

1.985. 364 Ch.
KONSTANTY A. JELEŃSKI

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

INSTYTUT
PARYŻ



LITERACKI
1982

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

BIBLIOTEKA « KULTURY »

TOM 352

IBSN 2-7168-0004-9

IMPRIME EN FRANCE

Editeur: INSTITUT LITTERAIRE, S.A.R.L.,
91, avenue de Poissy, Le Mesnil-le-Roi
par 78600 MAISONS-LAFFITTE

KONSTANTY A. JELEŃSKI

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

INSTYTUT
PARYŻ



LITERACKI
1982



II 1.985.364



chw.

1983 IN 300 | 226

SŁOWO WSTĘPNE

Nigdy nie miałem zamiaru z własnej inicjatywy zebrać w wydaniu książkowym artykułów napisanych zawsze na skutek takiej czy innej zewnętrznej podniety; wydawało mi się że ich właściwym miejscem spoczynku są roczniki Kultury. Kiedy przed dwoma laty młodzi polscy przyjaciele zaproponowali mi wydanie ich w kraju „poza zasięgiem cenzury”, sprawiło mi to jednak nieoczekiwaną i wielką radość. Wyboru i redakcji tych tekstów dokonał na moją prośbę Piotr Kłoczowski i ukazały się one w wydawnictwie „kos” (Kraków 1981) w pięknej dwutomowej edycji, z reprodukcją ulubionej przeze mnie litografii Jana Lebestaina („Les Siens”) na okładce. Kłoczowski ułożył je w odwrotnym chronologicznym porządku, tak że ku mej radości zbiór ów otwiera esej o „Ziemi Ulro” Miłosza, a zamyka artykuł o jego tomie wierszy „Ocalenie” ogłoszony w roku 1946 w Salamandrze, miesięczniku I-ej Dywizji Pancernej.

Niniejsza książka zawiera te same teksty, z drobnymi wyjątkami, z których najważniejszym dla mnie jest szkic o Kulturze, napisany za późno by móc go włączyć do zbioru wydanego w kraju, a w dodatku po francusku, gdyż był przeznaczony dla paryskiego miesięcznika Le Débat (luty 1981). Dopiero później ukazał się ten szkic w Aneksie, w wiernym polskim przekładzie M. Króla, B. Toruńczyk i I. Smolarowej. Zmieniłem również nieco układ tomu, dzieląc go na dwie części, ilustrujące w moim pojęciu tytuł który wybrałem. „Zbiegi okoliczności” — to teksty przedstawiające zakres moich zainteresowań i najściślej związane z różnymi kolejami mego życia. W drugiej części „O przeczytanym i przeżytym” starałem się zgrupować tema-

tycznie szkice poświęcone z biegiem lat książkom i ludziom, zagadnieniom współczesnej sztuki, historii i socjologii.

Krajowi wydawcy usilnie mnie zachęcali do napisania autobiograficznego wstępu. Starąłem się wykonać ich zamówienie, ale zbyt obcy wydał mi się ten głos, rzekomo mój własny, co potwierdza moje przekonanie że należę do wielkiego zastępu piszących, a nie do garstki pisarzy. A jednak od mego wyjazdu z Polski upłynęło z górą trzydzieści lat i wielu moich potencjalnych czytelników w kraju mogłoby być mymi dziećmi czy wnukami. Uznałem zatem że należy im się jakiś klucz historyczno-socjologiczny do tych często nieoczekiwanych zbiegów okoliczności. Pod tym kątem widzenia skreśliłem w trzeciej osobie coś na kształt chronologicznego przewodnika po tej książce, który włączam do wydania „Biblioteki Kultury”, uzupełniając go i doprowadzając do chwili obecnej.

K.A.J.

Paryż, 5 grudnia 1981

ZARYS ŻYCIORYSU

Dzieciństwo, rodzina, środowiska, szkoły

Konstanty Aleksander Jeleński, urodzony w Warszawie 2 stycznia 1922 roku, syn (jedynak) Konstantego i Teresy (Reny) ze Skarżyńskich, w rodzinie wywodzącej się po obu stronach z zamożnego ziemiaństwa (czy, jak się w jego dzieciństwie mawiało, z „półtora szlachty”).

Bliższa i dalsza rodzina ojca, pochodzenia litewsko-białoruskiego, osiadła na północnych ziemiach Wielkiego Xięstwa Litewskiego (konserwatywna, tradycyjna, katolicka), wiernie jest opisana we wspomnieniach ciotki autora, Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej pt. „Inne czasy, inni ludzie” (Londyn 1959).

Rodzina matki, po obu stronach rdzennie mazowiecka, bardziej „nowoczesna”, odznaczała się również żywszymi zainteresowaniami artystycznymi i intelektualnymi.

W sześć tygodni po urodzeniu syna matka autora powraca do Rzymu (gdzie ojciec jest pierwszym sekretarzem poselstwa polskiego), zostawiając go na wychowaniu babce, Marii Magdalenie (Manecie) z Czarnowskich Skarżyńskiej, siostrze Stefana Czarnowskiego, wybitnego antropologa o przekonaniach skrajnie lewicowych. Zarówno babka jak i rodzice są z różnych względów poniekąd wyobcowani ze swego środowiska (niewierzący, o światopoglądzie silnie anty-endeckim, a w wypadku matki nawet powierzchownie lewicowym). Do przyjaciół rodziców należą Karol Szymanowski (daleki kuzyn matki), Artur Rubinstein, Paweł Kochański, Stanisław Ignacy Witkiewicz (który maluje dwa portrety autora w wieku dziecięcym), poeci z grupy Skamandra, sanacyjni pułkownicy (Józef Beck, jeszcze za czasów swej adiutantury w Belwederze, Bolesław Wieniawa-Długoszowski). Matka przyjaźni się również z Heleną Boguszewską (której powieść „Całe życie Sabiny” tłumaczy na francuski) i Jerzym

Kornackim. Autor pamięta, jak uczestniczy z przejętą entuzjazmem matką we wczesnych latach trzydziestych w wiecu Centrolewu.

Od wieku lat czterech K.A.J. spędza parę miesięcy w roku z rodzicami na kolejnych placówkach ojca w Madrycie, Bukareszcie, Wiedniu, Królewcu, Monachium, podróżuje również z babką lub z matką po Włoszech, Francji, Austrii, Niemczech. Uczęszcza do przedszkola w Wiedniu, rok spędza w internacie u Dominikanów w Ouchy pod Lozanną. Wakacje w majątkach rodzinnych Czarnowskich (Kroczevo) i Skarżyńskich (Rybieńko) z kolejnymi bonami i guwernantkami francuskimi, niemieckimi, angielskimi, dojeżdżając również z matką do „resztówki” (po reformie rolnej) majątku ojca, Wielkiego Dworu na Litwie Kowieńskiej. Lektura „Ferdynand” Gombrowicza w roku 1937 wydaje mu się kluczem do tego czym jest jego rodzina, szkoła i kraj.

W latach 1933-1936 uczeń gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie, gdzie najbliższym jego przyjacielem jest Ryszard Bychowski, syn znanego psychoanalityka, Gustawa (zginął on w roku 1943 jako polski lotnik, zestrzelony nad Niemcami). Antysemita nagonka większości klasy na przyjaciela zbliża ich obu do innego kolegi — Krzysztofa Kamila Baczyńskiego.

Po śmierci babki i wyjeździe rodziców na placówkę do Monachium, gdzie ojciec mianowany jest konsulem generalnym, K.A.J. kończy studia średnie w internacie liceum im. Sułkowskich w Rydzynie i zdaje tam maturę w roku 1939.

Autor zachowuje najlepsze wspomnienia z lat spędzonych w Rydzynie, mimo że nacisk położony przez dyrektora Tadeusza Łopuszańskiego na podporządkowanie rozwoju indywidualnego ogólnym celom społecznym nie odpowiadał jego charakterowi. Nacisk ten, w duchu polskiej tradycji radykalnej, wykluczał szowinizm i antysemityzm. Tym większym ciosem dla autora było w roku 1939 samobójstwo w podchorążówce kawalerii jego przyjaciela i starszego kolegi z Rydzyny Andrzeja Stamirskiego, spowodowane prześladowaniem przez oenerowców tego młodego chłopca, syna oficera Legionów, całkiem do tego czasu nieświadomego przekleństwa jakim mogło być w owe lata pochodzenie żydowskie.

Lata wojny

Autor opuszcza Polskę z matką w grudniu 1939 roku, udając się legalnie do Włoch (na skutek interwencji w Berlinie wpływowych włoskich przyjaciół) w ślady ojca, który wyjechał już w październiku (w dwa tygodnie po wyjeździe ojca przyszło go aresztować Gestapo, co świadczyłoby o braku koordynacji między poszczególnymi władzami niemieckimi w pierwszym okresie

okupacji). K.A.J. pozostaje w Rzymie trzy miesiące jako prywatny sekretarz ambasadora Wieniawy-Długoszowskiego, mieszkając u innego przyjaciela rodziców, Józefa Michałowskiego, założyciela rzymskiej placówki Akademii Umiejętności. Ze szkicu o „Historii” Gombrowicza dowie się Czytelnik o prawdziwych przyczynach tego postoju, zakończonego wyjazdem do Francji, gdzie autor wstępuje do wojska 1 kwietnia 1940 roku i zostaje przydzielony do artylerii przeciwlotniczej w Saint-Nazaire.

Po klęsce Francji i ewakuacji do Anglii K.A.J. zostaje z powodu biegłej znajomości angielskiego tłumaczem w szkockiej „Kwaterze polowej” generała Sikorskiego, Gask House. W przerwach między rzadkimi pobytami Generała, jego rodziny i otoczenia, kanonier Jeleński spędza czas w luksusowych warunkach, goszczony przez właściciela pałacu, starego płk. Buchanana, pijąc z nim wieczorami whisky przy kominku i czytając Gibbona. Mimo towarzyskich uroków tej szkockiej Nawłoci, zostaje po paru miesiącach na własną prośbę przeniesiony do podchorążówki artylerii i przydzielony, po jej ukończeniu, do Pierwszego Pułku Artylerii Motorowej.

W roku 1941 autor korzysta ze stypendiów uniwersyteckich udzielanych alianckim żołnierzom przez British Council i wstępuje na wydział ekonomii i nauk politycznych uniwersytetu w Saint Andrews (powracając na wakacje akademickie do swego oddziału). Nagroda między-universytecka (Grey Prize for Moral Philosophy) otrzymana za esej o sprawiedliwości zbliża autora do profesora etyki T.M.Knox, ucznia Collingwooda. Po skróconym wojennym kursie K.A.J. kończy studia w Saint Andrews w roku 1943 z dyplomem „Master of Arts” i otrzymuje, dzięki prof. Knoxowi, roczne stypendium w Oxfordzie, gdzie zapisuje się do Pembroke College i studiuje historię nowożytną.

Autor powraca do swego pułku parę tygodni przed inwazją i ląduje w Normandii z Pierwszą Dywizją Pancerną. Kampanię Normandia - Belgia - Holandia odbywa w czołgu, jako obserwator artyleryjski, dostaje awans na podporucznika i zostaje odznaczony Krzyżem Walecznych, a później dwukrotnym Medalem Wojska i Srebrnym Krzyżem Zasługi z Mieczami.

Na długim postoju w Bredzie w Holandii zostaje przydzielony do parooosobowej redakcji *Dziennika Żołnierza I-ej Dywizji Pancernej*, wydawanego wówczas na powielaczu. Po zakończeniu działań wojennych pracuje nadal w redakcji drukowanego już *Dziennika* i redagowanego przez Wojciecha Wasiutyńskiego miesięcznika I-ej Dywizji *Salamandra*. Po Pawle Starzeńskim i Rolandzie Węckowskim zostaje ostatnim redaktorem naczelnym *Dziennika Żołnierza I-ej Dywizji Pancernej*. Falanster redakcji *Dziennika* w Quackenbrucku, w którym wszyscy — oficerowie i szeregowi — żyją na równej stopie i są ze sobą „na ty” gości wówczas pisarzy tej miary co Stanisław Vincenz i K. I. Gałczyński.

W Anglii odkrył K.A.J. awangardowe pisma — angielski *Horizon* i amerykańską *Partisan Review*, poznał George Orwella (którego „Zwierzęcy Folwark” przetłumaczyła na polski jego matka); dzięki Auberonowi Herbertowi, młodemu Anglikowi służącemu w Wojsku Polskim, miał wstęp do angielskiego środowiska polityczno-literackiego. Przez rodziców (a również przez stosunki nawiązane w Gask House) poznał polski Londyn, gdzie najgłębiej zapisali się w jego pamięci Józef Retinger, Herman Lieberman (przyjaciół matki), Stanisław Cat-Mackiewicz.

Lata powojenne

W roku 1945 autor zostaje przydzielony do polskiej placówki wojskowej przy Ambasadzie Brytyjskiej w Rzymie, która pod kierownictwem płk. Emeryka Hutten-Czapskiego organizuje emigrację z Włoch zdemobilizowanych żołnierzy I-go Korpusu.

Po demobilizacji K.A.J. pracuje w Międzynarodowej Organizacji dla Spraw Uchodźców (I.R.O.) w Neapolu (gdzie przyjaźni się z rodziną Benedetta Croce), a potem (w latach 1948-1951) w departamencie ekonomicznym Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Spraw Żywności i Rolnictwa (FAO) w Rzymie. Zaprzyjaźniony z Józefem Czapskim, rozpoczyna wówczas regularną współpracę z paryską *Kulturą*. W Rzymie przyjaźni się z Alberto Moravia i jego żoną Elszą Morante, poznaje Ignazio Silone.

W 1951 spotkanie z włoską malarką Leonor Fini, zamieszkałą w Paryżu (z którą autor żyje od tego czasu) zaważy bardziej od wszystkich innych okoliczności na jego losach. Przenosi się z tego powodu z Rzymu do Paryża, gdzie dzięki interwencji przyjaciół z *Kultury* (Jerzy Giedroyc i Józef Czapski należą do współzałożycieli w roku 1950 Kongresu Wolności Kultury) oraz Raymonda Arona i Ignazio Silone zostaje zatrudniony w roku 1952 w Sekretariacie Generalnym Kongresu, gdzie pracuje w redakcji miesięcznika *Preuves*, a od roku 1965 również jako dyrektor organizowanych przez Kongres seminariów międzynarodowych.

Współpraca autora z Kongresem Wolności Kultury wykorzystana została przez władze policyjne PRL, aby przedstawić go jako agenta CIA, który pośredniczył w finansowaniu *Kultury* przez swego rzekomego mocodawcę i przekazywał pismu jego instrukcje. Wersję tę, wymyśloną aby się nią posłużyć z okazji procesów wytoczonych ludziom którzy w Polsce rozprzestrzeniali *Kulturę*, sprostował autor szczegółowo w artykule który figuruje w tej książce („O Kulturze dla Francuzów”).

