad i ograniczonych zdolności poznania, w istocie lepiej może być uchwycony z perspektywy przedpiekla, w którym bohaterowie na zawsze uwięzną, ponieważ – jak chce Śmigasiewicz – *udało się im uśmiercić człowieka w sobie, oddalić od siebie odpowiedzialność za zło* – pozostaje kwestią otwartą. Być może przywołanie wizji kręgów infernalnych wcale nie ułatwia zrozumienia, że grzech odsyła do jakiegoś porządku, a piekło jest manifestacją absolutu, więc bohater nigdy go nie osiągnie, ponieważ *odgrodzony jest od niego rzeką błota, które zastąpiło wody Styksu*. Istnieje też spore prawdopodobieństwo, że gdyby reżyser, w ślad za Błońskim patrzył na *Ślub* jako na tragedię psychoanalityczną, to widowisko mogłoby mieć podobny kształt sceniczny. Chyba tylko Pijak zmieniłby nieco swą pozycję z „demonicznego reżysera nieprawdziwych ról" na jeden ze splotów chwiejnej tożsamości bohatera.

Pustka świata pozbawionego nadrzędnej hierarchii, którą ujawnia obserwacja miniaturowego modelu, jakim jest rodzina czy też brak Absolutu, jako przeszkoda w przejściu z „międzyludzkiego kościoła" do piekła, czyli od zdradliwej dynamiki zbiorowej kreacji do pewnego w swym kształcie bezruchu? Którakolwiek z wykładni przemówiła, to spektakl trzeba zaliczyć do interesujących, gdyż suma przemyśleń splata się tu z umiejętnym użyciem środków teatralnych i sprawnym aktorstwem.

Równoległą z przedstawieniami propozycję, adresowaną do jeszcze węższego kręgu, stanowiła konferencja naukowa: „Gombrowicz i eschatologia". Moderatorem seminarium był prof. Jerzy Jarzębski, krytyk i historyk literatury z Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książki *Gra w Gombrowicza* oraz współredaktor edycji *Dzieł* Gombrowicza. W swoim wystąpieniu *Trudno być Bogiem* zajął się problematyką teologiczną w dziełach

pisarza. Według badacza każdy artysta niemal automatycznie wpisuje te zagadnienia w przedmiot swych zainteresowań, ponieważ sam stwarza nowe światy. Doznania metafizyczne Gombrowicza mają wieloraki kształt, ale ich podstawową treścią jest przeżycie diabelstwa – doświadczenie chaosu i potworności świata pozbawionego przedustawnej zasady. Bóg zaś jest tworem człowieka targanego lękiem *przed demiurgią, przed władzą decydowania o losie świata, władzą układania go na modłę własnych, wewnętrznych kompleksów i czarnych emocji.*

Obok drukujemy wygłoszone na konferencji referaty J. Margańskiego, J. Olejniczaka i K. Suchanow.

Pomysłowym posunięciem wzbogacającym festiwalową ofertę był SALON TELEWIZYJNY. Sztuki Gombrowicza zrealizowane dla potrzeb Teatru Telewizji wypełniły sześć popołudni. Przegląd objął różnorodne propozycje od *Ślubu* Jerzego Jarockiego z 1978 r., kanonicznej już dziś pozycji, po *Historię* Horsta Leszczuka – najnowszej gwiazdy reżyserii. Perspektywa czasowa i stylistyczna oraz komunikatywne wprowadzenie, którym poprzedził każdą projekcję Janusz Majcherek, krytyk teatralny, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr" i wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie, zdały się satysfakcjonować zarówno wtajemniczonych, jak i poznającą dopiero dzieło „Gombra" młodzież szkolną.

Pomysłów na uatrakcyjnienie całości nie brakowało. Jednym z nich miał być wyjazd do Krakowa na graną na deskach Starego Teatru *Sztukę* Yasminy Rezy, w reżyserii i ze scenografią Krystiana Lupy. Sama podróż zapowiadała się nader ciekawie, gdyż teatromani mieli wsiąść do zabytkowych wagonów wypożyczonych na tę okazję z muzeów kolejnictwa w Chabówce i Warszawie, wśród nich – salonki Cyrankiewicza i Gierka. Niestety, w ostatniej chwili PKP zerwało kontrakt. Przepadło luksusowe wojażowanie. Nie zobaczyliśmy eleganckich wnętrz pełnych drewna, pluszu i skóry. Przepadła też przyjemność oglądania najnowszego przedstawienia w jednym z najstarszych teatrów w Polsce, gdzie popularny charakter sztuki nie koliduje z najzacniejszą tradycją.

Wśród imprez towarzyszących znalazł się też spektakl muzyczny *Gęby* Włodzimierza Kiniorskiego. Założyciel formacji Kinior-Sky, twórca muzyki filmowej i teatralnej, stały współpracownik Teatru im. Witkacego w Zakopanem, w pisarstwie Gombrowicza znalazł źródło inspiracji dla swej najnowszej pracy instrumentalnej.

Hasło dyskusji panelowej *Nie ruszać Gombrowicza* po kilku dniach obcowania ze sceniczną wykładnią jego twórczości zabrzmiało jak przestroga. Program przewidywał zaproszenie do rozmowy reżyserów teatralnych, a także pisarzy (Marcin Świetlicki i Jerzy Pilch). W piątkowy wieczór jeden z radomskich barów był miejscem zwierzeń na temat czytelniczych i inscenizacyjnych kontaktów ze spuścizną Gombrowicza.

Magdalena Jankowska

Ślub Witolda Gombrowicza w reżyserii Huberta Colas, Teatr Diphtong Cie (Marsylia).
Fot. Marian Strudziński

DOROTA MAZUREK

Dwie Iwony

Od dworskiej intrygi po kosmiczne nieporozumienie

O *Iwonie, księżniczce Burgunda*, swoim pierwszym dramacie, Gombrowicz powiedział: „bardziej jest rodem z biologii niż z socjologii". Znaczy to, choć wiemy, że mistrz w swoich interpretacjach wodził nas za nos, iż Iwony nie należałoby traktować jako zjawiska politycznego czy socjologicznego, a raczej jako emanację międzyludzkich gier, podszytych siecią antynomii wywodzących się z podstawowej opozycji: niższość-wyższość. Wierne odczytywanie Gombrowicza, niejako czytanie Gombrowiczem, nie jest jednak domeną teatru. Teatr próbował i dalej próbuje czytać Gombrowicza po swojemu, na co mistrz w jakiś sposób przyzwalał. Zakończony w Radomiu IV Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski (19-26 IX 1999) przyjął filozofię poprzednich trzech spotkań festiwalowych, a mianowicie założył „konfrontację różnych sposobów obcowania z Gombrowiczem". W słowie wstępnym, dyrektor festiwalu, a zarazem nowy dyrektor teatru w Radomiu, Linas Zaikauskas stwierdził: *wiele sobie dziś obiecujemy po zderzeniu „Iwony..." angielskiej z rosyjską* (...) *Ciekawi jesteśmy wyniku tych konfrontacji*. Istotnie zachodnio-wschodnia konfrontacja scenicznych realizacji Gombrowiczowskiej *Iwony...* wydaje się pomysłem niezmiernie frapującym, z powodów tak wielu, że chyba nawet nie warto ich wspominać.

Iwona... angielska zmieniła imię, w wersji The Scarlet Theatre z Londynu sztuka Gombrowicza nosi tytuł *Księżniczka Sharon*. Jest to zresztą nie do końca wersja angielska, albowiem rzecz całą wyreżyserowała znana polskiej publiczności Katarzyna Deszcz.

Angielską Iwonę/Sharon znakomicie zagrała Sue Maunt. Aktorstwo stanowi zresztą poważny plus całego przedstawienia. Nienaganność manier językowych i manier rytuału dworskiego świetnie sparodiowana przez zespół aktorski, czyni z *Księżniczki Sharon* popis doskonałej gry aktorskiej.

W warstwie przesłań intelektualnych zyskujemy socjologiczne odczytanie Iwony, by nie powiedzieć polityczne. Oto patrzymy na angielski dwór z panującym, a śmiesznie nadętym królem i groteskowo wyniosłą królową (salwy śmiechu na widowni!), z przewrotnym, zimnym i bardzo inteligentnym szambelanem oraz zepsutym i znudzonym księciem, otoczonym przez uległy i konformistycznie ugrzeczniony dwór. W tę rzeczywistość wkracza Sharon, która ma w sobie coś z tragicznej lady Di, osamotnionej i odrzuconej. Jedna ze scen to zresztą kopia słynnej „samotnej" fotografii lady Di przed mauzoleum hinduskiej księżniczki.

Przestawienie nie jest oczywiście prostą satyrą na angielski dwór królewski. Inscenizacja Katarzyny Deszcz bardziej mówi o grze „odrzucenia", jaka się toczy między personami dramatu. Sharon zostaje kolejno odrzucona przez Filipa, królową i króla, a potem cały dwór. Jej „inność" nie pasuje do „ich" wyniosłości. „Odrzucenie" ma tu wiele konotacji odnoszących się do ostracyzmu społecznego, do zachowań ksenofobicznych, zachowań oznaczających nietolerancję, brak empatii, zrozumienia dla innego, słabszego, chorego, biednego. Wpisuje się ta wersja *Iwony...* w aktualną debatę publicystyczną o tych wszystkich społecznych zagrożeniach końca wieku, które są przedmiotem troski psychologów społecznych i nas wszystkich.

Angielska *Iwona...* łączy aktualne przesłanie publicystyczne o potrzebie akceptacji „innych" z zabawną, inteligentną parodią realnego i obecnego we współczesnej świadomości – dworu. Szambelan – mózg dworu – wymyśla śmierć Iwony w sposób zimny i wyrachowany, po czym dwór z ulgą odprawia akt żałoby. Dworskość fałszu i fałsz dworskości, nie tylko w znaczeniu monarchicznym, znajduje tu znakomitą ilustrację.

Sztuka w wykonaniu londyńskiego The Scarlet Theatre proponuje widzowi nie tylko dobrą zabawę, ale prowadzi też ku głębszej refleksji, a jej potrzebę sugeruje przez odesłanie do współczesnych kontekstów społecznych, obyczajowych, politycznych, pokazanych na serio, choć w konwencji lekkiej groteski, co przynosi publiczności wspomnianą już dobrą zabawę.

Z zupełnie „innej bajki" pochodzi *Iwona...* w wykonaniu nowosybirskiego Teatru Krasny Fakieł. Jest to skrzyżowanie futurystycznej wizji kosmicznej krainy z opowieścią o przygodach profesora Baltazara Gąbki w krainie deszczowców.

Iwona, księżniczna Burgunda Witolda Gombrowicza w reżyserii Olega Rybkina, Teatr Krasny Fakieł (Nowosybirsk).
Fot. Marian Strudziński

Na konferencji prasowej po spektaklu reżyser przedstawienia, Oleg Rybkin tłumaczył, że kosmiczna konwencja, jaką przyjął, była konieczna ze względu na fakt, iż rosyjska publiczność nigdy nie widziała Gombrowicza i tylko przez kosmiczny kostium mogła skonsumować jego „wariactwo".

A zatem jesteśmy w krainie „jakby" kosmicznej, dwór ubrany jest w białe skafandry „jakby" kosmiczne, a Iwona, która przybyła tu „jakby" z innego świata, ma strój z second handu, co dla dworu bardziej jest ciekawe niż podejrzane, czy denerwujące. W akcie I pojawiają się fragmenty melodii musicalowych (m.in. „Deszczowa piosenka"), w kolejnych aktach muzyka zmienia się w techno. W akcie II dwór porzuca kosmiczny strój i występuje na czarno „jakby" w stylistyce chińskiej, choć do końca nie bardzo wiadomo, na scenę co i raz wkraczają postaci z pastiszu science fiction, a to: „potrójny but", „wieloręki kamerdyner" (tu skojarzenie do filmowej postaci Edwarda Nożycorękiego). Iwona w swej bylejakości jest właściwie ponętna i atrakcyjna, a książę Filip zdaje się na serio zastanawiać, czy ona go kocha i czy on kocha ją. Aktorzy świetnie się bawią. W drugim akcie mamy wrażenie, że Iwona może być... szpiegiem (niewykluczone, że z krainy deszczowców). Podnosi jakieś włosy, które odbiera jej Podejrzewający Coś król. Król jest tu zresztą postacią wyraźnie dominującą, w drugim akcie już nie przypomina kosmity, lecz chińskiego doktora z *Akademii Pana Kleksa*.

Ten dobry aktorsko spektakl (naprawdę niezła rola króla i szambelana, udana Cyryla i królowej) ma jakąś dziwną skazę duchową. Zrobiony z dużym staraniem scenograficznym, pełny tempa, ruchu, scenicznej dbałości o teatralny efekt jest... kosmicznym nieporozumieniem. W rosyjskim programie do spektaklu w podtytule dramatu czytamy: „Nieporozumienie w 2 aktach". Istotnie, trudno o lepszy autokomentarz do przedstawienia. Recenzentce wypada skomentować zdarzenie tej rangi. Otóż sądzę, że z Gombrowiczem wiele można uczynić, przypisywać mu konteksty, jakich byłby się nie spodziewał, natomiast nie można umieszczać go w pustce. A takim właściwie przedstawieniem jest propozycja Teatru Krasny Fakieł. Pustka kosmiczna doprawdy nie tłumaczy Gombrowicza i tą drogą trudno go przybliżyć publiczności rosyjskiej.

Był pewien moment w sztuce (a to chyba za sprawą dobrego aktorstwa), gdy *Iwona...* zaczęła zmierzać ku „jakby" intrydze szpiegowskiej – jakieś sensy zaczęły majaczyć na horyzoncie. Ale wszystko to rozpierzchło się (rozlazło) w sztucznej paradzie techno końcowej sceny. Pozostało wrażenie dziwnej bajki z efektami specjalnymi, bajki zrobionej z myślą o starszych dzieciach. Wprawdzie wedle Gombrowicza – wszystko jest dzieckiem podszyte, ale to nie jest radosna bajkowa konstatacja, a raczej trudna do rozszyfrowania tajemnica ludzkiej natury.

Spektakl Olega Rybkina nie przybliżył Rosjanom Gombrowicza, a przecież problematyka Gombrowiczowska, gdzie jak gdzie, ale w ojczyźnie Dostojewskiego mogłaby być

świetnie rozumiana. Wystarczy zdjąć z jego dzieła tabliczkę z napisem awangarda (w domyśle: zwariowana), a dostrzec napis: człowiek czy natura ludzka. Jest on o wiele ważniejszy i prawdziwszy.

Pozostaje pytanie o efekt konfrontacji *Iwony*... angielskiej z rosyjską. No, cóż! Powiedzieć, że w tym meczu Londyn zwyciężył, to chyba za mało i nie o to idzie.

Obejrzenie dwu przedstawień tego samego dramatu poucza raz jeszcze, że twórca nie może lekceważyć publiczności, uważać ją za głupszą niż jest, na siłę jej schlebiać, podsuwając bajkowo-cyrkowe rozwiązania. Reżyser, twórca musi natomiast uczciwie konfrontować widza z całym skomplikowaniem dzieła, zwłaszcza w teatrze.

Wierzę, że na kolejnym festiwalu zobaczymy prawdziwego Gombrowicza po rosyjsku, nie „upupionego" przez etykietę awangardowego wariactwa. I to w wykonaniu Teatru Krasny Fakieł pod wodzą Olega Rybkina, bo zespół ma duży potencjał i jest zdolny, w co głęboko wierzę, wystawić Gombrowicza godnego Gombrowicza.

Dorota Mazurek

The Scarlet Theatre: *Princess Sharon* wg *Iwony, księżniczki Burgunda* Witolda Gombrowicza. Reżyseria Katarzyna Deszcz, adaptacja tekstu i scenografia – Andrzej Sadowski, muzyka – Nigel Piper.
Nowosybirski Teatr Krasny Fakieł: *Iwona, księżniczka Burgunda. Nieporozumienie w 2 aktach.* Tłumaczenie – Siergiej Buntman, reżyseria – Oleg Rybkin, scenografia – Ilia Kutianski, autor kostiumów, redaktor muzyczny – Andriej Bartniew.

KRYSTYNA KOTOWICZ

Własny „Kosmos"

Ubiegłoroczny Festiwal Gombrowiczowski w Radomiu jawił mi się głównie jako seria... zaskoczeń. Rozmaitych. Już sam fakt, że w dobie powszechnej mizerii i wyjątkowo chudego w tym roku mieszka Ministerstwa Kultury – walczący dramatycznie z rosnącym bezrobociem Radom, mógł jednak zrealizować międzynarodowy festiwal – był sporym zaskoczeniem, a przecież nie brakło ich także w czasie trwania samego festiwalu.

Przykładem może być choćby realizacja *Iwony, księżniczki Burgunda* przez teatr z Nowosybirska, który nie tylko przenosi akcję w syberyjskie śniegi: aktorzy, ubrani w białe skórzane kostiumy wjeżdżają na scenę na śnieżnych rakietach, nie tylko silnie akcentuje kontrasty (koło-kwadrat, biel-czerń, wreszcie dobro – upostaciowane w Iwonie i zło dworskich intryg), ale też reżyser, Oleg Rybkin, odczytuje Iwonę niemal jako jeden z epizodów walki klas: oto biedna dziewczyna z ludu, przeniesiona nagle w obcy jej, wielki świat – najpierw stara się go poznać, oswoić, uczy się go z pełną pasji ciekawością – wreszcie się w nim jakby nieco odnajduje i... podejmuje walkę – zarówno z owym światem, jak i o ów świat, o szansę pozostania w nim na zawsze. Ta syberyjska *Iwona* nie jest bynajmniej ofermowatą „Cimcirymcią", nie jest głupią gęsią czy opóźnioną w rozwoju kretynką – Waria Lewczenko gra normalną, pełną życia dziewczynę z nizin, która po prostu nie chce zaprzepaścić szansy, jaką dał je kapryśny los. Zabawnym zaskoczeniem jest próba grania tej sztuki w oparciu o warsztat mocno tkwiący w tradycji Stanisławskiego, który to warsztat (jak i tradycja) absolutnie do tekstu Gombrowicza nie przystają.

Innym wielce sympatycznym zaskoczeniem był *Kosmos* prezentowany przez krakowski Teatr Bagatela.

Bagatela, jak zresztą sama nazwa wskazuje, kojarzy się nam raczej z repertuarem „lekkim, łatwym i przyjemnym", choć w jej osiemdziesięcioletniej historii różnie bywało – w końcu to w tym teatrze przed ćwierćwieczem Tadeusz Kantor wystawił swoją *Balladynę*. Tymczasem w ostatnich latach ten teatr coraz częściej sięga po repertuar poważny: grają Witkacego i Gombrowicza, w planie mają *Hamleta* i *Balladynę*.

Do Radomia Teatr Bagatela przywiózł *Kosmos* w reżyserii Waldemara Śmigasiewicza i od razu, niemal od pierwszych scen czuje się, że zespół nie tylko w pełni zaufał reżyserowi, ale też i aktorzy ufają sobie nawzajem, są zespołem rozumiejącym się i zgranym, a poza jedną, wybijającą się rolą Leona, w wyrazistej, pełnej autoironicznych akcentów interpretacji Piotra Różańskiego trudno byłoby doszukiwać się tu gwiazd: po prostu

mamy do czynienia z grą zespołową, zaproponowaną i zaprogramowaną przez reżysera.

Ale też i reżyserowi, i aktorom udało się znakomicie uchwycić klimat dzieła Gombrowicza. W półmroku dekoracji, w pauzach i zawahaniach, w powtórzeniach i przyspieszeniach jest atmosfera gombrowiczowskich niedomówień, niejasności, niepokojów i zamykania się człowieka we własnym hermetycznym świecie. Tak sobie to zresztą reżyser założył: że cały ten ludzki „Kosmos" – nie jest bynajmniej kosmosem wspólnym, ale raczej każdy z bohaterów we własnym się zamyka kosmosie, dla innych niedostępnym, do innych nieprzystawalnym...

Udało się też przekazać inną, jak mi się wydaje – dość wyrazistą u Gombrowicza myśl, że cały ten „Kosmos" jest po prostu... chaosem, a z jego nieprzystawalnych elementów zbudowanie jednostkowego, spójnego świata jest po prostu niemożliwe – toteż człowiek z natury rzeczy skazany jest na niepewność, wątpliwości i lęki, nieodzowne w zetknięciu z tym, czego nie rozumie i co go przerasta.

Tyle, że... owych lęków już wyraziście wyartykułować się nie udało, zabrakło bowiem Witolda, który umiałby je przekazać widowni, zabrakło zatem także ilustracji tej wcale niemarginalnej myśli, że ów chaos kosmosu jest w nas samych, że gdybyśmy uważniej przyglądali się sobie, z równą pasją i równie bezstronnie oceniali swoje czyny i intencje jak Witold, który tropi najdrobniejsze sygnały nieładu w otoczeniu, poszukując ich autora – być może dotarłaby do nas i ta prawda, że bywamy nie tylko ofiarami, ale i sprawcami chaosu, że nas także stać na każde bezsensowne świństwo, a wszelki bunt: przeciw rodzinie, przełożonym, kodeksom, regułom i ustalonemu porządkowi jest po prostu pozbawiony sensu, bo wcześniej czy później do owych porządków i reguł wypadnie powrócić, a na obiad znowu będzie... potrawka z kury...

Krystyna Kotowicz

Ferdydurke Witolda Gombrowicza w reżyserii Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza, Teatr Provisorium i Kompania Teatr (Lublin).
Fot. Kamil Strudziński

EWA NAKONIECZNA

Przeskoczyć Witkacego?

Można, dlaczego nie? Dowiódł tego Linas Zaikauskas, wystawiając *W małym dworku* na scenie Teatru Powszechnego im. Jana Kochanowskiego w Radomiu. Spektakl inaugurował IV Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski i rzeczywiście było to przedstawienie na miarę festiwalu. To znaczy wymagające odpowiednio wyrobionej, uwrażliwionej publiczności. Takiej, która dopuszcza nieograniczone możliwości interpretacji tekstu. Także Witkacowskiego. I przedstawienie znakomicie znalazło się w nieuniknionej konfrontacji z innymi, nie byle jakimi, spektaklami festiwalowymi.

Zaikauskas ryzykował bardzo, szukając formy dla Witkacowskiej czystej formy. W jego małym dworku dzieją się sprawy metafizyczne i sensacyjne, bez obecnego dotychczas w polskiej tradycji wystawień Witkacego – realizmu teatralnego. Kaskaderski wyczyn – granie formą, kpiną z witkacowskiej kpiny – to ewidentne ustawienie teatru nad autorem, chociaż to on swoją sztuką zasilił, zainspirował, wreszcie nakręcił wyobraźnię reżysera i to tak bardzo, że to co się wysuwa na plan pierwszy w ocenie spektaklu, to pochwała dla sprawności i konsekwencji reżyserskiej. Zaikauskas jest artystą, który zmaga się z nadmiarem pomysłów. Zdarza mu się przeładować sztukę detalami, które jak się okazuje, nie mają znaczenie, bo ich po prostu nie widać ze środka widowni. Scenografia *W małym dworku* autorstwa Bożeny Kostrzewskiej jest bardzo efektowna – co daje dobre pierwsze wrażenie, ale i niesłychanie symboliczna.

Otóż i cała rzecz dzieje się wśród fortepianów, świec i dziwnych metalowych ptaków, co wprowadza do przedstawienia hitchcockowski zaiste suspens. I jest on tutaj na miejscu. Podobnie jak huśtawka, na której spuszcza się z zaświatów? z nieba? widmo. Widmo nie przeraża nikogo z mieszkańców małego dworku. Ale widmo – to przecież Anastazja Nibekowa, czyli swoja. I dobrze, że złożyła wizytę po śmierci, bo właśnie trzej mężczyźni, z którym romansowała bez cienia skrupułów, mają okazję dowiedzieć się, którego kochała naprawdę. Oczywiście – żadnego. Witkacy będący pod wpływem Dostojewskiego, stworzył tę postać na wzór Anastazji Filipowny, grzesznicy bez poczucia winy, czy raczej wstydu, pustej i wyjałowionej, chociaż stworzonej do wielkiej namiętności. Ale gdzieżby miała ją przeżyć? W małym dworku z mężem pantoflarzem? Z grafomanem Jęzorym, który kochał do szaleństwa Anastazję, do szaleństwa zakochuje się w Anecie, kuzynce guwernantce i pewnie do szaleństwa rozkocha w sobie siostry Nibekówny, gdyby śmierć w osobie matki wcześniej do nich nie przyszła?

U Zaikauskasa Zosia i Amelka to doprawdy wyjątkowo pomyślane postaci – są jak wiedźmy u Makbeta. One wiedzą. Przewidują przyszłość. Są zepsute, choć nie zaznały miłości ani cielesnej, ani platonicznej. Witkacy, jak wiadomo, bał się śmierci. Panny Nibekówny u Zaikauskasa idą w śmierć jak w przygodę. I nie budzą współczucia i żalu u widza, który tutaj rozumie, że odeszły w przychylny wymiar innej rzeczywistości. Widz nie potępia matki, która w tym przedstawieniu wykreowana została na najczulszą opiekunkę swoich córek. Ona – żyjąca świadomie w grzechu, córki po prostu przed nim uchroniła. Bo zobaczyła po śmierci, że grzech to nędzne bytowanie. Że oczywiście można by inaczej, inny los mógłby spotkać jej córki, ale gdzie? W małym dworku? W Kozłowicach? Niemożliwe! Dlatego po prostu lepiej umrzeć.

Spektakl pięknie ilustrowany muzyką Tadasa Šumskasa ma swój niezwykły motyw przewodni. To piosenka *Przybyli ułani pod okienko*. Harmonista włóczy się kolejno za bohaterami sztuki grając do znudzenia – zamierzonego – tę piosenkę, która od dawna w Polsce ma rangę piosenki biesiadnej, doprowadzając imieninowych balowiczów do łez wzruszenia po „głębokiej studzience". A w zaikausowskim *Małym dworku*, gdzie (bez szkody dla sztuki) pretensjonalność ślub wzięła z przaśną wiejskością, „ułani" w różnym sytuacyjnym kontekście wyśpiewani stanowią szczególny komentarz. Raz śmieszny, raz straszny. Także paradoksalny. No i mamy Witkacego w zupełnie innej, niebywale plastycznej, sensacyjnej i komediowej formule.

Dla teatru Zaikauskasa ważna jest sugestywna plastyczność, tak efektowna, że krok dzieli ją od efekciarstwa. Ale dzieli zdecydowanie. Bo ten reżyser niezmiennie lubi zaskakiwać. Choćby czyniąc z prostej służącej – kucharki Urszuli – kobietę dziwoląga, tajemniczą osobę, która trochę matkuje Nibekównom, trochę podziwia Anastazję, trochę gardzi talentem Jęzorego i trochę posłuszna jest Nibekowi. Ale swoje wie. I obnosi tę swoją wiedzę, to jasnowidzenie, niewiele mówiąc, raczej obnażając w swoim przedziwnym ubraniu: fartuch, pod nim kolorowe, grube getry i pantofelki na obcasach. Zaikauskas doskonale czuje się w dekadencji. Z lubością wprowadza do scenografii mnóstwo detali, niczym w epoce art déco. Inne rekwizyty, inna poetyka, inna symbolika, rzecz jasna. Ale lubi, lubi tort wymyślić w kształcie małego dworku, zapalać i gasić świece, szumieć metalowymi skrzydłami ptaków. Niby proste, ale daje znakomite i zaskakujące efekty. Jak chociażby w świetnej scenie, kiedy to Jęzory monologując na temat marności życia i wiedzy patrzy na publiczność przez ogromną lupę, co daje możliwość zobaczenie powiększonego, karykaturalnego Jęzorego. On widzi widza, widz jego – karykaturalnie. W innej znów scenie Zosia i Amelka urządzają sobie dziwny seans spirytystyczny – między nimi porusza się świeca. Później wysyłają liściki do mamy, unoszone do nieba przez drewniane, misterne ptaszki.

W małym dworku S. I. Witkiewicza w reżyserii Linasa Zaikauskasa, Teatr Powszechny (Radom)

Finał u Zaikauskasa, który do finałów przykłada ogromną wagę, bo lubi dopowiadać wszystko do końca – to po prostu wielkie żarcie. Bo, żeby żyć – trzeba jeść, a wtedy metafizyka idzie w kąt, pojawia się czysty behawioryzm. Rozbudzona wreszcie erotycznie (świetnie pokazane, jak to się etapami dokonuje) Aneta – idzie na całość, czyli również daje się jeść wśród gęsi i kaczek ze wszystkimi razem i z każdym z osobna. Jak niegdyś Anastazja? Tym nie zajmował się już ani Witkacy, ani Zaikauskas. W przedstawieniu postać Anety odtwarzają dwie aktorki: Ewa Bakalarska i Ewa Szawłowska. Ta pierwsza jest świetna, emanuje zaskakującym erotyzmem, jest coraz bardziej pociągająca, aż staje się wulgarna – dzieje się to we właściwych proporcjach, dobrze rozłożone w czasie. Szawłowska natomiast od początku gra seksapil rodem ze współczesnego serialu o modelkach czy aktorkach. Jest sztuczna i jakby „z innej bajki".

Pozostali aktorzy – sprostali doskonale zadaniu. Anastazja (Renata Dancewicz, Izabela Kuma) – jak przed śmiercią – pełna życia. Nibek (Andrzej Bieniasz) – jowialny, dobrze czujący się w swoim małym dworku. Jęzory (Jarosław Rabenda) udatnie rozpoetyzowany, zgorzkniały i perwersyjny. Nibekówny (Ewa Gorzelak, Magdalena Czartoryjska, Alina Kowalik, Ewa Bakalarska) jak chciał reżyser – hipnotyzujące swoim jasnowidztwem. Kozdroń (Robert Łuchniak, Sławomir Federowicz) – tchórzliwy, niemęski. Maszejko (Konrad Fulde) – odbrzydzający suki z wyraźną satysfakcją – rozumie się, że to jeden z sensów jego życia – udowadnianie wszystkim, że jest niezastąpiony w tym i innych zajęciach. Urszula wreszcie – tajemnicza baba-chłop, wiedźma, służąca i kucharka.

W małym dworku w realizacji Zaikauskasa to zupełnie nowy sposób grania Witkacego. Bardzo interesujący i oczywiście – kontrowersyjny. Można się zachwycić albo sentymentalnie pozostać wierny tradycji.

Ewa Nakonieczna

JÓZEF OLEJNICZAK

Gombrowicz i trupy

Wytłumacz, Gombrowiczu, jak do ciebie się przedostać...?

Od kiedy poznałem jeden z ostatnich wywiadów udzielonych przez Witolda Gombrowicza – udzielony, według informacji paryskich wydawców *Variów*, „w pierwszych dniach lipca 1969 roku profesorowi jednego z amerykańskich uniwersytetów"[1] – nurtowała mnie odpowiedź udzielona na ostatnie (piętnaste) z postawionych w nim pytań. Pisarz zapytany o plany na przyszłość, odpowiedział: „Grób". Dla przypomnienia i porządku godzi się dodać, że wszystkie pytania zadane (pisemnie) przez amerykańskiego profesora miały stereotypowy charakter i dotyczyły teatralnej twórczości autora *Kosmosu*. Ten – mocno już schorowany – odpowiadał na nie krótko i rzeczowo, tradycyjnie odrzucał stereotypy narastające w teatralnej krytyce wokół jego twórczości i opierał się przeciwko wpisywaniu go w tradycję dwudziestowiecznego teatru absurdu, pseudonimowanego nazwiskami Ionesco i Becketta oraz podkreślał współczesność, nowoczesność własnej twórczości dramaturgicznej, choć – zastrzegał – że nie wie, co to takiego „nowy teatr" i przypominał, że w teatrze nie był od trzydziestu lat [por. V, s. 522-523]. Ostatnie pytanie, również stereotypowe takie, jakim zwykle kończy się prasowe wywiady z artystą, zostało przez Gombrowicza potraktowane w najbardziej poważny sposób, choć – zapewne – osoba je zadająca mogła poczuć się urażona cyniczno-impertynencką lakonicznością i dosadnością udzielonej przez pisarza odpowiedzi. Schorowany Gombrowicz raz jeszcze prowokował czy może powracał do konwencji mówienia o problematyce śmierci, jaką jego czytelnik znał już z międzywojennych opowiadań oraz takich powieści, jak *Pornografia* i *Kosmos*. Podkreślam to, bowiem jedna z ostatnich prac literackich Gombrowicza – esej *Sür Dante*, a także wiele notatek z *Dziennika*, a więc tekstów znacznie bliższych czasowo cytowanemu *Ostatniemu wywiadowi*, w zasadniczy sposób różniło się stylem, tonem, konwencją mówienia o śmierci. Miały one charakter metafizycznej refleksji, rozważały właśnie problem śmierci, podczas gdy wcześniej autora *Ferdydurke* raczej materialność śmierci, raczej trupy interesowały, niż jej metafizyka. *Choć* – jak pisał Vladimir Jankélévitch – *można powątpiewać, czy problem śmierci jest właściwie problemem filozoficznym. Jeśli rozważa się ów problem obiektywnie i z pewnego ogólnego punktu widzenia, to nie dostrzega się prawie niczego, co mogłoby być jakąś „metafizyką" śmierci: za to bardzo wyraźnie występuje pewna „fizykalność" śmierci – biologiczna lub medyczna, społeczna bądź demograficzna: śmierć jest zjawiskiem biologicznym, takim jak narodziny, dojrzewanie i starość; śmiertelność jest zjawiskiem społecznym takim samym, jak stopa urodzin, liczba zawieranych związków małżeńskich czy przestępczość.*[2] Użyte przez Gombrowicza w wywiadzie słowo „grób" jest po stronie „trupa", jak on ma charakter substancjonalny, biologiczny; inaczej niż abstrakcyjna i metafizyczna „śmierć".

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* – podkreślić trzeba metaforę tytułu debiutanckiego zbioru opowiadań Gombrowicza – jest wiele fragmentów, w których bohater usytuowany został w pobliżu materialności, cielesności śmierci, często trupa po prostu. Chory na epilepsję bohater-narrator opowiadania *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* planuje, by dręczonemu przez siebie mecenasowi Kraykowskiemu sprawić po swojej śmierci niezwykły prezent:

> *Mogę skonać nagle na ulicy, pod płotem, a w takim razie – trzeba napisać karteczkę – niech trupa mego odeślą pod adresem mecenasa Kraykowskiego.*[3]

Zaś Stefan Czarniecki z opowiadania *Z pamiętnika Stefana Czarnieckiego*, nie dość, że:

> *...stworzony został przemocą...*
>
> [B, s. 17]

i wychowywany jest oraz dojrzewa w atmosferze pełnej nienawiści, co było:

> *– Jedyną, być może skazą rodzinnego naszego życia (...), iż ojciec nienawidził matki. Nienawidził – źle powiedziałem: nie znosił raczej, a dlaczego – nigdy nie umiałem odpowiedzieć i tu już zaczyna się tajemnica, której opary w latach dojrzałych doprowadziły mnie do moralnej katastrofy.*
>
> [B, s. 16]

Zapewne w tej relacji obecna jest odrobina kokieterii, skoro Stefan przypomina sobie „rozmowy" między rodzicami, w których ojciec wypominał matce jej wyjątkową szpetotę – łysinę, haczykowaty nos i to, że:

> *...jest okropna w całości, przepojona ohydą od stóp do głowy, (...) jest samą ohydą...*
>
> [B, s. 17]

Wychowanie i dojrzewanie w takiej atmosferze musiało Stefana doprowadzić do ulubionych chłopięcych zabaw (zabijanie żaby [zob. B, s. 21]), w których nawet wykazywał się szczególną nadgorliwością (chce dręczyć jaskółkę), który to pomysł jednak – wbrew jego intencjom i oczekiwaniom – nie przysporzył mu sympatii rówieśników. Potem nadeszła wojna, która dla matki staje się pretekstem do zemsty za wszystkie dokonane w życiu upokorzenia:

> *– Rżnij, pal, morduj – wołała matka w natchnieniu. – Nikomu nie przepuszczaj! Jesteś narzędziem gniewu Jehowy, a raczej, chciałam powiedzieć, Pana Boga. Jesteś narzędziem gniewu, wstrętu, obrzydzenia, nienawiści. Wytrać wszystkich rozpustników, którzy się brzydzą, choć przed ołtarzem przysięgali się nie brzydzić!*
>
> [B, s. 25]

Stefan idzie na wojnę jako polski ułan, walczy dzielnie, zaś z czasowego dystansu ocenia wojnę w następujący sposób:

> *Dziś rozumiem, że chodziło o nadróbkę trupów, że, ponieważ my, mężczyźni, przedsięwzięliśmy rzeź, one, kobiety, przystępowały ze swej strony do dzieła, ale wówczas nie byłem jeszcze bankrutem i myśl ta, choć ją znałem, była we mnie tylko czczą filozofią*

[1] Por. W. Gombrowicz: *Varia. Dzieła zebrane*. Tom X. Paryż 1973, s. 521; wszystkie cytaty pochodzące z tej edycji będę zaznaczał w tekście głównym [V].

[2] V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*. Przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*. Wyb. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 43.

[3] W. Gombrowicz: *Bakakaj. Dzieła*. Tom 1. Red. J. Błoński, Kraków 1986, wyróż. – J.O.; wszystkie cytaty pochodzące z tej edycji będę zaznaczał w tekście głównym [B].

i nie wytrzymywała łez płynących z oczu. Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani? Przepraszam, że wrócę do tajemnicy, która mię nęka. Żołnierz na froncie w błocie i w mięsie się babrze, choroby, liszaje i brud znęcają się nad nim, a do tego, gdy brzuch jest rozdarty pociskiem, często kiszki wyłażą na wierzch... Więc jakże? Czemuż to żołnierz jaskółką jest, a nie żabą? Czemuż zawód żołnierza jest piękny i zewsząd utęskniony?

[B, s. 25-26, wyróż. – J.O.]

Takich – dosadnych w opisie, a jednocześnie operujących groteską, fragmentów jest w opowiadaniach z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* więcej. Najsłynniejsze chyba Gombrowiczowskie trupy pochodzą ze *Zbrodni z premedytacją* i *Biesiady u hrabiny Kotłubaj*.

Nie będę przypominał misternej intrygi przedsięwziętej w *Zbrodni z premedytacją* przez sędziego śledczego H., jest to przecież jedno z najbardziej spopularyzowanych i przez literacką krytykę opisanych opowiadań autora *Kosmosu*. Dla potrzeb niniejszego szkicu ograniczę się jedynie do przypomnienia jego dwóch – w moim przekonaniu kluczowych – epizodów. Oto fragmenty monologu sędziego śledczego H., gdy pierwszy raz zostaje wprowadzony do pokoju, w którym spoczywają zwłoki obywatela ziemskiego Ignacego K.:

Nie posądzam jej [wdowy po Ignacym K. – dop. – J.O.] *o świadomą złośliwość, niemniej jednak, nikt nie zaprzeczy, była w tym złośliwość. Nikt mię nie przekona! Nie ona sama – to jej złośliwość napawała się bezczelnie tym, że ja tu kryguję się przed nią i przed trupem.*

Klęcząc o dwa kroki od tego trupa, pierwszego, którego nie mogłem się dotknąć, patrzyłem jałowo na kołdrę okrywającą go gładko aż po pachy, na ręce pieczołowicie ułożone na kołdrze – kwiaty doniczkowe stały w nogach łóżka, a twarz wyłaniała się blado z wgłębienia poduszki. (...) Wszystko wyglądało jakby wyreżyserowane – tam trup dumny, nietykalny, spoglądający zamkniętymi oczami obojętnie w sufit, obok – bolejąca wdowa, tu – ja, sędzia śledczy na klęczkach, jak zły pies, któremu założono kaganiec. „Co by było, gdyby tak wstać, podejść, ściągnąć kołdrę i obejrzeć – gdyby przynajmniej dotknąć – dotknąć końcem palca".

[B, s. 35-36, wyróż. – J.O.]

Bohater przeciwstawia swoje umiejętności zawodowe oraz „gorączkowo pracującą myśl" – „bezmyślności trupiej" [B, s. 59] i doprowadza syna zmarłego do „uduszenia" trupa. Swój triumf obserwuje ukryty w szafie znajdującej się w pokoju ofiary:

Czarno było, ciasno i duszno, a spodnie nieboszczyka trącały mię w policzek. Czekałem długo, zacząłem już wątpić, myślałem, że nic nie nastąpi i że zostałem podle wystrychnięty na dudka, że mię oszukali! Wtem cicho otworzyły się drzwi i ktoś wsunął się ostrożnie – po czym doszedł mię odgłos okropny, łóżko trzeszczało jak szalone, w doskonałej ciszy, ex post załatwiano wszystkie formalności! Po czym kroki oddaliły się, jak przyszły. Kiedy po długiej godzinie drżący i spotniały wydostałem się z szafy, gwałt i przemoc panowały wśród pomieszanej pościeli, ciało rzucone na ukos przez zmiętą poduszkę, a na szyi zmarłego widniały wyraźne odciski wszystkich dziesięciu palców.

[B, s. 59-60, wyróż. – J.O.]

Bohater-narrator *Biesiady u hrabiny Kotłubaj* został zaszczycony zaproszeniem na słynny postny piątkowy obiad do pałacu hrabiny. Spotyka się tam z najbardziej wykwintnym i arystokratycznym towarzystwem, jakie jest

sobie w stanie wyobrazić oraz z kiepską kuchnią... Najważniejszym daniem jest podany w kulminacyjnym momencie biesiady kalafior, co zbiega się z przypadkowo dostrzeżonym przez bohatera tytułem z „Kuriera Czerwonego": TAJEMNICZE ZNIKNIĘCIE KALAFIORA. KALAFIOROWI GROZI ZAMARZNIĘCIE. [B, s. 70] i prasową notatką donoszącą o zaginięciu we wsi Rudka (należącej do dóbr hrabiny Kotłubaj) syna fornala Walentego Kalafiora – Bolka. Wykwintny, choć niezwykły smak kalafiorowej potrawy i zestawienie nazwiska zaginionego chłopca z nazwą jarzyny rodzi w bohaterze straszne podejrzenie, iż uczestniczy w uczcie kanibali, tym bardziej że Filip – kucharz hrabiny – zachowuje się w sposób nader podejrzany... Podejrzenia rozwiewają się nad ranem, gdy bohater opowiadania opuszcza pałac hrabiny:

A kiedy nareszcie o świcie wymknąłem się po oślizgłych schodach podjazdu, w szarzejącą pluchę, spostrzegłem pod oknem, w klombie zeschniętych irysów leżące ciało. – Był to, rzecz prosta, trup, trup ośmioletniego chłopczyka, włosy płowe, nos okrągły, boso, wychudzony do tego stopnia, że można by rzec – doszczętnie pożarty – zaledwie tu i ówdzie pod brudną skórą pozostał kawałeczek mięsa. Ha, a więc nieszczęsny Bolek Kalafior aż tu zawędrował, skuszony jasnością okien z daleka widocznych na rozmokłym polu.

[B, s. 81, wyróż. – J.O.]

Jak widać z przytoczonych fragmentów, Gombrowicz od literackiego debiutu „skazuje" swoich bohaterów na bliskie obcowanie ze śmiercią, przy czym niezmiennie spogląda na zjawisko śmierci w jego materialnym i biologicznym, a rzadziej socjologicznym aspekcie. Tu śmierć nie przeraża, jest normalnością, choć bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* dążą do bliskiego, nienaturalnego, chciałoby się rzec, kontaktu ze śmiercią. Kontaktu, także fizycznego, biologicznego. Bacznie obserwują trupy, dręczą zwierzęta, dziwią się ich „spoglądającym", choć „zamkniętym oczom", doszukują się na trupach śladów mordu lub kanibalizmu. Jeśli ich nie znajdują – jak przydarzyło się sędziemu śledczemu H. – aktywnie „pomagają" swoim przypuszczeniom. Pozostawiają swego trupa w testamencie lub – gdy skazani są na dłuższe przebywanie w przestrzeni, w której jest nadmiar trupów – próbują interpretować to zjawisko w kategoriach odwiecznego konfliktu płci i ras, jak w opowiadaniu *Z pamiętnika Stefana Czarnieckiego*.

Wszystkie te „wczesne" Gombrowiczowskie spotkania ze śmiercią, a raczej z trupami, mają charakter groteski. Przypominam, że także na zjawisko przeciwstawne śmierci – narodziny patrzy Gombrowicz międzywojenny w ten sam sposób[4] i także sięga po konwencję groteski. W *Studni* skandalem jest, że pan Bikle ma dziecko, w *Pamiętniku z okresu dojrzewania* śmierć nie jest skandalem, jest normalnością. Skandaliczne jest natomiast, że sędzia śledczy nie może trupa dotknąć palcem[5], skandalem jest podejrzenie o kanibalizm; skandal i prowokacja są strategią działania „tancerza" mecenasa Kraykowskiego, skandalem jest też żołnierska chwała, to, że dla żołnierza walczący na wojnie bliżsi są jaskółki niż żaby... Gombrowicz kwestionuje jakby zasadność odwiecznych pytań wyartykułowanych przez Jankélévitcha: *Dlaczego (...) czyjaś śmierć jest zawsze swego rodzaju skandalem? Dlaczego to tak zwyczajne zdarzenie budzi w tych, którzy są jego świadkami tyle zaciekawienia i strachu? Jak to jest, że od czasu, gdy pojawili się ludzie, którzy umierają, śmiertelnik nie przyzwyczaił się jeszcze do tego naturalnego, a jednak zawsze przypadkowego zdarzenia? Dlaczego zawsze, gdy ktoś żywy znika z tego świata, dziwi się on tak, jakby coś podobnego zda-*

[4] Chodzi oczywiście o krótkie opowiadanie z 1935 roku *Studnia (groteska)*, zob. V, s. 29-30.

[5] Dopowiedzenie, dla czytelników i znawców twórczości Gombrowicza oczywiste – motyw „dotknięcia palcem" powraca w dramacie *Ślub*, jego transformacją jest też kłucie ostrogą z *Trans-Atlantyka*.

rzyło się po raz pierwszy?[6] Czyżby bohaterowie *Pamiętnika z okresu dojrzewania* byli już – dzięki obcowaniu z trupami – oswojeni ze śmiercią? Czyżby śmierć nie była tajemnicą...?

To są pytania poważne, tym bardziej iż „śmierć jako zjawisko" i „śmierć jako tajemnica"[7] będą w twórczości Gombrowicza obecne do samego końca. Że do końca trwać będzie swoisty Gombrowiczowski dance macabré, czy raczej „taniec z trupami"...

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* trupów sporo, śmierci jakby mniej. To charakterystyczne, jeśli przypomnieć, że już w samym słowie „trup" zawarta jest prowokacja, bowiem: *Termin „trup", konotuje ideę rozkładu, budzi tyle odrazy, że Robert Sabatier powściągliwie zapomniał umieścić go w „Słowniku śmierci"*[8] – nad czym ubolewał Louis-Vincent Thomas. Zwykle więc w naszej kulturze unikamy tego słowa, uciekamy się do eufemizmów, których liczba i „pomysłowość" jest szczególnie duża w środowiskach zawodowych na co dzień obcujących ze śmiercią i trupami – wśród grabarzy, w środowiskach medycznych, sądowniczych, wojskowych, wśród policjantów.[9] Skoro zaś: „dyskurs o trupie odsyła do czegoś innego, zwrócony jest ku żywym, którzy rozpaczliwie starają się znaleźć w nim sens swojego życia"[10] oraz „trup jest pustym signifiantem funkcjonującym bez fenomenalnego podmiotu; dlatego właśnie odsyła do nieobecności"[11], więc „literatura wykorzystuje trupa jako pretekst dla wyrażenia fantazmatów bohaterów, z którymi identyfikują się autor i czytelnik."[12] Z powodzeniem można by więc Gombrowiczowskie trupy interpretować na tej samej płaszczyźnie, jak wyraźną skłonność wielu bohaterów jego opowiadań do drastycznych „eksperymentów" na sobie samym lub dręczenia swoich rzeczywistych lub domniemanych przeciwników; eksperymentów niezmiennie wykraczających poza społeczne i kulturowe tabu oraz zawsze relacjonowanych w sposób groteskowy. Przykładów jest w tych opowiadaniach dużo – to para bohaterów *Dziewictwa* obgryzająca na śmietniku nadgniłą kość, dręczony przez kapitana jachtu w zemście za to, iż odkryta została jego tajemnica, że jest „białym murzynem", bohater *Przygód* czy dręczony szczurem przez sędziego Skorabkowskiego słynny „zbir, hulaka i zbójca, sławny pod nazwą Huligana" [B, s. 171] z opowiadania *Szczur*. Wszystkie te „akty-eksperymenty" – choć pamiętamy, że w ich opisie Gombrowicz operuje poetyką absurdu, opartą przede wszystkim na grotesce – przełamując tabu, są prowokacją równie skandaliczną, jak używanie słowa „trup".

Przedstawione tu spostrzeżenie niewiele by wniosło do współczesnej wiedzy i współczesnego rozumienia twórczości Gombrowicza[13] i prowadziło bądź to do rekonstrukcji jego wyobraźni, bądź kierowało w stronę – dobrze już opisanych – kontekstów historycznoliterackich, związanych z estetyką groteski, poetyką absurdu czy modelami dwudziestowiecznej prozy narracyjnej. Niewiele by wniosło, gdyby nie skonfrontować go z późnymi, ostatnimi nawet, fragmentami *Dziennika*, gdzie ton mówienia o śmierci, sposób jej „oswajania" uległ zasadniczej zmianie.

[6] V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*..., s. 46.
[7] Rozróżnienie „śmierci jako zjawiska" i „śmierci jako tajemnicy" przejmuję z cytowanego już szkicu Jankélévitcha, por. V. Jankélévitch: *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*..., gł. s. 43-44.
[8] L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 53.
[9] Obszernie pisze na ten temat L.-V. Thomas, por. L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*..., gł. s. 52-61.
[10] L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*..., s. 58.
[11] L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*..., s. 43.
[12] L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*..., s. 57.
[13] Nie chcąc mnożyć w tekście głównym przykładów, zwracam tu uwagę, że w podobny sposób – przez pryzmat prowokacji – da się interpretować wiele elementów powieści Gombrowicza, zarówno międzywojennych (*Ferdydurke* i *Opętani*), jak i powojennych (*Trans-Atlantyk*, *Pornografia* i *Kosmos*). We wszystkich pojawiają się trupy i motywy dręczenia lub samoudręczania.

Nim przejdę do próby interpretacji „dantejskich" fragmentów trzeciego tomu *Dziennika*, przypomnę inne krótkie dziennikowe notatki. Oto pierwsza z nich, podsumowująca rozważania na temat etyki marksizmu zawarte w pierwszym tomie:

> *Więc może opieram* się [przed złożeniem akcesu do marksizmu – dop. – J.O.] *w imię zwykłej litości, widząc ogrom zadanego przez nich* [komunistów – dop. – J.O.] *cierpienia i góry trupów? Nie. Skąd! Jeśli jestem dzieckiem, to w każdym razie dzieckiem, które przeszło przez szkołę Schopenhauera i Nietzschego. Mówiąc chłodno: cóż to jest ból dziesięciu milionów niewolników czy też stumilionowa trupiarnia? Gdybyście powołali do życia wszystkie ofiary udręczone dotychczasową historią, byłby to nie kończący się pochód. I czyż nie wiadomo mi, aż za bardzo, że życie z istoty swej jest tragiczne?*
> *W chwili, kiedy to piszę, mała jakaś rybka w pobliżu wysp Galapagos przekracza próg piekła, ponieważ inna ryba pożarła jej ogon. Więc, jeśli cierpienie jest nieuniknione, to niechże przynajmniej człowiek nada ludzki sens swemu cierpieniu. Jak opierać się rewolucji, gdy ona nadaje nam sens, nasz własny sens?*[14]

Następna, z drugiego tomu, stanowi rodzaj podsumowania dziecięcych rozterek bohatera opowiadania *Z pamiętnika Stefana Czarnieckiego*:

> *Dziś „byłem zabijającym muchy", to znaczy po prostu zabijałem muchy drucianą packą. W moim pokoju, nie wiadomo skąd (bo okna mają siatki) biorą się muchy. Co dzień prawie likwiduję je w ten sposób. Dziś zabiłem około 40. Naturalnie nie wszystkie uśmiercam od razu – niektóre, silnie pokiereszowane, upadają na podłogę i co pewien czas odkrywam taką muchę, pozostawioną sam na sam z konaniem. Natychmiast ją dobijam. Ale zdarza się, że ucieknie w szparę podłogi, wtedy staje mi się ze swoim bólem niedostępna.*
> *W młodości dręczyłem zwierzęta. Przypominam sobie jak w Małoszycach zabawiałem się z chłopakami wiejskimi. Siekliśmy batami żaby. Dziś boję się – oto właściwe słowo – cierpienia muchy. I ten strach z kolei mnie przeraża, jakby w tym zawierało się jakieś okropne osłabienie wobec życia, ja rzeczywiście lękam się tego, że nie mogę znieść bólu muchy. W ogóle z wiekiem dokonała się we mnie ewolucja, której tragicznego i groźnego charakteru nie chcę ukrywać, owszem, chciałbym jak najsilniej uwydatnić. I twierdzę, że jest właściwa nie tylko mnie, ale całemu memu pokoleniu.*
> *Zanotuję jej poszczególne punkty:*
> *1. Dewaloryzacja śmierci. – Śmierć staje się dla mnie coraz mniej ważna – ludzka, czy zwierzęca. Coraz trudniej mi zrozumieć osoby, dla których pozbawienie życia jest największą karą. Nie rozumiem zemsty, która zabijając znienacka wystrzałem w tył czaszki cieszy się – jakby tamten coś uczuł. Na śmierć prawie zupełnie zobojętniałem (nie mówię o własnej).*[15]

Porównanie tonu „mówienia" o śmierci z przedwojennych opowiadań ze stylem przytoczonych fragmentów *Dziennika* prowadzi do wniosku, że zainteresowanie jej „fizykalnością", „materialnością" oraz „śmiercią jako zjawiskiem" ustępuje w nich miejsca stawianiu pytań z obszaru „metafizyki śmierci" czy „śmierci jako tajemnicy". Teraz – w *Dzienniku* – trupów-przedmiotów jakby mniej, więcej zaś cierpienia i jego nieprzenikalności, bólu. Mniej prowokacji i skandalu, choć przecież śmierć, a także „trup", skandalem pozostaje.

[14] W. Gombrowicz: *Dziennik (1953–1956)*. Paryż 1982, s. 250, wyróż. moje – J.O.
[15] W. Gombrowicz: *Dziennik (1957–1961)*. Paryż 1982, s. 35-36, wyróż. moje – J.O.

Gombrowicz starannie rozróżnia śmierć własną i śmierć „Innego" (innych). Zauważa nawet, iż zaobserwowane w sobie „zobojętnienie wobec śmierci" jest zjawiskiem szerszym, pokoleniowym.[16] Jego stosunek do śmierci i cierpienia „Innego", poza wspominaną już tezą o zobojętnieniu, prowadzi go do refleksji nad nieprzenikalnością bólu, cierpienia i śmierci, stosunek do własnego cierpienia i własnej (nieuniknionej przecież) śmierci pozostawia poza dyskursem. Ale jednocześnie taki dyskurs przygotowuje, zapowiada... Jego wypełnieniem jest w moim przekonaniu osiemnasty, „dantejski", rozdział trzeciego tomu *Dziennika*. Może nawet całą twórczość Gombrowicza da się przeczytać jako rodzaj „przygotowania" do tego niezwykłego tekstu? Wystarczy w bardzo poważny sposób potraktować projektowany przez wszystkie jego utwory autobiografizm oraz zawierające gatunkową specyfikację tytuły utworów...?

Na początku był *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, w którym Gombrowicz jako Stefan Czarniecki (nb. piszący wewnątrz „pamiętnika" swój „pamiętnik") dla chłopięcego solidaryzmu dręczy żaby (przypomni to Gombrowicz z *Dziennika* w retrospekcji ze swoich chłopięcych lat), jest nawet nadgorliwy, potem widzi góry trupów na wojnie, uczestniczy w niemal kanibalistycznej uczcie, marzy o choćby dotknięciu palcem trupa „Innego", w końcu – zafascynowany idealnym i nieskazitelnym mecenasem Kraykowskim – zapisuje swemu ideałowi własnego trupa. Tych trupów będzie więcej, coraz więcej, wpierw dziesiątki, potem dziesiątki milionów, wszystkie będą anonimowe, aż nadejdzie moment, w którym własną przyszłość można określić jednym słowem: „grób". To jest punkt, w którym rozpoczyna się wspominany osiemnasty rozdział... Z pomocą ma – ignorując przepaść historii i przestrzeni – przyjść Dante:[17]

> *„Przeze mnie droga do smętnej krainy*
> *Przeze mnie droga do wiecznej żałoby*
> *Przeze mnie droga w plemię zatraconych"*
> *„Smętna kraina" on pisze... O piekle? Nic lepszego nie mógł wymyślić? Niemrawe to i zwyczajne... zanadto „z życia"... Ja bym dziś lepiej to powiedział! „Meta"! Piekło jest przede wszystkim metafizyczne! Mówiąc o piekle trzeba dobierać słów wewnętrznie sprzecznych, żeby w nich się zawarł element Niewyrażalnego.*[18]

[16] Teza Gombrowicza dotycząca „zobojętnienia wobec śmierci" jest bliska filozoficznej refleksji Hannah Arendt i jej koncepcji „banalizacji zła" dokonanej przede wszystkim pod wpływem holocaustu i nazistowskich obozów koncentracyjnych. Tym bardziej że w paru miejscach *Dziennika* można znaleźć fragmenty, w których Gombrowicz żonglując jakby liczbą ofiar obozów (hitlerowskich i stalinowskich) pisze o „anonimowości" śmierci oraz cierpienia i potrzebie refleksji nad każdą z ofiar. Teza Arendt o „banalizacji zła" została wyartykułowana w następującej pracy: H. Arendt: *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987. Na marginesie warto chyba zwrócić uwagę, że ten – nie opisany w „gombrowiczologii" problem – wpisuje twórczość autora *Kosmosu* w zaskakujące konteksty interpretacyjne, w nurt myśli europejskiej traktującej doświadczenie totalitaryzmów, holocaustu, Auschwitz, jako rodzaj „punktu zerowego" czy moment „wypełnienia się" dziejów, na przykład Theodora Adorno, Jacquesa Derridy czy Emanuela Lévinasa. Sygnalizuję ten ważny i – jak mi się wydaje – nie doceniony aspekt myśli Gombrowicza zaledwie w przypisie, bowiem ambicje (i rozmiary) prezentowanego szkicu są skromniejsze, interesuje mnie w nim charakterystyczna zmiana tonu w mówieniu o śmierci oraz to, co w cytowanym fragmencie *Dziennika* Gombrowicz nazywa „stosunkiem do śmierci własnej".

[17] Na temat związków Gombrowicza (gł. powieści *Ferdydurke* i osiemnastego rozdziału trzeciego tomu *Dziennika*) z Dantem i *Boską Komedią* pisałem już, zob. J. Olejniczak: *Gombrowicz – Dante*. W: J. Olejniczak: *Emigracje. Szkice. Studia. Sylwetki*. Katowice 1999, s. 81-96; już po opublikowaniu tego szkicu poznałem też – utrzymaną w podobnym tonie – interpretację tych związków (ale tylko w odniesieniu do *Ferdydurke*) w pracy Michała Legierskiego, zob. M. Legierski: *Modernizm Gombrowicza*. Sztokholm 1996, s. 267-365. W prezentowanym tu szkicu interesuje mnie inny aspekt „dantejskich" fragmentów *Dziennika*, choć nie potrafię uniknąć powtórzenia niektórych tez tamtego artykułu.

[18] W. Gombrowicz: *Dziennik (1961–1966)*. Paryż 1982, s. 193; wszystkie cytaty pochodzące z tej edycji będę zaznaczał w tekście głównym [D].

Punktem wyjścia eseju jest przekorna interpretacja tercyny, stanowiącej w *Boskiej Komedii* napis na bramie wiodącej do piekła; interpretacja polegająca przede wszystkim na „poprawianiu" tekstu Dantego. Dalej dociera Gombrowicz do próby utożsamienia się z Dantem, co z kolei owocuje refleksją na temat „funkcjonowania przeszłości w teraźniejszości" (funkcjonowania tradycji?) i nad przemijalnością, skończonością, ludzkiej egzystencji oraz „długiego trwania" artysty w swoim dziele. Gombrowicz rozważa w eseju tajemnicę śmierci, chce dotrzeć do tajemnicy bytu:

> *Obcowanie z przeszłością jest więc ciągłym dopracowywaniem się jej, powoływaniem do bytu..., ale, ponieważ odczytujemy ją ze śladów, jakie pozostawiła, a te ślady są zależne od przypadku, od materiału, w jakim zostały przekazane, kruchego, lub mniej kruchego, od przygód rozmaitych w czasie, jest przeto, ta przeszłość, chaotyczna, przypadkowa, fragmentaryczna...*
>
> [D, s. 195-196]

Jak to się dzieje – zdaje się pytać dziennikowy narrator – że w tej fragmentaryczności, przypadkowości, tym chaosie, właśnie Dante trwa? Szkic kończy ciąg retorycznych pytań, z których najistotniejsze wydaje mi się ostatnie:

> *Wytłumacz, pielgrzymie, jak do ciebie się przedostać?*
>
> [D, s. 204]

Teza jest więc taka: Dantego „unieśmiertelnił" Wergiliusz – jego przewodnik po piekielnych kręgach, a więc za granicą śmierci; wobec Gombrowicza, sytuującego się w interpretowanym eseju właśnie na granicy życia i śmierci, tę samą rolę ma odegrać Dante... Pytanie o drogę „dotarcia", o „przedostanie" się do Dantego, jest pytaniem o własną – artysty – szansę trwania, szansę przezwyciężenia granicy...

W eseju o Dantem znajduje się fragment, w którym przypomniana na początku fascynacja Gombrowicza trupami – „zjawiskiem śmierci", „śmiercią jako tajemnicą", a także tajemnicą bólu i cierpienia – łączy się z refleksją historiozoficzną. Przypomnę go – mimo jego rozmiaru – w całości:

> *Ta książka, Boska Komedia – wciąż przede mną na stole – jest na odległość sześciuset lat.*
> *Czym ma być dla mnie przeszłość rodzaju ludzkiego? Spoczywam na olbrzymiej górze trupów – to ci, co już przeminęli. Na czym tedy spoczywam? Co to jest, ta miazga pode mną, to mrowie istnień wykończonych poza mną?*
> *Czy w przeszłości szukać mam ludzi, czy też tylko pewnej oderwanej dialektyki rozwoju?*
> *Co od razu rzuca się w oczy: z przeszłości przedostają się do mnie najważniejsi ludzie. Trzeba, w Historii, stać się, by zostać... Wszystkie cmentarze starożytnej Grecji streszczają się do kilkuset osób, jak Aleksander, Solon, Perykles... A z Florencji średniowiecznej iluż pozostało, prócz Danta?*
> *W wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata nie rozpoznałbym nikogo, prócz Wielkich. Lubię arytmetykę, ona ustawia mnie jakoś wobec zagadnień. Ilu ludzi wymiera dziennie? Dwieście, trzysta tysięcy? Codziennie armia cała, ze dwadzieścia dywizji, idzie do grobu. Nie znam, nie wiem, nie jestem au courant... nic... nic... wszystko poza mną. Dyskrecja śmierci (ale i dyskrecja choroby)! Ktoś kto by nie wiedział, że się umiera na tym świecie, mógłby latami przechadzać się po naszych ulicach, drogach, parkach, placach, zanim by odkrył, że coś takiego w ogóle ma miejsce. A też wśród zwierząt dyskrecja jest zdumiewająca. Jak się urządzają, na przykład, ptaki, by nikt nie wiedział, że zdechły? Lasy, gaje, powinny być nimi usiane,*

a jednak można spacerować i spacerować i nigdy prawie nie natrafisz na najmniejszy szkielecik. W co to wsiąka? Gdzie to znika? Nie ma w tych laskach ani dość mrówek, ani dość innych pożeraczy, by mogły z nimi się załatwić.
Śmierć jest powszechna, niewyraźna, zamazująca.
Ale ja? Ja w tych warunkach? Ja z moimi koniecznościami, z koniecznościami mego ja? Im mniej mogę rozróżnić w tych tłumach cmentarnych, tym bardziej czepiam się Wielkich. Tych znam osobiście. Historia, to oni. Żadne panopticum z okruchów mi ich nie zastąpi.
Czy jednak mój stosunek do nich jest dostatecznie osobisty?

[D, s. 199, wyróż. – J.O.]

Ten fragment, jak i całość „dantejskiego" eseju Gombrowicza, zajmuje w jego twórczości miejsce niezwykłe z paru powodów. Ma on charakter „testamentowy", „konfesyjny", splata się w nim wiele wątków podejmowanych we wcześniejszych partiach *Dziennika*, a także we wcześniej napisanych powieściach i dramatach, „zamyka" nim niejako autor *Ślubu* swoją rozprawę ze współczesną nauką, przede wszystkim ze strukturalizmem – narrator podpowiada przecież, że *Boską Komedię* czyta na przemian z fragmentami ze *Słów i rzeczy* Michela Foucaulta, *Esejów krytycznych* Rolanda Barthésa, z fragmentami z Borgesa. Czy ten zestaw lektur ma charakter przypadku?[19] Czy może – skłaniam się raczej ku takiej odpowiedzi – Gombrowicz, wymieniając listę bieżących lektur, „projektuje" lekturę swego „dantejskiego" eseju? Krzysztof Kłosiński mówił o tym w następujący sposób: *Związek między tymi książkami jest bardzo ścisły! Dante jest obiektem historycznym, odległym i niedostępnym; i książki, jedna i druga właśnie o tym, zwłaszcza Foucault – o sposobie sięgania po historię, o tym jak daleko możemy dojść, zwłaszcza z teorią epistéme, która przecież zrywała z całym myśleniem ewolucjonistycznym... Więc po prostu nowy historyzm, skrajniej relatywny niż poprzedni, który mówi o tym, że właściwie historia jest niedostępna bezpośrednio... Stąd ta metafora Gombrowicza, że przeszłość to panopticum zrobione z okruchów... Bardzo Foucaultowska metafora... Także jakby nowa wizja historii i obiekt historyczny, zacny, wielki, pomnikowy, rocznicowy... Mnie się wydaje, że to go sprowokowało.*[20]

Od „trupa", poprzez tajemnicę fizycznego bólu i cierpienia, do „tajemnicy śmierci" oraz refleksji nad historią – taki ciąg daje się zrekonstruować na podstawie lektury twórczości Gombrowicza. Tym, co łączy poszczególne jego elementy, jest z całą pewnością „nieprzeniknioność", „obcość" każdego z nich. I jeszcze jedna, wcale nie marginalna, a na pewno paradoksalna, obserwacja. W „wielkiej defiladzie wszystkich zmarłych świata" Gombrowicz dostrzega tylko Wielkich – Aleksandra, Solona, Peryklesa, Dantego, sam chce być w przyszłości w tej defiladzie rozpoznawalny. Postawa to iście romantyczna! W takiej refleksji o historii pobrzmiewają echa Norwidowskiego „Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie"!... Gombrowicz zwalczający romantyzm stanął, w Dantego uzbrojony, do walki o romantyczny „rząd dusz"? „Wieszczem być" – zamarzył?[21]

W eseju o Dantem Gombrowicz artykułuje swoje marzenie o obecności w historii, o przezwyciężeniu pustki, jaką pozostawia śmierć. „Pustka po kimś,

[19] Taką tezę postawił, odpowiadając na pytanie zadane przez Aleksandra Nawareckiego w trakcie dyskusji toczonej na sesji *Dante* w Uniwersytecie Śląskim, Krzysztof Kłosiński – „Aleksander Nawarecki: (...) dlaczego w szkicu o Dantem Gombrowicza pojawiają się akurat te tytuły, Foucault, Barthés... (...) Krzysztof Kłosiński: Data wydania tych książek – 1966! Te książki leżą na biurku – przypadek!" *Pod Dantem. Wybór materiałów z VIII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*. Red. J. Olejniczak, Katowice 1996, s. 158.
[20] *Pod Dantem...*, s. 159.
[21] Na temat paradoksalnego „wieszczowania" Gombrowicza (i Miłosza) zob.: J. Jarzębski: *Być wieszczem*. W: J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Kraków–Wrocław 1984, s. 133-169.

czy to nie jest śmierć?"[22] – pytał L. V. Thomas. Tu się autor *Ferdydurke* „odsłania", jest – bodaj jedyny raz w całej twórczości – „nagi" w swojej intymności, konsekwentnie od debiutanckich opowiadań konstruuje przecież swoistą „antropologię śmierci". Przytoczę fragment rozważań Edgara Morina: *Antropologiczna treść śmierci jest otwarta na to, co najbardziej ludzkie w człowieku. Dzięki niej urzeczywistnia się nie tylko dążenie do nieśmiertelności, urzeczywistniają się także życiowe dążenia, których życie nie mogło lub nie może zaspokoić; urzeczywistnia się magiczne zwycięstwo ludzkości: bogowie to zmarli, a ich wszechmoc zrodziła się w otchłani śmierci.*[23] „Antropologia śmierci" wiedzie Gombrowicza w stronę eschatologii, czyli – według popularnej definicji – „ogółu poglądów na temat ostatecznych (pośmiertnych) losów jednostki ludzkiej i (końca) świata".[24]

Wytłumacz, Gombrowiczu, jak do ciebie się przedostać?...

wrzesień, 1999

Józef Olejniczak

[22] L.-V. Thomas: *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*. Przeł. J. M. Godzimirski. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska...*, s. 167.
[23] E. Morin: *Antropologia śmierci*. Przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski. W: *Antropologia śmierci. Myśl francuska...*, s. 151–152, wyróż. – J.O.
[24] Por.: W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1968, s. 222-223, wyróż. – J.O.

Stanisław Baldyga: *Ingerencja – Spirala I*, linoryt, 1996

JANUSZ MARGAŃSKI

Gombrowicz: non credo quia absurdum

Gombrowicz mówi o Bogu, wierze i religijności właściwie tylko wtedy, gdy zostaje sprowokowany. Wtedy, gdy otrzyma pobudzający go list, gdy komentuje myśl pisarza, filozofa. W takich razach wypowiada się jednak jako krytyk, intelektualista: pisze o Bogu, wierze i religijności jako przejawach życia duchowego, figurach kultury, w której i jemu samemu przyszło się formować. Co jednak charakterystyczne, to brak osobistego zaangażowania. W poszczególnych fragmentach *Dziennika*, Bóg to problem intelektualny, kulturowy, figura tekstu, kultury, problem jakby wyłączony z egzystencji samego pisarza, w gruncie rzeczy błahy, istotny akurat o tyle, o ile jest elementem – co prawda kreującej określone formy duchowości – ideologii czy kultury. Figura polskości, europejskości, chrześcijańskości – o tyle, o ile daje się włączyć w trwającą właśnie tę czy inną batalię pisarza i może stać się przydatnym czy koniecznym elementem aktualnie stosowanej strategii. W tej perspektywie Bóg jest tylko poręcznym argumentem wykorzystywanym zresztą na ogół w złej wierze – przecież nie dla zbawienia, lecz dla przeciwstawienia się jakiejś ideologii czy przygodnemu adwersarzowi. W tym też sensie wypowiedzi na temat religii, Boga, wiary, Chrystusa to zaledwie figury dyskursu – osobliwie co prawda skonstruowane i spożytkowane. Można to oczywiście łączyć z „dialektyką odrzucenia i przyswojenia": Gombrowicz odrzuca cudzą myśl, myśl podsuniętą przez „innego", przepracowuje ją, innego zaś mianuje „mediatorem", a następnie go niszczy. Chce się, owszem „zbawić", ale „od" Boga, wiary, religii jako form ideologii, a więc zbawić się tyleż od Innego, co „wobec" czy też „poprzez" Innego.

Trudno jednak interpretować dyskurs religijny Gombrowicza, bezkrytycznie przyjmując jego wypowiedzi. Pisarz chętnie tropi pęknięcia wpisane w chrześcijański, a właściwie katolicki zwłaszcza dyskurs o Bogu, dekonstruuje figurę takiego Boga, ale też sam w gruncie rzeczy takim właśnie dyskursem się posługuje i bardzo osobliwie układa swoje na ten temat wypowiedzi. Tego rodzaju ustępy z reguły są bardzo krótkie – świetnie mieszczące się w felietonowo-dziennikowej konwencji. Gombrowicz zatem – z jednej strony – dekonstruuje, by tak rzec, utrwalone w świadomości społecznej czy zwłaszcza, polskiej, narodowej, wizerunki Boga, sprowadza religię do sfery ideologii, a wiarę antropologizuje. Z drugiej jednak strony dokonując tej swego rodzaju dekonstrukcji, nieufnie odnosząc się do każdego „wierzę", odsłania (o paradoksie) coś na kształt epifanii – jak w owym „nic", które powstaje – choćby w *Ślubie* – po dokonaniu następujących po sobie redukcji; w pustej przestrzeni, rodzącej się – jak w *Dzienniku* – po przenicowaniu tradycyjnego dyskursu religijnego, po przenicowaniu utrwalonych wzorców konfesji – niech to będzie ręka kelnera, doznanie monotonii lub zgoła kosmicznej nudy, niech to będą sekundowe rewelacje utrwalone w dziennikowych relacjach z podróży. Owe zabiegi – destrukcji i objawień – nieustannie powtarzają się w dramatach, w powieściach, w *Dzienniku* – i można odnieść wrażenie, że gdy dochodzą do głosu, stają się widomym znakiem jakiegoś bezgłośnego acz nieprzerwanie toczonego dyskursu, którego

ukoronowaniem jest eksklamacja „nie wierzę", parokrotnie powtarzana w *Dzienniku*.

Tego rodzaju histrionicznych gestów pisarza nie można rozpatrywać nie uwzględniając jego skłonności do teatralnych póz i oracji. Gombrowiczowskie wypieranie się wiary jest równie przejmujące, wzniosłe, dramatyczne jak jej wyznanie w ustach wiernego. To akt strzelisty.

Czy rozwiązania zagadki Gombrowiczowskiej religijności i jego zakorzenienia w transcendencji należałoby szukać w konstrukcji jego „Ja"? Jak jednak je pojmować, skoro z jednej strony ledwie zarysowuje się ono jako figura tekstu, z drugiej zaś – choć uparcie utwierdzane – coraz rozsypuje się w świecie bezosobowym, a jako konstrukt moralny po prostu nie może stać się „ja odpowiedzialnym". Czy należałoby zatem, korzystając z inspiracji np. Kazimierza Bartoszyńskiego, przymierzać filozoficzne konstrukty do konstruktów tekstowych, nakładać kategorie filozoficzne na kategorie literackie? Trudno rozstrzygnąć.

Bóg, dla którego nie ma miejsca w Gombrowiczowskich światach, który jest nieustannie wypędzany z kościołów (*Pornografia*, *Ślub*) nieustannie do tych kościołów powraca. Powraca wraz z regułami mówienia i zachowania. Powraca w hipostazach tego, co poniżone, brzydkie, odtrącone. Powraca? Przecież sam w jakiś sposób się objawia, albo wprost przeciwnie – o paradoksie – bezskutecznie jest przywoływany. W rzeczy samej bowiem napięcie między dążeniem do Boga, jego przywoływaniem, a panicznym i lękliwym jego skrywaniem określa charakter dyskursu religijnego Gombrowicza.

Przyjrzyjmy się pokrótce jego figurom, by odsłonić sens wpisanej weń strategii określonej u Gombrowicza przez kontynuacje starej tradycji *parodia sacra*.

Gombrowicz niezmiennie prezentuje świat, w którym wszelkie odniesienia bytowania człowieka są postrzegane w kategoriach transcendentalnej normy obyczajowej, a formę i kondycję człowieczeństwa determinuje konwenans. To świat, w którym Bóg miast Stwórcę, Absolut, Istotę Transcendentalną przypomina spokojnego, milczącego domownika w przydeptanych kapciach, osobę pokroju Felicjana Dulskiego – gruntownie oswojonego domownika, który wypełnił już swoje kreatorskie dzieło. W tym świecie rozmowa o sprawach ostatecznych przeradza się w towarzyską paplaninę, a ostateczne odniesienie do mocy transcendentalnej zostaje określone przez gramatyczne paradygmaty rozmaitych użyć słowa Bóg.

Ów świat konwenansów i form, niekiedy w przedziwny sposób, przypomina kosmos znany nam z traktatów teologicznych i z rozważań filozofów, albo przynajmniej do takowego kosmosu odsyła, choć oczywiście należałoby również tu wspomnieć o rzeczywistości, zamieszkiwanej przez Veblenowską „klasę próżniaczą". Jest to świat hermetyczny, w którym panuje nieredukowalna hierarchia bytów wykreowana – niczym u Kartezjusza, Spinozy, Leibniza, Malebranche'a – według następującego porządku: im wyżej w hierarchii, tym więcej bytu (pojmowanego już to jako realność, już to jako prawdziwość), tym więcej wartości i doskonałości, a tym mniej – dodajmy – fizycznego ciała. Przynależność do tego świata, gdzie „podobne rozpoznaje się w podobnym", określają reguły mimetyzmu duchowego. Dostęp zaś do niego, a więc zbawienie w doczesnej światowości możliwy jest o tyle, o ile respektuje się konwenanse, jako że właśnie kodeksy obyczajowe wskazują stosowne miejsca w rejestrach ekonomii zbawienia. Taki świat Gombrowicz projektuje w *Biesiadzie*..., w *Iwonie*... i w *Operetce*: „klasa próżniacza" przeżywa w nim nie kończącą się nudę – nudę rzec można eschatologiczną, współczesną *satietas* czy *akedię*, sfera zaś jej codziennych działań to nic innego jak pascalowska „rozrywka". I właśnie tak zaprojektowany świat stanowi stałe odniesienie dla działań podejmowanych przez zamieszkujące go postacie.

Satietas czy też nuda jest, owszem, trwałą cechą pewnego historycznie usytuowanego społeczeństwa, ale też stanowi przede wszystkim oznakę

kulturowego kryzysu, spełnienia i zarazem wyczerpania. Gombrowicz ów kryzys wydatnie przyspiesza. Wprowadza bowiem postacie, które niezdolne do działania podporządkowanego normom obyczajowym odsłaniają iluzoryczność zaprojektowanego świata i objawiają naturę usytuowania człowieka w kosmosie, który – konsekwentnie rozwijając tę analogię – można by nazwać światem „po Upadku".

Oczywiście Gombrowicz nie wpisuje w teksty swych utworów bezpośrednich odniesień do dzieł teologów i ze względów historycznych bliższy byłby mu zapewne repertuar terminologiczny dyskursu snobizmu. Niemniej jednak w jakiś sposób uobecnia i usensownia oba te odniesienia – zapewne za sprawą mediacji tekstów Pascala, Prousta, Dostojewskiego czy Nietzschego, do których w rzeczy samej wielokrotnie w różnych konfiguracjach odsyła. Na czym więc polegają te usytuowania? Gombrowicz nawiązując do Pascala – ale też nie bez pewnych analogii z refleksjami Heideggera – prezentuje człowieka, którego głównym zajęciem jest „rozrywka". Przywołuje oczywiście, tak jak Pascal, cały repertuar zachowań próżniaczych klas wyższych: polowania, gra w brydża, spacery, etc. – i tak jak Pascal sugeruje, że owe rozrywki to działania, których celem jest odwrócenie uwagi od świadomości natury człowieka. Albowiem *„Rozrywka" jako zjawisko raczej «metafizyczne» niż moralne, jako pewien fundamentalny sposób życia, jest bliska sensowi pierwotnemu: odciąganie, omijanie, zawracanie* – powiada Kołakowski komentując Pascala. To ucieczka w nierealność najrozmaitszych światowych zabaw – *włącznie z wojną, z wszystkimi jej niebezpieczeństwami – ażeby nie musieć spojrzeć w twarz śmierci i dylematowi, o którym każe nam ona myśleć.* W tym też sensie można powiedzieć – transponując komentarz Kołakowskiego – że w oczach Gombrowicza *świat ludzki to zabawna farsa odgrywana na Golgocie*. Tak samo, oczywiście, jak w oczach Pascala.