W roku 1955, wobec „odwilży” w Polsce, autor występuje z inicjatywą zorganizowania pomocy intelektualistom krajów Europy Wschodniej (a również antyfaszystowskim intelektualis-

tom w Hiszpanii i Portugalii) i zakłada, wraz z Danielem Bellem i Ignazio Silone „Komitet pisarzy i wydawców dla europejskiej samopomocy”. Celem tej inicjatywy jest wysyłka książek i pism zachodnich (wyłącznie na prośbę zainteresowanych) i udzielanie stypendiów na krótkie pobyty w demokratycznych krajach Europy Zachodniej. W roku 1956 autor organizuje w Zurychu wraz z Ignazio Silone pierwsze spotkanie między wydawcami pism literackich wschodniej i zachodniej Europy (Polska, Jugosławia, ZSSR, Francja, Włochy, Wielka Brytania).

Z biegiem lat Komitet ten przekształca się w Fundację Europejską dla Samopomocy Intelktualnej, finansowaną przez prywatne organizacje europejskie i amerykańskie (w głównej mierze przez Fundację Forda). Autor jest po dziś dzień (wraz z Marion Dönhoff, Pierre Emmanuelem, François Bondy) członkiem rady nadzorczej tej fundacji.

W roku 1973 K.A.J. zostaje dyrektorem administracyjnym Centre Royaumont pour une Science de l'Homme, założonym przez biologa francuskiego Jacques Monod i pracuje tam do śmierci Monoda w 1976 roku, zajmując się głównie „tłumaczeniem” programów badawczych, opracowanych przez uczonych, przedstawiających nauki ścisłe i nauki społeczne, na język zrozumiały dla organizmów finansujących to przedsięwzięcie, mające na celu budowę „mostów” między kulturą i naturą i konstrukcję jednolitej nauki o człowieku.

W roku 1976 przyjaciel autora, poeta Pierre Emmanuel, prezes Institut National de l'Audiovisuel, organizmu badawczo-doświadczalnego francuskiego radia i telewizji, zatrudnia go jako doradcę (*chargé de mission*).

Autor pracuje w INA (*full time*) do chwili obecnej, przy drugim już z kolei następcy Emmanuela, zajmując się publikacjami i dokumentacją Instytutu, a również jego produkcją doświadczalną: jest koproducentem serii programów dla francuskiej telewizji pt. „Regards Entendus”, mającej na celu konfrontację dzieł sztuki z klasycznymi tekstami na ich temat (Georges Bataille — malowidła w grocie Lascaux; Jean Paulhan — kubizm; Cocteau — de Chirico; Jean Leymarie — Balthus itd.).

W ciągu trzydziestoletniego pobytu w Paryżu (przerywanego częstymi do niedawna podróżami po Europie, do Stanów Zjednoczonych i do Japonii) autor pozostawał w kontakcie z trzema grupami ludzi: filozofami, uczonymi, pisarzami zblizonymi do Kongresu (jak Artur Koestler, Bertrand Russel, Nicola Chiaromonte, Mary McCarthy, François Bondy, Michael Polanyi, Daniel Bell, Manès Sperber, Stephen Spender, Robert Oppenheimer), z artystami i pisarzami, których poznał przez Leonor Fini (jak Anna Magnani, Max Ernst, Victor Brauner, Balthus, Hans Bellmer, Jean Genet, Jacques Audiberti, Yves Bonnefoy), a wreszcie z polskimi przyjaciółmi, wśród których, w porządku alfabetycznym: Józef i Maria Czapscy, Witold Gombrowicz, Gustaw



Herling-Grudziński, Zygmunt Hertz, Jan Lebenstein, Czesław Miłosz, Józef Sadzik i Aleksander Wat. Nawet w okresie stalinowskim autor widywał kilku krajowych pisarzy i intelektualistów, tych oczywiście, którzy mogli sobie na to wówczas pozwolić, a od roku 1955 widuje za ich pobytami w Paryżu kilkudziesięciu czołowych przedstawicieli polskiego życia artystycznego i intelektualnego, należących już do trzech (jeśli nie czterech) pokoleń.

Z Witoldem Gombrowiczem autor nawiązał korespondencję w roku 1952 i od tego czasu postawił sobie za główne bodaj zadanie zapoznanie zachodnich czytelników z jego dziełem, co szczęśliwie przyspieszyło nieunikniony skądinąd światowy rozgłos Gombrowicza.

Poza *Kulturą* i *Preuves*, gdzie pisywał stale, autor ogłaszał swoje teksty po francusku m.in. w *Arguments*, *Les Lettres Nouvelles*, *La Quinzaine Littéraire*, *Le Monde*, *L'Œil*, *L'Arche*, *Connaissance des Arts*; po angielsku m.in. w *The New Leader*, *The University and New Left Review*, *Arts* (New York), *The Partisan Review*; po niemiecku w *Der Monat* i *Merkur*; po włosku w *Tempo Presente*.

K.A.J. ogłosił dziewięć książek: „La Realtà dell'Ottobre Polacco” (Silva Editore, Milano 1958); „History and Hope”, opracowanie i przedmowa do pracy zbiorowej, autorzy: Robert Oppenheimer, Michael Polanyi, Jayaprakash Narayan, Jeanne Hersch, Karl Loewith, Herbert Luthy, Salvador de Madariaga itd. (Routledge and Kegan Paul, London 1962); „Anthologie de la poésie polonaise” (I wydanie Editions du Seuil, Paris 1963; II-gie wydanie, rozszerzone i doprowadzone do roku 1980 *L'Age d'Homme*, Lausanne, 1981); „Hans Bellmer” (Denoël, Paris 1966); „Leonor Fini” (Guilde du Livre, Lausanne 1968); „Witold Gombrowicz: Theater” (współautor François Bondy, DTV, München 1976); „Jan Lebenstein” (La Nuova Foglio, Macerata 1980); „Stanislas Lepri” (Les Maîtres du XX Siècle, Paris 1981); „Roland Cat” (współautor Jean-Marie Benoist, Editions Natiris, Paris 1981). Był również redaktorem (wraz z Dominique de Roux) numeru *Cahiers de l'Herne* poświęconego Gombrowiczowi i przetłumaczył na francuski (wraz z Geneviève Serreau) trzy sztuki teatralne Gombrowicza oraz „Trans-Atlantyk”. W roku 1979 K.A.J. przełożył na francuski wraz z Pierre Emmanuelem tom wierszy Karola Wojtyły („Poèmes”, Editions Cana-Cerf, Paris) zaś obecnie pracuje nad tłumaczeniem na francuski zbioru wierszy Czesława Miłosza.

W roku 1981 autor otrzymał wraz z Pierre Emmanuelem nagrodę Polskiego PEN-Clubu (Warszawa) za przekłady poezji polskiej na język francuski.

K.A.J. jest członkiem jury (i byłym laureatem) nagrody im. Kościelskich w Genewie, laureatem nagrody im. Jurzykowskiego oraz nagrody literackiej *Kultury* im. Zygmunta Hertza (1981).

Część I

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

O „ZIEMI ULRO” PO DWÓCH LATACH

1.

Dwie tylko książki posiadam w trzech egzemplarzach, leżą pod lampą na stoliku obok łóżka i powracam do nich często przed zaśnięciem w paryskim mieszkaniu, w starej fermie nad brzegiem Loary, w odbudowanej celi korsykańskiego klasztoru: dzieła Szekspira i wiersze Miłosza. Wybór ten nie jest podyktowany żadnymi literackimi kryteriami, w nawiasie między jawą i snem książka jest trochę lekarstwem, trochę talizmanem. Nie było zresztą nigdy wyboru, raczej ściśle użytkowa selekcja, a później decyzja by nie wozic tych tomów z jednego stolika na drugi, a zwłaszcza nie być ich nigdy przez zapomnienie pozbawionym. Wiem po prostu z doświadczenia, że Miłosza (jak Szekspira) mogę otworzyć na ślepo, a natrafię na ślad, odbicie czy echo czegoś w przestrzeni między „mną” i „światem” co nada znaczenie egzystencji, o której wiem skądinąd że jest pozbawiona jakiegokolwiek sensu. Piszę „nada znaczenie” i już się łapię na bezmyślnym odruchu, który przypisuję temu że — jak każdy człowiek — snuję znaczenie jak pajak swą nić, niezależnie od tego co myślę o świecie i o swoim krótkim życiu. Powiedzmy zatem inaczej: wiersze Miłosza zawierają błysk i urok rzeczywistości przekazanej w doskonałości zapamiętanego szczegółu, napełniają czułością do życia, bo jest jedyne i niepowtarzalne. To co odczuwam czytając je ma w sobie coś z własnych zapamiętanych zachwyty, coś z rezygnacji (ale niemal radosnej), określiłbym to najchętniej słowem „łaska”. Następuje zgoda niedopowiedziana (bo ją teraz dopiero wnioskuje z doświad-

czenia, które trudno przekazać) nie tylko na moją własną śmierć, ale na to, że nie będzie kiedyś ani wierszy Miłosza, ani ludzi którzy by je mogli czytać: wystarcza że *jest, teraz, coś* o czym te wiersze świadczą. Pisząc o „Ziemi Ulro”¹ byłbym zatem tej ziemi zrezygnowanym obywatelem, nieświadomym własnego okaleczenia, paradoksalnie czerpiącym ukojenie w wierszach Miłosza, który ją ma za ohydą niewolę?

Niech to wyznanie świadczy o tym jak poważnie biorę zapewnienie Miłosza, że pisze swą książkę pozbywając się zwykłej mu „samokontroli” i „taktów obronnych”, że się „wyzwała”, licząc na czytelnika który połączy się z nim „w tej samej wierze albo przynajmniej w tym samym oczekiwaniu”. Otóż wiary Miłosza na pewno nie podzielam, a nawet nie łączę się z nim bez zastrzeżeń w oczekiwaniu odnowy jaką ma na myśli. Dlaczego więc książka ta jest mi bliska, dlaczego uważam ją za piękną i ważną? Czy tylko dlatego że pozwala mi bliżej poznać poetę którego podziwiam? Od roku z górą zamierzam napisać ten szkic o „Ziemi Ulro”, zaczynam go i odstawiam, natrafiając zawsze na tę samą trudność. Odczytałem dwa teksty które na przestrzeni ostatnich dwudziestu paru lat napisałem o poezji Miłosza i zauważyłem z pewnym poczuciem niesmaku, że waloryzuję w nich „dajmona” poety, jego związki z Naturą, „ahumanizm”, że podkreślam „głęboki pesymizm jego poezji, jej zasadniczy nihilizm”, wbrew żywiołowemu oporowi Miłosza przeciw wszystkiemu co w nowoczesnej poezji i sztuce z nihilizmu się wywodzi. Tak jakbym, podziwiając poetę, lekce sobie ważył świadomy światopogląd moralisty i eseisty. Zawstydzającą odpowiedź na te moje wątpliwości znalazłem w przesłanym mi niedawno tomie szkiców mego zmarłego przyjaciela, Nicoli Chiaromonte, „Silenzio e Parole”: „Mówić, jak zwykle się mawiało i mawia dotychczas, że Tołstoj moralista tłumi, deformuje Tołstoja artystę (o ile go wprost nie zdradza) jest banałem podobnym do tego który również wciąż jeszcze głosi, że Platon „Gorgiasza” i „Sympozjonu” jest wielkim pisarzem, podczas gdy autor „Republiki” i „Praw” jest filozofem reakcyjnym. Przeciętnym umysłem trudno jest zrozumieć jak człowiek pogrążony w danym problemie i przemyślający go do głębi może zdobyć się na odwagę wydania sądu o tym, co mu jest najdroższe”. Nie dziw że Miłosz wysoko cenił Chiaromonte i umieścił go obok Petöfi i Mickiewicza wśród nazwisk które:

1. Czesław Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż, 1977, str. 221.

*„... nie są znane nikomu
Albo dlatego że człowiek umarł, albo że
Znakomitością był nad inną rzeką”.*

(Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, 1974).

A jednak podobne ostrzeżenie daje Miłosz w „Ziemi Ulro” w bardzo złagodzonej formie, pisząc o sprzecznościach między dziełem i poglądami Mickiewicza i Dostojewskiego: „Pomiędzy dziełem i przekonaniem autora zachodzi związek, zagadkowy, wysoce złożony, i dlatego należy tymi przekonaniem się zajmować, w nadziei, że to nam lepiej pomoże ogarnąć dzieło”. Co Miłosza upoważnia do krytyki poglądów i jednego i drugiego (jak i poglądów Gombrowicza): ich dzieła i ich filozofie przebywają w dwóch różnych wymiarach. Pisząc o „Ziemi Ulro” będę miał w pamięci zarówno przestrożę Chiaromonte, jak i stanowisko samego Miłosza.

2.

Trudność moja wydawała mi się tym większa, że postaci na które powołuje się Miłosz, aby za ich pomocą określić drogę jaką przebył od rodzinnej doliny Niewiaży aż po Niedźwiedzi Szczyt nad Pacyfikiem, związane są także z etapami mojego, bardzo odmiennego rozwoju. Blake’a odkryłem przypadkiem, wkrótce po przyjeździe do Anglii w roku 1940 jako osiemnastoletni żołnierz, był pierwszym poetą (przed Szekspirem), który mnie naprawdę zachwycił, powracam do niego często. Do Swedenborga (i Jakuba Boehme) dotarłem w dziesięć lat później, pod wpływem lektury Junga i René Guénon, których również wspomina w swej książce Miłosz. Oskara Miłosza zawdzięczać Leonor Fini, jego powieść „L’Amoureuse Initiation” jest jej ulubioną książką. Nie wspominałbym nawet o Mickiewiczu, gdyby nie to, że z czterech proroków „Ziemi Ulro” poznałem go właściwie najpóźniej, dzięki Miłoszowi, gdyż on dopiero pozwolił mi zrozumieć, że „Pan Tadeusz” jest naprawdę arcydziełem polskiej poezji. Ale ani Swedenborg, ani Blake, ani Mickiewicz, ani autor „Miłosnego Wtajemniczenia” nie byli dla mnie nigdy eschatologicznymi prorokami. Interesowali mnie (żeby się trzymać podobnej terminologii) jako ontologiczni mistycy, jasnowidzący — teraz i dziś — ukryte związki pomiędzy poszczególnymi przedmiotami i istnieniami. Są to dwa nurty pokrewne, ale

podczas gdy Miłosz czuje i rozumie oba, jedynie drugi jest mi dostępny.

Rozważania te sprawiły, że w samej książce Miłosza zauważyłem podobne dwa główne nurty (mimo że w jego umyśle i sercu płyną one korytem jednej rzeki). „Ziemia Ulro”, to przede wszystkim rzecz o kryzysie cywilizacji chrześcijańskiej, o zaburzeniu „ładu istnienia”, którego jedynym gwarantem jest Bóg-Człowiek. „Cóż mają począć ludzie — pisze Miłosz przy końcu swej książki — dla których ziemia i niebo jest za mało i nie mogą żyć, jeśli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą czym było naprawdę”. Takim człowiekiem jest autor, takim człowiekiem jest również ten idealny czytelnik, który podzieli jego oczekiwanie przemiany. Otóż ja nim nie jestem. Niestosowne to wyznanie ze strony „krytyka”, który nawet udając skromnisią przemawia zwykle z niewidzialnej katedry, swe własne bóle, tęsknoty i pożądania pozostawiając na boku. Ale pisząc o tej książce, „dziecinnej i dorosłej, wzniosłej i przyziemnej”, jak ją określa sam autor, bardziej niż kiedykolwiek pragnę uniknąć przypięcia sobie „gęby krytyka”. Myślę, że gdybym był wierzący, to na sposób Miłosza. Wstydę się dziś, że długo byłem ateistą nie tylko antyklerykalnym, antyreligijnym nawet, że odczuwałem nad wierzącymi naiwne poczucie wyższości. Mam nadzieję że stałem się z biegiem lat tym „ateistą prawdziwym”, o którym pisze Miłosz, że religia winna być dla niego „godnym podziwu tworem ludzkiej wyobraźni” (choć wątpię by była, jak dalej sądzi Miłosz, „skutecznym środkiem łagodzącym dotkliwość życia i śmierci”). O posoborowych przemianach podzielam zdanie Miłosza, pamiętając jednak odpowiedź francuskiego arcybiskupa, któremu kiedyś u wspólnych przyjaciół wyrażałem swe żale na Vaticanum II: „Gdybym był, jak Pan, ateistą, sądziłbym oczywiście tak samo. Ale wierzę w Ducha Świętego”.

Nie ośmieliłbym się zatem pisać tego artykułu, gdyby granice miłoszowej „Ziemi Ulro” wyznaczone były tylko w kategoriach wiary. Z pomocą przychodzi mi tu właśnie drugi nurt książki, który określiłbym jako medytację o źródłach wyobraźni, jej roli w życiu indywidualnym i zbiorowym, oraz groźbie jej wyjąłowania. Na ten drugi nurt jestem od dziecka niezmiernie uczulony, związany on jest ze wszystkim co ma dla mnie centralne znaczenie. Dodam nawiasem, że jedyni współcześni których tak czy inaczej wprowadza Miłosz dla uzasadnienia swego wywodu

— Witold Gombrowicz i Jacques Monod — byli mi obaj bliscy, choć nie mogę porównać związków wdzięczności i sympatii jakie łączyły mnie z francuskim uczonym z fascynacją jaką wywierał na mnie autor „Ferdydurke” jeszcze zanim go poznałem. Jak na jedną książkę, sporo tu „zbiegów okoliczności”. Skorzystam z tego, że mi się nawinęły pod pióro, żeby już tu zaznaczyć że rola rzekomych przypadków w moim życiu była ogromna od dziecka, innymi słowy że jestem gorliwym ich tropicielem. Moi polscy koledzy z uniwersytetu Saint-Andrews pamiętają jeszcze może moje pijane rojenia na temat „the Jeleński theory of coincidence”, a dopiero dziesięć lat później poznałem surrealistów i ich „odkrycia” w tej dziedzinie.

Czytelnik już się chyba domyśla, że nie znajdzie tu „krytyki” „Ziemi Ulro”, a raczej echo miłoszowej metody, łączącej przeżyte z przeczytanym, bez jego — rzecz jasna — maestrii.

3.

W swej świetnej przedmowie Józef Sadzik słusznie wskazuje że konstrukcją centralną „Ziemi Ulro” „jest pytanie: co się stało z kulturą europejską w jej 'romantycznym przesileniu', kiedy to rozchodziły się drogi wspólnego dziedzictwa — żywej prawdy ludzkiej i zimnych obiektywnych praw nauk ścisłych”. Zapewne taki dział wód istnieje, nie darmo wziął Miłosz Wiek Oświecenia jako granicę pomiędzy dwoma obrazami kosmosu. Ale sam Miłosz przyznaje że „teologia Kościołów już w osiemnastym wieku poniosła porażkę” i sięga do pism nieortodoksyjnych aby znaleźć godnych obrońców obozu Boga-Człowieka przeciw obozowi Człowieka-Boga. Blake równie nienawidził purytańskiego moralizmu współczesnych mu chrześcijan jak redukcyjnej nauki wszystko wówczas sprowadzającej do stosunków ilościowych. I jednemu i drugiemu przeciwstawiał „Twórczą Wyobraźnię”. Wspomniałem już, że spotkawszy się z poezją Blake’a niemal czterdzieści lat temu doznałem olśnienia, a uważałem się przecież wówczas za wojującego ateistę. Nie zauważyłem wprost tego „co mu jest najdroższe”, co dopiero po przeczytaniu „Ziemi Ulro” rozumiem.

W poezji Blake’a byłem głównie wrażliwy na jego podejście do percepcji. Blake widział ciało ludzkie w formie jaskini oświetlonej pięcioma oknami naszych zmysłów: „Gdyby oczyścić bramy percepcji — pisał — wszystkie rzeczy ukazałyby się człowiekowi takie jakimi są: nieskończone. Gdyż człowiek sam się zamu-

rował do tego stopnia, że widzi wszystkie rzeczy jedynie poprzez wąskie szczeliny swej jaskini". Od Blake'a właśnie zapożyczył Aldous Huxley tytuł swej słynnej książki „The Doors of Perception”, w której opisuje wpływ na struktury percepcji niektórych narkotyków, metod mistyczno-medytacyjnych, a również pewnych schorzeń umysłowych. Nie staram się tu, jak kalifornijscy synkretyści, którzy mi są równie obcy jak Miłoszowi, przetworzyć Blake'a w jakiegoś zachodniego „guru”. Po prostu, niezdolny od dziecka do „wiary w Boga”, odczuwałem zawsze potrzebę „wiary w cuda” i cieszy mnie każda ich afirmacja, która się nie ucieka do żadnego „Deus ex Machina”. Powołałam się tutaj na postać Wieku Oświecenia która uniknęła wyboru między postawą religijną i redukcjonizmem. W „Rękopisie Znalezionym w Saragossie” Jan Potocki wkłada w usta postaci negującej istnienie Boga następujący argument, który streszczam nie mając egzemplarza pod ręką: jedno tylko — pisze 150 lat temu z górą — mogłoby świadczyć o istnieniu Boga: niezaprzeczony fakt że istnieją cuda. Gdyby się jednak kiedyś okazało, że materia i energia są jednym i tym samym, nawet ten argument by upadł.

Miłosz nie lubi surrealistów, zarzuca im „złowrogą wolę zniszczenia”, gdyż „łączyli dwa kulty z dziewiętnastego wieku rodem, freudyzm i marksizm”. Zapomina, że nawet na wstępnym „rewolucyjnym” etapie czynili to w sposób wysoce nieortodoksyjny, niepokojąc i gorsząc strażników obu doktryn. Ja także nigdy nie lubiłem surrealistów jako grupy, ruchu czy wprost mafii, za ich rygorystyczne przepisy i zakazy wydawane w imię utopijnej wolności. Kiedy zbliżyłem się do Maxa Ernsta, Bellmera, Braunera we wczesnych latach pięćdziesiątych, byli już oni przez Bretona „ekskomunikowani”, ruch składał się, poza przywódcą, z samych młodych doktrynerów i ekstremistów, których nazwiska nic już dziś nikomu nie powiedzą. A przecież cenię Bretona właśnie za wprowadzenie do Panteonu surrealizmu choćby Blake'a i Swedenborga, za to również, że pod koniec życia bardziej go interesowała alchemia i Kabała od Freuda i Marksa. Swedenborg w surrealistycznym Panteonie? Nic w tym dziwnego, jeśli się zważy że celem surrealizmu było zburzenie murów dzielących „sen” od „jawy”, „sztukę” od „życia”. Surrealistów pasjonowały zawsze prawa analogii i „korespondencje”, mimo że tropili je w przestrzeni jednolitej, nie uznając pionowego układu między światem „materialnym” i światem „duchowym”. Wyjaśniając znaczenie jakie słowu *correspondentia* nadaje Swedenborg, Miłosz pisze: „Piękno pewnych kwiatów, zwierząt,

drzew, krajobrazów, ludzkich twarzy i brzydota innych zwierząt, krajobrazów czy ludzi znajduje wyjaśnienie w tym właśnie, że są to znaczenia duchowe, tzn. kształty, barwy, zapachy spełniają funkcję analogiczną do słów i z kolei istnieją po to, żeby dostarczać materiału ludzkiej mowie". Wystarczy wykreślić „znaczenie duchowe”, a mamy tu wywód nienagannie surrealistyczny. Dla Miłosza zasadnicze znaczenie ma to, że Swedenborg jest „spadkobiercą średniowiecza, które czerpiąc z natchnień platońskich wyznawało zasadę „jak na górze tak i na dole”, tj. całe stworzenie było językiem jakim Bóg zwracał się do człowieka...”. Mam nadzieję, że nikt nie przypuści, że przeprowadzam tu z Czesławem Miłoszem „dyskusję”, że przeciwstawiam mu inny „punkt widzenia”, uważając go za słuszniejszy. Twierdzę po prostu że zasadniczy podział dotyczy sposobów percepcji świata i że można zasadę „jak na górze tak i na dole” zastąpić innymi; „jak w człowieku tak i w naturze”; „jak we śnie tak i na jawie”; „jak w poezji tak i w rzeczywistości”. Chodzi mi o usprawiedliwienie „materialistycznej” lektury zarówno wierszy Miłosza jak i „Ziemii Ulro”.

4.

W sukurs mi tu przyjdzie fizyk, filozof i pisarz współczesny Swedenborgowi, choć znacznie od niego młodszy, Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Wybór jego aforyzmów w niemieckim oryginale podarował mi Hans Bellmer ze dwadzieścia lat temu, kiedy zachwyciłem się usłyszanym od niego cytatem. Od tego czasu stałem się wielbicielem Lichtenberga, mam jego dzieła zebrane w trzech tomach („Schriften und Briefe”, Hanser Verlag, 1975), w wolnych chwilach tłumaczę go na polski i zamierzam napisać o nim dłuższy szkic. Często o nim myślałem, czytając „Ziemie Ulro”, gdyż był w korespondencji z Goethem i z pełną sympatią admiracją zbijał jego teorię kolorów i teorię pra-rośliny o których wspomina Miłosz. Nie wiem czy znał Swedenborga, ale Jakuba Boehme cenił, choć na swój sposób, pisząc że jego dzieło „to piknik, do którego autor dostarcza słów, zaś czytelnik znaczenia”. Dodam tu inny jego aforyzm, który to uzupełnia: „Metafora jest często mądrzejsza od tego kto ją wymyślił, i tak ze wszystkim. Kto ma oczy, ten widzi wszystko we wszystkim”.

Jeśli Wiek Oświecenia odegrał rolę zawiasów między dwoma wizjami świata, to Lichtenberg, jeden z filarów niemieckiej

Aufklärung, nie dał się zamknąć w tym dylemacie — podobnie jak Jan Potocki. Wystarczy kilka cytatów:

— „Chciałbym Oświecenie określić znanym symbolem ognia (Δ). Ogień daje światło i ciepło, jest niezbędny dla wzrostu i postępu wszystkiego co żyje, tyle że — przy nieostrożnym użytku — pali i niszczy”.

— „O tym że należy czasem woleć fałszywą hipotezę od prawdziwej, świadczy nauka o wolności człowieka. Człowiek nie jest wolny, to rzecz pewna, ale trzeba bardzo głębokich studiów filozoficznych na to, by nie dać się przez to wyobrażenie (*Vorstellung*) wyprowadzić na manowce. Na tysiąc ludzi którzy nie mają na to ani czasu ani cierpliwości, na stu którzy je mają, nie zdarza się jeden o niezbędnej sile ducha. Dlatego najwygodniej jest myśleć o tej sprawie w kategoriach wolności, i to raz na zawsze, gdyż pozory tak silnie świadczą o wolności”.

— „Powiedzmy że istnieje zwierzę dla którego własne ciało jest niewidoczne. Tak jest z naszą duszą, która nie może mieć wyraźnego pojęcia o sobie, a przecież wie że istnieje. Cóż, kiedy jedno nie zachwieje wiary idealisty, drugie wiary materialisty”.

— „Powiedziałem sobie: *nie, w to nie mogę żadną miarą uwierzyć*, i mówiąc to spostrzegłem, że właśnie uwierzyłem w to po raz drugi”.

— „To wielka różnica, *jeszcze* w coś wierzyć, a wierzyć w to *na nowo*. *Jeszcze* wierzyć, że księżyc ma wpływ na rośliny, to głupota i przesąd, ale wierzyć w to *ponownie* świadczy o filozofii i rozwadze”.

Ograniczyłem się dotąd do przytoczenia aforyzmów Lichtenberga, które bezpośrednio przeczą przekonaniu Miłosza, że nie można uniknąć wyboru między „czuciem i wiarą” i „mędrca szkiełkiem i okiem”. Ale te aforyzmy świadczą jeszcze o jego *poglądach*, mogą sprawić wrażenie, że był on po prostu mądrym sceptykiem, tolerancyjnym agnostykiem. Twierdzę natomiast, że o jego wielkości świadczy świadomy wybór twórczej wyobraźni, rozszerzenie „bram percepcji”, zachowanie dziecinnej zdolności zdziwienia i nadanie jej artystycznego i filozoficznego wyrazu. Stąd wydaje mi się bliższy Blake’a i Swedenborga niż Newtona i Woltera. Aby to uzasadnić, muszę się znów uciec do serii cytatów, gdyż główną cechą Lichtenberga (w tym jest poetą) stanowi niemożliwość parafrazowania jego aforyzmów:

— Dawniej wszystko co usłyszałem i zobaczyłem zapisywała

moja głowa (mój mózg), teraz już nie zapisuje, pozostawia *mnie* to zdanie. Kim jest ten „ja”? Czy ja i pisarz to nie jedno i to samo?”.

— „Ach, gdybym mógł w mym mózgu wydrążyć kanały, aby rozwinąć wewnętrzny handel między moimi pomysłami! Ale leżą one tam setkami, bez wzajemnej korzyści”.

— „Kiedy znajdą Prawdę w naturze, pakują ją do książki, z której inni jeszcze niezdarniej ją zerwą...”.