Tutaj jednak analogia chyba się urywa, a następuje inwersja myśli Pascala, przeprowadzona w duchu bodaj Nietzschego, bo farsownie czy raczej parodystycznie potraktowana zostaje w gombrowiczowskiej alegorii również sama Golgota. Figury bowiem jakie powołuje Gombrowicz, podsuwają, owszem, myśl o „Bogu nieobecnym", ale też nie prowokują, by kojarzyć ją z koncepcją *Dei abscondidi* i z niepamiętaniem o Bogu. Postacie, jakie Gombrowicz powołuje do życia, są, owszem, tak samo zepsute jak ludzie, których opisywał Pascal. Nie sposób jednak tego w *Iwonie...*, w *Biesiadzie...* czy w *Operetce* łączyć z ukryciem Boga i z problemem jego suwerenności. Raczej z osobliwym ukrywaniem Boga i – już za Nietzschem – z jego śmiercią, nawet jeżeli przesłanie Pascala zachowuje swą aktualność również w naszej epoce, która nie chce przyznać się, że „nieobecność Boga – jak powiada Kołakowski – dręczy ją nadal". Co więcej, pokrewna myśl nie prowadzi Gombrowicza, w *Iwonie...*, w *Ślubie*, w *Biesiadzie...* do afirmacji chrześcijaństwa i apoteozy Chrystusa, lecz przeciwnie – do najbardziej mrocznych i bluźnierczych parodii chrześcijańskich tekstów i dogmatów. Tak, przecież „pokarmem duchowym" w *Biesiadzie* jest kalafior, który w parodii Przemiany Eucharystycznej staje się trupem przaśnego Bolka Kalafiora. Zabiegi wokół Iwony dają się wszak odczytać jako parodia kenozy (i Gombrowicz takie odczytanie bodaj dopuszcza). Z kolei *Ślub* to nie kończąca się suita parodii mszy, liturgii słowa i sparodiowanych wątków ewangelicznych: od bluźnierczego wykpienia figury *virgina intacta*, poprzez parodię mistycznego małżeństwa Oblubieńca i Oblubienicy, aż po parodyjne *imitatio Christi*. Gombrowicz każe w swym dziele dyskutować Pascalowi już to z libertynami, już to z Friedrichem Nietzschem. Bo też nieco inaczej u Gombrowicza niż u Pascala Boga się zapomina i inaczej się go przyzywa. Inaczej też daje On o sobie znać.

Otóż parodystyczne „objawienia" mają miejsce w Gombrowiczowskich światach w chwilach kryzysu, gdy zagrożony zostaje usankcjonowany porządek, gdy pęka sfera iluzji wytworzona w codziennej praktyce. Gwarantem trwania tej iluzji jest oczywiście Bóg, ale też taki, którego da się zmieścić

w projektach przewidzianych przez normy *savoir-vivre'u* – Pan Bóg nie-TY-kalny, tak jak nie-TY-kalni są panowie i panie należący do socjety. Gombrowicz ów kryzys wydatnie przyspiesza. Wprowadza bowiem postacie nie respektujące norm obyczajowych. Nietakt wywołuje oburzenie, które przeradza się w chaos. Następuje objawienie. Wzbudza ono oczywiście „bojaźń i drżenie", powoduje panikę i strach, jako że świadkowie postawieni zostają w obliczu niewyrażalnego. Miarę niewyrażalności określa co prawda norma obyczajowa, niemniej dziura w bycie, którą należy zatkać, pozostaje faktem. Taką dziurę drąży nieobyczajne milczenie Iwony (w towarzystwie wszak obowiązuje kategoryczny nakaz mówienia), pojawia się ona również w efekcie nietaktownych działań narratora w *Biesiadzie...*

To prawda, że nawet w tych parodyjnych rewelacjach objawia się jakaś absolutna Inność. Prawdą jest jednak także i to, że objawia się ona w nicości i poprzez nicość. Jest jak gdyby utwierdzającą się w negacji negacją i ostatecznym brakiem. Albowiem najpierw uchylone zostają usankcjonowane przez obyczaj konwencjonalne znaki, przy pomocy których oswajano absolut, później zaś objawia się coś, czego nazwać nie sposób. W *Iwonie...* jest to oderwane, nie związane z żadną postacią spojrzenie, które wzbudza powszechne pragnienie schronienia się i ucieczki. Gombrowicz projektuje sytuacje, które idealne podpadają pod utrwalone w tradycji teologicznej i filozoficznej sposoby rozprawiania o Bogu, bądź uruchamia repertuar leksykalny wpisujący się w wykreowane w tej tradycji pola semantyczne. Owa obecna nieobecność to absolutna inność, wsobność, niezłożoność, wszechobecność, bycie, znajdowanie się, etc. I oto paradoks: jest boskie spojrzenie, pod którym rozgrywa się komedia ludzka, ale – przeciwnie niż u Szekspira czy Calderona – niczego ono nie ubezpiecza, jako że Boga nie ma.

Na czym więc mogą polegać przywołania Boga w Gombrowiczowskich światach, uparte jednak zwroty w stronę mocy transcendentalnej? Czy nie są małpim przedrzeźnianiem, skoro boski porządek naśladuje się pod pustym niebem? Czy w owych apelach nie kwitnie aby pycha rozpaczy? A może – przeciwnie – skoro również Golgota (bo i piknik) staje się elementem farsy i przedmiotem parodii, to umarły (zamordowany?) Bóg straszy już tylko jak trup nieoczekiwanie wychodzący z szafy w parodii powieści kryminalnej?

Wiele wskazuje na to, że Gombrowiczowski dyskurs staje się zrozumiały w kontekście słynnej diagnozy, jaką postawił Nietzsche. Z tym, że – o paradoksie – Gombrowicz traktuje ją, a przynajmniej swym bohaterom każe ją niekiedy traktować, chyba też tak jak Nietzsche, jako coś w rodzaju Ostatniego Przymierza.

Gombrowicz, moglibyśmy powiedzieć, dekonstruuje Boga, wiarę, religię. A czyni to zawsze – rzecz osobliwa – na wszystkich poziomach tekstu, aktywizując przy tym głęboką diachronię problemu, tak jak przedstawiał się on w swojej historii i narastał. Przenicowując więc boskość od razu odkrywa – śladem antropologów – pierwiastek boskości przeciwny czy wobec boskości komplementarny i wprowadza Szatana. Niech to będzie Fryderyk w *Pornografii*, Puto w *Trans-Atlantyku* czy Pijak w *Ślubie*. Przy czym, rzecz szczególna, zawsze osobliwie owe figury konkretyzuje i znajduje dla nich ucieleśnienie w repertuarze typów i charakterów utrwalonych w tradycji literackiej i filozoficznej, już to odsyłając do genezy pewnych wyobrażeń, już to odsłaniając skalę wszelkich możliwych usytuowań, już to poniekąd szukając w tradycji usprawiedliwienia bądź poręczenia dla swoich niepokojów. Pijak raz jest szekspirowskim Falstaffem, raz Mefistofelesem z *Fausta* Goethego, ale jest też figurą kartezjańskiego Genie du Malin; Puto w *Trans-Atlantyku* jest zmanierowanym homoseksualistą, w którym odnajdujemy rysy już to sienkiewiczowskiego Bogusława Radziwiłła, już to proustowskiego Charlusa. Nade wszystko jest jednak Szatanem, który odsłania powaby niedozwolonej erotyki i przeciwstawia się ofierze nowego Abrahama, który chce Izaaka-Ignasia złożyć Bogu w ofierze i odnowić tym samym stare Przymierze. Fryderyk zaś w *Pornografii*, skrojony na miarę modernis-

tycznego artysty epatującego konwencjonalną demonicznością, chętnie przyznaje się do swego duchowego i intelektualnego pierwowzoru, którym był Friedrich Nietzsche.

Ów Szatan nie pojawia się nigdy przypadkowo. Bywa, owszem – jak w *Ślubie* – figurą wątpienia. Jest ucieleśnieniem – jak w *Trans-Atlantyku* – stłumionego pragnienia seksualnego. Uosabia – jak w *Pornografii* – porządek mrocznych dążeń w epoce „śmierci Boga". Niezmiennie jednak prezentując się jako rewelator nowej prawdy i promotor przemian, pojawia się jako hipostaza stłumionych pragnień lub roszczeń Ja. Jest bowiem niezbywalnym elementem pewnego kosmosu, który poniekąd współorganizuje. Toteż figura Szatana nie tyle jest przywoływana, ile jak gdyby samoczynnie się pojawia, nieuchronnie rodzi się w Ja, które rozwija refleksję o Bogu. Refleksja ta obejmuje wreszcie charakter utrwalonych mediacji i ostatecznie prowadzi do zakwestionowania „Ja", które jest jej podmiotem. Gombrowicz nieprzypadkowo wpisuje w *Ślub* ontogenezę myśli, w której owo „ja" zostało poręczone przez Boga. Przywołuje filozofów – od Kartezjusza, poprzez Kanta, po Nietzschego – i każe myśleć, że „śmierć Boga" jest równoznaczna ze śmiercią „Ja". Nie dokonuje tego oczywiście wprost, w dyskursie filozoficznym – w rzeczy samej w *Ślubie* sparodiowanym – a pośrednio, podważając mianowicie i parodiując poetykę i retorykę dyskursów filozoficznych literackich i religijnych.

Niezwykłe jest to, że zarówno bunty Gombrowiczowskich bohaterów, jak i uparcie przez nich podejmowane próby sensu czy nawet perwersyjne dążenia, nigdy tak naprawdę nie prowadzą do rewelacji nowego sensu, do ukonstytuowania nowego kosmosu. Niezmiennie bowiem powielają utrwalone w tradycji modi mentalnych zachowań i nawet jeżeli ich celem jest przekroczenie sensów zaprojektowanych przez tradycję, to w efekcie zawsze na powrót rzuceni zostają oni w zaprojektowane przez nią schematy i nawyki. Parodie chrześcijańskiej liturgii, nieufność i bluźniercza kpina z dogmatów to w gruncie rzeczy resentymentowe utwierdzanie tradycji, którą pragnie się przekroczyć i jakieś traumatyczne odtwarzanie zapisanych w niej scen.

Ów resentyment ma oczywiście także drugie, niosące nadzieję ocalenia odniesienie. Czarna msza w *Pornografii*, parodia objawienia w *Kosmosie*, a Eucharystii w *Biesiadzie* to nie tylko kontynuacja tradycji *parodia sacra*, ale także przypomnienie licznych w chrześcijaństwie kryzysów i schizm, których tłem był często sprzeciw wobec kreowania coraz to nowych dogmatów i dążenie do ocalenia prawdziwej wiary – poza literą traktatów teologicznych. Chyba także i ta intencja wpisana została w powołane przez Gombrowicza niejasne alegorie i niepokojące symbole. Parodii figury *virgina intacta* w *Ślubie* towarzyszy przecież szlachetne pragnienie powrotu do elementarnej cnoty, do niepremedytowanej moralności. Wolę udzielenia sobie samemu ślubu w jakimś sensie wspiera wielowiekowa, przedtrydencka tradycja, która uznawała prawomocność ślubu zawartego bez pośrednictwa mediatora-kapłana – jedynie w obliczu Boga, na mocy słowa, jakie dali sobie kochankowie. Niemniej jednak urzeczywistnienie marzenia o niezapośredniczonej relacji międzyludzkiej i pozbawionym mediacji kontakcie z Bogiem jest zwykłym rojeniem, które nie może się spełnić w piekle międzyludzkich mediacji.

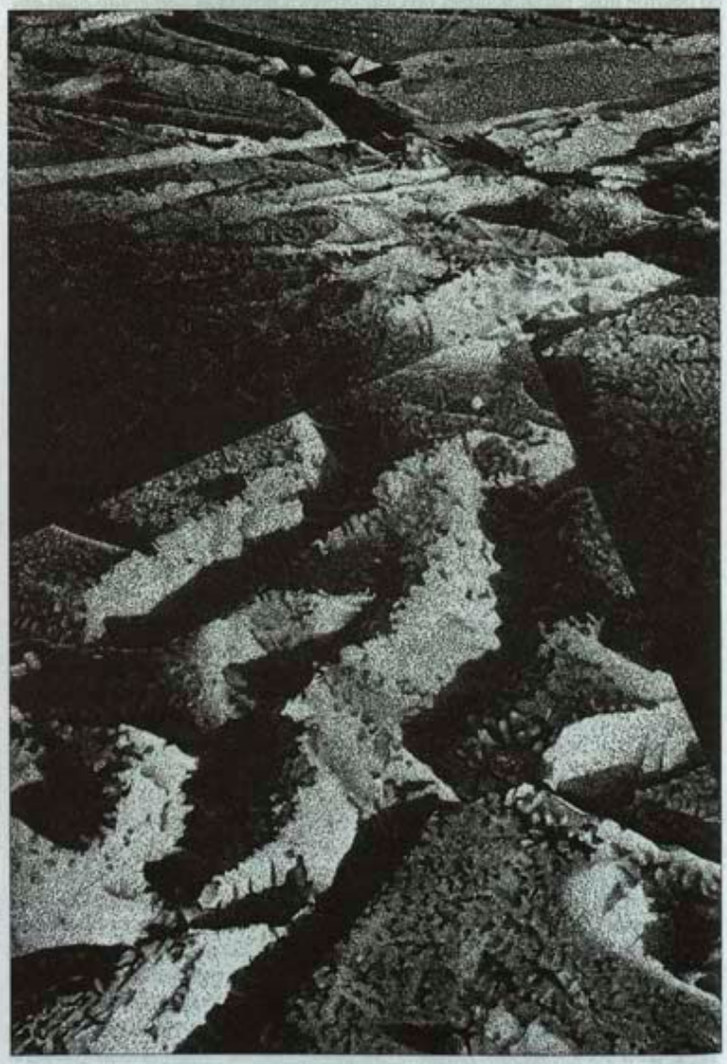
I oto koło się zamyka. Gombrowicz właściwe zawsze stawia swych bohaterów w obliczu tej antynomii, którą dodatkowo pogłębia, odsłaniając jej wymiar historyczny. Człowiek pragnący wyrwać się z opresji raniących mediacji, złakniony niezapośredniczonych relacji z bliźnim i z Bogiem bezwiednie sięga do utrwalonych w tradycji form dyskursu i zakorzenionej symboliki. Stąd też przymus powtarzania i nieuchronna parodia. Stąd też próba przezwyciężania na gruncie parodii zadawnionych form dyskursu i próba wykreowania innych – po „śmierci Boga" – relacji międzyludzkich. Stąd też rana jaka nieuchronnie pojawia się w „Ja" myślącym o Bogu.

Można by oczywiście powtórzyć za Nietzschem: „Nie uwolnicie się od Boga, póki nie uwolnicie się od gramatyki". I ta myśl z pewnością kołacze się w umysłach gombrowiczowskich protagonistów. Nie ona jednak, ani też żadne z odniesień do filozofów, określa charakter toczonego przez nich lub/i przez ich kreatora dyskursu religijnego. Ostateczny kształt nadaje mu bowiem akt jego wypowiadania, emitowania oracji, w których poszczególne figury – zwątpienia, rozpaczy, nienawiści, bluźnierstwa – układają się w, często mistyfikujące, eksklamacje. Gombrowiczowi nie chodzi przecież o dowodzenie istnienia lub nieistnienia Boga, ani, mimo wszystko, o stawianie kulturowych i historycznych diagnoz – wszak wiadomo, jak był wyczulony na banalizowanie myśli ogólnych, wszelkich myśli. Tym bardziej – wbrew pozorom – nie chodzi o epatowanie bluźnierstwem parodii. Chodzi natomiast – o ile w ogóle można bezpiecznie przechodzić od tekstu do człowieka – o wypowiedzenie rozpaczy o jaką przyprawia go myśl o Bogu i, mimo wszystko, odsunięcie tego kielicha goryczy. Jest w tym impuls z gruntu Pascalowski, co pewnie dość paradoksalne, bo Gombrowicz powiada *non credo quia absurdum* równie uparcie jak Tertulian, jak Augustyn, jak Pascal powtarzali *credo quia absurdum*. To jak gdyby Pascal, który nie wierzy w Boga. Jego „nie wierzę" brzmi tak samo silnie jak Pacalowskie „wierzę".

Czy wobec tego praktyki Gombrowicza da się wyjaśnić poprzestając na analizie dyskursów, strategii parodystycznych, jedynie w oparciu o „dialektykę odrzucenia i przyswojenia", „dialektykę", która – zdaniem Błońskiego – tłumaczy postawę Gombrowicza jako pisarza i człowieka oraz jego życiową strategię i ma się poniekąd stać usprawiedliwieniem? Chyba nie. Rzeczywiście, Gombrowicz być może próbował przezwyciężyć na gruncie tej dialektyki czy też przy pomocy wyrażającej ją strategii swoje zranienia i w jakiś sposób uzdrowić i zachować swoją duchowość. O ile jednak owa dialektyka w sferze czysto literackiej czy estetycznej rodziła rzeczy piękne, o tyle w sferze życia duchowego pisarza owocowała – chyba wbrew jego intencjom – bólem i rozpaczliwą samotnością, bólem, który wprowadza przejmujący, mroczny impuls nawet do operetkowych saturnaliów i rozpaczą, która czai się w tle karnawałowego rozpasania w *Trans-Atlantyku*, *Pornografii* i zwłaszcza w *Kosmosie*. Dawała więc lekarstwo, które chwilowo tylko przynosiło ulgę, a w gruncie rzeczy potęgowało samozatrucie. Rozum bowiem nieustannie podsuwał pisarzowi myśl o mediacjach, które, owszem, pozwalały wyjaśniać rzeczywistość – w konkretnym historycznym i kulturowym usytuowaniu – relacji międzyludzkich oraz, w jakiejś mierze przynajmniej, rozjaśnić zagadkę ludzkiego „Ja", ale zarazem radykalnie separowały nie tylko człowieka od człowieka, ale także dystansowały „Ja" wobec siebie i wobec ciała, w którym było zakorzenione. Stąd niezaspokajalne, beznadziejne pragnienie przywrócenia bezpośredniości i cofnięcia w przeszłość. Stąd zapewne taki, a nie inny charakter ostatniej w twórczości Gombrowicza przejmującej, mrocznej parodii objawienia, w *Kosmosie*, gdzie epifania, przywodząca na myśl przełomowe w życiu Pascala objawienie, staje się udziałem onanisty, który pragnąc zespolenia i bezpośredniości zamierza uobecnić przeszłość. Nic dziwnego przeto, że wiara obraca się w Gombrowiczowskich epifaniach w perwersję i nicość tym skuteczniej, im bardziej nie spełniona i niedostępna staje się w odczuciach jego bohaterów cielesność; obracają się w nicość tym skuteczniej, im bardziej bezskuteczne okazują się podejmowane przez Gombrowiczowskich protagonistów próby zaspokojenia seksualnego. Marzenie o wiekuistym porządku, o duchowym zespoleniu przełamuje się z pragnieniem zaspokojenia cielesnego, zespolenia ciał, dotyku. A więc przeciwnie niż w najsilniej zakorzenionych w tradycji wzorcach życia duchowego – przynajmniej tych, które podsuwał polski katolicyzm. Stąd też zapośredniczona przez cielesność epifania niezmiennie przeradza się w mroczną, przejmującą, perwersyjną parodię objawienia. Jego interpretacja wymagałaby jednak nieco innego języka, takiego, który pozwala wyjaśnić zachowania ciała, przybliżyć strukturę ludzkich pragnień, odsłonić źródła zranień i stłumień. Oto

Pampelan w tubie, gdzie głęboko stłumiony sentymentalizm kryje motyw niekochanego, zranionego dziecka, któremu miast elementarnych, niezbędnych odruchów uczuciowych ofiarowuje się repertuar gestów zalecanych przez podręczniki *savoir-vivre'u*, dziecka, któremu groźna moc transcendentalna objawia się za pośrednictwem tuby gramofonu *His Master's Voice*; *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, w którym kulturowa obcość przeradza się w obcość uczuciową i staje się figurą niedostępności, odtrącenia: *Biesiada...*, gdzie strój duchowej tonacji zostaje określony przez *bon ton*... Ale to już materiał na inną opowieść.

Janusz Margański



Stanisław Bałdyga: *Przenikanie – Smugi VI*, linoryt, 1990

KLEMENTYNA SUCHANOW

Gombrowicza filozofia ucieczki, czyli jak zostać strażakiem

„Bólem wykrzywione ludzkości oblicze"

Wniknijmy od razu w sedno myśli Gombrowiczowskiej – tragizm istnienia polega na tym, że nie posiadamy stałej osobowości, że jest ona kreowana przez niezliczone układy odniesienia. Postacie z *Operetki* poruszają się właśnie w ten sposób, według opisu dokonanego przez Gombrowicza w jego przewodniku filozoficznym:

Życie pospolite to po prostu ucieczka przed samym sobą. Aby o sobie zapomnieć i siebie zagubić. Można stać się człowiekiem tylko jako możliwość bycia człowiekiem. Nie używa się wówczas słowa „ja", lecz słowa „się". Idzie „się" do kina. Ma „się" poglądy polityczne. Człowiek utożsamia się ze swoją funkcją społeczną. Jest „się" inżynierem itd.[1]

I dlatego wcale nie mówiąc półżartem, powiem, że *Operetka* istotnie „nic o historii nie mówi"[2]. Mówi ona zdecydowanie więcej o ucieczce. Szczególnie jeśli wpisze się ją w inne teksty Gombrowicza. O tym właśnie, mało eksponowanym, motywie filozofii pisarsko-życiowej autora *Operetki*, o sensie i praktycznym zastosowaniu motywu ucieczki u Gombrowicza postaram się opowiedzieć. *Operetka*, ostatnia ze sztuk, równie przewrotna jak *Ferdydurke*, stanowi bowiem kumulację zasadniczych idei autora.

W artykule poświęconym *Historii*, wersji roboczej *Operetki*, Konstanty Jeleński pisze: *Każda ze scen historycznych kończy się tą samą radą Witolda: Uciekać! O jaką ucieczkę chodzi, wyjaśnia Witold w scenie z Piłsudskim:*

> *Uciekaj* [podkr. – K. S.]
> *Wyłamuj się!*
> *Jesteśmy w potrzasku!*
> *Jesteśmy skazani na zagładę!*
> *Jedyne co nas może uratować*
> *To ucieczka z nas samych!*[3]

Uciekać z Petersburga, uciekać z Berlina, uciekać z Warszawy, ale nade wszystko „wyłamać się"... „Uciec z siebie samego", zrzucając maskę i strój. Poprzez złączenie się z „żołnierzem na warcie", stać się „prostym człowiekiem", wkroczyć w zieloną krainę niedojrzałości, bosości, nagości...[4]

Chciałabym szczególnie zwrócić uwagę na powtarzające się słowo „uciekać" oraz jego odmiany. Myślę, że w tym słowie odmienianym przez części mowy i w wyrazach bliskoznacznych tkwi klucz, który podany tak *explicite* w *Historii*, doprowadzony do granic obsesji, przewija się w *Operetce*, aczkolwiek w sposób o wiele bardziej zawoalowany.

---

[1] W. Gombrowicz: *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans* [w:] *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1963-1969*, Kraków 1997, s. 105. Jest to streszczenie poglądów Heideggera, którego Gombrowicz nazywa „głównym autorem systemu filozoficznego".

[2] J. Błoński: *Historia i operetka* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 269.

[3] Notabene fragment ten opublikowany w zbiorze *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1939-1963* brzmi: „UCIEKAJ! / WYŁAMUJ SIĘ! / UCHYLAJ SIĘ!" (s. 79) i dalej tak samo.

[4] K. Jeleński: *Od bosości do nagości* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, s. 305.

W notatkach na marginesach fragmentów *Historii* Gombrowicz pisze:

> *TĘSKNOTA Starego Cesarza.*
> *Przestać być* [podkr. – K. S.] *Cesarzem Mikołajem!*
> *WYŁAMAĆ*
> *moja rada:*
> *Uciekać*
> *NIE BYĆ ROSJANINEM*
> *NIE BYĆ CESARZEM*
> *NIE BYĆ OJCEM I MĘŻEM*[5]

Dalsze marginesowe notatki koncentrują się wokół tych samych tematów:

> *ZMIENIĆ SIŁY HISTORII-? -? -? (...). NAMAWIAM WILHELMA DO UCIECZKI.*[6]

Wcześniej Ojciec-Profesor charakteryzuje Witolda podczas maturalnego egzaminu mówiąc: *Do Historii z wielkim odnosi się powątpiewaniem.*[7]

W dalszej charakterystyce ucznia Ojciec-Profesor mówi o nim: *Dość inteligentny / Lecz anarchista, także egotysta i egocentryk...* oraz (...) *myśl jego / Dąży do prawdy.*[8]

Jak wiadomo, ucieczce często towarzyszy strach i nie ucieka się z miejsc, gdzie jest nam dobrze. Dramatyczny krzyk do żydowskiego dziecka: „Uciekaj Ryfka, uciekaj!" najlepiej obrazuje chyba ten problem. Ucieka się z miejsca, gdzie sytuacja zewnętrzna staje się niebezpieczna i zagraża naszemu życiu.

Spójrzmy na sytuację w *Królu Ryszardzie III* Szekspira. Jest to jedna z „najkrwawszych" sztuk w dorobku tego pisarza. Jan Kott, w szkicach o Szekspirze, ukazuje zasadę działania Wielkiego Mechanizmu Historii. Rada, jaka pada między wersami tego wczesnego dramatu Szekspira, jest dokładnie taka sama, jak rada Gombrowicza, wychodząca z ust bohatera o imieniu Witold. Oto Szekspir:

> *Jedź... jedź... uciekaj... uciekaj* [podkr. – K. S.] *– z tej rzeźni,*
> *Jeżeli nie chcesz zwiększyć liczby zmarłych!*

Motyw ucieczki pojawia się u Gombrowicza już wcześniej, na przykład w *Ferdydurke*. J. Jarzębski nazywa to „ucieczką z rodzinnego domu": (...) *metaforyczna ucieczka z domu ma u Gombrowicza stale sens oswobodzicielski. Na różnych polach zyskuje wolność jako jednostka, demonstruje panowanie nad wszelkimi stereotypami i twórczą potencję, którą mu zapewnia jednoczesne wchłonięcie tradycji i zdystansowanie się do niej.*[9]

Ciekawe, iż w momencie krytycznym, w sytuacji rosnącego zagrożenia, podobnej rady udziela bohater sztuki innego autora. Jest to odkrycie przypadkowe, a można by chyba zgromadzić większą ilość podobnych cytatów. Otóż Ill, w *Wizycie starszej pani* F. Dürrenmatta, złapany w pułapkę, w sidła zarzucone przez Klarę Zachanassian, słyszy z ust Pastora dokładnie taką samą radę, wyrażoną dokładnie tymi samymi słowy. Pastor obejmując Illa mówi mu:

> *PASTOR*
> *Uciekaj!* [podkr. – K. S.] *Jesteśmy słabi, my chrześcijanie i poganie.*
> *Uciekaj!, dzwon bije w Güllen, dzwon zdrady. Uciekaj, nie wódź nas na pokuszenie przez to, że tu pozostaniesz (...).*[10]

[5] W. Gombrowicz: *Publicystyka. ... 1939- 1963*, Kraków 1996, s. 39.
[6] Tamże, s. 66.
[7] Tamże, s. 48.
[8] Tamże, s. 49.
[9] J. Jarzębski: *Gombrowicz: ucieczka z rodzinnego domu*, „Miesięcznik Literacki" 1988, nr 2/3, s. 71.
[10] F. Dürrenmatt: *Wizyta starszej pani*, tłum. Irena i Egon Naganowscy, Warszawa 1972, s. 54.

Po odpowiedzi Illa, Pastor nadal powtarza:

> *Uciekaj! Uciekaj!*[11]

Ucieczkę tę doradza Pastor bohaterowi po to, by nie wystawiać innych na pokuszenie, czyli tak naprawdę ma on uciekać nie tylko po to, by samemu zostać ocalonym, ale pozwolić zostać ocalonym innym, osobom do niego wrogo nastawionym. Retoryka ucieczki paradoksalnie dotyczy tutaj dwóch stron zarówno „atakowanego", jak i „atakujących".

Skoro raz już zajrzałam do Szekspira i stwierdziłam, że *Operetka*, podobnie zresztą jak pozostałe dramaty Gombrowicza, wykazuje tyle do Szekspira nawiązań, warto zobaczyć jak sprawa przedstawia się u zacnego mistrza.

Na ten temat J. Kott tak pisze w swojej książce o Szekspirze, odczytywanym przez pryzmat naszych czasów: *Trucizny ludziom trzeba, a nie mogą/ Jej kochać... (...)W tym jednym zdaniu jest owo nagłe przerażenie światem z jego okrutnym mechanizmem, od którego nie ma ucieczki* [podkr. – K. S.], *ale którego nie można przyjąć (...). Między porządkiem działania i porządkiem moralnym istnieje w świecie Szekspirowskim sprzeczność. Ta sprzeczność jest ludzką dolą. Nie można się z niej wyrwać.*[12]

Działanie Wielkiego Mechanizmu jest równie zatrważająco gwałtowne jak działanie rewolucji w *Operetce*. Gombrowicz doskonale podchwycił motyw otępiającej Historii. Tam i tu podobnie, „ostatni akt będzie zarazem pierwszym aktem nowej tragedii".[13] Przypomina o sobie dialektyczna szkoła Hegla. Bo, czyż Albertynka to naprawdę zwiastun dobrego, czy można pozwolić sobie na taki optymizm?

Bohaterowie *Operetki* są zrezygnowani i ogłupiali sytuacją niezrozumiałą, przerastającą ich możliwości. Życie okazało się dla nich nie do rozwiązania. *Życie pospolite to po prostu ucieczka* [podkr. – K. S.] *przed samym sobą*[14], powiada Heidegger ustami Gombrowicza. Ciekawe jest stosowanie przez Gombrowicza słowa „ucieczka" w takich właśnie różnych okolicznościach: mówiąc o filozofii, budując dramat, pisząc powieści.

Jak widać, przez ucieczkę rozumie się tutaj ucieczkę nie przed zagrożeniem zewnętrznym, ale przed swoim własnym „ja", przed wewnętrznymi elementami osobowości, które się nam mogą wymknąć z rąk.

Filozofia ucieczki

Ucieczka, którą z takim uporem postuluje Gombrowicz w *Historii*, i o której nie tak wprost, ale także mówi *Operetka*, to ucieczka z historii rozumianej w pojęciach heglowskich. Jak wiadomo filozofia Hegla była przede wszystkim myślą idealisty. Wynikiem takiego rozumowania było przedkładanie idealizmu nad realizm. Z tego założenia wychodząc, doszedł Hegel do uznania państwa jako wytworu ideowego, którego przeciwieństwem jest byt jednostkowy, będący wytworem czynników naturalnych. Czyli państwo w mniemaniu Hegla było istotniejsze i pierwotniejsze od jednostki. Jednostka dopiero w ramach państwa nabierać miała realności. Mówiąc właśnie o państwie napisał słynne słowa: „Co jest rzeczywiste, to jest rozumne". Jego stosunek do świata był zatem taki, iż zawsze kładł całość przed częścią. Jeśli dodamy do tego dialektyczną tezę Hegla (polegającą na tym, iż istnieniu jakiejkolwiek tezy towarzyszy zawsze jakaś antyteza, z czego dochodzi do wyciągnięcia syntezy, która staje się tezą itd.) oraz filozofię „stawania się", to otrzymujemy obłędne koło rozwoju dziejów, z którego faktycznie nie ma ucieczki. I wszystko to prowadzi do wniosku postawionego przez niemieckiego filozofa:

[11] Tamże.
[12] J. Kott: *Szekspir współczesny*, Kraków 1997, s. 31.
[13] Tamże, s. 28.
[14] W. Gombrowicz: *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, s. 105.

(...) wojna jest (...) procesem dialektycznym, w którym niemoralne prowadzi do moralnego.[15]

Charakterystyczne było dla Hegla niedocenianie czynników jednostkowych rozwoju. Filozof ten nie znał miary w zapędach konstrukcyjnych.

To, co czyni Gombrowicz radząc swym bohaterom ucieczkę, jest tym samym, co uczynił Kierkegaard w dziedzinie filozofii. Według samego Gombrowicza wyglądało to tak:

Atak Kierkegaarda na Hegla wygląda następująco:
Heglowska teoria jest całkowicie bez zarzutu, lecz teoria ta nie ma żadnej wartości.

Dlaczego?
Gdyż jest abstrakcyjna, podczas gdy egzystencja (tu po raz pierwszy zjawia się to słowo) jest konkretna.
U Hegla są wyłącznie abstrakcje i pojęcia, na przykład: widziałem 1000 koni, wszystkie miały coś wspólnego, a zatem tworzę pojęcie pewnej rzeczy: koń, zwierzę czworonożne itd. Ale taki koń nigdy nie istniał, gdyż każdy konkretny koń ma swoją barwę (...).
Filozofia powiada: człowiek.[16]

Gombrowicz uważał atak Kierkegaarda za zalążek egzystencjalizmu, za krok, bez którego nie byłoby ni Sartre'a, ni Husserla. *Egzystencjalizm uważa się przede wszystkim za filozofię konkretu*[17], mówi dalej w swym wykładzie.

I dlatego ten fragment *Historii*, w którym mowa o ucieczce oraz scena z *Operetki*, w której bohaterowie stoją nad trumną, łączą się ze sobą właśnie w tym punkcie – przejścia od Ja-zanurzonego w Ogóle (typu: urodzenie, wykształcenie, wyznawana wiara, służba idei) do Ja-konkretnego. Ucieczka od Ja-ludzkiego do Ja-jednostkowego.

W III akcie *Operetki*, gdy wszyscy, już po przeżyciach, składają do trumny to, co dla nich było najistotniejsze w świecie przedrewolucyjnym, zachodzi właśnie takie przejście od abstraktu do konkretu. Od tego, czemu dotychczas służyli, do spotkania z sobą, z własną jednostkowością.

Po kolei każdy z bohaterów staje nad trumną. Książę składając w niej swe „włości, świetności/ Splendohy i honohy! I mą klęskę!", następnie Księżna składając swe „diademy/ pehły, szafihy, bhylanty, szmahagdy/ I moje jęki". Następnie Proboszcz ze słowami: „Ja Boga mego składam do tej trumny...". Wreszcie Profesor: „Ja do niej siebie składam!" i Generał: „Ja w ciebie, trumno, składam tajemnicę/ Obmierzłą, krwawą straszną, niepojętą/ Tego, co nie da się powiedzieć". W końcu i Hufnagiel prosi o miejsce w tym ogólnym pogrzebie swych eks-osobowości:

Pozwólcie, niech złożę
Nadzieje moje, walki i zwycięstwa
Proletariatu ból tysiącletni
Proletariatu ból tysiącletni
I mój odwieczny galop![18]

Jako ostatni nad trumną staje Fior. Fior, który jako jedyny, jak zauważa J. Błoński, „pojmuje, że z błędnego koła nie można wyjść inaczej, niż odrzucając wszystkie maski".[19] Fior podchodzi do trumny i przemawia:

Ja Fior
Ja damsko-męski mistrz do trumny składam

[15] Tamże, s. 82.
[16] Tamże, s. 82-83.
[17] Tamże, s. 83.
[18] *Operetka*, s. 315.
[19] J. Błoński, op. cit., s. 271.

Świętą, a strojem na zawsze zhańbioną
Człowieka nagość![20]

Zaraz po tym dodaje:

Nagości święta ludzka śpij [podkr. – K. S.] *na zawsze!*
Nigdy cię nie zaznamy...[21]

Nie ma w tej sztuce zbyt wiele optymizmu, nie ma happy endu, szczególnie z punktu widzenia chęci ucieczki. Słowa „nigdy cię nie zaznamy" zdecydowanie określają czarną wizję losu człowieka i być może pewną utratę pewności co do możliwości zwycięstwa młodości nad starością, wszak i ona, tak jak On, zostanie kiedyś dotknięta bólem starości. Może dlatego właśnie tyle jest rozbieżności na temat „nagiego" zakończenia *Operetki*.

Filozofia formy

Użyte przez Fiora słowa: „nigdy cię nie zaznamy" są szczególnie istotne. Gombrowicz bardzo szybko „pojął tyranię (...) [formy] i walczył z jej przemocą".[22]

Świadomość niemożliwości, nieosiągalności tego, ku czemu zmuszeni są zwrócić się bohaterowie, buduje tragizm. Mówiąc o egzystencjalizmie nie można zapominać o tragicznych korzeniach, jakie tkwią w tej myśli. Tu spotykamy się z Schopenhauerowskim pesymizmem. Najpierw uwaga Gombrowicza na ten temat (bardzo cenne są te wykłady Gombrowicza): *Mówi się o Schopenhauerze, że jest pesymistą. To za mało powiedziane! Jest to wizja imponująca i zarazem tragiczna, która niestety doskonale zgadza się z rzeczywistością.*[23]

A dla Gombrowicza świat przedstawiał się następująco: (...) *człowiek jest do głębi przesiąknięty Formą, cokolwiek robi, robi to „dla innych", jego walka o autentyczność jest beznadziejna* (...).[24]

Poszukiwanie formy to proces wiecznego stawania się, proces nieskończony, w którym osiągnięcie doskonałości równa się śmierci.[25]

Progresywizm cechuje nie tylko samego Gombrowicza, ale także ideę „formy", myśl egzystencjalną i groteskę. Trzy elementy, składające się na omawianą sztukę.

Zaakceptowanie trwogi przed życiem i ujawnienie jej, spełnia w egzystencjalizmie ogromną rolę[26], jak wykładał Gombrowicz.

Przechodząc do sedna sprawy. Historia – ucieczka przed historią jest, zdawałoby się, tematem głównym *Operetki*, szczególnie wziąwszy pod uwagę wcześniejszą wersję (*Historię*). Rzeczywiście jednak, próbując spojrzeć po raz wtóry, świeżo, na sprawę, zadam ponownie pytanie: przed czym każe uciekać Gombrowicz swym bohaterom? Zauważalny jest fakt, iż *Operetka* wśród dzieł Gombrowicza jest jakby kompilacją całej misternie i z trudem budowanej myśli filozoficznej, w ten sposób jest ona ogólnym przewodnikiem po świecie jego idei. I to mając właśnie na uwadze nie sposób nie dojść do wniosku, iż ta jego „historia" w *Operetce* jest niczym innym, jak obsesyjnie poruszanym we wszystkich dziełach i innych wypowiedziach, problemem formy.[27] Jeśli ten termin podłożyć pod hasło „historia", to otrzy-

[20] *Operetka*, ss. 316-317.
[21] Tamże, s. 317.
[22] „(...) do tego ja dążyłem w mojej sztuce – do uwydatnienia zmagań człowieka z formą, żeby on pojął jej tyranię i walczył z jej przemocą" [w:] *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 130.
[23] *Przewodnik po filozofii...*, s. 71.
[24] A. Sandauer: *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, s. 113.
[25] *Doskonałość* (...) – *śmiercią dla artysty* [w:] J. Jarzębski: *Pojęcie „formy" u Gombrowicza* [w:] *Gombrowicz i krytycy*, s. 330.
[26] Patrz W. Gombrowicz: *Przewodnik po filozofii...*, s. 105.
[27] J.I.J. van der Meer w artykule *Operetka jako tryptyk*, „Ruch Literacki" 1988, z. 4-5, s. 279.

mamy właśnie przewodnią ideę Gombrowicza – Formę. UCIEKAĆ przed formą.

Jeśliby jeszcze raz powrócić do Heideggera i zastanowić się nad jego myślą dotyczącą zagadnienia Dasein (bycie tu – oto, otwarcie, przytomność) to dotrzeć można do tego, co Gombrowicz nazwie potem Formą. Główny szkopuł trwogi (Sorge) tkwi w tym, że człowiek stale nią powodowany poddaje się ucieczce. „Nie można oczywiście dosłownie uciec od siebie, to znaczy stać się czymś innym – [Dasein – przytomność] ucieka więc w pewien własny sposób bycia, taki, który chroni jego przed trwogą."[28] A uprzytomnienie sobie swej sytuacji ontologicznej (swej formy?) i stałe uciekanie, poszukiwanie siebie jest sednem bycia w ogóle, jak twierdził Heidegger.

Ponieważ istotą tej ucieczki nie jest dotarcie do jednej, ostatecznej formy i zastygnięcie w niej, ale nacechowany progresywizmem, ciągły wysiłek, stwarzanie siebie, nie można powiedzieć „uciekać w formę". To „ucieczka przed formą", nieustanny proces uciekania, jest dla człowieka szansą zrealizowania się jako ludzka egzystencja.

Każda ucieczka z jednej formy, niestety, ale wpycha w formę kolejną, jak głosi dialektyka heglowska (patrz: teza + antyteza = synteza, synteza = teza, a znowuż teza + antyteza = synteza… itd.) i Gombrowiczowskie hasło „nie ma ucieczki przed gębą jak tylko w inną gębę" jest tego najplastyczniejszą ilustracją.

Zatem należy sobie uświadomić, co robimy i przed czym lub do czego uciekamy. Dlatego wizję Gombrowicza nazywam tragiczną. Świadomość jest bolesna. Na stronach *Dziennika* stawia Gombrowicz w pewnym miejscu retoryczne pytanie: *I czyż nie wiadomo mi, aż za bardzo, że życie z istoty swojej jest tragiczne?*[29]

Z tego powodu podkreślam w wypowiedzi Fiora, najbardziej świadomego, jak go określa J. Błoński, wśród bohaterów *Operetki*, słowa dotyczące „nagości". Słowa te mówią, powtarzam:

> *Nagości święta ludzka śpij* [podkr. – K. S.] *na zawsze!*
> *Nigdy cię nie zaznamy…*[30]

A nagość, jeśli zgodzić się z Janem van der Meerem, „jest przeciwieństwem dotychczasowych form, jest alternatywą historii".[31]

Zdecydowanie nie happy endem kończy się *Operetka*. Nagości ludzka, obwieszczono nam: „nigdy cię nie zaznamy…" Nie bez powodu Albertynka większą część akcji pozostaje uśpiona. Gdyby ją porządnie ocucić, cóż by biedaczka uczyniła? Jakoś by się musiała przecież zachować. A tak naga Albertynka pozostaje nadzieją i niekoniecznie ważne jest, czy sam autor ją podzielał.

Najważniejszym hasłem, jakie głosił Gombrowicz, była ucieczka z Formy. W wypadkach zagrożenia Formą głosi: „Dystans! Dystans wobec formy!"

Wiadomo nie od dziś, że „Gombrowicz zdaje się dostrzegać wyjście w pewnej grze form, posługiwaniu się mistyfikacją, umyślnym stwarzaniu antynomii".[32]

Tylko taka postawa zapewnia, jego zdaniem, pełną realizację dystansu do formy, do każdej zdawałoby się najbardziej własnej postaci samego siebie. Dystans oznacza tu wzięcie w nawias każdego wyboru, każdego przyzwolenia na przyjęcie określonego kształtu. Przyjmując taką, a nie inną postać siebie

pisze, iż w *Operetce* podstawowym tematem sztuki jest „zniewalająca rola formy w stosunkach międzyludzkich".

[28] K. Michalski: *Prawda i wolność* [w:] *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 221.

[29] W. Gombrowicz: *Dziennik 1953- 1956*, Kraków 1989, s. 302.

[30] *Operetka*, s. 316-317.

[31] J. van der Meer, op. cit., s. 275.

[32] M. Worwag: *Gombrowicz wobec „dylematu formy"*, „Studia Filozoficzne" 1988, nr 11, s. 61.

– właściwie udaję tylko, że jestem tą postacią. Staję się »aktorem świadomym gry« (…).[33]

Filozofia dystansu

Być może dlatego że przestroga, jaką Gombrowicz do nas kieruje brzmi: „Bądź czujny, bądź ostrożny, nigdy nie utożsamiaj się całkowicie z tym, co z siebie robisz!"[34], zamysł napisania dramatu o dystansie przybrał formę operetki, gatunku eksplodującego śmiechem i zabawą, który sam już stwarza odpowiedni dystans do tematyki i poruszanych problemów. Przede wszystkim jednak bohaterów do samych siebie. A „w śmiechu ujawnia się wolność człowieka"[35], „komedia (…) stwarza dystans".[36]

Świat wyzwolony z absolutów, świat ludzi wolnych jest światem, w którym Gombrowicz przybiera postawę błazna, którą Skolimowski formułuje „jako tworzenie sensu w morzu nonsensu poprzez stwarzanie swoistego rodzaju nonsensu" i dodaje, iż jest to właśnie „postawą postegzystencjalną".[37]

Błaźni królewscy mogli mówić królowi rzeczy, których nikt inny nie ośmieliłby się im powiedzieć. *W znudzonym i nadętym społeczeństwie* – jak pisze Jean Onimus – [błazen] *reprezentuje żywotność, naiwność, dzikość*. Żywotność rewolucji, jej galop, naiwność Albertynki oraz dzikość Hufnagla i Złodziejaszków – wszystko to skądinąd można odnaleźć w *Operetce*. Błazen był taką specyficzną instytucją człowieka przybierającego na siebie dobrowolnie i, za odpowiednią opłatą, maskę szydercy. W zamkniętym środowisku dworzan i rodziny królewskiej był jej prawdziwym wentylem, „przyjmował na siebie niezbędną rolę młodości lub raczej naiwności".[38] Taką właśnie postawę przybrał Gombrowicz w stosunku do narodu, literatury i innych cenionych przez „dwór" wartości.[39] Zacytujmy fragmenty tekstu Henryka Skolimowskiego, interesującego w tym kontekście: (…) *w każdej niemal epoce historycznej filozofie kapłanów i błaznów są dwiema najogólniejszymi formami kultury umysłowej. Kapłan jest strażnikiem absolutu i tym, który utrzymuje kult dla ostateczności i oczywistości uznanych i zawartych w tradycji. Błazen jest tym, który wprawdzie obraca się w dobrym towarzystwie, ale nie należy do niego i mówi mu impertynencje; tym, który poddaje w wątpliwość wszystko to, co uchodzi za oczywiste* (…). *Opowiadamy się za filozofią błaznów, a więc za postawą negatywnej czujności wobec absolutu jakiegokolwiek.*[40]

Ta błazeńskim grymasem wykręcona twarz uwydatnia się w *Operetce* – w przeciwieństwie do *Ślubu*, gdzie chętniej przybiera formę kapłana.[41]

W ankiecie londyńskiego „Życia Akademickiego" zatytułowanej *Przedśmiertna rada W. Gombrowicza* jej autor doradza jak dostać się „tam, gdzie słowo staje się ostre". Oprócz zarozumiałości, a także paradoksalnie delikatności oraz przewrażliwienia, egocentryzmu i egoizmu *przydałaby się spora dawka anarchii i absolutnego nieposzanowania*, a po za tym: (…) *nie bać się głupoty i błazeństwa. Wiedzcie, że brud, choroba, grzech są waszą pożywką.*

[33] Tamże.

[34] W. Gombrowicz: *Byłem pierwszym strukturalistą* [w:] *Gombrowicz filozof*, Kraków 1991, s. 147.

[35] F. Dürrenmatt: *Problemy teatru*, „Dialog" 1961, nr 9, s. 124.

[36] Tamże, s. 122.

[37] H. Skolimowski: *Antynomie formy w sztuce współczesnej*, „Tematy" 1969, nr 31-32, s. 265.

[38] Tamże.

[39] „Myślę jednak, że bodaj najistotniejszą cechą moją jest niepowaga (…). (…) żądza zabawy jest we mnie niesłychanie silna i jest chyba podstawą mego stylu (…)" pisze Gombrowicz do J. Wittlina [w:] *Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Józefem Wittlinem, Jarosławem Iwaszkiewiczem, Arturem Sandauerem*, Kraków 1996, s. 55.

[40] H. Skolimowski, op. cit., s. 264.

[41] „Ani (…) kapłan, ani błazen. Z obu tych ról (…) musi się wywikłać. Z wysiłkiem i umiejętnie odsunąć od siebie obie gęby (…)." [w:] J. Łukasiewicz: *Rytm, czyli powinność*, Wrocław 1993, s. 76.

(...) *Sztuka nie jest dziełem wszechstronnie wygładzonych przyjemniaczków, ale sprawą ludzi dramatycznych. W inny sposób można pisać nowelki lub wiersze, ale...*[42] i tym wielokropkiem kończy swą wypowiedziedź w ankiecie.

Sprawa dystansu nieraz przysparzała Gombrowiczowi kłopotu. Szczytowym osiągnięciem w tej dziedzinie stał się artykuł Barbary Witek-Swinarskiej (*O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem*). Przytoczmy fragment tej berlińskiej rozmowy. Nawet biorąc poprawkę na rzetelność tej relacji, nietrudno wyobrazić sobie reakcję Gombrowicza w takiej sytuacji. Mowa jest o Niemcach, rozmowa schodzi na temat okupacji i Gombrowicz wypowiada się:

> *Człowiek, który cierpi, nie może patrzeć obiektywnie i nie ma odpowiedniego dystansu.*
> *I słusznie. Nie wolno mieć dystansu do 5 milionów zabitych.*
> *Wy stale w nieskromny sposób chełpicie się tą cyfrą. Widać, że na temat okupacji nie macie nic innego do powiedzenia.*
> *Niemcy zabijali, bo tak im nakazywała ich moralność. To jest tragiczne. Ja patrzę z perspektywy i dlatego ogarniam całość.*
> *Pani widziała tylko mały wycinek, czyli okupację, a ja...*
> *... Pan patrzył z innej półkuli.*
> *Tak. I dlatego ja, a nie wy, mam słuszność, bo umiem popatrzeć na zimno, z dystansem, bo ogarniam.* (...) *Wy patrzycie na sprawy wojny wyłącznie ze swojego podwórka. Nie potraficie tego ogarnąć. Dystans. Dystans. Tego wam brak* (...).[43]

Ta nieprzyjemna sprawa ciągnęła się dosyć długo i obrodziła licznymi polemikami, które wskazywały tylko na zasadnicze niezrozumienie postawy jej głównego bohatera. Juan José Saer – krytyk i pisarz argentyński – pisze w swoim artykule[44] właśnie o Gombrowicza „spojrzeniu z zewnątrz", „perspektywie zewnętrznej" (perspectiva exterior) w stosunku do spraw kraju, mając na myśli właśnie to, o czym tu mówimy – o dystansie.

[Gombrowicz] *wybiera bardziej stymulujące rozwiązanie, zachowując zimną krew rejestrować swe niedoskonałości, zwracając na nie, jak na każdą inną rzecz na świecie, spojrzenie z zewnątrz* [tłum. – K. S.].[45]

Rozważając dalej w ten sposób na temat dystansu można by zaryzykować stwierdzenie, że Gombrowicz podwoił w *Operetce* ten aspekt przez wpisanie do dzieła (napisanego w gatunku rzeczy, które wymagają dystansu przy odbiorze) przesłanie o zachowywaniu dystansu. Zatem nie dość, że forma utworu, to i jego sens wskazuje na dystans. Być może ktoś będzie chciał podważyć to twierdzenie, iż sens główny *Operetki* to zachowywanie dystansu i w ten sposób podważy i powyżej zaprezentowaną przed chwilą tezę. I faktycznie, być może powyższa teza okazałaby się niesłuszna, wybór gatunku mogły wszak spowodować inne względy, tego nigdy się nie dowiemy, ale z pewnością „motywacja dystansowa" była jedną z nich.

Operetka jako forma totalnie skodyfikowana, zamknięta w tradycji, a zarazem stanowiąca gatunek artystyczny „drugiej kategorii", otwiera wielkie możliwości artystyczne dla człowieka przywykłego do igrania z formą i przyznającego się do ciągot, ku rejonom niższym i gorszym. Wybór takiej właśnie formy pozwala ukazać cały kunszt artystyczny autora i w dodatku doskonale wpisuje się w jego filozofię, balansującą pomiędzy tym, co niskie i wysokie. I tak w formie starej, śmiesznej zdołał pomieścić Gombrowicz smutną refleksję nad mechanizmem ludzkich czynów w Historii, czyniącym z człowieka marionetkę, kukłę pozwalającą się uginać przed hasłami powinności lub rewolucyjnymi krzykami o zmianę świata. Można też to odczytać jako dramat o zatraceniu indywidualności i dystansu do świata, który podkreśla zastosowanie takiej, a nie innej formy artystycznej. Bowiem forma operetkowa dodatkowo uwypukla dramatyczność, a jednocześnie śmieszność i groteskowość takiego stanu rzeczy.

[42] *Przedśmiertna rada W. Gombrowicza* [w:] *Publicystyka. ... 1939-1963*, s. 399-400.
[43] Barbara Witek-Swinarska: *O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem* [w:] *Publicystyka. ... 1963-1969*, ss. 148-149.
[44] Juan José Saer: *La perspectiva exterior*, „Punto de vista" 1989, 35:14.
[45] Tamże.

Nie bez znaczenia zatem pozostaje wybór, wśród wielu innych możliwości, właśnie gatunku operetki. Korzenie operetki, wyrosłej z formy jarmarcznej, rozrywki dla tłumów, komedii dell'arte, sięgają być może aż ku breweriom dionizyjskiego święta. Bernard Grun w *Dziejach operetki* pisze o święcie Dionizosa jako o jutrzence operetki. Twierdzi, iż może właśnie pośród szaleństwa procesji ku czci Dionizosa odnaleźć można (...) *dzisiejszą komedię muzyczną; może wówczas właśnie zrodziła się operetka – niespodzianie i całkowicie, ze wszystkimi elementami, które do dziś stanowią o jej uroku: z wystawnością i miłosnymi perypetiami, żartem i tańcem, muzyką i maskaradą.*[46]

Wybierając tę, a nie inną formę artystyczną dla przedstawienia egzystencjalnych wątpliwości mógł, podobnie jak uczynił to już w *Ferdydurke* i innych swoich utworach, zabawić się formą. Bowiem Gombrowicz lubił grać. I to nie tylko w szachy.

W ten sposób *Operetka* jest potwierdzeniem tezy, iż „forma nie musi być adekwatna do zawartości, ale wręcz przeciwnie, nieodpowiednia". Jakże można mówić poważnie, jeśli się jest Rabelais'em podszytym? A poza tym ta stała chęć parodiowania „zastałych form". Nie jest Gombrowicz przecież „ani tak smutny, ani tak nudny jak Kafka!", jak sam miał o sobie powiedzieć po zobaczeniu *Procesu* w reżyserii Barraulta, według świadectwa Alejandro Rússovicha.

I w tym właśnie obraniu formy operetkowej dla sztuki tak dramatycznej „tkwi klucz do wolności", na pewno do wolności artystycznej, i dlatego zupełnie trafne jest sformułowanie zaproponowane przez J. Błońskiego, kiedy mówi o „pierwszej zapewne w dziejach teatru (...) operetce filozoficznej".[47]

Jak zostać strażakiem

Przed czym to każe nam uciekać Gombrowicz? I w czym jego myśl jest nowa? Wszak ucieczek w literaturze tego wieku jest trochę. Nie dziwi to nic, zawsze jest przecież przed czym uciekać. Rodzaje ucieczek, jakich może dokonywać człowiek, można odnaleźć już w samym języku polskim w wyrażeniach: „uciekać od rzeczywistości" (Don Kiszot), „ratować się ucieczką" (w wypadku wielu utworów, których wydarzenia rozgrywają się w niebezpiecznych warunkach zewnętrznych), „uciekać przed odpowiedzialnością" (E. Fromm: *Ucieczka od wolności*), wreszcie „ratować się ucieczką" (oczywiście przed *Sorge* – egzystencjalną trwogą) jest sposobem, do którego uciekł się Gombrowicz. Wszystkie typy wymienionych ucieczek są właściwe w takim samym stopniu dla wieku XX, jak i wszystkich pozostałych, charakteryzują bowiem uniwersalne postawy, jakie ludzie przyjmują w życiu.

Kiedy można mówić o ucieczce u Gombrowicza? Można mówić o ucieczce z domu, ze środowiska artystycznego, od ojczyzny, od języka, stylu, formy literackiej. Wszystkie te porzucane po kolei świętości służą tylko jednemu „utrzymywaniu dystansu i zachowaniu suwerenności ducha".[48] Mówiąc prościej jest to zawsze ucieczka przed zbytnim „zaangażowywaniem się" w świat zewnętrzny. Stawianie swej świadomości przed stałym zadaniem samokontrolowania, gdzie ironia i groteska lub „boski idiotyzm operetki" są najlepszą bronią w warunkach oszalałego wieku XX. Podczas, gdy niektórzy „uciekają od wolności", Gombrowicz goni za nią, uciekając od samo-

[46] B. Grun: *Dzieje operetki*, Kraków 1974, s. 8.
[47] J. Błoński, op. cit., s. 261.
[48] J. Jarzębski, op. cit., s. 71.

zniewolenia w byle czym, czyli mówiąc jego językiem – ucieka przed gębą. Jest to ucieczka dramatyczna, odbywana na innej płaszczyźnie w *Trans-Atlantyku*, a na innej w *Operetce*. Zawsze jednak tragiczna w swej istocie.

Idea ucieczki, wynikająca z wyczucia zagrożenia wokół swego JA-osobowego, jest jedną z głównych myśli XX wieku, którą Gombrowicz potrafił w niezwykle oryginalny artystycznie sposób przedstawić, że staje się tak uniwersalny, jak można by to powiedzieć o nielicznych tylko ludziach pióra.

Jak zatem widać – te trzy rzeczy: forma, ucieczka i dystans doskonale się uzupełniają: ucieczka z formy w celu uzyskania dystansu. Bez tego dopełnienia myśl Gombrowicza skupiona wokół problemu formy pozostaje niepełna. A nie dopełniając tego zagadnienia mielibyśmy tylko równanie: ucieczka z formy bez odpowiedzi gdzie, po co? Byłaby to myśl dosyć pesymistyczna a nawet nihilistyczna.

Dystans, pod którym to kryje się u Gombrowicza pojęcie „złotego środka", „letnich temperatur"[49], jest dla człowieka, a artysty w szczególności, najlepszym z dostępnych na rynku zasad moralnych.

Istnieje aforyzm – nie wiem, kto go wymyślił – że „gdy się ma lat dwadzieścia jest się podpalaczem; a po czterdziestce – strażakiem"[50] – powiedział Gombrowicz we *Wspomnieniach polskich*. Nie trzeba chyba dodawać, że sam został strażakiem już w wieku podpalacza. I dlatego jego zasady moralne są tak cenne, bo okupione własnym trudem ich autora. Jeśli Gombrowicz kogoś w tym przypomina, to jest nim Michał z Montaigne, kiedy mówi: „Pióro musi u mnie utrzymać równy krok ze mną samym".[51]

Klementyna Suchanow

[49] Mówi Gombrowicz w podsumowaniu wykładu o Heideggerze: „Ja, osobiście, jako zwolennik szkoły Montaigne'a, obstaję za postawą raczej umiarkowaną i za tym, by nie ulegać teoriom, lecz wiedzieć, że systemy mają krótki żywot; nie trzeba więc pozwalać im zapanować. Jak więc widzicie jest to wspaniały temat dla literatury". [w:] *Publicystyka. ... 1963-1969*, s. 106.
[50] W. Gombrowicz: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 42.
[51] M. Montaigne: *Próby*, Warszawa 1985, t. 3, s. 238.

Książki nadesłane

Wydawcy różni

Jan Smolarz: *Pisarze współcześni regionu lubelskiego. Leksykon*. Wyd. Związek Literatów Polskich. Lublin 1999. ss. 343.

Jadwiga Sawicka: *Wołyń poetycki w przestrzeni kresowej*. Wyd. „DiG", Warszawa 1999, ss. 204 + 30 il.

Marek Sieprawski: *Twist. Neue Kurzgeschichten aus Polen*. Christian Alsen Verlag, Freiburg im Breisgau 1998, ss. 141.

Giovanna Borradori: *Rozmowy amerykańskie*. Tłum. Krzysztof Brzechczyn. Wyd. „W drodze", Poznań 1999, ss. 207.

Paweł Szeliga: *Na wariackich papierach*. Wyd. Stowarzyszenie Twórcze Krakowski Klub Artystyczno-Literacki, Kraków 1999, ss. 135.

Książki wydane pod patronatem Fundacji Bankowej im. Leopolda Kronenberga

Wojciech Morawski: *Słownik historyczny bankowości polskiej do 1939 roku*. Wydawnictwo MUZA, Warszawa 1998, ss. 208.

Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce. Studia pod redakcją Janusza Kosteckiego. Biblioteka Narodowa, Warszawa 1999, ss. 424.

Zdzisław Krudzielski: *Wspomnienia*. Wydawnictwa Naukowe SCHOLAR. Warszawa 1996, ss. 364.

Fundacja Bankowa im. Leopolda Kronenberga. Informator. Praca zbiorowa. Wyd. Fundacja, Warszawa 1999, ss. 44.

przekroje

Poeci, poeci...

EWA DUNAJ

... JEST KONIECZNOŚCIĄ

Dziwny, niepokojący portret z zasłoniętą połową twarzy (fotografia Wojciecha Wilczyka) i zamalowanym na niebiesko oczodołem – błazeństwo zmieszane z powagą – przywodzi na myśl perwersyjne portrety Witkacego. Przemyślany układ graficzny (format, dobór czcionki, układ tekstu i światła na stronach, gra czerni i bieli rozdzielających karty tytułowe, „przypisy" umieszczone na marginesach i tworzące dodatkowy komentarz, rodzaj parentezy) został konsekwentnie podporządkowany strukturze tekstu.

Tom Andrzeja Sosnowskiego *Konwój. Opera* rozpoczyna się poematem zatytułowanym *Cover* (ang. zasłaniać, zakrywać, okrywać). Niby-wstęp, w formie monologu odautorskiego, prezentuje – niekompletnie i fragmentarycznie, „zasłonięte" właśnie – wszystkie zasadnicze wątki i obrazy, które pojawiać się będą później.

To, co ukryte – niepokoi, prowokuje, domaga się ujawnienia, zmusza do cierpliwego szukania, przedzierania się przez kolejne zasłony.

Jedną z takich zasłon jest u Sosnowskiego czas – alinearny, pozwalający na równoczesność i powtarzalność zdarzeń, zmuszający czytelnika do obcowania z pozornym chaosem, nie układającym się w przyczynowo-skutkowy porządek. Chwyt to klasyczny, można powiedzieć – banalny, ale w tym przypadku usprawiedliwiony dzięki temu, iż został doskonale osadzony w koncepcji całości. Równoczesność zjawisk i obrazów pojawiających się w świadomości narratora niczym strzępy pajęczyny, wydobywa nowe znaczenia. „Zasłona", jaką stanowią zakłócenia czy wręcz odstępstwa od chronologii, staje się kluczem, ujawnia więcej niż w tradycyjnej narracji, odsłania gry skojarzeń, warstwy podświadomości, wielość relacji pomiędzy „narratorem" a światem. Wszystko jest zarazem orłem i reszką, przeciwieństwa stanowią jedyną możliwą formę istnienia, równoczesność wielu bytów osób i przedmiotów tworzy sugestywną wizję będącą próbą zapisu stanu świadomości.

Inną „zasłoną" są emocje, które towarzyszą wspomnieniom – zakłócają porządek pamięci, prowadzą do sprzecznych konstatacji, utrudniają nawiązanie kontaktu ze światem, a zarazem wzbogacają odczuwanie rzeczywistości, przydają jej nowych znaczeń.

Kolejna „zasłona" to gry, maski, znaki relatywizujące rzeczywistość i jednocześnie zmuszające narratora do zdystansowania się wobec samego siebie i własnego osądu rzeczywistości. Skojarzenia, paradoksy, zabawy językowe tworzą skomplikowaną strukturę, która momentami irytuje, chwilami zachwyca. Tropy z pozoru bezsensowne, nieoczekiwanie podjęte w dalszej części poematu, prowadzone i znów gubione, będą brzmieć „polifonicznym jazgotem", aby wreszcie wyciszyć się w niemal szeptem wypowiedzianym, delikatnym ostatnim monologu, przekornie uformowanym w technosong.

Sosnowski wykorzystuje estetykę neopostmodernizmu, wciągając czytelnika w interesującą, wielopłaszczyznową zabawę. Zabawę, którą można prowadzić nie tylko na planie językowym, ale i semantycznym. Gra w *Konwój. Operę* wymaga jednak pokory lub przynajmniej cierpliwości. Wizja świata i człowieka, którą można dostrzec za „zasłonami",

kilkakrotnie się zmienia; nowo dodane elementy świata przedstawionego zmuszają do przewartościowania wcześniej poczynionych spostrzeżeń i sądów.

Konwój

Nikt nie wie, kiedy zaczął się konwój. Nikt nie wie, jak zaczął się konwój, dlaczego słowa „kiedy" i „jak" stały się nagle (ale jak nagle? nagle? kiedy nagle?) tak zdradliwe i nieprzezroczyste, tak nieustępliwe…

Pytanie o początek wszechrzeczy pozostaje – jak wszystkie wielkie pytania – bez odpowiedzi. Jasny i oczywisty jest tylko koniec. Gigantyczna wędrówka w czasie i przestrzeni, wszechogarniająca i wieczna rzeka Heraklitowa, przeraża i zachwyca swoją sugestywnością. Poszczególne obrazy swobodnie rozwijają się i nakładają na siebie, tworząc skomplikowaną, ale czytelną strukturę. Konwój – to trwanie i przemijanie świata i człowieka w świecie tym zanurzonego. Ziemia jako gigantyczny statek, kosmiczne ciało poruszające się pomiędzy wieloma innymi, zmierzające do celu, w kolejnych sekwencjach (niczym gigantyczne puzzle) rozdziela się na coraz drobniejsze elementy. Każdy element świata jest cząstką tego samego konwoju i zarazem jest osobnym, samodzielnym konwojem, znowu rozbijanym na cząstki. Krąży osocze w komórkach, elektrony wokół jąder atomów, trwają i poruszają się w przestrzeni atomy, komórki, światła, głosy, myśli. Plastyczność opisu oraz wybór elementów składających się na tę apokaliptyczną wizję każe przywołać obrazy Boscha, Linkego, Beksińskiego:

[…] *Płyną samochody i trumny, kontenery, zabawki, łóżka, książki, dokumenty, figury świętych, ołtarze i konfesjonały, budki telefoniczne* […] *kościoły, hurtownie, magazyny, sypialnie, archiwa, rytuały, centrale, biblioteki i ostatnie roznowy telefoniczne z dokładnością, oczywiście, „do jednego słowa". Płyną łódki, kajaki, olbrzymie dętki i rowery wodne, a w nich siedzą ludzie, którzy wciąż jeszcze mają coś do przekazania, wiadomości o wybuchu gazu i końcu elektrowni, zwięzłe opisy odpływających mostów i osuwających się najwyższych domów, donosy o pięknej komedii jakiegoś kaloryfera, który jak chorągiewka zawisł na zielonych rurach w powietrzu i już tylko wieńczy niezgłębione lokatorskie rumowisko.*

Z kolei sposób prezentacji poszczególnych scen, płynność przechodzenia od jednej do drugiej wizji oraz niektóre zestawienia obrazów i dźwięków pozwalają mówić o filmowym typie narracji. Chwilami można odnieść wrażenie, że oglądamy nie kończący się, monumentalny film, chociażby – *Odyseję 2001* Stanleya Kubricka.

Świat przedstawiony w *Konwoju. Operze* oglądany jest z wielu perspektyw. Z głębi (wysokości) galaktyki, to znów od wewnątrz, z perspektywy szczegółu. Oba te spojrzenia nawzajem się uzupełniają, ale nie prowadzą do żadnej syntezy – język, będący najdoskonalszym narzędziem poznania i opisu, narzuca ograniczenia. Próbą (skazaną na niepowodzenia) przekroczenia tej granicy są liczne parentezy, pytania retoryczne, powtórzenia, dopowiedzi, komentarze, którymi narrator nieustannie uzupełnia swoją opowieść.

Świat jest tajemnicą, ale zarazem jest tworem człowieka. Uderza „sztucznością", wypełniony gadżetami powoli staje się cywilizacyjnym śmietniskiem. Rzeczywistość syntetyków i elektryczności, dudniąca dyskotekowym pogłosem i dzwonkami komórkowych telefonów, osacza i podstępnie atakuje narratora. Łudząc poczuciem bezpieczeństwa, jednocześnie odcina go od możliwości rzeczywistego kontaktu z otoczeniem. Ten sam mechanizm obejmuje również świat wewnętrznych przeżyć: wędrówka w konwoju jest nie kończącym się pasmem skojarzeń i wspomnień, dających uczucie permanentnego *déjà vu*. Poczucie uczestnictwa w kulturze, bycia jej integralną cząstką, zmienia się w łagodną paranoję, w której „wszystko się ze wszystkim kojarzy". Przykładem może być chociażby rozpiętość wykorzystywanych w tekście aluzji i cytatów – od *Ulissesa* Joyce'a po *Kubusia Puchatka* Milne'a (obie te książki od dawna stanowią kanon lekturowy tzw. wykształconego czytelnika masowego). Zgodnie z filozofią neopostmodernizmu – w jednym tyglu miksują się motywy biblijne i fragmenty hip-hopowych przebojów ostatniego sezonu, a wszystko i tak sprawia wrażenie, jakby było cytatem z jakiejś książki albo filmu… Świat rozbity w kalejdoskopowe okruchy – nie zapominajmy jednak – stanowi jedność. To *Konwój*. Nie wiadomo jak długo, skąd, dokąd podąża. Wiadomo tylko, że na pewno skończy się katastrofą. Jest to zresztą jedyna rzecz, którą wiadomo na pewno: celem „konwoju" jest katastrofa, z góry wpisana w los każdego z bohaterów, jawna, nieodwołalna i niemożliwa do uniknięcia. Na naszych oczach spełnia się Apokalipsa, a jej nieuchronność nie pozostawia miejsca ani na zdziwienie, ani na zachwyt, ani nawet na przerażenie. Chłodne spojrzenie Sosnowskiego bliższe jest właśnie wizjom Kubricka czy Lema niż Miłosza.

Jeszcze gdzieś tli się nadzieja, że koniec świata nie będzie unicestwieniem, lecz *porwaniem do innego nieba*. Ale to kolejne złudzenie. Konwój zatacza krąg – wraca do brzegu i zarazem ginie (cel = punkt wyjścia) – zamknięty w pętli czasu i przestrzeni:

Przez cały rok była jesień,
Padał deszcz i miał padać
Konwój przepłynął morze.
Konwój zatonął na brzegu.

Opera

Opera jako gatunek teatralny jest kwintesencją sztuczności. W poemacie Sosnowskiego opera staje się wielką metaforą. Orwellowski „nowy wspaniały świat" ziścił się na naszych oczach. Przekaz zastąpiony został reklamą, muzyka – rytmem techno, a dialogi przestały być rozmową i tworzą „zwiewne recytatywy". Natrętna teatralizacja życia codziennego osacza i zamyka narratora w szklanej kuli, która może być luksusowym apartamentem, gigantyczną laboratoryjną retortą, kosmiczną kapsułą albo wirtualnym kombinezonem. Gigantyczna scena wypełniona jest sztucznymi zapachami, barwami, światłami, dźwiękami, zwielokrotnionymi przez wszechobecną technikę. Miasto, ulica, elektroniczne gadżety, samochody, sklepy, magazyny, lunaparki, estrady nie pozostawiają najmniejszej choćby szczeliny, w której można by się ukryć. Słowo, już w momencie gdy zostaje wypowiedziane, staje się „literaturą". Każda wypowiedziana prawda może zostać podważona – liczy się tylko spektakularny efekt. Język nie jest w stanie stworzyć pomostu pomiędzy narratorem a jego otoczeniem. Koturnowość, emfaza, sztuczność – pokrywają myśli i uczucia lodową powłoką. Niesamowity, momentami surrealny, obraz syntetycznej rzeczywistości niekiedy przywodzi na myśl komputerowe gry wirtualne, częściej jednak kojarzy się z psychodelicznymi wizjami, powstającymi w narkotycznych transach.

Wrażenie „nienaturalności", „sztuczności" opisywanego świata, spotęgowane zostało za pomocą kilku interesujących zabiegów formalnych. Piękne i skomplikowane metafory Sosnowskiego niemal zawsze budowane są z elementów należących do technokultury, jak chociażby taka: *po tej stronie nocy, której czerń się zmywa jak lakier do paznokci acetonem światła…*

Temu samemu celowi służą nieustannie pojawiające się odniesienia do świata kultury, literatury, wyobraźni zbiorowej – cytaty i motta, aluzje literackie i kulturowe. Ich ilość i swobodny sposób wykorzystywania w tekście powodują, że chwilami gra w „odczytywanie" staje się nieco nużąca, obok siebie pojawiają się bowiem Staff i Lem, Cortazar i Marquez, Kafka i Celan, Celine i Miłosz, Baudelaire, Strindberg, Andersen, Milne, Witkacy, Szekspir, Ashley i Verne, Biblia i Kurt Cobain, Magritte, Duchamp, Dali i Nabokov i tak dalej, i tak dalej. Przy tym nie bez znaczenia jest fakt, iż na jednym planie umieszczane zostają postaci rzeczywiste (rzeczywiste?) i archetypiczne: bohaterowie baśni, mitów, legend pop-kultury.

Bez wątpienia jednym z kluczowych dla oczytania poematu Sosnowskiego tekstów jest przywoływana *Fuga śmierci* Paula Celana: *…skrzypce jak księżyc nad grobem, w muzyce jest chłód dla dwojga na czarnym obrzeżu płomienia* (s. 51).

Oni nigdzie nie wchodzą, bo ścieżka gdzieś w nich się gubi i nagle się rozpłomienia, ogień z miejsca wyrasta i wychodzi z siebie, i wyrzuca ich na opak w ziemnej literze popiołu (Popiół opada bezstronnie składa się sam, potem łamie).

Zasypane ciała. Oddech zamknięty tych, co kopią grób, gdy inni przygrywają bliziutko, bliziutko. A to jątrzy. To tango. Ten błysk instrumentów. Przez co nie widać, kto gra, kto kopie, kto kopiąc pieści piach, kto grając wychodzi z siebie, żeby dalej kopać… i „księżycowy śpiew siostry", skrzypce jak księżyc nad grobem, w tej muzyce jest dar dla dwojga w czarnej swastyce płomienia (s. 52 i 69).

Światło, muzyka, piękno i śmierć – która jest ucieczką przed lękiem, przed bólem, ale i przed życiem, i przed miłością… Przejmująca samotność i poczucie słabości w konfrontacji z nieodgadnioną i brutalną (nie, raczej obojętną!) siłą… Tak właśnie wszyscy „kopiemy sobie grób w przestworzach (nikomu nie jest tam ciasno)": w konwoju zmierzającym do zagłady, otoczonym kosmiczną pustką, wieczną ciemnością i wiecznym zimnem.

Narrator próbuje zbadać, jaką szansę ma człowiek w starciu ze światem. Czy „fuga śmierci" stwarza nadzieję na uwolnienie się od konwoju, na wyzwolenie wewnętrzne? Czy wolność wyboru pozwala jeszcze uciec z operowej sceny?

Biedni Robinsonowie! Sześć miliardów rozbitków na płynącej w przestworzach wyspie – bezbronni wobec siebie nawzajem, wobec siebie samych i wobec konieczności podążania w konwoju, wobec przypisanego – narzuconego? wpisanego w geny? we własną świadomość? – celu: portu przeznaczenia, czyli śmierci. Kolejne części poematu eksploatują motyw laboratorium, badań genetycznych, eksperymentów dotyczących odmiennych stanów świadomości, aby ostatecznie – porzucić wszelką nadzieję. Pozostaje tylko powtórzyć za Plutarchem: „Navigare necesse est" i… dalej podążać w konwoju.

Na nic zdają się kolejno penetrowane ścieżki: próby przedostania się w „inne światy" kończą się klęską. Donikąd prowadzi ucieczka w sen (sekwencje w nawiasach), gdzie bezpiecznie milczą zatrzymane zegary, gdzie zachwycają surrealne krajobrazy, poezja, muzyka, miłość: świadomość „zejścia ze szlaku" rodzi wstyd i nakazuje powrót, co więcej – paradoksalnie – uciekinier zaczyna odczuwać tęsknotę za konwojem! Na krótko tylko udaje się przytłumić świadomość alkoholem czy narkotykami – utrata pamięci nigdy nie jest bezpowrotna. Z jeszcze innych względów niemożliwa do przyjęcia staje się – jakże kusząca – próba ucieczki w seks: *Fucking unbelievable!* Po krótkiej chwili zapomnienia pojawia się ironiczna refleksja: *Dokąd tak podróżujesz przez kobiece ciała? To same ostatnie stacje, pociąg kończy bieg.* Wreszcie rozstrzygnięcie ostateczne – autodestrukcja, próba zniszczenia własnej tożsamości, prowadząca do schizoidalnego rozszczepienia osobowości – *sto dwa głosy, sto dwa chóry mieszane.*

Okazuje się jednak, że – podobnie jak cel jest integralną częścią trasy konwoju – klęska jest jedynym rozwiązaniem. Niczym w greckiej tragedii jesteśmy skazani na „konwój" i na „operę", gramy – bo grać musimy – z góry przypisane role, rozpisane na arie i recytatywy. Jesteśmy tylko głosami w tej operze (operze mydlanej?), dążąc do wyznaczonego, oczywistego i dobrze znanego sobie celu.

Próby wyłamania się z konwoju jedynie zwiększają poczucie obcości, wyalienowanie, „osobność": *Cześć. Dobrze, że dzwonisz* – to wielokrotnie powtarzana sekwencja rozmowy, jaką prowadzi narrator… z automatyczną sekretarką.

Tym, co uniemożliwia narratorowi wyjście poza granice świata jest – paradoksalnie – jego własna świadomość. Każda próba buntu czy ucieczki jest przecież jedynie powtórzeniem, staje się więc automatycznie pustym gestem, częścią gry, konwenansem, kolejnym elementem zdehumanizowanego, „sztucznego" świata. Pragnąc dojść do granicy własnego „ja" możemy się jedynie przekonać, iż nic takiego nie istnieje.

Być może warto zatem przyspieszyć śmierć, uciec w śmierć? A skoro orgazm nazwany został „małą śmiercią", zamiast bronić się przed „operą", może warto zaśpiewać swoją arię najpiękniej, jak tylko się potrafi, patrząc w oczy ukochanej osoby? Czymże innym jest aria – pieśń miłosna – jeśli nie *przenikliwym frazowaniem delikatnych pytań o granice wytrzymałości partnera?*

Ostatnia część poematu nieoczekiwanie podejmuje etos romantyczny:

…Tylko poeta
nabywa biegłości w ucieczkach, bo dopisuje mu
pióro, kiedy idzie przez atramentową pustynię

z wiosłem jak Ulisses, gdyż poeta kocha pióro
wiosła zbyt gwałtownie wyjętego z wody i wie,
że ojczyzną i harmonią wszystkich sztuk
jest tętniące serce kobiety. (…)

Będę miał kompres z wody Burowa pod ceratką
na obrzmiałym członku, ty zapalone wiosło
w zaciśniętych zębach. W tym świetle któreś z nas
sobie umrze. To drugie poczeka.

PS

Końcowe „Uwagi dotyczące wykonań opery" stanowią ironiczną puentę: wszyscy jesteśmy uczestnikami konwoju i aktorami tej opery, która odbywa się nieustannie i nieodwołalnie zmierza do brzegu (kresu, kresu nocy). – *Wyrzucić wszystko, co tylko ma jakąkolwiek wagę!… wszystko bez wyjątku. I… niech się dzieje wola Boża!*

Andrzej Sosnowski: *Konwój. Opera.* Wydawnictwo Pomona, Wrocław 1999, ss. 98

ANDRZEJ KALISZEWSKI

KLASYCYZUJĄCY O'HARYŚCI? O'HARYCZNI KLASYCY?

Wybór poetycki Krzysztofa Koehlera *Na krańcu długiego pola. I inne wiersze z lat 1988-1998* oraz kolejny tomik Jarosława Klejnockiego *Krótka historia przeistoczeń (epigramaty)* to nowe książki dwóch czołowych poetów pokolenia „bruLionu", którzy wyraźnie plasują swą twórczość w pobliżu współczesnego klasycyzmu czy tzw. neoklasycyzmu. O ile w przypadku książki Koehlera już czwarta strona okładki nie pozostawia wątpliwości co do neoklasycznych aspiracji autora (czytamy tam bowiem dumne zdanie: *jest jednym z najgłośniejszych poetów młodego pokolenia oraz czołowym przedstawicielem klasycyzmu w nowej poezji polskiej*), o tyle neoklasycyzm tomu Klejnockiego jest raczej immanentny, ale wyraźny.

Przypomnijmy, iż wewnątrz pozornie bezprogramowego, anarchiczno-postmodernistycznego „pokolenia 60" odbyła się poważna dyskusja wokół klasycyzmu właśnie, jako kontrpropozycji dla skrajnego subiektywizmu i pluralizmu (hasło „od solidarności do mnogości"). Miał on być przeciwwagą dla efekciarskiego, zdaniem niektórych, o'haryzmu, który sprowadzał lirykę do poziomu śmietnika, muzyki rockowej i półek supermarketu. Najciekawszym etapem sporu o „barbarzyńców" i „klasyków" były teksty Karola Maliszewskiego i właśnie Krzysztofa Koehlera w „Nowym Nurcie"; także niektóre rozdziały książki krytycznej Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni (O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu"…)*. Spór udowodnił na pewno jedno: o ile tzw. o'haryści stanowili ważny element strategii grupowej w wymiarze sytuacyjnym (rozliczenie z postnowofalowym i narodowym bagażem, poszerzenie, zeuropeizowanie czy zamerykanizowanie wyobraźni), o tyle odłam neoklasyczny miał przed sobą ambitniejsze (?) zadanie zachowania ciągłości tradycji (choćby dopiero co odrzucane dykcje Herberta, Miłosza), dochodzenia do tzw. prawd głębinowych, ujmowania świata w wymiarach nie anarchicznych już i „bitnikowskich", ale intelektualnych.