— „Nie gadajcie głupstw. O co wam chodzi? Jeśli gwiazdy *stałe* są w ruchu, jak możecie twierdzić, że cała prawda jest prawdziwa?”.

— „My, ogon świata, nie mamy pojęcia o tym co mu się w głowie roi”.

— „Sympatiom należy często zaufać. Może kiedyś znajdziemy tego przyczynę. A gdyby to były resztki zapomnianych nauk wczesnych ludzi?”.

— „Znałem kogoś, kto wyobrażał sobie dni tygodnia w postaci szczególnych figur i narysował nawet kiedyś środę na tablicy”.

— „Myślisz że gonię za osobliwością dlatego że nie znam piękna. Nie, to dlatego że ty nie znasz piękna, ja szukam tego co osobliwe”.

— „Nowe spojrzenia przez stare dziury”.

— „Wszystko jest sobie podobne, część przedstawia całość. Zdarzało mi się całe moje życie w jednej ujrzyć godzinie...”.

5.

Jeśli każdy niemal utwór Miłosza prozą jest „rzeczą o wyobraźni” (zwłaszcza „Dolina Issy” i „Rodzinna Europa”), to „Ziemia Ulro” jest dla mnie uniwersalnym traktatem na ten temat i widzę w tej książce nowy klucz do historii literatury.

Nie zgadzam się z Miłoszem w jego potępieniu w czambuł literatury i sztuki nowoczesnej, z tym że „modernizm” uważam za okres zamknięty, który trwał około stu lat, powiedzmy od Baudelaire’a i Maneta do lat tysiąc dziewięćset sześćdziesiątych. Można by nań dziś spojrzeć jak na barok, neoklasycyzm czy symbolizm, gdyby nie to, że awangarda ubzdurzała sobie teorię zapożyczoną od „nieustannej rewolucji” Trockiego, a trudno wytłumaczyć Feniksowi że jego popioły są tym razem definitywne. To co dziś uchodzi za „awangardę” (nie mówię oczywiście o twórczych jeszcze jej „klasykach” jak Beckett) jest polityką,

socjologią lub fizjologią w przebraniu, i słusznie ostrzegał Gombrowicz przed zakażeniem sztuki pseudonaukami społecznymi, przed zalewem intelektualizmu („im mądrzej tym głupiej”), przed groźbą monumentalnej *nudy*.

Do najpiękniejszych stron „Ziemi Ulro” zaliczam tę na której Miłosz nawiązuje do swego dzieciństwa, do narodzin Erosa za pośrednictwem drewnianej zabawki. O potędze „dziecinnego Erosa” świadczy zresztą całe dzieło Miłosza.

Francuski historyk Philippe Ariès twierdzi że dzieciństwo zostało wymyślone w XVIII wieku. Nie trzeba tego brać, rzecz prosta, bardziej dosłownie od tezy Denis de Rougemont („L'Amour et l'Occident”), że miłość jest wynalazkiem XIII wieku, ale w sensie kulturoznawczym i jedno i drugie zawiera w sobie sporo prawdy. Do XVIII wieku dziecko było „małym człowieczkiem”, upośledzonym umysłowo, niedorozwiniętym fizycznie. Ubrane jak małpa w stroje dla dorosłych, fechtujące się małą szpadą, galopujące na kucu, z abecadła przechodzące do Tytusa Liwiusza, sposobiło się niemal od kolebki do krótkiego życia, w którym statystyczna śmierć czekała je wokół trzydziestki, wobec czego trzeba było zostać dwunastoletnim dworzaninem, piętnastoletnim generałem, by przed zgonem dochrapać się senatorskiego krzesła. Smuci mnie niechęć Miłosza do Russa, któremu w tak znacznej mierze zawdzięczamy wywalczenie dziedziny, którą on sam tak ceni: kraju lat dziecięcych. Dopiero książka Miłosza nasunęła mi przypuszczenie, które przekazuję niniejszym (na pół tylko żartem) przyszłym historykom do rozważ: że dzieciństwo stanowi w historii Zachodu nawias dwustu lat, od połowy XVIII do połowy XX wieku (kres położyło mu upowszechnienie telewizji). Nie zdziwiłoby mnie gdyby przyszły historyk poszedł dalej jeszcze, proponując by podziały literatury ostatnich dwóch wieków na romantyzmy, symbolizmy, modernizmy zastąpić scalonym okresem w którym czerpie ona swe źródła w dzieciństwie, co nareszcie by dało niezależny od „wpływów” wspólny mianownik dla Chateaubrianda i Prousta, Hölderlina i Rimbaud, Nabokowa i Gombrowicza, Mickiewicza i Miłosza: artystów *wyobraźni indywidualnej*.

6.

Ludzie urodzeni przed ostatnią wojną mają, niezależnie niemal od narodowości i środowiska, wspólnotę tych pierwszych lat, ubogich w doświadczenia, często samotnych, w których potencjał

ich wyobraźni rozwijał się intensywnie wokół zwierząt, roślin, przedmiotów codziennego użytku, starych rycin i roczników ilustrowanych pism, podczas gdy teraz biedna dziecięca *anima* jak ćma idzie sama pod ogień maszynowy elektronicznych obrazów telewizji, a magiczne nazwy Marakeszu, Kordoby, Kairu kojarzą się z identycznym hotelem, lotniskiem czy campingem, w najlepszym razie z afiszem agencji podróży.

Martwi mnie ta perspektywa wygnania z jedyne doczesnego raju, jaki znała drobnitka część ludzkości i to przez tak krótki okres czasu (indywidualnego i zbiorowego). Ale wyobraźnia jest wpisana w nasz kod genetyczny i nawet behawiorystyczne spiski różnych Skinnerów nie dadzą jej rady.

Za wcześniej na to by żywić nadzieję ugruntowania „transformacyjnej gramatyki generacyjnej” dotyczącej wyobraźni, na kształt tej, której teorię opracował Chomsky w odniesieniu do języka. Ale wszechświat jest skończony i jego echo, ślad, odbłask w wyobraźni ludzkiej ma te same (jakkolwiek „olbrzymie”) granice. Stąd moje upodobanie do pojęcia „wyobraźni słusznej”, którym operował zmarły przed kilkoma miesiącami Roger Caillois, dla mnie jeden z największych współczesnych pisarzy i myślicieli. Owa *imagination juste*, to dla Caillois rzecz wyobraźni stanowiąca odpowiednik systemu odniesień, który przebiega przez scalone pole wszechświata. Nic innego nie mówi Mickiewicz: „Słuchaj, młody człowieku! W kaweczkach piosenka wieku Duchowi Twemu dzwoni, żeś wieczny, światowładny, oliwny, winogradny, myślący — już w jabłoni!”. Podkreślenie jest oczywiście moje, gdyż w finale właśnie widzę usprawiedliwienie pojęć takich jak „duch”, „wieczność”, „władza nad światem”. *Wyobraźnia słuszna* to zatem ta, która przetwarza w nowe przedmioty „wspomnienia” filogenezy żywiące sny ludzi, a również (jak twierdzi współczesna neurofizjologia) — sny zwierząt.

Caillois nazywał poezję „nauką o pleonazmach wszechświata” nauką drogiej Swedenborgowi „korespondencji”. Zaznaczał jednak, że bardziej od intuicji Swedenborga wzorem mu jest tu tablica pierwiastków Mendelejewa. W roku 1869, Mendelejew wykazał że wszechświat jest zbudowany z ograniczonej ilości pierwiastków, które nie są ułożone „byle jak”, stwarzają natomiast pewien system określonych odpowiedników. Tablica jego zawierała trzy luki, których nie mógł zapisać żadnym znanym ciałem, ale określił z góry właściwości tych trzech ciał. W niespełna dwadzieścia lat później, te trzy hipotetyczne ciała zostały odkryte.

Od nauk ścisłych jestem daleki, ale ręczyłbym że „słuszna

wyobraźnia" niemałą odegrała rolę w „odkryciu” DNA przez Jacques Monod, który tak często mówił mi o podobieństwie między intuicją badacza naukowego i intuicją artysty. Jeśli go tu wprowadzam, to nie tylko w celu zachowania symetrii w stosunku do książki o której piszę (co mi się wydało jedynym możliwym dla mnie podejściem do niej). Monod stanowi w pewnym sensie *bête noire* Miłosza w „Ziemi Ulro”, będąc zarazem „konsekwentnym materialistą” jako naukowiec i laickim moralistą. Jest w moim wywodzie przykładem przesadnej wagi, jaką przywiązuje Miłosz do poglądów, teorii, do ludzkiego intelektu w ogóle. Znałem go od dawna, byliśmy ze sobą po imieniu, co nie równa się we Francji polskiemu „przejściu na ty”, ale świadczyło 20 lat temu o sympatii wybitnego uczonego do znacznie młodszego, nieznanego polskiego uchodźcy. Od roku 1973 aż do śmierci Monoda w czerwcu 1976 byłem jego bliskim współpracownikiem w „Centre Royaumont pour une Science de l'Homme”, który założył w celu badania „natury człowieka” (a więc pojęcia drogiego Miłoszowi), choć podejście jego było tu bardziej redukcyjne. Widywałem go w tych latach niemal co tydzień, często zachodząc do jego pięknego mieszkania na Boulevard de la Tour Maubourg na pierwsze śniadanie czy późny koniak wieczorem, gdyż cały dzień miał zajęty pracą w Institut Pasteur, którego był dyrektorem. Miłosz słusznie się dziwi, że Monod, „materialista konsekwentny... w ostatnim rozdziale wspomnianej książki (chodzi o „Le Hasard et la Nécessité”) ucieka w moralistykę naukowca, najwyraźniej sobie przecząc, albo mimowoli potwierdzając swoją tezę, że potrzeba wartościowania wpisana jest w kod genetyczny”. Nie ma jednak potrzeby sięgania aż do genetycznego kodu, wystarczy kod środowiska. Rodzina Monod, bardzo liczna, należy do klanu znanego we Francji pod inicjałami H.S.P. — *haute société protestante*, do którego zaliczają się stare rody z arystokracji i wysokiej burżuazji, dumne że Reformy się nigdy nie wyrzekły, mimo wiekowych prześladowań. Środowisko to cechować ma, w socjologicznej mitologii Francuzów, wyczulony zmysł odpowiedzialności, pewien purytanizm, widoczny nawet w nienagannej, „dyskretnej” elegancji obyczaju i ubioru, duża kultura intelektualna, skłonność do anglo-manii. Jacques wszystkie te cechy w pewnym stopniu posiadał, ale w przeciwieństwie do innych gałęzi swej rodziny, w której obfitują bankierzy i pastorzy, wychował się wśród artystów i sam był artystą z natury. Ojciec jego, zdolny i wrażliwy malarz, żonaty z Amerykanką, przyjaciel Renoira i Moneta, nie zrobił „kariery”, może dlatego że prawdziwą jego pasją było życie w

atmosferze sztuki. W jego pięknym domu w Cannes z wielkim ogrodem czas upływał na kameralnych koncertach, szaradach, amatorskiej archeologii. Jacques był tak uzdolnionym wiolonczelistą, że długo się wahał między karierą naukowca i wirtuoza i do końca nie mógł żyć bez muzyki. Socjalista i racjonalista, był jednym z najbliższych przyjaciół Camusa, łączyła ich podobna pasja moralna, zrównoważona zmysłową miłością do życia w śródziemnomorskim stylu, a więc piękne dziewczyny, żagiel, sportowe samochody.

Dyskutowałem z nim często na różne tematy i powiedziałem mu kiedyś szczerze — rozumując jak Miłosz — że nie widzę żadnego związku między rygorem pierwszej części „Przypadku i Konieczności”, a „etyką naukowca”, którą proponuje w drugiej części. Jeśli mamy zerwać z „animistyczną tradycją”, ciągnąłem, logiczniejszy wydaje mi się „Kościół Międzyludzki” Gombrowicza. Ofiarowałem mu „Dziennik”, który go zafascynował. *Il est très fort, votre Gombrowicz*, orzekł stwierdzając jednak że to dla niego klimat za zimny i za ostry. Żaden z moich znajomych Francuzów nie okazywał tak czynnej solidarności w stosunku do uczonych, pisarzy, artystów, prześladowanych w Związku Sowieckim i innych krajach Wschodniej Europy. Nie ograniczał się do podpisywania protestów, gotów był zawsze wysłać zaproszenie, interweniować osobiście, dać czek jeśli nie udawało się inaczej sfinansować podróży czy pobytu gościa ze Wschodu. Niewielu zaangażowanych politycznie, wierzących katolików okazało w tej dziedzinie tyle rozumnego serca.

Miłosz pisze dziś wprowadzie w „Ziemi Ulro”, że docenia rolę „średnich temperatur” które zalecał Gombrowicz, ale czyni to właściwie tylko w odniesieniu do owego „Polaka-Katolika”, którego dawniej tak nienawidził. „Średnia temperatura”, to natomiast dla Gombrowicza przypomnienie, że żywioł ideologii jest w znacznym stopniu fikcyjny i stanowi cieniutką warstwę oleju na morzu ludzkiej egzystencji. Zbyt dużo znałem lewicowych rewolucjonistów, którzy byli reakcyjnymi mężami i kochankami, zapobiegliwymi chomikami w życiu codziennym, gorliwych katolików wpatrzonych we własny pępek, nawet — choć rzadziej — tolerancyjnych faszystów, żeby wierzyć że jakiegokolwiek „idee” mają wiele wpływu na nasze postępowanie. Nie mówię oczywiście o systemach władzy, które się nimi legitymują, gdyż tajna policja, cenzura, całkowita kontrola rynku pracy uniemożliwiają właśnie „średnie temperatury” i zmuszają ludzi do wyboru między degradującym oportunizmem i odważnym oporem, na który zdobyć się mogą — na długą metę — tylko nieliczne jednostki.

Dotarłem do tego punktu w moim artykule, gdy przeczytałem piękny tekst Stanisława Barańczaka o „Ziemi Ulro” w *Zapisie*. Przyznam że sprawił mi dużą przyjemność i ulgę, bo wyznaje podobne do moich trudności w podejściu do tej niezwyklej książki. Chętnie mu daruję, że pozbawił mnie zanotowanej „cody” artykułu, który chciałem zakończyć tą samą cytata z wiersza „Po Ziemi Naszej” („Gdybym miał przedstawić czym jest dla mnie świat...”) i w moim wypadku stanowiącą wyznanie jedynej „wiary” na jaką mnie stać. Cieszy mnie również to, że poeta i człowiek którego tak wysoko cenię, młodszy ode mnie o ćwierć wieku, stwierdza że jest „bliższy postawie którą w książce Miłosza symbolizuje Gombrowicz”. U Barańczaka dotyczy to religii, ale podobnie jak ja nie zgadza się on z twierdzeniem Miłosza, że jedynie wiara może ugruntować inną postawę od „obrony prawa jednostki do szczęścia czyli do spożywania”. Opiera się również miłoszowej krytyce „uroszczeń Rozumu”. W tej dziedzinie można zauważyć w „Ziemi Ulro” pewną ambivalencję. Przypisując źródła współczesnego zła kultowi rozumu, Czesław Miłosz podkreśla przecież do jakiego stopnia relatywizacja przestrzeni i czasu przez Einsteina została przez O. W. Miłosza odczuta jako początek „wielkiego zwrotu” i sam pod koniec swej książki wydaje się pokładać nadzieję w „nowej koncepcji nauki”.