Należało może też odpowiedzieć na pytanie: skoro „buntownikom" („barbarzyńcom") patronował Frank O'Hara, to klasycystom – kto? Podobne wątpliwości budzić mogą nazwiska przedstawicieli obu odłamów. O ile o'haryści to w świetle wspomnianych dyskusji, ale i praktyki, Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Grzegorz Wróblewski, może Robert Tekieli, to wymienienie „bruLionowych" neoklasyków jest trudniejsze, już przy Koehlerze zawahać się można, zaś wymienianie w tym kontekście przez Klejnockiego i Sosnowskiego: Szlosarka czy Stasiuka, wydaje się nieco ryzykowne.

*

Z tym większym zainteresowaniem przyglądałem się wyborowi Koehlera, zadając sobie pytanie: czym jest klasycyzm tego autora i czy występuje on w natężeniu pozwalającym widzieć w poecie kolejnego poszukiwacza utraconej liry Orfeusza, by sparafrazować słynną peryfrazę wielkiego badacza poetyckiego neoklasycyzmu, Ryszarda Przybylskiego. Owszem, zbiór Koehlera podejmuje kilka klasycznych paradygmatów. Po pierwsze to **klasycyzm tematu**. A więc peregrynacje po miejscach i mitach, owe typowe neoklasyczne „widokówki", tu: klasztor cystersów w Mogile, Lwów, Kraków, Wilanów, Bawaria itp. Także erudycyjno-przyczynkarskie **glosy do biografii historycznych**. Mają to być w zamiarze nie jednostkowe portrety, ale takie Poundowskie **„persony"**, odsyłające swoim przykładem ku ideom, treściom ponadczasowym. Mamy zatem wiersz o krakowskim epizodzie Goethego, Jana Amosa Komenskiego monologującego w Lesznie, Krzysztofa Kolumba, Waletę Leszczyńską, ostatnie lata Owidiusza itp. Tego typu wiersze najczęściej bywają atakowane przez przeciwników neoklasycyzmu jako papierowe, wtórne czy nazbyt intelektualne. Cóż, Rymkiewiczowskie budzenie zmarłych nie każdemu się udaje, nie każdy też potrafi osiągać w liryce maski taką lekkość ironii jak Herbert w *Kaliguli*. Także czytając Koehlera raczej odczuwamy zniecierpliwienie rozległością tekstu i kontekstu, niż radość z docierania do jakichś prawd uniwersalnych.

W parze z klasyczną aktywnością wobec przeszłości idzie u Koehlera-neoklasyka dbałość o formę zamkniętą: próby regularnej strofiki (zwłaszcza dużo w tomie kwartyny) dyskursywność wywodu, wyważona stylistyka, tradycyjna raczej interpunkcja, ponowienia gatunków (ekloga, sonety), cytaty i kryptocytaty erudycyjne. Tak, mniej więcej do po-

łowy drugiego tomu zawartego w wyborze (*Nieudana pielgrzymka*) odnosimy wrażenie obcowania z retoryczno-dostojną dykcją i kulturowo-historycznym, choć także jakimś postmiłoszowskim, katastroficznym sztafażem (armie, marsze, żywioły, ponure stany pogodowe). Ale coraz silniej z neoklasycznego świata przedstawionego wyodrębnia się podmiot i jego nowe obsesje: motywy wędrówki-pielgrzymki, samotności, metafizycznego niezaspokojenia, wszystko to bardzo niekonkretne, mówione przemilczeniami, przez zęby; pojawiają się przedmioty pretendujące raczej do roli symbolu niż kulturowego przetrwalnika: różne „szarości", „błota", „mierzwy", wchodzenia na wzgórze, doganianie horyzontu, długie pola, krawędź lasu; tajemniczy „partyzant prawdy" zastępuje bibliotekowego szperacza czy klasycystycznego turystę po zabytkach Europy. Czym bliżej końca wyboru, tym bardziej klasycyzm jako poczucie ładu, stoicyzm, ufność w narzędzia rozumu i ironii ustępuje głęboko upodmiotowionej, pulsującej tęsknocie za wiarą, przyjmującej wymiar metafizyczny czy mistyczny nawet. Z drugiej strony to czekanie na jakąś epifanię to również czekanie na ład i to niekoniecznie w wymiarze teo- czy chrystofanii, ale także swoistej epifanii Natury, która zdaje się zastępować, ekwiwalentyzować dawny kulturowy porządek:

> [...] *Widzę wiatr w liściach,*
> *wodę w brzegach,*
> *szum, łoskot, bieg:*
> *Dom rzeczy: sens*
>
> (*** *Zawsze będzie tak samo...*)

Stąd też bierze się nowy paradygmat klasyka, jakiś przeobrażony mimetyzm o podłożu konfesyjnym:

> [...] *widzę i opisuję*
> *wiernie:*
> *oddaję dług*
>
> (*** *Ludzie na burej ziemi...*)

Będzie miał dużo racji, kto temu szukaniu ładu i celu poprzez wiarę i kontemplację skończoności bytu odmówi prawa mienienia się klasycyzmem. Bliżej stąd może nawet do o'haryzmu, a na pewno do liryki konfesyjnej. Drastyczna jest też zmiana języka od połowy tomu: eliptyczne zdania, jednowyrazowe wersy, składnia niedomówień, dominacja podmiotu lub orzeczenia, większość utworów nie ma tytułu. Ale też paradoksalnie można czytać te ciemne wiersze, przypominające nieco ostatnie tomy Wata, jako demitologizację czy rekonstrukcję toposu arkadyjskiego czy gatunku eklogi. Wędrówka podmiotu po stygnącej ziemi, wsłuchiwanie się w „nowy język/ Język pod czernią i gwiazdami", próby szukania w świecie „obowiązku i zgody", czynią z poety jakieś kolejne ponowienie mitu Orfeusza, dla którego Eurydyką będzie może właśnie tradycja i kultura, za którymi zakazano się oglądać? Orficki charakter ma też, być może, ów marsz „długim polem", szukanie przez podmiot w różnych wcieleniach, personach, mitach owej „wierności światłu/ w kleszczach mroku" (*Jeżeli jest*). Niezależnie od zawieszonych pytań o klasycyzm, tom ten daje jasną odpowiedź na pytanie: czy młoda poezja potrafi jeszcze budować etosy, z przekonaniem, powagą, solidnie, na własny rachunek. I ta odpowiedź brzmi: tak.

*

Zwięzłość, logika konstrukcji, zasada pointowania rzeczywistości, ale i ujmowania jej w system antytez i paradoksów – czynią z epigramatu ulubioną broń klasyka i neoklasyka. Czy to skłoniło Jarosława Klejnockiego do napisania i wydania cyklu 32 epigramatów? Zapewne. Ale jest i drugie oblicze tego lirycznego gatunku. To jego powiązanie z codziennym życiem, konkretem, rytmem i zgiełkiem ulicy. Epigramat to forma porządkująca chaos, ale nie zaprzeczająca jego istnieniu. To czyni z niego gatunek tradycyjny i nowoczesny zarazem.

Tak też jest u Klejnockiego. Usiłuje on swym cyklem objąć jakiś wycinek czasu, porządkować różne przejawy egzystencji, której podmiot jest z konieczności centrum. Próbę porządkowania widać już w tytułach utworów: zawsze dwuczłonowych, gdzie pierwszy człon to niezmiennie nazwa gatunkowa, człon drugi to określnik, np. *Epigramat walentynkowy* czy *Epigramat bezsensownie agresywny*. Określniki pozwalają tylko pozornie porządkować teksty według tematów: a więc te są o wierze, metafizyce, te o poetyce, te o codziennych przeżyciach, te o tradycji, tamte o egzystencji. Wewnątrz utworów świat nie jest tak klasycznie uporządkowany, czasem wręcz rozdarty. Nawet wybrawszy temat, nie da się go oddzielić od szeptów i szumów rozmaitego kontekstu, wypreparować,

uogólnić. Utwór wyznacza polifonia głosów (tekst cudzy, cytat, tekst pragmatyczny, idiolekt, tekst wysoki); ale i temat się wymyka, przepoczwarza. W programowym zdawałoby się *Epigramacie klasycznym* czytamy: „Moriendum erit Kto to powiedział / Gdzie to słyszałem" i ostatecznie nie dostajemy odpowiedzi, następuje za to kilka kulturowych sygnałów i konkluzja: „Penetruję / marginesy Gniję na poboczach".

Epigramat aleksandryjski, jeden z ciekawszych, unaocznia wszechobecność dzisiejszego potężnego rywala mędrców, poetów, filozofów – maszyny nazwanej komputerem, która acz w imię racjonalizmu i modernizmu, po cichu przejęła mit wszechwiedzy i uniwersalności – wspomagając, ale i degradując wyznawców logiki i jasnego słowa:

> *Piszę „koniec" a program (po wciśnięciu*
> *F7, F1) podpowiada: „kres", „zmierzch"*
> *Szept mówi za to „schyłek" a głowa pusta*
> *jak dzban I ręce niespokojne wędrują po*
> *klawiaturze I ciało biedne ciało nie*
> *może znaleźć miejsca Kto jednak potrafi*
> *je znaleźć* [...]

Wiersz ten (przesłaniem przypominający *Nagrobek* Szymborskiej i początkowe partie *Wahadła Foucaulta* Umberto Eco) pobudza do wielu refleksji: oto era krzemu, wprowadzając nowy ład, ale i nowy chaos, nakłania do przewartościowań, degraduje nie tylko tradycyjny ufny w siebie humanizm... A może komputeryzacja to właśnie przeniesienie Arystotelesowskiego, klasycznego normatywizmu z literatury na wszystkie dziedziny życia, triumf tekstu nad egzystencją? Podmiot Klejnockiego skłania się raczej ku pesymistycznemu odczytaniu tego postępu:

> *Szukam bliskoznaczników A one*
> *mieszkają w błysku A one kpią sobie z nas*
> *(to rozpad czas bezszelestności) Co za*
> *kompromitacja*

Pytań o ład i uniwersum jest w tomie wiele. I różne, głównie niepewne, są odpowiedzi, częściej dające nam kolaż wątpliwości i paradoksów niż jakąś pewność czy receptę. Tradycją może być na przykład dziedzictwo zła czy pustki: *Oni mówią: każda / ziemia jest nieludzka A więc / każde nasze miasto to Teby Troja / Jeruzalem / Horyzont wybucha światłem / Śpiewam na chwałę Dzień* (*Epigramat pusty*). Ale też wyznanie bezradności zawarte w końcu *Epigramatu ponowoczesnego* czytać należy w kontekście całego tomu raczej jako ironię:

> [...] *To nie jest wiersz o'harystyczny.*
> *Cokolwiek powiedziałby Krzysztof*
> *Jaworski. Żyjemy – umieramy;*
> *poezja – autobiografia; sens –*
> *bezsens; mowa wysoka czy niska –*
> *wszystko to jeden pies. Tak?*

Podobnie ironiczna, broniąca tradycji właśnie, nie współczesności, zdaje się być kapitalna quasi-deklaracja: „Mowa ma być prosta jak faktura VAT" (*Epigramat konfesyjny*).

Cudze głosy, kolaż, w którym tekst Metallici sąsiaduje z cytatem z Herberta nie są bynajmniej dla autora impulsem do wygłoszenia konkluzji: „wszystko jedno". Uginanie się nad skrawkami świata, strzępami współczesności służy temu, aby wyprostować się, zwyciężyć, uzupełnić „palimpsest dzisiejszego świata" o brakujące litery, znaleźć drogę między „kalectwem rozumu" a „banałem wyobraźni" (*Epigramat konfesyjny*).

Próbą ars poetica jest moim zdaniem *Epigramat sprawozdawczy*, gdzie kryptocytat z Herberta *Dlaczego klasycy* nie pozostawia wątpliwości, iż naga mowa wprost, rejestracja „tu i teraz" w formie jakiegoś reportażu lirycznego jest kapitulacją, zaś scalenie biegunów świata, materii i idei, tekstu i rzeczywistości, także klasyczno-intelektualnej perspektywy i o'harystycznej duszyczki to powinność poety:

> *Nie będę mówił wprost choć mógłbym Ale*
> *po co* [...]
> *Jest świat poza brudnym hotelem Poza płaczem*
> *kochanków Poza labiryntem mowy Choćby zdawało się że*
> *w niej tkwi ostateczność Nie W niej tkwi zadufanie* [...]

*

Tomy Koehlera i Klejnockiego zdają się ogniskować wokół potrzeby udowodnienia sobie, czytelnikom, a może i kolegom po piórze, iż klasycyzm to przede wszystkim wiara

w nadrzędność czegoś innego niż codzienność, przy jednoczesnym niebagatelizowaniu tej ostatniej. Podobną ewolucję widzieliśmy już w poezji Zagajewskiego czy Barańczaka, gdy z kolei ostatnie tomy Herberta wykazywały – częściową acz wyraźną – kapitulację przed konkretem codzienności. Cóż, Ryszard Przybylski już w latach 60. pisał, iż prawdziwie współczesny klasycyzm jest kierunkiem paradoksalnym i tragicznym.

Krzysztof Koehler: *Na krańcu długiego pola. I inne wiersze z lat 1988-1998*, Biblioteka FRONDY, Warszawa 1999; Jarosław Klejnocki, *Krótka historia przeistoczeń (epigramaty)*, Wydawnictwo CZARNE, Czarne 1999.

PIOTR SANETRA

„LEKCJA WSPÓLNEGO JĘZYKA" WALDEMARA MICHALSKIEGO

Pomieszanie języków było, wedle przekazu biblijnego, karą za zuchwałość i pychę budowniczych wieży Babel. „Jedna mowa", dzięki której możliwe stało się połączenie i próba realizacji ludzkich marzeń o potędze, okazała się zagrożeniem nie tyle dla nieogarnionej przecież wszechmocy Stwórcy, ile dla wartości kształtujących właściwą relację człowieka do Boga. Czy zatem nauka „wspólnego języka" nie jest próbą odwrócenia ustanowionego przed wiekami porządku (lub raczej nieporządku) rzeczy...?

Relatywizm i antydogmatyzm współczesnej kultury nie sprzyja formowaniu postaw radykalnych. Romantyczne „wadzenia się" z Bogiem, stawanie „oko w oko" ze Stwórcą w celu naprawy „niedoskonałości" stworzonego przezeń świata należą już do anachronizmów. Generalnie rzecz ujmując, postawę buntu, sprzeciwu zastąpiła postawa poszukiwania, podążania za intuicyjnie odczuwanym wezwaniem do świadczenia o wartościach ludzkiego losu. Taki też ton poetyckiej wypowiedzi przyjął Waldemar Michalski w swym najnowszym zbiorze liryków, opatrzonym znaczącym tytułem: *Lekcja wspólnego języka* („Norbertinum", Lublin 1999). W formule tej, stanowiącej parafrazę szkolnego określenia „lekcja języka obcego" mamy do czynienia ze szczególnym spojrzeniem na odmienność. Nie to co nas, jako ludzi, narody, kultury odróżnia (a więc dzieli), ale raczej miejsca wspólne bogatej mozaiki poszczególnych ludzkich istnień i całych społeczności, powstałej po rozbiciu pierwotnej jedności – oto przedmiot tej niezwykłej lekcji lirycznej. Zaprasza do niej twórca o bogatych w zakresie wykładanego „przedmiotu" kompetencjach. *Urodziłem się w 1938 roku na Wołyniu. Wieś moich przodków w majowe wieczory rozbrzmiewała śpiewem, na przemian, polskim i ukraińskim. Na „wieczorynkach" młodzi wiązali się w pary „na całe życie" i nie stanowiła tu bariery ani odmienna religia, ani różnice językowe. Także w mojej rodzinie były mieszane narodowościowo małżeństwa. Nikogo to nie dziwiło ani gorszyło. Do kościoła było 20 kilometrów, do cerkwi kilkaset metrów. Na wszystkie niedziele i święta jechało się do kościoła, ale w czasie jesiennej szarugi cerkiew była bliżej – babka stwierdzała autorytatywnie: Bóg jest jeden, tylko ludzie się poróżnili... Matce zawdzięczam to, że nauczyła mnie patrzeć na „różnorodność" tego świata bez uprzedzeń, ale z pokorą i szacunkiem* (fragment rozmowy autora z Henryką Witolewską: *Garść pieczonych kasztanów* [w:] W. Michalski: *Będziesz jak piołun*, Lublin 1991, s. 56-57). Jednak nie tylko doświadczenie życiowe, naznaczone zarówno poczuciem wspólnoty jak i dramatem narzuconych podziałów, ale również z górą czterdziestoletnie twórcze obycie z trudną materią słowa uprawomocnia autora do udzielenia swoim czytelnikom takiej lekcji, nie zapominajmy – lekcji języka, głównego narzędzia w przekazie myśli i uczuć, stanowiącego niekiedy nieprzekraczalną przeszkodę na drodze do porozumienia.

Każdą dobrze przygotowaną lekcję poprzedza namysł nad jej kształtem, przyjmujący w praktyce nauczycielskiej formę konspektu. *Lekcję wspólnego języka* otwiera również „konspekt", tyle że rozpisany „na wersety". Istotnie ta pierwsza część zbioru jest zarysem całości, planem, wytyczeniem kierunków poetyckiej refleksji. Różnorodność tematyczna składających się na nią wierszy odróżnia ją wyraźnie od następujących po niej lirycznych rozdziałów, skupionych wokół określonych tematów: II. *Na krawędzi* (zapis refleksji czynionych „na gorąco" w trakcie pobytu autora w szpitalu), III. *W pielgrzymce* (zbiór wierszy o religijnym motywie przewodnim), IV. *Wołyń... Wołyń...* (reminiscencje z powrotów poety w strony rodzinne), V. *Spotkania z poetą* („wycieczki" w krainę romantyzmu), VI. *Wiersze nałęczowskie* (zamyślenia w scenerii Nałęczowa).

Elementem scalającym utwory tego tomu jest niewątpliwie nastrój pogłębionej refleksji nad skomplikowaną prostotą życia. To właśnie fenomen życia, istnienie w całej gamie jego przejawów, barw stanowi dla lirycznego podmiotu tych tekstów (a ze względu na daleko posunięty autobiografizm *Lekcji* – i dla samego autora) wartość podstawową, pierwszą:

mój znak na drodze: kocham żyć!
(*Znak na drodze*)

„Lekcję" o życiu przeprowadza poeta zarówno w bezpośredniej refleksji (gęstej od metafor i uogólnień) jak i w celnie podpatrzonych i spuentowanych obrazkach z własnej i cudzej egzystencji. Te drugie bynajmniej nie są li tylko egzemplifikacją tez zawartych w rozważaniach ogólnych. Język uogólnienia i język konkretu dopełniają się, tworząc polifoniczną całość. W ich brzmieniu niekiedy usłyszeć można subtelną nutę czechowiczowskiej frazy, obecnej w utworach Waldemara Michalskiego od momentu narodzin jego poetyckiego talentu.

Noc wołyńska – soczysta i zaczarowana
księżyc jak aureola
nad konfesjonałem – obok brzoza
ostania z ogrodu – Sodomy senna mara
i wszystko co jest już tylko było.
(*Między Turią i Ługiem*)

W tę wielogłosowość *Lekcji...* włącza się również zabieg wtapiania w liryczną tkankę wierszy życiowych mądrości w postaci obiegowych powiedzeń, przysłów, maksym („kropla drąży kamień", „za duży klucz – za małe drzwi", „każdy chłop swoją wagę ma"). Zgodnie z założonym w tytule mentorskim charakterem zbioru, również w głosie należącym do podmiotu lirycznego często rozbrzmiewa ton uogólnienia, zalecenia, rady. Sprawia to nieodparte wrażenie obcowania z przesłaniem, apelem odwołującym się do dojrzałego poczucia odpowiedzialności za kształt życia – jednostkowego i wspólnotowego.

Odkrycie wartości życia, umiejętność dostrzeżenia błysku „w źródle oka" stanowi więc jeden z warunków odczucia wspólnoty. Nigdy jednak życie nie objawia się z taką siłą, jak w momentach ocierania się o cień śmierci. Cykl wierszy *Zapisane na krawędzi łóżka* jest próbą poetyckiego zmierzenia się z taką właśnie sytuacją. Czynione na poręczy szpitalnego łóżka brulionowe zapiski wierszy złożyły się na swoisty „liryczny dziennik", rejestrujący delikatny proces przywracania właściwego rytmu wstrzymanemu zegarowi życia. Niezwykły witalizm tych tekstów, wyrażający się w kontemplacji najdrobniejszych, dostępnych percepcji chorego, okruchów istnienia, świadczy o głębokiej woli życia, poddanej jednak nieprzeniknionemu zamysłowi jego Dawcy (por. przejmujący wiersz spoza cyklu – *Suplikacje nałęczowskie*).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na często występujący w tym zbiorze motyw krawędzi pełniący w sensie metaforycznym istotną rolę. Jego odmiany widać niemal w każdym wierszu: linia horyzontu, próg domu, zarys lasu oddzielający niebo od wody, krawędź wody i brzegu, parawan, szyba w oknie. Przykłady można mnożyć, ale i wymienione upoważniają do wysnucia wniosku o dużym znaczeniu przestrzeni „pomiędzy", „na styku", przybierającej kształt cienkiej linii rozgraniczającej, a jednocześnie stanowiącej jedyną część wspólną różnych duchowych i materialnych płaszczyzn. Ta linia przebiega w serca ludzi wykorzenionych, zawieszonych pomiędzy różnymi kulturami, realizujących w swoim życiu los pielgrzymów. Linia ta może być głębokim pęknięciem duszy rozważającej wciąż niesprawiedliwość doznanych krzywd lub też spoiwem tolerancji i zrozumienia, dzięki któremu możliwy będzie trudny proces przerzucania mostów przebaczenia. Nietrudno dostrzec w tej metaforyce wyraźną analogię do sytuacji życiowej autora *Lekcji wspólnego języka*, człowieka Kresów, będącego naocznym świadkiem tragicznej epopei ich końca. Znamienny dla tonu wypowiedzi lirycznej Waldemara Michalskiego jest brak jakiegokolwiek wyrzutu, żalu, obrazom rodzinnego Wołynia towarzyszy nostalgia, świadomość trudnej przeszłości, szacunek i cześć dla ziemi przodków. Puls wierszy zawartych w części IV. *Wołyń... Wołyń...* jest szybszy i głębszy, tętni wzruszeniem i tęsknotą, świadomością obcowania z żywym wciąż życiowym *sacrum*.

„Podróżować to trochę jakby mniej umierać." W poetyckim krajobrazie *Lekcji...* nie tylko Wołyń jawi się jako cel literackich wędrówek. Poeta prowadzi swych potencjalnych „uczniów" do miejsc szczególnie sobie bliskich, „natchnionych" osobistymi i twórczy-

mi wspomnieniami. „Kuncewiczówka" ze swymi dylematami stosunku literatury do rzeczywistości, Zwierzyniec czarujący swym unikalnym pięknem w mikroskali, Oświęcim budzący sumienia, znak upodlenia i heroizmu, Częstochowa ze swą mocą przemiany serc, Nałęczów leczący skołatane serce polskiej kultury, czy wreszcie „romantyczne" miasta zachodniej i południowej Europy odwiedzane w wyimaginowanej podróży z Juliuszem Słowackim – to tylko niektóre z miejsc ewokujących liryczną refleksję. Wyobraźnię poety zapładnia wyraźnie *genius loci*, sytuujący w określonej, znaczącej scenerii ludzi i wydarzenia. Ta przestrzenna, atemporalna imaginacja autora *Pejzażu ndzawego* tworzy płaszczyznę uobecniania wartości istniejących ponadhistoryczną zmiennością świata.

Wracamy do źródeł – są dwa:
Miłość i Nadzieja
kto z nich pije nie umiera –
(*Rozmowy w nałęczowskim parku*)

„W pielgrzymce" do tych źródeł realizuje się sens ludzkiego życia. Język miłości i nadziei, szacunku dla życia, język zrozumienia i tolerancji – w przeciwieństwie do „jednej mowy" budowniczych wieży Babel – jest jedynym narzędziem budowania wspólnoty, spoiwem mogącym połączyć rozbitą przed wiekami jedność w wielobarwny witraż z widokiem na Wieczność.

*

7 kwietnia 1999 r. Waldemarowi Michalskiemu wręczony został Medal Wschodniej Fundacji Kultury „Akcent", przyznawany ludziom, którzy w znaczący sposób przyczyniają się do dialogu kultur i znoszenia podziałów między społecznościami Europy. Nie bez znaczenia jest fakt, że uroczystość ta zbiegła się z promocją *Lekcji wspólnego języka*.

Waldemar Michalski: *Lekcja wspólnego języka. Poezje*. Wyd. „Norbertinum", Lublin 1999, ss. 98. Projekt okładki oraz ilustracje Zbigniew Jóźwik.

WOJCIECH KUDYBA

„JEDYNI ŚWIADKOWIE TWOI, POECI..."

Opublikowana w 1983 r. antologia angielskiej poezji metafizycznej w wyborze i tłumaczeniu Stanisława Barańczaka cieszyła się niezwykłą popularnością. Czy z podobnym entuzjazmem czytelników spotka się wydany niedawno przez poznańską oficynę „W drodze" zbiór czeskiej poezji metafizycznej XX wieku *Na ostrzu płomienia*? Czy okaże się równie inspirujący? Niełatwo odpowiedzieć. Wydaje się wszakże, iż antologia przygotowywana przez wiele lat przez Andrzeja Babuchowskiego odkrywa istotny – zupełnie u nas nieznany – obszar dokonań naszych południowych sąsiadów. Utwory, których nie będzie już można pomijać w dyskusjach o czeskiej literaturze dwudziestego stulecia.

Zdumiewające są już same rozmiary zjawiska: książka mieści wiersze prawie pięćdziesięciu poetów tworzących na przestrzeni całego stulecia – od początków wieku aż po lata 80. i 90. – przy czym autor wyboru świadomie pomija twórczość autorów bardziej znanych i – także u nas – najczęściej tłumaczonych: Halasa, Holana, Seiferta, oddając głos tym, którzy skazani przez wiele lat na milczenie, w ukryciu i bez nadziei na rozgłos tworzyli rzeczy ważne i artystycznie znakomite.

Czym był dla kultury czeskiej reżim totalitarny piszą we wstępie do książki Andrzej Babuchowski i Jan Slavik. Przejmujące echo ludzkich tragedii odzywa się wielokrotnie na kartach tomu. Jego zasadniczy ton jest jednak radosny. Radosny i głęboki, bo wiersze, które mieści, są świadectwem, iż także wśród bolesnych doświadczeń historii trwała ludzka wierność prawdzie i wewnętrznym przeżyciom. Świadectwem, iż nawet w „sytuacjach granicznych" taka wierność była możliwa. Co więcej: konieczna.

Byłem głodny, a spiżarnia świata była pusta.
Jadłem kamienie, a nie nasyciłem się nimi,
jadłem ciernie i włócznie, a głód był coraz dotkliwszy,
jadłem powietrze, a głód był coraz bardziej uparty,
jadłem ogień, moje zęby stawały się jeszcze czarniejsze,
jadłem ciemność, a głód tylko palił moje wnętrze,

jadłem ciemność, a głód tylko palił moje wnętrze,
jadłem światło, a głód był we mnie jak głęboka noc.
Rzuciłem się na was, miotły błyskawic i gromów,
ale nawet wy nie zdołałyście wymieść głodu z mego serca.
Jadłem mięso władzy, a głód mnie stale zwyciężał,
jadłem ciszę, głód we mnie ryczał jak lew na pustyni,
jadłem marność, mój głód był większy niż świat
połknąłem boleść – nagle wybuchł płomyk nadziei,
który nasycił wszystkie przestrzenie we mnie.
(*Byłem głodny*)

Pozwoliłem sobie zacytować w całości wiersz Františka Lazeckiego, wydaje się bowiem, że chwyta on w poetyckim skrócie coś, co było głębokim doświadczeniem czeskich poetów. A także polskich, by przypomnieć choćby zbiór poezji Ryszarda Krynickiego *Niepodległi nicości*. Myślę tu o specyficznym przeżyciu pustki, o metafizycznym nienasyceniu, które pozwalało odkryć, iż we wnętrzu człowieka jest tak głęboka niezgoda na nicość, iż sama w sobie jest ona świadectwem istnienia bytu i wartości, dowodem, że bytowanie człowieka jest, jak pisze cytowany wyżej Lazecki, „oczywistym zaprzeczeniem nicości". Niech przemówi też fragment jego innego wiersza:

Jesteś ognistym językiem w paszczy nicości
i żaden potop pustki go nie ugasi.
Jesteś słowem żywego,
dzwonem w ciemnościach,
jesteś, ponieważ jednocześnie nie możesz nie być.
(*Jesteś*)

Porażające odkrycie otchłani prowadziło więc do wniosku, że człowiek spełnia się w zupełnie innych wymiarach niż doczesność. Pozwalało rozpoznań nadprzyrodzone wezwanie skierowane do każdego z nas – cóż bowiem innego, jeśli nie ono, mogło być źródłem wspomnianego wcześniej metafizycznego pragnienia? Powraca w antologii obraz pielgrzyma, bo, jak pisze Vladimir Vokolek, „to co odległe budzi pragnienie by iść". A wraz z obrazem wędrowca gnanego niezrozumiałą tęsknotą – pytanie:

Skąd jednak to echo, skąd wypatrywanie
przepastnej dali z bliskością w jego sercu?
I kto właściwie woła a kto odpowiada?
(*Ani tu, ani tam*)

Jak odpowiedź wobec podobnych pytań brzmi zakończenie wiersza Jozefa Knapa *Szkic do litanii*:

[...]
Od początku niespokojne są ludzkie drogi
ostatniej równinie zaślubione, jak wody rzek
już u źródeł swoich, jednemu morzu.
Nie znajdą spoczynku, nie znajdą spoczynku,
dopóki spętane są piaskiem ziemskiego brzegu,
dopóki nie wyprowadzi ich z doliny krzywd i łez
słodkim ruchem miłosiernej ręki
królowa pokoju.

Przypomina się św. Augustyn, jego słynna formuła „niespokojne jest nasze serce, dopóki nie spocznie w Tobie". Vertoslav Mertl w swcim *Monologu* napisze: „musisz wszystko doprowadzić aż do horyzontu swojej tęsknoty". Może najbardziej przejmująco mówi o tym Jakub Deml:

stoisz, nie widzisz;
zarzucają ci dziesięć tysięcy zbrodni:
nie wiesz o niczym.
Tak oto nauczyłeś się otwierać oczy na oścież,
aby połykały pustkę,
za którą jest już
tylko Bóg.
(*** *Niegdyś każda rzecz*)

Istotnym komponentem opisywanego wyżej doświadczenie jest, jak się rzekło, cierpienie. Dotknięcie pustki było bolesne i porażające, ale też właśnie ono pozwalało odkryć skryty, niepodobny do innego świat, własną głębię, nie podejrzewane wcześniej ukryte pokłady osobowości naszego „człowieka wewnętrznego". Któż bowiem, jeśli nie „czło-

wiek wewnętrzny", jeśli nie nasza najskrytsza głębia wołała w cierpieniu? Któż tak naprawdę cierpiał, jeśli nie „osiołek naszej duszy" opisany przez Františka Lazeckiego:

Biedny osiołku, biedniejszy niż dzień powszedni,
osiołku z wielkim okiem, które widzi tylko cień kija,
osiołku z wielkimi uszami, które wietrzą tylko smagnięcie biczem.
Cienkie nogi, które potykają się o każdy kamień,
a cała reszta to grzbiet, na którym siedzi sobie jak tyran
najcięższe brzemię na świecie.

Brzemię niewidzialne, takie nic,
twoja dusza,
jeździec z najboleśniej kłującymi ostrogami,
które są tak długie, że przypominają złamane szable.
I jeździec stale wbija je w twój bok

Wiersz ma jednak zdumiewające zakończenie:

Wreszcie wierzchołek Alverna.
Ostatnie ukłucie szablą w bok –
i osiołek skacze w przepaść. Co za cud,
nagle stwierdza, że unosi się w górę. To z jego ran
wyrosły mu także dla was widzialne skrzydła.

Wyznaję, że nie znam bardziej przejmującego, poetyckiego świadectwa przeżywania sensu cierpienia, nie spotkałem się z wierszem, w którym podobne doświadczenie pojawiałoby się z większą poetycką siłą. Właśnie w bólu doświadczamy przecież niekiedy szczególnego wyzwolenia, szczególnej mocy, która – nie pochodząc z „zewnętrznych" warstw naszej osoby – jest świadectwem życia duchowego, wewnętrznego, przekraczającego to, co widzialne – zdaje się mówić Lazecki. Czyż można się dziwić, że na horyzoncie podobnych przeżyć pojawia się spotkanie z Tym, który w przedziwny sposób nawiedza nasze wnętrze w swej umęczonej i zarazem zwycięskiej postaci? Niech jeszcze raz będzie mi wolno przywołać fragment z wierszy Františka Lazeckiego:

Boleść – to są jedyne drzwi w tym właśnie czasie,
kiedy możemy dotknąć w sobie Chrystusa,
a w Chrystusie także siebie. Tylko tak można odwalić kamień,
którym my sami jesteśmy, a który zwaliliśmy na nasz wiek.

(*Boleść*)

Charakterystyczne, iż w cytowanych wyżej wierszach właściwie brak jakiejkolwiek aluzji do konkretnych doświadczeń historycznych. Ważniejsze jest tu universum człowieka i świata, odwieczne pytania, prawdy ostateczne. Kiedy indziej jednak chodzi o cierpienia mające konkretny, historyczny powód. I o konkretnych ludzi, o których tak pisze Ivan Slavik w wierszu *Męczennicy*:

[...]
Ci ostatni
na przekór wszelkiej logice
zachowali radość
I kiedy reszta zmożona jest
monotonią galerniczych dni
dla nich każdy nowy dzień to nowy cud
Życie nawet za drutem kolczastym wydaje im się
niezmiernie piękne
Nie przesłania im prawdy
że kwiaty i drzewa wciąż jeszcze kwitną i więdną
zgodnie z nakazem pór roku. Nic nie przesłania im prawdy
że Miłość wciąż jeszcze ma ręce i nogi przebite
i bok włócznią otwarty.

Obrazy rzeczywistości ograniczonej kolczastym drutem, betonowym murem, obrazy więźniów, a przede wszystkim opis świata oglądanego z perspektywy więziennej pojawiają się w omawianej książce wielokrotnie. I tak jak cytowany powyżej utwór, również wiele innych poświadcza, że przeżycie bólu wyostrzało wzrok, otwierało drogę do (metafizycznych!) doświadczeń zagadki istnienia, do zadziwienia światem, do odkrycia pod powłoką codziennych zjawisk ich „drugiego dna", do przeświadczenia, że także one są ważnymi przekaźnikami tego, co bronione i cenne – wartości.

Wśród owych wartości szczególnie często – co nie powinno dziwić – pojawia się wolność. To o niej mówiło ziarenko dmuchawca – znalezione na więziennym dziedzińcu, a

potem swobodnie, niczym „aeronauta nie do zestrzelenia" przelatujące obok karabinów i straży „ze świętym przesłaniem od portu do portu w szeroki i wolny kraj" – jak w wierszu Josefa Knapa *Spotkanie z dmuchawcem*. To jej słowo jaskółki skrywają w głębi swej krainy. „Podobno jest to słowo błękitne i lotne jak jaskółcze piórko" – pisze Vaclav Vokolek. To jej znakiem jest skowronek z utworu Vaclava Renca, budujący „w kraju niskich traw" swą „wieżę stromej pieśni". Niemal cały świat w wierszach cytowanych poetów staje się znakiem wartości przekraczających granice codzienności, bywa swoistą ikoną tego, co istotne i cenne. Tak pisze o tym Hermor Lilia:

Skłon drzewa, każdy krok,
mrugnięcia oka, błysk fali, zarys cienia,
ruch ręki, odległy huk i bliski szept,
ścian nieruchomość i tlące się wnętrze,
światła przestrzeń rozległa i drżąca:
wszystko to w rytm nieznanego.

(*Skłon drzewa*)

Rzeczywistość dookolna otwiera tu drogę ku Niewidzialnemu. Czyż może dziwić, iż w podobnym świecie swobodniej niż w innym przechadzają się istoty, których substancja nieco przekracza poznawcze możliwości naszych zmysłów? Czy winniśmy czuć oburzenie, iż „tuż za oknami na ulicy/ wieczorem gdy zapalano latarnie/ cierpliwie jak oblubienica wierna" zatrzymała się Miłość Boża mówiąc „przyjmij mnie/ daję ci wszystko i nic za to nie chcę" – jak w wierszu Ivana Slavika? I czy koniecznie należy zaprzeczać, że pewną istotną część tego świata zajmuje Kraina Zielonych Świątek – lepiej niż w najlepszym bedekerze opisana w wierszach Františka Lazeckiego i Zuzany Novakovej?

Odblask podobnej rzeczywistości rozświetla cały omawiany zbiór wierszy. „Czy może osamotnieć człowiek/ którego Bóg wyprzedził w drodze do grobu?" – pyta Pavel Svanda. Odpowiedzią jest właściwie cała omawiana książka – poruszająca, powtórzmy, autentycznym doświadczeniem świata przeniknięgo tajemnicą i zdumiewającą obecnością Ducha:

Przeklinany jesteś, o Duchu Święty,
przeklinany jesteś przez głupców,
bo nie możesz widzialnie
ukazać istoty miłości
[...]
a gdy tylko otworzysz
oczy widzącym [...]
jedyni świadkowie Twoi, poeci,
albo milkną na zawsze,
albo mówią językiem zupełnie niezrozumiałym,
albo popadają w obłęd.

Tak Jakub Deml kończy jeden ze swych tekstów. Gdyby miał rację, czy mogłyby powstać wiersze zawarte w tej antologii?

Na ostrzu płomienia. Czeska poezja metafizyczna XX wieku. Wybór i tłumaczenia Andrzej Babuchowski, wstęp Andrzej Babuchowski i Jan Slavik. Wydawnictwo „W drodze", Poznań 1998, ss. 228.

MAGDA OPOKA

ANI NASIĄKASZ, ANI CI SIĘ ŚNI

Każdy książkoholik zna to uczucie, gdy chodząc między półkami w księgarni dostrzeże zaskakująco ładnie wydaną książkę. Oczy od razu mu się świecą i musi wziąć ją do ręki. Często nie znając autora, kupuje ją – skuszony formą. Tak też byłoby w przypadku publikacji sygnowanych przez wrocławską POMONĘ. *POMONA to wydawnictwo niekomercyjne, którego nieskromną ambicją jest prezentacja najciekawszych utworów literatury współczesnej – przede wszystkim poetyckich. Większość książek ukazuje się w bibliofilskim nakładzie 40 i 4 ręcznie numerowanych egzemplarzy w szacie graficznej szanującej inteligencję i poczucie smaku czytelnika.* Mając takie założenia nietrudno byłoby trafić do książkoholików, ale (bo zawsze jest jakieś ale) nie ma tego wydawnictwa

w księgarniach. Sama odkryłam POMONĘ przypadkiem, szukając czegoś w Internecie. Tak, bo POMONA to raczej wwwydawnictwo. Tylko nieliczni księgarze docenili je i umieścili w swoich ofertach.

POMONA istnieje od 1996 roku (w sieci – od 1997). Wydaje 4 książki rocznie, co jest liczbą dużą, zważywszy, że w wydawnictwie jest tylko dwóch pracowników: Tomasz Majeran i jego sekretarka (automatyczna). Dziesiątą z kolei pozycją POMONY jest *Ikarus* Dariusza Sośnickiego.

Jego *Marlewo* (1994) przyjęto bardzo przychylnie (wyróżnienie w konkursie imienia Kazimiery Iłłakowiczówny, nagroda „Czasu Kultury" za najlepszy debiut roku, dobre recenzje). *Ikarusa*, w którym obok wierszy nowych znalazły się utwory, które nie zmieściły się do poprzedniego tomiku, siłą rzeczy porównywano do debiutu. To już nie była radość z objawienia się nowego poety, tylko rzeczowa analiza. Jednak i jej rezultaty były korzystne dla autora.

Wiersze Sośnickiego są bardzo obrazowe. Czytając je, wyraźnie widzimy autobus pełny topolowego puchu, zaspy liści na ulicach czy ślizgawkę. Słyszymy deszcz i grzmot, który ogołaca balkon naprzeciwko. Słyszymy także kosiarkę i przypominamy sobie, jak sami byliśmy przez nią obudzeni albo nie mogliśmy się skupić. Wszystkie te sytuacje są znane. A jednak nowe. Sośnicki dostrzega rzeczy tak drobne, że często nam umykały. Mikre żywoty korzystające z okazji, że skrócono linię tramwajową i wyrastające prędziutko między szynami. Ciepło łyżeczek w kołnierzach z kawy. Uderzające podobieństwo hydrantu do chłopca w berecie. Zastanawiamy się, dlaczego wcześniej nie patrzyliśmy w ten sposób na te rzeczy – przecież to takie oczywiste.

Sośnicki doskonale radzi sobie z językiem. Pisze o „strumieniach out" w mieście złapanym „jak szczupak za skrzela" i o ludziach, którzy są „z Męczeni", „z Późnieni i Mokrzy". Używa ciekawych porównań. Trzy gawrony (główny, dwa liniowe) komentują rzeczywistość ostro, choć prawdziwie. Widzą wiele, bo są przecież stale „na boisku" i przemieszczają się „za piłką".

Sośnicki jest szczery. Przyznaje się do zamordowania (choć nie była to zbrodnia z premedytacją) wody po goleniu Hâttric i do paru innych wykroczeń. Humor zresztą pojawia się często. Obok niego są także smutne prawdy:

Daleko jest do domu
i każdy sam czeka
na dworcu do późna.
Oczywiście zima.

(*Techniki łączności*)

Sośnicki jest bardzo wyczulony na rzeczywistość. „Bierze się ze światem w nieładne ramiona" i próbuje to zwerbalizować. Posługuje się w tym celu bardzo staranną formą i interesującymi rymami. Całość podkreśla niezwykłymi puentami (np. „Nie wstawaj, jeśli nie musisz" w tekście o upartych nawrotach dnia. Każdy ranek kusi nas zapowiedzią jakiegoś wydarzenia, ale wieczorem najczęściej okazuje się, że to był tylko pretekst. Sytuacje były banalne, więc przeżyliśmy jeszcze jeden dzień, który niczym specjalnym się nie wyróżnił.).

Utwory, które nie zmieściły się do *Ikarusa*, zostały umieszczone w *Mężczyźnie w dominie* (1999). Książka ta została wydana przez Centrum Sztuki – Teatr Dramatyczny w Legnicy. Ta instytucja, a przede wszystkim nowa książka Sośnickiego zasługują na osobne omówienie.

Dariusz Sośnicki: *Ikarus*. Wydawnictwo POMONA, Wrocław 1998, ss. 44.

TADEUSZ KARABOWICZ

ROZŚWIETLANIE PRZESZŁOŚCI A PYTANIA OSTATECZNE

By zrozumieć sens i przesłanie najnowszego tomiku wierszy *Coraz bliżej snu* Jana Leończuka należy przypomnieć kilka dat oraz zasygnalizować ogrom dorobku poetyckiego tego autora. Urodził się w 1950 r., debiutował w 1970 r., wydał 20 książek – głównie poetyckich. Doświadczył złożoności lat 70. i 80., otarł się o „Nową Falę", a jednocześnie szukał swojego stylu, zawsze bowiem lubił chadzać własnymi ścieżkami.

Marianna Bocian, pisząc o *Wierszach wybranych* Leończuka (1996), podkreśliła filozoficzną „inność" tego poety, przejawiającą się w obsesyjnym artykułowaniu bolesnych spraw, w uparcie podejmowanych próbach rozpoznawania zła i spustoszeń niesionych przez epokę. Na pogorzelisku świata zaskakującego brutalnością, jeśli istnieją świętości, to ich obrońcą jest „poeta na rozstajach", czego przykładem mogą być tomiki *Żalnik* (1979) oraz *Żertwa* (1987).

Waldemar Smaszcz mówiąc o Janie Leończuku podkreślił rolę religijności dla odnajdywania wartości podstawowych, istotną zwłaszcza wobec prymatu pośpiechu narzuconego człowiekowi przez rzeczywistość. W obu analizach zwrócono uwagę na istotne cechy tej poezji, a więc wypowiadanie się o sprawach ostatecznych, uwrażliwienie na zjawisko przemijania i znaczenie jakie dla hierarchii wartości odgrywa różnorodność świata i doznań.

W tomiku *Coraz bliżej snu* pytania przeradzają się w refleksję, której motywem przewodnim jest cisza. Poeta koncentruje się na zagadnieniu przemijania w kontekście „żebra domu", „światła lampy", „wspomnień", „zdań, które coraz częściej przystają, by zapytać o drogę". Ta swoista spowiedź przyszła nie z wiekiem, jest owocem potrzeby wypowiedzenia słów dotąd nie wypowiedzianych. W najnowszej książce Leończuk mówi pełnym głosem o tym, co w tomie *W drodze do Damaszku* była obecne, lecz ukryte, jakby zawstydzało autora lub było jeszcze niedojrzałe.

Tak wiele dni
lat
wschodów i zachodów
zabrakło we mnie.

Kreowanie siebie na człowieka nieustannie poszukującego swojego miejsca na ziemi, akcentowanie ważności Boga, Biblii, pierwiastka ognia, ciepła, tęsknoty to główne motywy tomiku. Wejście w świadomość ciszy po to, by dotknąć zwątpienia i poprzez „pejzaż wyblakły" przekroczyć meandry „ucha igielnego". Autorefleksji towarzyszy katharsis oczyszczenie, za sprawą wzruszenia rzeczami zdawałoby się drobnymi: „wiatrem za oknem", „linią horyzontu", „kaczeńcami na łące". Powrót do siebie poprzez owinięcie się samotnością jak całunem, zasklepienie w „plastrze własnej osobowości", by wejść w stronę przeszłości.

Takim oczyszczeniem stanie się dla poety filozoficznie wysupłane i wzruszająco wstydliwe podziękowanie w wierszu *za poruszenie serca*:

za moich rodziców z Drugiego Brzegu nawołujących
na wieczerzę (...)
za pocałunek który przywraca życie nawet wtedy kiedy
zamknięto bramy miasta a straże szukają gwiazdy
spadającej (...)
(...) za Basię która weszła w mój dom
za moich przyjaciół za blizny młodości za Jasia i Antka
za sen jeszcze niedośniony

Dziękuję Boże

Piękne to liturgiczne podziękowanie, zaprawione swego rodzaju refleksyjną szczerością, ze swoistym zaśpiewem lęku. Nieprzenikliwość przemijania, o którym chciałoby się wiedzieć jak najwięcej, rozsmakować się w nim, zamieszkać, jednak jest to niemożliwe:

Czasami trzeba zawrócić
odnaleźć miejsce
w którym ból
wyżłobił (...) drogę.

Prosta konstatacja przeradza się w tajemnicę, w której powraca wątek autobiograficzny, gdzie symbolika poszukiwania łączy się ze wspomnieniem:

zapomniałem niewinności brzóz
młodych zagajników gdzie oswajałem wstyd (...)
wśród mgieł wierszy zaczajonych
i tak pierzchliwych
że sny gubiły (...)
wersy.

Intymność świata i odnajdywania siebie są sposobem wyrażenia obecności poetyckiej zawartej w słowie.

W tomiku oprócz ciszy pojawia się często motyw miłości, jest on w charakterystyczny dla Leończuka sposób filozoficznie zakotwiczony w barwę słowa, z nutką wspomnienia i modlitewnej zadumy.

Miłość, której poeta poświęcił wiele wierszy, w tomiku *Coraz bliżej snu* znajduje się jakby na marginesie, odnajdywana jest tylko w kolorach ciszy, z wymownym zaokrągleniem i pełnią. Motyw rąk, ust i wyszeptywane słowa mają ją tu urealnić. Miłość jest wędrówką do krainy „schowanej za horyzontem", „ciepłym marzeniem", do której poeta powraca poprzez „miodem karmiące nie poczęte słowa".

Jan Leończuk wykreował wzruszającą jedność między refleksją na temat ciszy a motywem miłości. Po wielu poszukiwaniach wyzbywa się spiętrzeń słownych, odrzuca konwencje literackie, kartkuje nagromadzone w pamięci zakotwiczenia i staje przed najbardziej trudną kwestią, jaką jest powrót do dzieciństwa, przytulenie się do ciszy, samotne wyjście na spotkanie przeszłości. Czyżby zamierzał rozświetlić to, co jest „coraz bliżej snu"? Jakby nie potrafił już milczeć o „odległych pejzażach" dzieciństwa i przemijaniu.

Jan Leończuk: *Coraz bliżej snu*, Białystok 1998, ss. 46.

CZESŁAW MIROSŁAW SZCZEPANIAK

POETA-TŁUMACZ

Ja mówię, zapewne, za wielu na ziemi:
Za tych, co są biedni, szaleni i niemi,
I oni mi chętnie swą siłę oddają,
I szybkiej skutecznej pomocy czekają.

Anna Achmatowa

Zbigniew Dmitroca urodził się w 1962 roku w Niewirkowie na Zamojszczyźnie. Ukończył Liceum Plastyczne w Zamościu i wyruszył na studia do Lublina. Zamarzył sobie, żeby zamieszkać nad Bystrzycą. Ponieważ w jego duszę wplatało się troszeczkę więcej marzeń, więc ze studiami zaczął mieć coraz większe kłopoty. Zamiast wracać do domu, zapuścił korzenie w Poetyckim Zakładzie Ogrodniczym, który powołał Janusz Kukliński. Pracował przy prowadzonej przez Kuklińskiego bibliografii adnotowanej Edwarda Stachury, pisał, czasami tłumaczył poetów rosyjskich, do których od dawna ma słabość. Trochę się bałem, że zdziwaczeje i zostanie starym kawalerem, ale nie brałem całkiem na serio tego, co pisał w wierszu pt. *Wiliegiatura*: *Żyję tu prawie jak mnich w eremie/ Albo jak Owidiusz mimowolny/ Ciągle nieświadom co we mnie drzemie/ Ani do czego jestem zdolny/// Bieda wygnany ze zgiełku świata/ Przy bracie blacie trwonię noce/ Ciemność się ze mną kuma i brata/ A papier zbiera cierpkie owoce* (...). Ostatecznie ożenił się z Magdą Józefczuk, która ilustruje jego wiersze. Magda urodziła Zbyszkowi córeczkę. Ojcostwo dodało poecie skrzydeł. Zacytuję wiersz, żeby nie być gołosłownym: *Księżyc w pełni. Rtęć się kurczy./ Kurczą się grudniowe dni.../ Wróbelkowi w brzuszku burczy./ A Kalinka smacznie śpi.// Na gałęziach marzną gile./ Na łańcuchach marzną psy.../ A Kalinka kwili chwilę./ Ssie pierś mamy i znów śpi.// Środek nocy. Wiatr ze wschodu./ W blaskach latarń śnieg się skrzy.../ A Kalinka nie zna chłodu./ Nie wie, że są mroźne dni.// Drżą skulone jemiołuszki./ Sowa w zimnej dziupli drży.../ A w łazience schną pieluszki./ A Kalinka je i śpi.* (*Kołysanka dla Kalinki*).

Dmitroca wydał dwa tomiki wierszy (*Horror vacui*, *Ballada bez sensu i morału/ Skamieliny, otoczaki, samorodki*) oraz cztery książki dla dzieci (*Rozbrykana bryczka*, *Baśnik*, *Namolny mol*, *Zezowata beza*). W Radiu Lublin udziela porad literackich i – jak wieść gminna niesie – jest bardzo surowym krytykiem. W sumie można napisać, że dzieli czas na trzy części: pisze wiersze dla dorosłych (ballady, które mogą być!), pisze dla dzieci (piękne wiersze, choć czasami mam wrażenie, że nie do końca dba o selekcję) i tłumaczy. Jest bardzo czuły na słowo, nie szasta słowami. Przekłady Dmitrocy są, jak to bywa z dobrymi tłumaczeniami, zupełnie nowym wierszem.

W 1998 roku na półkach księgarskich pojawiła się *Modlitwa* Anny Achmatowej (1889-1966), książka, którą Dmitroca w całości opracował, tj. przetłumaczył wiersze i sporządził notę biograficzną. Chyba najtrafniej o Achmatowej napisał Michaił Kuzmin: *Anna Achmatowa posiada zdolność rozumienia i kochania rzeczy właśnie w ich niepojętym powiązaniu z przeżywanymi chwilami. Niejednokrotnie wspomina ona w sposób dokładny, określony jakiś przedmiot (rękawiczkę na stole, obłok niby rozpostartą w niebie skórkę wiewiórczą, żółte światło świec w sypialni, stosowny kapelusz w carskosielskim parku) zdawałoby się nie związany bezpośrednio z wierszem, porzucony i zapomniany, ale właśnie dzięki temu przypomnieniu odczuwamy tym ostrzejsze ukłucie, tym bardziej błogie jady.* Między wierszami przegląda się ówczesne życie w Rosji i po 1917 roku, kiedy to poetka heroicznie walczyła z koszmarem totalitaryzmu. Z tego okresu zachowała się anegdota. Ówczesna czerwona władza zażądała, żeby w jej wierszach nie było mistycyzmu, pesymizmu i polityki. Na co Achmatowa odpowiedziała: „Została już tylko rozpusta".

Wiersze Anny Achmatowej są pełne nostalgii i niespełnienia. Ulotne chwile zastygły w nich niczym pszczoła w bursztynie: *Lubiłam te rozmowy po świt prowadzone –/(...) Wesoły ostry ton literackiego żartu*. To są bardzo piękne strofy. W sumie ponad 100 przekładów. Nie nazwałbym tego modlitwami. Nie przesadzajmy z tym, że sztuką można się modlić. W ramach upomnienia ewangelicznego warto przypomnieć, że teksty do modlitw znaleźć można tylko w Biblii. Sztuka ma inną rolę do spełnienia. Anna Achmatowa dyskretnie pisała wiersze, jakby się obawiała specjalistów od tortur i nękania. W podłym kraju miała na swoją obronę nieporęczny wiersz. Na nic zdawała się perswazja do satrapów bezduszności. Nie ma w tych poezjach przewlekłego grymasu i skowytu. Na Wielkanoc 1948 napisała: *Przebaczam wszystkim naokoło/ I w dzień Pańskiego Zmartwychwstania/ Całuję zdrajców moich w czoło/ W usta – godnego zaufania.* Trzeba być wielkim, żeby tak pisać. Achmatowa wierszami streściła swoje życie.

Po wyborze Achmatowej Dmitroca zajął się tłumaczeniem twórczości innej wielkiej poetki rosyjskiej – Maryny Cwietajewej. Można mieć nadzieję, że z równie udanym skutkiem.

Anna Achmatowa: *Modlitwa*. Przełożył Zbigniew Dmitroca. Oprac. graficzne i projekt okładki: Jacek Tofil, Wydawnictwa ALFA-WERO, Warszawa 1998, ss. 160.

WOJCIECH KUDYBA

CZAS TO CZŁOWIEK

Nie bez wahania brałem do ręki drugi, podwójny tom poetycki Tadeusza Basiagi (*Miłość i miłość* i *Słońca depresji*, Kraków 1998). Niepokoiły mnie nie tyle jego rozmiary – zawiera ponad setkę wierszy – zastanawiałem się nad czymś innym. Debiutancki tom Tadeusza (*Przebudzenie*, Nowy Sącz 1997) nie był wypełniony utworami, które można by zaliczyć do tzw. liryki osobistej. Imponował czym innym: językowym konceptem, śmiałą metaforą, dyskretną aluzją do rzeczywistości stanu wojennego, ciekawym opracowaniem motywów antycznych. O nowych wierszach wiedziałem natomiast, że mają wyraźne odniesienie do osobistych losów poety i że ich zadanie jest inne: mają unieść ciężar uczuć i doświadczeń, mają stać się świadectwem osobistych przeżyć, wymagają zatem zupełnie innych umiejętności niż teksty z *Przebudzenia*. Czy poeta ukształtowany przez nurt lingwistyczny potrafi być dobrym lirykiem? Czy potrafi wyrażać emocje? Oto obawy, które wcale nie zachęcały mnie do lektury wspomnianej książki.

Powiem od razu: były one bezpodstawne. Naturalnie, są w omawianym zbiorze, jak w każdym innym, wiersze lepsze i gorsze, wydaje się przecież, że zmiana poetyki nie zaszkodziła tekstom Basiagi, nie pozbawiła ich oryginalności i poetyckiej ekspresji.

Książka układa się w swoistą, rozpisaną na wiele utworów opowieść o czasie. To on właśnie jest najważniejszym bohaterem – zawsze widziany wszakże w perspektywie personalnej. Czas w tomie Basiagi to czas człowieka – jego narodzin, wzrastania i śmierci. Nie ma czasu poza człowiekiem. „Czas to człowiek" – powie w pewnym momencie poeta.

Najpierw był więc czas miłości. Z niego – zdaje się mówić autor – bierze początek wszystko. Z miłości wyrasta drzewo i labirynt ludzkiego ciała, w miłości ma swój początek dom, chleb i płótno:

Utonąłem
W twym uścisku
jak kotwica
w ciszy sztormu
jak pisklę krzyczące
ziemia
i dla nas
ten ląd zaowocuje
jak kamień domem
jak słońce chlebem
jak nasz splot
tkaniną najbielszą

(*** *Utonąłem...*)

Miłość ma swą uprzywilejowaną porę – noc. I swoje ulubione tło chybotliwego płomienia świecy. Nie boi się Tadeusz Basiaga sięgać po owe zbanalizowane elementy miłosnej scenografii. W jego wierszach nabierają one nowego blasku. Świecę przynosi bowiem kochana osoba „w tęczy swego ciała". Jej płomień jest więc zarazem płonącym ciałem. To właśnie dlatego świeca wydaje się, jak pisze poeta, „ta bardzo/ nasza i nieobojętna" (s. 23). Skłonność do konceptu, do poszerzania semantycznych możliwości obiegowych motywów jest ważną własnością miłosnych liryków autora zbioru. Niech wolno mi będzie zacytować tekst, w którym owa skłonność ujawnia się może najwyraziściej:

W nocy gdy cisza usypia
zlatują się motyle światła
we włosach wiją gniazdka
roztropnie usnąć na tej łące
przezornie zrywać kwiaty gwiazd
i gdy budzisz dzień blaskiem oczu
ofiarować ci jak zaproszenie
w taniec prowadzący do nieba

(*** *W nocy...*)

Blask oczu – cóż bardziej banalnego – ale jeśli, jak w wierszu Tadeusza, kobieta budzi nim dzień, zaczynamy rozumieć, iż nad banalnością góruje tu literacki pomysł, nad konwencją – wyobraźnia. Czyż nie śmiałością wyobraźni zaciekawiają w tym tekście obrazy motyli i ich gniazd, łąki i „kwiatów gwiazd"? Miłość – wie o tym poeta – to czas wyobraźni i tańca. To czas zaproszeń i spełnień. To czas spotkania.

Czas miłości niebawem ustępuje jednak coraz dłuższym godzinom bólu. W rozmaity sposób powracają w książce obrazy szpitalnej bieli, czuwania, niepokoju:

Boję się o każdy twój włos
boję się o skórę rąk przekłuwaną igłami
boję się o twój sen
a ty dotykasz moich dłoni
i jest tylko teraz
które wiecznie trwa

(*** *Boję się...*)

Zmaganie z cierpieniem, to w istocie zmagania z czasem. Prawda, są chwile, które trwają wiecznie, ale zaraz obok nich jest czas: odchodzenie, uwięzienie w przemijaniu, umieranie.

Czas przeminął
ta chwila nie wróci
sekundy w kroplach kroplówek zamknięte
nie otworzą uśmiechu radości
czas zabity
pozwól uciec z uwięzi
pozwól poczuć zapach jesieni
jej łzę
która nie będzie twoja
bo twoje
spływają do żyły

(*** *Czas przeminął...*)

Czyż może więc dziwić, że raz po raz odzywa się w zbiorze głos buntu, natarczywy sprzeciw wobec bezwzględnych obrotów czasu? Raz po raz ciszę wiersza rozdziera tu

przejmujące wołanie, które jest właściwie wołaniem o wieczność, o trwanie, co wydaje się przeciwne czasowi, a jest najwłaściwszym, koniecznym spełnieniem naszego losu:

Krzyknąłem
być otworzyła oczy
i przeżyła sekundę całego świata
wszystkich ludzi
czy to wystarczy
nie wiem
ale chciałbym dać ci sekundę
z której składa się
wieczność

(*** *Krzyknąłem...*)

Zaraz po krzyku nieuchronną koleją rzeczy następuje cisza. Dom umiera, „biały miś tęskni za uśmiechem dziecka/ kurz osiada na piórze poety/ a ty nie zetrzesz złego czasu" (s. 37). Czas więc zwycięża, a z nim – przemijanie. A z przemijaniem – nieobecność:

Twa cisza jest zbyt lekka
Bym ją uniósł
twój cień zbyt jasny
bym go dostrzegł
jesteś za bardzo we mnie
bym cię mógł zobaczyć

(*** *Twa cisza...*)

Czas sprawia, iż wraz z nieobecnością zjawia się milczenie. Czas odbiera poecie język, odbiera mu władzę nazywania świata:

Czas zamknął mi usta
odjechał pociąg stukotem zawału
(...)
ja nie krzyczę i pióro nie krzyczy
tylko formułka żałobna klepsydry
przesypuje się w czasie przechodzących

(*** *Czas zamknął mi usta...*)

To właśnie czas przymusza lirycznego bohatera wiersza do wyznania: „coraz bardziej cię nie ma/ kurz, który cię nie zna/ otulił mą przestrzeń". To czas wymusza gorzkie westchnienie, które – poetycko zwięzłe i pełen ekspresji – na długo pozostaje w pamięci:

ziemia była naszą
matką
a stała się
moją żoną

Czas i śmierć stanowią więc w omawianej książce nierozerwalną całość. Czas odbiera bohaterowie tomu jego najbliższych i, w jakimś sensie, odbiera mu samego siebie, zanurza w przedziwną sferę pustki:

Deszcz pada już od siedmiu dni
chmury tytoniowego dymu
przesłoniły słońce żarówki
milczałem
żadna myśl nie wzbiła się nad lustro stołu
wielki tydzień jesieni
zamiast zmartwychwstania powszechne umieranie
zwielokrotnione krople sekund
padały poza obszar zainteresowania
dym wystarczał za papierosy
które skończyły się jak seans [...]

(*** *Deszcz pada już od siedmiu dni...*)

Odtąd w wielu utworach zbioru pojawiają się obrazy umierania, rozkładu. Bohater zbioru poddaje się czasowi, czasowi który, jak pamiętamy, nie leczy w poetyckim świecie Tadeusza Basiagi ran, lecz je zadaje, czasowi, który, jak pamiętamy, jest śmiercią:

Niknę w tym pełnym śmierci świecie
palce w powietrzu wystukują sekundy umierania
taka muzyka jest obrzydliwa
jak życia
(...)

nuda przykuwa mnie do krzyża
który nikogo nie zbawi

(*Zbawienie*)

Nietrudno określić nastrój bohatera. Przejmujący ton jego wyznań ma na imię rozpacz. Zewsząd otacza go nieprzenikniona ciemność. Ciemność, która wydaje go śmierci:

Tej nocy której będę wydany
śmierci
zjem samotnie moje ciało
i wypiję samotnie moją krew
ta komunia
rozdzieli mnie z sobą
a łaska nie dostąpi
mego progu
po trzech dniach
nie zmartwychwstanę
lecz będę się rozkładał

Czy można nazwać ten tekst bluźnierczym? Sam nie wiem. Jest on z pewnością ważnym, bardzo szczerym świadectwem doświadczenie braku Boga – przeżycia tak mocno naznaczającego naszą epokę. Czyż nie jest bowiem tak, że gdy umiera Bóg, komunia staje się rozdzieleniem, zjednoczenie – samotnością we dwoje, a śmierć – początkiem rozkładu? Czyż nie jest tak, że kiedy umiera Bóg, musi również umrzeć człowiek?

I tak oto zbliża się koniec omawianej opowieści o czasie. Nie zabrakło w niej elementów konsolacyjnych – tak charakterystycznej dla poezji żałobnej.

Tom kończą barwy jasne. Nie rozpacz go zamyka, lecz nadzieja.

Od tak dawna nie było wschodu słońca
dni jak ślepiec widziały tylko noc
mówiłem sobie, że słońce utonęło w falach czasu
że jest bajką przypomnianą z dzieciństwa
wtedy zobaczyłem swój cień
był większy ode mnie
wszedłem w niego i ujrzałem
świat i siebie w blasku
wodzącego się mojego słońca

(**** Od tak dawna nie było wschodu słońca*)

Tadeusz Basiaga: *Miłość i miłość. Słońca depresji*, Kraków 1998, ss.127.

JADWIGA BIEGAJ

WSPOMNIENIE O MATCE

Najnowszy tom Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi* to pełna miłości, cierpienia i bezradności opowieść o śmierci bliskiej osoby. Przemijanie, tak oczywiste w naturze, budzi bunt i rozpacz, gdy dotyka ludzi, których kochamy. Przygotowania do tej książki trwały bardzo długo. Niemal pół wieku potrzebował poeta, by zmierzyć się z tym problemem. Pojedyncze wiersze rozsiane w różnych tomach to preludia do podjęcia bolesnego tematu.

Przez wiele lat Różewicz ukrywał się w swych wierszach pod abstrakcyjnym podmiotem lirycznym. Dopiero w wieku 78 lat poeta pozwolił sobie na osobisty ton. O matce mógł pisać tylko jako jej syn – Tadeusz. Podjęcie takiej decyzji budzi w nim jednak pewne opory: „A teraz ten lament przed publicznością na jarmarku książki, na odpuście poezji, na giełdzie literatury".

Jedno krótkie zdanie zawiera tak wiele słów zabarwionych pejoratywnie: jarmark, odpust, giełda.

Okazuje się, że mówienie o tym co bardzo intymne, nawet dla pisarza, jest sprawą niełatwą. Literatura ze swą ostentacyjnością nie wydaje się godna osoby matki. Za decyzję pisania na ten temat trzeba zapłacić poczuciem pewnego zawstydzenia, któremu towarzyszy jednak także ulga i radość, że matka powróciła choćby na chwilę.

Rzeczywistości ukazanej we wcześniejszych tekstach Różewicza brakowało spójności. Rozpadała się, stawał się cywilizacyjnym śmietnikiem, na którym żyje się byle jak, tymczasowo. Zarejestrowanie życia stawało się niemożliwe lub niepotrzebne. Natłok zdarzeń i jednocześnie ich miałkość zmuszały do fragmentaryczności. Zapisanych urywków, okruchów, odpadów nie warto było układać w całość. Przypominało to zabawę puzzlami, w których brakuje elementów lub których bezradne dziecko nie jest w stanie ułożyć. Różewicz z wyboru wyciągał „zawsze fragment".

Istnienie w takim okaleczonym świecie uwierało i niecierpliwiło. Starość była przykra, żałosna i pozbawiona godności (*Śmieszny staruszek*, *Stara kobieta wysiaduje*).

W najnowszej książce rzeczywistość, dotychczas rozbita i niepełna, wraca do normalności. Świat, w którym centralną postacią jest matka, na nowo odzyskuje spójność i harmonię. Metaforyczna obecność ukochanej osoby wprowadza ład i porządek, uszlachetnia istnienie.

Tom Tadeusza Różewicza można włączyć do nurtu twórczości funeralnej. W literaturze polskiej istnieje bogata tradycja sięgania do tematu śmierci rodziców. Postać matki szczególnie często powraca w liryce. Nawet cykl trenów Jana Kochanowskiego poświęcony zmarłej córce nawiązuje do osoby rodzicielki. Poeta opłakując śmierć dziecka, ukojenia dozna dopiero po onirycznej rozmowie z matką.

Wiersze poświęcone zmarłej rodzicielce odnajdziemy także w twórczości Juliana Przybosia, Jarosława Iwaszkiewicza i Czesława Miłosza. Wspólnym elementem łączącym utwory tych poetów jest szukanie pociechy u tej, która odeszła. Utarty schemat: dziecko i matka, która je pociesza, nie uległ zachwianiu po śmierci. Dziecko, nawet dorosłe, wciąż jest bezradne, zaś matka dobra i rozumiejąca. Na tle utworów tego rodzaju oryginalnością ujęcia zaskakuje jeden z wierszy Różewicza, otwierający niegdyś *Opowiadania traumatyczne*, a teraz włączony do najnowszego zbioru.

Wiersz został ujęty w konwencję snu. Zmarła, przybywająca do syna, jest smutna, przerażona, potrzebuje czułości. Żywy człowiek – syn – ma dać jej poczucie bezpieczeństwa, przepędzić strach. Przejmujące jest pocieszanie zjawy, przed którą ludzie czują zazwyczaj lęk. U Różewicza jest inaczej. Zamiana ról – proces, który rozpoczął się w czasie choroby matki – trwa także po śmierci. To syn jest ostoją dającą oparcie w trudnych chwilach. Matka staje się bezradnym dzieckiem, bezbronnym wobec bólu i tajemnicy śmierci. Spokój w zaświatach „pustych i strasznych" odzyska dopiero po wielu latach, gdy przygotowania do śmierci rozpocznie jej syn. Teraz wszystko wróciło na swoje miejsce. Stary poeta znów jest dzieckiem zdziwionym tym, że „to już wszystko", że to „jest całe życie". Kochana istota, jak dawniej, udziela odpowiedzi na trudne pytania, na nowo można mieć pewność, że „oczy matki spoczywają na mnie".

Jednak pomiędzy rozrachunkiem z tym bolesnym tematem a umieraniem matki rozciąga się cała epoka, czterdzieści długich lat, wypełnionych pustką po stracie kogoś, kto – jak pięknie pisze Szymborska – „tutaj był i był, a potem nagle zniknął i uporczywie go nie ma".

Ksiądz Józef Tischner ową pustkę nazywa „agresywną", a doświadczenie, które przeżywa osoba pozostała w świecie żywych – „pustoszeniem". Poczucie osamotnienia ma zmniejszyć powrót do własnego dzieciństwa. Różewicz wspomina na dwa sposoby: odwołując się do zapisków matki – Stefanii oraz sięgając do dziennika młodszego brata Stanisława. Celem takiego zabiegu jest ukazanie bohaterki utworu z kilku punktów widzenia. Wspomnienia matki, w których znów jest piękna i młoda, ukazują świat carskiej wsi. Informacje te są kopalnią wiedzy etnograficznej. I choć można wysunąć zarzut, że nie mają większej wartości literackiej, to dla syna stanowią ważną pamiątkę. I taką rolę pełnią w utworze.

Dziennik gliwicki stanowiący część utworu to stenogram bólu, obraz ostatecznego rozstawania się staruszki ze światem. Rozpacz syna patrzącego na cierpienie matki, jej granatowe wargi, żółte dłonie, przezroczystą skórę, przeplata się z wdzięcznością do losu, że ta ukochana istota jeszcze żyje. Nadzieja na jeszcze kilka dni istnienia matki jest egoizmem, bo przecież ona cierpi, ale niemożliwe jest inne zachowanie wobec tych, których kochamy. Czasem wbrew rozsądkowi chcemy, aby żyli. Czułość dla matki przeplata się ze straszliwymi wyrzutami za czyny dawno popełnione. Krzyk na matkę przebrzmiały przed dziesięcioma laty urasta do rangi grzechu niemożliwego do zmazania, nie spełniona obietnica zabrania matki do Krakowa i nad morze staje się gorzkim wyrzutem, wspomnienie papierowych, trumiennych pantofli zawstydza i boli.

W obliczu cierpienia, matka wierząca przez całe życie, zaczyna tracić wiarę w Boga, syn-ateista za obietnicę cudu – odzyskania życia matki – stałby się katolikiem. Matka – biedne, obolałe dziecko, matka – cierpiący Hiob, zaszczute zwierzątko z wytrzeszczonym okiem; mnożą się metafory, obrazy nakładają się na siebie w skołatanej głowie syna bezradnego wobec potęgi umierania.

Dla czytelnika przyzwyczajonego do patosu śmierci i pewnego idealizowania zarówno osoby zmarłej, jak i tej, która się wypowiada, ważna jest szczerość Różewicza. Autor pisze o zniecierpliwieniu, fizycznym i psychicznym zmęczeniu, a nawet chwilowej obojętności wobec rozciągającego się w czasie umierania kochanej istoty. Te stany współistnieją obok miłości, bólu i współczucia. Stary poeta miał odwagę napisać o rozdarciu pomiędzy szlachetnym obowiązkiem trwania przy umierającej a pragnieniem wyjazdu (choćby na krótko) z dusznego, zadymionego miasta.

Różewicz swoim tomem *Matka odchodzi* włączył się w trwającą na świecie dyskusję: jak mówić o śmierci. W XX wieku ludzie przestali rozmawiać o czymś tak oczywistym jak umieranie, zamknęli śmierć w szpitalu i jak to określił Aries, pozwolili jej zdziczeć. Zmowa milczenia wokół tego tematu doprowadziła do tego, że stawał się on jątrzącą się latami raną. Użycie czasu teraźniejszego w tytule nie jest przypadkowe. Odchodzenie matki rozciągnięte na lat niemal pięćdziesiąt stało się dla syna swoistą drogą krzyżową, którą wreszcie można zakończyć. Ta książka to dla poety katharsis i ostateczne, choć zapewne niedługie, rozstanie z matką.

Czym jest utwór Różewicza dla czytelnika?

Średniowiecze, człowiekowi oswojonemu ze śmiercią, dawało do ręki ars moriendi, współczesność – ludziom przerażonym zarówno życiem, jak i umieraniem, musi dawać podręczniki, jak w sensie dosłownym i metaforycznym przeżyć śmierć bliskich. Książka Różewicza to próba zrozumienia sensu odchodzenia tych, których kochamy i godzenia się z tym.

Tadeusz Różewicz: *Matka odchodzi*. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, ss. 136, 4 nlb, ilustr.

Książki nadesłane

Poezja

Ryszard Częstochowski: *Liryki mordercze*. Wyd. Biblioteka „Kartek", Białystok 1999, ss. 64.

Władysław Kuchta: *Graj lutnio chłopska*. Wybór, opr. i wstęp Donat Niewiadomski. Wyd. „Polihymnia", Lublin 1998, ss. 216 + 10 nlb.

Władysław Kuchta: *Krzesanie prawdy*. Wybór, opr. i wstęp Donat Niewiadomski. Wyd. „Polihymnia", Lublin 1998, ss. 180.

Urszula Michalak: *Krajobraz wystrugany żywiołem*. Wyd. Tygodnik Katolicki „Niedziela", Częstochowa 1998, ss. 80.

Urszula Michalak: *Dmuchawce szczęścia, narośla smutku*. Wyd. „Norbertinum", Lublin 1998, ss. 80

Stanisław Rogala: *Obłaskawianie nieba*. Wyd. Książkowe IBIS, Warszawa 1999, ss. 71.

Dorota Kot: *Zaufać nocy*. Posłowie Waldemar Michalski. Wyd. GENS, Kielce 1999, ss. 65.

Robert Matejuk: *Kalejdoskop fraszek*. Wyd. Bialskopodlaskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne, Biała Podlaska 1999, ss. 87.

Mateusz Wabik: *Próba głosu*. Wyd. ZLP, Kraków 1999, ss. 45.

Zbigniew Kresowaty: *Nie opóźniać spojrzenia*. Wydawnictwo WIT-GRAF, Toruń 2000, ss. 132.

Paweł Tański: *Zdania z wiśni*. Wydawnictwo WIT-GRAF, Toruń 2000, ss. 83.

Dorota Wójcik-Khanchandani: *Słońce się zaczerwieniło*. Wyd. „Magazyn Literacki", Warszawa 2000, ss. 42.

Tadeusz Kubas: *Najpotężniejszy Bóg*. Wydawnictwo ABRES, Rzeszów 1999, ss. 133.

W szczęściu mi do twarzy. Antologia poezji miłosnej. Oficyna Wydawnicza MAK, Szczecin 1998, ss. 166.

Jacek Podsiadło: *Cisówka. Wiersze, opowiadania*. Wyd. Biblioteka „Kartek", Białystok 1999, ss. 46.

Polscy Amerykanie

BEATA BŁASIAK

„KONWALIA Z DOLINY"

Niedawno nakładem nowojorskiego wydawnictwa Pocket Books ukazała się najnowsza powieść Susan Strempek Shea, *Lily of the Valley*.[1] Autorka, była reporterka „Springfield Union News" i „Providence Journal" cieszy się sympatią czytelników i uznaniem krytyki literackiej za sprawą dwóch poprzednich powieści. Wczesne jej utwory ukazywały się na łamach periodyków „Yankee", „The Boston Globe Magazine", „Philadelphia Inquirer" i „New England Monthly". Choć pisarstwo Susan Strempek Shea zaliczyć można do nurtu twórczości autorów amerykańskich polskiego pochodzenia, jego walory przemawiają także do czytelników spoza tego wąskiego kręgu kulturowego.

Powieściowy debiut autorki, *Selling the Lite of Heaven* (*Sprzedać światłość niebios*, Nowy Jork: Pocket Books, 1994), to historia młodej dziewczyny „porzuconej nie przed ołtarzem, ale dla ołtarza" – jak gra słów reklamuje powieść na okładce. Bohaterka odnalazła miłość swego życia, lecz jej narzeczony na kilka tygodni przed planowanym ślubem zdecydował się zostać księdzem. Dziewczynie trudno zaakceptować zaistniałą sytuację. Jej osobowość zmienia się pod wpływem przeżytego szoku, a szereg postaci, które kolejno przewijają się przez jej życie, pomaga stopniowo odnaleźć się w samotności.

Kolejna powieść *Hoopi Shoopi Donna* (*Hop siup Donna*, Nowy Jork: Pocket Books, 1997) analizuje, jak kłótnia z ojcem wpływa na życiowe wybory Donny i jaki wpływ ma to wydarzenie na jej późniejsze życie. Niektóre decyzje bohaterki szokują, ale to sprawia, że Donna staje się bliższa czytelnikowi, bo czy istnieje człowiek, który zawsze postępuje słusznie?

Akcja obu powieści toczy się w małych miasteczkach stanu Massachusetts – Susan Strempek Shea doskonale maluje życie amerykańskiej prowincji i świetnie szkicuje niebanalne sylwetki jej mieszkańców. Analogie z dziedziny malarstwa są w tej recenzji jak najbardziej na miejscu, bo autorka ma wykształcenie plastyczne, które dochodzi do głosu w konstrukcji jej książek. Na kartach jej powieści spotkać można członków polskiej wspólnoty wyznania rzymskokatolickiego, podobnej do tej, w której wychowała się ona sama i jaka jest jej najbliższa. Duże znaczenie mają w jej utworach wierność szczegółom i dokładne przedstawienie lokalnego świata, w którym żyją bohaterowie. Ogromną wagę przywiązuje do religii, praktykowanej nie tylko od święta, lecz naturalnie obecnej w codziennym życiu. Polskość obecna jest w jej utworach na wielu płaszczyznach: w brzmieniu nazwisk i innych nazw własnych, w rzymskokatolickim wyznaniu bohaterów, w kilku polskich słowach, które pamiętają jeszcze ze starego kraju, w historii rodziny opowiadanej im przez dziadków oraz wreszcie we wrażliwości i sposobie postrzegania świata przez bohaterów.

Nie inaczej jest w najnowszej powieści tej ciekawej autorki. Główną bohaterką *Lily of the Valley* jest Lily Wilk, 39-letnia malarka polskiego pochodzenia i wyznania rzymskokatolickiego, wrażliwa kobieta tęskniąca za prawdziwą sztuką i pragnąca nadać sens własnemu życiu. Lily rozmienia swój talent na drobne, zajmując się projektowaniem ozdobnych tabliczek odróżniających w restauracji toalety damskie od męskich, dekorowaniem psich bud imionami ich mieszkańców i wykonując podobne zlecenia zarobia na życie. Jednocześnie marzy, że kiedyś stworzy arcydzieło, przed którym ludzie będą się ustawiać w kolejkach. Lily źle się czuje w płytkim świecie skomercjalizowanego społeczeństwa i marzy o oddaniu się sztuce dla sztuki, wolnej od troski codziennego bytu. Bohaterka zagubiła gdzieś swe dziecięce marzenia, stopniowo więc własne życie zaczyna ją mierzić. Stąd jej gorzko-ironiczny stosunek do samej siebie. „Oto, czym jestem. Artystką" – mówi

[1] Tytuł powieści zawiera nieprzetłumaczalną na język polski grę słów: „lily of the valley" jako związek frazeologiczny oznacza „kwiat konwalii", w tłumaczeniu dosłownym natomiast znaczy „Lily z doliny". Tytuły wcześniejszych powieści tej autorki również opierają się na grze słów.

o sobie. I zaraz dodaje: „Mimo to, gdzieś po drodze znak cudzysłowu wyrósł po obu stronach tego słowa" (str. 7).

Punktem zwrotnym w życiu Lily staje się zlecenie otrzymane od miejscowej milionerki, właścicielki lokalnej sieci supermarketów, Mary Ziemby. Mary zamawia u Lily portret rodzinny na podstawie fotografii, obiecuje duże honorarium i wystawienie obrazu na widok publiczny. Podczas kolejnych wizyt Mary opowiada Lily o swojej rodzinie, co staje się dla malarki pretekstem do rozmyślań o najbliższych jej osobach, do podróży w głąb siebie i do zmiany własnego układu odniesień i hierarchii wartości.

Stare rodzinne fotografie i opowiadanie Mary kolejno o siostrze Flossie, bracie Davym, ojcu Aleksandrze, synu Timie i mężu Michaelu budzą w Lily mimowolną analizę uczuć, jakie żywi do własnych krewnych. Na początku powieści Lily jest na skraju załamania nerwowego. Czuje się samotna i opuszczona z powodu rozstania z mężem i jego synkiem. Jack Murphy, jej pierwsza miłość jeszcze z czasów college'u, odnaleziona i poślubiona po latach, zdecydował się wrócić do pierwszej żony, zabierając ze sobą syna Teddy'ego, którego Lily pokochała całym sercem. Bohaterka, wbrew oczekiwaniom, nie znajduje oparcia ani pocieszenia w rodzinie, z którą zawsze czuła się blisko związana. Problemy Lily niewiele obchodzą jej siostrę Louise, która robiąc karierę jako projektantka kostiumów teatralnych przybrała wschodni image, zmieniła nazwisko na Lu Wi i stara się usilnie nadać nieautentyczny kierunek swemu życiu. Rodzice, wygrawszy majątek w kasynie, przenieśli się na stałe na Florydę, więc tym bardziej trudno im służyć Lily otuchą. Brat Chuckie, którego dziecięce zamiłowanie do oszczędności i fascynacja kolorowym atlasem świata sprawiły, że został ekonomistą pomagającym budować gospodarkę w krajach rozwijających się, zginął w katastrofie kolejowej gdzieś nad zatoką Obską na dalekiej Syberii. Nie dziwi więc to, co Lily mówi o swoich uczuciach: „w taki czy inny sposób straciłam nie tylko brata, ale także rodziców i siostrę, i męża, i synka" (str. 159).

Praca nad obrazem Mary staje się dla Lily swoistym katharsis. Malarka wkłada weń całe swoje rozczarowanie sytuacją, w jakiej się znalazła i czyni go nie tylko portretem idealnej rodziny Mary Ziemby, ale też takiej, jaką sama chciałaby mieć. Kiedy dzieło jest gotowe, Mary niespodziewanie umiera, nawet nie ujrzawszy obrazu. Dla wszystkich, a zwłaszcza dla Lily, stanowi to szok. Tłumy ustawiają się przed zakładem pogrzebowym Wally'ego Wazochy, gdzie ciało popularnej milionerki ma być wystawione na widok publiczny. Okazuje się, że Mary przed śmiercią przewidziała całą sytuację i zażyczyła sobie, żeby obraz był wystawiony wraz z jej zwłokami. Lokalna społeczność jest zachwycona portretem, ale przy okazji tej niekonwencjonalnej ekspozycji wychodzi na jaw, że żadna z obecnych na obrazie osób nie jest w rzeczywistości spokrewniona z Mary, choć każda z nich była jej bliska i wywarła w jakiś sposób wpływ na jej życie. Mary przybyła ze starego kraju całkiem sama i do wszystkiego w życiu doszła własnym wysiłkiem. Tym bardziej tęskniła więc za bliskimi i odczuwała silną potrzebę posiadania rodziny. Przybrany syn broni jej słowami: „Mary miała rodzinę (...) Tylko może nie taką, do jakiej wszyscy jesteśmy przyzwyczajeni" (str. 262).

Zamówienie Mary sprawia, że Lily zaczyna dostrzegać krąg przyjaciół, który ją otacza i doceniać jego znaczenie. Dochodzi do wniosku, że równie mocne więzy, jak z rodziną mogą łączyć człowieka z przyjaciółmi, a nawet przypadkowo spotkanymi ludźmi. Wchodzenie w bliskie związki z członkami najbliższego otoczenia nie musi świadczyć o osłabieniu więzi rodzinnych. Malarka rozumie, że nie może pozwolić, aby jej życie zdominowała tęsknota za tymi, którzy w ten czy inny sposób z niego odeszli. Zauważa wreszcie, jak wiele dobrego w tym trudnym dla niej okresie, w taktowny sposób, zrobili dla niej przyjaciele. Docenia troskę Phyllis, narzeczonej wuja, nieustanną opiekę Alice i Lea, przyjaciół z college'u i uwielbienie ich córki Heather. Odczuwa wdzięczność dla Wally'ego i Claire, zleceniodawców, którzy nieoczekiwanie okazali się jej przyjaciółmi, za gotowość wysłuchania jej problemów, zrozumienie i konstruktywne rady. Nabiera sympatii dla Tima, któremu podarowała obraz zamówiony przez przybraną matkę.

Susan Strempek Shea komentuje ustami swej bohaterki: *większość ludzi uważa, że aby dwoje ludzi stało się współmałżonkami, niezbędny jest pewien rodzaj ceremonii. Że brat lub siostra to ktoś, z kim dzieli się ojca, matkę, sypialnię, dzieciństwo. Że syn jest nasz, jeśli wychowało się go od pierwszego dnia życia. (...) Mary nie należała do tej większości. (...) Co sprawia, że rodzina jest rodziną? To pytanie zadawała Mary każdemu, kto patrzył na zawartość jej życia, przedstawioną za pomocą pędzla. Genetyka? Wspólny dom? Dokumenty? Czy miłość, zrozumienie, wsparcie, śmiech i obecność kogoś, kogo zna się przez resztę życia po tym, jak spędziło się z nim jedno długie popołudnie w kolejce do Urzędu Rejestracji Pojazdów Mechanicznych?* (str. 265). Na czterdzieste urodziny Lily zaprasza więc wszystkich na przyjęcie, a potem rozpoczyna pracę nad kolejnym portretem, tym razem swojej własnej, nowej rodziny.

Przesłanie *Lily of the Valley* logicznie wynika ze zmian zachodzących we współczesnym społeczeństwie. Z jednej strony, rosnąca mobilność zawodowa i przestrzenna wykształconych mieszkańców wielkich miast wymuszona rosnącą konkurencją na rynku pracy pochłania tak wiele czasu i energii, że słabną wymagające pielęgnacji więzi rodzinne. Z drugiej strony, niewiarygodnie szybki rozwój łączności, komunikacji i transportu oraz wynikające stąd nieograniczone możliwości kontaktów międzyludzkich zastępują tradycyjne kontakty rodzinne. Taka sytuacja wywołuje w środowiskach konserwatystów niepokój związany z rozpadem rodziny, apele o ustawodawstwo promujące rolę rodziny w społeczeństwie, czy o zaostrzenie zasad religijnych. W środowiskach liberalnych zaś prowadzić może do lekceważenia dotychczas obowiązujących tradycyjnych więzi rodzinnych i apeli o zastąpienie ich innymi formami współżycia zgodnymi z wymogami nowoczesności. Susan Strempek Shea wydaje się reprezentować w tym sporze stanowisko bardzo wyważone. Pisarka zdaje sobie sprawę z faktu, że związki rodzinne, choć zajmować winny ważną pozycję w hierarchii wartości człowieka, to czasem nie wystarczają, aby zaspokoić jego potrzeby społeczne. Miarą dojrzałości w powieści wydaje się świadomość bohaterki, że najbliższe ludzkie otoczenie to struktura niemniej ważna, która w warunkach konieczności może, a nierzadko nawet musi zastąpić krewnych. Żyjemy wszyscy w „globalnej wiosce" i jesteśmy sobie nawzajem potrzebni. To, czy łączą nas więzy pokrewieństwa, czy wolny wybór, ma drugorzędne znaczenie, jeżeli tylko pomagamy sobie wzajemnie.

Jak w każdej powieści Susan Strempek Shea, tak i tutaj rozwój głównego wątku psychologicznego przeplata się z prezentacją galerii niebanalnych postaci. Przede wszystkim uderza osobowość Mary Ziemby, lokalnej milionerki, kobiety niezaprzeczalnego sukcesu, która pozycję i majątek osiągnięte dzięki własnej tytanicznej pracy i wyrzeczeniom opłaciła samotnością i brakiem osobistego szczęścia. Znalazła jednak w sobie tyle siły, żeby nie zgorzknieć w samotności, lecz, przeciwnie, pomagać lokalnej społeczności i ludziom sobie najbliższym. Mary znana jest nie tylko z bogactwa, ale i z filantropii. Jej pomysł, by przed śmiercią zamówić portret rodzinny i zażądać, aby został wystawiony na widok publiczny razem z jej zwłokami, szokuje, ale po głębszej refleksji okazuje się bardzo ludzki i logicznie wynikający z jej charakteru.

Każda postać z utworu Susan Strempek Shea posiada jakąś indywidualną cechę charakterystyczną, która zapada w pamięć czytelnikom. Tak jest w przypadku charyzmatycznej Mary Ziemby, a także Phyllis Dyl, wiecznej narzeczonej wuja Lily, która nie mogła wyjść za mąż w młodości, bo musiała opiekować się rodzicami. Po ich śmierci, nieśmiała i pełna rezerwy, nadal pozostaje narzeczoną wuja, bo jak widać, trudno jej zmienić trwającą tak długo sytuację. Phyllis ma niecodzienne hobby: kolekcjonuje w niekonwencjonalny sposób autografy. Wysyła mianowicie listy kondolencyjne do rodzin zmarłych znakomitości, od Elvisa Presley'a aż po księżnę Dianę i zbiera otrzymane odpowiedzi.

Kolejna interesująca postać to Tim Roque, przybrany syn Mary. Zaniedbany przez rodziców, obraca się w najgorszym środowisku, aż trafia do więzienia, z którego wydostaje się dzięki programowi pomocy młodym więźniom autorstwa Mary. Pani Ziemba zatrudnia go w jednym ze swoich supermarketów i traktuje z właściwą sobie mądrością i dobrocią. Potem go usynawia i czyni swoim spadkobiercą. Tim spłaca dług adoptując podobnego sobie chłopca i wspominając Mary z dozgonną wdzięcznością. Teraz pracuje z trudną młodzieżą, organizując obozy przetrwania na pustyni, gdzie uczą się odpowiedzialności i współpracy. Za obraz Lily odwdzięcza się jej uwalniają na rok od zmartwień finansowych, aby swobodnie mogła zająć się sztuką.

Powieść Susan Strempek Shea jest niezwykle ciekawie i precyzyjnie skonstruowana. Autorka zamknęła swój utwór w ramy kilku różnych wersji stale rozbudowywanej odpowiedzi, jakiej udziela na pytania ludzi obserwujących jak maluje i pytających, dlaczego to robi. Pierwszy rozdział stanowi skróconą wersję wyjaśnienia, a cała książka – wersję rozwiniętą. Jednocześnie pisarka podkreśla znaczenie sztuki i przywileju tworzenia w życiu człowieka. Pisząc powieść, autorka maluje wielki obraz, który wraz z rozwojem narracji staje się coraz bardziej widoczny i czytelny. Dzieje się tak, dlatego że fabuła rozwija się przez kolejne, oddzielne i samodzielne obrazy wspomnień, w których widoczne jest zamiłowanie do szczegółu, koloru, plastyczności i z których każdy jest pełnowartościowym portretem jednej z osób bliskich Lily albo Mary. Każde zdjęcie prezentowane przez Mary wywołuje w Lily rozległe plastyczne wspomnienie z własnego życia. Podczas, gdy

Lily zbiera informacje potrzebne jej do namalowania portretu rodziny Mary, czytelnik ogląda życie Lily poprzez serię jej osobistych wspomnień.

Drugi ważny temat, który obecny jest w *Lily of the Valley*, to świadomość przynależności do lokalnej społeczności o określonej tradycji, zwyczajach, historii, mającej wspólne wspomnienia, język, wyznanie i kulturę. Lily jest Amerykanką w trzecim pokoleniu. Jej dziadkowie wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych z miejsca położonego „tak blisko granicy rosyjskiej, że w ciągu wieków, z powodu wojen i innych bitew (...) nasza rodzina najpierw była rosyjska, potem polska, potem znowu rosyjska i z powrotem polska" (str. 43). Lily nie mówi językiem swoich dziadków, zna tylko kilka słów, ale nie wypiera się swej tożsamości w przeciwieństwie do siostry, która za wszelką cenę stara się uciec od korzeni i wybrać sobie nową kulturę. Lily zna kilka modlitw i pieśni religijnych w języku ojczystym. Potrafi je wyrecytować z bezbłędnym akcentem, ale nie umie ich przetłumaczyć. Świadczy to o nierozerwalnym połączeniu w jej świadomości polskiej tradycji i języka przodków z rzymskokatolickim wyznaniem. Religia jest ważnym nośnikiem polskości i czynnikiem jednoczącym życie lokalne.

Jednym ze wspomnień Lily z dzieciństwa jest prośba matki o namalowanie wizerunku Jezusa, który mogłaby powiesić sobie w kuchni i do którego mogłaby się modlić podczas zmywania naczyń. Dziewczynka namalowała Jezusa przy stole kuchennym, jedzącego rozmnożone uprzednio ryby i czytającego kamienną tablicę przy świetle swojej aureoli. W tle Matka Boska zmywa naczynia przy kamiennym zlewie, a święty Józef pielęgnuje ogródek. Scena ta przedstawia Jezusa podczas „jednego z tych zwyczajnych i przeważnie nudnych dni, które wszyscy znamy, i które on także musiał przeżywać, chociaż nie wspomina o tym żadna Biblia" (str. 21). Jezus na obrazie Lily staje się stale obecnym domownikiem, symbole religijne bliskie i znajome, a wiara tak naturalna jak codzienne życie.

Lily of the Valley to powieść niezwykle ciepła, wzruszająca bez uciekania się do taniego sentymentalizmu i nastrajająca pozytywnie do świata i ludzi. Jej lektura uspokaja i przekonuje, że przynajmniej w małych miasteczkach amerykańskiej prowincji alienacja jednostki w zatomizowanym społeczeństwie nie jest jeszcze powszechna.

Susan Strempek Shea: *Lily of the Valley*. Pocket Books, Nowy Jork 1999, ss. 273.

BARBARA KOWALIK

CZTERY MARCHEWKI I STRUCLA Z MAKIEM

Szukanie odpowiedzi na podstawowe pytania, w rodzaju „kim jestem jako kobieta?", „jak powinnam ułożyć swoje życie?", a także „jakie są moje korzenie etniczne i w jakim stopniu określają moją tożsamość?", to niewątpliwie wspólny mianownik amerykańskiej literatury etnicznej pisanej przez kobiety, niezależnie od koloru skóry czy kraju pochodzenia. Debiut powieściowy Leslie Pietrzyk idealnie wpisuje się w ten nurt. Amy, młoda Amerykanka z Phoenix w Arizonie, po skończeniu studiów na odległym od domu uniwersytecie, postanawia oddalić się jeszcze bardziej – wyjeżdża do pracy w Tajlandii, by uczyć dzieci z zamożnych domów języka angielskiego. Ta egzotyczna podróż w nieznane to w gruncie rzeczy ucieczka – od domu, matki, polskich korzeni etnicznych i amerykańskiej kultury masowej, wreszcie od siebie samej. Paradoksalnie jednak, pobyt w Tajlandii zbliża Amy do tego, od czego pragnęła się odsunąć, stwarzając dystans konieczny do spokojnego i świadomego poukładania „klocków" życia. Zbliża ją zwłaszcza do matki, przez korespondencję umożliwiającą wyrażenie tego, co nie mogło być powiedziane osobiście. Rodzinne fotografie dołączane do listów ożywiają wspomnienia, a wraz z nimi chęć poznania i zrozumienia losów najbliższych kobiet, których fizyczną przynajmniej cząstką Amy się czuje – matki, babki, prababki.

Bezspornym walorem powieści jest urozmaicony sposób prowadzenia narracji – w porządku retrospektywnym, pozwalającym na swobodne poruszanie się w czasie pomiędzy teraźniejszością (po roku 1989) a przeszłością (początek lat dwudziestych oraz kolejne

kluczowe daty w życiu rodziny), a także w zróżnicowanej formie (list, relacja pierwszoosobowa, monolog wewnętrzny), dzięki której otrzymujemy wielostronny obraz zdarzeń widzianych przez cztery kobiety, przedstawicielki kolejnych pokoleń rodziny, a zarazem kolejnych etapów historii Polonii amerykańskiej. Jednak dzieje rodziny czy społeczności stanowią tu jedynie tło dla głównego problemu, jakim jest budowanie własnej tożsamości przez kobietę, w odniesieniu przede wszystkim do matki i jej świata. Leslie Pietrzyk opowiada prawie wyłącznie o kobietach (mężczyźni pozostają wyraźnie na drugim planie), o matkach dających siebie córkom i córkach opuszczających matki, ale też stale do nich powracających. Opowiada o bólu tkwiącym w tej wyjątkowej relacji pomiędzy matką, która oczekuje, by dziewczynka była podobna do niej, a dorastającą córką, która pragnie żyć swoim życiem.

Dzieje rodziny są więc tutaj historią kobiet, bo to właśnie one utrzymują rodzinę przy życiu, tworzą jej historię, przekazując córkom mądrość i tradycję zawartą w przysłowiach, starych opowieściach, przepisach kulinarnych. W odróżnieniu od mężów i synów, córki wsłuchują się w słowa matek. Tylko kobiety w rodzinie piszą listy i rozmawiają długo przez telefon. Ta matrylinearna wizja rodziny jest zaakcentowana od samego początku, gdy oprócz spisu treści autorka podaje nam również uproszczone, wyłącznie żeńskie drzewo genealogiczne rodziny, zatytułowane „Córki". W pierwszej zaś scenie powieści widzimy pradziadka, który robiąc zdjęcie czterem kobietom zgromadzonym przed piecem kuchennym prababki, mówi z dumą: „No, proszę. Cztery pokolenia pań Krawczyk", na co prababka natychmiast go poprawia: „To nie panie Krawczyk. To panie Marchewka. Oto, jak się nazywamy i kim jesteśmy". Ta znacząca odmowa utożsamienia się z nazwiskiem męża i pozostawanie, przynajmniej w sferze świadomości, przy panieńskim nazwisku jest wyrazem feministycznej wręcz postawy.

Historia amerykańskiego „klanu Marchewek" bierze swój początek w momencie, gdy spodziewająca się dziecka siedemnastoletnia polska dziewczyna opuszcza u boku nieco od niej starszego męża rodzinną wieś i dom matki, by na pokładzie transoceanicznego statku dotrzeć do Ameryki, a następnie osiąść w Detroit w stanie Michigan, pod koniec sierpnia 1919 roku. O jej pierwszych krokach i wrażeniach w nowym kraju dowiadujemy się z listów wysyłanych do Polski. Chcąc stworzyć wrażenie autentyczności Pietrzyk zaznacza, że listy zostały przetłumaczone z polskiego i pozostawia jeden polski akcent, słowo „matka". Autorką listów jest Rose, która w pierwszych zdaniach z radością oznajmia matce swe nowe, amerykańskie imię, symbol otwierającego się przed nią szczęśliwego życia, ale równocześnie zapewnia, że nowe imię nie uczyni z jej córki innego człowieka.

Pietrzyk zachowuje realia związane z wiejskim, ludowym rodowodem polskich emigrantów. Ukochana matka nie umie czytać ani pisać, listy będzie jej więc odczytywał syn, Stanisław. Pozbawiona bezpośredniego widoku i mowy matki, Rose nieustannie powraca w myślach do bajek opowiadanych jej przez nią w dzieciństwie. W ostatnim liście zapewnia umierającą matkę, że jej nowo narodzona wnuczka, a także wszystkie amerykańskie prawnuczki będą do niej podobne, będą ją kochały i będą znały i powtarzały „nasze historie". Odnajdujemy w tych listach prawdziwe odbicie przeżyć wykorzenionej kobiety, jej poczucie rozdarcia między tęsknotą za starym światem a nadzieją na lepsze jutro.

Wychowana na wsi Rose nie doświadcza dylematów tożsamości. Jednoznacznie postrzega swą rolę w kategoriach pracy własnych rąk, której celem jest po prostu wykarmienie rodziny, albowiem pożywienie utożsamia ona z istotą życia, zgodnie z widzeniem świata kobiety ukształtowanej w warunkach, kiedy każdy posiłek był ciężko wywalczony i zapracowany, gdy dziękowało się Bogu za każdy ziemniak i liść kapusty, łyżkę zupy i kęs chleba. Rose stara się przekazać swym amerykańskim następczyniom ten prosty etos żywicielki rodziny w trakcie wspólnego lepienia pierogów, przedstawionego jako swoisty rytualny czas kobiet. W ogóle przygotowywanie jedzenia zajmuje w powieści centralne miejsce i urasta do roli obrzędu, a także funkcjonuje jako symbol nowej, polsko-amerykańskiej kultury. Gdy na przykład Rose przyrządza kaczkę na pierwszy świąteczny obiad w nowym kraju, dochodzi do kłótni, gdyż ona chce zrobić nadzienie z kiszonej kapusty, a mąż wolałby kasztany. Przychodzą goście i cóż się okazuje – szwagier spodziewał się nadzienia z jabłek, a jego żona myślała raczej o grzybach. Całe nieporozumienie kończy się śmiechem i tym, że Rose przyrządza nowe nadzienie ze wszystkich czterech składników. To nowe nadzienie jest nie tylko przepyszne, ale przenosi każdego z biesiadników na moment do jego starej, dobrej Polski, a zarazem sprawia, że wszyscy czują się razem w Ameryce. Nowy przepis wyraża nową rzeczywistość kulturową, tę „trzecią wartość", by użyć terminu Danuty Mostwin.

Helen jest jedną z czterech córek Rose, babcią Amy. Podczas gdy pozostałe siostry wtapiają się bez reszty w świat matki, bezrefleksyjnie przejmując jej wartości, Helen żyje w świecie własnych snów, marzeń i nietypowych zachcianek. Żyje właściwie w wewnętrznym odosobnieniu, gdyż ani matka i siostry, ani mąż, któremu nic nigdy się nie śni, nie pojmują jej romantycznej natury i nie podzielają jej poglądów. Helen przelewa więc całą tęsknotę za innym życiem na jedyne swe dziecko, jeszcze przed jego narodzeniem. Choć kobiety wokół niej twierdzą, że lepiej mieć syna, Helen w głębi serca pragnie córki. Postanawia dać jej na imię Ginger, po znanej gwieździe filmowej, Ginger Rogers. Postanawia też nauczyć córkę wszystkiego, co sama przejęła od matki, ale ma jednocześnie pewność, że jakaś część Ginger będzie tą nigdy w pełni nie rozwiniętą częścią niej samej. Dramatem Helen jest rozdarcie między życiem w zbyt ciasnym dla niej getcie kulturowym polskiego Detroit a chęcią poznania wielkiej, wspaniałej Ameryki. Po śmierci męża, Helen puszcza wodze fantazji: wyobraża sobie, że drzwi frontowe jej domu są miastem Nowy Jork, salon to Kalifornia, pokój jadalny – Nowy Orlean, sypialnia – Hawaje, a pokój Ginger na poddaszu to wielkie rancho na dalekim zachodzie. W końcu postanawia wyjechać do Arizony, do Ginger. Kupuje nawet nowe walizki i zaczyna się pakować, jednak nie starcza jej odwagi, żeby poinformować o swej decyzji najbliższych. Konflikt wewnętrzny jest tak wielki, że doprowadza do załamania się jej zdrowia.

Kolejna Marchewka, Ginger, matka Amy, już od najmłodszych lat okazuje się buntowniczką. Nienawidzi Detroit i polskiego stylu życia, dlatego zaraz po ukończeniu szkoły średniej postanawia wyjechać do Phoenix, przestrzennego miasta położonego pośrodku płaskiej pustyni, zawsze pełnej słońca. Wynajmuje pokój przy rodzinie i rozpoczyna pracę w kancelarii prawniczej. W każdy piątek zaś w przerwie obiadowej wystukuje na maszynie listy do domu, dając do zrozumienia, jak świetnie jej idzie i jak niesprawiedliwie ją oceniano. Jednak o prawdziwych przeżyciach Ginger dowiadujemy się dopiero z listów pisanych wiele lat później do Amy, w których stara się zanalizować swoje wybory i nawiązać dawno zerwaną nić porozumienia. Choć bowiem Ginger podjęła życie całkowicie na własny rachunek, to jednak skończyło się to dla niej tragicznie. Alkoholizm, w który z czasem popada, rujnuje jej rodzinę, a ją samą doprowadza do przedwczesnej śmierci w wypadku samochodowym. Zanim to nastąpi, córka Helen przeżyje szaloną, nie skrępowaną konwenansami wyzwoloną miłość, a następnie bezskutecznie będzie próbowała być dobrą żoną i matką. Raz do roku będzie jeździć z dziećmi na wakacje do Detroit, gdzie Amy i Cal poznają polski światek i doznają rodzinnego ciepła. Czyżby, pomimo odżegnania się od polskości, łączyło coś jeszcze Ginger z jej poprzedniczkami? Czy to nie właśnie tak bezkompromisowe zerwanie z nimi zrodziło w niej niepewność własnej tożsamości, przyczyniając się być może do życiowych porażek?

Kluczowym punktem powieści, a zarazem jej puentą, jest pytanie, jaki życiowy scenariusz wybierze główna narratorka, Amy. Początkowo wydaje się podążać w ślady matki. W Tajlandii więc jest nie tylko przykładną nauczycielką angielskiego, ale też w czasie wakacji odbywa samotne wyprawy w coraz to bardziej odległe i niebezpieczne zakątki kraju. W rezultacie wpada w ręce handlarzy opium i heroiną, i spędza jakiś czas w ich obozie w górach. Na szczęście ta ryzykowna przygoda dobrze się kończy, a pobyt w Tajlandii pozwala Amy zrozumieć, że wyjazd z domu jest tak samo dobry jak pozostanie w nim, że świat wcale nie jest taki wielki, jak nam się wydaje i że musimy odejść, by poznać, kim naprawdę jesteśmy. Nagła śmierć Ginger sprowadza Amy do domu i zmusza do zajęcia się konkretnymi sprawami rodzinnymi. Zamieszkuje sama w zaniedbanym domu matki i zaczyna go porządkować. Jednocześnie nieustannie rozmyśla o Rose, Helen, Ginger, a także o sobie, pragnąc ocalić to, co najcenniejsze w każdej z nich. Zewnętrznym wyrazem tego głębokiego rozrachunku bohaterki jest upieczona i zjedzona przez nią strucla z makiem. Amy mozolnie odtwarza z pamięci przepis babci i splata warkocz z czterech kawałków ciasta, symbol czterech kobiet z rodu Marchewka.

W ostatnim rozdziale, funkcjonującym zarazem jako epilog i zatytułowanym *Teraźniejszość*, widzimy Amy w roli szczęśliwej młodej żony i matki, troskliwie zajmującej się wychowaniem dziecka. Z mężem, który zarabia na życie, najwyraźniej łączy ją nie tylko wspólnota łoża i stołu, ale też wspólne marzenia i wzajemna czułość, dla córeczki zaś pieczołowicie wykonuje kolorową książeczkę ilustrującą wszystkie historie rodzinne Marchewek. Amy wie, że jej córka kiedyś dorośnie i odejdzie, ale wie też, że nie godzić się z tym, to jakby szukać „gruszek na wierzbie", jak mówi polskie przysłowie często powtarzane przez prababkę. W czwartym pokoleniu, Amy udaje się połączyć polską mądrość i praktyczność ludową z hollywoodzkim snem o spełnieniu się kobiety w romantycznej miłości. Na ostatnim z licznych zdjęć opisanych w powieści widzimy, jak w sobotnie popołudnie uśmiechnięci małżonkowie i ich mała córeczka grabią razem liście na trawniku przed domem. Czy nie zanadto sielankowy to obrazek i nie nazbyt banalne zakończenie?

Leslie Pietrzyk: *Pears on a Willow Tree*. Avon Books, New York 1998.

KATARZYNA WIĘCŁAWSKA

POLONEZ GRANY W WISCONSIN

Widzi pani, najważniejsze wydarzenia swego życia można łatwo policzyć, tak mi się przynajmniej wydaje. Cztery, może pięć chwil, które zmieniają wszystko, wyznaczają mijające lata. Dla mnie to Pierwsza Komunia, przyjęcie święceń, msza prymicyjna, śmierć mojej matki, może jeszcze dwa czy trzy inne wydarzenia – z nich składa się moje życie. Może w pani przypadku było ich mniej, ale równie istotnych (s. 41).

Cykl opowiadań Anthony Bukoskiego *Polonaise* bazuje na tym właśnie stwierdzeniu jednego z bohaterów. Każde z nich to opowieść o najważniejszej, niepowtarzalnej chwili, zmieniającej całe życie człowieka, rozwiewającej jego złudzenia lub nadającej im inny, głębszy sens. W przypadku każdej z opisywanych postaci autor uwypukla uczucie, które staje się kwintesencją jej życia i odsłania jej tajemnicę – tęsknotę, rozpacz, nienawiść, poczucie winy, miłość, lęk. Choć sytuacje, w jakich znajdują się bohaterowie, mogą wydawać się dość banalne, codzienne, to jednak powtarzalność i monotonia ludzkiego losu zostaje przełamana przytoczeniem tego momentu, gdy tracą oni wiarę w słuszność swoich decyzji, uczuć, w zasadność swego dotychczasowego spojrzenia na świat i poszukują innych dróg lub też popadają w marazm, rozpamiętywanie przeszłości, zaczynają się bać. Wielu z nich podświadomie buduje swe życie na złudzeniach, które mają pomóc im w stawieniu czoła prawdzie o sobie. Tak właśnie postępuje aż do samej śmierci Hedda Gorski, rozpaczliwie wierząca w to, że może odzyskać swe zabite w wyniku przerwania ciąży dziecko. Podobnie zachowuje się stary człowiek, poszukujący zapomnienia po śmierci żony w rozmowach z dziewczynami z seks-telefonu oraz w małżeństwie z młodą kobietą z Polski, pragnącą w ten sposób uzyskać prawo stałego pobytu w USA. Tym, co popycha tych ludzi w złudzenia jest samotność, rozpacz, tęsknota za drugim człowiekiem.

Inni bohaterowie, doświadczający tych samych uczuć, choć w odmiennych sytuacjach, reagują zamknięciem się w sobie, rozpamiętywaniem swych błędów czy nieszczęść. Młody marynarz, emigrant z Polski, i stary wdowiec pogrążają się w tęsknocie za utraconymi bliskimi. Osiadły od lat w Stanach Zjednoczonych mężczyzna nie może pozbyć się poczucia winy wobec pozostawionego w Polsce ojca, byłego żołnierza AK, wciąż powraca myślą do strasznych chwil, gdy czuł wobec niego gniew za opuszczenie domu na czas wojny. Wśród postaci Bukoskiego z tego tomu opowiadań są też ludzie zdradzający głębokie zaburzenia osobowości, cierpiący wręcz na choroby psychiczne, wskutek okrucieństw doznanych na przykład podczas wojny w Wietnamie, utraty wiary w swą wartość jako człowieka, a także wskutek poszukiwań religijnych, ucieczki do dziwnych form kultu wobec masowego zamykania kościołów w związku z ubywaniem liczb wiernych. Pojawiają się alkoholicy, nie będący w stanie zaakceptować obserwowanej wokół siebie nienawiści między ludźmi, wstydu, który czują za siebie i swoich najbliższych.

Tym, co łączy wszystkich bohaterów, poza próbą stworzenia sobie własnego świata, kościoła, kręgu bliskich osób, wartości, jest ich pochodzenie. Wszyscy oni są Polakami, emigrantami lub dziećmi emigrantów osiadłych w Ameryce po wojnie. Tworzą pewną zamkniętą społeczność w Superior w stanie Wisconsin, rodzinnym mieście autora. Każdy z bohaterów pogrążony jest jednak w swych własnych troskach, myślach i obawach, brak wśród nich poczucia wspólnoty, przyjaźnie są rzadkie, wynikają raczej z ich skłonności do mistycyzmu, a także podobnych przeżyć i stanów psychicznych, w jakich się znajdują. To ludzie samotni, złamani, zatopieni w rozważaniu swych uczuć i przeszłości. Polskość stanowi tu swego rodzaju tło – to ich wspomnienia z dzieciństwa dotyczące przede wszyst-

kim lat wojny, pozostali w kraju najbliżsi, przywiezione stamtąd przedmioty, obyczaje i upodobania, wciąż dla nich żywy, wplatany w rozmowy, język polski. Bardzo rzadko rozważają jednak możliwość powrotu – dla nich Polska przeminęła, jak twierdzą niektórzy z bohaterów, nie ma tam już nic, z wyjątkiem krzyży i grobów. Zagubieni w teraźniejszości, nie potrafiący sprostać zadaniom życia codziennego, nie mają także oparcia w przeszłości.

Kolejnym motywem przewijającym się przez wszystkie te opowiadania i do pewnego stopnia tłumaczącym niepewność, dezorientację i lęk bohaterów jest – wspomniane już wcześniej – zjawisko zamykania kościołów wywołane laicyzacją amerykańskiego społeczeństwa. Ludzie tracą widomy symbol obecności Boga w ich życiu, sensu praktyk religijnych, poczucia wspólnoty osób wyznających tę samą religię. Reagują na to w dość nietypowy sposób, próbując stworzyć sobie choćby namiastkę utraconych form kultu – jeden z mężczyzn, diakon, ustawia w swym ogrodzie konfesjonał i spowiada przychodzących do niego ludzi; dwie siostry, bardzo samotne chowają się w piwnicy i w zupełnych ciemnościach recytują fragmenty Pisma świętego, nadając temu charakter tajemniczego nabożeństwa; inna mieszkanka Superior czci nową trójcę świętą – swe zabite dziecko, małego chłopca, który w niewytłumaczony sposób pojawił się i przespał dwa lata w restauracji, w której pracowała i samą siebie. Wszystko to świadczy o ogromnej potrzebie wiary tkwiącej w tych ludziach, lecz zarazem niemożności skierowania jej ku Bogu, wyzwolenia się z niskich wyobrażeń o Nim i o sobie samych. Przytoczone przez autora, dość dziwne, surrealistyczne przypadki poszukiwań religijnych to tylko symbol. Każda z postaci ma własnego, zniewalającego ją bożka – rozpacz, samotność, wstyd, poczucie bezsensu i bezcelowości życia, gniew, nienawiść lub zazdrość. Choć więc wokół nich zamykane są kościoły, można postawić pytanie – czy tam właśnie udaliby się bohaterowie Bukoskiego, by odkryć przyczyny swego bólu? Czy odpowiedzi na pytanie o sens wiary, a nawet o sens swojego życia, nie udzielają sobie sami?

Polonaise stanowi niejako kontynuację poprzednich zbiorów opowiadań Bukoskiego, *Twelve Below Zero* i *Children of Strangers*. Inspirację do nich czerpał autor z własnego doświadczenia. Profesor literatury angielskiej w uniwersytecie w Superior pracował bowiem wcześniej m. in. w myjni samochodowej, podrzędnym barze czy składzie boksytu. Jego utwory cechuje niepowtarzalna, mroczna atmosfera, zbliżająca Superior do miejsca niemal nawiedzonego, w którym przywoływane przez niego postacie mogą zaistnieć. Akcja toczy się przeważnie na trzech przenikających się poziomach – retrospekcyjnym, ukazującym przeszłość bohaterów, na poziomie ich bieżącego, codziennego życia oraz w sferze ich fantazji, wyobrażeń, które często, urealnione, wkraczają w obręb przedstawionej rzeczywistości. Granica między światem realnym a wyobrażonym często ulega zatarciu – przede wszystkim dla samych postaci, lecz czasem także dla czytelnika. „Tego, co ukrywa serce człowieka, nie można zatracić" (s. 173) – twierdzi jeden z bohaterów opowiadań. Rzeczywiście – każdy z nich potrafi ocalić tę cząstkę siebie, która stanowi o jego odrębności i człowieczeństwie, bez względu na to, czy może odnaleźć się w swym prawdziwym życiu, czy też ucieka do świata wymyślonego.

Anthony Bukoski: *Polonaise*. Southern Methodist University Press 1999, Dallas, ss. 180.

Z różnych stron...

IRENA SŁAWIŃSKA

WŚRÓD BLISKICH I ZNAJOMYCH

Tegoroczna jesień – ostatnia w tym tysiącleciu! – ubiegła pod znakiem Melpomeny – pod jej władzą! Ileż konferencji teatrologicznych, sympozjów, sesji pod jej egidą – w kraju i za granicą! Jakby, właśnie jej rękom powierzono ten – zaiste teatralny – gest zamknięcia tysiąclecia! W samej tylko Polsce sympozja w Poznaniu, pod Krakowem (UJ). Także i w Paryżu. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera hołd złożony Tymonowi Terleckiemu.

Urodzony w 1905 roku (w Przemyślu) życiem swym dobiega końca wieku. Jego udział w polskim życiu teatralnym i w dojrzewaniu naukowej myśli teatrologicznej jest takiego wymiaru, że wolno uczcić w nim – w jego dziele pisarskim – szczytowe osiągnięcia polskiej teatrologii.

Wyrazem tego uznania stał się wieczór w Klubie Księgarza na Starym Mieście w Warszawie (19 października 1999 r.) wypełniony przywołaniem znaczącej obecności Tymona Terleckiego w ciągu minionych dziesięcioleci – począwszy od 1930 r. (to data pierwszej jego publikacji). Przywołania podjął się prof. J. Degler z Uniwersytetu Wrocławskiego.

Dokonania T. Terleckiego utrwala obszerna księga (niemal 400 stron wielkiego formatu) pod skromnym (zbyt skromnym) tytułem *Spotkania ze swoimi* (Wrocław 1999). Zaszczyt opublikowania tej publikacji przypadł (słusznie) Uniwersytetowi Wrocławskiemu, gdyż on to przyznał Terleckiemu tytuł doktora honoris causa w 1990 r. Wieczór na Starym Mieście stał się więc i promocją książki, i okazją do uczczenia dokonań wielkiego pisarza i teatrologa.

Pod nieobecność jubilata – któremu stan zdrowia nie pozwolił na taką podróż z Oxfordu – hołd złożono na ręce jego niezwykłej żony, Niny Taylor, znakomitej slawistki i ofiarnej opiekunki chorego męża.

Ze względu na „promocyjny" charakter wieczoru – wypadło skupić się na samej książce – z ubocznym tylko przypomnieniem dydaktycznych (profesorskich) dokonań Terleckiego w Londynie i w Stanach Zjednoczonych.

Spotkania ze swoimi to zbiór portrecików przede wszystkim ludzi teatru – reżyserów, dyrektorów, aktorów, z którymi wypadło Terleckiemu bliżej obcować czy współpracować. Portreciki to nieraz tylko kilku kreskami zaznaczone, ale niekiedy bardzo obszerne i zaopatrzone w anegdoty. Obok ludzi teatru spotkamy tu i poetów (Kasprowicz, Lechoń, Wittlin), wielkich uczonych (Kleiner), polityków, działaczy, wydawców (Grydzewski)...

Jeden z tych szkiców dotyczy Osterwy. Nieufny wobec popularnego „czarusia" – długo broni się Terlecki przed jego magią, by jednak ulec temu, co w nim „czyste i piękne".

Wiele nie tylko przyjaźni, ale i uznania w sylwetce Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej. Piękne to przecież zjawisko: zdolność do zachwytu wobec drugiego człowieka! A tych zachwytów, czy po prostu wyrazów szacunku wobec ludzi jest w książce Terleckiego bardzo wiele. Wartość poznawczą portretów wzbogacają także interpolacje np. opowieści o wspólnie organizowanych spektaklach. Ta niezmiernie interesująca relacja dotyczy zrealizowanego z Osterwą *Miguela Manary* (Oskara Miłosza). Zwięzłe, ale bardzo cenne refleksje dotyczą Leona Schillera. Oto jego portrecik: *Wszystko, czego się tknął – rozdymało mu się pod rękami* (s. 269). *Schiller nie rozumiał, co to jest umiar – ten syn młodopolskiego Krakowa.* Sylwetkę Schillera tak podsumował Terlecki: *Schillera nie byłoby bez Wyspiańskiego, jak Wyspiańskiego nie byłoby bez polskiej poezji romantycznej* (s. 273).

Nieraz dłuższe refleksje dotyczą całych okresów poezji czy roli wielkich osobowości jak Craig, Wagner czy Appia. Obfituje w nie zwłaszcza włączone w książkę studium o Leonie Schillerze – ale erudycja Terleckiego – wstrzemięźliwe i dyskretnie dotowana – ogarnia bardzo rozległe regiony.

Ze wzruszeniem mówi Terlecki o wielkich artystkach teatru: Ćwiklińskiej, Wysockiej (przypominając jej rolę Rollisonowej). Pozbawiona tzw. warunków (urody) – *była przypomnieniem innego pojęcia piękności, bardziej duchowego* (s. 309).

W relacjach tych, czasem nieco negatywnych ocen, ale nigdy nie ma żółci czy pogardy. Częściej humor, dowcip, np. w apostrofie do Ćwiklińskiej: *Jejmość Pani Dobrodziko, niedoszła Połowico Cześnika Raptusiewicza* – aluzja do jej emploi i roli.

Rzadko pokazuje się w relacjach Terleckiego akcent przygany, dotyczy on np. Szyfmana, któremu Terlecki ma wiele do zarzucenia. W książce dominuje życzliwość, uznanie dla cudzej pracy i jej rezultatów.

Niektóre z tych szkiców pochodzą z poprzednio wydanych książek Terleckiego lub z czasopism. Przez dłuższy czas – aż po lata 80. – był Terlecki w Polsce jeśli nie na całkowitym indeksie (jako przeklęty londyńczyk), to z rzadka drukowany. Omawiane studia to przedruki z londyńskich „Wiadomości" lub paryskiej „Kultury". Dopiero w latach 80. otwiera się przed Terleckim możliwość publikacji książkowych w Polsce; ukazują się: *Rzeczy teatralne* (1984) i *Ludzie, książki, kulisy* (1960). Nazwisko Terleckiego pojawia się też w „Pamiętniku Teatralnym" i „Dialogu", a także w książce *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański* (1987). Ale doktorat h.c. Uniwersytetu Wrocławskiego możliwy jest dopiero w 1990 r. W tym samym 1990 roku uhonorował Terleckiego lubelski uniwersytet katolicki doroczną nagrodą naukową im. ks. Radziszewskiego. Odznaczenia te przyjął już w Anglii, która stała się jego drugą ojczyzną. Istnieje w naszej pamięci jako człowiek niezwykły, rozległej wiedzy, erudycji – znawca i miłośnik teatru. Świadom jest zadań i powołania – wzywał aktora do twórczej służby kulturze, piętnując gwiazdorstwo, pogoń za łatwym sukcesem. Życzliwy ludziom – stawiał im jednak wysokie wymagania zgodne z jego wizją kultury i człowieka.

Taki jest – obowiązujący – przekaz jego pięknej książki.

Tymon Terlecki: *Spotkania ze światem*. Red. nauk. Janusz Degler, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1999, ss. 392.

RYSZARD WIŚNIEWSKI

KU ŹRÓDŁOM POLSKIEJ AKSJOLOGII – W POSZUKIWANIU SENSU

Aksjologia może być rozumiana jako poszukiwanie sensu w chaotycznej sieci międzyludzkich stosunków i dążeń życiowych, w ludzkiej historii; aksjologia to – mówiąc dalej metaforycznie – próba odnalezienia i opisania swoistych węzłów takich sieci, umożliwiających wydźwignięcie się ponad horyzont codziennego zaspakajania potrzeb. Tak – najprościej rzecz ujmując – pojmował aksjologię Henryk Elzenberg, chyba największy polski analityk wartości upływającego stulecia. Trudno sobie dziś wyobrazić kompetentne badanie świata wartości bez zapoznania się z wysiłkiem włożonym przez autora słynnego dziennika *Kłopot z istnieniem* w rozpoznanie natury i struktury świata wartości.

Zainteresowanie twórczością Elzenberga narasta w miarę, jak pojawiają się kolejne wydania *Kłopotu z istnieniem* lub opracowania nie wydanej spuścizny; jak mijają rocznice narodzin czy śmierci filozofa, stanowiące okazję do spotkań badaczy świata wartości i pojawiają się ich pokłosia. W ciągu ostatniego roku pojawiły się trzy książki poświęcone jego filozofii wartości. Dlaczego?

W postawie Elzenberga cenimy przede wszystkim jego niezależność od kolejnych mód i nastrojów filozoficznych czy sporów ideologicznych, umysłowość uformowaną przez świetne europejskie wykształcenie. Trudno nie zauważyć jego patriotycznej gotowości poświadczenia wartości w życiu (walka w legionach). Z czasem przyszło jednak rozczarowanie zgiełkiem i upadkiem wartości w życiu społecznym, które obserwował, rozczarowanie historią współczesną, wojnami, totalitaryzmem. W rezultacie filozof zamykał się coraz bardziej w sobie, w swoim życiu duchowym, perfekcjonizmie własnym, co najwyżej w kręgu najbliższych uczniów i przyjaciół – tam zmagając się z najtrudniejszymi pytaniami ludzkiej egzystencji. Wiele wyjaśniają wspomnienia i bogate archiwalia. Można więc powiedzieć, że życie Elzenberga to jedna wielka męka poszukiwania wartości, czyli sensu, dociekania ich natury i porządku. Odnosi się nawet wrażenie, że im bardziej filozof wnikał w świat wartości, tym bardziej dystansował się wobec miałkiej, utylitarnej cywilizacji i codzienności.

Głębia i niezależność duchowa Elzenberga imponują, od lat przyciągając uwagę zwłaszcza młodych badaczy, którzy chętnie obcują z jego determinacją przeciwstawienia bezsensowi świata ludzkiej wolnej aktywności twórczej, przekraczania horyzontu wartości użytkowych i przebijania się na wyżyny świata wartości perfekcyjnych. To, że Elzenberg z czasem i na tej drodze stracił wiarę w powodzenie, nie ma większego znaczenia. Interesujące jest to, gdzie zatrzymuje się i co robi ten, kto ośmielił się iść bardzo daleko. Okazuje się, że Elzenberg utraciwszy wiarę w możliwość ulepszenia świata (a to był pierwszy motyw jego aksjologii), skupił się na doskonaleniu siebie, popadł w pesymizm i sceptycyzm, który doprowadził go aż do mistycyzmu. Niemniej fascynuje w jego postawie samo zmaganie się z bezsensem aksjologicznym. Można powiedzieć, że nikt z polskich filozofów nie wniknął tak głęboko, jak Elzenberg, w naturę świata wartości, nikt też nie przeżył takiego rozczarowania, nie czując się przy tym przegranym. Jego życie i twórczość wyrażają monumentalne wyzwanie rzucone chaosowi w świecie wartości, jego dorobek jest świadectwem podjętych prób, raportem błędów, wątpliwości, wahań metodologicznych. Przestudiowanie tego raportu jest ważne, aby iść dalej drogą, którą poruszał się Elzenberg. Doskonałym wprowadzeniem w świat Elzenbergowskich poszukiwań sensu aksjologicznego jest książka Lesława Hostyńskiego *Układacz tablic wartości*. Można śmiało powiedzieć, że polskiemu czytelnikowi udostępniono najszerszą i na dobrą sprawę pierwszą w polskiej literaturze filozoficznej monografię aksjologii Henryka Elzenberga. Wraz ze studiami ukazującymi historyczno-filozoficzne impulsy rozwoju intelektualnego bohatera książki, autor dał bardzo interesujące studium myśli i życia jednego z najciekawszych i najbardziej niezależnych humanistów polskich upływającego stulecia. Książkę wzbogaca bibliografia opracowań myśli Elzenberga, spis archiwaliów i inna dokumentacja z ostatnich lat. Czytelnik otrzymuje nie tylko świetne wprowadzenie do aksjologii w ogóle, ale i sprawozdanie ze stanu badań nad spuścizną i recepcją myśli Henryka Elzenberga.

Układ książki nawiązuje do zasadniczego rozróżnienia dziedzin i płaszczyzn badawczych, czyli podziału aksjologii na ogólną teorię wartości i aksjologię systematyczną. Pierwsza nosi u Elzenberga nazwę „aksjologii formalnej", druga – „merytorycznej", i stosownie do wyróżnionych klas (dziedzin) wartości dalej dzieli się na estetykę i etykę. Te dziedziny twórczości myśliciela, które sytuują się poza centrum problematyki aksjologicznej, a były ważnym ogniwem rozwoju intelektualnego (historia filozofii i w szczególności etyki; to co było na przykład komentarzem do historii filozofii wypowiedzianym niezwykle szczerze w *Kłopocie z istnieniem*, wreszcie i to, co doprowadziło Elzenberga do przełomu mistycznego), zostały ujęte w ostatniej części książki, zatytułowanej retorycznie *Poza wartościami?* Z lektury książki wyraźnie wyłania się obraz filozofa-analityka, który skoncentrowawszy się na wartościach jako zasadniczym, ważnym i szczególnie opornym przedmiocie badania, uczynił z nich w końcu obiekt kultu, głosząc swoistą „religię wartości", aby – nie osiągnąwszy oczekiwanych wyników – dojść ostatecznie do kultu niepoznawalnego, nieśmiertelności w ekstatycznym połączeniu z „Nieokreślonym". Zresztą pewną dozę mistycyzmu w życiu uważał Elzenberg za bardzo potrzebną, wyzwalającą z ograniczeń, z pęt empiryzmu i analizy pojęciowej, dodającą sił twórczych. Tu warto dodać, że filozof został też interesująco przedstawiony jako analityk, który zachowywał pewien dystans wobec wyróżniającej się i ekspansywnej w międzywojennej filozofii postawy logicystycznej. *W czasach dominacji filozofii o nastawieniu pozytywistycznym* – pisze Lesław Hostyński – *Elzenberg proponował obronę wartości, absolutnych i obiektywnych, rozumianych niemal na wzór Platoński. Ten nowoczesny platonik był reprezentantem radykalnego, ontycznego obiektywizmu aksjologicznego w odmianie idealistycznej. W tym względzie był myślicielem wyjątkowym nie tylko w polskiej, ale i w europejskiej filozofii XX wieku* (s. 282). Dodałbym jednak, że Elzenberg na gruncie innej tradycji, w zasadzie niezależnie od innego wielkiego europejskiego aksjologa – Maxa Schelera – doszedł w wielu miejscach do zbliżonych wyników, a może dalej, bo nie domknął tego, co niedomykalne dla człowieka.

I jeszcze kilka słów o autorze książki. Każdy, kto decyduje się zmierzyć z bogactwem myśli i meandrami życia intelektualnego Elzenberga już definiuje siebie jako filozofa-humanistę o wyrobionej kulturze filozoficznej i kompetencji aksjologicznej. Jeśli zaś osiąga przy tym wynik systematyzujący to, czego sam Elzenberg nie zdołał ostatecznie

uporządkować, zasługuje na szczególne uznanie. Książka Lesława Hostyńskiego wnosi znaczący wkład do zrozumienia twórczości myśliciela, rozjaśniając spojrzenie na świat wartości, zawarte w tekstach Elzenberga, znakomicie wyrażając nastrój i styl jego filozofowania o wartościach.

Lesław Hostyński: *Układacz tablic wartości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1999, ss. 379.

BEATA BLASIAK

SĄD NAD KUCHENNYM BOGIEM

„Ciężkie życie w Chinach to dziś bardzo popularny temat, nie ma czego się wstydzić" (s. 81) – tymi słowami przyjaciółka namawia do zwierzeń Winnie Louie, główną bohaterkę powieści *Żona kuchennego boga* Amy Tan. W rzeczy samej powieść wpisuje się w niezwykle popularny obecnie w Stanach Zjednoczonych nurt literatury amerykańsko-chińskiej. Spośród wielu utworów o podobnej tematyce powieść Amy Tan wyróżnia wnikliwie i ze współczuciem naszkicowany portret kobiety uwikłanej w losy chińskiej wojny domowej lat trzydziestych, a zarazem ofiary społeczeństwa tradycyjnie zdominowanego przez mężczyzn. Twórczość Amy Tan, autorki prawie w Polsce nie znanej, cieszy się ogromną popularnością w Stanach Zjednoczonych, gdzie wojna o równouprawnienie kobiet toczy się na wszystkich frontach życia publicznego, a mniejszość chińska stanowi jedno z najbardziej zwartych i wpływowych środowisk imigracyjnych.

Amy Tan debiutowała w 1988 roku powieścią *Joy Luck Club*, która zdobyła uznanie krytyki i przez osiem miesięcy utrzymywała się na liście bestsellerów magazynu „New York Times". Pisarka przedstawia trudne relacje pomiędzy matkami, których osobowość ukształtowała się w wojennych Chinach i ich urodzonymi w USA córkami, które postrzegają matki jako nieznośnie staromodne. Książkę przetłumaczono na 17 języków i Amy Tan szybko stała się ogromnie popularna. Autorka urodziła się w 1952 roku w Oakland, w stanie Kalifornia, w rodzinie chińskich imigrantów. Jej ojciec, inżynier-elektryk i pastor kościoła chińskich baptystów w USA znalazł schronienie przed okrucieństwami chińskiej wojny domowej. Tragiczne doświadczenia matki, Daisy Ching, która uciekła z Chin przed niezrównoważonym psychicznie mężem, z pewnymi modyfikacjami posłużyły pisarce jako kanwa drugiej powieści *Żona kuchennego boga* (1991), przyjętej przez czytelników z równym entuzjazmem, co *Joy Luck Club*. Najnowsza powieść Amy Tan, *Sto tajemnych zmysłów* (1995) przedstawia relację matka-córka, chociaż bohaterkami powieści są tym razem siostry przyrodnie, Kwan i Olivia. Pisarka opublikowała także dwie książki dla dzieci *The Moon Lady* i *The Chinese Siamese Cat*.

Pisarka wiele wątków zaczerpnęła z życia swojej rodziny. Podobnie, jak bohaterki powieści Amy Tan, autorkę i jej matkę oddalały od siebie nieustanne konflikty, zwłaszcza, gdy przyszła pisarka, wbrew matce, zrezygnowała ze studiów medycznych i wybrała anglistykę. W 1974 roku, po skończeniu studiów na uniwersytecie w San Jose, Amy Tan poślubiła prawnika Louisa Mattei i zamieszkała w San Francisco. Zrezygnowała ze studiów doktoranckich na rzecz pracy terapeutycznej z dziećmi z zaburzeniami mowy. Założyła własną firmę zajmującą się pisaniem przemówień dla kadry zarządzającej IBM, AT&T, Apple i innych wielkich korporacji. Równocześnie zaczęła pisać opowiadania. Jedno z nich, *Endgame*, ukazało się w czasopiśmie „Seventeen" i zainteresowało wydawnictwo G. P. Putnam's Sons na tyle, że jego przedstawicielka zaproponowała Amy Tan współpracę. Podczas pracy nad *Joy Luck Club* Amy Tan towarzyszyła matce w podróży do Chin, gdzie prawie po czterdziestu latach Daisy Ching spotkała się z trzema córkami, które zmuszona była opuścić wyjeżdżając z kraju.

Żona kuchennego boga to powieść o pokonywaniu barier kulturowych i pokoleniowych pomiędzy urodzoną i wychowaną w Chinach matką Winnie Louie (Jiang Weili) i jej córką Pearl. Przez lata Winnie i Pearl bardzo oddaliły się od siebie. Winnie ukrywa przed córką ponurą prawdę o swoim pierwszym małżeństwie z Wen Fu, a Pearl ma żal do matki za chłód uczuciowy i brak akceptacji dla jej poczynań. Nie potrafi podzielić się z matką

bólem po śmierci ukochanego ojca Jimmy'ego i zwierzyć się jej, że choruje na stwardnienie rozsiane. Nieporozumienia między matką a córką wynikają z podobieństwa charakterów, obie kobiety są równie skryte, co wrażliwe. Opowieść Winnie o życiu w Chinach jest dla nich rodzajem psychoterapii i bardzo je do siebie zbliża. Pozwala zrozumieć Pearl wiele zachowań matki, a Winnie uwolnić się od dręczącej ją tajemnicy.

Na kartach powieści Jiang Weili odsłania kolejne tragiczne epizody ze swego życia, ale nieustannie powraca w nich motyw nadziei. Gdy pozbawiona matki wychowuje się w domu stryja i cierpi z powodu gorszego traktowania niż jej rozpieszczona kuzynka Orzeszek, ma nadzieję na udane życie małżeńskie. Gdy jej narzeczony Wen Fu okazuje się złym mężem, Jiang Weili ma nadzieję na rozwód. W cudowny sposób zachowuje nadzieję nawet w najgorszych chwilach, gdy Wen Fu znęca się nad nią lub podczas nalotów japońskich bombowców, gdy wokół giną ludzie. Winnie nazywa siebie silną i słabą zarazem – jest słaba, bo nie potrafi przeciwstawić się mężowi i zawsze ulega przed jego siłą, ale i zarazem silna, bo nie traci nadziei podczas najcięższych doświadczeń. Gdy rodzina męża przywłaszcza sobie jej posag, Jiang Weili ukrywa dla siebie pod podszewką walizki dziesięć par srebrnych pałeczek do jedzenia „Przez wiele lat, w ciężkich chwilach wyjmowałam jedną parę i trzymałam ją w dłoni. Czułam ciężar srebra, solidny i nie do złamania, tak samo jak moje nadzieje" (s. 160), zwierza się córce.

Intrygujący tytułowy „kuchenny bóg" to bohater starochińskiego mitu, wieśniak, który źle traktował swoją dobrą i gospodarną żonę, czym doprowadził siebie i swoje gospodarstwo do zguby, ale stał się bogiem, gdy tego pożałował. Nie przeprosił przy tym własnej żony, ani w żaden sposób jej nie zadośćuczynił. Ta znienawidzona przez Winnie legenda na samym początku powieści zapowiada ogromne różnice kulturowe pomiędzy rzeczywistością chińską, w której rozgrywa się akcja powieści, a współczesną mentalnością amerykańską, w której powieść powstała. Największe rozbieżności dotyczą roli i pozycji kobiet w obu społeczeństwach. „Czemu miałabym się cieszyć, że sądzi mnie człowiek, który zdradził swoją żonę? To jego żona była dobra, a nie on" (s. 57) – buntuje się Winnie przeciwko tradycyjnie drugoplanowej roli kobiety, braku poszanowania dla jej potrzeb i nieuwzględnianiu jej uczuć w społeczeństwie chińskim.

W powieści Amy Tan chińskie społeczeństwo rządzące się zasadami konfucjanizmu uznaje „naturalną" zależność kobiety od mężczyzny i oczekuje od kobiety podporządkowania i uległości najpierw wobec ojca, a potem męża. W chińskim małżeństwie, żona prawnie przynależy do męża i musi się we wszystkim podporządkować jemu i teściowej. Źle traktowana, nawet publicznie, nie otrzyma znikąd pomocy, ponieważ nikt nie odważy się ingerować w prywatne sprawy jej męża. Kobieta nie może posiadać żadnej własności, nie pracuje, więc nie może odejść i utrzymać się samodzielnie. Pojęcie przyrodzonych praw człowieka, zarówno kobiety, jak i mężczyzny, to pojęcie w Chinach czysto abstrakcyjne. Małżeństwo traktuje się jak inwestycję, aranżują je rodziny przy pomocy swatki i często młodzi po raz pierwszy spotykają się dopiero podczas ceremonii ślubnej.

Jiang Weili dzieli los wielu chińskich kobiet — nie jest szczęśliwa w małżeństwie. Wyjątkowość jej sytuacji polega jednak na tym, że staje się zakładniczką w małżeństwie z kłamcą, sadystą i zboczeńcem. Wen Fu katuje, gwałci i zdradza żonę, znęca się nad dziećmi, dopuszcza się licznych samowoli i nadużyć w pracy. Jiang Weili wielokrotnie chce od niego odejść, ale Wen Fu nie godzi się na rozwód, a wymaga tego chińskie prawo. Bohaterka zdaje się mieć w genach sprzeciw przeciwko męskiej dominacji, bo już jej matka, kobieta piękna i niezależna, wydana za mąż wbrew jej woli, nigdy nie pogodziła się z podrzędną pozycją drugiej żony swego męża. Odeszła, gdy Jiang Weili miała sześć lat. Był to fakt tak niesłychanie skandaliczny, że starannie go ukryto, pozorując żałobę po jej rzekomej, nagłej śmierci. Dziewczynce nigdy nie powiedziano, co naprawdę stało się z matką. Już po przyjeździe do USA Winnie serdecznie nienawidzi doktryny konfucjanizmu za podporządkowanie żony mężowi.

W książce Amy Tan brak jakiejkolwiek pozytywnej postaci męskiej. Jedynym idealizowanym bohaterem męskim jest Jimmy Louie, drugi mąż Jiang Weili, ale jest on bardziej Amerykaninem niż Chińczykiem. W chińskich rozdziałach *Żony kuchennego boga* wachlarz postaci męskich składa się bądź z typów psychopatycznych i zwyrodniałych jak Wen Fu, bądź słabych i ograniczonych jak Jiaguo, mąż przyjaciółki bohaterki, bądź wreszcie tyranów na wzór jej ojca. Pozytywnymi bohaterkami są jedynie ciemiężone kobiety, odważne, dobre i piękne. W sytuacjach krytycznych budzi się w nich heroizm i bohaterstwo, a upokorzenia znoszą mężnie i z nadzieją na poprawę losu. Pierwszoosobowa narracja

podkreśla subiektywizm relacji, ale tak silne skontrastowanie płci zdaje się dowodzić, że w świecie podziału, w którym władza należy do mężczyzn, a podporządkowania wymaga się od kobiet, obie grupy czeka nieuchronna degradacja – kobietom brak męskiej siły, a mężczyznom kobiecej wrażliwości. W politycznie poprawnych i sfeminizowanych, współczesnych Stanach Zjednoczonych relacja bohaterki może być odczytana jako ostrzeżenie przed złem, jakie rodzi nie kontrolowany męski szowinizm.

Żona kuchennego boga to także powieść o przyjaźni. Winnie i Helen poznają się jako młode mężatki towarzyszące mężom na obozie szkoleniowym dla pilotów chińskich Sił Powietrznych w pobliżu Szanghaju. Ta przyjaźń przetrwa przez całe ich dorosłe życie. Nie zadecydowały świadomie o pozostaniu przyjaciółkami, związał je ze sobą podobny los, a mimo to ich związek jest tak silny, że przetrwał wzajemne kłótnie, zdrady, nieporozumienia i sytuacje kryzysowe stworzone im przez otoczenie. Winnie i Helen są dla siebie większym oparciem niż rodzina dla każdej z nich. To Helen zmusiła Winnie podstępem do zwierzenia się Pearl ze swojej przeszłości i doprowadziła do pojednania matki z córką. Winnie opowiada o swojej przyjaźni z Helen: „Sama nigdy nie wybrałabym jej sobie za przyjaciółkę. Czasami nie lubię nawet jej towarzystwa. Nie zgadzam się z jej opiniami. Nie podziwiam jej charakteru. Jednak mimo wszystko jest mi bliższa niż siostra. Spokrewniło ją ze mną przeznaczenie i długi. Dochowywałam jej sekretów, a ona dochowywała moich. Istnieje między nami szczególny rodzaj lojalności, dla której język tego kraju [tzn. USA] nie zna nawet określenia" (s. 73-74).

Książka zdobyła ogromną popularność w Stanach Zjednoczonych nie tylko dzięki temu, że zawiera tak modny obecnie wątek psychoterapeutyczny, analizuje relacje między rodzicami a dziećmi, ukazuje proces kształtowania osobowości przez traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa oraz porusza feministyczny temat dyskryminacji i wykorzystywania kobiet. Gwarancją czytelniczego powodzenia jest również egzotyczne miejsce wydarzeń. Śledząc losy bohaterów, czytelnik poznaje różnorodność Chin, od luksusowych rezydencji ojca Jiang Weili, bogatego przemysłowca z Szanghaju, po ubogie pola i gliniane chaty wieśniaków zamieszkujących góry w centralnej części Chin. Z powodu odległości geograficznej i izolacji politycznej, Chiny aż do dziś pozostają krajem ogromnie egzotycznym dla większości Amerykanów i Europejczyków. Ten drugi co do wielkości i najludniejszy kraj świata o przebogatej kulturze od wieków budzi zainteresowanie, ale i wiele obaw. Do opinii publicznej przedostają się tylko oficjalne informacje na temat modernizacji gospodarczej i politycznej reżimu Jiang Zemina. Ocieplenie stosunków dyplomatycznych i liberalizacja wymiany handlowej Chin ze światem zachodnim rodzi nadzieję na rozwój demokracji w tym jednym z ostatnich krajów komunistycznych. Z drugiej strony niepokoją ambicje mocarstwowe Chin, ich zbliżenie z Federacją Rosyjską, rozbudowa armii wyposażonej w broń atomową i powtarzające się raporty organizacji międzynarodowych alarmujące o przypadkach łamania praw człowieka i prześladowaniu przeciwników politycznych reżimu. Wiele emocji budzi także do dziś nie rozwiązany konflikt komunistycznych Chin z demokratycznym Tajwanem i nasilające się aspiracje tych pierwszych do wchłonięcia niezależnej wyspy.

Amy Tan w *Żonie kuchennego boga* opisuje Chiny przed dojściem do władzy komunistów i pozwala czytelnikowi zrozumieć procesy, które doprowadziły kraj do rozpadu na dwa niezależne państwa. Jiang Weili przychodzi na świat w Szanghaju, w bogatej rodzinie chińskiego przemysłowca, wkrótce po obaleniu cesarstwa w 1919 roku, gdy Chiny są młodą republiką, ciągle jeszcze pogrążoną w wojnie domowej, zacofaną gospodarczo i politycznie uzależnioną od faktycznych kolonizatorów: USA, Japonii i kilku państw europejskich. Częścią wielkiego terytorium Chin rządzi Kuomintang (Partia Narodowa) pod przywództwem Czang Kaj-szeka, który dąży do odbudowy i umocnienia suwerennego państwa i demokracji. Część kraju opanowała, powstała w 1921 roku z inspiracji Związku Radzieckiego, Komunistyczna Partia Chin pod wodzą Czou En-laja i Mao Tse-tunga, która dąży do ogłoszenia Chin kolejną republiką radziecką. Między Kuomintangiem i KPCh toczy się krwawa wojna domowa, której ofiarą pada Kun, przyrodni brat Jiang Weili, oskarżony i stracony przez Kuomintang za sprzyjanie komunistom, ponieważ sprzedał im kilka bel materiału w swoim sklepie, nie wiedząc nawet, kim są jego klienci.

Oprócz walk wewnętrznych, Chinom zagraża także militaryzm japoński. W 1931 roku Japonia niemal bez walki opanowała Mandżurię i utworzyła tam marionetkowe państwo Mandżukuo. W 1937 roku wojska japońskie uderzyły na Chiny właściwe, co, wbrew opinii zachodnich historyków, narratorka uważa za początek II wojny światowej. Słaba

i skłócona armia nie była w stanie przeciwstawić się Japończykom. W pomoc dla chińskiej armii bardzo zaangażowały się Stany Zjednoczone, organizując szkolenia wojskowe, dostawy sprzętu, pieniędzy i kadry oficerskiej, ale nie umożliwiło to armii chińskiej wyparcia wojsk japońskich poza granice kraju. W kursie pilotów chińskich Sił Powietrznych zorganizowanym i sfinansowanym przez USA uczestniczy Wen Fu. Działania armii chińskiej były nie skoordynowane, a armii brakowało dyscypliny. Przypadki dezercji i łamania rozkazów były na porządku dziennym, czego wielokrotnie dopuszcza się w powieści Wen Fu i co nie wywołuje żadnych konsekwencji ze strony przełożonych. Wobec braku koordynacji działań lotnictwo chińskie często dokonywało więcej szkód niż pożytku. Dowodem może być zbombardowanie Szanghaju przez chińskich pilotów w zamieszaniu bitewnym na samym początku wojny. Po wkroczeniu żołnierzy japońskich do Szanghaju piloci z oddziału Wen Fu uciekają aż do Kunmingu, by tam, daleko w górach na północy kraju, doczekać końca wojny. W powieści nie pada słowo „dezercja", wyjeżdżają rzekomo w bardzo ważnej sprawie, trudno jednak oprzeć się refleksji, że wszystkie ważne sprawy armii w czasie wojny zlokalizowane są na froncie, a nie z dala od niego. Wobec słabego oporu wojsk chińskich już w 1938 roku japońscy wojskowi przejęli w Chinach pełnię władzy i wycofali się dopiero po kapitulacji z 1945 roku.

Rodzina Jiang Weili stara się uniknąć wpływu historii, ale jest to bardzo trudne w tak burzliwych czasach. Zwykłym ludziom trudno zrozumieć niuanse ideologiczne. Kuomintang, komuniści i Japończycy na równi jawią się im jako wrogowie, których przychylność należy pozyskać, bo od tego zależy ich życie. Dlatego też, gdy szaleje antykomunistyczny terror Kuomintangu, nawet mimo braku faktycznych powiązań z KPCh, lepiej nie domagać się uznania niewinności Kuna. „Nawet to, że znało się imiona ludzi, którzy otarli się o marksistów, mogło się okazać niebezpieczne. Nie miało znaczenia, że Kun już nie żyje i nigdy do rewolucjonistów nie należał" (s. 71), wyjaśnia bohaterka. Gdy władzę przejmują kolejne formacje polityczne, rodzina posługuje się odpowiednio zmodyfikowaną historią Kuna, żeby jak najlepiej przystosować się do nowej rzeczywistości.

W końcu Jiang Weili udaje się opuścić kraj na kilka dni przed zamknięciem granic przez nowe, komunistyczne władze. W USA już jako Winnie stosuje tę samą politykę uników i przekształcania przeszłości zależnie od potrzeb. „Och, nie ja jedna odwróciłam się od starych wspomnień, żeby lepiej pasować do nowej rzeczywistości" (s. 72), Winnie stwierdza w rozmowie z Pearl.

Podobnie jak dzieje Kuna, historia Chin zyskuje lub traci szlachetny charakter zależnie od punktu widzenia. Ludziom uwikłanym w historię jawi się ona jako bezsensowny chaos, którego wpływu starają się uniknąć. Rozważając przyczyny wojny domowej i klęski Chin w starciu z Japonią narratorka zdaje się wskazywać na strach i bezradność mężczyzn wobec gwałtownych zmian rzeczywistości, który starają się maskować brutalnością. Winnie trafnie charakteryzuje podobieństwo ojca do stryja: „Ten sam zagubiony umysł, ten sam słaby duch. Ich oczy poruszały się wolno tam i z powrotem, jakby szukali opinii u każdego, nie mając własnego zdania. Zrozumiałam, że zawsze tacy byli. Przez te wszystkie lata udawali tylko, że wszystko kontrolują, krzyczeli, kiedy nie wiedzieli, co powiedzieć, i straszyli otoczenie, żeby ukryć własny lęk" (s. 358).

Żona kuchennego boga posiada pewne cechy antyutopii. Opisuje co prawda rzeczywistość gdzieś i kiedyś istniejącą, ale dla przeciętnego czytelnika cywilizacji zachodniej równie odległą i rządzącą się równie niezrozumiałymi prawami, co orwellowska Oceania. Amy Tan nie stroni od dydaktyzmu, powieść ostrzega przed konsekwencjami podziału i dyskryminacji społecznej. Nie wolno zlekceważyć faktu, że w społeczeństwie naznaczonym brakiem porozumienia i dominacją jednej grupy społecznej nad drugą – nieważne czy podział dotyczy płci, urodzenia, wykształcenia czy zamożności – żadna ze stron nie odnosi korzyści.

Amy Tan: *Żona kuchennego boga*, przeł. Ryszarda Jaworska. Prószyński i S-ka, Warszawa 1998, ss. 445.

TADEUSZ P. POLANOWSKI

ZMYSŁOWE I ŚWIĘTE...

Jeśli ktoś gdzieś na świecie zgubił swoją religię,
to w tej chwili może ją znaleźć tylko w Polsce.
Pod warunkiem, że ta religia jeszcze w ogóle istnieje.

Finess Morrison, koniec XVI w.

Barok jest – przyjmując za J. Krzyżanowskim sinusoidalny model rozwoju kultury – po stronie średniowiecza i podejmuje rozwiązania opozycyjne w stosunku do renesansu. Ta kontynuacja i ten sprzeciw nie są jednak proste. Paradoksalność barokowych rozwiązań polega m.in. na tym, że w wielu wypadkach szuka się wyjść kompromisowych. Widać to w zrodzonej wówczas tendencji przerzucania pomostu między „świętym" i „zmysłowym".

Opozycję tę wyczerpująco opisuje Mirosława Hanusiewicz w pracy *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. A barok to czasy po ekumenicznym soborze trydenckim, czasy kontrreformacyjnego umacniania Kościoła, próba odzyskania przez niego utraconych pozycji; obecność zakonu kapucynów i przede wszystkim – jezuitów. Misyjna działalność Towarzystwa Jezusowego, chcąca pozyskać także środkami ziemskimi bliźniego i świat dla Kościoła i Boga, w dużym stopniu przesądza o charakterze ówczesnej wiary, a także kultury.

W baroku odżywa średniowieczny humanizm teocentryczny. Dzieje się tak m.in. za sprawą hiszpańskich świętych: Teresy z Awila, Jana od Krzyża i Ignacego Loyoli, ale różnica między tymi humanizmami jest znaczna. Pierwszy humanizm wyraża Franciszek z Asyżu, drugi najpełniej Ignacy Loyola; Franciszek ciało miał w pogardzie, Ignacy – nie ufając mu, doceniał jego użyteczność. M. Hanusiewicz, mówiąc o barokowej „teologii ciała" pisze: *Nie ciało jest złe, a jedynie bywa nasz sposób obchodzenia się z nim. Ono samo – dobre już dlatego, że stworzone przez Boga – dostąpiło największego z możliwych zaszczytów przez wcielenie Syna Bożego* (s. 223).

To barokowe dowartościowanie ciała sprawia, że w poezji tego okresu można mówić o sensualizmie, który przeciwstawia się „formalizmowi, intelektualizmowi i idealizmowi" (s. 7). Z jednej strony w poezji religijnej baroku istnieje dążenie do świętości, do rozwijania sfery ducha, przebóstwienia; z drugiej – akceptowanie zmysłowości, znaczne związanie z ciałem, które skłonne jest do grzechu. To iście barokowe przeciwieństwo czyniło życie człowieka tego czasu niespokojnym, pełnym napięć. Sęp-Szarzyński, wobec paradoksalności ludzkiej egzystencji, postrzega życie jako „bojowanie".

M. Hanusiewicz ukazuje proces załamywania się renesansowego rozumowego poznawania świata i towarzyszące mu w baroku narastanie zwątpienia w poznawczą skuteczność subiektywnego, zmysłowego odbioru rzeczywistości. Człowiek w siedemnastowiecznej poezji ulega złudzeniom, grze pozorów, chętnie wykorzystuje igranie światła i mroku, przywołuje motywy życia (ciała) i śmierci (kościotrupa), szyby i odbijającego obraz lustra. *Bo przecież* – pisze Hanusiewicz – *jest to właśnie czas, w którym uczeni wpatrzeni w szkło zwierciadlane teleskopu usiłują poznać kolory światła* (...) *Życie doczesne to zatem błądzenie w świecie szkieł, przez szklaną szybę w oknie można zobaczyć pejzaż lub – Boga, przez szkło teleskopu – kosmos, lecz w zwierciadle to samo szkło stawia nas wobec samych siebie* (s. 68).

W XVII-wiecznej poezji religijnej, obok tu i ówdzie pojawiającego się motywu Narcyza, szeroko eksploatowany jest temat osób świętych, a także grzeszników, którzy często przechodzą trudną drogę nawrócenia. Symbolem tej drogi staje się ulubiona w baroku postać Marii Magdaleny. *Miłująca w zapamiętaniu była także bliska wrażliwości barokowej jako uosobienie paradoksu: oto święta grzesznica, kobieta, której nieobce były uroki zmysłowej rozwiązłości, ale i najwznioślejsze porywy miłości Bożej* (s. 304).

Ten proces przechodzenia od grzechu do świętości był też częstym motywe – jak pisze Hanusiewicz – sztuki jezuickiej, cechującej się kreowaniem iluzji, poddawanych z kolei wymogom duszpasterskim, moralizatorskim czy dydaktycznym (s. 82). Poezji tej nieobce było w obrazowaniu nasycenie elementów nacechowanych zmysłowością – apelującymi do słuchu, wzroku, zapachu... Dobrym i chętnie wykorzystywanym w poezji religijnej tego okresu wzorem zespolenia ziemskiego uczucia miłości z niebiańskim były dla wielu

poetów symboliczne postaci Oblubienicy (wiernych) i Oblubieńca (Chrystusa) w biblijnej *Pieśni nad pieśniami*.

Barokowy sensualizm w poetyckim rysowaniu bohaterów ujawniał się, zdaniem autorki, także w zmysłowym opisie osoby Jezusa, ukazywanego z makabrycznym przerysowaniem Jego umęczenia, biczowania – z ulubionymi w średniowieczu potokami krwi. Chrystus jest też przedstawiany z werystycznym rejestrowaniem ludzkich reakcji Dziecięcia, które tuli się do matki, a ona je pieści, całuje: *W barokowej poezji religijnej opiewa się najczęściej i bez alegorycznych zawikłań pieszczoty „panny czystej", która swego Syna: „Pieści, tuli grzeje, ściska/ I na rękach piastuje", jak pisał Wespazjan Kochowski* (s. 250).

W pracy *Święte i zmysłowe...* odrębnie rozpatrywane jest zagadnienie poezji mistycznej, czy raczej – częstej w tym okresie jej imitacji. Także tu, jak we wcześniej przywoływanych rodzajach wypowiedzi, poeci korzystają z konkretnego, zmysłowego języka Biblii.

Uwagi o ciekawej i inspirującej książce Mirosławy Hanusiewicz pragnę zakończyć pytaniem, czy polskiej religijnej kultury przełomu wieków i tysiącleci, po Soborze Watykańskim II (też ekumenicznym), nie drąży nasilająca się niepewność, wewnętrzne rozdarcie między tym co zmysłowe i w perspektywie święte? (święte znaczy należące do Boga, który jeden jest święty). Jan Twardowski, najchętniej obecnie wydawany poeta, swą twórczością nawiązuje właśnie do baroku. Posługując się oksymoronem, zaprzeczeniem, wskazuje na to, co niepoznawalne a istotne, na to, co duchowe i cielesne, wiodące od „zmysłowego" do „sakralnego" i odwrotnie...

Mirosława Hanusiewicz: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. RW KUL, Lublin 1998, ss. 408.

MARIA WRZESZCZ

AMBONA I LITERATURA

Dzisiaj, w epoce dominacji „kultury obrazkowej", słowo literackie odgrywa coraz mniejszą rolę w codziennych sytuacjach życiowych. Dlatego bardzo cieszy, gdy na szczególnie ulubione fragmenty poezji i prozy natrafię w różnych nieliterackich tekstach, audycjach, wystąpieniach okolicznościowych, wreszcie w kazaniach. Wsłuchując się w nie uważnie, na nowo odkrywam piękno utworów, dobór cytatów i stale uzupełniam własną znajomość sztuki słowa.

Od dzieciństwa lubiłam słuchać tej mojej literatury w kościele, przekazywanej z wielkim przejęciem w głosie, wywołującym wręcz ciarki, najpierw przez mojego wieloletniego proboszcza, śp. ks. prałata Jana Lisa, tragicznie zmarłego 12 listopada 1979 roku przy budowie plebanii w Szczecinku.

Wydaje mi się, że ostatnim okresem poważnego zainteresowania literaturą było kaznodziejstwo burzliwych lat 70. i 80. Podczas studiów wraz z przyjaciółmi chodziliśmy do kościoła akademickiego w Lublinie „na ojca Huberta Czumę SJ", uczestniczyliśmy w niezapomnianych rekolekcjach wielkopostnych, prowadzonych przez ojca Karola Meisnera OSB, śp. ks. prof. Włodzimierza Sedlaka, ks. Mieczysława Malińskiego, śp. księdza Jana Zieję, śp. ks. prof. Janusza Pasierba.

W latach 80. zauroczeni byliśmy homiliami: śp. ks. Mieczysława Brzozowskiego, księdza Wacława Oszajcy, ojca Jana Góry OP.

Nadszedł też trudny czas, zdawałoby się tak zwyczajnych, a zarazem niezwykle poruszających serca, sumienia i umysły, kazań śp. księdza Jerzego Popiełuszki oraz wykwintnych literacko homilii radiowych ks. bpa Józefa Zawitkowskiego. Od ponad dwudziestu lat chłoniemy słowo Boże, w niezrównany sposób głoszone przez Ojca Świętego Jana Pawła II.

Tkwiąc we współczesnej homiletyce odkryłam niedawno zapomniany świat starych kazań dzięki – opublikowanej przed kilkoma miesiącami przez Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej BIBLOS – książce Antoniego Bednarka, zatytułowanej *Ambona i literatura. Eseje z historii wzajemnych powiązań*, już ósmej w jego bogatym i cenionym przez znawców dorobku naukowym.