Nowy obraz kosmosu jest bardzo różny od „absolutnej przestrzeni” Newtona — tak zniechęconej przez Blake’a — a przecież chyba jeszcze mniej sprzyja centralnej pozycji człowieka. W ciągu ostatnich 20 lat, astrofizyka wahała się pomiędzy dwoma modelami wszechświata. Jeden z nich, wyłożony przez George Gamow’a w słynnej książce „The Creation of the Universe”, uzyskał nazwę „Big Bang” (model wielkiego wybuchu); drugi, broniący przez Fred Hoyle’a w równie słynnej książce pt. „The Nature of the Universe” znany jest jako *steady state* (model stałego stanu). O zasadniczej różnicy między nimi mówią już ich tytuły. Według Hoyle’a, wszechświat nie został nigdy „stworzony”, nie ma początku ani końca, „od zawsze” się rozszerza w nieustannej ekspansji. Mimo że kategorie „rozumowe” nie mogą mieć żadnego zastosowania do „modelów wszechświata”, jasne że teoria stałego stanu jest mniej dla racjonalisty skandaliczna od Big Bangu, zakładającego „stworzenie”. Sęk w tym że w roku 1965 odkryto w całym wszechświecie krótkofalowe promieniowanie, niemożliwe do wytłumaczenia bez przy-

pisania go elektromagnetycznemu żarowi, wytworzonemu przez pierwotny wybuch, z którego powstał kosmos. Niemal wszyscy astrofizycy zarzucili dziś model stałego stanu i zakładają że kosmos powstał dziesięć do dwudziestu miliardów lat temu, z nieopiętej ognistej kuli, która na wszystkie strony wybuchła materią i energią i że od tego czasu jest w stałej ekspansji. Pasjonującą książkę o pierwszych trzech minutach wszechświata napisał młody astrofizyk z Harvardu, Stephen Wineberg („The First Three Minutes”, Basic Books, 1977). Na 188 stronach śledzimy, jak na filmie, w odstępach ułamków sekundy, „materializację” wszechświata w odkryte przez Mendelejewa pierwiastki. Brakuje, rzecz prosta, pierwszej setnej części sekundy (najbardziej „skandalicznej”), tak jak brakowałoby ostatniej, gdyż nasz wszechświat jest prawdopodobnie jednym tylko z serii „wszechświatów”, ekspansja jego ma zapewne granice, nastąpi kiedyś zwrot w kierunku kondensacji, która doprowadzi do kolejnego „Big Bangu”, początku nowego wszechświata, rządzonego innymi prawami...

Ludzkość jest na tym „przejściowym” świecie rodzajem późnym i przejściowym, trwać będzie krócej od dinozaurów. Uprawiam tu „kosmologię kawiarnianą”, ale rola tych naiwnych wyobrażeń wszechświata stanowi ważny wątek „Ziemi Ulro”. Teoria Big Bangu nadaje nowy wydźwięk jednemu pytaniu metafizycznemu, które przemawia zarówno do ateisty jak do wierzącego. Mam na myśli cytat z „Lectio Brevis” Heideggera, który Józef Sadzik tak słusznie wprowadził do swej przedmowy do „Ziemi Ulro”: *Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?*

8.

Czytając trzy lata temu rękopis „Ziemi Ulro”, pamiętam niemal fizyczny szok (coś w rodzaju uderzenia w bieg o nieprzewidzianą przeszkodę), jakiego doznałem gdy Miłosz na ostatniej stronie pokłada swe nadzieje „odnowy” w teokracji. Któż mógł wówczas przypuścić, że jeden z krajów najdalej posuniętych na drodze do pełnego rozwoju przemysłowego poza idealnym „Zachodem”, rezerwuar tej nafty od której zależy ruch wszystkich protez jakie sobie dorobił człowiek, a w dodatku kraj wyznający tego samego co „nasz” Boga Abrahama, Izaaka i Jakuba, dokona rewolucji w imię teokracji i wybierze ją jako oficjalny ustrój w rzekomych wyborach? A przecież ten para-

doksalny nawrót Iranu w pokrewne naszemu Średniowieczu pod wodzą fanatycznego starca jest tylko skrajnym przykładem kaprysów *Zeitgeistu*, który od wydania „Ziemi Ulro” wyraźnie się oddala od spaczonych ideologii wywodzących się z Wieku Oświecenia.

Sam Paryż intelektualny, w którym żyję (nawet jeśli w nim od dawna nie uczestniczę), w niczym już nie przypomina owego dawnego salonu gdzie lewicowość obowiązywała do tego stopnia, że „Zniewolony Umysł” wywołał zgorszony bojkot. „Ziemia Ulro” ukazała się niemal jednocześnie z pierwszymi książkami „Nowych Filozofów”. Trudno mi było wówczas zdać sobie sprawę dlaczego irytowały mnie ich truizmy, przecież pożyteczne, podające jako rewelację splotoną wersję świadectw ludzi, z którymi byłem przed ćwierć wiekiem tak blisko związany, jak Michael Polanyi, Ignazio Silone czy Chiaromonte. Rozumiem to dzisiaj lepiej, śledząc rozwój nie tyle odnowy co nowej mody, podobnie jak *Haute Couture* wspieranej masowymi środkami przekazu. Z jednej strony brak poczucia hierarchii, dzięki czemu rzeczywiście ciekawa próba nowego spojrzenia na chrześcijaństwo René Girarda (filozofa oczywiście „starego”) ma „powodzenie” na tej samej zasadzie co retoryczne rojenia Bernard-Henri Levy, który w monoteizmie widzi jedyną broń przeciw ustrojom totalitarnym.

Jeszcze dotkliwiej rażą mnie towarzyszące modzie nawrócenia, Philippe Sollers rozczarowany maoizmem i stawiający na mistycyzm, Julia Kristeva, w imię dobrze pojętego feminizmu, „rewolucji” i „mistyki” zarazem, broniąca nakazu noszenia czadoru przez kobiety irańskie. Nie dalej jak wczoraj wieczór, 2 maja, byłem w Centre Pompidou, świątyni-rafinerii post-awan-gardy na Plateau Beaubourg, gdzie miała miejsce dysputa angelo-logiczna. Dywagacjom o mediacji aniołów przysłuchiwał się tłum kilkuset osób, zachęconych może tym, że po bizantyńskim happeningu goście byli zaproszeni do „Palace’u” najmodniejszego przybytku „disco” punków i rockerów.

Głębiej mnie niepokoi to, że wyrafinowanej modzie na „spirytualizm” w tej samej górnej cieniutkiej warstwie, która wydawała się skazana na dalsze kolejne wersje godzenia Marksa z Freudem, odpowiada gdzieś głębiej coś bardziej autentycznego i brutalnego, wzrost szowinizmu francuskiego, seria antysemitycznych zamachów, rosnąca wciąż wśród młodych w Europie fascynacja Hitlerem, stopniowe zatarcie różnic (dzięki Palestyńskiej Organizacji Wyzwolenia) między skrajnie rewolucyjną lewicą i neofaszysmem. Jeśli tak odczuwam podziemne jeszcze seizmy

w krajach o „najmniej złym” znanym nam dziś ustroju, ich groźba wydaje mi się jeszcze większa we Wschodniej Europie, żyjącej od lat pod przymusem groteskowej i ponurej fikcji „socjalizmu”.

Nie dlatego że jestem Polakiem (bo polski „kult osobowości” razi mnie nawet w stosunku do papieża), pokładam tu wiele nadziei w Janie Pawle II. Nigdy chyba nie był bardziej potrzebny na Tronie Piotrowym człowiek jego charakteru, mądrości, podobnie niezachwianej wiary, gdyż lepiej od zdyskredytowanej lewicy może niebezpieczeństwom tego rodzaju przeciwdziałać dobrze pojęta tradycja Kościoła Powszechnego. Utwierdziła mnie w tym przekonaniu lektura wierszy Karola Wojtyły w pięknym przekładzie angielskim Jerzego Pietrkiewicza (Easter Vigil and Other Poems, Hutchinson, 1979). Autor wierszy takich jak „Kamieniołom”, „Robotnik z fabryki samochodów”, „Robotnik z fabryki broni”, „Murzyn” (rozmyślnie pomijam jego równie głęboką poezję ściśle sakralną) może wskazać właściwy kierunek zarówno wierzącym, jak niewierzącym.

Zastanawiałem się nad tą ironią losu, który po ukazaniu się „Ziemi Ulro” — książki wyrażającej nadzieję „odnowy”, reżyseruje coś w rodzaju karykaturalnego jej zarysu. Odpowiedź na te wątpliwości znalazłem w świetnej książce Krzysztofa Michalskiego, „Heidegger i filozofia współczesna” (P.I.W., 1978). W tekście pt. „Koniec filozofii i zadanie myślenia” pisze Heidegger: „...myślimy tu o następującej możliwości: być może kiedyś rozpoczynająca się dopiero ogólnościwiatowa cywilizacja wyzwoli się ze swej techniczno-naukowo-przemysłowej postaci, która dziś bez reszty określa pobyt człowieka w świecie. Nie zrobi tego sama z siebie i bez niczyjej pomocy — lecz opierając się na gotowości człowieka do podjęcia wezwania, które zawsze, słyszane czy nie, apeluje do nierozstrzygniętego jeszcze ludzkiego losu”.

Myślę że takie należy przypisać znaczenie miłoszowej „odnowie”. Perspektywa jej jest daleka, ale jedynie ona może nas uchronić przed podwójnym mieczem damoklesowym, który Raymond Aron nazwał kiedyś *la Bombe et le Nombre*.

9.

Zacząłem od poezji i na poezji zakończę. Nawiązywałem już tutaj do przedmowy Józefa Sadzika, który zestawiając Miłosza z Heideggerem dostarczył mi ważnego klucza. Sadzik cytuje

w niej słynne zdanie Heideggera z „Listu o Humanizmie”: *Das Stehen in der Lichtung des Seins nenne ich die Ek-sistenz des Menschen*. Od polskiego tłumaczenia Sadzika wolę przekład Michalskiego: „Stanie w prześwicie bycia zwę ek-sistencją człowieka”. Sadzik przypomina że język jest dla Heideggera „domem bytu” i że stróżami tego domostwa są poeci: „stróżowanie ich polega na ukazywaniu tego co prawdziwie jest, na nazywaniu rzeczy ich własnym imieniem”.

Współczesna poezja zachodnia często wydaje się powoływać na Heideggera niemal świadomie. Ma wielką nostalgię prześwitu bycia. Jej misterny układ graficzny, izolowane słowa są same w sobie nostalgią rzeczy, jakby znakami ich szorstkości, żwirem na alei kiedy padają nań pierwsze promienie słońca. Ale w naszym „czasie marnym”, ta wstydlivość przed powiedzeniem czegokolwiek wprost zbyt często przypomina sztuczki iluzjonisty, którego sekret przejrzelśmy.

Od dwudziestu z górą lat polska poezja przemawia innym językiem, bliższym prawdziwego doświadczenia jednostki ludzkiej (i jej bezradności wobec tego doświadczenia), a jest to w ogromnej mierze zasługą Czesława Miłosza. Zazaczyłem na wstępie, że poezja Miłosza istnieje dla mnie w innym wymiarze od jego przekonań. Ale wydaje mi się że silniej jeszcze od „Ziemi Ulro” stanowi wezwanie do odnowy w sensie heideggerowskim.

(*Kultura* nr 6, 1979)

PORTRET DEKADY Z WIZERUNKIEM AUTORA W LEWYM ROGU

Zaczynam zawsze czytać *Kulturę* od *Dziennika pisanego nocą*¹, tak jak dawniej zaczynałem od *Dziennika Gombrowicza*, choć nic jednego z drugim nie łączy prócz formy, dającej całkowitą swobodę wyrazu. Nie jest chyba przypadkiem, że Gustaw Herling-Grudziński zaczął pisać swój *Dziennik*, kiedy zamilkł Gombrowicz. Po wydaniu pierwszego tomu, siedem lat temu z górą, nosiłem się długo z zamiarem napisania o nim artykułu. Tym razem dobrze się stało, że częste u mnie odkładanie najlepszych chęci z dnia na dzień, aż do czasu gdy przestaną być aktualne, daje mi teraz okazję do zajęcia się obu tomami. Tak się bowiem składa, że mamy dziś do czynienia z jedyną w swoim rodzaju całością, stanowiącą odbicie w świadomości jednego pisarza dekady 1970-1980, przełomowej dla Polski, a bodaj również dla naszych czasów na skalę uniwersalną. Herling-Grudziński ma wyczulony zmysł historyczny, tym bardziej w moich oczach ważki, że nie przesłania mu on pozaczasowego wymiaru ludzkiej egzystencji. Spojrzenie historyka, nawet na jego własną epokę, ma zazwyczaj to do siebie, że jest spojrzeniem wstecz, co pozwala mu na dopatrzenie się sensu w minionych zdarzeniach, ale wywołuje podejrzenie, że sens ten jest narzucony *ex post*. Zaletą świadectwa Herlinga jest jego dosłowna współczesność, obserwuje on wypadki z miesiąca na miesiąc, sam jest pasażerem tego pociągu, nie może „jednym rzutem oka” z fikcyjnej galaktyki objąć trasy od stacji do stacji.

1. Gustaw Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą* (1971-1972), Instytut Literacki, Paryż 1973; *Dziennik pisany nocą* (1973-1979), Instytut Literacki, Paryż 1980.