Na tę monografię inicjującą nowy typ badań, składa się dwanaście ważkich rozpraw omawiających wybrane kazania najwybitniejszych głosicieli Ewangelii od XVII wieku po czasy obecne. Dzięki niej poznajemy znakomitych księży-mówców, wielkich oratorów: Andrzeja Radawieckiego (autora jednego z najpiękniejszych zdań, jakimi obdarzyła nas staropolszczyzna: „Kiedy Hiszpana spytasz: W Hiszpaniej, kto jest? powie, szlachcic. Tak we Francyjej Francuz, w Anglijej Angielczyk. Tu w Polszcze śmiele każdy szlachcic, by najuboższy, kiedy go spytają kto jest, rzec może: Jestem syn koronny"), Aleksego Prusinowskiego („wielkopolski Skarga"), Jana Chryzostoma Janiszewskiego, bpa Floriana Stablewskiego (nawiązywał do stylu romantycznego, posługiwał się cytatem literackim), Aleksandra Jełowickiego (dla wychodźstwa polskiego we Francji był „kością jego kości i ciałem jego ciała"), Maksymiliana Małopolskiego (dominikanin, kaznodzieja z literacką wyobraźnią), Włodzimierza Jasińskiego (dostrzegał sakralny wymiar literatury i sztuki w ogólności), bpa Antoniego Władysława Szlagowskiego (najbardziej „owładnięty" przez literaturę mówca kościelny, traktował literaturę jako mitologię narodu), Józefa Rokosznego, Stefana Momidłowskiego, Nikodema Cieszyńskiego (uważał, że kaznodziejstwo należy do literatury pięknej, „mówca winien trochę być poetą"), Euzebiusza Statecznego (jego zdaniem „poezja nie naucza wiary jak Apostoł, nie daje za nią życia, jak Męczennicy, lecz gdy prawdziwie wielka i wzniosła, daje świadectwo prawdzie") i innych.

W przytoczonych przez A. Bednarka fragmentach zapomnianych kazań odnajdujemy piękno dawnych modlitw, odsłaniających także estetyczne uwrażliwienie zanoszących je, zwłaszcza w romantyzmie. W epoce tej literatura zaroiła się od motywów i scen modlitewnych, pięknych suplikacji. Tworzyli je nie tylko wieszcze, ale i zwykli wyrobnicy pióra, bowiem modlitwa daje niepodważalną rękojmię „zwycięstwa zupełnego, zwycięstwa trwałego, jakie sam Bóg walczącym w wojnie sprawiedliwej daje". To ona obok męczeństwa jest godnym Polaka orężem, gdyż „naród nasz zdobył się na onę... walkę... Aż mu modlitwę za bunt policzono i za modlitwę w kościołach nawet na śmierć zabijano". Wpisano zatem modlitwę w krąg działań militarnych. Szło o to, żeby Polacy wymodlili Polskę, „wymodlili – tak jak wywalczyli".

Po literaturę romantyczną, dzieło trzech wieszczów, „gęślarzy natchnionych", sięgali wielcy kaznodzieje u progu niepodległości, zwłaszcza biskupi: Władysław Bandurski, Józef Teodorowicz, A. W. Szlagowski. Ich mowy obmyślane były jako rozległe opowieści o historii narodu, o jego zmaganiach, ofierze, trwaniu w nadziei i wreszcie triumfie zmartwychwstania.

Ogromnie ważny i interesujący esej poświęcił Bednarek pożegnaniom pisarzy. Przypomniał XX-wieczne teksty żałobne ku czci wybitnych twórców (m.in. Słowackiego, Sienkiewicza, Prusa, Reymonta, Rostworowskiego). To one właśnie stanowią chyba najciekawszy nurt wystąpień okolicznościowych obu ostatnich stuleci. Oracje te nauczają, moralizują, udowadniają, że narodowi potrzebna jest ciągła obecność wieszczów. Świetnym dopełnieniem analizy tych mów jest załączona bibliografia kazań żałobnych ku czci pisarzy za ostatnie półtora wieku.

Autor omawianej książki oprócz treści kazań w swoich badaniach wydobył również u kaznodziejów dbałość o język, zadomowienie w polszczyźnie, uwrażliwienie na jego urodę, troskę o kształcenie wyobraźni, apel o odrodzenie wymowy, która „może kwitnąć w kraju wolnym, w niewoli umiera", o ustawiczne obcowanie z literaturą (wzbogaca odświętność form przekazu), bowiem „językiem literatury łatwiej można wyrazić to, co niewyrażalne". Literatura zapewnia kaznodziejstwu również „określony styl wyobraźni, ustawia jej głos". Wyposaża ją w ten rodzaj wrażliwości, który rozszerza skalę możliwości człowieka mówiącego.

Warto także przytoczyć konkluzję rozważań autorskich: *Kaznodziejstwo jest przewodnikiem, ale i pośrednikiem po różnych drogach doświadczeń religijnych, a literatura jest świadectwem jednego z nich i dysponuje zasobem wartości bezcennych.*

Pod wpływem lektury książki *Ambona i literatura* zgłaszam postulat opracowania i opublikowania dwóch antologii – jednej zawierającej stare zapomniane tekstu kaznodziejskie, zwłaszcza XIX wieku i drugiej – poświęconej homiletyce funeralnej ku czci wybitnych pisarzy. Myślę, że znajdzie się wydawca, który je opublikuje. Póki co, zachęcam – nie tylko kaznodziejów – do sięgnięcia po tę niezwykle interesującą i pożyteczną książkę.

Antoni Bednarek: *Ambona i literatura. Eseje z historii wzajemnych powiązań.* Wydawnictwo Diecezji Tarnowskiej BIBLOS, Tarnów 1998, ss. 186.

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

ATRAMENTOWE SZKICE SIMCHY NORNBERGA

Leży przede mną album pt: *Simcha Nornberg. Księga ascezy i radości życia* ze wstępem Jana P. Hudzika, wydany bardzo starannie pod koniec 1999 roku przez Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN w Lublinie i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius w Krakowie.

Album tyle ciekawy (przynajmniej pod względem edytorskim) co zaskakujący, pozostawiający uczucie niedosytu zarówno pod względem treści literackiej jak i zaprezentowanego materiału ilustracyjnego. Wydawcom jak i autorowi wstępu chodziło o przybliżenie polskiemu czytelnikowi i widzowi jednego z aspektów twórczości plastycznej Simchy Nornberga – szkiców (rysunków) o tematyce figuralnej, wykonanych przy użyciu pędzelka i atramentu w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. Szkiców, pokazanych w Polsce po raz pierwszy i jedyny w 1997 roku, ale za to dwukrotnie: w czerwcu i lipcu w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz we wrześniu i październiku w Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN (pisaliśmy o tej wystawie w „Akcencie" nr 4 z 1997 r.).

Kim jest Simcha Nornberg? Dlaczego jego twórczość stała się pretekstem do opublikowania na dobrym papierze kredowym, w efektownej, sztywnej okładce ponad stu szkiców, pogrupowanych – przez autora wstępu – w bloki tematyczne?

Odpowiadając na pierwsze pytanie można powiedzieć w skrócie, że jest jednym z nielicznych polskich Żydów (urodzony w Brzesku Nowym koło Krakowa w 1918 roku), którym udało się przeżyć holocaust, okropności stalinowskiego terroru, być świadkiem tragicznej historii, historii, która nie może się już więcej powtórzyć. Więziony w łagrach Karelii, a następnie w okolicach Archangielska, w 1946 roku wrócił do Polski. Po prowokacji ze strony komunistów – w 1948 roku – znalazł się w Izraelu, gdzie został znanym działaczem syjonistycznym, co umożliwiło mu zrobienie szybkiej kariery politycznej. Jednocześnie ukończył studia prawnicze. Ale tak naprawdę, od dzieciństwa chciał być malarzem i chociaż oficjalnie zajmował się przez dziesięciolecia czym innym (prowadził z powodzeniem własną kancelarię adwokacką), ciągle malował, w dużej mierze dla własnej przyjemności, dla sprawdzenia siebie samego. Sytuacja uległa zmianie – raczej niespodziewanie – w 1972 roku, gdy doszło do zorganizowania dwóch dużych wystaw obrazów Nornberga w Stanach Zjednoczonych – w Chicago i Bostonie. Twórca odniósł znaczący sukces komercyjny, większość obrazów została sprzedana, a on sam zdecydował się na krok, o którym marzył od dawna. Porzucił karierę prawniczą i poświęcił się wyłącznie malarstwu.

Przez pierwsze dziesięć lat maluje setki obrazów i rysunków nawiązujących tematycznie do nie istniejącego już świata Żydów Europy Wschodniej, w tym – co zrozumiałe – do życia miast i miasteczek w przedwojennej Polsce. Prace te, wystawiane na całym niemal świecie (głównie w Ameryce, Europie, a nawet Afryce Południowej), szybko znalazły licznych i wdzięcznych odbiorców. Lata następne (80. i 90.) przynoszą kolejne obrazy, w tym coraz liczniejsze w twórczości Nornberga rysunki, coraz bardziej uniwersalistyczne, skoncentrowane na ukazaniu samotności postaci ludzkiej, chętnie poruszające problemy życia, wiary i miłości, z pominięciem wątków martyrologicznych.

Odpowiedź na drugie pytanie nie jest już tak prosta, ani oczywista. Przede wszystkim dlatego, że autorzy albumu w ogóle nie pokazują nam malarstwa Nornberga, a więc tego aspektu jego twórczości plastycznej, który – jak się tylko można domyślać – przyniósł mu międzynarodowe uznanie i rynek zbytu. Ze wstępu Jana P. Hudzika możemy się jedynie dowiedzieć, że Horst Dieter Rauh, współautor niemieckiego albumu malarstwa izraelskiego artysty, określa jego styl jako późnoimpresjonistyczny, co zbliża go do międzywojennych twórców malarstwa włoskiego, takich jak Pisis, Mafai i Scipione. Być może tak jest w rzeczywistości, ale polski widz, który nigdy nie oglądał tych obrazów, nie jest w stanie zweryfikować tej opinii, zwłaszcza że i malarstwo wspomnianych Włochów nie należy do najpopularniejszych w naszym kraju. W wyrobieniu własnego sądu o twórczości Nornberga nie pomaga również obszerny esej Hudzika. W dużej mierze dlatego, że autora interesuje bardziej aspekt filozoficzny poczynań plastycznych promowanego artysty, próba odczytania (zrozumienia) jego myślenia o sztuce, niż analizowanie, omówienie i skomentowanie samych dzieł, niestety wyłącznie atramentowych szkiców. Gdzieś na margi-

nesie Hudzik informuje nas, że mamy do czynienia z inspiracjami kubizmem, a zwłaszcza nadrealizmem. Tylko jeden jedyny raz autor wstępu porusza (na stronie 19-20) najważniejszy – jak mi się wydaje – aspekt twórczości Nornberga i w ogóle artystów pochodzenia żydowskiego – problem figuratywności, ukazywania na płaszczyźnie obrazu lub na papierze czerpanym czy arkuszu brystolu (jak to ma miejsce w przypadku bohatera albumu) postaci ludzkich, aktów kobiecych czy wreszcie Chrystusa na krzyżu jako umęczonego człowieka.

Figuratywność jako taka, zakazana i obca w kulturze i religii judaizmu, kusiła artystów żydowskich od zawsze. Od wieków szukali więc Arkadii, w której mogliby – niczym nie skrępowani – rzucić wyzwanie losowi i uczynić materialnie to co dla wielu z nich istniało tylko w sferze ducha. To dlatego tak chętnie wyruszali do Paryża, który zwłaszcza w latach 1900-1939 stał się swoistą Mekką dla artystów pochodzenia żydowskiego z wielu krajów Europy Środkowej i Wschodniej, w tym – w znacznej mierze – z Polski i Rosji. Właśnie nad Sekwaną, w tym tyglu gdzie mieszały się różnorodne tendencje i kierunki, żydowscy malarze i rzeźbiarze znajdowali tak potrzebną im tolerancję i akceptację dla swoich poczynań. Po raz pierwszy poczuli się wolni i nie skrępowani żadnymi zasadami, byli jednymi z wielu, którzy podjęli – z powodzeniem – próbę stworzenia własnego stylu. I chociaż dzisiaj, nie do końca jesteśmy w stanie powiedzieć na czym ten styl polega (najchętniej mówi się o ekspresji w połączeniu z elementami lokalnej tradycji, wyniesionej z kraju urodzenia), to jednak dysponujemy określeniem dla tych artystów – reprezentanci Ecole de Paris.

Byli nimi na pewno wielcy poprzednicy Nornberga – Marc Chagall i Chaim Soutine (ale nie odważyłbym się nazwać ich – jak to uczynił Hudzik – twórcami szkoły paryskiej). Twórcy, których malarstwo wywarło ogromny wpływ na całe pokolenia artystów europejskich, zarówno współczesnych im, jak i tworzących znacznie później. W tym także na naszego artystę. Niestety zamieszczone w albumie wyłącznie reprodukcje szkiców atramentowych nie pozwalają na pełną ocenę osobowości plastycznej Nornberga. Można jedynie stwierdzić, że jako rysownik ma talent i ogromną łatwość posługiwania się kreską i plamą. Jego szkice cechuje lekkość i swoboda w modelowaniu ciała ludzkiego, a zmysłowego aktu kobiecego przede wszystkim. Wyczuwalna skłonność do syntezy, łatwość, z jaką artysta korzysta świadomie z gotowych „cytatów" zapożyczonych od największych reprezentantów Ecole de Paris (obok zauroczenia wizyjnym malarstwem Chagalla znajdziemy również inspiracje Modiglianim) powoduje, że szkice Nornberga ogląda się z przyjemnością, ale bez specjalnych emocji. Nie jest to twórczość, która zaskakuje oryginalnością czy śmiałością ujęcia tematów. To co oglądamy w albumie jest miłe dla oka, ale nic poza tym. Szkoda więc, że jego twórcy i wydawcy nie pokusili się o zaprezentowanie całego oeuvre Simchy Nornberga.

Simcha Nornberg: *Księga anczy i radości życia*, ze wstępem Jana P. Hudzika, wyd.: Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Collegium Maius, Kraków, Lublin 1999, ss. 191, il. 128, fot. 18.

ROBERT MARTYNA

WIERSZ W IMADLE ESTETYKI

Wynik badań wersologicznych, szczególnie w ich wymiarze historycznym, od dawna stanowią ważną i istotną część historii literatury, teorii przekładu artystycznego, nawet krytyki literackiej. Bez wątpienia współtworzą szeroko pojętą humanistyczną refleksję, która za przedmiot ma dzieło literackie i jego najważniejsze konteksty, choćby zagadnienie interpretacji. Rekapitulując dotychczasowe osiągnięcia nauki o wierszu, zarazem kreśląc jej perspektywy rozwoju, Lucylla Pszczołowska („Teksty Drugie" 1995, nr 5) zwróciła uwagę na dwa aspekty wiążące się z teraźniejszym statusem metodologicznym (badawczym): *Pierwszy dotyczący dróg rozwojowych dyscypliny, stanowi zarazem odpowiedź na pytanie, czego brak, a więc, co zaniedbano. W dziedzinie charakterystyki i interpretacji budowy wierszowej stosunkowo niewiele miejsca zajmował dotąd wiersz wolny* (...) i dalej: *Rozbudowując swoją teorię i metodologię, gromadząc rezultaty analiz, wersologia zbytnio może zamknęło się w sobie, nie kontaktując się w dostatecznym stopniu z innymi naukami (poza językoznawstwem, stylistyką, historią literatury, a ostatnio też teorią tekstu).*

Wzmiankowana przez autorkę *Wiersza polskiego* problematyka badań nad wierszem nienumerycznym (awangardowym i postawangardowym) wydaje się swoistego rodzaju aporemą współczesnej wersologii, szczególnie, gdy idzie o ujawnienie prawidłowości w szeregu rozwojowym polskiego wiersza, o jego systemowe uprawomocnienie (rola elementów wierszotwórczych, tzw. konstanty). Brak perspektywy funkcjonalnej skazywał wiersz wolny – mówiąc metaforycznie – na egzystencję w pasie „ziemi jałowej", na granicy pomiędzy wierszem a prozą (A. Kulawik, S. Sawicki), na definicje negatywne, których przedmiot coraz bardziej oddalał się od wersologii w stronę interpretacji aksjologicznych.

Książka Artura Grabowskiego *Wiersz. Forma i sens* jest odpowiedzią na pytania i dylematy współczesnych badań wersologicznych. W najogólniejszym sensie stanowi – bodajże drugą po pracy D. Urbańskiej (*Wiersz wolny – próba charakterystyki systemowej*, 1995) – monografię współczesnej formy wierszowej. Zarazem pracę Grabowskiego można czytać zgodnie z jej pierwotną chyba intencją – jako próbę powrotu ad fontes, do pytań podstawowych i fundamentalnych, pomijanych przez współczesną myśl wersologiczną, a zakorzenionych mocno, chociażby w estetyce, teorii komunikacji literackiej, semiotyce pragmatycznej czy współczesnej refleksji hermeneutycznej. Przetworzenie i przemieszczenie wielu dyskursów i dyrektyw metodologicznych w odniesieniu do problematyki wiersza, w dużym stopniu warunkuje charakter książki – jak wyraża się autor – „prolegomeny do przyszłej wersologii" (s. 7).

Dwie części wydzielone przez autora, pierwsza – teoretyczna, druga – dookreślająca i precyzująca wnioski badacza na materiale współczesnej poezji polskiej (od Przybosia i Peipera przez Baczyńskiego po poezję Nowej Fali), stanowią oś kompozycyjną.

Swoje rozważania Grabowski rozpoczyna do uzasadnienia wierszowego charakteru współczesnej poezji w jej realizacjach nienumerycznych: „porzuciwszy metrum i rytmikę poezja pokazała, iż dąży do wiersza" (s. 19). Fundamentem współczesnego wiersza jest samo zjawisko wersowości, a odpowiedzi na ściśle wersologiczne pytanie o przyczyny konkretnej delimitacji wersowej szukać należy, według badacza, w opisie semantycznych i pragmatycznych możliwości wersu, a więc klasyfikacji zasad wersowania. Te zaś służą kreacji komunikatu (nadinformacji), sama wersyfikacja to warunek sine qua non „lektury wersami", „element gry tekstowej, gry sensów, gry z czytelnikiem o wysoką stawkę głębokiej interpretacji" (s. 34). Jesteśmy na gruncie semantyki wersyfikacji rozumianej jako chwyt (por. W. Szkłowski) i swoistego rodzaju system modelujący, którego celem jest organizacja „nowego znaczenia... na gruncie samego systemu językowego" (s. 44).

Dokonując fenomenologicznej analizy istnienia i funkcjonowania wersu (wers-szum, wers-linijka, wers-napis, wers-dialog z tradycją, wers-fragment, itp.) autor zwraca uwagę na konsekwencje lekturowe czytania wierszem (wers-gest), które ujawnia „lektura pionowa tekstu-wiersza" (s. 45), ustanawiana przez wiesz wolny jako norma czytania. *Tekst już nie tylko „składa" się z wersów-etapów rozumienia, ale też „rozkłada" na wersy-etapy lektury* (s. 46).

Wstępne analizy i rozróżnienia pomiędzy delimitacją (notacją) a wersyfikacją, czyli sztuką wierszotwórczą (s. 53), ukierunkowują akcenty polemiczne wymierzone przeciwko teoriom wiersza reprezentowanym przez Dłuską i Kulawika. Te elementy, które obydwoje badacze opisali jako specyficznie wierszowe, czyli intonacja ekspresywna i arbitralna pauza, Grabowski uznaje za co najmniej fakultatywne, a nawet uprzednie wobec samej formy wierszowej (s. 49-50), zaś głównym przedmiotem dociekań czyni warunki istnienia formy wierszowej, więc zasady, „na mocy której bezwładna materia języka i mowy staje się wierszem" (s. 54).

Najbardziej interesujące partie wywodów autora, korzystającego z osiągnięć badawczych semiotyki i teorii komunikacji, dotyczą przede wszystkim ewolucji formy wierszowej odczytywanej na tle determinujących ją modeli komunikacyjnych, kodów nadania i odbioru, konwencji gatunkowych, świadomości „instytucjonalnej" i potocznej „tego, co jest wierszowością". Wyjaśnia Grabowski: [...] *akt kreacji jest swoistą manifestacją jakiejś interpretacji formy – pisać wiersz to ujawniać, co się przez wierszowość „rozumie"* (s. 62). Historię rozwoju wiersza, prowadzącą od izosylabizmu przez sylabizm i tonizm do wiersza współczesnego, skupieniowego, badacz traktuje jako proces specjalizacji samej formy, w dużej mierze ujawniający istotę wierszowości. *Forma wierszowa narastała przeto ujawniając się, był to proces odsłaniającej redukcji. Poznajemy więc cechy istotne wiersza przez redukcję cech uznanych za akcydentalne na danym etapie wzrostu świadomości formy* (...) *Historia wersyfikacji jest więc częścią teorii wiersza* (s. 60).

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, iż książka *Wiersz. Forma i sens* nie pretenduje do miana historii wierszowości w sensie tradycyjnym (tej, którą znamy choćby z procedur badawczych M. Dłuskiej), chce być raczej – jak najszerszym – spojrzeniem na ograniczenia i możliwości współczesnego wiersza widzianego w perspektywie tradycji i podlegającej zmianom, „ruchomej" świadomości społecznej. *Nie oznacza to* – zastrzega autor – *że tekst jest wierszem na podstawie aktualnej konwencji – ale oznacza to, że aktualna konwencja, aktualna świadomość tego, co jest wierszowością ma moc paradygmatu wobec całej tradycji wierszowej* (s. 63). Pisał niegdyś E. Balcerzan, iż „poetyckość (resp. literackość – R. M.) jest więc sprawą nie istoty rzeczy, ale świadomości społecznej", podobnie wierszowość podlega tym samym, w gruncie rzeczy, kulturowym determinacjom.

Grabowski przystępuje do deskrypcji współczesnego wiersza, wiersza liniowego, syntagmatycznego, jak go nazywa. Naturalnym środowiskiem estetycznym formy wierszowej jest komunikacja: „wierszotwórca tworzy wiersz, zaś odbiorca go odtwarza – pomiędzy nimi jest nośnik" – oto klasyczna zasada kooperacjonizmu. Specyficzne cechy i elementy wierszowe, jednocześnie elementy komunikacji, historycznie względne i „zamrożone" w tradycji (np. frazowanie, zestroje) stanowią podstawę do indywidualnych chwytów, tzw. ekspresji momentalnej. *Forma wierszowa musi być więc indywidualnym wcieleniem powszechnej zasady wierszowości* (s. 83). Do konstytutywnych cech wiersza liniowego autor zalicza: usamodzielnienie semantyczne wersów (wers jako „archisema"); procesualność wiersza i jego orientację pionową (czasowość); formę będącą zapisem myślenia (styl mentalny); otwartość wiersza-tekstu, zmuszającą czytelnika do odnalezienia mechanizmów spójności; wielogłosowość i serializm (por. wariacyjność w muzyce). Istotne przewartościowanie odnośnie wiersza współczesnego dokonało się w jego nastawieniu na wydarzenie lektury – wiersz „prowokuje wydarzenie lektury" (s. 84). Można powiedzieć – parafrazując wywody autora – że forma wierszowa organizuje się w przestrzeni *lecture-reécriture* albo też, jak chciał R. Escarpit, dzieło, w tym wiersz-tekst, jest faktem (zdarzeniem) w czytelniczej konkretyzacji. *Zmienia to radykalnie status ontyczny wiersza-tekstu, który z mimesis wypowiedzi przekształca się w mimesis procesu... Wykonując te same, co poeta gesty – wedle partytury wiersza – czytelnik zachowuje się w świecie, stwarzając go tym samym wokół siebie, dla siebie i jako swój* (s. 113), dodajmy – w określonym środowisku semiotycznym (rozdz. *Semiosis – znaczenie i rozumienie*). Konsekwencje tego ujęcia Grabowski śledzi w kolejnych partiach książki, analizując np. wierszowe użycie języka (pragmatyka wierszowa) i przeżycie estetyczne („wiersz jawi się jako coś do odkrycia") wynikłe z obcowania z dziełem sztuki – przedmiotem estetycznym, jakim jest poezja. Te ostatnie, dla badacza, zda się być synonimem samej lektury-rozumienia, znaczonej przez sensotwórcze działania autora i czytelnika, aktywności, której rezultatem jest „swoista rekonstrukcja wiersza jako formy językowej". Tym samym Grabowski precyzując przedmiotowe warunki, w jakich „doznanie" estetyczne zachodzi, podkreśla aspekt poznawczy (kognitywny) przeżycia estetycznego: *Wiersz, z obcego zapisu, nauczył mnie tworzenia wiersza w sobie. Nauczyłem się pewnych gestów, które wykonuję teraz sam* (s. 106-107). Odbiorca, zarazem perceptor przedmiotu estetycznego niejako „zmuszony" zostaje do współdziałania, nawet pewnych zabiegów krytycznych, bowiem one wynikają z uświadomienia sobie reguł, konwencji, kodów wierszowych, innymi słowy – zasad kodowania i dekodowania wierszowego komunikatu, nawet jeśli partnerzy dialogu pozostają w konflikcie (nieadekwatność nadawcy i odbiorcy).

Zresztą autor pracy skłonny jest raczej definiować przeżycie estetyczne jako „stan intelektualno-emocjonalego kontaktu z językiem i formą wierszową" (s. 127), tym samym potęgując pewną niejednoznaczność: mianowicie, jaka relacja zachodzi pomiędzy poznawczym wymiarem przeżycia estetycznego a jego bezinteresownością (kontemplacja) czy obecnym przecież – co podkreślają hermeneutycy, np. P. Ricoeur – horyzontem egzystencjalnym? Podobnie podmiot owego obcowania z wierszem-dziełem sztuki rysuje się nazbyt teoretycznie (abstrakcyjnie); będzie to odbiorca wirtualny, doskonały w swych kompetencjach czytelniczych (badacz w minimalnym stopniu ujaśnia – nader ważne – podmiotowe warunki percepcji dzieła-przedmiotu estetycznego).

Najbardziej płodna wydaje się ta część wywodów Grabowskiego czyniona na marginesie współczesnych realizacji wierszowych, analiza i interpretacja chwytów wierszowych w stosunku do konwencji poetyckich, języka, zapisu (typografii).

Pojęcie wierszowości tekstu – pisze autor książki – *dziedziczymy po awangardzie... Należy je traktować jako środowisko komunikacyjne i estetyczne wiersza jako „przeznaczone do odbioru* (s. 126). Poeta awangardowy kształtując sam proces lektury wciąga czytelnika

w swoistego rodzaju performance, angażując przy tym gotowe i konwencjonalne formuły, elementy formy wierszowej, „obrazotwórcze ekspresje momentalne", domagające się od odbiorcy odnalezienia mechanizmów spójności (dekodażu). Wysublimowanym przykładem tego rodzaju awangardowego sposobu myślenia o wierszowości będą wiersze Baczyńskiego: poeta sytuuje się w roli kreatora, urzeczonego „imaginacyjną mocą języka" i „logiką formy wierszowej". *Forma wierszowa jest mu potrzebna do wywołania obrazów, które z kolei staną się inspiracją kolejnego wersu. Wiersz go niesie, jakby pisząc zarazem czytał sam siebie i zarazem interpretował w kolejnym wersie* (s. 150).

W rozdziale *Wypowiedź wierszem* Garbowski śledzi wierszowe użycie języka, wzajemne interferencje konwencji mowy („stałe mowne") i stałych wersowych oraz rolę medium pisma w organizowaniu wierszowej komunikacji. Pismo naśladuje „potencjalne użycie języka", mowę wewnętrzną – nie tożsamą z mówieniem („ta nowa mowa jest we współczesnym wierszu"); utrwala „sens wydarzenia słownego". To, co petryfikuje zapis i to, co interpretuje czytelnik („partytura realizacji"), odnosi się do procesu, który Grabowski określa jako „przekład rzeczywistości na język, jako językowienie postrzeganego świata" (s. 162). Wiersze *Karuzela z madonnami* M. Białoszewskiego, a także *Nike, która się waha* Z. Herberta obrazują dwie strategie wierszotwórcze (modele lektury): partyturę wykonania i partyturę interpretacji. Białoszewski tworząc zapis partytury kładzie nacisk na mimetyczność procesu, „który interpretuje zapis-tekst jako wypowiedź-wiersz w odniesieniu do świata przedstawionego", demonstrując tym samym sam fenomen ejdetycznego niemal postrzegania; Herbert włącza czytelnika w proces lektury-rozumienia, „wprowadza bowiem drugi podmiot wypowiedzi – samoświadomość".

Ostatni rozdział książki autor poświęca napisowości, relacjom pismo-mowa (*Samo pismo... przybliża do mowy. Redukuje bowiem głos, zostawiając mowę w stanie czystym* [...]), dyrektywom typograficznym (spójność napisowa), w końcu semantyce wersu i słowa w wersie.

Konkludując, praca Grabowskiego z całą pewnością otwiera nowy paradygmat nauki o wierszu. Jednocześnie stanowić może impuls do szczegółowszych, bardziej systematycznych badań mających na względzie estetyczną teorię wiersza. Czy wersologia lat najbliższych, podobnie jak współczesna estetyka coraz częściej rezygnująca z esencjonalnych definicji piękna, w każdy razie sceptycznie do nich ustosunkowana, porzuci pytanie o istotę wierszowości samem w sobie, a skupi się na badaniu gatunków i kodów wierszowych w ramach konkretnych sytuacji komunikacyjnych? Jest to pytanie otwarte, niemniej – czego dowodzi książka – warte postawienia.

A. Grabowski: *Wiersz. Forma i sens*. UNIVERSITAS, Kraków 1999, ss. 207.

II Ogólnopolski Konkurs Literacki im. Stanisława Jerzego Leca

Miejski Ośrodek Kultury w Nowym Targu
organizuje
II Ogólnopolski Konkurs Literacki
na zestaw 5 fraszek lub 5 aforyzmów.

Utwory opatrzone godłem należy przysłać w pięciu egzemplarzach do 31 lipca 2000 r. pod adresem Miejskiego Ośrodka Kultury, 34-400 Nowy Targ, al. Tysiąclecia 37, z dopiskiem: „Konkurs Literacki".

Do nadesłanych utworów należy dołączyć kopertę opatrzoną godłem, zawierającą imię i nazwisko autora oraz adres.

Utwory zgłoszone do konkursu nie mogą być wcześniej publikowane. Dla laureatów przewidziane są nagrody pieniężne.

Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród nastąpi 16 września 2000 r.

plastyka

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Spoglądając w głąb światła i natury. Linoryty Stanisława Bałdygi

Wysoki mężczyzna w średnim wieku, o postawnej sylwetce sugerującej wewnętrzną siłę; wspaniała – prawdziwie rzeźbiarska – głowa, z gęstą, przyprószoną siwizną brodą i niesforną czupryną, pod którą ginie łagodne spojrzenie dużych oczu, to pierwszy, powierzchowny wizerunek Stanisława Bałdygi, artysty-grafika, prezesa Lubelskiego Oddziału ZPAP.

Rodowity lublinianin (rocznik 1945), uczeń, a następnie – po ukończeniu studiów artystycznych na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu – krótko nauczyciel i wicedyrektor lubelskiego PLSP, w chwili obecnej raczej wolny strzelec, uprawiający z powodzeniem grafikę artystyczną, wydawniczą i reklamową. To, że został grafikiem zawdzięcza – co sam przyznaje – przede wszystkim charyzmatycznej osobowości Edmunda Piotrowicza, już nieżyjącego profesora uczelni toruńskiej, który potrafił rozbudzić w swoich studentach miłość i szacunek do technik graficznych, zwłaszcza do szczególnie mu bliskich technik metalowych. Dostrzegł w nieśmiałym młodzieńcu z dalekiego Lublina iskrę talentu, umiał ten talent rozwinąć w ciągu pięciu lat studiów, nadając mu odpowiedni kierunek i bieg.

Nic więc dziwnego, że Stanisław Bałdyga od samego początku samodzielnej drogi artystycznej próbował związać swoje poszukiwania twórcze z akwafortą i akwatintą. Niestety, ograniczone możliwości techniczne (brak specjalistycznej prasy) do uprawiania tego typu technik w grodzie nad Bystrzycą na początku lat siedemdziesiątych spowodowały, że twórca zrezygnował chwilowo z pracy na polu grafiki warsztatowej, zajął się – jak wspomniałem wyżej – działalnością pedagogiczną w liceum plastycznym. Na szczęście nie trwało to długo, po kilku latach wrócił do grafiki, ale tym razem poświęcił się całkowicie linorytowi, któremu pozostaje wierny do dziś. Jest to miłość odwzajemniona. Artysta świetnie czuje płytkę linoleum, wie, co należy z nią zrobić, aby przestała być nic nie znaczącym kawałkiem dosyć twardej i opornej materii, podczas gdy linoleum z pokorą i „wyrozumiałością" przyjmuje wszystkie techniczne interwencje stalowych dłutek twórcy. Konsekwencja i pasja twórcza poparte świetną techniką powodują, że Stanisław Bałdyga jest artystą rozpoznawalnym. Jego ryciny są jak linie papilarne człowieka, jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne, a przy tym warte obejrzenia i zapamiętania.

Artysta kocha otaczającą go naturę, bez natury nie umie – nie może i nie chce – żyć. To ona jest dla niego nieustającym źródłem inspiracji. Inspiracji szczególnego rodzaju ponieważ grafika interesuje wyłącznie powierzchnia (płaszczyzna zewnętrzna) oglądanych (zaobserwowanych) bruzd zaoranego pola, porowata, spękana kora drzew, drobne ziarenka piasku na plaży, zamarłe górskie turnie, wyschnięty potok, pryzma obmytych deszczem, wysuszonych wiatrem lub też otulonych śniegiem kamieni, a także morska fala z grzywą pian czy wreszcie fragment łąki z wysokimi trawami kryjącymi tajemnicę nowo narodzonego życia. Potrzeba uchwycenia, zapamiętania ulotnej chwili, powoduje, że Stanisław Bałdyga chętnie posługuje się aparatem fotograficznym. To kadr fotograficzny jest pierwszym etapem pracy twórczej artysty. Przez obiektyw aparatu Bałdyga spogląda na otaczający go świat, rejestrując to co zwyczajne i codzienne, a zwłaszcza to co niezauważalne, to co umyka przed naszym nie do końca doskonałym okiem. Przez zmianę proporcji fragmentu obserwowanej powierzchni – generalnie z mikro- w makrokosmos – a zwłaszcza wyrwanie jej z kontekstu naturalnego środowiska (np. przeniesienie rysunku cząstki spękanej siatki kory starego drzewa z pnia najpierw na kliszę, a potem na płytkę linorytu), Stanisław Bałdyga uzyskuje nową jakość, nowe spojrzenie na naturę. Nie jest to punkt widzenia realisty o XIX-wiecznym rodowodzie, czy zapatrzonego w możliwości techniczne hiperrealisty z końca XX wieku. Jest natomiast usilna walka o kreowanie wartości nadrzędnych: wysokiej jakości artystycznej, w której forma będzie współbrzmieć z tkwiącą w artyście wizją świata.

Rzecz charakterystyczna: mimo że grafik posługuje się wyłącznie czernią i bielą, jak przystało na specjalistę od linorytu, to jednak bez przesady można mówić o aspekcie malarskim jego rycin. Niewykluczone, że powodem takiego stanu rzeczy jest silny związek z naturą, konstruowanie kolejnych rycin mozolnie, centymetr po centymetrze z wykorzystaniem drobnych form organicznych, różniących się pomiędzy sobą kształtem i nasyceniem walorowym uzależnionym od siły i rodzaju światła penetrującego wybrane partie konkretnej ryciny. Opisowy, do pewnego stopnia literacki, sposób budowania poszczególnych kompozycji powoduje, że odbieramy prace Stanisława Bałdygi nie tylko jako zestaw na poły abstrakcyjnych znaków graficznych, których siłą jest ekspresja, ale także – czy może przede wszystkim – jako analityczny zapis zjawisk mających miejsce w mniej czy bardziej odległej przeszłości, zjawisk wszystkim nam w gruncie rzeczy znanych i bliskich, a przecież postrzeganych zupełnie inaczej, bo przepuszczonych poprzez pryzmat własnej osobowości, własnego ja.

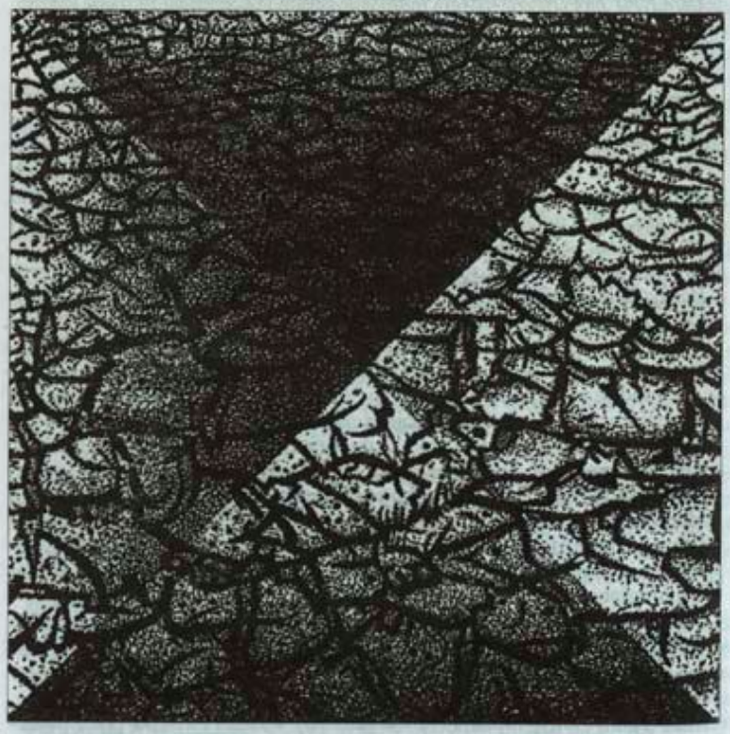
Stanisław Bałdyga chętnie tworzy cykle. Jak dotychczas za największy w dorobku twórcy należy uznać cykl otwierający jego dokonania na polu grafiki artystycznej: *Przenikanie – Smugi*, złożony z dwunastu rycin powstałych w latach 1988-1992. Już w tych pierwszych, nad podziw dojrzałych kompozycjach pojawiają się elementy charakterystyczne, typowe dla dzieł powstających w dekadzie lat dziewięćdziesiątych. Przede wszystkim skłonność do horror vacui, chęć, potrzeba wypełnienia każdego centymetra kwadratowego drobną kreską, punktem czy ażurową plamą „koloru" (bo czerń u Bałdygi nie jest martwą strefą), co powoduje, że poszczególne ryciny (tego i kolejnych cykli) zdają się przypominać do pewnego stopnia – przynajmniej tak wydaje się piszącemu te słowa – unistyczne obrazy Władysława Strzemińskiego, twórcy polskiej awangardy abstrakcyjnej, z lat 30. Podobnie, jak w przypadku twórczości tego artysty, także i w tym przypadku mamy do czynienia z rzadko spotykaną spójnością podłoża (papieru w odbitce) z pokrywającą je warstwą plastyczną. O ile Strzemiński uparcie dążył do absolutnej harmonii tych dwóch oderwanych od rzeczywistości elementów, to Bałdyga zapatrzony w otaczającą go trójwymiarową przestrzeń wprowadza dodatkowo płaskie smugi (cienie) przeszywające monolityczne podłoże. Kontrast na pół przezroczystych smug z mięsistą, zdecydowanie organiczną powierzchnią powoduje, że ryciny uzyskują obcy poczynaniom Strzemińskiego element głębi i przestrzeni podkreślony subtelnymi akordami światła.

Ponadto w cyklu *Przenikanie – Smugi* daje się zauważyć wykorzystanie fotografii, nieodłącznego aspektu całej dotychczasowej twórczości Stanisława Bałdygi. Z jednej strony widzimy powierzchnię, którą przecinają tytułowe smugi oglądane z perspektywy żabiej, a z drugiej, formy wypełniające, kształtujące tło przypominają świat organiczny widziany z bliska przez obiektyw aparatu fotograficznego lub też tubę mikroskopu.

W podobnym duchu przemawia do odbiorcy tryptyk *Terra itis* z 1989 roku. W tym przypadku na tętniącą życiem leśną ściółkę pokrytą liśćmi paproci (rycina pierwsza) i łąkę pełną traw z wybujałą koniczyną (rycina druga) oraz na spękaną, zmurszałą od wiatru i deszczu skałę (rycina trzecia), spływają abstrakcyjnie smugi światła i cienia, będące nośnikami spokoju i skupienia.

Na przełomie lat 80. i 90. powstają trzy kolejne cykle: *Przenikanie – Obrazy* (1989, także trzy ryciny), *Ślady* (1989 – 1990, jeszcze raz trzy ryciny) oraz ponownie trzyczęściowy cykl *Światło – Płaszczyzna* (1990). Za każdym razem mamy więc do czynienia z cyfrą trzy, która wydaje się cyfrą magiczną, obecną w życiu Stanisława Bałdygi na co dzień. Równie dobrze może to być symbol Trójcy Świętej, jak i plastyczny zapis wiary artysty, jego przekonań i stosunku do Boga. W takim kontekście należy odbierać – jak sądzę – trzy kompozycje z cyklu *Ślady*, gdzie rozbite, rozkawałkowane macewy żydowskich nagrobków i dziesiątki stojących, pochyłych lub padających krzyży tworzą drgającą płaszczyznę, przez którą przesuwa się smuga rozproszonego pozaziemskiego światła. Światła, które z jednej strony koi ból, zarówno po milionach ofiar holocaustu, jak i po ludziach, którzy umierali w sposób naturalny z imieniem Jezusa na ustach, a z drugiej nie pozwala zapomnieć o tragicznym dziedzictwie systemów totalitarnych XX wieku.

Dekada lat 90. przynosi znaczne ożywienie twórczości artystycznej Stanisława Bałdygi, powstają kolejne cykle, a wśród nich, tradycyjnie złożone z trzech rycin: *Przenikanie – Ingerencja* (1992-1993), *Struktury – Rytm* (1993-1994), *Przestrzeń – Złudzenia* (1995), *Ingerencja – Spirala* (1996) i *Przestrzenie*, zapoczątkowany w 1998 roku ostatni – jak na razie – cykl, który wyłamuje się z podporządkowania symbolicznej cyfrze trzy i ciągle rozrasta się. O ile w latach poprzednich, artysta zdawał się rejestrować to wszystko co dzieje się na powierzchni ziemi, to tym razem interesuje go żywioł wody, licząca wiele milionów lat struktura wnętrza ziemi i spojrzenie w kosmos.



Stanisław Bałdyga: *3/4 piramidy*, linoryt (10 cm x 10 cm), 1988

Stanisław Bałdyga: *Ślady I*, linoryt (50 cm x 34 cm), 1989

W *Przenikaniu – Ingerencji* migocąca i drgająca materia fal morskich zostaje powstrzymana, ujęta w karby narzucone jej przez przecinające każdą z części cyklu płaskie smugi wydłużonych prostokątów, opadające na płaszczyznę ryciny pod katem 45 stopni. W *Strukturach – Rytmie* wprowadził Stanisław Bałdyga multiplikacje kropli wody, które przez swój weryzm i zagęszczony układ tworzą misterną, połyskującą w mroku nocy formę malarską, zdominowaną przez nastrój smutku i oczekiwania. Z kolei cykl *Przestrzeń – Złudzenia* to wspaniała podróż zarówno na dno Wielkiego Kanionu, jak i archeologiczna analiza skamielin i geologicznych odczytów poszczególnych warstw ziemi, podane w zupełnie nietypowym – jak na Bałdygę – formacie. Powstałe dotychczas ryciny to niemal w stu procentach stojące prostokąty o wymiarach 50,0 x 34,0 cm, podczas gdy ryciny z cyklu *Przestrzeń – Złudzenia* przyjęły format bardziej typowy dla XIX-wiecznych drzeworytów japońskich – bardzo wąski i długi prostokąt (79,0 x 21,0 cm), co natychmiast zmie-

niło ich charakter. Z kompozycji statycznych przekształciły się w układy form przypominających tężejącą lawę wulkaniczną, której gwałtowny i ekspresyjny ruch z początku erupcji został spowolniony w momencie oddalania się od krateru, niezastąpionego źródła energii i światła.

Tymczasem właśnie ruch, potężna siła odśrodkowa o ogromnym zawirowaniu wciągająca stopniowo w miarę stabilne elementy podłoża, zdominował kolejny cykl *Ingerencja – Spirala*, z 1996 roku. Stąd już jeden krok do przestrzeni kosmicznej, do absolutnie idealnych pod względem kształtu i proporcji op-artowskich wklęsłości i wypukłości, które kreują odhumanizowany świat zjawisk pozaziemskich w cyklu *Przestrzenie*, zainicjowanym *Przestrzenią I* z 1998 roku. Kompozycje tego cyklu, szalenie malarskie (podobnie jak większość dotychczasowych dzieł graficznych artysty), pokazują jak dalece linoryty Stanisława Bałdygi odeszły od tradycyjnych środków wyrazu, typowych dla tej klasycznej techniki druku wypukłego. Oglądając ryciny twórcy powstałe w okresie ostatnich dwudziestu lat, aż trudno uwierzyć, że zostały wykonane zwykłym dłutkiem (trochę tylko zmodyfikowanym), które z pomocą ludzkich mięśni, wycina zgodnie z wolą i wizją artysty odpowiednie fragmenty gładkiej powierzchni linoleum.

Czy postawa twórcza Stanisława Bałdygi jest ewenementem na polskim rynku sztuki? Wydaje się, że nie, ale tylko do pewnego stopnia. Grafików, którzy jak lublinianin odeszli od prostoty i jednoznaczności w linorycie na rzecz osobiście pojmowanej malarskości, można znaleźć zarówno gdzieś w Polsce (np. w Toruniu, Krakowie czy Poznaniu), jak i na miejscu, w grodzie nad Bystrzycą. Wydaje się, że najwięcej łączy ryciny Stanisława Bałdygi z przedmiotowo-organicznymi kompozycjami Leszka Kiliańskiego (Toruń) i – wbrew pozorom – z równie „fotograficznymi" pracami Grzegorza D. Mazurka (Lublin). Ale są to wszystko podobieństwa dosyć powierzchowne, naskórkowe, bo w istocie rzeczy każdy z nich jest jeden i nie do powtórzenia. Graficy lubelscy, podobnie jak graficy tworzący w innych ośrodkach życia artystycznego w Polsce, należą do tej rzadkiej grupy twórców, która nawet w latach izolacji politycznej, gospodarczej i kulturalnej naszego kraju zachowała kontakt z czołówką europejską i światową, nic więc dziwnego, że nie brakuje nam osobowości plastycznych na tym polu. Jedną z nich jest na pewno Stanisław Bałdyga.

Bałdyga to wreszcie autor nie tylko piętnastu wystaw indywidualnych i uczestnik ponad stu trzydziestu wystaw zbiorowych, w kraju i za granicą, kilkakrotnie wyróżniany i nagradzany, ale także twórca kilkudziesięciu interesujących małych form graficznych. Te powstające niejako na marginesie głównych zainteresowań warsztatowych artysty, rzadko pokazywane publicznie (ale docenione przez jury I i II Międzynarodowej Wystawy Małych Form Graficznych, Toruń 1993 i 1994) niewielkie kompozycje (10 cm x 10 cm), towarzyszą mu od drugiej połowy lat osiemdziesiątych. Podobnie jak duże linoryty tworzą cykle, które układem form i użytych środków pozostają w dużej mierze w tej samej konwencji (zwłaszcza czteroczęściowe cykle *Notatki z gór* i *Obrazki z gór*, powstałe w 1988 roku). Ale coraz większa ilość rycin wchodzących w skład jednego cyklu oraz czytelne inspiracje architekturą (siedem rycin z cyklu *Miasta* z 1990 roku i cztery z cyklu *Katedry* z 1996 roku), pokazują – zupełnie niespodziewanie – że Bałdyga czuje się świetnie nie tylko jako kreator stylizowanych fragmentów natury, ale również jako autor konstruktywistycznej wizji miast przyszłości, zawieszonych w intergalaktycznej przestrzeni, przestrzeni rozświetlonej miękkim światłem płynącym z kilku źródeł równocześnie.

I ma rację Stanisław Tabisz, który napisał, że: *benedyktyńska cierpliwość i metodyczna konsekwencja postępowania Stanisława Bałdygi w trakcie technicznego procesu realizacji linorytów zasługują na autentyczny podziw i szacunek. Bałdyga jest grafikiem kameralnym, ale jednocześnie obserwującym i wyrażającym świat w jego rdzennej, utrwalonej ewolucyjnie konsystencji. Wielką siłą jego prac wydaje się umiejętne oddziaływanie światłem opalizującym na powierzchniach różnorodnych struktur materii, co wywołuje*

Stanisław Bałdyga: *Przestrzenie IV*, linoryt (70 cm x 50 cm), 1999

mistyczny efekt przestrzennej rozległości (Stanisław Tabisz, *Świetliste przenikanie. Linoryty Stanisława Bałdygi*, „Architektura & Biznes" 2000, nr 1, s. 56).

Nic dodać, nic ująć. Chociaż nie! Żoną Stanisława Bałdygi, a zarazem byłą studentką Edmunda Piotrowicza na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu jest Barbara Sosnowska-Bałdyga, chętnie pracująca w technikach metalowych, a ostatnio coraz częściej uprawiająca grafikę komputerową. Linorytowi, tak bliskiemu ojcu, pozostała wierna Małgorzata Bałdyga, córka Barbary i Stanisława, podobnie jak rodzice, absolwentka toruńskiej uczelni.

Czy tym razem to już koniec?

Lechosław Lameński

MAGDA OPOKA

Przetwarzanie na symbole

W rankingu „Polityki" za największego z polskich twórców sztuki XX wieku został uznany Tadeusz Kantor. Typowali ludzie związani z kulturą (krytycy i historycy sztuki, kolekcjonerzy, dyrektorzy galerii i muzeów). Wynik prawdopodobnie byłby inny, gdyby głosowali czytelnicy, ludzie w większości młodzi. Dla nich Kantor (jeśli w ogóle o nim słyszeli) to reżyser teatralny. Trudno dotrzeć do prac Kantora. Nie ukazał się album jego malarstwa. Wystawy odbywają się rzadko. Tym większe słowa uznania dla krakowskiego Muzeum Narodowego za wakacyjny pokaz dzieł Kantora związanych z Hiszpanią.

Sam Kantor nie preferował żadnej dziedziny swej twórczości. Zaczynał od malarstwa. Już jako gimnazjalista postanowił „zostać malarzem, i to sławnym malarzem!" Opuścił Tarnów i przeniósł się do Krakowa. Do podjęcia tej decyzji skłoniła go twórczość trzech krakowskich artystów: Henryka Siemiradzkiego (dzięki *Pochodniom Nerona* namalował swój pierwszy olejny obraz), Jacka Malczewskiego (uznał go za „genialnego reżysera") i Stanisława Wyspiańskiego. Podobnie jak oni, nie uznawał granic sztuki. Pytanie, czy czuje się bardziej reżyserem, czy malarzem, traktował jako głupie. *To pytanie pochodzi od kogoś, dla kogo forma jest wartością najważniejszą. Forma w teatrze jest zupełnie różna od formy w malarstwie i jego struktury. Odrzucam formę i obojętne jest, co robię. Czy jest to teatr, czy malarstwo, czy rysunek, czy książka – wszystko powstaje w dziwny sposób, mogę robić wszystko. To sztuka totalna. Nie można powiedzieć: tu kończy się teatr, a tu zaczyna się malarstwo. Ponieważ jest to dla mnie to samo* (z rozmowy z Denisem Babletem).

Kantor w teatrze ożywiał klisze pamięci, a swoje obrazy – reżyserował.

Swoje kontakty z twórczością Hiszpanów zaczął od scenografii. W 1951 r. w Teatrze Słowackiego w Krakowie zrobił dekoracje do *Alkady z Zalamei* Calderona de la Barka w reżyserii Władysława Krzemińskiego. Cztery lata później przygotował inscenizację *Czarującej szewcowej* Lorki dla Teatru Śląskiego w Katowicach. Sam mówił, że w tej sztuce przełamał konwencje naturalistyczne w teatrze polskim. Natomiast przedstawienie *Don Kichota* Masseneta (reżyserował je razem z Janem Biczyckim, a także zaprojektował scenografię) w operze i operetce krakowskiej uznał za „przełamanie skostniałych konwencji operowych". Był to rok 1962.

Inspirowała go także twórczość malarska Hiszpanów. W latach 70. stworzył cykl rysunków *Egzekucje wg Goi* (interpretował *Rozstrzelanie powstańców madryckich 3.05. 1808)*. W 1988 r. powstał obraz *Do mojego pokoju wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi*, a w 1990 r. *Po raz drugi do mojego pokoju wtargnął żołnierz napoleoński z obrazu Goi*. Mężczyzna w kapeluszu na głowie i z cygarem w ręku idzie beztrosko na karabin tytułowego żołnierza. Podczas pierwszych odwiedzin żołnierz był biały, przypominał widmo. W 1990 r. został uczłowieczony.

W późniejszej wersji swego obrazu Kantor sam zajmuje miejsce powstańców i staje przed napoleońskim żołnierzem z plutonu egzekucyjnego. Artysta występuje przeciwko bezwzględności i przemocy, z którą walczył przez całe życie w obronie własnej oryginalności, własnej koncepcji sztuki oraz godnego miejsca artysty w społeczeństwie (z wystawy).

Dwa razy również odwiedzała Kantora Infantka Velázqueza (*Pewnej nocy weszła do mnie Infantka Velázqueza*, 1988 r., *Pewnej nocy po raz drugi weszła do mnie Infantka Velázqueza*, 1990 r.). Początkowo trochę go zaskoczyła, ale już przy ponownych odwiedzinach czekał na nią przy płótnie. *Infantki Velázqueza – jak relikwie lub madonny, ze sztucznymi głowami umarłych i ludzkimi włosami (...) nad rachitycznymi nóżkami rozpięto celebralne baldachimy dworskich krynolin (...) w tych uroczystych strojach, z wyuczonymi gestami i pustką grobową w oczach trwają bezbronne, poniżone (...). Atrapy śmierci zamknięte w tekturowych pudłach...* Taka interpretacja skłoniła Kantora do dalszych działań. Pudło zastąpił zniszczoną torbą listonosza. „Przepakował" *Infantkę wedle Velázqueza*.

Kontakty z Hiszpanią nie ograniczały się do kontemplowania dzieł jej artystów. Kantor kilkakrotnie odwiedzał ten kraj. Swoje refleksje zawarł w *Dzienniku z podróży*, notatniku z rysunkami, który był jedynym trwałym śladem po odwiedzinach w tych wszystkich miejscach. Można tam znaleźć hotel, w którym mieszkał i balkon jego pokoju. Jest też basen, plaża; wiele pejzaży. Zatrzymywał również tak niecodzienne zdarzenia, jak pobyt gołębia w pokoju.

Notował swoje wrażenia. Po obejrzeniu dzieł Gaudiego uznał, że „ten nadludzko pracujący rzeźbiarz raczej niż architekt – miał możnych mecenasów, wielbicieli, którzy mieli nadzwyczajną ambicję poprzeć tego maniaka". Pod wpływem corridy obejrzanej w telewizji stwierdził, że nie umie rysować byków.

Stworzył cykl *Katedry barcelońskie – prawie przedmioty*. Dziesięć prac, na których katedry są widziane „z okna hotelu, nie o różnych porach dnia, jak to już robiono, ale o różnych chwilach nastroju. Mojego."

Odwiedził też muzeum Salwadora Dalego. Na wystawie było ogromne zdjęcie pokazujące Kantora przed jego kryptą. Był w Figueras, bo wierzył, że Hiszpan „miał rację uznając się za Boga. On jest moim Bogiem: z niczego stworzył świat, swój własny artystyczny świat".

Ta wystawa przypomina, że każde wydarzenie jest ważne. Trudno je wszystkie zapamiętać, ale można utrwalić. Nawet jeśli nie potrafimy stworzyć z nich dzieła sztuki.

Życie jest podróżą. Przeżywamy wszystko: nasze zajęcia codzienne, radości, zachwyty, smutki, nieszczęścia, walki wszelkiego rodzaju i równocześnie, nieubłaganie wszystko to mija. Pisanie o tym, pokazywanie, przetwarzanie na symbole – dźwięki, obrazy – jest jednym rodzajem sztuki, ale nie jedynym. Istnieje drugi rodzaj, wcale nie niższy, wspomnienie... (*Notatki z podróży*).

Magda Opoka

Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, Muzeum Narodowe w Krakowie, 20 czerwca – 15 sierpnia 1999. (W Krakowie były też: *Tadeusz Kantor INFORMEL* w Starmach Gallery; *Malarstwo metaforyczne Tadeusza Kantora* – wystawa twórczości z lat 1947–1955 w Cricotece.)

Laur „Czerwonej Róży"

Jury 40. konkursu poetyckiego o laur „Czerwonej Róży" pod przewodnictwem Andrzeja K. Waśkiewicza, w składzie:
Zbigniew Joachimiak, Krzysztof Gąsiorowski,
Jacek Kotlica, Eugeniusz Kupper, Leszek Żuliński
rozpatrzyło 738 nadesłanych zestawów (ok. 3000 wierszy) i przyznało pierwszą nagrodę

Rafałowi Brassemu z Głogowa
za zestaw *Człowiek roślinny, Czas pływów, Głosy pustelne*.

Drugą nagrodę za wiersz rozpoczynający się od słów „ostatnio przeczytałem..." zdobył

Artur Tomaszewski w Gdańska.

Trzecią nagrodą uhonorowano

Czesława Sobkowiaka z Zawady za wiersz *Weekend*.

Dwa równorzędne wyróżnienia otrzymali: za wiersz zaczynający się od słów „wieczór się mną podzielił"

Tadeusz Dąbrowski z Gdańska

oraz za wiersz *Papieros*

Maciej Woźniak z Płocka.

Uroczystość wręczenia nagród odbyła się w Białej Sali Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, 16 grudnia 1999 r.

muzyka

JOANNA BIEGALSKA

Arystokratyczny Gorszyciel

Wy, którzy jeszcze tego nie robiliście, starajcie się dla uszu i serc Waszych zdobyć muzykę. Oczywiście nie ryki i kwiki, które pod nazwą rock doprowadzają do publicznych kopulacji nastolatki o nie mytych nogach. Wierzcie mi, doświadczeniu mego bardzo długiego życia: nie zawsze będzie Wam dobrze w gronie oddanych szczerze przyjaciół. Przyjdą chwile, kiedy Was opuszczą wszyscy, będziecie sami i pogrążeni w zgryzocie, a zewsząd otaczać Was będą myśli jak wrogie mgły. Siadajcie wtedy do łódki, która czeka u brzegów oceanu muzyki.

(Jerzy Waldorff, fragment
z wprowadzenia do ósmego wydania *Sekretów Polihymnii*)

Wybraniec Polihymnii

Urodził się 4 maja 1910 roku w Warszawie za czasów cara Mikołaja II. Po chrzcie w kościele św. Aleksandra rodzina Preyssów powróciła na Kujawy do rodzinnej Kościelnej Wsi. Wieś wkrótce sprzedano i kupiono dwa domy przy ul. Nowogrodzkiej w Warszawie. W tym czasie rodzina przeniosła się do małego dworku w Rękawczynie w Wielkopolsce. Jerzy Waldorff ukończył Wydział Prawa Uniwersytetu Poznańskiego (1932), kształcił się również w konserwatorium muzycznym, którego nie skończył. W latach trzydziestych, zgodnie z wolą matki, odbył służbę wojskową w szkole podchorążych w Grudziądzu.

Początkowo (w 1935 roku) był kierownikiem działu kultury w „Kurierze Porannym", zajmował się publicystyką. Pisywał także do narodowo-prawicowego pisma „Prosto z mostu". Jednak już w 1938 roku na znak protestu przeciw antysemickim artykułom Stanisława Piaseckiego odszedł z gazety. Podczas II wojny światowej brał udział w podziemnym życiu kulturalnym. Organizował prywatne koncerty muzyczne. Po wojnie, do 1950 roku, pracował w krakowskim tygodniku „Przekrój". Powrócił do Warszawy i związał się z tygodnikiem „Świat". Ostatecznie, od 1969 roku do śmierci pozostał wierny „Polityce". Współpracował także z Polskim Radiem (1951-1976) i TVP (od 1955).

Jerzy Waldorff był pomysłodawcą i organizatorem przeróżnych akcji społecznych i kulturalnych. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych kierował radiową zbiórką darów dla Muzeum Teatralnego w Warszawie, prowadził narodową akcję gromadzenia funduszy na wykupienie z rąk prywatnych zakopiańskiej willi „Atma" należącej do Karola Szymanowskiego i zorganizowania w niej muzeum poświęcone temu kompozytorowi. Zaangażował się w wystawienie przed Belwederem pomnika marszałka Józefa

Piłsudskiego. Dzięki niemu w Parku Ujazdowskim stanął postument Ignacego Paderewskiego. Doprowadził też do wykupienia z rąk prywatnych kamienicy, w której obecnie znajduje się Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu. Dzięki sile perswazji Waldorffa PGR oddało zabytkowy pałacyk w Antoninie na cele artystyczne (od 1981 roku odbywał się w nim festiwal „Chopin w barwach jesieni"). Także zabiegi związane ze sprowadzeniem do Polski szczątków króla Stanisława Poniatowskiego przyniosły w końcu pożądany skutek.

W 1974 roku założył Społeczny Komitet Opieki nad Starymi Powązkami i został jego przewodniczącym.

Waldorff napisał ponad dwadzieścia książek, z których najbardziej znana to *Sekrety Polihymnii* (dziewięć wydań od 1956 r.). Pisał o Karolu Szymanowskim (*Serce w płomieniach*), Janie Kiepurze (*Gorzka sława*), historii konkursów chopinowskich (*Wielka gra*). Wydał kilka powieści. Zdobył wiele nagród, m.in. telewizyjnego Wiktora (1988) i tytuł Najsympatyczniejszego Warszawiaka (1994). W 1995 roku z okazji 85. urodzin otrzymał z rąk prezydenta Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.

Mieszkał przy al. Przyjaciół do końca życia z Mieczysławem Jankowskim najbliższym przyjacielem, byłym tancerzem Teatru Wielkiego, potem wykładowcą w szkole baletowej. Poznali się w 1938 roku.

Waldorff rozwijał medialne talenty przy radiowym mikrofonie, był bywalcem muzycznych salonów.

Jedyną miłością Waldorffa w muzyce był Karol Szymanowski. Tak się w nim rozkochał, że można odnieść wrażenie, iż byli bliskimi przyjaciółmi. Wystawił kompozytorowi jedyny w Polsce pomnik. Dzięki jego operatywności odbudowano pałacyk Szustra na Mokotowie, gdzie mieści się obecnie Towarzystwo Muzyczne w Warszawie.

Ze śmiercią oswojony

Jerzy Waldorff odszedł na wieczny spoczynek 29 grudnia 1999 roku. Msza odbyła się w kościele św. Boromeusza na Powązkach. Już od wielu lat miał upatrzone przez siebie miejsce, północną stronę Katakumb, tam też go pochowano.

Nie sposób ogarnąć fenomenu, jakim był ten krytyk muzyczny, mecenas sztuki, wielki orędownik kultury polskiej, prześmiewca i gorszyciel. Wydawał się wieczny, niezniszczalny, jak pomniki, które zdołał wystawić, jak idee, które urzeczywistnił przez swoje długie, niemal dziewięćdziesięcioletnie życie. Po śmierci o Jerzym Waldorffie napisano wiele dobrego, ale i trochę złego. Opowiadali o nim najbliżsi, przyjaciele i wrogowie. Nie śmiem nic dodawać, ani opowiadać się po jakiejkolwiek stronie. Posłuchajmy tych, którzy go zdążyli poznać…

Wspomina Marek Bielacki – doktor, kierownik Zaocznego Studium Kulturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Katedra Teorii Literatury, Teatru i Filmu, Zakład Dramatu i Teatru na Uniwersytecie Łódzkim, a także jeden ze scenarzystów programów muzycznych realizowanych dla TVP przy udziale Jerzego Waldorffa: *Przed śmiercią muzyka obchodziła Jerzego Waldorffa coraz mniej. Opowiadał ciągle o swoim pogrzebie, który dokładnie zaplanował. Prosił, żeby zagrano mu nad grobem „Pawanę dla zmarłej infantki" Maurice'a Ravela. Tak też się stało. Kompozycję odtworzono z płyty. Pogrzeb składał się z części oficjalnej, czyli akademii w foyer Teatru Wielkiego i ceremonii pogrzebowej. W tej części akademickiej, tak ją nazwę, przy trumnie przemawiało wielu notabli, między innymi były dyrektor Opery Warszawskiej Sławomir Pietras i obecny dyrektor Opery Warszawskiej Waldemar Dąbrowski. Przemawiał także premier Jerzy Buzek. Akademię poprowadził Kazimierz Kaczor, prezes Związku Artystów Scen Polskich. Później autokarami uczestnicy pogrzebu wyruszyli na cmentarz. Podczas mszy w małym kościółku był niezmierny tłok, nie wszyscy się zmieścili, część ludzi stała na zewnątrz. Zaraz po mszy zauważyłem, że kilku prominentów dyskretnie opuściło cmen-*

tarz. W efekcie do grobu odprowadzali Waldorffa przede wszystkim anonimowi warszawiacy.

Z miejscem dla Jerzego Waldorffa sprawa nie jest wciąż jasna. Jak mówią niektórzy, pochówek musi się odbyć zgodnie z przepisami prawa, także finansowymi. Kwotę dziesięciu tysięcy, której zażądano za miejsce na cmentarzu, miało zapłacić Ministerstwo Kultury – to był jakiś sposób na wydobycie kolejnych pieniędzy na restaurację Powązek. Jerzy Waldorff nie miał nic przeciwko temu.

Ostateczny cel – Powązki

Profesor Stanisław Lorentz był natchnieniem dla wielu idei Jerzego Waldorffa, on także podsunął mu pomysł stworzenia komitetu odnowy zabytkowego cmentarza Starych Powązek. Waldorff od dziecka znał ten cmentarz. Pisał: *Nie ma już dawnej Warszawy, a po jej mieszkańcach pozostała jeno pamięć i kamienne świadectwo Powązek.*

Podczas powstania warszawskiego zniszczono wiele zabytkowych grobów. Nie miał ich kto remontować. Właściciele grobowców zmarli bądź wyemigrowali, niektórych nie było stać na odrestaurowanie rodzinnych miejsc spoczynku. Trzeba było poszukać opiekunów cmentarza i właśnie Jerzy Waldorff był niezastąpiony w wyszukiwaniu chętnych do pomocy. W ciągu dwudziestu pięciu lat działalności komitet uratował od zniszczenia ponad tysiąc nagrobków.

Marek Bielacki: *Kiedy dowiedziałem się o śmierci Jerzego Waldorffa, a nie widziałem się z nim od miesięcy, pomyślałem, to jest, niestety, spełnienie jego przepowiedni. Zwłaszcza w kontekście ostatniego programu zrealizowanego na Powązkach, gdzie mówił, że musi podążyć za innymi. Co więcej w ostatnim odcinku o Stanisławie Auguście Poniatowskim Waldorff opowiedział z pełnią dramatyzmu, jak to śpieszył się do katedry na pogrzeb króla, wszedł przez boczne drzwi w zakrystii, ale nie wiedział, że za bocznymi drzwiami jest, jak się wyraził „spad kamienny", a nie normalne schody. Otwierając drzwi tego nie wiedział. Upadł na posadzkę i zalał się krwią. Powiedział, że to był ostatni pokłon szlachcica przed królem. Zabrano go potem do szpitala, stracił przytomność. W tym kontekście powiedział, że on też czeka na swój pogrzeb i zarecytował epitafium, jakie powinno znaleźć się na jego grobie – „Tu leży Waldorff Jerzy, który miał rząd w mini poszanowaniu, leż sobie draniu" – z taką swadą – jakby zapowiedział swoją śmierć.*

Ostatnie lata z telewizją

Marek Bielacki wspólnie z Wiesławem Dąbrowskim zrealizowali jeden z ostatnich programów telewizyjnych poświęconych muzyce, w których brał udział Jerzy Waldorff. Marek Bielacki: *Poznałem redaktora Waldorffa dzięki Wiesławowi Dąbrowskiemu, który zajął się produkcją programów artystycznych, telewizyjnych i estradowych. Kiedyś interesował go jazz, był działaczem i wiceprezesem Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego, później zajął się programami muzyki poważnej. Poprosił mnie o współpracę, na którą chętnie się zgodziłem. W telewizji emitowano akurat teleturniej pod tytułem „Muzyka łagodzi obyczaje" prowadzony przez Krzesimira Dębskiego. Dębski postanowił zaprosić Jerzego Waldorffa do tego programu. Właśnie na tym benefisie poznałem osobiście Jerzego Waldorffa. Nagranie odbyło się jesienią 1997 roku. Legendarnego redaktora odebrałem jako człowieka dość bezpośredniego, mimo całej tej otoczki, jaką wokół siebie tworzył. Była wówczas nagrywana rozmowa z nim i jednocześnie występy solistów i tancerzy związane z muzyką, która łączyła się w jakiś sposób z opowieścią Waldorffa. Były tam na przykład fragmenty utworów Karola Szymanowskiego, obok pojawiła się przedwojenna piosenka „Miłość ci wszystko wybaczy". Jednym słowem repertuar bardzo eklektyczny. Benefis nadano w trzech odcinkach, w odstępach miesięcznych. Nie było to zbyt korzystne ze względu na duże odstępy czasu. Wtedy mój znajomy wpadł na pomysł, żeby pod tym tytułem robić kolejne programy z Waldorffem, ponieważ miał już umowę z telewizją na pewną liczbę odcinków i trzeba było te odcinki szybko nagrać.*

Telewizja pomyłkowo podała datę emisji odcinka programu z cyklu *Muzyka łagodzi obyczaje*: 22 marca 1998 roku, a tymczasem okazało się, że chodziło o 22 lutego. Autorom pozostało tylko kilka dni na nagranie programu. Na szczęście zbliżał się Rok Chopinowski i Bielacki z Dąbrowskim wpadli na pomysł, żeby w rocznicę urodzin Chopina przygotować gawędę

Jerzy Waldorff.
Fot. Czesław Czapliński

o tym kompozytorze. Do Żelazowej Woli zaproszono muzyków i 15 lutego, w niedzielę, nagrano występy artystów. Po nagraniu autorzy stwierdzili, że materiału muzycznego wystarczy na dwa odcinki. W trzy dni później nagrano w mieszkaniu Waldorffa komentarz do tego, co zostało zrealizowane w Żelazowej Woli. Wspomina Marek Bielacki: *Zmontowaliśmy to odpowiednio, po to, żeby 22 lutego wyemitować część pierwszą „Chopin i jego fortepian". Bywało tak, że redaktor Waldorff nie dawał się namówić na pewne sugestie. Na przykład mając nagrane utwory muzyczne, musieliśmy nalegać, żeby zechciał o nich coś powiedzieć. Redaktor zmieniał często wcześniejsze ustalenia, opowiadał zupełnie co innego niż uzgadnialiśmy. Czasami montowaliśmy dosłownie po połowie zdania, autoryzacji nie było nigdy, miał do*

nas pełne zaufanie. Niektórych programów nie oglądał z uwagi na dość późną porę emisji, dopiero odtwarzaliśmy mu je z taśmy wideo. Czułem, że nie wszystkie programy wyglądały tak, jak on sobie tego życzył, ale pamiętam, że po realizacji któregoś kolejnego odcinka był też bardzo zadowolony. Waldorff niezwykle był wrażliwy na punkcie tego, jak jest pokazywany. Miał w sobie coś z Narcyza. Pamiętam w jakimś programie wielkanocnym rozmawiał z Jerzym Kisielewskim na temat muzyki wielkanocnej, twierdził po emisji, że jego sylwetka została ukazana okropnie, a Kisielewski został dobrze przez nas sfilmowany. Prawdopodobnie wynikało to z jego zazdrości o to, że nie on jest głównym aktorem. Był egocentrykiem w najwyższym stopniu.

Wróćmy jeszcze do programów o Fryderyku Chopinie. Marek Bielacki i Wiesław Dąbrowski zrealizowali dwa pierwsze odcinki namawiając za każdym razem Jerzego Waldorffa do realizacji kolejnych. Miały one być telewizyjną ilustracją książki *Sekrety Polihymnii*, wtedy ukazało się akurat ósme wydanie. Jednak sam Waldorff był już zmęczony tym tytułem. Postanowili kolejny program poświęcić historii skrzypiec. Tak powstały „Sekrety skrzypiec". Waldorff poprosił, aby sfilmowano skrzypce w muzeum w Poznaniu, które sam niejako stworzył (jest to oddział Muzeum Narodowego). W ten sposób powstały trzy odcinki „Sekretów skrzypiec", do tego zrobili jeszcze nagranie w studiu muzycznym na Woronicza. Były to rozmaite nagrania, w tym także muzyki jazzowej, bo chodziło o pokazanie wszechstronnego zastosowania tego instrumentu. Waldorff jednak ani słowem nie chciał o skrzypcach jazzowych mówić, ponieważ szczerze nienawidził tej muzyki. Chcieli go nakłonić, żeby przynajmniej źle powiedział o skrzypcach jazzowych – nie udało się, dlatego spory kawałek materiału nie został wykorzystany w programie. Jerzy Waldorff nie lubił współczesnej muzyki rozrywkowej, jazzu i rocka wprost nienawidził. Owszem wspomina w *Sekretach Polihymnii* gdzieś tam mimochodem o jazzie, ale chyba bardziej z obowiązku.

W czasie wakacji, które Waldorff zawsze spędzał w Radziejowicach, w pałacu, gdzie jest Dom Pracy Twórczej Ministerstwa Kultury, scenarzyści Bielacki i Dąbrowski odwiedzili go z ekipą, gdyż był tam patronem organizowanych właśnie koncertów. Po wakacjach 1998 roku realizowali jeszcze program „Sekrety nut staropolskich" też w trzech częściach. Nagrania do pierwszego odcinka zrobiono, jak to często bywało, w mieszkaniu Waldorffa przy alei Przyjaciół w Warszawie, a do drugiego i trzeciego nagrywali komentarz w pałacu w Radziejowicach. Mówi Marek Bielacki: *Zawsze starał się być zawodowcem, czyli przygotowywać się do swoich wystąpień. Zawsze miał wielką tremę, dlatego czasami odwoływał i przesuwał nagrania. Kamera nie peszyła go tak bardzo, jak konieczność dostosowania się do scenariusza. To był taki moment jego życia. Miał poważne kłopoty z chodzeniem, podtrzymywały go dwie kule. Bez kul mógł zrobić zaledwie parę kroków.*

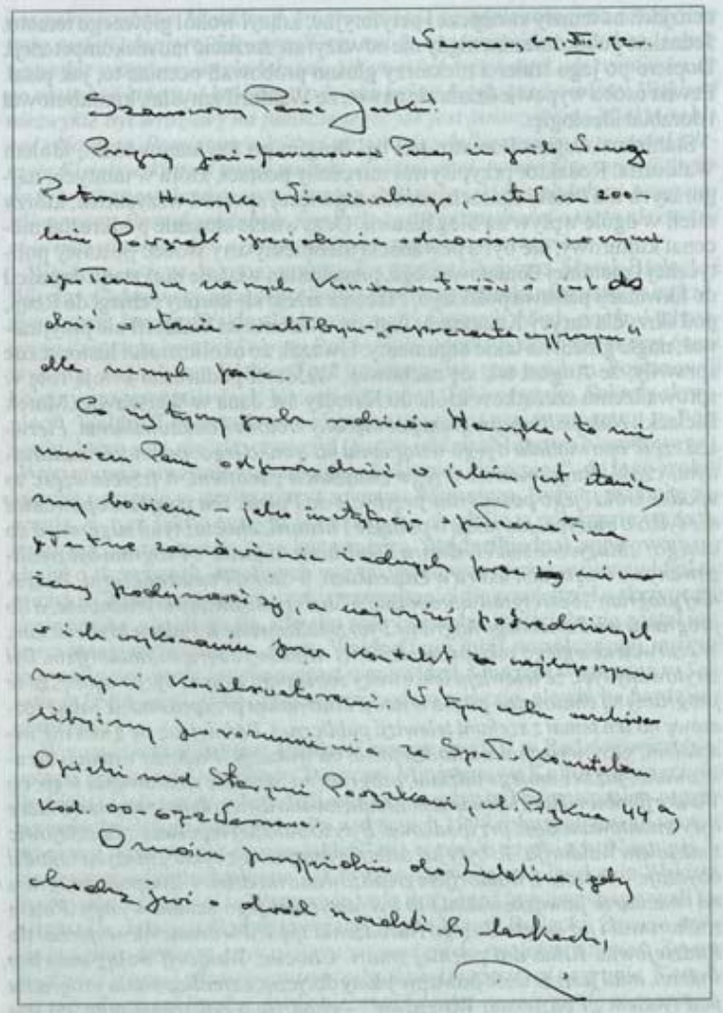
Zastanowiło mnie w pewnym momencie, dlaczego on tak bardzo nie lubił jazzu i big-beatu. Kiedy uświadamiam sobie, że właśnie zespół Niebiesko-Czarni przyczynił się do wykupienia willi „Atma" z rąk prywatnych, a to była akcja zainicjowana przez Waldorffa po to, żeby tę willę przekształcić w muzeum Szymanowskiego w Zakopanem, nie rozumiem, skąd u Waldorffa taka niechęć do muzyki rozrywkowej. Niebiesko-Czarni nagrali nawet utwór instrumentalny pod tytułem „Atma", w tej piosence są motywy zaczerpnięte z baletu „Harnasie", bardzo krótkie, ale wyraźne. Niebiesko-Czarni dochód z wielu koncertów przeznaczyli na Atmę.

Recenzje Waldorffa były zgryźliwe i złośliwe, czasami pełne dosadnych porównań, bardzo krzywdzących dla artystów i wykonawców. Zdarzało się, że muzyka była dla niego tylko pretekstem, do wypowiedzenia się na inne tematy. Niektórzy uważają nawet, że jego recenzje nie zawsze dotykały spraw ważnych, istotnych dla samej sztuki. Jego felietony cieszyły się dużą poczytnością ze względu na barwne i soczyste opisy, i odwagę w wypowiadaniu opinii. Nie zawsze to była recenzja dotycząca istoty wypowiedzi muzycznej, nie było w niej oceny jakości wykonania. Schodził w recenzjach na tematy zastępcze i peryferyjne, krążył wokół głównego tematu. Jednakże publicznie nikt nigdy nie odważył się zarzucić mu niekompetencji. Dopiero po jego śmierci niektórzy głośno próbowali oceniać to, jak pisał. Pewna osoba wypowiedziała się nawet, że Waldorff zmyślał, konfabulował i dorabiał ideologię.

Stanisław August Poniatowski był drugim po Szymanowskim, idolem Waldorffa. Redaktor przypisywał mu cechy postaci, która w tamtych, najgorszych dla Polski czasach, zrobiła najwięcej spośród wszystkich, którzy mieli w ogóle wpływ na bieg historii. Oczywiście słusznie podkreślał mecenat kulturowy, ale był z pewnością nieobiektywny wobec postawy politycznej i moralnej Poniatowskiego, przecież ten właśnie mąż stanu dopuścił do likwidacji państwa polskiego. Przecież zrzekł się korony i zbiegł do Rosji, pod skrzydła carycy Katarzyny. Tego do wiadomości Waldorff nie przyjmował, nagle głuchł na takie argumenty. Uważał, że okoliczności historyczne sprawiły, że August tak się zachował. Waldorff podkreślał swoją rolę w sprowadzeniu szczątków króla do Katedry św. Jana w Warszawie. Marek Bielacki: *Nakręciliśmy program poświęcony królowi Poniatowskiemu. Pierwsza część opowiadała o jego wstąpieniu na tron, o jego mecenacie kulturalnym, część druga mówiła o jego związkach z teatrem, a trzecia część to upadek króla i jego pośmiertne przybycie do Polski. Ten program opowiadał nie tylko o muzyce, ale także o polityce i historii, chociaż tytuł sugerował co innego: „Muzyczne sekrety dworu Stanisława Augusta". Program był zrealizowany we wnętrzach teatru w Łazienkach, w Starej Pomarańczarni. Wcześniej program „Sekrety nut staropolskich" był zrealizowany w Wilanowie, a do programu wielkanocnego nagranie było zrealizowane w Pałacu Myślenickim. W czerwcu ubiegłego roku prowadziliśmy rozmowy z Jerzym Waldorffem. Był zirytowany tym, że telewizja lekceważy sobie publiczność i jego osobę, że te programy są emitowane późno w nocy. Miał nawet przeprowadzić jakąś rozmowę na ten temat z szefami telewizji publicznej. Później już się z nim nie widziałem, gdyż wyjechał do Radziejowic na wakacje. Podczas wakacji zrealizowano, już bez mojego udziału, program na zasadzie sfilmowania tego, co Waldorff robił w Radziejowicach. Zrealizowano dwa kolejne programy, które były zmontowane dość przypadkowo. Były to bardziej reportaże z Radziejowic z udziałem Waldorffa. To były już ostatnie programy z cyklu „Muzyka łagodzi obyczaje". Jeszcze z Waldorffem zrealizowano na dzień 1 listopada program na cmentarzu powązkowskim i to był faktycznie jego ostatni występ. Potem zachorował i już święta Bożego Narodzenia spędził w domu, nie wyjechał do Radziejowic. Kilka dni później zmarł. Chociaż Waldorff wciąż mówił o śmierci, miał jeszcze dość poważne plany dotyczące zrealizowania programu pod tytułem „Podziemna Warszawa" – chodziło o pokazanie tego, co jest dosłownie pod ziemią stolicy, czyli katakumby i groby. Sporządziliśmy pewną listę miejsc, które miały być sfilmowane i o których Waldorff mógłby opowiadać. Zacząłem przygotowywać dokumentację dotyczącą tego tematu, począwszy od podziemi Katedry św. Jana, poprzez podziemia w Wilanowie, po podziemia powązkowskie, ale potem Waldorff czuł się nie najlepiej, złapała go kolejna grypa i nie udało się nam zrealizować tego programu.*

Blisko Wieniawskiego

Wspomina Jacek Ossowski, dyrektor Towarzystwa Muzycznego im. Henryka Wieniawskiego w Lublinie: *Moje kontakty z redaktorem Jerzym Waldorffem zaczęły się od pomysłu zorganizowania Dni Henryka Wieniawskiego. Udało mi się zaprosić go do Lublina. Jeździłem z nim na różne prelekcje do Radzynia, Międzyrzeca, Puław, Lubartowa i wielu innych miejscowości w województwie. Ludzie Waldorffa uwielbiali, tam gdzie się pojawił, wzbudzał wielki entuzjazm i był witany jak król. Na prelekcjach mówił o sprawach muzycznych, ale później prosił o pytania słuchaczy. Ludzie pytali go o wszystko, nawet o jego jamnika Puzona, którego wszędzie z sobą woził. Pytał zawsze: – Panie Jacku, dlaczego Poznań uzurpuje sobie prawa do Wieniawskiego,*



List Jerzego Waldorffa do Jacka Ossowskiego
w sprawie grobu Henryka Wieniawskiego na Powązkach.[1]

[1] Oto treść listu:

Warszawa, 24 VIII 92 r.