Każdy z nas w większym lub mniejszym stopniu waha się między przekonaniem, że wszystko się zmienia i że nie zmienia się nic. Nie zależy to (jak zwykło się mawiać) od wieku jednostki (młodzi czuli na zmianę, starzy bardziej wrażliwi na *déjà vu*). Inaczej powtarza się historia, oscylująca między tragedią i farsą, „lewicą” i „prawicą”, dążeniem do wolności i dążeniem do porządku, inaczej antropologiczny los człowieka, podległy odwiecznym cyklom natury. Żałuję, że względów estetycznych, że drugi tom *Dziennika pisanego nocą* kończy się na grudniu 1979. Wystarczy dodać rozdziały już napisane w roku 1980, a całość wyda się spięta misternie symetryczną klamrą odpowiadających sobie wypadków różnego gatunku. Pierwsza część tomu 1971-1972 obfituje w rozważania o rewolucji robotniczej na Wybrzeżu z grudnia 1970. Herling porusza tu „zakazany temat sowiecki” i — od Kadara i Gomułki do Gierka — wskazuje na motyw kolejnego apelowania do racji stanu: „Fali strajków robotniczych po grudniu nie powstrzymała kolportowana półgębkiem wersja urzędowa o rosnącej nerwowości bratnich czołgów sowieckich. Co w ustach Kadara mogło być uważane za odwołanie się do tragicznej wspólnoty w potrzasku, w ustach Gierka i spółki — po czternastu latach — stało się wyłącznie samozachowawczym wybiegiem, jeśli nie wręcz szantażem. Im dalej w las, tym gorzej spełniać będzie funkcję samoczynnego hamulca nasze zbrojne, sąsiedzkie Widmo”.

W listopadzie 1980, kiedy rozwój wypadków po sierpniu potwierdził słuszność jego przepowiedni, Herling przechodzi do kolejnego motywu zgubnej ostrożności: „Irytujące są częste ostatnio (u niektórych publicystów z Kraju, związanych z opozycją) wezwania do korowców, aby w imię nieobciążania 'Solidarności' swą hipoteką polityczną wycofali się chwilowo w cień. Rzecz tu nie w niemoralnym posmaku takich wezwań, zważywszy że wzywający deklarują z niewątpliwą szczerością swój podziw i respekt dla 'historycznych zasług' KOR-u. Rzecz w ich naiwności i krótkowzroczności. Postulat 'nieprowokowania władz' jest zawsze narzędziem w rękach władz, nigdy samoobronnym choćby narzędziem w rękach podwładnych”. (Dodajmy, że Herling pisze to przed całkiem już niemoralnymi wystąpieniami tego typu Orszulika i spółki).

Przypadek sprawia, że druga klamra *Dziennika pisanego nocą* dotyczy zjawisk poza ludzką kontrolą. Herling opisuje groźbę trzęsienia ziemi wiszącą nad Pozzuoli (15 km od Neapolu) w marcu 1970: na czterech stronach mamy wspaniałą opowieść o „trzęsieniu ziemi którego nie było”, a przy tej okazji błyska-

wiczne wprowadzenie do kluczowych aspektów włoskiego życia. Herling, który „pierwsze kroki we Włoszech stawiał w 1944 roku przy erupcji Wezuwiusza” nie zapomina jednak, opisując ten fałszywy alarm, że „kto się tu urodził lub zdecydował osiedlić, musi mieć wrodzone czy nabyte poczucie kruchości ziemi i ludzkiego życia”. W listopadzie 1980 przeżywa on po raz pierwszy *terremoto* w jego katastroficznym wymiarze: „Naraz ogarnęło mnie, a właściwie przeszło, uczucie którego nie umiem opisać... Tu otaczało coś bezkształtnego, nieodpartego i wszechobecnego, coś daleko poza mną, tu obok i jednocześnie we mnie”. Przypomina, że często w swym *Dzienniku* pisał na ten temat i dodaje: „Niby prawda, a jednak słowa, słowa, słowa”. Wreszcie konkluduje „Zamiast słów, słów, słów, zdanie które zawiera może najwięcej: człowiek starty na proch jednym uderzeniem Nieznanej Ręki. To ona budzi uczucie inne niż strach, niemożliwe do opisanania, obecne mgliście nawet w milczeniu”.

Przykładów kompozycyjnej symetrii jest w tym dzienniku dekady więcej. Zaskakuje ustęp poświęcony w kwietniu 1971 żalom Jarosława Iwaszkiewicza, że udzielona Sołżenicynowi nagroda Nobla „znów nas odetnie (od tej nagrody) na dłuższy czas” i „manii prześladowczej pisarzy polskich” na ten temat w zestawieniu z przenikliwą analizą możliwych *marginesowych* konsekwencji nagrody Nobla przyznanej Miłoszowi. Herling widzi tu jedno „niebezpieczeństwo”: „Nie trzeba nadmiernego daru przewidywania, aby sobie wyobrazić, że u szczytu euforii narodowej ktoś powiąże październikowe wyniesienie Miłosza na tron literacki z październikowym (dwa lata temu) wyniesieniem Wojtyły na tron papieski. Po czym rozepnie nad tymi dwiema datami tęczę 'Solidarności'”. Może rzeczywiście nie trzeba — w sensie przenośnym. Ale faktem jest, że kartka życzeń „Znaku” na ostatnie święta była graficznie dosłownym spełnieniem tych przewidywań: po prawej stronie rysunku tom wierszy Karola Wojtyły, po lewej tom wierszy Czesława Miłosza, a co nad nimi rozpięte? Tęcza „Solidarności”! Herling pisze, że zdarza mu się słyszeć zarzut „nocnego czarnowidztwa” pod adresem jego dziennika. Nasuwałyby się raczej „nocne jasnowidzenia” (nawet jeśli czasem — nie zawsze — „na czarno”).

Jeśli jednak zestawiałem to, co Herling pisze — na progu i u końca dekady — o przemianach w Polsce i o trzęsieniu ziemi w Neopolu, nie to miałem na myśli. Chciałem tym skrótem wyrazić zasadniczą w moich oczach *osobliwość* „zaangażowania” Herlinga w sprawy polskie, rosyjskie, wschodnioeuropejskie w ogóle, w ideologiczno-polityczno-społeczny wymiar współ-

czesności. Na pozór to zaangażowanie Herlinga zajmuje dużo miejsca w jego dzienniku. Powziąłem nawet naiwny zamiar obliczenia, ile zajmuje stron w stosunku do „innych spraw”: metafizyki, sztuki, obserwacji natury, osobistych wspomnień. Wnet jednak zarzuciłem te mozolne rachunki, bo nie wystarczy natknąć się na słowa „Wybrzeże”, „Herzen”, „Custine” (a nawet na słowa „Gierek”, „Żukrowski” czy *Trybuna Ludu*), aby wrzucić daną stronę do jednego z tych prymitywnych worków. Uświadomiłem sobie (dobre to polskie słowo, o wiele bardziej precyzyjne od *I realised* czy *je me suis rendu compte*, bo chodzi przecież o wydobywanie na jaw czegoś, o czym się już „po jakimś” wiedziało), że sednem *Dziennika pisanego nocą* nie są takie czy inne „tematy”, a jednolita wrażliwość moralna i estetyczna autora.

Zawsze mnie raziło tak rozpowszechnione wśród polskich (a jeszcze bardziej rosyjskich) pisarzy przekonanie, że mają monopol na pewien stopień wyższego wtajemniczenia za sprawą spowodowanych przez ustrój (czy historię) cierpień. Skrajnym przykładem tej postawy jest opowiadanie Iwaszkiewicza *Wzlot*, pomyślane jako odpowiedź na *Upadek* Camusa. Bohater tej noweli (najsłabszej chyba w jego dziele, obok *Felka Okonia*), mający oczywiście za sobą maksimum konspiracji, walk, więzień, tortur i — pod torturą — zdradę towarzyszy, prześmiewa się (pijany jak narrator *Upadku*) z „jakiegoś francuskiego pisarza” (parafrazuję tu oczywiście, bo nie mam książki pod ręką), który kręćka dostaje dlatego po prostu, że nie uratował baby, która rzuciła się do Sekwany. Dla Herlinga nie istnieje tego rodzaju naiwna hierarchia nieszczęść i geograficzna subordynacja sumień. Wie on, że „obożem koncentracyjnym” może być dom starców, sierociniec czy choroba, niezależnie od politycznego ustroju. Ba! Nie zapomina nawet, że istnieje także „nędza szczęścia ludzi” (20 maja 1976). Najpiękniejsze bodaj strony *Dziennika pisanego nocą* poświęcone są właśnie bólowi ludzkiemu w jego codziennych, najmniej dramatycznych czy „małowniczych” przejawach. Herling rozumie natomiast znakomicie specyfikę zbiorowych nieszczęść natury totalitarnej — to że zbyt często zwalniają one od indywidualnej odpowiedzialności, wywołując reakcję nihilizmu i paraliżu, jeśli nie kłamstwa i podłości.

A jednak wydaje mi się, że osobiste doświadczenie totalitaryzmu w jego „skoncentrowanym” (w obu znaczeniach tego słowa) wydaniu zaważyło na tej jednolitej postawie autora, która jest dla mnie zasadniczą cechą *Dziennika pisanego nocą*. Nie trzeba nigdy zapominać (bo Herling niemal to przemilcza), że pisze go autor *Innego świata*, książki, którą cenię wyżej od jakie-

gokolwiek innego świadectwa o sowieckich obozach, nie wyłącza-
jąc Sołżenicyna. Czesław Miłosz zarzucił kiedyś Herlingowi
„moralizm”. Nie zgadzam się z tym sądem, może dlatego, że
„moralizmu” nie znoszę. Myślę natomiast, że trudno inaczej jak
przeżyciem *Innego świata* wytłumaczyć to wyjątkowe współ-
istnienie w *Dzienniku pisanym nocą*, wyostrejzonej inteligencji,
subtelności, intuicji (i — nie lękajmy się tego słowa — Miło-
sierdzia) z tak pozornie prostym i niezachwianym sądem moral-
nym (chciałoby się powiedzieć „na zdrowe serce”, tak jak się
mówi „na zdrowy rozum”). Nie, to nie jest moralizm. To jest
plon doświadczenia *na własnym ciele* tego, co pozostaje człowie-
kowi, kiedy żyje w warunkach stworzonych właśnie na to, by
odebrać mu wszystko.

Tytuł mego artykułu jest parafrazą ustępu, w którym sam
autor wyjątkowo pisze o swoim dzienniku (Gombrowiczowi zda-
rzała się częściej ta gra w otwarte karty — z wręcz odmiennej
talii): „Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma
jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz
szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle, „historia spuszczo-
na z łańcucha”, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy
Stempowski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych mało-
widel renesansowych, miniaturowy i ledwie naszkicowany auto-
portret obserwatora i kronikarza”. To prawda, że ten autopor-
tret jest „ledwo naszkicowany”, gdyż Herling podziela niechęć
Miłosza do zbyt osobistych wyznań. Ale (znów podobnie jak
u Miłosza) nieraz niedomówione wyznanie przekazuje wymiar i
gatunek przeżycia tak dokładnie, że czytelnik rozpoznaje w nim
z wdzięcznością własne najtrudniejsze do sformułowania doświad-
czenie psychiczne:

„Czytam w odnalezionych niedawno fragmentach dziennika
Szestowa: 'Albo doświadczenia wewnętrzne, nawet najprostsze,
tak są święte, że sama natura stoi zazdrośnie na ich straży;
albo tak nędzne, że nie warto odsłaniać ich przed innymi'. Święte
czy nędzne, w obu wypadkach alergiczne wobec kartki papieru.
Ale posiadają własną formę, jest nią rodzaj szeptanej w myślach,
beźładnej, urywanej spowiedzi. Takie wyznania, jak strzępy snu
po przebudzeniu, nie mieszczą się w mowie artykułowanej. Czym
więc są? Półmodlitewnym bełkotem skierowanym w ciemność,
do jedyne go, niewidzialnego i milczącego słuchacza. W okresach
jego nasilenia dziennik leży nietknięty”.

Pisząc artykuł o *Kulturze*, który ukazał się w lutowym nu-
merze paryskiego miesięcznika *Le Débat*, nie wspomniałem

o tym, co było dla mnie najcenniejsze w ciągu trzydziestoparoletniej współpracy z tym pismem. Mam na myśli formę zbiorowej komunikacji z kilkoma ludźmi rozrzuconymi po świecie, z którymi przeważnie nie sposób było spotkać się raz na tydzień w kawiarni. Mimo że redakcja *Débat* zamówiła u mnie ten artykuł do działu *Lieux et milieux* (czyli mniej więcej „ośrodki i środowiska”, albo krócej „gdzie i z kim”), jak obcemu czytelnikowi nakreślić w paru słowach sylwetki (chciałem się w *Débat* ograniczyć do zmarłych) ludzi tak różnych i tak niezastąpionych jak Zygmunt Hertz, Jerzy Stempowski, Stanisław Vincenz, Aleksander Wat, Stefan Zamoyski, Anatol Mühlstein? Żaden artykuł pisany do pisma obcego (łącznie z *Preuves*, gdzie byłem przecież członkiem redakcji) nie dawał mi tej satysfakcji co pisanie do *Kultury*, bo wiedziałem, że kilku ludzi przeczyta to z równą uwagą jak ja czytam ich teksty. Nie mam tych zahamowań, pisząc dla czytelnika polskiego. Pozwoliłem już sobie w szkicu o *Ziemi Ulro* i we wspomnieniu o Zygmuncie Hertzcu na ton bardziej osobisty, autobiograficzny, który dawniej nie przychodził mi łatwo. Jeśli chodzi o *Dziennik pisany nocą*, nie mogę tego wymiaru ominąć, gdyż jest on dla mnie wszechobecny przy lekturze.

Spośród ludzi piszących stale do *Kultury*, Gustaw Herling-Grudziński jest najbliższy mi wiekiem (jesteśmy niemal rówieśnikami). Wiele tych samych (choć nigdy jednoczesnych) stacji naszego wygnania: Londyn, Neapol, Rzym (w Monachium również mieszkałem, co prawda przed wojną). Łączy nas (to ważne) identyczny stosunek do Wenecji. Nie ma chyba w dzienniku Gustawa pejzażu, obrazu, zaułka, których bym nie znał, lub nie rozpoznał. Podobnie z ludźmi. Najważniejsza jest tu nasza wspólna przyjaźń z Nicolą Chiaromonte (znów niezależnie jeden od drugiego — co dziwniejsze, nigdy nie spotkaliśmy się w trójkę). Powiem więcej — Gustaw był „na własną rękę” przyjacielem mojej matki, kiedy mieszkała w Rzymie, a ja już w Paryżu: zaprzyjaźniliśmy się z nim właściwie dopiero po jej śmierci. Niemal co strona pojawia się w *Dzienniku* nazwisko, pod które mogę podłożyć twarz, albo anonimowa sylwetka, której mogę nadać nazwisko, a nie chodzi o ludzi „sławnych” (pamiętam neapolitańskie przyjęcia u starego Rinaldo Dohrna, znałem „Rosinę L., gwiazdę włoskiego filmu niemego”, wiem kim była naprawdę). Czytając *Dziennik pisany nocą* mam zatem dziwne wrażenie, jakby los wyznaczył nam na wygnaniu identyczną niemal marszrutę, pod warunkiem, że nie skrzyżują się na niej nasze drogi (Gustawa spotykałem i widuję właściwie wyłącznie w Pa-

ryżu). Podobnie z książkami. Nie mówię o dziełach, które są agorami kultury, bo spotkania na tym terenie są oczywiste (mimo że podział ludzi czytających na tych, którzy wolą Dostojewskiego i tych którzy wolą Tołstoja jest jednym z zasadniczych). Do ulubionych przeze mnie zbiegów okoliczności zaliczam natomiast odnalezienie w *Dzienniku pisanym nocą* ukochanego przeze mnie Lichtenberga, barona Corvo, którego *The Desire and the Pursuit of the Whole* w antykwarskim wydaniu (bo był jeszcze wówczas całkowicie zapomniany) czytałem w czołgu na normandzkich postojach, *Listu lorda Chandos* Hoffmannsthala, z którym się nie rozstaję.