Szanowny Panie Jacku!

Pragnę poinformować Pana, że grób Waszego Patrona Henryka Wieniawskiego, został na 200-lecie Powązek specjalnie odnowiony, w czynie społecznym naszych Konserwatorów i jest do dziś w stanie – rzekłbym – „reprezentacyjnym" dla naszych prac.

Co się tyczy grobu rodziców Henryka, to nie umiem Panu odpowiedzieć w jakim jest stanie, my bowiem – jako instytucja społeczna – na płatne zamówienie żadnych prac nie możemy podejmować się, a najwyżej pośredniczyć w ich wykonaniu przez kontakt z najlepszymi naszymi konserwatorami. W tym celu oczekiwalibyśmy porozumienia ze Społ. Komitetem Opieki nad Starymi Powązkami, ul. Piękna 44a, kod 00-672 Warszawa.

O moim przyjeździe do Lublina, gdy chodzę już o dwóch inwalidzkich laskach, oczywiście nie może być mowy. Na żadne medale z Waszej strony nie zasłużyłem, więc pozostaje mi tylko życzyć Waszemu Towarzystwu i Panu osobiście dalszej owocnej działalności.

Szczerze oddany (mimo 36° upału!)

Jerzy Waldorff

organizuje tam konkursy jego imienia, a przecież Lublin ma pierwszeństwo do tego kompozytora, wszak jest to jego rodzinne miasto. To wyście powinni zorganizować konkurs imienia Henryka Wieniawskiego. Ta jego wypowiedź była bodźcem do tego, żeby faktycznie taki konkurs skrzypcowy w Lublinie zorganizować. Naturalnie pierwszy konkurs, który odbył się w 1968 roku nazwaliśmy Małym Konkursem Henryka Wieniawskiego, brały w nim wówczas udział ogniska muzyczne. Powołaliśmy właśnie komitet organizacyjny, w którym redaktor Waldorff brał udział. Waldorff przyjaźnił się z prof. Ireną Dubiską i prof. Witoldem Lutosławskim. Kiedy takie autorytety zaangażowały się w lubelski konkurs, automatycznie podniosły prestiż imprezy.

Kiedy żyła jeszcze moja matka, zapraszałem Waldorffa, kiedy tylko był w Lublinie, do domu na obiady. Bardzo lubił dyskutować z moją mamą, która jako panienka z dobrego domu, w młodości uczyła się gry na pianinie.

Redaktor cieszył się, że konkurs, którego był pomysłodawcą, tak wspaniale się rozwija. Jednocześnie nie chciał, aby podkreślano jego rolę w tym przedsięwzięciu, ze względu na Poznań. Obawiał się, że będą mieli do niego pretensję, ponieważ stworzył konkurencyjny konkurs w Lublinie.

Byłem mile zaskoczony, kiedy po raz pierwszy zaprosił mnie do swojego domu w Warszawie. Zaskoczyło mnie wspaniale umeblowane mieszkanie. Dostawał dużo prezentów od swoich wielbicieli, były to niejednokrotnie bardzo cenne antyki i bibeloty, płyty i książki. Korespondowałem z nim prawie do końca. Pamiętam, obchodziliśmy Dni Karola Lipińskiego w Radzyniu i pojechaliśmy tam z panem Waldorffem. Na dziedzińcu witał nas przewodniczący Rady Powiatowej. Tak wszyscy byli przejęci przyjazdem Waldorffa, że dyrektor jednego z naszych ośrodków zapomniał się i chciał pocałować redaktora w rękę, co wzbudziło ogólną wesołość.

Pomysł Jerzego Waldorffa był szansą dla Towarzystwa Muzycznego w Lublinie, był także szansą na pokazanie miasta światu. Kiedy w pewnym momencie Ministerstwo Kultury postanowiło odebrać lubelskiemu konkursowi możliwość przesłuchiwania kandydatów po szesnastym roku życia, Jerzy Waldorff stanął w jego obronie. Minister wyraził zgodę na przywrócenie dawnego regulaminu.

Tak bliskie było mu miasto, w którym urodził się Henryk Wieniawski.

W tym roku we wrześniu odbędzie się VIII Międzynarodowy Konkurs Młodych Skrzypków im. Karola Lipińskiego i Henryka Wieniawskiego. Do konkursu zgłosiło się 91 uczestników, z 29 krajów, ze wszystkich kontynentów.

Waldorff od dziesięciu lat mówił, że umiera. Wadził się ze śmiercią. Trochę się jej bał, trochę kokietował. W końcu zabrała go z sobą.

Joanna Biegalska

LUDWIK GAWROŃSKI

„Halka" na lubelskiej scenie w drugiej połowie XIX wieku

W tym roku minęło 142 lat od warszawskiej premiery *Halki* oraz 182 lata od narodzin jej kompozytora – Stanisława Moniuszki. Oto dzieje realizacji tej opery w teatrze lubelskim w latach 1867-1899.

Prapremiera *Halki* odbyła się 1 stycznia 1858 r. na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie i odniosła wielki sukces. Przedstawienie ogromnie podobało się publiczności. Lublinianie mogli obejrzeć operę po raz pierwszy 18 VIII 1867 r., w wykonaniu towarzystwa dramatycznego Adama Miłaszewskiego z Lwowa. Przedstawienie odbyło się w teatrze przy ulicy Jezuickiej 20 (róg Dominikańskiej). Po premierze w miejscowej prasie ukazała się recenzja Mikołaja Wąsowskiego – pianisty, dyrygenta i kompozytora, a także byłego ucznia i przyjaciela Moniuszki. Oto jej fragmenty: *W egzekucji tej opery na każdy niemal kroku czuć się daje praca i wytrwałość, która wszystkie przeszkody przełamała. Prawdę powiedziawszy, dyrekcja biorąc się do „Halki" w rozpatrzeniu sił swoich, widziała tylko pannę Kwiecińską, głosowi której ufała i p. Wojnowskiego w tenorze, którego było całe zbawienie. We Lwowie były inne jeszcze siły, które operę tę podpierać mogły – tu ich zabrakło. Szczęśliwie przypadła partia Zofii do głosu panny Kugler, reszta uzupełniać musiała całość. Dobre orkiestrze w całym komplecie, jaki znajduje się we Lwowie, powodzenie było do zawdzięczania; tu ścieśniony komplet wielką krzywdę operze wyrządził (...) Panna Kwiecińska w „Halce" pod względem śpiewu wyszła zwycięsko, w niektórych wszystkich tonach wprawdzie trudno jej dochodzić, ale przy silnym i miękkim głosie, partię swoją dokładnie odśpiewała (...) Jontek, p. Wojnowski mniej posiada siły do podołania swojej partii, toteż w drugim już przedstawieniu arię „Szumią jodły" pominąć był zniewolony. Chóry w części tu kompletowane, większej precyzji potrzebują, osobliwie chór górali. Należałoby rozsadzić ich po górach w dali i rozpoczynać pianissimo, jak jest w oryginale; zwolna, przechodząc następnie w forte. Cały ten chór zyska na tym i utraci pewien rodzaj dzikości, w jaką go ciągle fortissimo wprowadza. Taniec góralski mógłby tu także z łatwością być zachowany, jeżeli w pierwszym akcie tańce nie uległy zmianie. Mamy nadzieję, że jeszcze będziemy „Halkę" oglądać na naszej scenie, dlatego też słów naszych nie wyczerpujemy.*[1]

Operę wystawiono aż pięciokrotnie. Dodajmy, iż zespół p. Miłaszewskiego występował w nader skromnej obsadzie, np. orkiestra liczyła tylko 16 muzyków.[2]

Wspomniany Wąsowski przyjechał do Lublina z Suwałk w roku 1865, gdzie przez osiem lat uczył śpiewu i muzyki w tamtejszym gimnazjum. Za jego to staraniem w dwa lata później, tj. 20 maja 1869 r., siłami towarzystwa Pawła Ratajewicza, wystawiono *Halkę* ponownie, z wielkim powodzeniem, również pięciokrotnie. W rolach głównych wystąpili: Waleria Rostkowska – Halka, Łucja Micińska – Zofia, Zdzisław Sochaczewski – Jontek, Jan Miciński – Stolnik i Stanisław Moszyński – Janusz. Nazajutrz Ludwik Włodarski pisał tak: *Gdyby nasz czcigodny mistrz-kompozytor mógł być osobiście na przedstawieniu, serce by mu zadrżało radością, że dzieło jego znalazło w towarzystwie p. Ratajewicza godnych tłumaczy. Stało się to niezmordowaną pracą p. Mikołaja Wąsowskiego i dobrymi chęciami artystów; toteż publiczność z prawdziwym zapałem, przy rzęsistych oklaskach i hucznym brawo, okazała p. Wąsowskiemu swoją wdzięczność.*[3]

W uzupełnieniu dodajmy, iż w realizacji spektaklu *zawodziła jedynie orkiestra, którą dyrygował lublinianin, Józef Rybacki oraz niekiedy M. Wąsowski* (...) *Rostkowska, pierwsza odtwórczyni partii Halki na scenie wileńskiej* (1 stycznia 1848 r. w wersji dwuaktowej – przyp. L.G.) *i tym razem zdołała porwać swym śpiewem słuchaczy. Nieźle wypadły chóry, owa pięta Achillesowa towarzystw wędrownych, o ile możności silnie obsadzone. Nie zawiodły również tańce*, zaś o scenografii i kostiumach sprawozdawca napisał, że były

[1] „Kurier Lubelski" nr 93/1867.
[2] Orkiestrą dyrygował wówczas Czech, Jakub Hössly (1834-1904), zaś towarzystwo dramatyczne Adama Miłaszewskiego bawiło w Lublinie od 7 lipca do 27 sierpnia 1867 r.
[3] „Kurier Lubelski" nr 40/1869.

„staranne".[4] 1 czerwca 1869 r. zespół Ratajewicza opuścił Lublin. Budynek teatralny, który był wówczas własnością Romualda Makowskiego, poddano renowacji.

W sezonach zimowych 1873/74 i 1874/75 grał w Lublinie zespół Juliana Grabińskiego, który m.in. wystawił *Halkę*, w której rolę tytułową „śpiewały utalentowane śpiewaczki: S. Wierzbicka-Puchniewska, A. Filleborn i J. Leichnitz".[5]

Z kolei 5 października 1877 r. zawitał do naszego miasta zespół Kazimierza Filleborna, który 11 tegoż miesiąca wystawił *Halkę* pod muzycznym kierownictwem Karola Kroppe; w dwa dni później spektakl powtórzono.[6]

W sezonie 1878/79 grał zespół Atanazego Trapszo, którym miał w swoim repertuarze *Halkę*, wystawioną dwukrotnie pod dyrekcją Augustyna Padygi.[7]

W roku 1886 Lublin otrzymał nowy gmach teatralny przy ul. Namiestnikowskiej (dziś Państwowy Teatr im. J. Osterwy przy ul. Naturowicza), w którym w sezonie zimowym 1886/87 gościło towarzystwo dramatyczno-operetkowe Józefa Teksla, który 4 listopada 1886 r. wystawił *Halkę*, zaś dyrygował August Balcarek. Po przedstawieniu Ludwik Świeszewski napisał: *Bohaterem wieczoru, jak się można było wcześniej domyślać, był pan Gustaw Czernicki* (tenor i wiolonczelista Opery Warszawskiej – przy. L.G.), *który w partii Jontka swym śpiewem elektryzował chwilami audytorium i wywoływał prawdziwą burze oklasków. Pani Micińska partię Halki śpiewała poprawnie, a w parze ze śpiewem szła gra staranna i wykończona. Ciemną stroną przedstawienia były chóry, które wiele pozostawiały do życzenia...*[8]

W rok później do Lublina zjechał ponownie zespół p. Grabińskiego, który 13 grudnia przedstawił *Halkę* lubelskiej publiczności. Partię tytułową śpiewała wówczas pani Francesconi, Włoszka, która *odważyła się śpiewać partię tytułową* – pisał p. Świeszewski – *nie umiała jej, przy tym nie umie także i śpiewać, jakkolwiek głos posiada dość miły; nie ma także wyobrażenia o grze na scenie. O innych artystach, o chórach, o orkiestrze – można najwyżej nadmienić, że niechaj niebo im przebaczy wszystkie fałsze i dysonanse. Tańce nawet były źle wyuczone, a kostiumy z wyjątkiem damskich, stare i mocno zniszczone. Kto ze słuchaczów znalazł się po raz pierwszy na przedstawieniu „Halki", smutne powziął wyobrażenie o tej polskiej operze.*[9]

29 września 1889 r. *Halkę* wystawił trupa aktorów dramatycznych Lucjana Dobrzańskiego i Jana Reckiego. Orkiestrą dyrygował Kornel Nowacki.[10]

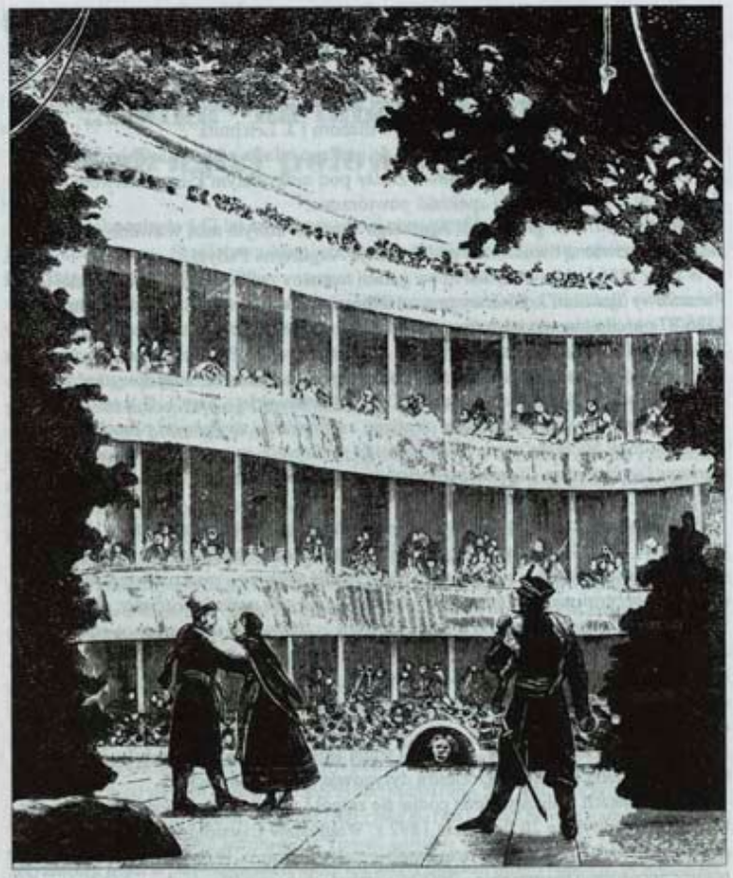
Po trzech latach realizacji *Halki* podjął się zespół Ludwika Czystogórskiego. Po spektaklu, który odbył się 20 listopada 1892 r. Władysław Czystołuski pisał: *Całość pod energiczną batutą p. Balcarka wyszła zupełnie zadowalniająco. W ogóle przyznać należy, że tegoroczny personel towarzystwa – ilościowo i jakościowo, przedstawia się o wiele korzystniej od zeszłorocznego; staranna zaś wystawa sztuk świadczy o sumiennej jak zawsze pracy reżyserskiej p. Henryka Halickiego.*[11]

W roku następnym, czyli 4 listopada 1893 r., dzieło to wystawił zespół Bolesława Mareckiego, zaś całość poprowadził wspomniany już pan Balcarek.[12] On też w rok później: 3 kwietnia i 27 października 1894 r. dyrygował *Halką*, której interpretatorem był zespół Czesława Janowskiego z Łodzi.[13]

Na sezon zimowy 1894/95 teatr lubelski wydzierżawił Ignacy Józefowicz, ziemianin z Lubelskiego. Pan Ignacy wkrótce skompletował zespół aktorski, powierzając kierownictwo artystyczne Ludwikowi Siedleckiemu, zaś funkcję dyrygenta objął Alfred Hołodenko. On to 29 stycznia 1895 r. poprowadził *Halkę* w reżyserii dyr. Siedleckiego. Spektakl zyskał uznanie miejscowych recenzentów.[14]

8 marca 1896 r. wystawił *Halkę* zespół Felicjana Felińskiego, w reżyserii H. Halickiego, pod muzycznym kierownictwem Władysława Powiadowskiego. W rolach głównych wystąpili: Irena Niesiołowska i Antoni Różański.[15]

[4] Stefan Kruk: *Życie teatralne w Lublinie (1782-1918)*, Lublin 1982, s. 90.
[5] Tamże, s. 102.
[6] „Gazeta Lubelska" nr 118 i 120/1877.
[7] Stanisław Dąbrowski: *Teatr w Lublinie i teatry w Lubelskiem 1860-1880* [w:] „Pamiętnik Lubelski", t. 1, Lublin 1930, s. 318-319.
[8] „Gazeta Lubelska" nr 244/1886.
[9] „Gazeta Lubelska" nr 275/1887.
[10] „Gazeta Lubelska" nr 210/1889.
[11] „Gazeta Lubelska" nr 249/1892.
[12] „Gazeta Lubelska" nr 233/1893.
[13] „Gazeta Lubelska" nr 72 i 234/1894.
[14] „Gazeta Lubelska" nr 17/1895.
[15] „Gazeta Lubelska" nr 57/1896.



„Halka" na scenie lubelskiej (rys. Władysław Sandecki, 1898).
Fot. Ludwik Gawroński

30 sierpnia 1898 r. w nowo zbudowanym teatrze letnim „Rusałka" przy ul. Zamojskiej 43, którego właścicielem był Adam Wojdaliński, zespół Pomiana-Sarnowskiego zagrał *Halkę* pod muzycznym kierownictwem Fryderyka Stingela.[16]

Z kolei sezon letni 1899 r. rozpoczęła w tymże teatrze Opera Włoska pod dyrekcją Aleksandra Łukowicza; 21 maja odegrano *Halkę* pod batutą Jana Lasockiego. Wkrótce, bo 1 czerwca, 20 lipca i 31 października tegoż roku wystawiło tę operę, wspomniane już towarzystwa pana Sarnowskiego.[17] Była to ostatnia realizacja nieśmiertelnego arcydzieła mistrza Moniuszki na scenie lubelskiej w XIX stuleciu:

W przedstawieniu podziwiać można było zgodność ensemblu i czystość intonacji; nawet orkiestra i chóry nie zdążyły sfałszować ani razu. Tak sumienne przygotowanie opery prawdziwy zaszczyt przynosi p. Lasockiemu i dyrekcji – pisał L. Świeszewski – *która jak się okazuje, umie poważnie traktować rzeczy, które na to zasługują. Być może nawet, że było w tym trochę przesady i pierwszy akt robił wrażenie doskonale wyuczonej i płynnie recytowanej lekcji, a na pałeczkę dyrygenta więcej zwracano uwagi, niż na ożywienia akcji i w grę wchodzące uczucia...*[18]

Historia realizacji *Halki* – pierwszej opery narodowej na scenie lubelskiej w drugiej połowie XIX wieku – jest ważnym przyczynkiem do dziejów opery w Polsce.

Ludwik Gawroński

[16] „Gazeta Lubelska" nr 181/1898.
[17] „Gazeta Lubelska" nr 114/1899.
[18] Tamże, nr 239.

historia

WALDEMAR DAGILIS

PRZYCZYNEK DO DZIEJÓW AK

Na temat działalności Armii Krajowej opublikowano już wiele opracowań. Ukazywały się zarówno relacje uczestników tamtych wydarzeń, jak i materiały oparte na badaniach źródłowych. Książka Czesława Gregorowicza i Dariusza Salaty pt. *ZWZ-AK w obwodzie lubartowskim 1939-1945* łączy w sobie oba te elementy, a to ze względu na osoby autorów.

Czesław Gregorowicz, urodzony w 1908 r., absolwent przedwojennych szkół wojskowych, osobiście uczestniczył w działalności konspiracyjnej i wojskowej na Lubelszczyźnie, najpierw jako komendant rejonu I w obwodzie lubartowskim AK, potem (od kwietnia 1944 r.) jako zastępca komendanta obwodu lubartowskiego i wreszcie jako komendant tego obwodu od stycznia 1945 r., a po rozwiązaniu AK jako komendant obwodu lubelskiego w ramach konspiracyjnej organizacji Wolność i Niezawisłość. Po wojnie był dwukrotnie aresztowany i więziony w latach 1946-1947 i w 1953 r. Potem ukończył prawo i często występował jako świadek obrony w licznych procesach żołnierzy AK.

Dariusz Salata wywodzi się z innego pokolenia. Urodzony w 1963 r., ukończył studia historyczne na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Z Gregorowiczem połączyły go wspólne zainteresowania, czego wyrazem jest jego praca magisterska *ZWZ-AK w obwodzie lubartowskim 1939-1945*, pisana pod kierunkiem prof. Tomasza Strzembosza.

W wyniku współpracy obu autorów powstało obszerne dzieło o dziejach AK w obwodzie lubartowskim, wydane przez wydawnictwo „Norbertinum". Promocja książki odbyła się w Lubelskim Centrum Kultury 15 stycznia 1999 r. Prof. Zygmunt Mańkowski podkreślił w swoim wystąpieniu, że w wyniku tego „pomostu pokoleniowego" łączącego obu autorów, powstało tzw. źródło wywoławcze, czyli relacja świadka w połączeniu ze źródłami pisanymi.

Ogromną zasługą Czesława Gregorowicza było ukrycie archiwum AK obwodu lubartowskiego, co stanowiło akt wielkiej odwagi i miało kapitalne znaczenie dla opracowania tej książki, która mogła ukazać się dopiero po upadku PRL. Część tych materiałów Gregorowicz przekazał Bibliotece Uniwersyteckiej KUL. Zostały one obecnie wykorzystane wraz z jego prywatnymi zbiorami. Autorzy uzyskali ponadto dostęp do archiwów b. PZPR, korzystali z archiwaliów Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej im. H. Łopacińskiego w Lublinie i z relacji dowódców AK, zarówno z obwodu lubartowskiego, jak i całej Lubelszczyzny.

Praca oparta na tak bogatej bazie źródłowej podzielona została na dwie części. Pierwsza z nich to historia działalności ZWZ-AK w obwodzie lubartowskim w latach 1939-1945. Druga – to aneksy zawierające dokumenty z prywatnych zbiorów Gregorowicza, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Lublinie i wybrane fragmenty niektórych prac poświęconych AK (T. Żenczykowski: *Polska Lubelska 1944*, I. Caban, Z. Mańkowski: *Związek Walki Zbrojnej i Armia Krajowa w Okręgu Lubelskim 1939-1944*). Ponadto indeks osobowy zawiera kilkaset nazwisk i pseudonimów żołnierzy i oficerów AK obwodu lubartowskiego i z innych obwodów Lubelszczyzny.

Obwód lubartowski odgrywał ważną rolę w strukturze AK na Lubelszczyźnie. Był podzielony na sześć rejonów obejmujących dobrze znane czytelnikowi lubelskiemu gminy, jak: Spiczyn, Ludwin, Niemce, Łęczna, Łucka, Tarło, Michów i inne. W regionach tych działały sprawnie w strukturach Polskiego Państwa Podziemnego takie służby, jak: Biu-

ro Informacji i Propagandy, Wojskowa Służba Ochrony Powstania, Wojskowa Służba Kobiet, a nawet szkoły wojskowe.

W miarę dobrze układały się stosunki z silnymi na terenie Lubelszczyzny Batalionami Chłopskimi. Część tego ugrupowania połączyła się nawet z AK w 1944 r. Gorzej układała się współpraca z oddziałami o rodowodzie komunistycznym: Gwardią Ludową i Armią Ludową. Wprawdzie obie strony unikały konfliktów zbrojnych i nawet niekiedy próbowały współpracy wojskowej, ale zdarzały się też – ze strony AL – napady i morderstwa żołnierzy AK. Natomiast lepiej współpracowało się z partyzantami sowieckimi działającymi na Lubelszczyźnie.

AK w obwodzie lubartowskim potrafiła zorganizować skuteczną walkę z okupantem, przeprowadzając akcje wojskowe i organizując sabotaż gospodarczy. W lipcu 1944 r. w związku ze zbliżającą się ofensywą Armii Czerwonej, rozpoczęła się akcja „Burza", czyli atak oddziałów AK na cofające się wojska niemieckie. W obwodzie lubartowskim zbiegła się ona z przybyciem 27 Dywizji Wołyńskiej AK (o czym pisałem już w recenzjach z książek poświęconych temu ugrupowaniu – „Akcent" nr 1/1997). Połączone siły 27 Dywizji i lubartowskiej AK opanowały 22 lipca Lubartów. Walki toczyły się też w innych rejonach obwodu i znacznie ułatwiły operacje wojskowe Armii Czerwonej.

Niestety, wyrok na AK został już przez Stalina wydany. 27 Dywizję Wołyńską rozbrojono w Skrobowie, a żołnierzy internowano w obozie założonym przez Niemców dla jeńców sowieckich. Rozpoczęły się łapanki i aresztowania akowców na terenach „wyzwolonych". Dzięki inicjatywie Gregorowicza nawiązano kontakt z dyrekcją Kolei Państwowych w Lublinie i skierowano wielu żołnierzy AK do Służby Ochrony Kolei Państwowych, co pozwoliło im uniknąć aresztowania i wywiezienia do łagrów. Inni nie zdołali uniknąć tego losu. Autorzy podają w aneksie wykaz żołnierzy i oficerów z poszczególnych rejonów obwodu lubartowskiego wywiezionych do obozów w ZSRR. Było ich około 170. Wielu z nich tam zmarło. Niektórym udało się wrócić. Jest to oczywiście lista niepełna. Wielu dowódców i żołnierzy z obwodu lubartowskiego zostało skazanych przez sądy nowej władzy na śmierć lub długoletnie więzienie. W aneksie zamieszczono m.in. wyrok Wojskowego Sądu Okręgowego w Lublinie na zasłużonego płk. Edwarda Jasińskiego „Nurta", skazanego na śmierć w 1945 r. Niektórzy akowcy zostali zamordowani skrytobójczo (np. w Firleju).

W tych warunkach konieczny stawał się powrót do konspiracji. Po rozwiązaniu Armii Krajowej wielu jej członków znalazło się w szeregach Ruchu Oporu Armii Krajowego lub w Wolności i Niezawisłości, jak sam współautor książki Czesław Gregorowicz. Była to oczywiście walka bez szans na zwycięstwo. W powiecie lubartowskim najdłużej działał oddział Zdzisława Brońskiego „Uskoka", do maja 1949 r.

Obwód lubartowski liczył w sumie około 4 tysięcy żołnierzy, co stawiało go na czołowym miejscu w okupowanym kraju. Niektórzy z nich uczestniczyli we wspomnianej promocji książki. Dla środowisk akowskich na Lubelszczyźnie, a zapewne również w całym kraju, praca Gregorowicza i Salaty stanowić będzie cenny dokument walki i męczeństwa w jednym z regionów Polski pod okupacją najpierw niemiecką, potem sowiecką.

O zainteresowaniu tematem świadczy również lista instytucji, które książkę dotowały. Jest wśród nich Wojewódzki Komitet Ochrony Pamięci Walk i Męczeństwa – Lublin, Urząd ds. Kombatantów i Osób Represjonowanych – Warszawa, urzędy miejskie w Lublinie i Lubartowie, a także urzędy gmin, w których działała AK podczas okupacji, wielokrotnie wymienione w książce: Czemierniki, Ludwin, Michów, Serniki, Spiczyn.

Całości pracy patronuje Światowy Związek Żołnierzy Armii Krajowej – Zarząd Okręgu w Lublinie.

Waldemar Dagilis

Czesław Gregorowicz, Dariusz Salata: *ZWZ-AK w obwodzie lubartowskim 1939-1945*. Wyd. „Norbertinum" 1998, ss. 472, il. 82.

ZBIGNIEW NARECKI

MAŁOPOLSKIE PSL PO WOJNIE

Niewiele jest prac historycznych, które obiektywnie ukazują powojenne dzieje polskiej sceny społeczno-politycznej. Mało też pozostało z tamtych czasów dokumentów lub świadków, nadal zdają się dominować szablonowe przekazy, które wypracowały w czasach PRL ośrodki lub szkoły historyczne. Z satysfakcją uznać należy fakt pojawiania się ostatnio opracowań, które pierwsze lata po wyzwoleniu ukazują w sposób niekonwencjonalny, odbiegający od schematycznych interpretacji. Dzięki niektórym instytucjom i stowarzyszeniom publikowane są prace ludzi bezpośrednio nie związanych z konkretnymi ośrodkami myśli historycznej. Osoby te z własnej inicjatywy konsekwentnie starają się przybliżać i utrwalać prawdę o tamtych latach, często na podstawie unikalnych i zarazem bezcennych źródeł.

Takiego pokroju rozprawą jest bez wątpienia praca wieloletniego działacza i pasjonata ruchu ludowego Bolesława Derenia, którą niedawno wydała Biblioteka Muzeum Polskiego Ruchu Ludowego. Jak zaznaczono we *Wstępie*, jest to studium cenne ze względu na szukanie (w wymiarze osób, faktów oraz uwarunkowań) prawdy historycznej o tamtej tragicznej epoce. Powyższa konstatacja dotyczy działalności jednej z głównych sił społeczno-politycznych – Polskiego Stronnictwa Ludowego w okresie od lipca 1945 roku, czyli tuż po tzw. wyzwoleniu przez Armię Czerwoną Małopolski i Krakowa, aż do wyjazdu z kraju prezesa Stanisław Mikołajczyka w październiku 1947 roku. Dodajmy, że istniejące przekazy dotyczące życia i działalności politycznej Mikołajczyka są nadal nieobiektywne – wynika to z zakorzenionych w świadomości powojennego pokolenia Polaków tendencyjnie interpretowanej wiedzy o faktach historycznych. Lektura książki z całą oczywistością, przy pomocy wnikliwej dokumentacji, ukazuje, że czas prezesury Mikołajczyka to czas rzeczywistego rozwoju ideowo-organizacyjnego i politycznego kraju. Okres od września 1945 do października 1947 roku to czas liczebnego rozrostu stronnictwa w Małopolsce, które w ówczesnych realiach wiernie kontynuowało tradycje polskiego ruchu ludowego, w przeciwieństwie do kolaborującego z lewicą jego lubelskiego odłamu. Ruch krakowski odznaczał się bowiem przejrzystymi zasadami programowymi oraz prężnymi i niezawisłymi dyrektywami działania, a jego współrządzenie krajem w Tymczasowym Rządzie Jedności Narodowej (do utraty przez stronnictwo niezależności politycznej i suwerenności organizacyjnej w chwili wyjazdu Mikołajczyka z kraju) jest niekwestionowane (zob. s. III-IV).

Omawiana pozycja uzupełnia lukę na temat działalności organizacji krakowskiej, która była bodajże najbardziej liczna i operatywna, a tym samym wpływająca na bieg ówczesnych wydarzeń w Polsce, gdy łamano w jawny sposób demokratyczne zasady życia narodu. Po świeżo podpisanych traktatach wielkich koalicjantów antyhitlerowskich wielu działaczy i bojowników o wolność i demokrację zostało aresztowanych i sądzonych w fikcyjnych procesach NKWD i UB. Czytając choćby wewnętrzne porozumienie TRJN (zob. art. 1-2, s. I-II), następnie zawartą w nocie *Od Wydawcy* odezwę NKW PSL do chłopów, można już dostrzec jak szczytne i zarazem nierealne wówczas były sformułowania programowe mikołajczykowskiego gremium PSL. Rzeczywiście imponowały patriotyczno-wolnościowym, sięgającym narodowo-chrześcijańskich tradycji wyrazem. Wynikająca z układów supermocarstw „prawda historyczna", a następnie obłudne nieprzestrzeganie ustalonych wspólnie postanowień, głównie przez Moskwę – do czego przykładali rękę sami Polacy – uzmysławia z perspektywy czasowej kontury wielkości i trafności idei, które mogły stać się przy udziale sił ludowych dziejową szansą narodu.

Praca została napisana według przejrzystego schematu chronologicznego wydarzeń. I tak: w rozdziale pierwszym autor omawia pookupacyjną reorganizację jawnych struktur stronnictwa, które miało szybko i sprawnie zafunkcjonować w pierwszych miesiącach 1945 r. W rozdziale drugim przedstawione zostały tło i warunki tworzącej się w lecie 1945 r. (w oparciu o tzw. moskiewskie porozumienie) platformy działania i rozwoju stronnictwa ad intra i ad extra. W rozdziale trzecim autor uwydatnia „wiarygodność" moskiewskiego porozumienia: poczynając od zdradzających z wolna prawdziwe zamiary sił politycznych skupionych wokół PKWN. To czas umiarkowanych i nie skoordynowanych konfrontacji ze stronnictwem, które z czasem przerodziły się w otwartą przeciw

niemu ofensywę. Rozdział czwarty obejmuje czas od referendum do wyborów i jest drugim okresem konfrontacji (lipiec 1946 – styczeń 1947 r.). Poprzedza on metodyczny etap zniewalania stronnictwa, które w listopadzie 1947 r. zamyka chlubne i zarazem dramatyczne dwulecie walki ludowców o zachowanie własnej tradycji i niezawisłości.

Ostatni rozdział to omówienie sytuacji PSL po wyjeździe Mikołajczyka z kraju, czyli tzw. Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego, które działało w ładzie PRL do 1989 roku. Dzięki zebranym przez autora niezwykle cennym dokumentom historycznym uzyskał on faktycznie przekrojowy, wyjątkowo realistyczny obraz ówczesnych losów i kontekstów działalności ludowców, co więcej – całego splotu uwarunkowań zewnętrznych, w których działaczom PSL przychodziło żyć i funkcjonować. Autor skorzystał z bezcennych archiwaliów, trudno dostępnych publikacji, nie pominął ustnych relacji świadków tamtych wydarzeń. Jest rzeczą wymowną, jak owe przekazy mogą obnażać przerażającą prawdę o losach całego pokolenia, które po jednej katastrofie okupacyjnej poddane zostało, pod szyderczym szyldem wolności i postępu, następnej powolnej eksterminacji ideowej i fizycznej.

Książka pozwala nie tylko wypełnić lukę na temat historii ruchu ludowego w latach powojennej zawieruchy, ale także uwydatnia wiele wątków bibliograficznych i faktograficznych. Praca zwraca też uwagę wszechstronnym, kontekstowym spojrzeniem na wybrane przez autora zdarzenia, które przyczyniały się do rozwoju i zaniku działalności PSL. Są tu opisy historycznych faktów, które były często tendencyjnie naświetlane i ukazywane w sposób uproszczony we wcześniej opublikowanych monografiach.

Pracę Bolesława Derenia czyta się z dużym zainteresowaniem. Dzięki rzeczowym prezentacjom wydarzeń oraz ich interpretacjom, autor doskonale odtwarza atmosferę i znaczenie faktów. Czytelnik otrzymuje jasno określoną wykładnię przesłania ideowo-politycznego stronnictwa, odczytuje intencje działaczy. Dzięki kontekstowemu ujęciu ich uchybienia i kręte ścieżki niektórych działań wydają się dla potomnych drobnymi epizodami w perspektywie globalnej i barbarzyńskiej strategii przeciwnika (por. *Od Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego do Rządu Jedności Narodowej. Zbiór dokumentów*. Warszawa 1945). W tej perspektywie uwidacznia się heroizm i determinacja wielu działaczy ludowych, którym należy się hołd i pamięć.

Zbigniew Narecki

Bolesław Dereń: *Polskie Stronnictwo Ludowe w Krakowskiem 1945-1947*. Warszawa 1998, ss. 249.

Konkurs na pamiętnik

Towarzystwo Przyjaciół Nałęczowa
oraz Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie
organizują konkurs na „Pamiętniki końca wieku",
adresowany do mieszkańców, kuracjuszy i sympatyków
Nałęczowa z całego kraju.

Organizatorom szczególnie zależy na pracach dokumentujących obraz życia mijającego wieku. Prace nie przekraczające 30 stron maszynopisu, opatrzone godłem (z dołączoną kopertą zawierającą imię i nazwisko oraz adres autora) należy nadsyłać pod adresem: Muzeum Bolesława Prusa, Pałac Małachowskich, 24-140 Nałęczów do 25 maja 2000 r.

Autorzy najlepszych prac otrzymają nagrody i wyróżnienia.

Przewidziany jest druk prac w roczniku „Głos Nałęczowa", ewentualnie także w odrębnej publikacji książkowej.

Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w końcu maja br.

podróże

SŁAWOMIR POKRAKA

Pisać każdy może

– I jak było w tej Ameryce? Ładnie? – pytali mnie ludzie po powrocie ze stypendium International Writing Program w Stanach Zjednoczonych.

– Ładnie – odpowiadałem. – Zobaczyłem wielkie dynie na polach w Iowa, wielkie budynki w miastach i Wielki Kanion w międzyczasie.

Mogłem przecież powiedzieć więcej, ale nie było sensu. Wiem skądinąd, że ludziom należy mówić to, na czym im najbardziej zależy. W zależności od sytuacji wciąż powtarzałem: świetnie, rewelacyjnie, dobrze, fajnie, miło, przyjemnie, intrygująco…

Początkowo czułem się przytłoczony historią programu, liczbą ważnych pisarzy i poetów, którzy na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat wzięli w nim udział. Można by rzec, że był to dla mnie skrócony kurs najnowszej historii literatury.

Program, który powstał w 1967 roku z inicjatywy Paula i Hauling Nieh Engle, ma na celu nawiązanie kontaktów między pisarzami, a także zbliżanie odległych kultur. Nie ma w tym cienia przesady, bowiem oprócz Amerykanów spotkałem tam: Nguyen Thi Chau Giang z Wietnamu, Konstantina Kubaneishvili z Gruzji, Titilolę Shoneyin z Nigerii, Gleba Szulpiakowa z Rosji oraz Jerzego Jarniewicza i Halinę Cieplińską-Bitner z Polski.

Jednego do tej pory nie potrafię zrozumieć. Nagle zacząłem przedstawiać się jako pisarz, a że przedstawiałem się kilka razy dziennie, moje: „Jestem pisarzem, piszę krótkie opowiadania" brzmiało dla mnie co najmniej problematycznie. Z czasem zacząłem po prostu mówić, że na pewno nie jestem poetą. Nie przeszkadzało to niektórym po publicznym czytaniu tekstów pytać mnie o stosunek mojej poezji do komunizmu. Przywykłem.

Większość słuchaczy potrafiła jednak odróżnić poezję od prozy. Czułem się bezkarnie. Odcięty od wszystkich obciążeń znaczeniowych polskiego słowa „pisarz", używałem jego angielskiego odpowiednika z taką lekkością, jakbym na chwilę zapomniał o czym mówię.

Wśród licznych spotkań z wydawcami przewijało się zagadnienie pieniędzy i sukcesu wydawniczego.

– Pierwszym, co musicie zrobić – mówił wydawca na spotkaniu ze studentami kursów twórczego pisania – to, oczywiście prócz przygotowania doskonałych tekstów, znalezienie sobie agenta.

Następne spotkanie: – Oczywiście macie świetny tekst. Ale czy macie dobrego agenta? Nie? Pierwsze przykazanie pisarza: zatrudnij agenta i nigdy sam nie rozmawiaj z wydawcą o pieniądzach.

Na innym spotkaniu, w Chicago, człowiek prowadzący warsztaty twórcze pytał nas, gdzie uczyliśmy się pisać. Trudno było mu wytłumaczyć, że pra-

wie wszyscy uważaliśmy czytanie za najlepszą szkołę pisania. Uniwersytet i nazwisko profesora to według niego najlepsza rekomendacja. Ciekawe zresztą, że na pytanie, czy sam pisze odpowiedział, że nie, bo ma zbyt dużo pracy ucząc pisać innych.

Wielką popularnością cieszą się wieczory otwartego mikrofonu. Wszyscy, którzy zapiszą się na listę i zechcą czytać lub recytować swoją poezję, mogą to zrobić. Każdy ma swoje pięć lub dziesięć minut. Całkiem słusznie w programie zaznacza się, że to wieczór poetów oraz tych, którzy chcą zostać poetami i tych, którzy nigdy nie powinni nimi być.

Ciekawe było też spotkanie w Chicago z twórcami „poetry slam" – konkursów poetyckich, które na mój gust przypominają improwizacje teatralne. W istocie nie są to jednak improwizacje, ale owszem, niekiedy odbywają się w teatrach.

W McSorley's Old Ale House – jednym z najsłynniejszych i najstarszych pubów Nowego Jorku – od lewej siedzą: ja, Jerzy Jarniewicz, Giang Nguyen, Lola Shoneyin; stoi: Bob Palmer (29 września 1999).

Słowo „pisarz" ma za oceanem inne odcienie znaczeniowe. Pisarz to ktokolwiek, byleby pisał. Do dziś pamiętam słowa oficera na pierwszej komisji wojskowej:

– Przedpoborowi zapiszą się najpierw u pana pisarza, a później pojedynczo przejdą do pokoju nr 8. A „pan pisarz" podnosił wzrok sponad poważnie wyglądających papierów i kilkadziesiąt razy dziennie pytał:

– Imię? Nazwisko? Data urodzenia?

W pewnym momencie odniosłem wrażenie, że więcej osób pisze niż czyta. Po pracy zamiast iść do psychologa, zapisują się na kurs twórczego pisania. Czas na marzenia o karierze pisarskiej.

Często zdarza się – dużo częściej niż w Polsce – pisanie książek wspólnie z autorytetami w jakiejś dziedzinie. Pisanie książek wspomnieniowych czy pamiętników, także tylko dla siebie i rodziny, jest również popularne.

To, co zauważa się po pewnym czasie, to nie tyle wielokulturowość, co wielka potrzeba zakorzenienia we własnej, amerykańskiej historii i kulturze. Wpisuje się w ten nurt ciekawa inicjatywa National Endowement for The Humanities pod nazwą „Moja historia jest historią Ameryki".

– Co twoja rodzina pamięta z czasów wielkiego kryzysu? Kiedy i dlaczego twoja rodzina przybyła do Ameryki? Co twój „wielki dziadek" robił podczas

wojny secesyjnej? Jak wyglądało codzienne życie twojej matki i babki? – te pytania mają skłonić Amerykanów do zainteresowania się własnymi korzeniami. Informacje od wszystkich chcących uczestniczyć w programie przechowywane są na serwerach internetowych. Centralna strona **www. myhistory.org** odsyła do innych stron przygotowanych w ramach tego programu w różnych częściach kraju.

Zbieranie pamiątek rodzinnych, zdjęć, rysowanie drzew genealogicznych, a także spisywanie dziejów najbliższych służy nie tylko budowaniu więzi lokalnych, ale także wzbogaca historię kraju. Na tym właśnie gruncie powstają książki jak: *You Live and Learn. Then You Die and Forget It All. Ray Lum's Tales of Horses, Mules and Men* Williama Ferrisa czy choćby nagrodzona Pulitzerem *Angela's Ashes* Franka McCourta.

Mogę więc już śmiało mówić, że jestem pisarzem. W końcu wykonawcy disco polo też są muzykami. Mam jednak problem: dużo piję, ale to wciąż nie wystarcza, by być pisarzem wybitnym.

*

– Dobrze, już dobrze – moglibyście w tej chwili powiedzieć. – A jak było naprawdę?

Trzymiesięczny w założeniu program tuż przed wyjazdem został skrócony do półtora miesiąca. Trzy miesiące w Iowa City zamieniły się w sześć tygodni podróży z krótkim przystankiem nad Iowa River.

Jerzego Jarniewicza poznałem już na Okęciu i muszę przyznać, że miałem z nim znakomity kontakt i to nie ze względu na wspólny język, a raczej na pewną łagodność charakteru, która mi odpowiadała.

Lot przez Zurych do Waszyngtonu minął szybko. Na lotnisku czekał na nas Bob Palmer, który podczas całej podróży stanowił naszą „eskortę". Po krótkim pobycie w hotelu wyruszyłem zobaczyć miasto. A było co oglądać, zwłaszcza że po kwadransie spaceru byłem obok Białego Domu. Miasto urzędników i turystów. Sterylne i raczej nie zachęcające do zamieszkania, ale to właściwie jedynie problem prezydenta, bo to on mieszka w centrum.

Dwa waszyngtońskie akcenty zasługują na szczególną uwagę: Muzeum Holocaustu i spotkanie z Williamem Ferrisem – przewodniczącym National Endowement for The Humanities (instytucja, którą można by luźno porównywać z naszym ministerstwem kultury), który po dość formalnym wykładzie o kulturze amerykańskiego Południa, sięgnął po gitarę, by znakomicie zaakcentować muzyczne walory tej kultury.

Muzeum Holocaustu zaskoczyło mnie wyważonym podejściem do udziału Polaków w zagładzie Żydów oraz ich roli w podsycaniu antysemityzmu. Rozumiem teraz, że zaproponowany w muzeum multimedialny sposób prezentacji tragedii tego narodu wydaje się jedynym możliwym w miejscu, gdzie nie sposób wejść do baraku obozu koncentracyjnego i po prostu milczeć.

Po Waszyngtonie, gdzie zebrali się wszyscy uczestnicy programu, wyruszyliśmy do Chicago. Tam niespodzianką był przede wszystkim Chopin Theatre – prężne centrum kultury prowadzone przez Zygmunta Dyrkacza – nie dlatego, że to polski teatr, a dlatego, że jest uznawany za ważny przez samych Amerykanów, którzy zaproponowali wizytę właśnie tam.

To właśnie w Chicago (nie sądziłem, że to miasto może być tak piękne) zrozumiałem, że najbardziej osobiste akcenty, zapamiętane drobiazgi, jak zapach w drzwiach między chińską restauracją, a kratą wentylacyjną metra, chód przypadkowo napotkanego człowieka, obraz zobaczony w muzeum czy nocna kąpiel w jeziorze Michigan stanowią o rzeczywistej wartości wspomnień – indywidualizują informacje, które można znaleźć także w turystycznych przewodnikach.

Po zbyt krótkim pobycie w Chicago polecieliśmy do Iowa City, gdzie od trzydziestu z górą lat spotykali się pisarze z całego świata. Przyjęto nas bardzo ciepło – już pierwszego wieczoru Hauling Nieh Engle zaprosiła nas na przyjęcie.

Sześćdziesięciotysięczne miasto uniwersyteckie pośród pól kukurydzy stało się jakimś cudem jednym z ważniejszych centrów literackich w Stanach Zjednoczonych. Być może dlatego, że powstał tam jeden z pierwszych uniwersyteckich programów twórczego pisania. Prócz udziału w zajęciach, spotkań ze studentami, poetami (był wśród nich Charles Simic) prezentowaliśmy także własne utwory. Do akcentów folklorystycznych zaliczyć trzeba wizytę u Amiszów i ich znakomity obiad.

Po San Francisco oprowadzała nas Ensi, Szwajcarka irańskiego pochodzenia, z którą rozmawiałem o *Marsie* Fritza Zorna oraz o naszych ulubionych aktorkach. Nigdy też nie zapomnę najgorszej pizzy na świecie, na którą później poszliśmy. Podobną, ale jednak lepszą, jadłem kiedyś w Lublinie u wylotu Lipowej. Podczas jednodniowej wizyty w Berkeley słuchałem wierszy Ferlingettiego i Roberta Hassa, ale to nie oni, a Paul Muldoon i Mark Strand wywarli na mnie największe wrażenie. Tyle, że było to już po drugiej stronie kontynentu – w Princeton.

Po Las Vegas, które w dzień wygląda potwornie i Wielkim Kanionie, wobec którego brakuje słów, przyszła kolej na Nowy Orlean, z jego ostrym zapachem szamba i zbutwiałych bananów. A jednak lgnie się do Bourbon St., Dauphine, Canal… Jakby samemu chciało się pocić i butwieć.

Nowy Jork to zupełnie osobny rozdział. Powinienem właściwie napisać: Manhattan, bo na niewiele więcej wystarczyło czasu. I tam właśnie zacząłem czytać *The New York Trilogy* Paula Austera. Obrazy z książki miksowały się z tymi z ulicy. Pełne metro, muzeum Guggenheima, czeski festyn, trawa i dzieci w Central Parku, hinduski sprzedawca toreb, wieczór prozy Franka McCourta, wizyta w Paris Review i The Academy of American Poets. Odnosiłem wrażenie, że ilekroć mrugnę powiekami, zobaczę inny obraz – będę gdzie indziej…

A na Okęciu rodzina i znajomi powitali mnie dowcipem: czekali na mnie z transparentem, na którym wymalowali „Witamy wieszcza Pokrakę". Prócz pytań, czy ten wieszcz naprawdę tak się nazywa, sporo osób chciało się naocznie przekonać o „pokraczności" wieszcza. A to przecież ja – nie wieszcz i nie bardzo pokraczny…

Sławomir Pokraka

Jury **XIII Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Zbigniewa Herberta „O liść konwalii"**
w składzie: Krzysztof Karasek, o. Wacław Oszajca, prof. Janusz Kryszak, oceniło w dniu 19 XI 1999 roku w Toruniu 1975 utworów poetyckich nadesłanych przez 595 autorów z całej Polski.

Po wnikliwej dyskusji jury postanowiło przyznać:

I nagrodę w wysokości 1500 zł **Grzegorzowi Jankowiczowi** z Krakowa
II nagrodę w wysokości 1100 zł **Barbarze Gruszce-Zych** z Czeladzi
III nagrodę w wysokości 800 zł **Maciejowi Woźniakowi** z Płocka
oraz 3 równorzędne wyróżnienia po 300 zł każde:
Lechowi Grali z Płocka, **Mariuszowi Baryle** z Piotrkowa Trybunalskiego oraz **Mariuszowi Bylińskiemu** z Bydgoszczy.

Promocja nagrodzonych tekstów będzie miała miejsce na łamach „Przeglądu Powszechnego", „Nowej Okolicy Poetów" i „Przeglądu Artystyczno-Literackiego".

Uroczyste zakończenie XIII Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego imienia Zbigniewa Herberta „O liść konwalii" odbyło się 16 grudnia 1999 roku w Centrum Kultury „Dwór Artusa" w Toruniu. Nagrody ufundował Prezydent Miasta Torunia.

MAREK ŚNIECIŃSKI

Orfeusz – w poszukiwaniu ukrytego tekstu

Kiedy półtora roku temu Renata Niemierowska opowiedziała mi po raz pierwszy o swym pomyśle zorganizowania spotkania grupy poetów, które jednocześnie byłoby ich wspólną wyprawą w nieznane, wydało mi się to tak szalone, że aż realne. Dość szybko zgodziliśmy się, że podróż żaglowcem przez Atlantyk trudno będzie urzeczywistnić, więc, choć z pewnym żalem, postanowiliśmy trzymać się stałego lądu. Jednak pierwotna intencja, zakładająca pożeglowanie ku „ziemi niczyjej", na krawędź świata, musiała tlić się w nas nadal, gdyż stały ląd okazał się przestrzenią równie zagadkową, a nawet niebezpieczną, co ocean.

Zrealizowanie tego projektu okazało się trudniejsze i bardziej wyczerpujące niż początkowo nam się wydawało. Dziesiątki listów, telefonów, odwiedzania rozmaitych urzędów, wypełnianie wniosków, sporządzanie kosztorysów i inne temu podobne czynności przytłoczyły nas, pożerały naszą energię. A celem wszystkich tych zabiegów, wypełniających miesiące dzielące nas od wyznaczonej daty spotkania, było przekonanie odpowiednich instytucji, by zdecydowały się sfinansować nasz pomysł.

Wyjściowe ramy przedsięwzięcia były proste. Chcieliśmy, żeby dwanaścioro poetów, po sześć osób z Polski i Niemiec, wybrało się we wspólną podróż, która rozgrywać się miała w rozmaitych przestrzeniach. Zaproponowaliśmy, by każdy zjawił się na spotkaniu z gotowym tekstem, który następnie mógłby stać się częścią dwunastoodsłonowego poematu. Miał być on pierwszą ze sfer, jakie planowaliśmy spenetrować podczas naszej podróży, zaś jako jej drugi wymiar zaplanowaliśmy realną podróż do Kotliny Kłodzkiej, do skalnych labiryntów Gór Stołowych. Mieliśmy nadzieję, że w jej trakcie uda się wcielić tekst poematu, że wspólna wędrówka pomoże nam połączyć wszystkie teksty w organiczną całość. Początek ustaliliśmy na dzień 6 września 1999 r. we Wrocławiu, przy długim stole w Klubie Muzyki i Literatury miało zasiąść dwanaścioro poetów: Peter Gehrisch, Dieter Kalka, Gert Neumann, Renate Schmidgall, Tina Stroheker, Bettina Wöhrmann, Maciej Cisło, Michał Fostowicz, Anna Janko, Bohdan Kos, Renata Maria Niemierowska i Marek Śnieciński. Niestety, problemy zdrowotne Renate Schmidgall uniemożliwiły jej przybycie do Wrocławia, w związku z tym było nas tylko jedenaścioro.

Pierwsze czytanie

I oto rozpoczęliśmy wspólną wędrówkę, na razie siedząc przy stole, obserwując się, próbując „przeczytać" siebie nawzajem, wybadać swoje intencje. Byliśmy jeszcze osobni, niepewni naszego miejsca i roli przy tym długim stole, pełni wątpliwości i lęków, po omacku próbowaliśmy odszukać drogę porozumienia. Nic dziwnego zresztą, najpierw bowiem ujawniła się granica języków, krawędź mowy, którą nazywamy rzeczy, oswajamy je, pozwalając, by zadomowiły się w nas, by przelały na nas choć cząstkę swego milczącego trwania. Język decyduje o naszej tożsamości, z jednej strony jest narzędziem dialogu ze światem, w każdym razie jednym z narzędzi, z drugiej każdy język stanowi również swoiste uniwersum, rządzące się swymi prawami. W pierwszym przypadku traktujemy język przedmiotowo, jako narzędzie komunikacji, „władamy" nim i czujemy się jego właścicielami, w drugim natomiast my sami jesteśmy własnością języka. Ten splot przedmiotowego i podmiotowego charakteru wytwarza pewne szczególne napięcie, na które prawdopodobnie najbardziej wrażliwi bywają poeci, często bardzo dotkliwie doświadczający owej dwoistości. Jako poeci i pisarze tkwiliśmy w semantycznej i emocjonalnej przestrzeni języka niemieckiego bądź języka polskiego, jako tłumacze (wszyscy mieliśmy w tym zakresie pewne doświadczenia) wciąż wędrowaliśmy między nimi i właściwie od samego początku było wiadomo, że problem przekładu będzie nam towarzyszył podczas całego spotkania. Dla mnie było to doświadczenie szczególne: tłumacząc teksty niemiec-

kich uczestników spotkania na język polski, mówiąc i myśląc w jego trakcie na przemian w obu językach, miałem nieustannie wrażenie balansowania na krawędzi, dotykania granicy w sobie samym. Była to wędrówka między dwoma kosmosami, przenikającymi się niekiedy, lecz przecież odmiennymi, w pewnych warstwach żywiącymi się podobnymi doświadczeniami, lecz czyniącymi z nich inny użytek, odwołującymi się do innych obrazów, zakorzeniającymi je w innym kulturowym podglebiu. Doznania te pogłębiały się jeszcze, gdy nakładała się na nie owa fundamentalna podmiotowo-przedmiotowa dwoistość kontaktu z każdym z języków.

Stopniowo wyłaniał się przed nami tekst poematu, w nie oswojonej jeszcze przestrzeni Klubu Muzyki i Literatury rozbrzmiewały kolejne jego odsłony, jawiąc się nam jako osobne, samowystarczalne światy, wyzywająco podkreślające swą odrębność. To były monologi, zarówno my, jak i nasze teksty, nie byliśmy jeszcze gotowi, żeby rozpocząć rozmowę. Podczas pierwszego czytania, które zaczęło się w klubie, a trwało w zasadzie aż do Kłodzka, będącego pierwszym etapem naszej fizycznej podróży, dominowała niepewność, wątpliwości i wyraziste postrzeganie różnic. Ale już wtedy pojawiły się też pierwsze, nieoczekiwane porozumienia. W tych dniach zaczęliśmy czuć, że nasza podróż może nas doprowadzić w rejony, które były ziemią niczyją, w sferę nie zawłaszczoną jeszcze przez żaden porządkujący system, gdzie nie obowiązują żadne prawa własności. Być może stało się to jeszcze we Wrocławiu, gdy Gert Neumann spostrzegł, czy też raczej wyczuł, że spoza dźwięków polskich i niemieckich słów, spoza tego jawnego tekstu zaczął wynurzać się drugi, ukryty tekst. Nie tyle nawet zaczął się on wynurzać, co po prostu był, istniał nieznany i tajemniczy, obecny bardziej jako potencja niż konkretny fakt. Ale samo przeczucie, że może on zaistnieć sprawiło, że i ten pierwszy, utkany z

Na szczycie Szczelińca Wielkiego w Górach Stołowych.
Od lewej stoją: Gert Neumann, Michał Fostowicz-Zahorski, Stanisława Gehrisch, Dieter Kalka, Agnieszka Haupe, Peter Gehrisch, Bohdan Kos, Marek Śnieciński.

materii słów tekst zaczął brzmieć trochę inaczej – na pewien czas przestał być papierowym fetyszem – a szukanie krążącego między nami ukrytego tekstu stawało się coraz mocniej dającym o sobie znać wyzwaniem. Od nas wszystkich zależało bowiem, czy zdołamy go wcielić i zmienić tę czystą potencję w dotykalny konkret.

Od początku czułem, że nasza podróż daje nam szansę uczestnictwa w czymś wyjątkowym. Nie tylko dlatego, że Renacie i mnie przyświecała intencja, by zrobić coś, co będzie mocno odbiegało od rutynowych polsko-niemieckich spotkań literackich, podczas których zawsze wydawało mi się, że najważniejszymi osobami są urzędnicy, zaś twórcy są razem chyba tylko na afiszu. Wrażenie wyjątkowości naszej sytuacji umocniło się we mnie, gdy uświadomiłem sobie, że większość uczestników spotkania odczytuje swoje teksty, jakby były one darami ofiarowywanymi pozostałym, siedzącym za stołem poetom. A niepewność i emocje temu towarzyszące wynikały z lęku, jak owe dary zostaną

przyjęte. Był to naturalny odruch, gdyż istotą tych podarunków były tkwiące w odczytywanych tekstach pytania, zdziwienia czy wątpliwości, niekiedy prawie ocierające się o rozpacz. Takich darów nie ofiarowuje się łatwo. Ich przyjęcie również nie jest proste.

Kotlina Kłodzka ze względu na swą geograficzną i historyczną osobność, ze względu na kulturową wyrazistość wydawała się odpowiednim miejsce na nasze peregrynacje. Od zarania był to region graniczny, gdzie odciskali swe ślady Czesi, Polacy i Niemcy. Chodziło o to, żeby znaleźć się na obszarze, który nie przynależałby do jakiejś jednej narodowości, o miejsce dla wszystkich, obdarzone przy tym silną osobowością. Miałem nadzieję, że owa wielokulturowość pomoże nam rozpocząć rozmowę, w której słowa będą równie ważne, co mowa przemierzanej przez nas ziemi, że będzie to przestrzeń, w której uda się nam nawzajem usłyszeć. W Kłodzku, gdzie, dzięki staraniom Bogusława Michnika, w gościnnym wnętrzu Kłodzkiego Ośrodka Kultury odbyła się pierwsza publiczna prezentacja fragmentów poematu i gdzie po wyjeździe z Wrocławia w małym, przytulnym hoteliku nad Nysą spędziliśmy pierwszą noc, chyba wszyscy z nas, nawet ci najbardziej głusi, wyraźnie doświadczyli istnienia ukrytego tekstu.

Muszę się teraz na chwilę zatrzymać, tak jak i my zatrzymaliśmy się w tym mieście położonym u stóp wzniesionej na skałach twierdzy, wrośniętej w nie wielopoziomowym labiryntem korytarzy. Był to bowiem moment, w którym poczułem natrętną obecność pytania, jakie od pewnego czasu musiało krążyć wokół nas i wśród nas. Pytania fundamentalnego, pytania o naszą tożsamość: kim jesteśmy? Całe nasze przedsięwzięcie miało być próbą udzielenia na nie odpowiedzi, nasza wspólna podróż, jej charakter, miał nam tę odpowiedź uzmysłowić. Są przecież różne rodzaje podróży. Najbardziej trywialne i powierzchowne odbywa turysta. Byłoby naszą klęską, gdyby ta podróż przybrała turystyczny charakter. Karl Kerenyi w *Hermesie, przewodniku dusz* pięknie mówi o intuicjach starożytnych Greków dotyczących podróży. Dostrzegali oni dwa zasadnicze rodzaje podróżowania. W pierwszym z nich wędrowiec trzyma się lądu i każdy kolejny krok sprawia, że bierze w posiadanie następny skrawek ziemi. Taki wędrowiec mógłby jak pielgrzym Norwida powiedzieć: *Przecież i ja ziemi tyle mam,/ Ile jej stopa ma pokrywa,/ Dopokąd idę!...* W Grecji należało mu się miejsce przy domowym ognisku, gdzie chroniło go święte prawo gościnności. Wędrowiec szuka towarzystwa innych ludzi, wnika w ludzką społeczność, do której dotarł. Jest w drodze, którą rozumie jako łącznik między dwoma miejscami. W drugim przypadku podróżnik zadomowiony jest w samej drodze, którą może być również „hygra keleutha" (mokry szlak). Czyż pierwszy pomysł Renaty Niemierowskiej nie dotyczył właśnie morskiej podróży? Kerenyi pisze, że taki podróżnik *niejako przechodzi w swój ruch naprzód, nigdy jednak w ludzką społeczność, która by go skrępowała. Jego towarzyszami są towarzysze podróży. Z towarzyszem podróży doświadcza się otwartości aż po najczystszą nagość, jakby ten, kto jest w podróży, zostawiał za sobą wszelki ubiór i przebranie.*

Kim więc byliśmy? Może po trosze i wędrowcami, i podróżnikami? A może od tego pierwszego czytania, pierwszego wieczoru w Kłodzku zaczęliśmy wrastać w naszą drogę, stopniowo zmieniając się z wędrowców w podróżników? Może zresztą nastąpiło to już nieco wcześniej, gdyż „ukryty tekst", którego istnienie zaczął podejrzewać Gert Neumann już we Wrocławiu, dowodził, że zaczęła tworzyć się między nami więź, jaka możliwa jest tylko wśród ludzi, którzy wybrali się we wspólną podróż, dla których owa podróż jest celem. Tak czy inaczej ziarno zostało zasiane i byliśmy gotowi podążyć przed siebie.

Drugie czytanie

Od chwili wyjazdu z Kłodzka, gdy usadowiliśmy się w autobusie, który powiózł nas ku zachodniej krawędzi kotliny, wszyscy, a przynajmniej większość biorących udział w projekcie poetów, uświadomiła sobie, że wyruszamy w nieznane. Świadomość ta budziła niepokój, padały więc w moim kierunku pytania o cel naszej podróży, co nas czeka, dokąd się wybieramy i dlaczego, tak jakby niektórzy chcieli jeszcze zrobić unik i wejść w bezpieczną rolę turysty, odepchnąć od siebie myśl, że terra incognita rozciągająca się między nami znajdzie teraz także swój geograficzny odpowiednik. Pytano mnie, dokąd się wybieramy, ja zaś mogłem tylko rzucić jakąś nazwę miejscowości albo wskazać na mapie punkt, z którego być może wyruszymy w głąb skalnych labiryntów. Moje wyjaśnienia niewiele więc wyjaśniały, gdyż musieliśmy po prostu zaufać drodze, pozwolić, by zaczęła z nami

prowadzić rozmowę odmierzaną rytmem naszych kroków i przyspieszonych oddechów. Tylko tak mogliśmy się zbliżyć do ukrytego tekstu, otworzyć na wszystko, czym droga zechce nas obdarować. Jej dary były niespodzianką. Dla jednych mógł to być słoiczek z konfiturą podarowany niemieckim poetom przez sześćdziesięcioletniego, brodatego mężczyznę na dworcu w Policach nad Metują, dla innych cudowna cisza zagubionej wśród gór bagnistej doliny rozświetlonej popołudniowym, niskim słońcem. Kolejny podarek otrzymaliśmy późnym wieczorem, gdy po długich poszukiwaniach znaleźliśmy miejsce, gdzie mogliśmy zjeść kolację i gdzie potem, syci i wciąż jeszcze przepełnieni drogą, zaczęliśmy tańczyć. Takim darem stało się również nasze współuczestnictwo w wykroczeniu, jakiego dopuściliśmy się przed zejściem do Piekiełka na Szczelińcu, kiedy, obrzucani zgorszonymi spojrzeniami turystów, opróżniliśmy wielką butelkę szampana, przekazując ją sobie z ręki do ręki.

Kiedy znaleźliśmy się na scenie Teatru Zdrojowego w Kudowie, wiedzieliśmy, że jest ona tylko kolejną przestrzenią, w jakiej dokonuje się nasza podróż. Być może teraz, ex post, mitologizuję swoje doznania, lecz mam wrażenie, że oświetlona scena, z której usunęliśmy stół i ustawiliśmy jedynie jedenaście krzeseł, na których zasiedliśmy odsłonięci, pozornie bezbronni, zmieniła się w pewnej chwili w łódź albo tratwę. I na niej, nie przesądzając czy była to szybka Argo czy tratwa szaleńców, pożeglowaliśmy przez drugie czytanie fragmentów poematu. Trwało ono długo, znacznie dłużej niż nasz występ w teatrze. Ponieśliśmy je z sobą i kontynuowaliśmy to czytanie, rozmawiając pod gwiazdami prawie do rana na tarasie hotelu. Następnego dnia wyjechaliśmy do Wrocławia. Nie był to powrót, lecz dalszy ciąg podróży, takie przynajmniej miałem wtedy wrażenie. Oba teksty zaczęły zrastać się z sobą, więc zasiadając w Klubie Muzyki i Literatury naprzeciwko licznie przybyłych słuchaczy nie mieliśmy poczucia, że wróciliśmy do punktu wyjścia. Dopiero tutaj, obdarowani przez drogę, mieliśmy dobić do brzegu.

Kim byliśmy? Nie uda się nam udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Nie zaczęliśmy przecież nagle mówić jednym głosem, pytania, lęki i wątpliwości pozostały, a nawet nabrały mocy. Nadal różniliśmy się, ale mam nadzieję, że różniliśmy się piękniej niż na początku. Jak się okazało, granica języka nie była jedyną granicą, którą udało nam się dostrzec, nie była nawet tą najważniejszą. Istotniejszą linię podziału wyznaczała wewnętrzna gotowość do podejmowania dialogu, a więc umiejętność słuchania, wczucia się w to, co ma do powiedzenia siedząca obok nas osoba. Bettina Wöhrmann wędrowała przez pogranicza, gdzie toczyła długie rozmowy z Mariną Cwietajewą, pytała o imiona samotności. Michał Fostowicz, dotkliwie odczuwający nasze zamknięcie w więzieniu ciała, wciąż próbuje oddać w materii słowa to, co nieprzekładalne, czuwa na krawędzi, by być gotowym na przyjęcie tego, co się wynurza. Peter Gehrisch, który nadal czuje w ustach smak pokarmu dzieciństwa, przechadza się starą drogą do szkoły i przystaje zdumiony podczas zabaw na podwórzu na przedmieściu. Tina Stroheker, z lękiem ściskającym gardło w obliczu niepojętego ogromu domu nocy pytała, czym tak naprawdę są nasze domy, te nietrwałe budowle lepione ze słów, dotyku i skrawków pamięci. Bohdan Kos tropił ślady światła, które w sobie nosimy, szczątki pierwotnego logosu i próbował usłyszeć czas, szelest jego liści w strudze naszego oddechu. Renata Niemierowska wspinała się po linii światła, by wyśpiewać Magnificat skutym lodem otchłaniom czasu, ujmowała w dłonie głowę Orfeusza wyrzuconą przez fale na plażę, pochylała się z czułością nad pleniącym się perzem, planetą „stonogi, ślimaka i skorka". Gert Neumann, nadwrażliwy na światło, był pilnym słuchaczem wszelkich rozmów, w tym i tych, które stale toczą się między niebem a ziemią, niestrudzonym tropicielem ukrytych opowieści, swój własny dom widzący w tym, co go boli. Anna Janko uważnie splatała tkaninę swych wierszy, w których wątkiem jest czas, a osnową słowa, wstrzymywała oddech zdziwienia, jak blisko siebie mogą czasem mieszkać rozpacz i miłość. Maciej Cisło przekonany, że wszystko już kiedyś powiedziano, pełen dystansu do słowa, gotów był bronić swej osobności, nie wierząc pewnie w żadne razem, chyba że wynika ono ze świadomego wyboru. Dieter Kalka przekraczający niekiedy bramę ciszy, przed którą trzeba zostawić wszelkie pragnienia, po powrocie odnajdywał w sobie czuwający „obraz pasterza/ co wieczorem laskę wbija w piasek/ a rankiem wyrusza tam gdzie laska/ się pochyliła". Moje własne pytania wpisałem w cały ten tekst, w którym próbuję oddać zasłuchanie w siebie i w innych, i spalające mnie pragnienie wcielenia.

To chyba dobry moment, bym zamilkł. Jak obietnica, jak nagroda po długiej podróży pojawił się przecież na horyzoncie jakiś zarys lądu. Piszę to na krótko po naszym rozstaniu, kiedy wszyscy rozjechali się już do domów, wrócili do skrojonej na swoją miarę codzienności. Przyszłość pokaże, jakie owoce przyniesie ta wyprawa. Jedno jest pewne – trzeba cierpliwie poczekać na nowe utwory uczestników tego spotkania, bo dopiero w nich zabrzmi, być może, ów ukryty tekst, który objawił się podczas wspólnej wędrówki. Czekam na nie i już teraz cieszę się na to trzecie czytanie, podczas którego postawimy stopę na odkrytej przez siebie ziemi i spotkamy się tam ponownie, ci sami, a jednak inni, gdyż uwikłani bez reszty w tę podróż, w której, jak zauważył Borges, jesteśmy równocześnie strzelcem, strzałą i celem.

Marek Śnieciński

Wrocław, 15 października 1999 r.

Stanisław Bałdyga: *Ślady II*, linoryt, 1989

archiwum

MIROSŁAW WÓJCIK

Emil Zegadłowicz – Stefan Żechowski Korespondencja 1936-1937

Prezentowane listy są świadectwem przyjaźni Emila Zegadłowicza, Stefana Żechowskiego i Mariana Ruzamskiego[1]. Dokumentują twórczą współpracę trzech indywidualności: głośnego pisarza okresu dwudziestolecia międzywojennego, wyjątkowo uzdolnionego plastyka, którego pełne fantazji i niespotykanej wyobraźni ilustracje dopełniły kształt Zegadłowiczowskiego dzieła oraz oryginalnego malarza portrecisty i fraszkopisarza.

Utrwalony w korespondencji czas wzajemnych kontaktów Zegadłowicza, Żechowskiego i Ruzamskiego obfitował w wydarzenia zarówno historyczne, jak i osobiste, artystyczne i towarzyskie, oficjalne i intymne. Nie brakło w tych latach dowodów wzajemnej czci i podziwu dla dokonań twórczych adresatów, nie brakło i nieporozumień. Lektura listów odsłania przed czytelnikiem szczegóły tej wyjątkowej przyjaźni, związku łączącego wielkie indywidualności, w perspektywie osobistej – bez upiększeń, bez sporządzanych post factum syntez i uogólnień. Umożliwia dzisiejszemu odbiorcy obcowanie ze światem, który odszedł w otchłań dziejów wraz z szaleństwami II wojny światowej. Daje możliwość poznania nie tylko wypadków z życia wielkich indywidualności dwudziestolecia międzywojennego, ale również charakteru tej epoki, nieuchwytnego w inny sposób uroku bezpośredniości i naoczności tamtego świata. Dzięki listom, które dziejowa zawierucha wyrzuciła na bezpieczny brzeg, możemy choć w części zrekonstruować niepowtarzalną aurę artystycznego świata, którego topografię wyznaczają wierzchołki trójkąta: Gorzeń Górny, Książ Wielki i Tarnobrzeg, zaś przestrzeń estetyczną – horyzonty literackich poszukiwań Zegadłowicza i sfera wyobraźni plastycznej Żechowskiego i Ruzamskiego.

Z trójki twórców tego epistolograficznego dzieła wojnę przeżył jedynie Stefan Żechowski. Emil Zegadłowicz zmarł w roku 1941 w Sosnowcu, Marian Ruzamski w 1945, w hitlerowskim obozie Bergen-Belsen[2].

Przez ponad pół wieku prezentowane tu listy – przez wielu uznawane za zaginione – spoczywały w rodzinnych archiwach. Część z nich jest własnością Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym koło Wadowic. Udostępnienie ich w celu publikacji zawdzięczam rodzinie poety: córce, pani Atessie Zegadłowicz-Rudel i wnuczce, p. Ewie Wegenke. Druga część przytoczonej korespondencji pochodzi z rodzinnego archiwum Stefana Żechowskiego – ta światło dzienne ujrzała dzięki uprzejmości p. Marianny Żechowskiej, wdowy po artyście. Wszystkie wymienione tu osoby służyły mi swoimi bezcennymi wiadomościami, wzbogacając kontekst faktograficzny i emocjonalny korespondencji.

[1] Artykuł niniejszy jest skrótem przygotowanej do publikacji książki poświęconej korespondencji Emila Zegadłowicza, Stefana Żechowskiego i Mariana Ruzamskiego. Prezentowane tu listy stanowią niewielki wybór obfitej korespondencji artystów.

[2] Inne źródła podają obóz w Oświęcimiu jako miejsce śmierci Ruzamskiego.

Zachowana korespondencja umożliwia odtworzenie dziejów współpracy Zegadłowicz – Żechowski – Ruzamski w sposób dość szczegółowy. Dzięki zawartym w listach informacjom jesteśmy w stanie nie tylko poznać frapujące szczegóły kontaktu tych osobowości artystycznych, ale i możemy sprostować nieprawdziwe informacje podawane w spisywanych po latach wspomnieniach osób zaprzyjaźnionych z autorem *Motorów*.

Treść korespondencji, jak już powiedzieliśmy, dotyczy spraw najróżniejszych. Dla czytelnika zafascynowanego dokonaniami Zegadłowicza i Żechowskiego szczególnie cenne są uwagi autorów korespondencji dotyczące sztuki, zamierzeń artystycznych, poglądów (estetycznych, obyczajowych, etycznych, społecznych i politycznych), inspirujących dokonania artystyczne lektur i osobowości ówczesnej epoki. Znajdujemy tu ponadto opinie dotyczące dziedzin sztuki najżywiej zajmujących autorów: malarstwa i literatury.

Prywatne życie dwóch autorów niniejszej korespondencji zostało mniej lub więcej zapoznane. O Zegadłowiczu pisał Edward Kozikowski, który książką *Portret Zegadłowicza bez ramy*[3] wyświadczył niegdysiejszemu przyjacielowi niedźwiedzią raczej przysługę, malując przy okazji spisywania wspomnień żywszy i ładniejszy portret sobie samemu niż wspominanemu pisarzowi. Pisał o Zegadłowiczu-powieściopisarzu Kornel Szymanowski.[4] Pisał o Zegadłowiczu-dramaturgu Władysław Studencki.[5] Pisała wreszcie – nie tyle o Zegadłowiczu, co o jego życiu erotycznym – Krystyna Kolińska.[6]

Życie prywatne Stefana Żechowskiego znamy głównie z jego książki *Na jawie*[7], powstałej z inspiracji Ryszarda Wójcika autorskiej rekonstrukcji zniszczonego w czasie pożaru pamiętnika artysty.

O życiu prywatnym Mariana Ruzamskiego w piśmie drukowanym głucho.[8]

ŻECHOWSKI

Treścią listów Żechowskiego pisanych do Ruzamskiego jest przede wszystkim sztuka i twórczość własna – w jego listach do Zegadłowicza znajdujemy natomiast szczegóły współpracy artystów w okresie przygotowywania do druku *Motorów*. W wysyłanych do Gorzenia listach Żechowski relacjonuje postęp prac, zdradza najnowsze pomysły plastyczne, wyjaśnia stosowane metody twórcze – te przejęte od Szukalskiego i te, które stały się jego oryginalnym dorobkiem. Wyjaśnia własne rozumienie znaczenia pracy – systematycznej, wytężonej, ogarniającej wszystkie zmysły twórcy. Pisze o roli, jaką w twórczości odgrywa pamięć, wyobraźnia, emocje, cechy osobowe, samotność, skupienie, praktyczna zaradność, erotyka. Pisze przejmująco – bez śladu kokieterii – o swoim ubóstwie materialnym, wytrwałości i uporze w przezwyciężaniu ograniczeń prowincjonalnej mentalności oraz o własnych

[3] Edward Kozikowski: *Emil Zegadłowicz. Portret bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, LSW, Warszawa 1966.

[4] Kornel Szymanowski: *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*. WL, Kraków 1986.

[5] Władysław Studencki: *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*, „Ossolineum" Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

[6] Krystyna Kolińska: *Zegadłowicz. Podwójny żywot Srebrempisanego*. „Trio", Warszawa 1999.

[7] Stefan Żechowski: *Na jawie. Wspomnienia z młodości i rysunki*. Słowem wstępnym opatrzył Ryszard Wójcik. WL, Łódź 1981. Na temat biografii Żechowskiego zob. także: Jacek Szurek: *Żechowski i Zegadłowicz. Z dziejów artystycznej przyjaźni* [w:] *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*, red. Zbigniew Andres, Towarzystwo Naukowe w Rzeszowie, Rzeszów 1985, s. 157-164.

[8] Na temat biografii M. Ruzamskiego zob.: *Malarstwo Polski południowo-wschodniej 1900-1980*, Rzeszów 1982.

brakach erudycyjnych. Pisze wreszcie o swojej miłości – już to traktowanej jako temat plastycznych wizji artysty, już to jako „motor" poszukiwań twórczych. Jest w jego listach i miłość zmysłowa – konkretne uczucia, konkretne osoby.

Żechowski pisze z ufnością, szczerze i bez skrępowania, bowiem w osobie starszego odeń o 24 lata pisarza odnajduje wyrozumiałego, a przede wszystkim serdecznego przyjaciela, który traktuje początkującego rysownika jak równorzędnego partnera w dziedzinie sztuki. To z pewnością onieśmiela początkowo Żechowskiego, ale już pierwszy kontakt osobisty z Zegadłowiczem usuwa lęk. Miejsce obaw, tajonego wstydu szybko zajmuje oczarowanie. W liście pisanym nazajutrz po pierwszym przyjeździe do Gorzenia Stefan Żechowski donosi spiesznie Ruzamskiemu: „Pan Emil – to najlepszy człowiek na świecie!!"

Stefan Żechowski zawsze żył skromnie. O finansowej biedzie, z jaką mu przyszło borykać się przez niemal cały okres przedwojenny, świadczyć mogą epizodyczne, ale jakże wymowne szczegóły biografii artysty, który w jesienny ziąb zmuszony był pokonywać pieszo drogę z Krakowa do rodzinnego Książa, i który zimą, rysując oprawionym w metalowy uchwyt ołówkiem, odmrażał sobie palce. Nic zatem dziwnego, że gdy przyjechał do Gorzenia, poczuł się jak w świątyni sztuki: „Cały dom jest niezwykły i ogromnie fantastyczny. Wygląda na muzeum, bo obrazów, rzeźb, ceramiki, mebli stylowych mnóstwo – a książek, monografii – jak w dużej bibliotece. Za oknami wielki park gorzeński. W ogóle: uroczo, zacisznie, dobrze – czyli wymarzone miejsce do pracy. Lepszego dotąd nie widziałem. Mam też nadzieję, że wykonam tu niezłe rzeczy".

Żechowski po raz pierwszy wspomina nazwisko Zegadłowicza w liście do tarnobrzeskiego przyjaciela pisanym 4 marca 1936 r. w związku z głośną w środowisku krakowskim sprawą *Zmór*. Dwa miesiące później Ruzamski jest już zaprzyjaźniony z autorem tej powieści, zaś w październiku 1936 r., kiedy Zegadłowicz poszukuje ilustratora powstających właśnie *Motorów*, ten poleca mu Żechowskiego.

O tym, że już przed poznaniem Zegadłowicza młody artysta z Książa miał dobrą opinię o „samotniku z Gorzenia", świadczyć może fragment listu Żechowskiego do Mariana Ruzamskiego cytowany (bez ujawniania nazwisk) przez Zegadłowicza w książce *Piszemy listy*: „Śmiały, rozumny i dobry człowiek – tyle o autorze. A książka – wielki i dobry uczynek. Konieczny i niezbędny" (list z 16 lipca 1936 r.).[9]

Oczywiście, Żechowski zdawał sobie sprawę z tego, że współpraca z Zegadłowiczem nie oznacza tylko wykonania określonej ilości rysunków. Dla postronnych był to wręcz akces do stronnictwa antyklerykalnego i komunizującego, którego Zegadłowicz miał być – w ich opinii – reprezentantem. „Co się z nim będzie działo – zastanawia się Żechowski, myśląc o swoim długoletnim protektorze, krakowskim księdzu Sapińskim – gdy się dowie, że ja z Zegadłowiczem, ja przeciw Kościołowi". Przed Zegadłowiczem-komunistą ostrzegają Żechowskiego znajomi: „Ilustracje dla Zegadłowicza to trochę niebezpieczny dla Ciebie teren. Zegadłowicz zdeklarował się jako komunista. Nie wierzę w jego zbytnią szczerość w tej sprawie. Myślę, że jest to raczej poetyckie zakłamanie się i snobizm. Nowa poza. Jest zaś powszechnie zwalczany jako propagator »kultur-bolszewizmu« – szkodliwego dla polskiej kultury. Myślę, że właśnie dlatego nie warto, abyś obrywał guzy przy nim" – pisał w grudniu 1936 r. przyjaciel ze Szczepu Rogate Serce, Marian Konarski.

Początki współpracy z Zegadłowiczem wypadły w szczególnym dla Żechowskiego czasie: cykl ilustracji *Motorów* to pierwsze ważniejsze przedsięwzięcie artystyczne, jakiego podjął się Żechowski po opuszczeniu znienawidzonych murów koszar. Ilustrowanie powieści Zegadłowicza było pracą, do

[9] E. Zegadłowicz i Czytelnicy „Zmór": *Piszemy listy*. Warszawa 1937, s. 175-177.

Stefan Żechowski (z lewej) i Emil Zegadłowicz. Fot. archiwum

której tęsknił podczas długich miesięcy zajęć – jak sam pisał w listach – jałowych, upokarzających i bezsensownych. W tym czasie miała miejsce także rodzinna tragedia Żechowskiego: w październiku 1936 r. zmarła matka artysty. Mimo rodzinnych kłopotów, przyrzekł dotrzymać terminu realizacji Zegadłowiczowskiego zamówienia. Z przesłanego przez Zegadłowicza do Tarnobrzega rękopisu *Motorów*, Ruzamski wybiera sceny, których opisy wysyła następnie do Książa Wielkiego. Na ich podstawie Żechowski rysuje ilustracje.

Pierwszymi rysunkami cyklu były ilustracje zatytułowane *Powrót z wojny* i *Jawnogrzesznica*, które Żechowski wykonał 12 i 17 października 1936 r. w Tarnobrzegu, w gościnie u Ruzamskiego. Razem z powstałą już w Książu Wielkim *Głową Cypriana Fałna* wysłał je (notabene, dzięki przysłanej z Tarnobrzega kwocie 25 zł) 7 listopada do Gorzenia. Rysunkom towarzyszył pierwszy list Żechowskiego do autora *Motorów*.

Żechowski nie był zadowolony ze swoich pierwszych rysunków: „rysowałem je w najgorszym, mogę powiedzieć, nastroju, bo w ustawicznej trosce o zdrowie Matki – a potem, gdy już straciłem nadzieję, to jeszcze gorzej było – Wszystkie błędy i niedociągnięcia, jakie łatwo zauważyć – z tej pochodzą przyczyny – Nie dla usprawiedliwienia to piszę, tylko żałuję, bom z nich

niezadowolony – lecz mam nadzieję, że te, które mi pozostały, będą lepsze – bo powoli wychodzę z ponurego nastroju – jaki spowodowała śmierć Matki".

Opinia Zegadłowicza jest jednak krańcowo odmienna: „otrzymałem list i rysunki – rysunki kapitalne! – przerażające wieszczenie! tragiczno-baśniowy ślimak i somnambuliczny Cyprian! – pozatekstowy: pójdzie przed kartą tytułową" – donosi z entuzjazmem autor *Motorów* w wysłanym 14 listopada liście do Stefana Żechowskiego. Proponuje wykonanie 28, a najlepiej 32 ilustracji – po 16 do każdego tomu. Termin – do końca grudnia. Teraz już sam Zegadłowicz przesyła fragmenty powieści – przepraszając za nieczytelny rękopis. Wyjaśnia szczegóły treści. Śle książkę z ilustracją lemurów, które pojawiły się w wybranych do ilustrowania fragmentach powieści, a o których Żechowski pisał do Ruzamskiego: „Scenę z Faustem rysowałbym, bo mi się podoba, ale diabeł wie, co to są te lemury, które mu grób kopią".

Kolejna ilustracja powstawała jako – w zamiarze Żechowskiego – projekt okładki: „synteza treści książki w symbol ujęta". Gotowy rysunek – zatytułowany właśnie *Synteza* – nie znalazł się jednak na okładce, ale posłużył do zilustrowania partii tekstu I tomu.

Do 13 listopada powstało już kilkanaście kolejnych ilustracji (m.in. *Ślimak* – powst. 1.11.1936 r. i *Uścisk* – 8.11.1936 r.), do ukończenia zamierzonych początkowo 28 ilustracji brakowało jeszcze 10 rysunków. 16 listopada Żechowski rysuje 20. ilustrację.

Współpraca pisarza i rysownika zacieśnia się. Teraz Zegadłowicz – pisząc trzeci rękopis powieści – modyfikuje treść łącząc ją ściślej z wykonanymi przez Żechowskiego rysunkami: „opracowując *Motory* – podciągam fragmenty poszczególne do ilustracji – tak, żeby się to maksymalnie idealnie pokrywało z sobą – tekst słowny z tekstem obrazowym (– radbym, żeby to była pierwsza książka u nas współdźwięcząca – książka, krótko mówiąc wspólna! –)". Żechowski swój współudział w powstającej powieści widzi dużo skromniej: „O! Niech Pan tego, co robię, nie nazywa współpracą, bo to skromna pomoc zaledwie, więc tak można powiedzieć, a i nie pomoc nawet, bo takie dzieło pomocy nie potrzebuje – to tylko ornament przy gmachu" (list do Zegadłowicza z 24 listopada 1936 r.).

Trwa ustalanie motywów ilustracji i ich usytuowania w tekście powieści. Zegadłowicz proponuje ilustrację motywu Kaukazu i Prometeusza – ten rysunek i *Głowę Cypriana Falna* chce umieścić przed tekstem powieści. Z kolei Żechowski proponuje umieszczenie rysunku Prometeusza na okładce.

1 grudnia Żechowski przesyła kolejne 8 rysunków (wśród prac są m.in. *Wyspiański* i *Uścisk na ławce*). Do zaakceptowanej przez rysownika liczby 32 ilustracji pozostało jeszcze do wykonania „7 i pół rysunku". Pracuje nad „Cyprianem w hali, wobec trumny, przemawiającym do tłumu", który to rysunek nazwany został ostatecznie *Mityng*. Żechowski także i z nowych rysunków nie jest zadowolony: „gdyby nad każdym z nich popracować po dwa dni – byłyby może coś warte". Ale i tym razem Zegadłowicz nie podziela jego krytycyzmu. 7 grudnia pisze do Żechowskiego: „– to była duża radość – w tym dniu przedwczorajszym, gdy nadeszła przesyłka od Pana – co tu dużo gadać – poniektóre rysunki są fascynująco, głęboko wzruszające swą wewnętrzną treścią: Pańskim układem wizyjnym – i ta zdumiewająca skala! – Od liryzmu pocałunku na ławce, poprzez tak kapitalnie wypełnioną kompozycję uścisku (z Maurą) (co za pyszny typ ta Maura!!) aż po makabrę z Wyspiańskim – jedno w drugie: zjawiska przyrodnicze! – Tem bowiem są finalnie wszelkie zjawiska sztuki".

Zegadłowicz pozostawiał Żechowskiemu swobodę wyboru motywów do ilustracji. Zgodnie ze sformułowaną w jednym z listów teorią „samozapłodnienia" radził wybierać to, co wywiera na czytelniku najsilniejsze wrażenie. Nagabywany mimo to przez rysownika, podsuwał swoje propozycje. Dzięki takim sugestiom powstały m.in. rysunki *Karuzela* (rys. 6.01.1937 r.) i *Taniec Murzynki*.

Do 9 grudnia ukończonych zostało 26 rysunków. W połowie grudnia trwa praca nad *Ostatnim pocałunkiem*. Problemem pozostaje ciągle wybór motywów do ilustrowania – z gotowych 12 koncepcji trzeba wybrać sześć ostatnich rysunków, a przecież – jak pisze Żechowski – i 100 ilustracji nie wyczerpałoby wszystkich godnych ujęcia plastycznego motywów powieści.

W końcu grudnia Zegadłowicz prosi o dodatkowe rysunki: znak utworzonego ad hoc wydawnictwa „Sirinks" („sirinks wraz z literami..., siedem liter i siedem piszczałek tego instrumentu"), które firmować będzie *Motory* i „zwornik" – przerywnik graficzny na stronę tytułową („głowa Fauna lub coś w tym rodzaju"). Wiadomo już, że powieść ukaże się w dwóch tomach, zatem konieczne jest ustalenie, choćby w przybliżeniu, symetrycznej ilości ilustracji do obu tomów. W kolejnej przesyłce trafia do Gorzenia 7 rysunków: wśród nich *Prometeusz* („wspaniały rysunek! wspaniały!!" – zachwyca się Zegadłowicz), projekt okładki, dwa przerywniki graficzne i znak wydawnictwa „Sirinks".

Trzy ostatnie rysunki (tj. *Karuzelę* – powstałą 6.01.1937 r., *Murzynkę* i *Syntezę*) wysłał Żechowski 8 stycznia 1937 r. Wspominany wcześniej rysunek *Synteza* wykonany został piórkiem – jako projekt okładki. Sam artysta tak określił jego wymowę: „Chciałem powiedzieć w niej, że serce kobiety zapala umysł męski do działania. Prąd światła to: miłość – miłość, która łączy, wypływa spoza nich, skąd? nie wiem".

Praca ilustracyjna dobiegła końca. „Piękne są Pańskie rysunki; piękne = wzniosłe, wznoszące, wzniesione! – Tak więc już mamy całość" – pisze wzruszony Zegadłowicz w liście z 11 stycznia. Nie koniec to jednak znajomości z Żechowskim. Wprost przeciwnie: „To był początek drogi dopiero!" – pisze autor *Motorów* i niezwłocznie proponuje pracę kolejną: ilustrowanie własnego przekładu *Fausta*[10] Goethego i drukowanej w „Dzienniku Popularnym" powieści *Egzystencje*[11].

Stefan Żechowski przyjechał do Gorzenia 30 stycznia 1937 r.[12] Jak na artystę przystało, w domu Zegadłowicza pojawiła się najpierw sylwetka rysownika naszkicowana w liście – dla ułatwienia rozpoznania właściwej osoby na wadowickiej stacji. Pobyt w Gorzeniu przebiegał dla Żechowskiego pod znakiem nieustannej fascynacji zarówno osobą Zegadłowicza, jak i otoczeniem: rodziną, domem, parkiem i wreszcie niepowtarzalną atmosferą starego gorzeńskiego dworu.

„Pan Emil mimo złego zdrowia ma humor bajeczny, jest to poza tem najpracowitszy człowiek, jakiego widziałem w życiu. W całym domu zauważyć można nastrój pracy i ogromne zharmonizowanie. Kult pracy i harmonia" – pisał o gospodarzu do Ruzamskiego, a o urządzeniu mieszkania do Pawlasowej[13]: „Dom sam, tj. urządzenie – robi ogromne wrażenie. Nie widziałem jeszcze takiego domu. Fantastyczny – to muzeum – ale muzeum – urządzone przez poetę – pełne niespodzianek – trochę bajeczne – nie ma w tem przesady, takie odniosłem wrażenie. Tyle obrazów, rzeźb, ceramiki, mebli najróżnorodniejszych, że to wygląda na dorobek b. majętnego mecenasa sztuki".

---

[10] E. Zegadłowicz: *Faust*, Wadowice 1926 r.; t. 1, 1927, t. 2. Ilustracje do 1. wydania (okładka i portret Goethego) wykonał Franciszek Siedlecki. Zegadłowicz myślał o kolejnej edycji przekładu, do której już nie doszło przed wojną.

[11] Powieść Emila Zegadłowicza publikowana uprzednio w „Dzienniku Popularnym" (od 1 stycznia do 2 marca 1937 r. pod tym tytułem. W wydaniu książkowym powieść została zatytułowana *Martwe morze. Pamiętnik Jana w oleju Zydla. Powieść*, Księgarnia F. Hoesicka, Warszawa 1939.

[12] Zupełnie nieprawdziwe informacje na temat okoliczności przyjazdu Żechowskiego, czasu zapoznania się przezeń z rękopisem *Motorów* i sposobu powstawania prac ilustracyjnych podaje E. Kozikowski w książce *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, op. cit., s. 454.

[13] Janina Pawlasowa. Małżeństwo Eugeniusz i Janina Pawlasowie, zaprzyjaźnieni z Ruzamskim opiekunowie artystów, prowadzili swoisty salon artystyczno-towarzyski w tzw. Pawlasówce – domu pp. Pawlasów w Tarnobrzegu, przy ul. Mickiewicza nr 30.

W Gorzeniu Żechowski narysował dodatkowe ilustracje do *Motorów* – wśród nich nowy projekt okładki. Gościnny dom Zegadłowicza opuścił w połowie marca zostawiwszy dyskretnie hojny prezent: szufladę pełną rysunków – „Nie wolno tak obdarowywać bliźnich, aby ci w żaden sposób nie mogli znaleźć ekwiwalentu! – W istną kołowaciznę mnie Pan wpędził! Tyle rysunków, takich rysunków!" – wyrzekał obdarowany Zegadłowicz.

MOTORY

Zgodnie z informacjami umieszczonymi w książce, Emil Zegadłowicz pisał *Motory* od 21 kwietnia 1936 do 29 marca 1937 r. w Gorzeniu Górnym. Okres ten dotyczy jedynie bezpośrednich prac nad przygotowaniem ostatecznej wersji rękopisu. Ściślej rzecz biorąc: trzech rękopisów, jak to było w zwyczaju Zegadłowicza. Wiadomo jednak, że w zarysach, ledwie koncepcyjnie, powieść zaistniała już dwa lata wcześniej. W archiwum pisarza zachowały się rękopisy najwcześniejszej wersji *Motorów* opatrzone przez autora notatką: „Kraków, na ul. Kasprowicza. 1934. Pierwsze pomysły do *Motorów*".

Początkowe stronice powieści powstały w nocy z 28 na 29 stycznia 1934 roku (11 kart). Do przerwanej pracy powrócił Zegadłowicz po niespełna pół roku, 12 czerwca. Treścią pierwszego motywu fabularnego jest spotkanie poety z kobietą – entuzjastką jego twórczości. Realia świata przedstawionego zapowiadają kontynuację ściśle autobiograficznego cyklu zapoczątkowanego *Godziną przed jutrznią*: rzecz dzieje się w beskidzkich Wądołach, bohater – tym razem Jan Załuski – urodzony 20 lipca 1888 r., ma obecnie 45 lat (a zatem czasem wydarzeń jest rok 1933). Nazwiska postaci, szczegóły topograficzne, faktograficzne i biograficzne wskazują jednoznacznie na rzeczywisty świat Emila Zegadłowicza i ten epizod w jego życiu, jakim było poznanie Maryli Stachelskiej, adresatki poematu *Wrzosy*. Ów motyw powieści, naszkicowany w roku 1934, znalazł się – w zmienionej wersji – w tekście *Motorów*.[14] Wądoły zastąpione zostały nazwą Wołkowice, Jan Załuski – Cyprianem Fałnem, sąsiad Ścieżka (nazwisko autentyczne) – Borutą, zniknęło autentyczne imię ulubionego psa Zegadłowicza (Toruś), spotkana w lipcu 1933 r. miłośnica wierszy i poety otrzymała imię Mila.

Okres, w którym Zegadłowicz przygotowywał rękopis *Motorów*, nie sprzyjał pracy twórczej. Z pewnością najbardziej uciążliwe były trapiące pisarza kłopoty zdrowotne, ale nie zabrakło innych udręk najprzeróżniejszej natury: obyczajowej, społecznej i politycznej, wydawniczej wreszcie, które nie pozwalały mu koncentrować się w stopniu dostatecznym nad powstającą powieścią. Lata 1936–1937 to w życiu Zegadłowicza splot zdarzeń, które wystarczyłyby za materiał kilku barwnych biografii. Wspomnijmy jedynie najważniejsze:

– W kwietniu 1936 r. pisarz bierze udział w Zjeździe Pracowników Kultury w Lwowie dając wyraz swoim sympatiom lewicowym – to nasila nagonkę na pisarza w prawicowej prasie. W kręgu dobrych znajomych pisarza pojawia się Wanda Wasilewska i Leon Kruczkowski.

– 13 lipca 1937 r. sędzia okręgowy śledczy XVI Rejonu w Warszawie, Mieczysław Kleinert, wszczyna śledztwo w sprawie Zegadłowicza i innych (Leona Kruczkowskiego, Jana Śpiewaka, Mariana Czuchnowskiego, Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, Leona Pasternaka, Stanisława Józefa Dubois, Lucjana Szenwalda, Leszka Raabego, Wandy Bogatko-Wasilewskiej) oskarżonych o to, że na terenie Warszawy i Krakowa w czasie od 3 marca 1937 r. „przez wydawanie, redagowanie wspólnie z innymi nieustalonymi osobami czasopisma »Dziennik Popularny« oraz jego mutacji łódzkiej i krakowskiej czynili przygotowania do zmiany przemocą ustroju Państwa Polskiego";

[14] Por. E. Zegadłowicz: *Motory*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1981, s. 304-307.

– w życiu rodzinnym Zegadłowicza trwają nieporozumienia spowodowane obecnością adoratorek pisarza: wspomnianej już Maryli Stachelskiej, Kamy Ardelowej, Marii Koszyc-Szołajskiej;

– upada „Dziennik Popularny", na szpaltach którego drukował Zegadłowicz powieść *Egzystencje* – dla pisarza oznacza to stratę finansową; kolejni wydawcy wycofują się z projektu publikacji *Motorów*;

– i wreszcie – *last but not least* – ciągłe kłopoty finansowe, kłopoty ze spłatą zaciągniętej pożyczki, groźby kolejnych licytacji.

Początkowo nic nie zapowiadało problemów z wydaniem kolejnej powieści głośnego (zwłaszcza po publikacji skandalizujących *Zmór*) pisarza. W ostatnich dniach 1936 r. pisze do Zegadłowicza M. Diamant, reprezentujący Udziałową Spółkę Wydawniczą (Kraków, ul. Szpitalna 3): „Wielce szanowny Panie! (...) pozwalam sobie zwrócić uwagę, że gotów jestem wydać drukiem Jego pracę". Przygotowania idą pełną parą – w kwietniu 1937 r. wiadome jest już nawet to, że *Motory* wydrukowane zostaną na tym samym gatunku papieru, który wcześniej posłużył edycji *Znachora* Dołęgi-Mostowicza.

Z kolei Ferdynand Hoesick na początku roku 1937 r. powiadamiał telegraficznie Zegadłowicza o swojej decyzji: „W zasadzie tak. Proszę nadesłać rękopis, po czem natychmiast zaproponuję warunki." Umowa z oficyną wydawniczą Hoesicka – reprezentowaną przez Mariana Sztajnsberga – została sporządzona 13 maja 1937 r.[15] i zakładała jedynie edycję bibliofilską. W czerwcu tego samego roku wydawca widział już istotne trudności w realizacji umowy: „Przykro mi bardzo, że sprawa *Motorów* przeciąga się nieco, ale muszę Pana prosić jeszcze o trochę cierpliwości". Miesiąc później z początkowego „w zasadzie tak" pozostało tylko „niestety...": „zwłoka w załatwieniu sprawy wydania *Motorów* wynikała jedynie z nadziei, że uda mi się przezwyciężyć trudności i będę mógł podjąć się druku tej powieści. Niestety, zarówno względy koniunkturalne, jak i trudności osobiste uniemożliwiają mi wydanie *Motorów* i z żalem zwracam Panu w dniu dzisiejszym rękopis".

Po wielu perypetiach niepowodzeniem zakończyły się także próby wydania *Motorów* we wspomnianej już Udziałowej Spółce Wydawniczej, chociaż i tu sporządzono umowę (wstępną, podpisaną przez J. Stożka 2 marca 1937 roku – i właściwą z dn. 31 marca, uzupełnioną aneksem z poprawkami), w myśl której zyski z wydania powieści podzielone miały być na trzy części pomiędzy E. Zegadłowicza i reprezentujących spółkę: Stefana Kriegera i M. Diamanta, przy czym autor miał otrzymać *a conto* 500 zł (w umowie właściwej: 1500 zł, płatne w trzech ratach), zaś wypłata pozostałych należności rozpocząć się miała w kilka dni po wydaniu książki – ten warunek umowy dodano, oczywiście, na wypadek konfiskaty książki. Książkę – co zastrzeżono w punkcie 1. umowy – firmować miała oficyna „Sirinks". Pierwsze wydanie powieści miało ukazać się w nakładzie 3000 egz. (w aneksie zmniejszono do 1500-2000) + 150 nadliczbowych (egz. autorskie, okazowe, recenzyjne, gratisowe, obowiązkowe; w aneksie – 100 egz.) + 50 numerowanych i podpisanych przez autora egzemplarzy w edycji bibliofilskiej wydrukowanej na papierze czerpanym. Umowa zobowiązywała Zegadłowicza do dostarczenia rękopisu i materiału ilustracyjnego (34 ilustracje, cztery inicjały, znak wydawnictwa „Sirinks", ozdobnik tytułowy i okładka) autorstwa Stefana Żechowskiego, zaś pp. Kriegera i Diamanta do druku powieści i kolportażu. Termin wydania – koniec kwietnia 1937 r., ewentualnie pierwsze dni września (wahania te spowodowane były obawami o skuteczność dystrybucji w sezonie letnim – po rozmowach z księgarzami krakowskimi Krieger doradzał jednak publikację *Motorów* w pierwszym terminie). Ustalono ponadto, że honorarium dla Stefana Żechowskiego wyniesie 700 zł (20 zł za każdą ilustrację plus okładka; w aneksie zmniejszono sumę honorarium do 400 zł, choć początkowo Zegadłowicz miał nadzieję na uzyskanie 1000 zł).

[15] Zob. K. Szymanowski, *op. cit.*, s. 227.

Umowę kończyło oświadczenie Zegadłowicza: „Opierając się na pełnym brzmieniu niniejszej umowy można niezwłocznie druk dwutomowej powieści pt. *Motory* rozpocząć. E. Z."

Niestety, nieporozumienia finansowe spowodowały, że już w następnym miesiącu Zegadłowicz odbiera spółce rękopis *Motorów*, a na upoważnieniu wystawionym w tym celu Józefowi Stożkowi napisze później: „Tak skończyło się złodziejstwo wydawcy!"

Pisarz, zmuszony zaistniałymi okolicznościami wraca do pierwotnej koncepcji, jaką przedstawiał Stefanowi Żechowskiemu w styczniu 1937 r. – tj. samodzielnego wydania powieści. Dodajmy przy tym, że już w marcu 1937 roku Ruzamski proponował utworzenie firmy wydawniczej do spółki z Żechowskim: oficyna ta – „Ruza-Żech" – miałaby wydać powieść Zegadłowicza, a potem przynosić dochody z innych publikacji.

14 lipca 1937 r. Zegadłowicz sporządza kolejną umowę. Tym razem już tylko ze Stefanem Kriegerem i Stefanem Żechowskim. Odpowiedni dokument umowy stwierdza co następuje: powieść E. Zegadłowicza pt. *Motory* ukaże się w dwóch tomach (drukowanych jednocześnie) z 36. ilustracjami S. Żechowskiego w nakładzie 1000 egzemplarzy (plus 150 egz. recenzyjnych i autorskich; później tę wielkość podniesiono do 1200, i raz jeszcze – do 2000 egzemplarzy), zaś nakład następnego wydania miał wynieść do 4000 egz. Honorarium Zegadłowicza miało wynosić 1000 zł – płatne po ukazaniu się powieści (wobec niesłowności Kriegera pisarz otrzymał w rzeczywistości tylko 300 zł). Zgodnie z umową do obowiązków Zegadłowicza i Żechowskiego należy dostarczenie tekstu i ilustracji, powinnością Kriegera będzie wydrukowanie i kolportaż powieści. Zysk dzielony będzie na dwie części: połowa dla autorów, połowa dla Kriegera. Nazwą wydawnictwa pozostaje miano „Sirinks", jako wydawca figuruje Stefan Żechowski (kolejna redakcja wymienia jako wydawcę Mariana Ruzamskiego, by ostatecznie poprzestać na formule „nakładem autorów").

W lipcu 1937 r. rozpoczyna Zegadłowicz pertraktacje w sprawie druku powieści w Drukarni Literackiej w Krakowie (plac Zgody 4). Zawsze dbały o kształt typograficzny książki Zegadłowicz poleca Żechowskiemu opiekę nad powstającą książką. On sam, mimo fatalnego stanu zdrowia, robi gorączkowo korekty: „Drukarnia Literacka – znana jest z bałaganu – po prostu lęk mnie ogarnia o tekst" – pisze z Gorzenia we wrześniu, na kilka dni przed ukazaniem się pierwszego tomu powieści. Obawy nie były bezpodstawne: „no i I tom już wydrukowany – byków jak na sewilskiej arenie!" – donosi Żechowskiemu 28 października. Tom drugi opuszcza Drukarnię Literacką w październiku (oba postdatowane, jako rok wydania podają 1938).

W książce ostatecznie znalazło się 37 rysunków Stefana Żechowskiego, ponadto dodatkowy rysunek zdobi obwolutę (*Na globie*), inny – okładkę *Motorów*. Dzieła rysownika dopełniają jeszcze: dwa przerywniki graficzne na stronach tytułowych, godło wydawnictwa „Sirinks", cztery inicjały, znak Nike z Samotraki i znak graficzny na obwolucie.

Karty tytułowe tomów wymieniają jako autorów powieści zarówno Stefana Żechowskiego, jak i Emila Zegadłowicza. Skrzydełka obwoluty zapewniają (tekst reklamowy napisany przez samego Zegadłowicza) czytelnika o doniosłości dzieła: literackiego i plastycznego.

Wydrukowanie *Motorów* nie jest bynajmniej końcem kłopotów. Teraz trzeba było rozwiązać problemy związane z kolportażem książek. W tym celu przygotowano subskrypcję i wydrukowano stosowne zamówienia firmowane przez Mariana Ruzamskiego. Cenę powieści ustalono na 20 zł (w subskrypcji 14). Trudno było mówić o sukcesie finansowym: wydanie książki pochłonęło 3/4 spodziewanych zysków.

Niestety, jak można było przewidzieć, rychło – 20 listopada 1937 roku[16] – ogłoszono konfiskatę książki. Jeszcze przed tą datą Stefan Żechowski zdołał wysłać z Gorzenia i Krakowa 52 egzemplarze powieści. 18 listopada przeprowadzono rewizję w mieszkaniu Stefana Kriegera w Wadowicach, w księgarni „Kultura" (księgarnia i wypożyczalnia książek, ówczesny plac Marszałka Piłsudskiego nr 10 w Wadowicach) oraz w mieszkaniu Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym. Poszukiwania nie dały rezultatu, jako że wydrukowane egzemplarze pozostały w Krakowie, skąd subskrybentom rozsyłał je Krieger.

Konfiskata stała się z jednej strony świetną reklamą, z drugiej obudziła czujność dyżurnych moralistów: „Obrona społeczeństwa przed siewcami rozkładu moralnego powinna być prowadzona z żelazną stanowczością, gdyż inaczej nie osiągnie celu" – domagał się redaktor „Małego Dziennika".[17] Wielu czytelników, kojarzących autora *Motorów* głównie z jego pracą w środowisku poznańskim, zdumiewał nagły zwrot ideowy Zegadłowicza. Tym wszystkim czytelnik „Albo – albo" przypominał, że już od 1924 r. książki Zegadłowicza znajdowały się na indeksie kościelnym, a pierwszą, którą umieścił tam biskup Sapieha była *Noc św. Jana Ewangelisty*.[18] „Nasz Przegląd" – jako jedyny – donosił z kolei (nazywając w lakonicznej, trzyzdaniowej notatce autora raz Żegadłowiczem, drugi raz – Zygadłowiczem), iż skonfiskowane w kraju *Motory* mają być w najbliższym czasie wydane we Francji.

W końcu roku 1937 stan zdrowia pisarza gwałtownie się pogorszył. Konieczne stało się leczenie szpitalne. Dla samego pisarza i jego znajomych coraz bardziej pewne wydawało się, że przyczyną choroby jest nowotwór. W towarzystwie żony Zegadłowicz wyjechał do Krakowa, gdzie – swoim zwyczajem – zamieszkał w hotelu Polskim (ul. Floriańska) i stąd udawał się na zabiegi. Stan finansów Zegadłowicza był dramatyczny. Dość powiedzieć, że pieniądze na najniezbędniejsze potrzeby pożyczał dlań Żechowski u Janiny Pawlasowej, znajomej z Tarnobrzega. Zdesperowany autor ilustracji do *Motorów* myślał nawet o sprzedaży rysunków – nikt jednak nie zgodził się na proponowaną sumę 2000 zł.

Poprzez reprezentującego wydawców *Motorów* dr. Józefa Putka[19] Emil Zegadłowicz, Stefan Żechowski i Marian Ruzamski wnieśli zażalenie na postanowienie krakowskiego starostwa grodzkiego. Rozprawa odbyła się 10 stycznia 1938 r. w sądzie okręgowym w Krakowie (ul. Senacka 1) o godz. 10.30, przed trybunałem złożonym z sędziów: Bobilewicza (przewodniczący), Wsołka i Rogowskiego. Zegadłowicz i Ruzamski nie byli obecni na rozprawie, reprezentował ich J. Putek. Prokurator, dr Stawarski, zarządził rozprawę przy drzwiach zamkniętych – ze względu na obsceniczne i antypaństwowe treści skonfiskowanej książki. Mimo sprzeciwu obrońcy, z sali rozpraw wyproszono publiczność („w większości żydowską" – skwapliwie dodawała krakowska prasa prawicowa[20]). Pozwolono jedynie zostać dwóm, wybranym przez Putka, mężom zaufania: Leonowi Kruczkowskiemu i K. Muellerowi (nazwiska obu „Głos Narodu" opatrzył „dyskwalifikującymi" określeniami: pierwszego określił mianem: „socjalistycznego pisarza", przed nazwiskiem drugiego pojawiło się ostrzegawcze słowo: „Żyd").

We wniesionym przez autorów zażaleniu usiłowano podważyć zasadność konfiskaty całości książki (prokurator wskazał bowiem jedynie 17 fragmentów mających nosić znamiona przestępstwa) i semantyczną ogólnikowość dyskwalifikujących książkę „tendencji przestępnych": „Osoby podejrzane

---

[16] Taką datę zgodnie wymieniają wszystkie pisma urzędowe związane ze sprawą *Motorów*, informacje prasowe i inne. Stefan Żechowski pisze w liście do Ruzamskiego, że konfiskatę ogłoszono 15 listopada – stąd rewizję przeprowadzono 18 listopada, po orzeczeniu Starostwa Grodzkiego w Krakowie.

[17] „Mały Dziennik" (Warszawa-Niepokalanów), z dn. 24 grudnia 1937 r.

[18] J. Szymański: *Korespondencja, Albo-albo*, z dn. 20 stycznia 1938 r.

[19] Józef Putek, ur. 1892 r. w Wadowicach, działacz ludowy, publicysta, prawnik. W 1930 sądzony z przywódcami Centrolewu, skazany w procesie brzeskim na 3 lata więzienia. Od 1928 r. poseł na Sejm II kadencji z listy PSL „Wyzwolenie". Po wojnie prezes Rady Naczelnej SL, w latach 1947-48 minister poczt i telegrafów, poseł w latach 1945–1952. Opublikował m.in. *Mroki średniowiecza*, 1935; *Miłościwi panowie i krnąbrni poddani*, 1959. Wieloletni przyjaciel Emila Zegadłowicza. Zmarł w roku 1974.

[20] „Głos Narodu" z dn. 11 stycznia 1938 r.

o tendencje przestępcze osadza się w obozie izolacyjnym, natomiast przedmiotowe postępowanie prasowe nie zna podobnej instytucji w formie jakiegoś magazynu izolacyjnego dla książek, którym się przypisuje przestępne tendencje" – wołały Zegadłowiczowską stylistyką zdania urzędowego pisma.

Obrona zwróciła uwagę na fakt, iż zakwestionowane obecnie fragmenty były uprzednio drukowane w „Wiadomościach Literackich"[21] i nie zostały wówczas skonfiskowane. Ryczałtowo potraktowano również ilustracje Żechowskiego, które określono mianem „szeregu pornograficznych rysunków". „Konfiskata całości książki »Motory« wywołuje także posmak przykry, jeśli się zważy, że w tym wypadku ofiarą konfiskaty pada także tom I-szy, którego treść omawia strategię polityczno-militarną monarchii austriacko-węgierskiej, która niczem nie zasłużyła sobie na opiekę ze strony polskiego kodeksu karnego" – ironizowano we wnioskach obrony: – „Przechodząc do szczegółów motywacji wniosku o konfiskatę dowiadujemy się, iż ze względu na str. 127[22] T. I-ego, treść książki ma być wyszydzaniem państwa, narodu polskiego, jego historii, wysiłków w walkach o niepodległość, rozszerzaniem »całego szeregu« nieprawdziwych wiadomości, przedstawiających wszystko, co polskie w jak najgorszym świetle. W rzeczywistości zaś Tom I-szy »Motorów« przedstawia głupotę i tępotę austriackiego militaryzmu, a str. 127 tegoż tomu I-szego wyszydza »snobów polskich pęczniejących dumą«", żartuje z papierowej, chorągwianej galicyjskiej »tromtadracji narodowej«, wykpiwa Rydla, który »ludowość« czy »chłopolubstwo« utożsamiał z chodzeniem boso i bez kalesonów. Co prawda, to Zegadłowicz przy tej sposobności pochwala demokratyzm »rządu lubelskiego«, jak wiadomo firmowanego przez Daszyńskiego, Thugutta i Rydza-Śmigłego, jednak wszystko to razem i z osobna wzięte nie zawiera w sobie żadnych znamion przestępstwa".

Rozprawa trwała dwie godziny i jej rezultatem było zatwierdzenie konfiskaty całości książki i zdobiących ją ilustracji. Sąd stwierdził, iż książka zawiera znamiona przestępstwa z art. 154 § 1 i 2, 152, 170, 173 i 214 kk.

„Jak kogo oburza – niech nie czyta!" – powiedział Zegadłowicz w wywiadzie udzielonym 17 lutego 1938 r. redaktorowi „Nowego Dziennika". Pisarz zapowiedział apelację od wyroku. Przyznał, iż zgodził się na przekłady obcojęzyczne swego dzieła (wyjąwszy państwa faszystowskie: Niemcy i Włochy). Na pytanie o kwestię seksualną odpowiedział: „Nigdy nie opisywałem spraw seksualnych, które by nie wynikły z wewnętrznej potrzeby danego tematu. A rozumie Pan, że pisząc nie można liczyć się z oburzeniem, ani z innymi odruchami czytelnika. Jak kogo oburza – niech nie czyta! Oto moje stanowisko..."[23]

RUZAMSKI

To właśnie znajomości Ruzamskiego z Zegadłowiczem zawdzięczamy pojawienie się w towarzysko-artystycznym kręgu Gorzenia Stefana Żechowskiego, któremu Zegadłowicz – za radą Ruzamskiego[24] – zaproponował ilustrowanie swojej nowej, powstającej właśnie powieści.

Marian Ruzamski urodził się w roku 1889 w Lipniku, wsi położonej w połowie drogi pomiędzy Opatowem i Sandomierzem. Wykształcenie artystyczne zdobył w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, której studentem był w latach 1908-1912. Był uczniem Leona Wyczółkowskiego, Stanisława Dębickiego i Jacka Malczewskiego. Zainteresowania Ruzamskiego nie ograniczały się jedynie do sztuki: na Uniwersytecie Jagiellońskim, a potem w Paryżu, studiował również filozofię. W Krakowie poznał przybyłego właśnie z Ameryki Stanisława Szukalskiego, wówczas początkującego, świetnie zapowiadającego się artystę. Po studiach Ruzamski zamieszkał w Tarnobrzegu.

Wystawiał swe prace m.in. we Lwowie w r. 1923 i Warszawie (w r. 1926, 1927 i 1933). Poza twórczością malarską próbował swych sił w literaturze. Na użytek towarzyski – czego ślady odnajdujemy w prezentowanych listach – tworzył celne i błyskotliwe fraszki.[25] Swoim piórem wspomagał także artystyczne inicjatywy Szukalskiego: poświęcił mu (wydaną własnym sumptem) broszurę[26], pisywał także w „Kraku" – periodyku „Stacha z Warty" poświęconym sztuce.

Dziś krytyków nie trzeba. Przypatrz się tej warstwie:
Malarze sami dzisiaj piszą o malarstwie.
Świetnymi krytykami są i piszą wzniośle!
Cóż, kiedy nieukami są w swoim rzemiośle.

Aczkolwiek to właśnie Ruzamski jest autorem cytowanej powyżej fraszki szydzącej z artystów-krytyków, sam nie ustrzegł się pewnej przesady w uprawianiu jednocześnie dwóch poletek: ze zbyt intensywnej współpracy Ruzamskiego z „Krakiem" kpił w „Kronikach tygodniowych" Antoni Słonimski: „Od trzech lat wychodzi pismo »Krak« poświęcone głoszeniu idei mistrza Szukalskiego. Jest to organ »szczepu szukalszczyków«. W ostatnim numerze czytamy, że »Krakowi« udało się »powiększyć skład redakcji przez pozyskanie współpracownika Mariana Ruzamskiego«. W numerze znajdujemy sześć artykułów podpisanych pełnym imieniem i nazwiskiem pana Mariana Ruzamskiego. W tym sympatycznym piśmie są jeszcze dwa artykuły podpisane literami M. R. Oto jak wygląda szlachetny upór. A mnie mówią, że powtarzam się, gdy przez parę miesięcy piszę o Hitlerze".[27]

Początkiem znajomości Ruzamskiego z Zegadłowiczem był list[28], jaki tarnobrzeski artysta przesłał do autora *Zmór* w roku 1936. List Ruzamskiego był jednym z wielu listów, jakie Zegadłowicz otrzymywał po publikacji swej powieści, a które to listy posłużyły mu następnie jako materiał wydanej w roku 1937 książki *Piszemy listy*, która, w zamyśle Zegadłowicza, miała być swoistą odpowiedzią na głosy nieprzychylnej mu krytyki. Autorami tych listów byli literaci, artyści, krytycy, naukowcy, pedagodzy, prawnicy i politycy. Pomieszczone w książce celowo bardzo oględne informacje o korespondentach pisarza pozwalają nam, mimo wszystko, zidentyfikować większość autorów cytowanych listów (nie mówiąc już o tym, że Zegadłowicz przytacza niekiedy autentyczne nazwiska kilku swoich korespondentów). Oprócz listów wspomnianego już Ruzamskiego są tu listy m.in. Jadwigi Ziemięckiej[29], Stanisławy Wysockiej, Mihaila Eminescu, Józefa Stożka i Stefana Żechowskiego.

Korespondenci Zegadłowicza najczęściej aprobatywnie – czy wręcz entuzjastycznie – odnosili się do dokonanego książką Zegadłowicza przerwania zmowy milczenia wobec nieprawidłowości systemu ówczesnej edukacji i panujących w szkole obyczajów. Dla wszystkich było bowiem oczywiste, że przeniesienie akcji powieści w czasy Zegadłowiczowskiego dzieciństwa było jedynie maską skrywającą realia współczesne. Oczywiście, nie brakło słów świętego oburzenia, potwarzy, inwektyw, a nawet radykalnego pomysłu rozwiązania problemu nie tyle *Zmór*, co problemu ich autora: „Kulka w łeb

[21] „Wiadomości Literackie", 1936, nr 41 i 45.
[22] E. Zegadłowicz: *Motory*, op. cit., t. 1, s. 79-81.
[23] *Jak kogo oburza – niech nie czyta! – mówi autor „Motorów"*, „Nowy Dziennik", z dn. 18 lutego 1938 r.
[24] W liście z marca 1936 r. Ruzamski początkowo proponował powierzenie ilustrowania *Motorów* Zdzisławowi Czermańskiemu, 1896-1970, znanemu artyście, malarzowi i karykaturzyście – zob. E. Zegadłowicz, *Piszemy listy*, *op. cit.*, s. 16.

[25] O jakości fraszek Ruzamskiego świadczyć może choćby fakt, że trzy z nich zostały włączone do wyboru Juliana Tuwima *Cztery wieki fraszki polskiej*, „Czytelnik", Warszawa 1962, s. 451.
[26] Marian Ruzamski: *Kto to jest Szukalski*, nakładem autora, Warszawa 1934.
[27] A. Słonimski: *Kroniki Tygodniowe 1927–1939*. PIW, Warszawa 1956, s. 385-386.
[28] Cytowany [w:] E. Zegadłowicz i Czytelnicy „Zmór": *Piszemy listy, op. cit.*, s. 111-116, kolejny list Ruzamskiego, z 2 kwietnia 1936 r. tamże s. 117-118.
[29] Jadwiga Marszewska-Ziemięcka, 1891-1968, biolog, kierownik Zakładu Mikrobiologii Gleby IUNG w Puławach, serdeczna przyjaciółka rodziny pisarza.

– to rozwikłanie węzła dramatycznego" – proponował czytelnik, który wysyłając adresatowi ów egzekucyjny koncept zawinął go skrzętnie w egzemplarz katolickiego pisemka „Na wyżyny".[30]

List Ruzamskiego (którego nazwisko, zgodnie z najczęściej stosowaną w książce zasadą, zastąpiono peryfrazą: „nieznany przyjaciel, a znany malarz") jest najdłuższym z cytowanych w *Piszemy listy*. Na podstawie jego treści wnioskować możemy, iż Ruzamski pozostawał w przyjacielskich stosunkach zarówno ze światem literackim (Jerzy Bandrowski, Tadeusz Boy-Żeleński), jak i artystycznym (m.in. środowisko krakowskie, krąg Szukalskiego).

Ruzamski wyczuł w Zegadłowiczu pokrewną duszę, podobnego sobie bezkompromisowego obserwatora realiów społecznych i politycznych dwudziestolecia międzywojennego. W losach bohatera *Zmór* rozpoznał własną dolę gimnazjalisty (zanim uzyskał maturę poznał – jako niesforny uczeń – trzy gimnazja: w Jaśle, Rzeszowie i Krakowie), w literackim wizerunku Wołkowic – rodzinny Tarnobrzeg: „nie bardzo podłe miasto, gdzie kościół symbolicznie sąsiaduje z kryminałem". Ze stanowiskiem Zegadłowicza łączyła Ruzamskiego wrogość wobec militaryzmu[31], podobna wrażliwość na społeczną krzywdę i sympatie lewicowe – aczkolwiek Ruzamski nie utożsamiał swych opcji politycznych z określoną formacją.

Czytelnik *Motorów* rozpozna Mariana Ruzamskiego jako pierwowzór „dalekiego podsandomierskiego przyjaciela, Mariana", którego opowiadanie „Lekcja historii dla dzieci w roku 5047" włączył Zegadłowicz do zasadniczego tekstu swej powieści.[32] Wspólne inspiracje miały mieć ciąg dalszy: jak zapewniają osoby bliskie artyście, to właśnie Ruzamski miał zachęcić Zegadłowicza do podjęcia pracy nad dramatem *Wasz korespondent donosi...*

Marian Ruzamski zginął w obozie hitlerowskim. Zbiegiem okoliczności na kilka godzin przed aresztowaniem odwiedził go Stefan Żechowski. Mimo nalegania Ruzamskiego nie chciał zostać dłużej i tylko dzięki temu nie podzielił losu przyjaciela.

Mirosław Wójcik

Nota edytorska

Treść listów odtworzono każdorazowo z oryginałów. Uwspółcześniono pisownię, zachowując jednak charakterystyczne i konsekwentnie stosowane jednostki leksykalne i frazeologiczne słownika poszczególnych autorów. Pozostawiono przedwojenną pisownię liczebników i końcówek fleksyjnych wyrazów typu: „wszystkiem", „historycznem", „tem". Najmniej ingerencji edytorskich i redakcyjnych poczyniono w listach Emila Zegadłowicza respektując charakterystyczne właściwości stylu pisarza.

W przypadku listów Stefana Żechowskiego poprawiono (częste i rażące) błędy ortograficzne, uzupełniono interpunkcję, ujednolicono układ graficzny korespondencji. Zachowano właściwą autorowi pisownię zaimków osobowych (częste: „mię"; z uwzględnieniem niekonsekwencji), rozwiązania graficzne przerywników, sposób zapisu dat (z usunięciem błędnej interpunkcji), stosowane akapity. Przytoczono fragmenty skreślone przez autora, jeśli modyfikują znaczenie wypowiedzi, a nie są jedynie ewidentnym błędem.

Miejsca nieczytelne, wątpliwe odczytania i wprowadzone uzupełnienia oznaczono nawiasami kwadratowymi. Znakiem [- - - -] oznaczono pominięte – ze względów technicznych (objętość tekstu) i innych (uszanowanie prywatności żyjących osób) – fragmenty listów.

M.W.

[30] E. Zegadłowicz i Czytelnicy „Zmór": *Piszemy listy*. Warszawa 1937, s. 139.

[31] Wyłożone *explicite* poglądy pacyfistyczne Ruzamskiego odnaleźć możemy w jego publikacji wydanej (nakład autora?) w latach przedwojennych w Tarnobrzegu *Moja odpowiedzialność za wybuch pierwszej wojny światowej*.

[32] E. Zegadłowicz: *Motory*, *op. cit.*, s. 246-250.

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 7 listopada 1936 r.

Książ Wielki, 7 XI 1936[33]

Drogi i Szanowny Panie Emilu,

pierwszy list piszę, a już tak tytułuję – czyżby poufałość? nie, tylko inaczej nie można.

Przesyłam 3 rysunki, z których 2 wykonane w Książu – gdzie przebywam od 29 października.

„Głowa Cypriana Fałna" – to taka dowolna ilustracja – może się na co przyda.

Pozostałe ilustracje tu muszę wykonać, bo tak się ułożyły warunki z ojcem, że na razie odjechać go nie mogę.

Wykonam je w takiej liczbie, na jaką tylko Pan ma ochotę, ale o jedno proszę – o określenie mi terminu, abym wiedział w jakim tempie mam rysować. Potrafię i w bardzo szybkiem, lecz to nie zawsze dobry wynik daje.

Co do wykonanych już ilustracji, to jednak rysowałem je w najgorszym, mogę powiedzieć, nastroju, bo w ustawicznej trosce o zdrowie Matki – a potem, gdy już straciłem nadzieję, to jeszcze gorzej było –

Wszystkie ~~braki~~ błędy i niedociągnięcia, jakie łatwo zauważyć – z tej pochodzą przyczyny –

Nie dla usprawiedliwienia ~~podaję tą przyczynę~~ to piszę, tylko żałuję, bom z nich niezadowolony – lecz mam nadzieję, że te, które mi pozostały, będą lepsze – bo powoli wychodzę z ponurego nastroju – jaki spowodowała śmierć Matki.

Bardzom ciekaw zakończenia.

Pan Marian R.[34] przeszle mi odpisy wybranych przez siebie scen – poleciłem Mu to, bo wiem, że wybierze te same, które i ja wybrałbym – znam jego smak.

Proszę o zawiadomienie mię o odbiorze tej przesyłki – abym był spokojny.

O list nie proszę, bo oceniam wartość Pańskiego czasu, a także i sam nie będę się Panu rozpisywał z tej przyczyny.

Wspomnę tylko o tem – że Pan Marian gwałtem wysyłał mię do Gorzenia – nie bardzo licząc się z sytuacją – że to tak zaraz – i bez większej przyczyny – jechać do takiego domu – ja obcy jakiś tam malarz – dziwne mi się to zdawało. Chociaż to dla mię zaszczyt, ale przecież nie z każdego zaszczytu wypada korzystać.

Obecnie to już trochę inaczej – i później, gdy skończę wszystkie ilustracje – to chętnie z okazji skorzystam i z rysunkami przyjadę do Gorzenia.

Teraz zabieram się do ilustracji okładkowej – będzie to synteza treści książki w symbol ujęta. Mam parę pomysłów i nie wiem, który wybrać.

Podobnie i z ilustracjami. Każdą z wyrysowanych scen widziałem w kilkunastu czasem możliwościach – i właśnie wybór jest najtrudniejszy – bo nie ma się kogo poradzić – ~~co było~~ gdy się jeszcze nie wie – co byłoby najlepsze.

Łączę serdeczny uścisk dłoni
i wyrazy głębokiego szacunku
Stefan Żech.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 14 listopada 1936 r.

14 XI 1936

Kochany Panie Stefanie –

– otrzymałem list i rysunki – rysunki kapitalne! – przerażające wieszczenie! tragiczno-baśniowy ślimak i somnambuliczny Cyprian! – pozatekstowy:

[33] Adresy korespondentów: Stefan Żechowski, ul. Nowomiejska 10, Książ Wielki, poczta Miechów (adres domowy); Kraków, pl. Jabłonowskich 1, Katolicki Dom Akademików (adres krakowski Żechowskiego); Marian Ruzamski, Tarnobrzeg (notariat) lub: Tarnobrzeg, ul. Kościuszki 8; Emil Zegadłowicz, Gorzeń Górny 1, poczta Wadowice, Janina Pawlasowa, Tarnobrzeg, ul. Mickiewicza 30.

[34] Marian Ruzamski, zob. wstęp.

Ilustracja Stefana Żechowskiego do pierwszego wydania *Motorów*

pójdzie przed kartą tytułową – żal, że Pan nie może wnet przyjechać! Lecz najgłębiej to rozumiem, że samotność Ojca trzeba podeprzeć! –

– teraz więc czeka nas obu dalsza praca; uwziąłem się na te „Motory" – przepisuję i opracowuję jeszcze raz całość, więc po raz trzeci! – Powiadam: cierpliwość to element każdej twórczości. Wobec tego wydanie musi się opóźnić – ; – drukować rozpoczniemy w grudniu – książka ukaże się więc w styczniu – tak więc ma Pan, Kochany Panie Stefanie, jakiś plus-minus miesiąc czasu – powiedzmy, żeby nic nie piliło: do końca grudnia: 16 rysunków, – jeśli (o czym z wielką dowiedziałem się od p. Mariana radością) Pan zaakceptuje większą ilość ilustracji – to i tak tego czasu niewiele; dla orientacji podaję, że arkuszy dziennika będzie trzydzieści kilka – tak, że rozmieszczenie rysunków „symetrycznie" może ich potrzebować albo 28, albo 32 – najlepiej by było (do czego i p. M. się pali!) właśnie 32 – lękam się jednak, że to Pana nazbyt obciąży – bo biorąc minimalnie 3 dni na rysunek, mamy 48 dni – czyli jak ulał do końca grudnia.

Więc co Pan na to – ? –

Ślę Panu zakończenie od str. 272 do 301 – niestety, musi to już Pan sam przeczytać – lecz nieco czytelniej pisane – mam wrażenie, że znajdzie tu Pan sporo motywów – ruchliwe i obrazowe to zakończenie –

(tylko – na Dionizosa! – nie zgubić! – bo to już trzecia wersja! – a odpisu nie ma!!!)

——— * ———

Ten żuczek to maleńki owad, nie większy niż to: [rysunek], więc nie wiem, czy podejdzie na rysunek.

——— * ———

Lemury to duchy zmarłych Rzymian. Ślę książkę, w której na str. 47-mej jest ta inscenizacja; lecz można i inaczej to sobie wyobrazić.

——— * ———

Tyle na dzisiaj –

– Serdecznie Pana

ściskam

oddany

Emil Zegadłowicz

(ten montaż proszę przy sposobności odesłać – jak pisałem –

– zmienię go nieco)

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 15 listopada 1936 r.

15 XI 1936 r.
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– już Pan zapewne otrzymał zakończenie „Motorów" – jest to wcale czytelne pismo – mniemam, że Pan zdoła wszystko wyczytać –

– jest tam plastycznych wizji sporo – niech Pan te wybierze, które w wyobraźnię uderzą –

– list Pański z 13-go bm. właśnie otrzymałem – w miarę opracowania (– bo jeszcze raz się do całości zabieram! –), gdy mi się nasunie jakaś chętka ilustracyjna, zaraz o tem napiszę – o jedno tylko proszę: gotowe rysunki niech Pan przysyła bo:

1) – jak pisałem, opracowując „Motory" – podciągam fragmenty poszczególne do ilustracji – tak, żeby się to maksymalnie idealnie pokrywało z sobą – tekst słowny z tekstem obrazowym (– radbym, żeby to była pierwsza książka u nas współdźwięcząca – książka, krótko mówiąc wspólna! –)
2) – zorientuje mnie to co do fragmentów w myśl dzisiejszego listu Pana –

W tej chwili ślę dodatkowo pierwsze stronice „Motorów" (których w rękopisie do Tarnobrzega wysłanym nie było!!) – otóż motyw Kaukazu i Prometeusza powtarza się w tekście kilka razy – ważną więc byłoby rzeczą, aby Drogi Pan taką ilustrację zrobił

——— * ———

Proponuję: identyczne rozmiary co głowy „Cypriana Fałna" (z temi czarciemi ślepiami) – tak żeby temi dwoma ilustracjami rozpocząć książkę jeszcze przed tekstem, więc tak:

[rysunek „Cyprian Fałn, str. 4; Kaukaz – Prom. str. 5"]

Tyle więc na dzisiaj.

Radosnej, mocnej pracy życzę Drogiemu Panu (no i sobie) – jestem pewny, że szlachetnie i gromko wybrniemy z tej wspólnej i bądź co bądź znacznej roboty!

Mocno dłoń Pańską

ściskam

oddany

Emil Zegadłowicz

O odesłanie załączonych dziś stronic bardzo proszę – gdy już tylko nie będą Panu potrzebne!

E. Z.

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 24 listopada 1936 r.

K.W., 24 XI 1936

Drogi Panie Emilu,

dzisiaj odebrałem list i dwie stronice wstępu. Zakończenie przeczytałem jednym tchem (zaciąłem się cztery razy tylko). Sceny wspaniałe! – żebym tylko potrafił to oddać. Wybrałem 8 – dwie już na ukończeniu.

Gotowych rysunków mam 6 5.

Nie wysyłam, bo może wypadnie mi tu i ówdzie coś zmienić. Błędy spostrzegam dopiero po pewnym czasie.

Wyszlę większą ilość po pierwszym grudnia. W tych, które są – nie ma odchyleń od tekstu. Sprawdzałem to. Do zrobienia pozostały mi jeszcze: 1) „Mila" (scena z podkową), 2) „Wisia" (scena z listami Mili) – obie nie bardzo pewne, bo zachwycony jestem zakończeniem.

Jest w czem wybierać, więc wybiorę to, co mi się podoba najwięcej.

Na okładkę miałem pomysł „Prometeusza", tylko trochę inaczej ujęty niż we wstępie. Dobrze, żem odłożył, bo byłyby dwa podobne. ~~Na okładkę~~ mam sporo pomysłów, więc wybiorę inny. Tylko proszę Pana (karteczką) podać mi wymiary ? x ? rysunku (głowy Fałna), aby karton dla „Prometeusza" dopasować.

Te stronice wstępu, gdy potrzebne – odeszlę zaraz.

O! Niech Pan tego, co robię, nie nazywa współpracą, bo to skromna pomoc zaledwie, więc tak można powiedzieć, a i nie pomoc nawet, bo takie dzieło pomocy nie potrzebuje – to tylko ornament przy gmachu (a w nowoczesnej architekturze ornamenty wyrzucili jako zbędne). Potem zrobię może coś, co nazwać współpracą będzie mógł Pan – ale to potem. Żałuję, że nie mogę robić tych rysunków w Tarnobrzegu albo w Gorzeniu – bo tu takie marne warunki, ale i tu muszę dać radę (mam naturę bardzo upartą).

Serdeczne pozdrowienia i wyrazy głębokiego poważania śle Panu

Żech. Stefan

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 28 listopada 1936 r.

28 XI 1936 r.
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– serdecznie Panu dziękuję za kartkę – miałem i od p. Mariana list duży ze streszczeniem Pańskiego listu (odwiedzenie Szukalskiego[35]), tak więc mam z Panem kontakt wcale ścisły. My tutaj – z tej strony łagodzenia zła, zmniejszania go, wyrównania sprawiedliwości, budowania na miłości bliźniego, na wierze uetycznionej braterstwem ludzi – patrzymy ze smutkiem, a zwłaszcza słuchamy ze smutkiem tego, co Szukalski wygaduje; dla niego rywalizacja narodów to rywalizacja brutalności, a przecież istnieje rywalizacja na wiele innych mocy i potęg o ileż większych, świetlanych, bardziej szlachetniejszych niż pięść, fosgen, tank.

[35] Stanisław Szukalski, 1893-1987, polski rzeźbiarz i malarz. Większą część życia spędził w USA. Założyciel grupy plastycznej, tzw. Szczepu Rogate Serce, której członkiem był m.in. Żechowski. Zegadłowicz nawiązuje w liście do kontrowersyjnych poglądów społecznych Szukalskiego, który w próbie odtworzenia narodowego charakteru polskiej sztuki sięgał do źródeł religii przedchrześcijańskiej i do faszyzmu. Na temat jego poglądów por. m.in.: Lechosław Lameński, *„Twórcownia" Stacha z Warty Szukalskiego* [w:] *Sztuka lat trzydziestych*, Warszawa 1991, s.131-144.

Bardzo to źle i wielka szkoda, że Szukalski tak zdecydowanie stanął po stronie najgorszej Europy! – Jakie to charakterystyczne: odkąd jego świadomość tę złą podjęła decyzję – popełnia błąd za błędem. Nie ma w nim ducha ładu i miłości – jest niepokój i chęć władzy (przemocy), jest wielkie roztargnienie, bo świat (zjawiska zewnętrzne i wewnętrzne) jest dla niego wielością i rozbieżnością, a nie (jak być powinno) jednością i skupieniem. – Przewiduję też dalsze błędy i krzywdy.

= = = = = = = = = = = =

To duża dla mnie radość, że się Panu uzdało zakończenie; i korzystne to jest w tym wymiarze, że wizje stają się bliskie Panu – [...] wyraźnie plastyczne.

[– – – –]

Wciąż jeszcze siedzę w „Motorach" – na nowo opracowuję – aby przecież było jak najlepiej –

Serdeczne uściski ślę

Emil Zegadłowicz

PS – Owszem, jeśli Pan nie potrzebuje tych pierwszych dwu stron – proszę przy sposobności przysłać –

E. Z.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 7 grudnia 1936 r.

7 XII 1936 r.
Gorzeń Górny

Kochany Panie Stefanie –

– to była duża radość – w tym dniu przedwczorajszym, gdy nadeszła przesyłka od Pana – co tu dużo gadać – poniektóre rysunki są fascynująco, głęboko wzruszające swą wewnętrzną treścią: Pańskim układem wizyjnym – i ta zdumiewająca skala! – Od liryzmu pocałunku na ławce, poprzez tak kapitalnie wypełnioną kompozycję uścisku (z Maurą) (co za pyszny typ ta Maura!!) aż po makabrę z Wyspiańskim – jedno w drugie: zjawiska przyrodnicze! – Tem bowiem są finalnie wszelkie zjawiska sztuki.

Jest w Panu antena zachwytująca te „wieści znikąd", które decydują o wszystkiem. Jakże uradowało mnie pańskie zdanie o pracy – tę samą myśl głoszę od lat; – już stary Goethe powiedział: geniusz to praca! – Szafowanie słowem „talent" jest zgoła nieznośne, o jedno tu wszakże idzie: trzeba mieć, musi się mieć – dość jeszcze dziś tajemniczą – właściwość magiczną! – To jest warunek *sine qua non* – wszystko inne to praca nieustająca i nieustępliwa. –

Serdecznie i mocno dłoń Pańską ściskam w tem spotkaniu.

= = = = = = = = = = = =

Pisał Pan kiedyś, żebym to i owo z „Motorów" wysunął jako temat ilustracyjny. W listach do p. Mariana zaznaczyłem, że kieruję się zasadą samozapłodnienia – tj. aby tylko to stało się tematem Pańskiej współpracy, co o Pana mocno uderzy. – Opracowując *ab ovo* „Motory" – natrafiłem na dwa momenty, które wydają mi się zdatne do plastycznej transpozycji – o ile, oczywiście, Pan swą potrzebę w nich znajdzie. Pierwszy to:

Karuzela

(Cyprian i Marysia)

(wizja plastyczna nastręcza tu wielkie możliwości rozwiązania tej karuzeli wrosłej w młode, pożądające siebie organizmy)

oto tekst: –

„Tedy zafundowali sobie pełną pokus i głębokich emocji karuzelę, która wirowała w takt okrętnej, oszałamiającej muzyki pełnej blach i dzwonów.

– Na drewnianych, czupurnych konikach, przebierających w powietrzu nogami, a tylko żelaznym prętem połączonych z wirującą ziemią, mknęli, zakochani, dookoła świata – a ile razy spojrzeli na siebie rozchylonemi wargami

i połyskującemi zębami – twarze ich mnożyły się w nieskończoność, a cwałujące rumaki wypadały z koła i pędziły z niepojętą szybkością – uskrzydlone już i złote wszystkiemi tonami – w przestrzeń, w przyszłość, w słońce".[36]

Drugi to:

Murzynka Karra

(W pewnej chwili urasta do symbolu, do przeczuwania okropności wojny)

Oto tekst: –

„– – gdy pobłyskując białkami i zębami pośród odętych liliowych warg – hebanowa i lśniąca – Karra! Karra! – o obwisłych, trójkątnych, zwierzęcych piersiach – biła się płaską dłonią po udach i wołała – la guerre! – la guerre! – j'aime la France – la guerre sera victuar de la France – allons enfants de la patrie! – i poczęła pięściami na twardym płaskim brzuchu poniżej wydatnego pępka, wybębniać murzyński wojenny werbel, była jak czarny dziki krzyk idący wnętrznościami Europy – ".[37]

—— * ——

Panie Stefanie Drogi – niech Panu te fragmenty ani na moment nie przeszkodzą w Pańskiej aktualnej pracy. Ślę je tak – ot – na wszelki wypadek.

Najlepszych myśli!
oddany
Emil Zegadłowicz

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 14 grudnia 1936 r.

K.W., 14 XII – 1936

Drogi Panie Emilu,
list otrzymałem.

Widocznie Pan chory, bo o zdrowiu nic nie wspomina.

Ślę Panu, obok tych samych co poprzednio życzeń, i albumik z fotografiami niektórych rysunków – tak dla rozrywki. Są tu zdjęcia z dawnych czasów – więc nic szczególnego, tem bardziej, że celowo były są wybrane dla tej (na pierwszej stronie o brwiach skrzydlatych i długich rzęsach) – zapomniałem jej dotąd (od 2 lat) doręczyć (oto jakim staranny).

Te luźne zdjęcia – dla Pana – nie mam tu ich więcej – więc tyle na razie. Albumu proszę nie odsyłać – Kiedyś – przy sposobności zabiorę.

Ostatnie 9 ilustracji będą gotowe na końcu tego miesiąca.

Robię teraz „Śmierć Cypriana" (Ursa całuje go w usta)

Jeszcze więc 5 rysunków, a właściwie 4, bo Pan Marian postanowił wykonać jedną ilustrację. Bardzom jej ciekaw. Niech Mu Pan przypomni, bo może sobie już zapomniał – a tak się palił! „Śmierć Fausta" czy Mili, nie pamiętam już.

Mój szacunek dla pracy w ogóle – idzie stąd, że ojciec to robotnik: bednarz. 30 lat pracował w fabrykach cementu [?] – potem jako stolarz w domu – obecnie żyje z kawałków ziemi.

Wstrząsnął mną ten pogrzeb robotnika w zakończeniu – podobnie jak w „Zmorach" wiersz o Chrystusie „Do wczoraj jeszcze..."[38]

[36] Z nieznacznymi zmianami („dzwonków" zamiast „dzwonów", „czterema nogami" zamiast „nogami" cytowany fragment znalazł się w wydaniu książkowym *Motorów* (w cytowanej uprzednio edycji s. 86).

[37] W redakcji ostatecznej Zegadłowicz usunął słowa „la guerre sera victuar de la France" i dodał „krzyk idący wnętrznościami dziejów Europy" (s. 129).

[38] „Do wczoraj jeszcze wszystkim byłeś mi, o Chryste –
wierzyłem wbrew nadziei i wbrew rozumowi,
że staną się żywotem słowa twe przeczyste,
i że ziemię grosz zbawi – ten jeden grosz wdowi (...)"
(E. Zegadłowicz: *Zmory. Kronika z zamierzchłej przeszłości*, WL, Kraków 1984, s. 334-335).

Plastyka nie rozporządza takiemi środkami. Do „Motorów" co najmniej ze 100 ilustracji trzeba, aby wszystkie motywy wyczerpać.

Mam już taki obraz w Krakowie, gdzie są robotnicy (murarze), a właściwie ich ręce – żylaste, popękane, czarne.

Lubię ten obraz. Ręce ojca nasunęły mi pomysł. Poza tem dość mam rysunków, gdzie jest to uszanowanie biedy i pracy.

Myślę, że kiedyś zobaczy Pan wszystkie moje rysunki i cieszę się tem bardzo.

Wiele tego, a właściwie to wszystko, to nic – wobec zamiaru – wobec tego, co przede mną.

Nadesłane motywy: „Karuzela" i „Murzynka" są wspaniałe, ale taki mam wybór – że sam nie wiem, co odrzucić.

Niech Pan nie używa, pisząc do mnie, obcych słów, bo nie znam żadnego obcego języka. Wykształcenie otrzymałem nieznaczne (~~czyli~~ to znaczy, że kształt jeszcze posiadam) – no i urabiam go wedle swej woli i ochoty.

Tyle na razie

Mocno i serdecznie ściskam
Panu oddany
Żech Stef.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 28 grudnia 1936 r.

28 XII 1936 r.
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– serdecznie dziękuję za pańską troskę: zdrowie moje nietęgie; zgryzot kupa; finansowa mizeria; dość więc kiepsko. – Rzecz jednak w tem: o ile można pracować – wszystko jest dobre i ważne! –

– uradowałem się widzeniem rysunków pańskich, z których niektóre znałem (przysłał mi je p. Marian kiedyś) – powiem prosto: wizyjność ich i forma tej wizyjności zniewala mnie i zachwyca! – olśniewają zaś wszystkie możliwości będące przed Panem – od „Chorej ziemi" po olśniewającą radość w tle Pawlasówny.[39] To skala; cenię rozpiętość; w naszem jednem życiu musimy umieć powiedzieć wszystko: przestrzeń od ziemi do gwiazd, historię od początku świata po jego koniec, drogę (to jest najcięższe!) od człowieka do człowieka! – dużo tego; ale nas stać! –

– z „Motorami" wypłynęła ostatnio sprawa wydrukowania ich w dwu tomach – gdy przejrzałem wczoraj część ilustracyjną – skonstatowałem, że I-szy tom ma (z „Prometeuszem") 12 ilustracji – przewaga więc rysunków dotyczy II-go tomu. Tak więc dla utrzymania pewnej równowagi wypadałoby powiększyć ilość rysunków do I tomu (treść jego sięga po Ministerstwo Sztuki i Kult. – o ile Pan pamięta – pierwszą ilustr. II tomu jest „Koniec świata" –). Oczywiście, niech Pan sobie teraz głowy tem nie zaprząta – to chyba aż po wykończeniu koncepcji, które Pan ma teraz. – Wtedy może aktualne byłyby te dwa tematy, które przesłałem już („Karuzela" i „Murzynka") – sam zresztą jeszcze w opracowaniu nie dojechałem do końca I-go tomu – w Święta akurat wykończę! –

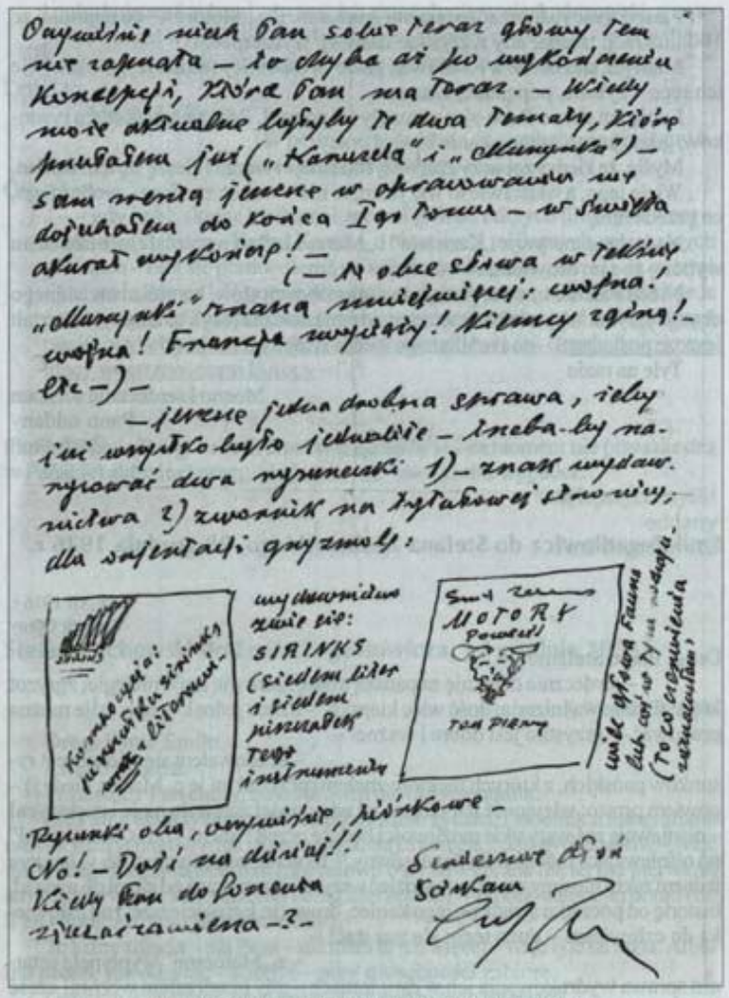
(– te obce słowa w tekście „Murzynki" znaczą mniej więcej: wojna! wojna! Francja zwycięży! Niemcy zginą! – etc. –) –

– jeszcze jedna drobna sprawa, żeby już wszystko było jednolite – trzeba by narysować dwa rysuneczki: 1) – znak wydawnictwa, 2) zwornik na tytułowej stronicy; dla orientacji gryzmolę:

[rysunki strony tytułowej]

„Emil Zegadłowicz. MOTORY. Powieść. Tom pierwszy; [...] głowa Fauna lub coś w tym rodzaju – (to co czerwienią zaznaczyłem)" i znaku wydawnictwa: „kompozycja: piszczałka sirinks wraz z literami; wydawnictwo zwie się SIRINKS

[39] Mowa o portrecie Alicji Pawlasówny, córki doktorostwa E. i J. Pawlasów.



Rękopis listu Emila Zegadłowicza z dnia 28 grudnia 1936 r.

(siedem liter i siedem piszczałek tego instrumentu)".
Rysunki oba, oczywiście, piórkowe –
No! – Dość na dzisiaj!!
Kiedy Pan do Gorzenia zjeżdżać zamierza – ? –

Serdecznie dłoń
ściskam
Emil Zegadłowicz

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 3 stycznia 1937 r.

3 I 1937 r.
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– nadeszły! – już gdy przekaz przyszedł – poruszenie duże w umysłach i w całym domu; – chcę, żeby Pan to wiedział, że nadejście Pańskich rysunków to jest zdarzenie! – za wielkie zdarzenie uważam dzisiaj „Prometeusza", w którym jest więcej niż on sam! – jest: świt poczynającego się dnia! – wspaniały rysunek! wspaniały!! – o innych trudno coś powiedzieć od razu: tyle w nich tragizmu i złowrogości; – zresztą: przecież poetą jestem i niełatwo mi w pierwszej chwili przezwyciężyć zachwyt – i: czy to nie jest najważniejsze reagowanie – ! –

= = = = = = = = = = = =

W „Dzienniku Popularnym"[40] był 1 I rysunek i ilustracja („Tow. Ursa") – oczywiście, tęgo to nie wyszło – no bo przecież gazetowy papier.

= = = = = = = = = = = =

Serdecznie ubawiłem się „Wyprawą na Europę 1937 r." – przysłał mi to p. Marian – niestety, muszę wnet odesłać –

= = = = = = = = = = = =

O sprawach „Motorów" – rozkładzie, ilustracji etc. – pomówimy już tutaj – tylko koniecznie niech Pan na dłużej przyjedzie! – Będziemy pracować, a pauzy będą zapładniającemi rozmowami –

– ślę najlepsze myśli
i serdeczne uściski
Emil Zegadłowicz

Proszę karteczką dać znać: kiedy – i godzinę przyjazdu do Wadowic – resztę już załatwimy

E. Z.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 11 stycznia 1937 r.

11 I 1936 r.[41]
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– chociaż już zmęczony jestem – lecz koniecznie chcę choć kilka zdań skrobnąć do Pana – fizycznie to tylko trochę trudne, bo po wielogodzinnym pisaniu – muszę się wysilić, żeby litery były czytelne –

– a muszę napisać, bo wzruszył – wywołał ruch mną list Pański –

– jest istotnie tak, jak Pan pisze: melancholia ukończonej pracy – ; – często to tak odczuwam: podczas pisania lęk, że umrę niedokończywszy roboty – a gdy ją ukończę, to tak jakby część mojej egzystencji odeszła w bezpowrotność –

– piękne są Pańskie rysunki; piękne = wzniosłe, wznoszące, wzniesione! – Tak więc już mamy całość –

– tak pomanipulowałem tekstem I-go tomu „Motorów" (– rozdzieliłem je na dwa tomy –), że jest w nich 16 rysunków; 16-ty to projekt pierwszy na okładkę; wyczułem jakoś, że drugi projekt będzie zdatniejszy, syntetyczniejszy – tak też użyjemy tej drugiej wersji, tej „syntezy" –

– słuszna myśl Pańska, że miłość „spoza nich" jest; oczywiście! – Jesteśmy częścią przyrody i wszystkie motory naszej świadomości istnieją i są siłami przyrody – : pociąg miłosny, segregacja miłosna to to samo, co powinowactwa chemiczne, co ruch gwiazd – jedne są bowiem prawa dla gwiazd i dla myśli, dla krystalizacji minerałów jak i uczuć ludzkich – stąd jest to „po za" –

– Dlaczego Pan przypuszcza, że miałaby się z naszą pracą wspólną „motoryczną" – skończyć nasza korespondencja? – nie! To jest niemożliwe! – i tak byłoby źle i fałszywie –

– przeciwnie. To był początek drogi dopiero! –

[40] „Dziennik Popularny" – pismo PPS-Lewicy. Pismo ukazywało się od 16 października 1936 r. do czasu konfiskaty w marcu 1937 r. Zegadłowicz publikował na łamach „Dziennika" m.in. powieść *Egzystencje* (opublikowana pt. *Martwe morze*, Warszawa 1939).
[41] Pomyłka. Powinno być: 11.01.1937 r.

– pisze Pan o swojej nieśmiałości, jak ja bym pisał –

– moja nieśmiałość jest taka sama dzisiaj, jak była przed laty – – nieśmiałość to jedna z przyczyn mojej samotności – a znów samotność zwiększa nieśmiałość – i jedno tylko jest wyjście: praca! –

– p. Marian ilustracji nie przysłał – nawet mi nie wspomniał o niej –

= = = = = = = = = = = = =

Nareszcie wykończyłem I tom „Motorów" – piszę drugi –

– zaczynam więc serio pertraktować z wydawcami – czas nagli – a nie lubię tego naglenia – czas trzeba naginać, nie, żeby on nas popędzał; wrogiem człowieka są fikcje; tak jest i z czasem.

= = = = = = = = = = = = =

Będę próbował skłonić Pana do zilustrowania „Fausta" – to może potrwać rok – a nawet dłużej. Omówimy to! –

– Niezmiernie się raduję myślą o Pańskim przyjeździe – jest Pan tak młody, tak wizyjny – jest Pan motoryczny jak dziewczyna – szkoda, że i p. Marian nie może przyjechać – – pisałbym jeszcze, ale ręka boli – Uściski mocne

Emil Zeg.

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 15 stycznia 1937 r.

Książ W., 15 I 1937

Drogi Panie Emilu,

Serdecznie dziękuję za list, za treść jego i za wyjaśnienie światła w „syntezie" – myślałem o tym podobnie, tylko mniej jasno i przejrzyście. Dużo jest jeszcze zjawisk, których wytłumaczyć sobie nie umiem – i dużo sprzeczności w życiu, w których sensu nie widzę – ale zdaje mi się – (już teraz to przeczuwam), że zrozumiem, rozwiążę i wyjaśnię sobie z czasem to wszystko. Pomocy nie uznaję w poszukiwaniu. Gotowego nie chcę brać znikąd. Przekonałem się już o tem, że nie zwalczę tego uporu i potrzeby niezależności. Słucham innych chętnie, szczególnie tych, dla których mam podziw – dla sprawdzenia własnych błędów – (chociaż i od głupca sporo można się nauczyć).

Błądzę i to strasznie często. Popadam w złudzenia, od jakich zwolniony jest najprzeciętniejszy człowiek – mam świadomość swego istnienia – dziwnie rozwiniętą – i żywą, i zdaje mi się, że inną od tych przeciętnych, chociaż tego sprawdzić nie można – gdyż nie wiem, jaką świadomość życia ma inny człowiek.

Co do moich rysunków, tych które Pan zna, to powiem, że stanowczo nie zasługują one na takie uznanie w słowach: „piękne, wzniosłe, wznoszące" – zwłaszcza ze strony Pana. Przyjmuję to uznanie, ale dla przyszłej, daleko przede mną stojącej twórczości – którą przeczuwam – i zdaje mi się, że tem samem przeczuciem powodowany napisał Pan te słowa. Bo że poza odczuwaniem rozumie Pan plastykę lepiej od niejednego profesora akademii SP – na to miałem wiele dowodów w listach Pana.

(Szczególnie uderzyła mnie uwaga dotycząca rozkładu kompozycji w scenie uścisku Cypriana z Maurą)

Bynajmniej nie myślałem o przerwaniu łączności z Panem wraz z ukończeniem pracy nad „Motorami" – ale zdawało mi się, że potem, gdy pochłonie Pana dalsza Jego twórczość – trudno by mi było przeszkadzać Mu korespondencją.

Cieszę się zatem ogromnie, że tak nie będzie.

O! nie będzie mię Pan musiał „skłaniać" do pracy nad zilustrowaniem „Fausta" – już w momencie, gdym przeczytał o tem w liście Pana – podskoczyłem z radości – ale natychmiast spoważniałem, bo nie należy nigdy uprzedzać faktów i cieszyć się przedwcześnie.

A zatem, Drogi Panie Emilu, gotów jestem! wraz z całym zapasem energii (nie zużywającej się nigdy). Miejsce i warunki pracy są mi obojętne, nauczyłem się pracować w najcięższych (osiągając ten sam wynik co i w najlepszych) (do owych

najcięższych zaliczam pobyt na stancji u jednego szewca w Krakowie w 1929 r., gdzie przy jednym stoliku, w jednej izdebce, przy małej naftowej lampce rysowałem w towarzystwie ośmiorga wrzaskliwych dzieci – i dobre były rysunki z tego okresu).