Opisując katastrofalne pożary lasów w okolicach Dragonei, nieraz spowodowane zawieruszonym szkieletem, które w wyrębach między drzewami ogniskuje żar słońca w jednym punkcie suchego poszycia. Herling dodaje: „Przyznaję, że podoba mi się szkieleto. Jest trochę jak powieszony wróbel w *Kosmosie*”. Pełno dla mnie tego rodzaju szkiełek w *Dzienniku pisanym nocą*. Widzę w nich poszlaki nieokreślonych *Wahlverwandtschaften*.

(*Kultura* nr 3, 1981)

OD BOSOŚCI DO NAGOŚCI

(O NIEZNANEJ SZTUCE WITOLDA GOMBROWICZA)

Przed kilkoma miesiącami zaproponował mi mój przyjaciel François Bondy, abym napisał wraz z nim książkę o Teatrze Gombrowicza na zamówienie niemieckiego wydawnictwa Deutscher Taschenbuch Verlag. Zgodziłem się chętnie, nie wiedząc jak wielką mi to gotuje niespodziankę. W kwietniu otrzymałem dwie teczki zawierające łącznie 288 stron rękopisu i 12 stron maszynopisu Gombrowicza, przekazane nam przez Ritę Gombrowiczową. Miały to być pierwsze wersje „Operetki”. Gombrowicz niszczył wszystkie swoje rękopisy. Nie zachował się żaden ślad sztuki, nad którą pracował w ciągu ostatnich miesięcy swego życia, na temat bólu (mówił mi, że zamierza osnuć ją wokół muchy, aby odczłowieczyć ból z moralizmu litości i ofiary). Rękopisy „Operetki” dotarły do nas zapewne dlatego, że pracował nad tym pomysłem niemal dwadzieścia lat, zarzucając go kilka razy. Jakież było moje zdziwienie, gdy odkryłem, że teczki zawierają nie — jak myślałem — kolejne wersje „Operetki” a fragmenty dwóch innych sztuk, z których jedynie późniejsza ściśle się z „Operetką” łączy.

Pierwsza sztuka miała już być komedią muzyczną. Na osobnej kartce, zawieruszanej wśród notatek osobistych, drzew genealogicznych (autentycznych i imaginacyjnych) polskich i zagranicznych rodów, rachunków, projektów listów, zawartych w tej samej teczce znalazłem jej tytuł:

HISTORIA (OPERETA) (sic)

Postacie i akcja (jak zobaczymy) nic z „Operetką” nie mają wspólnego, choć sedno zamysłu jest podobne: Gombrowicz starał się tu już przeciwstawić ludzką nagość maskom i strojom historii naszego wieku. Rekonstrukcja kolejności zachowanych scen nie była łatwa: błędna numeracja stron, szereg różnych wersji niemal każdej sceny. Tekst który podaję złożony jest z najciekawszych fragmentów (reszta zawiera jedynie drobne odchylenia, które nic nowego do sztuki nie wnoszą).

Data napisana na marginesie jednej ze scen (18. IX. 51) wskazuje, że „Historia” jest o cztery lata wcześniejsza od pierwszej wersji „Operetki”. Warto zresztą odtworzyć chronologię tego pomysłu.

W „Rozmowach” z de Roux (a więc w 1967 r.) Gombrowicz oświadcza (a raczej — jak wiemy — pisze): „ku memu zdziwieniu moje sztuki teatralne puszczane w ruch przez Lavellego w Paryżu przedostały się na inne sceny i wcale nieźle zaczęły dawać sobie radę. Wyciągnąłem bruliony „Operetki”, sztuki, którą zacząłem pisać kiedy jeszcze w banku pracowałem — i zarzuciłem — potem znów się z nią użerałem w Tandilu — i znów odłożyłem...”.

W nocie biograficznej napisanej przez samego Gombrowicza dla poświęconego mu numeru „Cahier de l'Herne” wygląda to nieco inaczej:

- 1955 — Opuszcza Bank Polski, w którym pracował od siedmiu lat. Zaczyna pisać komedię muzyczną: „Operetkę”.
- 1958 — Pobyt w Tandilu (a więc powrót do „Operetki”).
- 1965 — Píše drugą wersję „Operetki”.
- 1966 — 2 września: kończy „Operetkę”.

Jak widać, w „Rozmowach” pamiętał Gombrowicz o „Historii” (jako pierwszej wersji *Operetki*, którą pisał w Banku Polskim), w nocie biograficznej dla „Herne” ją pominął. Ustalenie tych dat pozwala stwierdzić ciekawą kolejność w jego twórczości: raz proza, raz teatr (nie licząc oczywiście „Dziennika” pisanego stale od 1953 roku). Oto ta chronologia (dotycząca samego pisania, nie publikacji):

- 1928-1932 — Pamiętnik z okresu dojrzewania,
- 1934-1935 — Iwona, księżniczka Burgunda,

1935-1936 — Ferdydurke,
 1944-1945 — Ślub,
 1948-1950 — Trans-Atlantyk,
 1951 — Historia,
 1955-1957 — Pornografia,
 1958 — (Tandil) Operetka I,
 1961-1962 — Kosmos,
 1965-1966 — Operetka.

Daty te zabawnie naświetlają odpowiedź Gombrowicza na zapytanie włoskiego dziennikarza Pietro Sanavio czy istnieją różne powody dla których wyraża się to w teatrze, to w prozie:

„Powody są natury czysto praktycznej, kiedy wydaje mi się, że potrafię napisać sztukę szybciej od powieści, że nie stracę na to dwóch lat życia, jak mi się zdarza przy każdej powieści, wtedy zabieram się do teatru. Mówię sobie 'to potrwa krótko, prosta sprawa!' I pełen zapału zabieram się do roboty. Ale w końcu napisanie każdej sztuki zabiera mi rok, półtora roku i wydaje mi się, że nigdy nie dobrnę do końca. Zawsze ta sama historia”¹.

Zanim przejdę do omówienia „Historii” i jej związków z *Operetką* należy, na wzór Gombrowicza zapoznać czytelnika z zamierzoną akcją sztuki.

Rekonstrukcja akcji

Akt I. Rok 1914, salon państwa Gombrowiczów w Warszawie. Rodzina Witolda — Ojciec, Matka, starsi bracia Janusz i Jerzy, siostra Rena — „siedzi jak na starej fotografii”. Wszyscy wołają „Wituś!, Witek! Witold! Gdzie ten Gap?”.

Siedemnastoletni Witold wchodzi boso jak parobek (wrócił ze szkoły w towarzystwie Józka, „niemoralnego syna stróża”). Wyrzuty Rodziny:

Ojciec: Witold go kompromituje.

Matka: Witold wtrąca ją w chorobę: chodząc boso może się zarazić „najokropniejszymi chorobami fizycznymi i moralnymi”.

1. Pietro Sanavio: GOMBROWICZ: LA FORMA E IL RITO (dwa wywiady z Gombrowiczem dla włoskiej telewizji, z komentarzem autora), str. 75, Marsilio Editore, Venezia, 1974.

Janusz: Witold to „marzyciel i doktryner. Chce się chamom podlizywać chodząc na bosaka”.

Jerzy: Witold kompromituje Rodzinę w oczach kuzynki, hrabianki Eli: wypytywała czy to prawda, że „Witold boso na drumli wyprawia idyllę”.

Rena: „Chodzenie boso nie jest grzechem”, ale jeśli Witold to robi „by dręczyć Matkę i irytować Ojca, to nie jest w porządku”.

Witold milczy („Nie warto wdawać się w dyskusję i lepiej zrobić jeżeli nie będę się wdawał. A zresztą muszę się zabrać do nauki, bo przecież matura”).

Ojciec (wywołuje): Gombrowicz dwóch imion, Marian i Witold!

Rodzina przetwarza się w Komisję Egzaminacyjną.

Każdy z członków rodziny egzaminuje Witolda z zalet, które widzi w sobie samym.

Ojciec: Z Honoru i Obowiązkowości;

Matka: Z Cnoty i Czystości;

Janusz: z Męskości;

Jerzy: z Rycerskości, Elegancji, Hojności;

Rena: z Wiary w Boga.

Witold milczy i przestępuje z bosej nogi na bosą nogę.

Aby „ośmielić kandydata”, „wzbudzić jego zaufanie”, egzaminować go „poufnie i nowocześnie”, Rodzina decyduje zdjąć buty i skarpetki. Bosość zaś Rodzinę *rozluźnia*, zaczynają krążyć i tupać i tym razem egzaminują Witolda ze swoich cech ukrytych.

Ojciec: Czy umiałbyś być zacny, nieposzlakowany, jak ja... z pensją piętnastu tysięcy?

Matka: Czy umiesz bać się życia, czy umiesz być tchórzem, uchylać się... Czy umiesz oszukiwać?

Janusz: Czy umiesz być dość brutalny, aby być pociągający? Czy umiesz używać? Zdobywać?

Jerzy: Czy umiesz być powierzchowny — świadomie po wierzchu ślizgać się?

Rena: Czy wiesz, że nie ma Boga? Czy umiesz narzucać sobie wiarę w coś czego nie ma?

Witold na każde z tych pytań odpowiada: Tak! O tak! („Ja to wszystko rozumiem. Tak, o tak! Ja wszystko to mam we krwi”).

Witold zdał na piątki egzamin!

Egzamin Niedojrzałości!

Wchodzi Krysia, zapewne flirt Witolda: obiecał ją zabrać na tenisowy mecz. Ale co to? Witold bosy?

Krysia: Dlaczego nie jesteś normalny

Jak inni chłopcy obuci

Przydałoby ci się wojsko!

Tam by ci dali szkołę!

Krysia wychodzi, ale Rodzina powtarza „Przydałoby ci się wojsko!”.

Witold: Nie wojsko, nie... Wolałbym

Nie wiem co... Wolę już, żeby ona...

Rodzina nalega, grozi i nagle przemienia się z kolei w Komisję Poborową: żąda, żeby Witold rozebrał się i poddał badaniu.

Witold odmawia kategorycznie.

Ojciec wzywa policję, która aresztuje Witolda. Proces. „Za uchylanie się od służby i bosą psychikę rewolucyjną... Za obrazę Cesarza Panującego” Witold skazany jest na „pięć lat katorgi w kazamatach i dybach”.

Witold chce protestować, ale...

Ojciec: Oskarżony nie ma głosu, jest pozbawiony głosu, nie udziela się głosu oskarżonemu!

W jednym z projektów sztuki, po wyroku, Witold „idzie błagać o łaskę Cesarza” („Grozę Rodzinie i odwołuję się do wyższych instancji”).

W napisanej wersji tej sceny następuje bezpośrednio wielki monolog Witolda.

Witold: Ja mam głos. Nie możecie odebrać mi głosu. Ja będę mówił, bo ja mam głos. Nikt nigdy, przenigdy nie odbierze mi głosu...

I powiem wam rzeczy bardzo ważne, ale
Niech moja bosość towarzyszy

Mym ustom... Tutaj, w dole
Mojej osoby niechaj się pojawi
I na bosaka będę mówił, boso...
Ja jestem odpowiedzialny za świat...

Coś okropnego się przygotowuje o czym ja wiem... Gdzie? Co? Jak? Proszę Panów to zamordowanie arcyksięcia w Sarajewie. — Dlaczegoż ja go zamordowałem?...

Rodzina zawodzi na głosy swe żale: „Oszalał biedny chłopiec...”.

W innej wersji tego samego monologu Witold również wyraża swoje złowrogie przeczucia i chce się im przeciwstawić.

Witold: But, but, but — O gdybym śmiał butami moimi zażegnać ten But który nas trząśnie w zęby! Bosa noga moja bezbronna jest wobec Historii!

Gdybym mógł dotrzeć do miejsca
w którym się tworzy Historia!
Polityka mocarstw!
Ale jestem bezbranny!

Następnie (bez żadnych wskazówek scenicznych) pytanie:
Co to za but?

Obecna przy tym monologu Rodzina drażni Witolda: „ten but przynależy do pewnej nogi... Zaraz ją zobaczysz... powolutku... kolano to przynależy do kogoś... Jak ci się zdaje? Widzisz jego siedzenie?...”.

Okazuje się, że jest to but Cesarza...

Tutaj wskazówki sceniczne: Ukazuje się salon Cesarzowej Aleksandry, Cesarz, Wyrubowa.

Należy dodać, że w jednym z projektów sztuki Gombrowicz utożsamiał członków swojej rodziny z postaciami carskiego dworu (Ojciec — Mikołaj II, Matka — Cesarzowa, Janusz — Rasputin, Jerzy — Szambelan, Rena — Wielka Księżniczka Anna). Zamierzał być może przemienić swą rodzinę w dwór carski na scenie, podobnie jak ją przemienił w Komisję Egzaminacyjną i w Komisję Poborową. Wskazywałby na to plan sztuki, w którym scena na dworze carskim jest ostatnią sceną pierwszego aktu. Salon Cesarzowej ukazywałby się w tej wersji w warszawskim salonie państwa Gombrowiczów.

Z tekstu wydaje się natomiast, że Gombrowicz ten pomysł w trakcie pisania zarzucił. Istnieją tylko uboczne fragmenty tej sceny. Ministrowie i generałowie informują Cara o zamordowa-

niu Arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie i chcą go wraz z ambasadorem francuskim Maurice Paléologue nakłonić, aby zarządził mobilizację. Cesarzowa oznajmia Mikołajowi, że Rasputin żąda, aby się przed nim upokorzyła. Tylko za tę cenę uzdrowi on Carewiczka.

Kluczową scenę można jednak odtworzyć z jej zachowanego projektu. Gabinet Cesarza: „W sąsiedniej sali odbywa się historyczne posiedzenie: Czy mobilizować? Cesarz szuka ratunku”. Prosi Witolda (który już jest obarczony historyczną misją Bosonoga) o radę. Rada Witolda:

Przestać być Cesarzem Mikołajem
Wyłamać
Nie być Rosjaninem,
Nie być Cesarzem,
Nie być ojcem i mężem,
Uciekać!