„Fausta" nie czytałem dotąd, przyznaję się do tego ze wstydem, naturalnie – poza „Cierpieniami Wertera" nic nie znam Goethego. Wiem tylko, że „Faust" należy do największych dzieł literatury świata. Przyznać się też muszę, że poza „Zmorami" ~~i pana~~ „Motorami", fragmentami z „Pokoju dziecinnego"[42] nic nie czytałem – ale to wystarczy, aby zdać sobie sprawę z rozmiarów terenu, jaki Pan przebył.

Mam nadzieję, że ~~w przyszło~~ potem zapoznam się z całą twórczością Pana.

Zaznaczyć muszę, że ja w ogóle strasznie mało czytam i wiem. Na pewno w bezpośredniej styczności będzie raziło Pana moje nieuctwo i dlatego wolę z góry o tem uprzedzić.

Pan Marian raz za głowę się złapał mówiąc „gdzie pan się wychował, żeby nie wiedzieć, co to jest »Adria«" (istotnie, nie wiedziałem o istnieniu takiej kawiarni w Warszawie), ale roześmiałem się nie pognębiony w swej niewiedzy.

W tej chwili listonosz doręczył mi list od Pana i kartkę od p. Mariana i serdecznie dziękuję Panu za uprzedzenie o wizycie; istotnie byłbym zaskoczony. Żałuję jednak, bo tutaj nic nie posiadam do pokazania. Wszystkie rysunki i obrazy są w Krakowie, gdzie będę 17 stycznia lub w poniedziałek 18 stycznia.

Z Krakowa zawiadomię Pana o wyjeździe do Gorzenia.

Mocno i serdecznie ściskam
Stef. Żech.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 16 stycznia 1937 r.

16 I 1937 r.
Gorzeń Górny

Drogi Panie Stefanie –

– „Faust" – no tak – to dzieło olbrzymie! – świat troisty (– niebo – ziemia – piekło –) poza tem świat antyczny i gotycko-chrześcijańsko-współczesny –

– że Pan go nie czytał, to i lepiej; przeczyta Pan z pewnym zamiarem, w pewnym kierunku – wielkie dzieła nie są wielkie same przez się, lecz tem, co w nie wkładamy i z czem z nich wychodzimy –

– niezmiernie jest mi bliskie pańskie uwarstwowienie wewnętrzne – np. teza, że Pan nie bierze, nie chce brać – nie! nie „nie chce", Pan nie może brać; nieumiejętność brania jest cechą samoodkrywczych świadomości – napisałem kiedyś:

Pożyczka a własność
Mądrość nabyta – wiedzą jedynie się stanie –
mądrością jest swoistych dróg wypracowanie

– no i to się zgadza też z tem, co Pan mówi! –

– najlepszy przekład „Fausta" jest – niestety – mój; niestety: bo można to było jeszcze lepiej zrobić; cóż – nie mogłem temu poświęcić więcej jak dwa lata życia; Goethe poświęcił – z przerwami, ale to tkwiło w nim! – 50 lat! – Różnica!! –

– tego „Fausta" – tak bym się tym radował!! – pragnąłbym, żeby Pan w Gorzeniu przeczytał –

– dam Panu „Fausta" z jednym komentarzem: zachwytem. Więcej też nie potrzeba! –

– radbym tu móc i umieć Pana obdarzyć spokojem, na jaki w ogóle stać jakiś dom – więc przygotuję pokój osobny – jednego się lękam: zimna – dom stary, kamienny, trudno się nagrzewa! – lecz będzie się palić –

[42] E. Zegadłowicz: *Pokój dziecinny. Dramat*, Gorzeń Górny 1936. Przedruk [w:] „Dialog" 1959, nr 8.

jakoś będzie – tryb mojego życia: piszę do wieczora – od 7-mej, 8-mej, jeśli Pan zechce, możemy pogawędzić –

– łasy na rozmowy jest Stożek[43] (wie Pan coś o nim), lat 28 – radykał chłopski – inteligentny chłopiec, radykalny nie tylko społecznie, lecz i w postawieniu kwestii –

– czy to by się dało, żeby Pan dłużej pobył w Gorzeniu – ? – od pory cieplejszej znalazłby się pokój zupełnie odosobniony – bo ten teraz zimowy ma radio, do którego podchodzić czasem muszę – jestem „kontrolerem" stacji katowickiej – lecz tylko do końca marca; wylano mnie za „komunizm" – a ja w istocie rzeczy (jeśli ktoś nazw szuka) [jestem] anarchistą = zwolennik bezwładzy, władzą niech będzie: etyka, wspólnopomocowe wznoszenie się i rozwój świadomości ludzkiej! Oto wszystko! –

– czy więc mógłby Pan zamieszkać w Gorzeniu na okres taki jaki Panu dogodny – ? – aha! – krępowanie się! – nie, Panie Stefanie – nie jestem bogaczem, przeszedłem wielką nędzę – Gorzeń to chłopskie gospodarstwo – 12 morgów ornego, 10 lasu bezużytecznego, lecz wrzosowego, wonnego, z dalekim widokiem aż po Tatry –

– nie, nie jestem obciążony majątkiem; braterstwo moje jest po stronie ludzi i żywiołu pracy –

– tyle dla orientacji! –

– nie wiem, czy onże Skuza[44] był u Pana – tak jakoś nagle stąd wyjechał – list otrzymał z przynagleniem – coś w tym rodzaju –

– jeszcze jedna sprawa: o własnym wydaniu „Motorów" jednak myśleć nie mogę – nie mam na to po prostu czasu; więc muszą je sprzedać – zaś u wydawców nie uda mi się za prawo reprodukcji uzyskać dla Pana więcej jak 1000 zł – i w tym kierunku pertraktuję! –

– sądzę, że – jeśli mi się „Egzystencje" jako tako udadzą – też by je można (mniejszą ilością rysunków) zilustrować – może być, że Pan zechce –

– ale to dalsza sprawa –

– od p. Mariana wiem, że Pan się wybiera nieco później, niż Pan mówił pierwotnie, do Gorzenia, więc kiedy – ? –

– uściski mocne!

Emil Zegadłowicz

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 22 stycznia 1937 r.

Kraków, dnia 22 I 1937

Drogi Panie Emilu.

List odebrałem, serdecznie dziękuję. Wszystko o czem Pan pisze jest dobre! za dobre nawet!! Ogromnie się cieszę na „Fausta" i że właśnie w przekładzie Pana – to najważniejsze i myślałem o tem. Wiem, że najlepsze dzieło może pozbawić wartości – lichy tłumacz.

Co do zimna w mieszkaniu i spokoju, to niech Pan tego nawet w uwagę nie bierze. Lubię ~~nawet,~~ gdy chłodno w pokoju – wolę od gorąca.

[43] Józef Stożek, 1909-1942 (?), działacz ludowy. Redaktor wychodzącego od kwietnia 1934 r. miesięcznika „Wieś" (red. nacz. E. Zegadłowicz). Po rezygnacji Zegadłowicza z redagowania „Wsi" zespół miesięcznika opuścił również – na znak solidarności – Stożek. Były redaktor naczelny „Wsi" przygarnął do własnego domu bezrobotnego i bezdomnego kolegę, który w Gorzeniu począł pełnić rolę sekretarza pisarza. W roku 1937 opuścił Gorzeń i powrócił w rodzinne strony, do Kasinki Małej k. Mszany Dolnej. W domu Zegadłowicza schronił się raz jeszcze po wybuchu wojny i przebywał tu do kwietnia 1940 r. Zginął prawdopodobnie w obozie oświęcimskim w roku 1942.

[44] Wojciech Skuza, 1908-1942, ur. w Łubnicach (woj. świętokrzyskie) radykalny działacz ludowy, poeta i prozaik, redaktor pisma Związku Młodzieży Wiejskiej „Znicz" i „Wieś", w latach 1940-41 więziony w ZSRR, zmarł w Teheranie; zbiór wierszy *Kolorowe słowa*, 1932; poematy *Kumac*, 1933, *Fornale*, 1937; opowiadania i reportaże *Wieś tworząca*, 1938. Skuza po zapoznaniu się w Gorzeniu z pracami Żechowskiego postanowił przygotować artykuł o rysowniku dla „Dziennika Popularnego", dlatego też zamierzał odwiedzić Żechowskiego w Książu Wielkim.

Tu, gdzie teraz mieszkam, jest dość zimno (mówią) – a wcale nie odczuwam tego. W Książu było naprawdę zimno, bo aż odmroziłem sobie palec od metalowej rączki ołówka. W ogóle nie szkodzi mi zimno, twardy mam organizm i zdrowie bez zarzutu – „końskie"! –

Z radością zatrzymam się u Pana i dłużej, gdy mi tylko robota pójdzie, a przeczuwam, że pójdzie i, naturalnie, gdy nie będę przeszkadzał nikomu – to najważniejsze.

To co mi Pan napisał dla orientacji – podobnie sobie wyobrażałem. Cieszy mię, że tak właśnie jest. Bogactwo pozbawia (~~mało rozumnych~~ głupich ludzi) najlepszej i największej ich wartości: uczucia dla bliźniego. Lecz znam jeden dom i lubię go, chociaż majętny – to dom doktorostwa Pawlasów w Tarnobrzegu. Doktorostwo mają prawdziwy talent: dobroci. P. Doktorowa ma rzadką cechę ujmującej bezinteresowności, np.: nie uznaje ona przyjętej normalnie zasady – że za przysługę, czy życzliwość – płacić trzeba wdzięcznością – gdy lubi kogoś i ceni – bynajmniej nie żąda tegoż nawzajem. A Pan Marian w tym względzie – to chyba przewyższył wszystkich. Przy sposobności opowiem Panu wiele ciekawych a pięknych szczegółów o Nim.

[– – – –]

Ilustracja Stefana Żechowskiego do pierwszego wydania *Motorów*.

Cenę reprodukcji ilustr. do „Motorów" niech Pan dowolnie obniży – gdyby na taką nie chcieli się zgodzić.

Dzisiaj przeglądając niezliczone rysunki, szkice i śmiecie – znalazłem w jednej teczce przeszło sto maleńkich rysuneczków – wykonanych w wojsku.[45] Ukradkiem w czasie bezmyślnej pracy kancelaryjnej popełniałem te liczne przestępstwa – na czem to, raz przyłapał mię jeden „bohater" i ukarał dwutygodniowym aresztem, o czem zdaje mi się słyszał Pan od p. Mariana. Przesyłam Panu kilka tych „przestępstw".

A teraz podaję już dokładny termin wyjazdu do Gorzenia.

Zatem, Drogi Panie Emilu, wyjadę – w sobotę, 30 stycznia, pociągiem odchodzącym z Krakowa o godz. 14.20.

Mocno i serdecznie ściskam
S. Żech.

Stefan Żechowski do Janiny Pawlasowej, 1 lutego 1937 r.

Gorzeń Górny, 1 lutego 1937

Szanowna i Droga Pani,

jestem już u Pana Emila. Trudno mi na razie przezwyciężyć wrażenie, wzruszenie, no i zachwyt wywołany tem wszystkiem, com tu zobaczył.

Przede wszystkiem Pan Emil. Wyobrażałem Go sobie zupełnie inaczej. To jest: najmilszy człowiek, jakiego można sobie wyobrazić. Bardzo przypomina Szukalskiego: w ruchach i sposobie mówienia – tylko o wiele żywszy i energiczniejszy (no i dużo weselszy). Poprzez tę prostotę, pogodę i bezpośredniość przebija się (łatwo zauważyć) wielkość, umysł rozległy, przenikliwy, bardzo przenikliwy.

To, o czym mówi, to rzeczy niezwykłe, zdumiewające odkrycia (z tych codziennych zjawisk), nowe – to twórca, w każdej chwili twórca.

Gdybym miał dobrą pamięć, zostałoby mi mnóstwo cennych informacji z tych popołudniowych (po obiedzie) i wieczornych rozmów. Słucham z zachwytem – nie męczy słuchanie, bo mówi tak żywo, że prawie widać to, o czem mówi.

Na zakończenie tych pierwszych wrażeń dodać muszę (co już zauważyłem) zdumiewającą pracowitość. Pan Emil całymi (jak mówił) tygodniami nie wychodzi z pracowni.

= = = = = = = = = = =

A teraz po parę zdań o reszcie domowników. Pani Rysia[46] (żona) wcale nie taka jak w „Motorach", przeciwnie – bardzo gościnna, skromna i miła (zauważyć można tę przewagę ogromną i wpływ, jaki ma p. Emil na cały dom), dlatego mówię o skromności pani domu.

= = = = = = = = = = =

Pan Stożek: serdeczny i bardzo inteligentny, oddany Panu Emilowi bez granic. Prowadzi wszystkie sprawy administracyjne i gospodarcze domu, a także sprawy wydawnicze.

Pozostały jeszcze dwie córeczki.[47] Trzeba przyznać, że obydwie ogromnie milutkie i ładne. Podobne do Pana Emila (niebieskie oczy, pięknie rzeźbione nosy). Młodsza ma 16, starsza 18.

= = = = = = = = = = =

Dom sam, tj. urządzenie – robi ogromne wrażenie. Nie widziałem jeszcze takiego domu. Fantastyczny – to muzeum – ale muzeum – urządzone przez poetę – pełne niespodzianek – trochę bajeczne – nie ma w tem przesady, takie odniosłem wrażenie.

Tyle obrazów, rzeźb, ceramiki, mebli najróżnorodniejszych, że to wygląda

[45] Stefan Żechowski pełnił służbę wojskową w Krakowie od 1.03.1935 r. do 30.05.1936 r.
[46] Maria z Kurowskich Zegadłowiczowa, zwana Rysią. Pierwowzór postaci Wisi w *Motorach*.
[47] Halszka (Zegadłowicz upierał się przy pisowni „Halżka" wywodząc imię od staropolskiego „Halżbieta") Zegadłowiczówna, starsza córka Emila Zegadłowicza, ur. 14 sierpnia 1916 r. w Krakowie (w 1937 r. miała zatem 21, nie 18 lat) oraz Atessa Zegadłowiczówna, ur. 7 sierpnia 1921 r. w Krakowie.

na dorobek b. majętnego mecenasa sztuki. W ogóle tej biedy, o której słyszałem, zauważyć nie mogę (może zresztą nieuważnie widzę).

Mieszkam w niebieskim pokoju (za ścianą pracownia Pana Emila). Pokój ten trochę zimny, mimo że się dużo pali, a to dlatego, że ma nie zakryte przejście do dużej biblioteki („pokój dziecinny" na dole).

Pan Emil przygotował mi mnóstwo książek (monografii ilustrowanych) do oglądania. Przede wszystkiem „Fausta".

= = = = = = = = = = =

To już tak z grubsza byłoby wszystko.

Do pracy jeszczem nie przystąpił, bo muszę się wpierw oswoić z domem i nowym nastrojem. Przeczuwam, że wiosną lub latem znajdę tu wymarzone miejsce i nastrój do pracy.

= = = = = = = = = = =

Pan Emil b. dziękuje za życzenia. Ucieszył się wiadomością o zaprenumerowaniu „Dz. Popularnego" nawet bez czytania go.

= = = = = = = = = = =

Ksiądz uradowany zdobyciem nowego członka. Ma mi przesłać dwie broszury do przeczytania: 1) „Gniazdo promieniste", 2) „Wspólnota" objaśniające idealny charakter domu.

20 złotych w liście otrzymałem i zatrzymałem „na szczęście".

Moc serdecznych pozdrowień
przesyłam
Stef. Żech.

(Dla Ali także moc najlepszych).

Stefan Żechowski do Mariana Ruzamskiego, 24 lutego 1937 r.

Gorzeń Górny, 24 lutego 1937

Kochany Panie Marianie,

dawno bardzo nie pisałem, a Pan wie dlaczego – bo rysuję – a rysuję, gdyż warunki do pracy są tu wymarzone! Niech Pan nie myśli, żem w takim humorze, jak na rysunku, właśnie odwrotnym i dlatego tak się narysowałem.

Trudno i niemożliwem byłoby tu zapaść w przygnębienie lub zły humor, taki pogodny, uroczysty i miły jest nastrój tego domu.

Pan Emil mimo złego zdrowia ma humor bajeczny, jest to poza tem najpracowitszy człowiek, jakiego widziałem w życiu. W całym domu zauważyć można nastrój pracy i ogromne zharmonizowanie. Kult pracy i harmonia. To zauważyłem i zachwycony jestem tem.

Jedno jest tylko smutne – to zdrowie pana Emila – o! nietęgie, niestety.

Większe zdenerwowanie drogo musi płacić, a przyczyną: sprawy polskie i zagraniczne (Hiszpania). Silne bóle wewnętrzne, które mimo że zakrywa (nigdy się nie uskarża), łatwo poznać, jak cierpi.

Je tyle, że można by to nazwać ostrą głodówką – sypia też źle i b. mało. Cudownie jakoś żyje – bo zewnętrznie wygląda wcale dobrze – nawet świetnie.

To mię zdumiewa i trochę pociesza. Co do mnie, to po przeziębieniu, które już przeszło, trzymam się zdrowo, a czuję się świetnie!

Wygody fizyczne mam tu takie, jakie mogę mieć chyba tylko w Tarnobrzegu, a duchowych mam nadmiar – radio, biblioteka, a przede wszystkiem tak obszerna i bogata – szczególnie dziedzina sztuki – nie darmo pan Emil był historykiem sztuki – nakupił i nazbierał mnóstwo dzieł. Przeglądam z zachwytem, ale tak tylko co z grubsza – bo i kiedy?

Cieszę się tylko i odkładam na przyszłość.

Bardzo inteligentnym i miłym człowiekiem jest pan Stożek. Bardzo ciekawy i poważny umysł, ogromnie żywy i wizyjny. Wybiera się od dawna z listem do Pana. Nie wiem, czy napisał. Chciałem, żeby Pan wiedział i o tem, że tu listy Pana nie tylko czyta pan Emil, ale i cała rodzina. P. Emil w rocznicę oprawił je. Pan

Stożek niedawno ukończył studia nad nimi. Bardzo mi się podobał „Jezus Nazareński w prozie polskiej". Niedawno czytał pan Emil, ku ogólnemu zadowoleniu.

Oczywiście, że śmiesznem byłoby zakochać się według programu. O rzeźbie myślę b. poważnie – i gdy tylko napłyną mi wizje – ożywi ochota – – zacznę rzeźbić.

Na razie chcę się uwolnić z nadmiaru pomysłów plastycznych, np. rysunki.

Kończę i serdecznie Pana całuję.

Stef. Żech.

Emil Zegadłowicz do Stefana Żechowskiego, 21 kwietnia 1937 r.

21 IV 1937 r.
Gorzeń Górny

Drogi, Kochany Panie Stefanie –

– wszystko co przemknie przez mózg Pański – a czego potrzebę powiedzenia Pan potrzebuje – zawsze znajdzie u mnie współdźwięk! –

– od p. Mariana dowiaduję się, że Pan ślęczy nad zarobkowemi ilustracjami; to jest żałosne! Zawsze myślałem, że nie tylko trzeba walczyć o własną myśl i formę dla niej – o swoje patrzenie i nienaganność obserwacji, więc: o swój świat, tak trudny do wyłonienia z bezmiarów – w tym krótkim przelocie z wieczności w wieczność – lecz trzeba się całe życie obierać z ostów i pajęczyn! – tamto jest zmaganiem tragicznem – to zmorowatą groteską: całość dramat człowieka: oscylacja między wzniosłością a groteską właśnie –

– wiosna już zachwala swą zieleń i barwę (nie ma na wiosnę kwiatków niebieskich – są tylko białe, żółte, rzadko liliowe i różowe (fiołki, miodunki) przeważa biel i żółć; niebieszczyzna i czerwień to lato (bławatki, maki) –

– trzeba, aby Kochany Pan zobaczył wiosnę w Beskidzie – jest dogodna dla myśli –

– ślę ucałowania Panu i ukłony dla Ojca –

Emil Zegadłowicz

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 1 maja 1937 r.

Książ Wielki, 1 maja 1937

Drogi Panie Emilu!

– – – nie takie to znowu żałosne – nie martwi mię wcale praca zarobkowa, nietrudno przychodzi mi godzić się na to, co jest koniecznością, a to jest konieczność, na którą nie ma rady. Gorzej, gdy nie ma możliwości, a trzeba zrobić.

Poza tym nie umiem sobie wyobrazić lekkiego życia, bo go nie znam. Pokonywanie trudności, to dotychczas całe moje zatrudnienie – dotyczy to wszystkiego, lecz w pierwszym rzędzie = pracy artystycznej, gdyż ona stanowi główne oparcie wewnętrzne, no i dla niej tylko bez szemrania godzę się na każde warunki życiowe. Dawno już śmiało sobie rzekłem, że za przeszkodę rzeczywistą na swej drodze uznaję tylko: śmierć za wczesną lub ciężką chorobę – a poprzez wszystko przejdę poza tem.

Lękliwy jestem z natury i dlatego pierwszą pracą było zwalczenie lęku, czy dokonałem tego w zupełności – nie wiem, chyba jeszcze nie –

Lecz w najsłabszych chwilach – umiem się już sam skrzepić. Nie wołałem pomocy – nawet gdy mi było najgorzej – nie umiałem wołać o ratunek – wstyd jakoś – wstyd wobec siebie, wobec tej resztki istoty nieopanowanej lękiem.

Pamiętam, jak okropnie ciążyło mi (przed laty) uczucie osamotnienia – mimo przyjaźni serdecznej – mimo miłości bardzo gorącej i wzajemnej.

Szkic Stefana Żechowskiego w jednym z listów do Emila Zegadłowicza

Bezskuteczna jest pomoc i najbliższych, gdy sam sobie człowiek rady dać nie może.

Stwierdziłem to wówczas i dziś także mi się to słusznem wydaje.

I tak nadal służę sobie jako materiał doświadczalny we wszystkiem.

Chcę w czasie mego trwania (obok głównej pracy), w zakresie jaki jest mi dany – dowiedzieć się o tem – czegom najbardziej ciekawy, ~~Własn~~ a wiele mię nęci. Właśnie poprzez to wszystko, co będę mógł zrozumieć, i poprzez to, co zdołam odczuć – będę dążył – aby to odkryć.

[– – – –]

Zauważyłem (dość już dawno) piękną i przedziwną rytmikę znajdującą się w całem życiu, które zdolny jestem znanemi i nieznanemi mi zmysłami odczuć. Podobnie jak pulsowanie krwi w żyłach: ów przypływ i odpływ odbywa się w całej przyrodzie. Życie człowieka jako całość, też jest takim przypływem, wzniosami i odpływem w zaniku. Ta rytmika zdumiewa mię, gdy widzę, że dotyczy wszystkiego.

Dążenie do jednostajności wydaje mi się – sprzeciwem i buntem wobec harmonii. Błogostan jest niemożliwy. Cierpienie trzeba przełknąć całe, aby być w stanie wchłonąć pełnię upojenia.

Dobre jest trwanie – każde trwanie! mówiłem sobie wtedy zwykle, gdy najbardziej cierpiałem – z różnorodności wypływa miłość życia i obawa zaniku – i wydaje mi się, że skoro ja tu, w tych warunkach zaczynam po trochu rozumieć i niewątpliwe są mi pewne spostrzeżenia, to myślę, że to, co tu się odbywa, nie może być oderwane od nieznanej mi reszty – skoro już wiem, jak poustawiane są motywy, żeby tworzyły harmonię – więc wiem i to, że niemożliwy jest zakres tej harmonii.

Dziwi mię, że w tych myślach nie wyjaśniających niczego, kiedyś znajdywałem nawet otuchę.

Jak można krzepić się myślą wyobrażającą budowę świata, która jest oparta na systemie rozrastających się w bezmiar przeciwstawień, i że wszystko cokolwiek się dzieje podlega niezmiennym prawidłom kontrastu i że jest, i zawsze była w tej nieogarnionej umysłem moim całości harmonia – której być może przyglądają się godniejsi od nas widzowie.

Obecnie, w takich chwilach, gdy nie mogę zatrzymać ruchu myśli w owym kierunku, ogarnia mię przerażenie. Przeraża mię wtedy świadomość swojego istnienia. Trudno znieść chwilę tej świadomości – Trudno to opisać – przera-

żenie obudzone świadomością, zupełnej nieświadomości. Kojarzy mi się to z obrazem: idę krawędzią, ponad przepaścią i nic nie wiem – nic! – wszystko zakryte i

2 V 1937 r.

[----]

Niedokończone myśli wczorajszego listu już dzisiaj nie jestem w stanie dokończyć – więc przy następnej sposobności.

Myślę o Gorzeniu z wielką radością, tem bardziej, że to już maj, z końcem którego postanowiłem przyjechać i to naturalnie bez względu na to, czy Pan tego życzy – czy nie! Przyjadę i już!! Jedynie fatum nieprzewidziane może mię od tego powstrzymać może – i to jeszcze nie każde!

Pięknie i u nas wiosna się uśmiecha, a robi to tak, że niepodobna zbyć ją obojętnością.

Nie mam wprawdzie wiele czasu na ten flirt, ale zawsze chociaż godzinę ~~na dzień~~ dziennie poświęcam dla niej.

Ślicznie jest zwłaszcza w okolicy stawów, gwarno od ptactwa wszelakiego, a więc: kurki wodne, kaczki dzikie, czajki, nury srebrzyste, bekasy i inne, których nazwisk nie ~~pamiętam~~ znam – ~~tworzy miłą~~ zamieszkujące wodne tereny – tworzą wieczorem miłą wrzawę, bo koncertem jednak niepodobna tego nazwać. Za mało zgody i zharmonizowania w tem ~~chórze~~ zespole. Za to w lesie pobliskim jest koncert prawdziwy.

Ślę mocne uściski i serdecznie całuję Pana

Stef. Ż.

Stefan Żechowski do Emila Zegadłowicza, 26 października 1937 r.

[Książ Wielki, 26 X 1937 r.]

Drogi i Kochany Panie Emilu,

przesyłam ten „wstęp". Popełniłem go wczoraj – podobnie jak się popełnia: błąd, głupstwo lub niedorzeczność.

Czy to ma sens? Czy pisze się w ten sposób i czy w ogóle pisze się o rzeczach tak dobrze wszystkim wiadomych? Poza tem ujęcie tego wstępu musi być niewątpliwie niedorzeczne.

Zresztą sam Pan osądzi, czy podobne brednie można wypisywać. Posyłam to Panu, właśnie wyłącznie Panu, aby po przeczytaniu osądził i powiedział mi wprost, że to „do luftu, w ogóle" lub po skreśleniu pokazał, o czem i jak należy pisać. Wprawdzie wątpię, czy i wtedy potrafię napisać lepiej. Może więc najlepiej wobec tego z góry zrezygnować z tego wstępu albo może by ktoś inny to zrobił? Proszę więc, aby Pan zrobił z tem, jak uważa.

Co zaś do samego katalogu, można go wydrukować całkiem niezależnie od tego: gdzie i kiedy urządzi się wystawę ilustracji.

Mógłbym skorzystać z okazji i wziąć udział w wystawie wraz z grupą byłych uczniów Szukalskiego, którzy otrzymali sale wystawowe w krakowskim Pałacu Sztuki w terminie, gdzieś – grudzień – styczeń 1937/8. W Warszawie w tym czasie niełatwo o uzyskanie sali. Składa się zazwyczaj podania na jakie parę miesięcy wcześniej. Na okres paru najbliższych miesięcy sale w każdym lokalu wystawowym są zamówione z góry. Pozostaje więc Kraków, jako najrealniejsza ~~sposobność~~ możliwość wystawy.

Do oprawy ilustracji można by już wkrótce przystąpić. W ubiegłym tygodniu oprawiłem sobie reprodukcje Michała Anioła (te od p. Ziemięckiej) i kilka małych rysunków. Całkiem solidnie wyglądają. Ramki lakierowane na czarno (sosnowe) wykonuje mi tu stolarz (stryjeczny mój brat), wymiary takie w przybliżeniu jak do ilustracji „Motorów", po 60 gr za sztukę. Szyba tyleż samo, papier wraz z tekturą 30 gr. Razem więc solidna oprawa jednego rysunku we własnym zakresie – wyniesie 1,50 gr.

Oprawa 38 rysunków kosztować powinna 57 zł. Nie wiem, czym dobrze obliczył, bo ze mnie matematyk taki sam, jak i pisarz.

W każdym razie, niewiele to będzie kosztować, a sama oprawa jest dość przyjemnym zajęciem. Nie wiem tylko, czy Bucki[48] w tej samej cenie zrobi ramki.

Obok paru zwykłych rysunków zacząłem rysować ten „wywiad".

Niecierpliwość ogarnia mnie czasami, bo w pogotowiu czeka obrazów taka masa! – – – a realizuje się tak powoli.

Obok poezji Pana (za przysłane „Powsinogi"[49] i „Podkowę na progu"[50] najserdeczniej dziękuję) czytam „Historię świata"[51]. Ile obrazów i jakie nasuwa ta książka!

Prapoczątki naszego globu – przecież tego dotychczas nikt nie malował! Nie ma zakresu dla wyobraźni w tej dziedzinie. Dla wyobraźni w ogóle nie ma zakresu – stąd też ta mnogość obrazów, która mię prześladuje.

Mała prośba na koniec, ale stanowcza. Prosiłem Pana już o to, lecz Pan nie spełnił mego życzenia. Więc pragnę, aby mię Pan odtąd (już na całe życie) ty nazywał, wprost po imieniu. Ciążyła mi ta forma zwrotu: Pan – ciążyła w zestawieniu z tą samą, jaką stosuję do Pana.

Nie lubię zwrotu „Mistrz" przez to, że został tak strasznie zużyty i zbanalizowany przez niewłaściwe stosowanie.

Słowo „Pan" jest jeszcze bardziej zużyte i zbanalizowane, np. Pan radca i Pan Jezus, lecz dlatego że przez to nic nie mówiące, wolę go stosować.

Zresztą mało ważną jest forma zwrotu.

Pragnę jednak, aby mię Pan nazywał po imieniu. Mam nadzieję, że Pan spełni moje pragnienie, skoro i Andrzejowi tego nie odmówił.

Cieszę się na rychłe spotkanie w Krakowie.

Załączam wyrazy czci i moc najserdeczniejszych pozdrowień i proszę o odpowiedź!

oddany na zawsze

Stefan Żech.

PS Ojciec dziękuje za pamięć i najserdeczniej Pana pozdrawia.

S.

Przesyłam fot., jaka była pod ręką.

Jeszcze jedno w związku z katalogiem

Można by kolejność w układzie ilustracji zachować taką: żeby podzielić rysunki na grupy, związane ~~ze sobą w~~ ze sobą wspólnym nastrojem, np.: sceny miłosne osobno, społeczne, wizyjne itd., bez tej kolejności, jaką będą miały w książce, gdyż w katalogu ta ten porządek i tak nie ma znaczenia

Jak Pan uważa?

Stefan Żechowski do Mariana Ruzamskiego, 5 grudnia 1937 r.

Książ Wielki, 5 XII 1937

Kochany Panie Marianie,

wczoraj wieczorem, po dwudniowym pobycie w Krakowie przyjechałem do Książa. Nie odpisałem Panu na 2 listy, bo w chaosie gorzeńskiego domu trudno zebrać myśli. Podaję w kolejności przebieg wypadków.

W Gorzeniu odbyły się dwie rewizje. Po pierwszej policja zapisała w protokole, że nic nie znaleziono. Drugim razem zwrócili się do mnie, abym podał sprawozdanie z rozsyłki książek. Jak Panu wiadomo, p. Emil dostał (niby) 130 egzemplarzy od wydawcy, tj. p. Kriegera, a ja 50 = więc razem 180 egzemplarzy rozesłaliśmy

[48] Jan Bucki, stolarz z Gorzenia Górnego, wykonawca wielu zamówień E. Zegadłowicza (wykonał m.in. meble w pokoju jadalnym – do dziś eksponowane w muzeum).

[49] E. Zegadłowicz: *Powsinogi beskidzkie*, Wadowice 1923, wyd. II Wadowice 1925.

[50] E. Zegadłowicz: *Podkowa na progu*, Florencja 1932.

[51] H. G. Wells: *Historia świata*, (*A Short History of the World*, 1922), pierwsze wydanie polskie w tłum. J. Parandowskiego, Lwów 1924.

między swoich przyjaciół i znajomych. Część tych książek została wysłana z Wadowic, a większość z Krakowa. To wszystko jest fikcją potrzebną Kriegerowi dla wyliczenia się z całości nakładu wobec władzy, tj. policji.

Prawdą natomiast jest to: że Pan Emil otrzymał 47 egzemplarzy, które faktycznie rozesłał między najbliższych, a ja otrzymałem 5 książek, które zaraz przesłałem trzem braciom, przyjacielowi, no i jeden egzemplarz pozostawiłem sobie. Razem więc 52 egzemplarzy nadałem z Wadowic pocztą w sobotę 13 list. i poniedziałek 15 listop. przed wiadomością o konfiskacie.

Policja żądająca ode mnie wyliczenia się z 50 egzemplarzy oraz podania adresów osób, którym przesłałem książki, nie otrzymała ode mnie żadnych wyjaśnień. Odeszli z tem, że podam je w następnym dniu rano na posterunku policji w Wadowicach. Rewizja była przed wieczorem, chciałem więc zyskać na czasie, aby zasięgnąć porady u Dr Putka. W międzyczasie, wspólnie z Halżką, przygotowałem fikcyjną listę adresów, a w następnym dniu b. wcześnie rano pojechałem do Choczni. Dr Putek udzielił mi porady. Więc według art. 81 kk oskarżony może nic nie zeznawać. Podejrzany lub świadek, według art. 106 także zwolniony jest od wszelkich zeznań, które by mogły przynieść szkodę osobom trzecim.

Na posterunku policji zapytałem przede wszystkim, w jakim charakterze jestem wezwany – na to nie otrzymałem żadnego wyjaśnienia [...].

Dopiero w spisanym protokole powołano się na art. 106, więc jako: podejrzany i świadek. Zeznałem to tylko, co było już podane przez Kriegera, że dokonałem rozsyłki 180 egzempl., w czem 130 było własnością p. Emila, a 50 moich. Większość była nadana z Krakowa, a część z Wadowic, w czem większość była wysłana jako druki. Zanotowano w protokole i to, że rozsyłki dokonałem przed konfiskatą (co jest zgodne z prawdą dla 52 faktycznie rozesłanych egzemplarzy). Od bliższych zeznań dotyczących adresów osób, które książkę otrzymały uchyliłem się w myśl artykułu 106.

Poza tem więcej nie zwracano się do mnie, do Gorzenia również.

Nie wiem, czy ta sprawa jest już skończona, czy jeszcze ewentualnie w sądzie będą potrzebne jakie bliższe wyjaśnienia. Ponieważ fikcyjnej listy adresów podać nie mogę (bo to się równa wprowadzaniu w błąd i jest karalne), więc uważam, że nic poza tym do zeznania nie mam.

Podaję Panu do wiadomości to wszystko dla ewentualnej dorady, bezpośredniej lub za pośrednictwem Dra Putka.

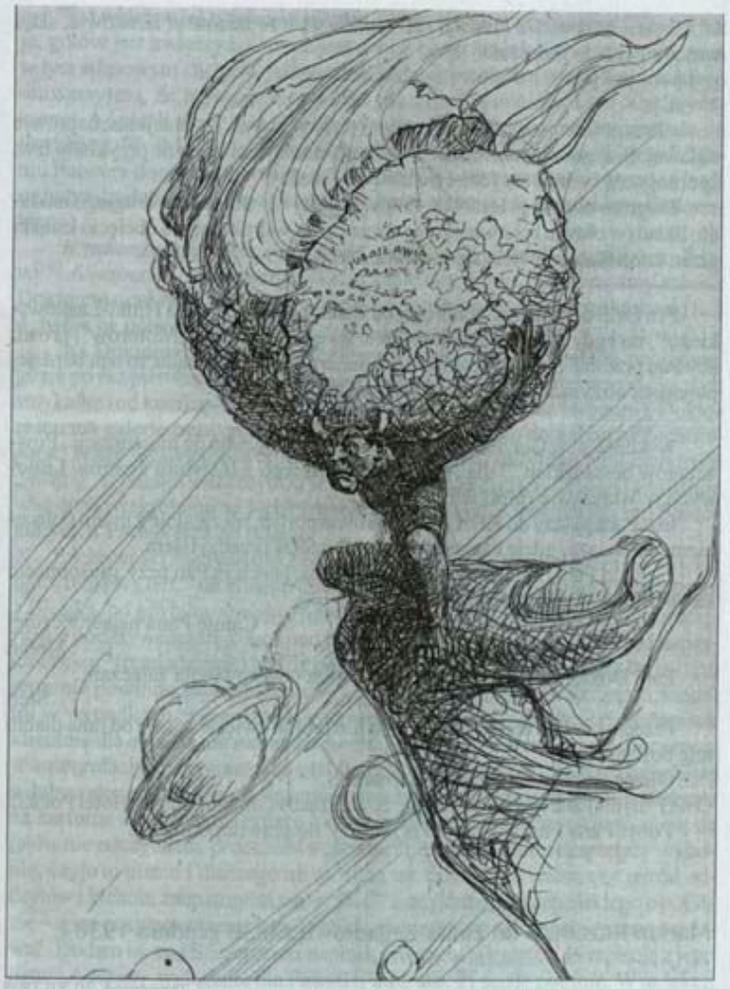
Druga sprawa to finansowa. Do wysłania telegramu do Pani Doktorowej zmusiło mię gwałtowne pogorszenie się stanu zdrowia Pana Emila i konieczność natychmiastowego wyjazdu do Krakowa. Potworne bóle, wobec których bezradny był dr Lesser, no, a reszta domowników także bezradna i do tego rozpaczająca – bo nawet na lekarstwa już nie było. Gotówka, którą dysponowałem na koszta wyjazdu i pobytu w hotelu lub szpitalu, nie mogła wystarczyć, wysłałem więc telegram do Pani Doktorowej, nie łudząc się bynajmniej, że jest to źródło, gdzie bez wahania można się zwrócić o pomoc. Stan majątkowy Pani P. bez informacji Pana był mi znany (nietrudno mi na podstawie danych – stworzyć faktyczny obraz sytuacji). Telegram wysłałem zmuszony koniecznością. 200 zł, które pożyczyłem od Pani Doktorowej dla Pana Emila, nietrudno mi będzie zwrócić (otrzymałem stałą posadę i kilka zatrudnień zarobkowych). We czwartek opuściłem Gorzeń wyjeżdżając do Krakowa w tej sprawie.

Wstęp do katalogu ilustracji przeczytałem. Uważam, że jest bardzo dobry – najzupełniej zgodny z moją zewnętrzną prawdą, Pan Emil stwierdził to samo. Mój jest całkiem inny. Poza tem znacznie dłuższy. Piórkowe moje rysunki oraz część Pańskich pięknie ponaklejał Pan Emil z Halżką na karton do albumów.

W zdrowiu Pana Emila widać znaczną poprawę. Zasługa doktora Heilperna.[52] Pan Emil mieszka w hotelu. Leczenie szpitalne, tj. naświetlania i prześwietlenia, już skończone z wynikiem dość pomyślnym. Obecnie nie opuszcza Pan Emil hotelu, gdzie go codziennie odwiedza dr Heilpern. Wyjazd będzie możliwy dopiero wtedy, gdy przez 3 dni z kolei nie będzie żadnych bólów, a takiej trójki nie było jeszcze, choć zdrowienie jest wyraźne.

Kochany Andrzejek był przez tydzień w Krakowie bardzo przydatny panu

[52] Dr Leonard Heilpern, pierwowzór postaci Eilpera w *Motorach*.



Szkic Stefana Żechowskiego z listu do Emila Zegadłowicza

Emilowi w załatwianiu różnych spraw. Wczoraj odjechał do Gorzenia, gdzie nie mniej będzie przydatny jako opiekun domu, gdzie same kobiety zostały, no i przede wszystkiem w interwencji o forsę u Kriegera.

Z przyrzeczonego 1000 zł, który miał pan Emil otrzymać zaraz po wyjściu książki, dostał zaledwie około 300 zł. O resztę trzeba po prostu walczyć (i to było niemal moje główne zajęcie w Gorzeniu), może Andrzej będzie miał więcej szczęścia niż ja. Wydatki w związku z pobytem w Krakowie wciąż rosną, poza tem inne nie mniej ważne np. zaległe spłaty terminowe pożyczki, na zwlekaniu których dużo się traci, a i inne, np. opał na zimę (na razie Grodzisko[53] cierpi przez brak węgla w domu, wycina się drobniejsze drzewa na opał).

Przy nieobliczalnej gospodarce Pana Emila nie widzę wyjścia z tych finansowych „tarapatów". Halżka opowiadała mi o wszystkim. Znam więc wszystkie kłopoty i przyczyny tych kłopotów, jakie ciążą nad biednym Gorzeniem.

Jest ich moc. Halżka twierdzi, że odkąd jej pamięć sięga, nigdy finansowo nie było lepiej, nawet w owych czasach, gdy jej tatuś zarabiał około 4000 zł miesięcznie w Poznaniu. Bardzo mi Pan Emil podobny z tej strony do Przybyszewskiego (i gdzie indziej także widzę podobieństwo).

[53] Porośnięte drzewami wzgórze w sąsiedztwie domu Zegadłowicza.

P. Atessa opuściła Puławy, zatrzymała się u rodziców w Krakowie, skąd wróci z Nimi do Gorzenia.

[– – – –]

A ja –

– Przygotowuję się do ewentualnej obrony swych ilustracji na rozprawie sądowej. Przygotowałem materiał z historii sztuki, analogiczne przykłady tzw. „pornografii" wśród arcydzieł malarstwa i rzeźby.

Z tego co mówili p. Emil i Dr Putek, wątpię, czy dojdzie do drugiego nakładu. Skład (w ołowiu) pierwszego wydania czeka w drukarni, po obcięciu książki przez konfiskatę niewiele się przyda z niego.

Pan Emil oczekuje wiadomości od Pana. List od p. Pawła Hulki-Laskowskiego[54], no i gdy ma Pan jakie jeszcze w związku z obroną „Motorów", prosił, aby Pan przesłał. Skoro otrzymuje listy denerwujące, np. z sądu, to tem bardziej powinien otrzymać pokrzepiające i przyjemne.

Wykonałem w Gorzeniu na zamówienie proj. okładki do inscenizacji „Powsinogów beskidzkich"[55] dla Jerzego Zawiejskiego z Instytutu Teatrów Ludowych w Warszawie (piórkiem).

List Pana pisany do KDA przeadresował portier, niezgodnie z moim poleceniem, do Książa, gdzie czekał na mnie. Wczoraj przeczytałem.

Listu od Pani Stefanii W. nie otrzymałem. Niech ją Pan przy sposobności serdecznie ode mnie pozdrowi.

Całuję Pana najserdeczniej

Stefan

Pani Doktorowej i Ali najserdeczniejsze pozdrowienia załączam.

Stef.

Przepraszam za nieczytelność tego listu i brak zwięzłości, ale od rana diablo mię boli głowa.

Ojciec zdrowy. W domu bez zmian. S.

O ile Pan [nie] zna adresu, to podaję: E. Z. Kraków, ul. Floriańska (Hotel Polski).

Pobyt Pana Emila w hotelu przedłuży się prawdopodobnie.

Marian Ruzamski do Emila Zegadłowicza, 30 grudnia 1938 r.

Tarnobrzeg, 30 XII 1938

Kochany Emilescu[56],

No, przesadzasz, że Potworescu[57] do Ciebie nie pisze – dopiero co półtora arkusza Ci posłał z łeba i więcej donosicielstwem się utrudził, jak w responzie z Radomia otrzymał. Nie dowiedział się, co te trzy odczyty z kicholem zawierały, że aż 3 tysiące luda zamierzało dostać się do sali; czyś kopytkowe przy tem opłacił, bo że Ci się opłaciło w całości, to pewne.

Dobra Dusza[58] na zakończenie kuracji dostała od Ciebie korępis[59] „Godzinek"[60] z wiarą w jej człowieczeństwo, w które nawet taki wierny Tomasz jak ja, gotów jest uwierzyć. Dumna jest z tego i nosi się jak Kopernik, zwłaszcza w tym atłasowym chałacie, jakby uciekła Matejce z obrazu w auli krakowskiego uniwersytetu, że lepszego Kopernika nie życzę Morstinowi ani Wasiutyńskiemu. A jednak się obraca, choć bardzo rzadko robi odkrycia, bo powiada, że jest zimno. Prychol i [...] używane teraz rzadziej, powodują perturbacje w krążeniu Potwora dookoła Dobrej Duszy. Obliczenia tych perturbacji są bardzo trudne, gdyż działanie ciała centralnego jest nieobliczalne (vide Jeansa i Jana Gadomskiego).

W rewanżu za korępis „Godzinek" posyłam Ci pismo III-go numeru „Żagwi"[61] Aliszona[62] – małpiszona. Uraduj sobie nim duszę, tak jak myśmy sobie z Doktorem uradowali. Redaktor „Żagwi" Aliszon ma drzewko z makaronem [...] 4 dwóje na półrocze. –

Ja i Doktorescu byliśmy u państwa Kowenickich na wielkiej popijawie, gdzie po raz pierwszy w życiu piłem szampana, a rano miałem kociokwik, czyli smykałkę (od kocika – Smyka[63], którego serdecznie ściskam za ogon!). Doktorescu ma galerię potworowo-pastelową w przedpokoju do gabinetu Żechowsona. Tenże wyświętolił św. Mikołaja Cebulskiemu na widok publiczny, robi „Wojnę" w pokoju książęcym, a w styczniu zjedzie do Tarnobrzega i wymajuje wiosenną wizję olejno na 3-ch metrach² płótna dla pp. Kowenickich za 3 tysiące złotych u Potworesca na ścianie.

Szczepański zachwycony oboma ekspertyzami p. Elizy, zgadza się na tekst ogłoszenia w „IKC" ułożonego przeze mnie. Tekst ten przesyłam Ci do wysłania z Bielska, bo gdybym wysłał to ogłoszenie z Tarnobrzega, wzbudziłoby podejrzenie podszywania się kogoś pod p. Elizę. W najbliższym „Kurierze Metepsychicznym" (poniedziałek) będzie podane, że p. Eliza mieszka w Bielsku i w tym terminie powinno się ogłoszenie w „IKC" ukazać. Prosiłem Szczepańskiego, by w wypadkach stwierdzonej potrzeby połączonej z biedą, dawał dopisek klientom dla obniżki lub nawet darmowej ekspertyzy. Zwracam obie ekspertyzy w autografach i nie wyjawiając osoby piszącej owe zygzaki, proszę Panią Elizę o dalszą ekspertyzę innych słów napisanych tą samą ręką, w tym samym czasie na kartonie załączonym. Proszę o odczytanie możliwie wszystkiego co się da (słów nie odczytałem, prócz słowa „śmierć"), a po przysłaniu ekspertyzy wyjaśnię, czyje to pismo i dlaczego mi na niem tak zależy. Nie wiem, czy wśród odczytów i kicholu zaopatrzyłeś się w „IKC" z artykułem Szczepańskiego o p. Elizie – więc posyłam egzemplarz. Próbki i pieniądze po ogłoszeniu zaczną napływać. Dodam to, co i Szczepański napisał, prosząc o tajemnicę. Przepisuję z jego listu: „A teraz – wyłącznie dla Pańskiej informacji i ściśle poufnie. W redakcji wykreślono mi (na maszynie) ustęp o Zegadłowiczu. Bo niebłagonadiożny i atakował »IKC«!!! Byłem bezsilny."

Te durnie z Izby Skarbowej odpisały mi na odwołanie, że mam płacić dalej po 40 zł miesięcznie ze stu zł i wszystko jest w porządku. W Ministerstwie Skarbu jest moje zażalenie i czekam na odpowiedź (może podobną do tej z Izby Skarbowej). Płacić nie będę, i mam ochotę przenieść się z Tarnobrzega do domku pod modrzewiem, o ile byś Ty był w Gorzeniu. Gdzieś trzeba dozdychać.

– Pławię się w złotem ciele wenuski Giorgione'a. Już daleko posunięta kopia akwarelą, różna od oryginału, choć [...].

– Śnieg prosto od krowy i mróz prosto od diabła w Tarnobrzegu.

– Za ten portret zamaszystą prozą czarnego typa odwdzięczę Ci się portretem siwego typa, wypastelonym, lecz już [...] minut przed odjazdem, tylko na jakieś 5 tygodni.

– Jest tu pono Schmercel, tak mówi Aliszon. –

---

[54] Paweł Hulka-Laskowski, 1881-1946, pisarz i publicysta, tłumacz. Współpracował z redakcjami m.in. „Wiadomości Literackich" i „Sygnałów". Twórczość poświęcona problemom robotniczym, wyznaniowym (polski ewangelicyzm); antologia polskiej myśli reformacyjnej *Pięć wieków herezji*, 1939.

[55] E. Zegadłowicz: *Powsinogi beskidzkie. Dziesięć obrazów scenicznych w inscenizacji autora*, Instytut Teatrów Ludowych, Warszawa 1938. Ilustrację na okładkę tego wydania wykonał Stefan Żechowski.

[56] Homonimiczna aluzja do nazwiska zaprzyjaźnionego z Emilem Zegadłowiczem rumuńskiego poety Mihaila Eminescu. Zegadłowicz tłumaczył wiersze Eminescu (*Wybór poezji*, Wadowice 1933).

[57] Skonstruowana na powyższej zasadzie aluzja do towarzyskiego pseudonimu Ruzamskiego, który nazywany był „Potworem".

[58] Towarzyski pseudonim Janiny Pawlasowej.

[59] Tu i wszędzie w liście Ruzamskiego wypaczenia leksykalne stosowane celowo.

[60] E. Zegadłowicz: *Godzinki*, Poznań 1925.

[61] „Żagwie. Miesięcznik literacki" – pismo wydawane w 1938 r. w Tarnobrzegu (ukazały się tylko trzy numery w okresie październik – grudzień 1938 r.). W redakcji pisma m.in. Andrzej Piwowarczyk, Stanisław Skoneczny i Juliusz Jaśkiewicz.

[62] Tj. Alicja Pawlasówna.

[63] Smyk, ulubiony kot E. Zegadłowicza.

– „Wiadomości"[64] świąteczne są do bani, oprócz rysunków Zaruby [...] dzieci. Dlatego, że Grydzowi[65] chce się obchodzić 15-stolecie, ja mam wyczytywać tasiemce na temat Warszawy. Ani myślę, niech sobie sami czytają! – „Kunefał" Piętaka[66] owszem, dobry, choć razi mnie sztuczność porównań. – „Ład serca"[67] kupiła Dobra Dusza „Aliszonowi" na gwiazdkę.

– Zygmusia pamiętnik z Zegadłowicianami czytałem – niech go! Przyczynkarstwo jego może stać się przyczyną rozpaczy. A idźże do wszystkich Grydzów!

– 60 minut do objazdu duszpasterskiego[68]? Nie zapomnij o Tarnobrzegu, nie bardzo podłem mieście! –

– Pieniążek[69] pisał mi o doli nakładcy pracy, zapału i albumu podhalańskiego. Nowakowski[70] napisał o nim felieton pt. „Udój rytualny". Trzeba by, żebyś i Ty napisał pt. „Skandal notoryczny".

Życząc Ci na ten Nowy Roczek Fortuny, 3-ch milionów słuchaczy na odczytach, 75 wydań „Motorów" i „Martwego Morza", członkostwa PAL-u, żywota wiecznego z pensji, eksterytorialności Domu Kamiennego[71] z przebudową na „Pałac Poezji", wnuków i prawnuków nie piszących do „Żagwi", Ikaca z artykułem wstępnym „Hołd Wielkiemu Poecie Zegadłowiczowi", otwarcia galerii w „Pałacu Poezji" Wowreum, Miskeum, Żecheum, Ruzameum, Smykeum, a po latach 150-ciu Niebieskiej Korony z pochowaniem w Katedrze Gnieźnieńskiej, z kazaniem księdza Prymasa. A zaj! i takie

Całuję Cię mocno [...]
Potworescu

---

[64] „Wiadomości Literackie".
[65] Mieczysław Grydzewski, redaktor „Wiadomości Literackich".
[66] Powieść Stanisława Piętaka *Młodość Jasia Kunefała* z roku 1938.
[67] Powieść Jerzego Andrzejewskiego z roku 1938.
[68] Mowa o cyklu prelekcji objazdowych, jakie w roku 1938 wygłaszał Zegadłowicz w wielu miastach Polski.
[69] Józef Pieniążek, 1888-1953, artysta malarz, uczeń Leona Wyczółkowskiego. W muzeum E. Zegadłowicza prezentowane są m.in. miedzioryty z „Teki Krzemienieckiej" Pieniążka – dar artysty dla autora *Motorów*.
[70] Zygmunt Nowakowski, 1891–1963, właśc. Z. Tempka, prozaik, aktor, reżyser. Żołnierz Legionów Piłsudskiego w 1914 r. W latach dwudziestych dyrektor Teatru Miejskiego im. Słowackiego w Krakowie, felietonista „Ilustrowanego Kuriera Codziennego". Powieści wspomnieniowe (*Przylądek Dobrej Nadziei*, 1931). Od roku 1939 na emigracji, pracował m.in. w Radiu Wolna Europa.
[71] Nazwa rodzinnej posiadłości Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym.

II Ogólnopolski Konkurs Małych Form Literackich im. Stefana Żeromskiego

organizowany przez Muzeum Stefana Żeromskiego w Nałęczowie
oraz Muzeum Lubelskie w Lublinie
przy współpracy Zakładu Leczniczego „Uzdrowisko Nałęczów"

Na konkurs można nadsyłać nigdzie dotychczas nie publikowane krótkie utwory literackie (esej, nowela, opowiadnie, dziennik) o objętości do 15 stron maszynopisu w trzech egzemplarzach opatrzonych godłem, z dołączoną kopertą z tym samym godłem, zawierającą: imię i nazwisko autora, dokładny adres i numer telefonu.

Tematyka prac jest dowolna. Mile widziane będą utwory nawiązujące do problematyki społecznej bliskiej Żeromskiemu oraz do tradycji Nałęczowa.

Prace należy przesyłać pod adresem: Muzeum Stefana Żeromskiego, ul. Żeromskiego 8, 24-140 Nałęczów, w nieprzekraczalnym terminie do 15 września 2000 r.

Ogłoszenie wyników nastąpi w listopadzie 2000 r.
w 75 rocznicę śmierci S. Żeromskiego.

Autorzy nagrodzonych i wyróżnionych prac zostaną poinformowani listownie i zaproszeni na koszt organizatora na uroczystość wręczenia nagród.

noty

MAREK DANIELKIEWICZ

NAMIĘTNOŚCI. CIAŁO

Wreszcie dopadła mnie choroba – wyjątkowy czas odczuwania słabości ciała i poddawania się „torturze iniekcji". Jak wielu chorych mam problem z nadmiarem czasu. Z trudem skupiam się na lekturze, lecz cóż innego mogę uczynić.

Gombrowicz pisał, że popisywanie się erudycją to zajęcie mało inteligentne. Posiadanie inteligencji czy mówiąc inaczej „bycie inteligentnym" wcale nie musi być jednoznaczne z twórczym uczestnictwem w kulturze. Jak widać samoudręczenie można doprowadzić do perfekcji. Przyznaję, pisanie w czasie choroby jest formą swoistą autoterapii. W tym miejscu słowa Roberta Rumasa, współczesnego artysty, bardzo mi bliskiego, który w wywiadzie zamieszczonym w „Magazynie Sztuki" (1995, nr 6-7) powiedział: *Jestem odbierany często jako kretyn... to znaczy ktoś, kto ujawnia swoje słabości. Poprzez swoją sztukę obnażam się, ale jednocześnie zasłaniam. To aspekt sztuki jako tarczy (...) Ale uważam, że mogę być taki, gdyż nie mam na celu zbawienia świata. Moja siła to intuicja i emocje.*

Obnażanie się i jednocześnie zasłanianie to cecha wspólna wielu twórców. Konrad Maciejewicz, grafik, którego prace niedawno obejrzałem, podejmuje karkołomną próbę oszukania Erosa. Jest świadomy niepowodzenia. Ale to nie ma znaczenia. Maciejewicz patrzy oczami dziecka na własne ciało. Jego świat jest jakby światem przed inicjacją seksualną. Odkrywczość tego spojrzenia budzi zastanowienie. Maciejewicz rozczarowany młodością, również własnym ciałem, poddaje jej obraz deformacji. Nie unika też tematyki sadomasochistycznej. Obsesyjnie ubóstwia ciało, dlatego je kaleczy.

Konstanty Aleksander Jeleński w esej *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości* (Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1998) pisze: *Pejzaż wewnętrzny ciała związany jest ze śmiercią i miłością: kochanek i morderca są jego uprzywilejowanymi eksploratorami. Zanim jeszcze rozpoczęła się wielka przygoda sztuki nowoczesnej, w czasach gdy powłoka ciała ludzkiego stanowiła dla oka artysty nieprzekraczalną granicę, niektóre z najbardziej wstrząsających obrazów mogliśmy zawdzięczać tylko przedstawieniom tortur oraz badaniom anatomicznym.*

Dzisiaj artyści sami poddają torturom własne ciała. Widzą w tym sens. Również dystans dzielący sztuki plastyczne od literatury wcale nie uległ skróceniu, acz w tej postmodernistycznej gmatwaninie wszystko zdaje się traci na ostrości. Jedynie banalnie krótka jest droga chorego człowieka, który rozgrzeszając sam siebie z intelektualnych słabości, odkłada album z reprodukcjami dzieł Bellmera i oddala się ścieżką literacką...

Chorobliwość Kawafisa i *Męskie przekwitanie* – oto dwa pośród wielu szkiców, które odnaleźć można w książce Guida Ceronettiego *Drzewa bez Bogów* (przekład Stanisława Kasprzysiaka). To doprawdy rzadka okazja obcować z pisarzem, który staje się nam bliski zaraz po pierwszej lekturze. To tak, jakby czytało się własne myśli spisane cudzą ręką: (...) *Do drobiazgowych rozkoszy można się przekopać wszędzie, gdzie tylko krecie, prowincjonalne nawyki na to pozwalają. Miasto Kawafisa, egipska Aleksandria, to jama wypełniona rozkoszami, gorączkowo wygrzebana przez samotnego artystę, który gromadził w pamięci wszystkie przyjemności, jakich zaznał, żeby je później, po wielu latach, toczyć przed sobą i obrabiać jak cierpliwy skarabeusz (...) Nie musi się koniecznie ani wiele przeżyć, ani wiele podróżować, bo tak mało trzeba, żeby wypełnić sobie czymś życie* – pisze Ceronetti.

Ale może być i tak, że nie akceptuje się samego siebie i nie akceptuje się własnego ciała. Stąd krok do myśli samobójczych. Problem ten pojawia się w książce Emila Ciorana *Zły demiurg*, która w kilka miesięcy po śmierci paryskiego Drakuli ukazała się w Krakowie. Cioran jest zafascynowany samobójstwem, chociaż nie jest jego apologetą. Samobójstwo okaże się jedyną bronią, którą może się posłużyć „wolny człowiek" przeciwko absurdowi życia... Jedynie taki człowiek może powiedzieć „nie" Stwórcy, może zakpić z jego „niedołężnego demiurga". Cioranowski paradoks polega na tym, że myśli samobójcze pozwalają człowiekowi dalej żyć. Cioran zapytany, dlatego sam nie pozbawia się życia, miał odpowiedzieć, że „czuje jednakowy wstręt do życia jak i do śmierci". I jeśli można wątpić w jego szczerość, to myślę, że żadną miarą nie można zarzucić mu braku konsekwencji w pisaniu na ten temat. Cioran w świecie, gdzie rozpanoszył się kult młodego ciała, radości życia, głosił pochwałę starości i choroby. Nie poruszam w tej chwili teologicznego aspektu samobójstwa, bo nie czuję się na siłach. Przyznaję jedynie, że myślenie o nim w czasie choroby sprawia mi „dziwną przyjemność".

Żyjemy w czasach społeczeństwa somatycznego (somatic society). Obserwujemy proces desakralizacji ciała. I nie mam tu na myśli wyłącznie przemysłu pornograficznego. Myślę o skutecznych próbach odrzucenia tabu, przekroczenia granicy, która otwiera przez nami rozległy teren będący przez dwa tysiące lat własnością Kościoła. Współcześni artyści: Konrad Kuzyszyn, Grzegorz Klaman, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski, Alicja Żebrowska i inni uczynili z ludzkiego ciała, ze zwłok ludzkich, z narządów wewnętrznych „obiekty sztuki".

Władza nad człowiekiem i nad jego duszą nie byłaby możliwa bez kontroli ciała. Kto traci władzę nad ciałem, ten traci wszystko. Nie może to być bez znaczenia dla teologów. Problem ciała wiąże się z problemem grzechu i problemem erotyzmu. Interesujący jest punkt widzenia Octavio Paza, który w eseju *Podwójny płomień* („Literatura na Świecie" 1995, nr 5-6) pisze: *Erotyzm to seksualizm przeobrażony: metafora. Bodźcem pobudzającym zarówno erotyczny, jak i poetycki akt jest wyobraźnia. (...) Poezja erotyzuje język i świat, ponieważ sama, w swoim sposobie działania, jest już erotyzmem (...) Odtąd penis i pochwa stały się środkami odurzającymi, które sprawują kontrolę nad naszymi obyczajami, naszymi myślami i naszymi sprawami* (przekład Janusza Wojcieszaka).

Kto wie, czy symbolem naszych czasów nie będzie laleczka Barbie. Wszak laleczka ta – stworzona przecież dla dzieci – stała się przedmiotem fascynacji i pożądania; przedmiotem, który chcąc nie chcąc erotyzuje świat dzieci i dorosłych.

Przez wieki duchowni precyzowali, co należy uczynić, by zbliżyć się do świętości. Unikanie wszelkich pokus było zadaniem naprawdę heroicznym. Trudno było walczyć z prawami natury. „Najlepszym wyjściem z sytuacji było udawanie, że druga płeć nie istnieje". Zalecał to mniszkom św. Hieronim. Ograniczenie do własnej płci szybko dawało zaskakujące moralistów efekty.

Biedne te dzieci, które katowano w wymyślny sposób za onanizowanie się. Biedne te kobiety, które spłonęły na stosie lub „tyrały jak zwierzęta". Ze smutkiem trzeba przyznać za Cioranem, że historia ludzkości nie napawa optymizmem. Trzeba być wyjątkową kreaturą, by myśleć i mówić inaczej.

Patrzę na wstrząsające zdjęcia autorstwa Konrada Kuzyszyna, które wykonał w zaciszu Collegium Anatomicum zmarłej osobie. Przecież to mógłbym być ja... Wszak życie bez perspektywy śmierci jest nie do zniesienia. Fotograficzny portret trupa jest tak samo piękny, jak ongiś staropolski portret trumienny. Aczkolwiek to porównanie może się wydać niektórym kontrowersyjne.

Ciało ludzkie jest „wspaniałą krainą". Ileż problemów do zgłębienia nas czeka, gdy ośmielimy się odbyć krótką podróż? Ileż ponurych historii musimy wysłuchać? Ileż zakłamania i kłamstw? Starożytni mieli bez wątpienia rację uwieczniając piękne postaci mężczyzn i kobiet w marmurze. Daleko nam do ich pochwały życia i śmierci. Jakże inny był świat wielu bogów.

Marek Danielkiewicz

„W STRONĘ SZTUKI"

Stowarzyszenie „W stronę sztuki" zawiązane w 1995 roku za sprawą Anny Fornal, wieloletniej nauczycielki muzyki, skupia przedstawicieli różnych środowisk: muzyków, architektów, plastyków, lekarzy, publicystów, wydawców, biznesmenów. Celem Stowarzyszenia jest wspieranie dzieci i młodzieży wybitnie uzdolnionej muzycznie, plastycznie i literacko.

Od początku istnienia Stowarzyszenie zorganizowało dwadzieścia koncertów, w których wzięło udział ponad 700 młodych muzyków, w tym 9 kompozytorów i 4 dzieci polonijnych (z Ukrainy, Francji i Białorusi). Na wystawach plastycznych prezentowano prace ponad 350 dzieci i studentów, a około 300 dzieci tworzyło scenografię koncertów.

W Bibliotece Muzycznej Stowarzyszenia wydano *Allegro kolędowe* Piotra Spoza, a w Bibliotece Literackiej tomiki wierszy Joanny Kantor, Katarzyny Jarosińskiej, Piotra Jankowskiego, Natalii Zanni i ostatnio Beaty Myszorek. Z tej najnowszej książeczki warto (zwłaszcza w kontekście celów działalności Stowarzyszenia) zacytować jeden z urzekających młodzieńczą prostotą utworów:

Jeśli mnie słyszysz
– chwyć mnie za rękę.
Jeśli mnie słyszysz
– krzyknij do mnie słowo.
Jeśli mnie słyszysz
– będzie nas więcej.

Opublikowano również materiały z sesji „Talent a szkoła" zorganizowanej w 1997 roku.

Przed kilkoma miesiącami (23 stycznia 2000 r.), we współpracy z dr Janem Kondratowiczem – dyrektorem Centrum Onkologii Ziemi Lubelskiej – Stowarzyszenie zorganizowało „Wieczór z kolędą" w Państwowej Filharmonii Lubelskiej. W programie znalazły się dawne i współczesne kolędy oraz popularne pastorałki w wykonaniu m.in. Jacka Bondaruka, Jasia Wilczańskiego, Natalii Zanni, chóru „Kairos", chóru „La musica" (dyr. Zdzisław Ohara) oraz Zespołu Pieśni i Tańca „Lublin" im. W. Kaniorowej. Koncertowi towarzyszyła wystawa rysunku Aleksandry Kasprzak – utalentowanej uczennicy 3 klasy LO im. J. Zamoyskiego, która doskonale radzi sobie z subtelnościami wizerunku twarzy kobiecej i dziecięcej.

Scenografię koncertu, pod kierunkiem Barbary Kasprzak, wykonały dzieci z Ośrodka Terapii i Rozwoju w Świdniku.

(bw)

Aleksandra Kasprzak, portret kobiety

LILIANA ZUBIŃSKA

KAPELUSZ NA WIESZAKU

Jak należy traktować 15-latka? O czym może pisać tak młody człowiek? Wyszedł z dzieciństwa, ale na pewno jeszcze nie jest dorosły. Pytanie – pobłażać? Zatem nie traktować poważnie? Czy inaczej: po partnersku, jak poetę, więc bez taryfy ulgowej.

To, co przykuwa szczególnie uwagę w poezji Aleksandra Szaula Rozenfelda, to przede wszystkim prostota wypowiedzi, szczerość, ton, który graniczy z naiwnością i niewinnością zarazem. Nie jest to prostota wydumana, nie może tak być, przecież jest to pierwsza próba artystycznej wypowiedzi, o rzeczywistości i świecie, nieustannie zaskakującym i wyzywającym.

Młody, wrażliwy twórca posługuje się swoim językiem w sposób pierwotnie naturalny, bowiem nieskażony wiedzą akademicką, modnymi prądami myślowymi, mówi, czasem jest to szept, opowiada swój świat i to, co czuje. To poezja czysta jak źródlana woda, choć nie pozbawiona wątków filozoficznych. Aleksander Szaul Rozenfeld ma swoje sprawy z Bogiem, oczywiście na skalę swych lat. Przeczuwa instynktem poety, wie, wiedzą niedoskonałą, że stosunki z Nim to próba zmierzenia się z drugim człowiekiem. Taki naturalny, szczery i zdrowy stosunek do rzeczywistości, Boga, mogą mieć, mają dzieci i mędrcy.

Autora *Wiercipięt Bożych – Aniołków Chromających* czeka długa, literacka droga, bo niewątpliwie w tym przypadku pisanie poezji to nie kaprys ani młodzieńcza choroba. W którym kierunku będzie ewoluować poetyka, czy i jak będzie dojrzewać, czy zdobywana wiedza i doświadczenie życiowe nie pozbawi jej naturalnej lekkości? Co będą niosły wpisane w wiersze po raz kolejny słowa: kocham, śmierć, sen, serce? W jakim kontekście zabrzmią innym razem? Czytanie tych wierszy pobudza do zadania tych pytań. Nie mniej pytań, choć inaczej brzmiących, autor tomu zadaje sam sobie. Ta budząca się samoświadomość nie jest dla autora ciężarem, raczej czymś, czemu można się przyglądać, jak się staje, jak jest, jak się zmienia:

A co u was, drodzy przyjaciele,
Jak tam to...
Zwało się chyba dzieciństwo.
Stoi nadal w miejscu?
Czy przemija?

Lub w innym utworze:

Sami wśród siebie
Z marmurowymi twarzami oczekujemy
Na niejasne nam jeszcze cele
Myślimy, że już –
Dorośli...

Wiercipięty Boże – Aniołki Chromające to debiut, bez wątpienia, bardzo udany i wcale nie przedwczesny. Jeśli nazwisko autora wydaje się dobrze znane, to czas to potwierdzić. Aleksander Rozenfeld senior może być dumny ze swego syna, mało powiedzieć dumny, on (A. R. senior) musi się mieć na baczności, Aleksander Rozenfeld junior (jak już się wielekroć przydarzało w dynastiach artystycznych, choćby w przypadku Jana Straussa Syna) ma szansę przerosnąć talentem swojego ojca.

Aleksander Szaul Rozenfeld to przedstawiciel najmłodszego pokolenia poetów, które wzrasta wraz z postępującą w naszym kraju przemianą. To dodatkowy powód, dla którego warto i należy przyglądać się tej twórczości – jego poezja będzie rozwijać się wraz z nową rzeczywistością.

Znajduję w tym tomie co najmniej kilka utworów, które przetrwają, zapewne (choć niekoniecznie) jako tylko juwenilia: *Pan Twardowski, Wszystko to jednak jesień, Kapelusz na wieszaku* (mój wiersz ulubiony), *Sami wśród deszczów* i tytułowy. Jest jeszcze fragment, który warto zacytować, bowiem objawia głębię przemyśleń i wnikliwość obserwacji świata przez autora, ale co ważne – chyba najważniejsze – ukazuje wrażliwość, zwłaszcza na drugiego człowieka:

Ale przecież jeśli nie wiedzą poprzez swą niewiedzę
Że mogłeś dla nich zrobić coś dobrego,
Będą się nadal do ciebie uśmiechać...

Liliana Zubińska

Aleksander Szaul Rozenfeld: *Wiercipięty Boże – Aniołki Chromające*. Pro media. Złotów 1999, ss. 48.

W poprzednim numerze:

Andrzej Sosnowski: *Zoom* • Józef Fert: *Rzecz ku uczczeniu księdza Jana Twardowskiego...* • Marek Danielkiewicz: *wiersze* • Grzegorz Walczak: *Rozmowa* • Sławomir Buryła: *Granice „kamiennego świata". Problematyka wartości w opowiadaniach oświęcimskich Tadeusza Borowskiego* • Wojciech Kawiński: *wiersze* • Arkadiusz Bąk: *Ptak i Martyna* • Anna Frajlich: *Powierzchnia i dno słowa* • Maciej Melecki: *wiersze* • Katarzyna Tur-Marciszuk: *Huculskie perypetie* • Bartłomiej Błaszkiewicz: *wiersze* • Lidia Szulc: *Między samoświadomością a realizacją.O poezji Tadeusza Chabrowskiego* • Aldona Borowicz: *wiersze* • Franciszek Koter: *opowiadania* • Ryszard Kołodziej: *wiersze* • Zbigniew Milczarek: *„Aż po kres bezdomności..."* • Radosław Kobierski: *wiersze* • Antoni Kuczyński: *Bronisław Piłsudski – zesłaniec i badacz kultury ludów Dalekiego Wschodu* • Maria Ballod: *wiersze* • Tadeusz Chróścielewski: *opowiadania* • Piotr Wągiel: *Zbieżność Poety z Ziemią. W stulecie urodzin i trzydziestolecie śmierci Stanisława Czernika* • Ted Hughes: *wiersze* • Szczepan Woronowicz: *Transylwiania* • Wiersze węgierskich poetów z Siedmiogrodu: Domokos Szilágyi, Sándor Kányádi, László Csiki, Zsófia Balla, Gábor Tompa – András Visky: *wiersze* • Waldemar Odorowski: *Wszyscy byli w owym miejscu...* • Anna Asyngier: *Konwencje plastyczne w polskim plakacie teatralnym* • Magda Opoka: *Wilno ciekawsze niż złoto* • Lesław Hostyński: *Strażnik wartości perfekcyjnych* • Henryk Elzenberg: *Szczęście i wartość; Dynamiczne pierwiastki artyzmu prozy; Ethica – przyczynek do aretologii; Etyka i techniki* • Marian Filipiak: *Polska młodzież lat 90.: kontenstacja czy przystosowanie?* • Ludwik Gawroński: *Chopin jako organista (w 150. rocznicę śmierci)* • Magda Opoka: *Who are you, mr. Świetlicki* • Jolanta Kowalczykówna: *Józefa Czechowicza prozy dla młodego czytelnika ciąg dalszy* • *Lublin jest miejscem spotkania...*– rozmowa z Andrzejem Pruszkowskim, Prezydentem Miasta Lublina: • Krzysztof Wróblewski: *Przyszłość prasy i hurtownie informacji* • **Przekroje** • **Noty** •

W latach 1992-1999 udzieliły redakcji wsparcia: **Fundacja Kultury, Fundacja Batorego, Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich z Toronto, Rada Miejska Lubartowa, Rada Miejska Lublina, Rada Miasta i Gminy Zwierzyniec, Roztoczański Park Narodowy, Rada Miasta Nałęczowa, Ambasada Amerykańska, Ambasada Węgierska.**

Dziękujemy!

Wdzięczni jesteśmy wszystkim Autorom, którzy zrezygnowali z honorariów za swoje publikacje w „Akcencie".

Wschodnia Fundacja Kultury AKCENT składa gorące podziękowania wszystkim, którzy dokonali wpłat na jej działalność.

Byli to między innymi: Ambasada USA w Warszawie, Ambasada Węgier w Warszawie, BIG Bank S.A., Stanisław Bask-Mostwin, Tadeusz Chabrowski, Anna Frajlich-Zając, Krystyna Frelik, Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich, Benjamin Harshav, Ferdynand Hebal, Małgorzata Kaczorowska, Kancelaria Prawnicza KONSULT R.O.K., Alina Kochańczyk, Adam Lizakowski, Ryszard Löw, Sofia Majdańska, Wojciech Młynarski, Danuta Mostwin, Jacek L. Mostwin, Alina Nowicka, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Mira Puacz, Joanna Romaszewska, Magdalena Rudiuk, Krystyna Rudzka-Przychoda, ks. prof. Tadeusz Styczeń, Western Union, Towarzystwo Miłośników Lublina, Zamojskie Fabryki Mebli.

Dziękujemy poetom i krytykom, którzy w całości lub w części przekazali na konto Fundacji swe honoraria za udział w „wernisażach literackich" AKCENTU:

Monice Adamczyk-Garbowskiej, Elżbiecie Cichli-Czarniawskiej, Tadeuszowi Chabrowskiemu, Markowi Danielkiewiczowi, Kate Delaney, Leszkowi Długoszowi, Józefowi Fertowi, Krystynie Głowniak, Marianowi Grześczakowi, Michałowi Jagielle, Ryszardowi Kapuścińskiemu, Tadeuszowi Karabowiczowi, Marianowi J. Kawałko, Tadeuszowi Konwickiemu, Istvánowi Kovácsowi, Henrykowi Kozakowi, Janowi Leończukowi, Ewie Mazur, Waldemarowi Michalskiemu, Regine Möbius, Edzie Ostrowskiej, Bronisławowi Pietrakowi, Stanisławowi Popkowi, Tadeuszowi Szkołutowi, Jerzemu Święchowi, ks. Alfredowi Wierzbickiemu, Bogusławowi Wróblewskiemu, Bohdanowi Zadurze, Adamowi Zielińskiemu.

Wschodnia Fundacja Kultury „Akcent" serdecznie dziękuje Kancelarii Prezydenta RP za pomoc okazaną w 2000 roku.

Regularne otrzymywanie „Akcentu" zapewnia prenumerata!

Informujemy naszych Czytelników, że sprzedaż bieżących i dawnych numerów AKCENTU prowadzą m.in. księgarnie:

Lubelskie Centrum Taniej Książki „Lotos"
Krakowskie Przedmieście 53
20-076 Lublin tel. 532-54-41

Księgarnia „Ezop"
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin tel. 532-56-15

Księgarnia Medyczna
Krakowskie Przedmieście 29
20-002 Lublin tel. 532-61-53

Księgarnia ORPAN
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 537-54-13
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Księgarnia „Bibliopola"
ul. Narutowicza 27
20-004 Lublin tel. 532-20-32

Księgarnia Danuta Uszyńska-Gacka
ul. Królewska 11
20-109 Lublin tel. 532-60-48

Galeria ZPAP
Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin

Księgarnia „Akcent"
Rynek Kościuszki 17
15-421 Białystok tel. 745-59-54

Księgarnia Wydawnictw Naukowych „Elefant"
ul. Podwale 6
31-118 Kraków tel. 422-90-57, 422-37-17

Księgarnia Akademicka
ul. Św. Anny 12
31-008 Kraków tel. 422-04-11 w. 167

Księgarnia ORPAN
ul. Mielżyńskiego 27/29
61-725 Poznań tel. 852-45-16

Księgarnia ORPAN „BIS"
ul. Twarda 51/55
00-818 Warszawa tel. 697-88-35
Księgarnia prowadzi sprzedaż wysyłkową „Akcentu".

Główna Księgarnia Naukowa im. B. Prusa
ul. Krakowskie Przedmieście 7
00-068 Warszawa tel. 826-18-35

Księgarnia „Odeon"
ul. Hoża 19
00-521 Warszawa tel. 621-80-69

Księgarnia „Czytelnik"
ul. Wiejska 14
00-490 Warszawa tel. 621-36-55

Księgarnia WSP
Al. Wojska Polskiego 69
65-625 Zielona Góra tel. 326-35-20 w. 220

Tu do nabycia m.in. numery:

z 1995: 1 – m.in. esej Amosa Oza, krytyczny rozbiór „Harlequinów", dokumenty węgierskiego Października; **2** – wspomnienia o Marku Hłasce; **3-4** – poświęcony literaturze niemieckiej i związkom polsko-niemieckim;
z 1996: 1 – opowiadania M. Głowińskiego, szkice o Brunonie Schulzu i Johnie Cage'u; **2** – z artykuły o T. Konwickim, prezentacja literatury „cyberpunkowej" i relacja R. Matuszewskiego z Nowogródczyzny; **3** – poematy (A. Sosnowski, D. Foks, W. Wirpsza, K. Brakoniecki, W. Michalski), sensybilizm K. Głaza; **4** – esej R. Kapuścińskiego, prezentacja polskiej liryki kobiecej i współczesnej twórczości Indian amerykańskich;
z 1997: 1 – m.in. szkic o twórczości Marca Chagalla i „Noc poetów" B. Zadury; **2** – polsko- i anglojęzyczna twórczość „polskich Amerykanów"; **3** – najnowsza eseistyka, poezja i proza ukraińska; **4** – poezja debiutantów i szkice o Herbercie, Kuncewiczowej, Kosińskim;
z 1998: 1-2 – nowe piosenki W. Młynarskiego, opowiadania M. Głowińskiego, D. Mostwin, M. Pankowskiego, eseje K. Delaney i Ch. Shmeruka; **3** – pt. „Karol Wojtyła – poeta, dramaturg, filozof"; **4** – „Berlin – Lipsk – Wiedeń";
z 1999: 1 – proza T. Mirkowicza, S. Pokraki, A. Wiedemanna, korespondencja E. Stachury, listy Zofii Kossak do J. Birkenmajera; **2** – sylwetka Witolda Maja, notatnik Emila Zegadłowicza, rozmowa z G. Herlingiem-Grudzińskim, grafika Grzegorza Mazurka; **3-4** – 10 polskich poetów, szkice o twórczości ks. J. Twardowskiego, o kulturze Hucułów, poezja Węgrów z Siedmiogrodu.

Zainteresowani zakupem archiwalnych numerów mogą się zwracać także bezpośrednio do redakcji „Akcentu".

Kwartalnik „Akcent" od początku swego istnienia (1980 r.) drukowany jest przez Lubelskie Zakłady Graficzne - obecnie działające pod zmienioną nazwą MULTIDRUK S.A. Firma ta istnieje już ponad 50 lat. To, że co kwartał możecie Państwo otrzymać nasze pismo w niezmiennie starannej szacie graficznej, zawdzięczamy fachowości, doświadczeniu i solidności pracowników tej firmy. Także Wy możecie skorzystać z ich usług!

Redakcja „Akcentu"

MULTIDRUK
SPÓŁKA AKCYJNA W LUBLINIE

20-950 LUBLIN, UL. UNICKA 4
TEL. (0-81) 747 14 37, 747 35 00
FAX: (0-81) 747 14 37, 747 15 21

OFERUJE USŁUGI POLIGRAFICZNE
W ZAKRESIE DRUKU:

- KSIĄŻEK
- KALENDARZY
- FOLDERÓW
- PLAKATÓW
- GAZET
- ETYKIET

- W TYM NA MATERIAŁACH SAMOPRZYLEPNYCH
ORAZ INNE WEDŁUG ŻYCZEŃ ZAMAWIAJĄCEGO