Nie wiemy jak Car reaguje na skierowane do niego rady. Niewątpliwie jednak nasuwają mu one pomysł (czy też podrzuca mu go Witold), aby podobną taktykę zastosować do Wilhelma II. Czy absurd wojny jest do uniknięcia? „Czy można by jeszcze dojść do porozumienia z Wilhelmem? Wyzwolić w nim człowieka?”. Mikołaj II wysyła Witolda-Bosonoga, jako tajnego Radcę do Wilhelma II „celem wyzwolenia z cesarza człowieka, aby przestał być Wilhelmem II”.

Akt II — Pałac cesarza Wilhelma II w Berlinie.

„Dwór pozostaje ten sam, tylko władcy się zmieniają”. Na scenie Książę von Eulenburg (przyjaciół Wilhelma II, skompromitowany w homoseksualnym skandalu, który w istocie spowodował jego wydalenie z Dworu w 1906 roku) i Książę von Pless. „Obaj silnie zastraszeni”.

Pless: Tchorzu Eulenburg! Musimy
Zamordować w sobie słabość naszą!
Nadchodzi godzina
W której musimy być mężczyznami!

Eulenburg: Mężczyznami!!
Ja, ja nie chcę być mężczyzną!

Pless: Milcz książę na Boga! ktoś słucha...

Ten ktoś to Witold. Książęta rozpoznają w nim „wysłannika i tajnego doradcę Cesarza Mikołaja”, którego widocznie oczekują.

Zza okna dochodzi „wielotysięczny głos tłumów”, krzyki, rozkazy, bębny.

Witold: „Chcę być dopuszczony przed oblicze Cesarza Niemiec”.

Nagle „przez drzwi w głębi wchodzi Władca Niemiecki z wąsikami swymi w towarzystwie dwóch generałów: von Hindenburg i von Ludendorff”. Liczą dywizje, proroczo wymieniają przyszłe bitwy („Somme, Verdun, Ardennes, Chemin des Dames”).

Eulenburg i Pless mówią Cesarzowi, że tajny wysłannik Mikołaja II prosi o posłuchanie.

Cesarz otwiera Radę Koronną. Do ogłoszenia mobilizacji pozostaje tylko 15 minut czasu... „Wilhelm ze strachem przyjmuje płytkie orzeczenia Ministrów, którzy ze strachem je wygłaszają”.

Witold zwraca się wprost do Cesarza: musi z nim mówić sam na sam. Eulenburg i Pless protestują: „Bez nas to niemożliwe”. Witold nalega.

Na tym kończy się napisany fragment sceny. Z projektu wynika, że Cesarz zgadza się wreszcie przyjąć Witolda na osobności. Witold pragnie „zbliżyć żołnierza do Cesarza, przyłożyć żołnierza do Cesarza, między żołnierzem i Cesarzem jest **SEKRET STWARZAJĄCY**”

„Młodszy stwarza starszego,
Niższy wyższego,
Żołnierz go utrzymuje w Cesarzu
ZMIENIĆ SIŁY HISTORII -?-?-?”

Witold namawia Wilhelma do ucieczki.

Ostatnią sceną aktu II miała być *wojna* (1914-1918).

Akt III — Kawiarnia Ziemiańska w Warszawie między r. 1933 i 1935.

Witold Bosonóg siedzi przy stoliku „w gronie poetów” (Otwinowski, Piętaś, Ważyk, Światopełk Karpiński, Adam Mauersberger).

Mauersberger skarży się: mimo, że „talentów u nas sporo... wszystko co my powiemy jest biedne i bosc”.

Witold. Ta bosość jest może największą
Zaletą naszą i siłą.

Mauersberger: Nie rozumiem Ciebie, mój Witold
Bo nad stolikiem jesteś taki
Pyszny i błyskotliwy i dumny
Ze swego urodzenia. A pod stołem
Na bosaka:

Witold: Bracia, czyż wszyscy nie jesteśmy
Na bosaka

Wszyscy (kładąc bosc nogi na stół): Rzeczywiście!

Wchodzi Wieniawa Długoszewski — nie bosc on, a „przy ostrogach”. Atakuje Witolda: „Starasz się zohydzić piękność naszą, ułańską krasę, chorągiewkę...”.

Witold: Czemu mogę przypisać zaszczyt tych odwiedzin?

Wieniawa: Mój wódz, marszałek
Józef Piłsudski, chce z panem mówić!
Potrzebuje Twojej rady. Wieść o twoim
Niestęchanie przenikliwym umyśle hm, hm, doszła
Do Belwederu.

Ale kto to „ten człowiek który tam przy stoliku siedzi w opończy?” To Piłsudski w Ziemiańskiej!

Piłsudski: Pytanie jest takie:

Mam z jednej strony sąsiada co ciemną
Kuje ideologię, a z drugiej innego
Co by nas pożarł. Jedyną mą myślą
Utrzymać Polskę. No, no Bosonogu
Mój Bosonogu, wydaje mi się, że coś tam
Ty widzisz i przeczuwasz: co mi radzisz?

Witold radzi Piłsudskiemu żeby zdjął buty. Marszałek się zgadza („bosc był na wozie i pod wozem”). Nie o to jednak chodzi Witoldowi. Chciałbym żeby Piłsudski „zatańczył i zaśpiewał piosenkę... palcem nogi podrapał się w głowę... spróbował być lekki jak piórko”. Piłsudski odmawia z oburzeniem.

Ale prawdziwa rada Witolda to:

Postaraj się nie bronić
Tego co jest,
Weź rozbrat z terażniejszością
Poddaj się stwarzaniu!

Piłsudski odrzuca tę radę Bosonoga i wysyła go w tajnej misji do Hitlera. „Ja nie mam kogo posłać! Sam nie pojadę, bo nie chcę do niego jechać. Zaproponuj mu pan pakt o nie-agresji na lat pięć. Może dotrzyma”.

Witold radzi Piłsudskiemu uciekać „z siebie samego”.

Piłsudski jednak nie rezygnuje i scena kończy się jego słowami:

Jedź!
Jedź do Hitlera!
Hej, las Rymanowski za mgłą!
A mnie trzeba jechać do Krakowa!

Plan sztuki przewidywał dwie dalsze sceny tego końcowego aktu:

Hitler - Stalin

Wojna (1939-1945).

Tyle „Historia”. Napisana siedem lat później pierwsza wersja „Operetki” (tak bardzo różna od wersji ostatecznej, że nazywam ją „Operetka I”) zawiera projekt sceny, w której pojawia się postać z „Historii”: Hindenburg. W scenie tej Albert i Albertynka (tak! w „Operetce I” jest ich dwoje!) wynurzają się z zamętu i ruin pierwszej Wojny Światowej. Dom ich zburzyli. Rodziców zabili. Nikogo nie mają. Śpiewają duet:

Jesteśmy bezdomni, któż nas
Weźmie
I któż nas zaprowadzi
Gdziekolwiek!
Na gruzach tego co było
Wzdychamy do tego co będzie
Na razie jednak nic
Nie ma...

Na to Hindenburg, który widać (bo to osobna kartka rękopisu) słuchał ich śpiewu z ukrycia:

Widok tej młodzieży
Bezdomnej i bezpańskiej napętnia me serce
Zarazem goryczą i energią...

Dalszego ciągu nie ma, ale czyż nie jest już jasne, że tak jak utorował Hitlerowi drogę, chce on tę młodzież zaprowadzić do Hitlera?

Dramat Królewski i Dramat Rodzinny

Wszystkie trzy sztuki Gombrowicza są dramatami królewskimi (bo przecież nawet Himalay to udzielne księstwko). Na to że wzorem są tu dramaty królewskie Szekspira, wskazywał niejednokrotnie sam Gombrowicz. Ale zawsze mi się wydawało, że ta struktura formalna kryje inną strukturę, bardziej intymną, że tak jak Henryk w „Ślubie”, przetwarza Gombrowicz w królewski mit układ, w którym widzi korzenie własnej psychiki. Zaczniemy od „Iwony” i „Ślubu”, gdzie układ ten jest identyczny (w „Operetce” sprawa się komplikuje).

A więc Król i Królowa (rodzice). Ich syn, następca tronu, zarazem bohater sztuki, jej reżyser, i wcielenie autora. Bohater ma narzeczoną (Iwonę czy Manię), którą chce na siłę poślubić, ale do ślubu nigdy nie dochodzi. Ma również najbliższego przyjaciela (Cyryla czy Władzia). W „Ślubie” podejrzewa Henryk, że ma do Władzia „skłonność podziemną, nielegalną i amoralną” i że „Mężczyzna nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko poprzez innego mężczyznę”. W „Operetce” Szarm nie jest wprowadzie wcieleniem Gombrowicza (który jak Proteusz objawia się tu we Fiorze, w Złodziejaskach, w samej Albertynce), ale do „ubierania Albertynki” podnieca go rywalizacja z Firuletem. Co ciekawsze, Szarm ma coś z operetkowej karykatury Witolda i Fryderyka z „Pornografii” („impotent” mówi o nim Gombrowicz, zazdrosny o „dotknięcie złodziejskie, swobodne” Albertynki, „korci go i ekscytuje, że złodziejasek do wszystkiego może się dobrać złodziejskimi palcami”). Nic dziwnego, że Szarm i Firulet spuszczają ze smyczy złodziejasków: „niech robią co chcą, niech kradną, niech się dobierają”.

W „Rozmowach” Gombrowicz tak opisuje swoich rodziców: „Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały... o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w sprawach sztuki. A moja matka była żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów i fobii i iluzji. (W jej rodzinie) sporo było chorób umysłowych... Miała też jedną cechę wysoce drażniącą, należała mianowicie do osób, które nie umieją siebie zobaczyć takimi, jakimi są. Więcej: ona widziała siebie akurat na opak i to już miało cechy prowokacji... Do szału dręczony jej samozakłamaniami... bez od-

robiny litości, bez miłości, z zimną ironią prowadziłem moją grę z nią przez wiele lat. Ona mnie bardzo kochała...”

Czyż to nie przypomina króla Ignacego i królowej Małgorzaty z „Iwony” — pierwszej pary królewskiej w gombrowiczowskim teatrze? Ignacy ze swoją powierzchowną dobroduszością, przyziemnym banałem, poczuciem wyższości („z góry”) i Małgorzata, ukryta grafomanka, sentymentalna, okrutna i tchórzliwa zarazem: karykatury „bez odrobiny litości” rodziców autora.

„Historia” potwierdza chyba moje przypuszczenia: Witold i jego rodzina pojawiają się tu wprawdzie w karykaturze, ale bez przebrania.

Pierwsza scena, w której Witold pada ofiarą prześladowań ze strony rodziny, jest miejscami tak ostra, że przypomina zakończenie „Biesiady u Hrabiny Kotłubaj”. Ma w sobie coś z psychodramatu, z egzorcyzmu wcześniej doznanego okaleczenia. Czyż nie o tym wspomina Gombrowicz w „Rozmowach”? „Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy nie miałem jej w sobie. Nie było jej, czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła?”.

Na stosunek Witolda do matki ciekawe światło rzuca książka Tadeusza Kępińskiego: „Witold Gombrowicz i świat jego młodości” (Wyd. Literackie, Kraków 1974): „Itek był w specjalnej opresji, ponieważ... na nim skoncentrowały się uwaga i doświadczenie matki. Musiał wymyślać swoje własne metody obrony, nieraz zupełnie skuteczne”. Kępiński zauważył kiedyś, że jedząc jabłka, mały Witold obiera je na palec grubo i zjada te okrawki. Na uwagę, żeby raczej jadł jabłka:

„Właśnie to robię” — powiada.

„Więc po co okrawałeś?”

„Dałem matce słowo honoru, że będę owoce obierał”.

Kępiński opowiada również jak w trzeciej klasie gimnazjum jeden z ich kolegów rzucił się z pięściami na Witolda. Zapytany o co chodziło, powiedział Kępińskiemu: „Musiałem tak postąpić. Tak mówić o matce nie wolno”.

— Przecież on nie zna twojej matki.

— Nie chodzi o moją matkę, tylko o jego. Tego nie wolno”.

Drobne anegdoty? Być może. Ale w zestawieniu z wyznaniem w „Rozmowach”, dają może klucz do słowa, które Gombrowicz umieścił w nawiasach po charakterystyce postaci matki w jednym z projektów „Historii”: (Matkobójstwo).

Jeśli chodzi o ojca, Kępiński przytacza fakt świetnie ilustrujący sceny egzaminu z „Historii”: „Ktoregoś dnia pan Gom-

browicz stwierdził, że Itek nie daje właściwych odpowiedzi. Czasem nie na temat, czasem niezupełnie przytomnie, i w ogóle dziwnie. Na to on:

— „To dlatego, że nadmiar uszanowania odbiera mi możliwość rozumowania”.

Przejrzawszy „samooszukaństwo” matki, Witold odrzuca jej miłość. Z męskiego świata ojca i braci czuje się natomiast wyobcowany: mówi Kępińskiemu: — „Janusz i nawet Jerzy rozumieją się z ojcem”. „Nie dodaje — komentuje Kępiński — jak siebie widzi w tej relacji. Nie musi”.

O dziesięć lat młodszy od Janusza, o dziewięć od Jerzego, Witold był dominowany przez braci. Kępiński pisze, że Jerzy imponuje Witoldowi, ale „kogo może pobudza do śmiechu kosztem młodszego brata... Kompromituje go przy każdej sposobności i z upodobaniem”. Siostrę Renę Witold „prezentował w dwóch aspektach: jako ideową działaczkę, bardzo szanowaną i nobliwą i jednocześnie jako smętny wytwór dziedzictwa i otoczenia”. W scenie, w której każdy członek rodziny ujawnia się taki jakim jest, pod negatywnym aspektem idei jaką ma o sobie samym, jedna Rena osiąga wymiar bardziej interesujący: „powoływała się na niezachwianą wiarę, przyznaje teraz, że „umie sobie narzucić wiarę w coś co nie istnieje”. Nasuwa się porównanie z panią Amelią z „Pornografii”, która w godzinie śmierci pomija krzyż i „wyrzeka się absolutu na rzecz życia”.

Tyle o „dramacie rodzinnym”. Ale Gombrowicz zamierzał w jednym z projektów „Historii” przemienić swą rodzinę *na scenie* w cesarską rodzinę rosyjską, potwierdzając jakby w toku samej akcji i na oczach widza autobiograficzne źródła swych królewskich dramatów. Wybór postaci, w które mieli się przemienić jego bliscy, nie był przypadkowy. Matka, zawsze drżąca o jego zdrowie, staje się Cesarzową, obsesyjnie przejętą hemo-filią syna. Ojciec, drobiazgowy administrator, przemienia się w Mikołaja II, o którym mówiono, że był stworzony do dowodzenia pułkiem, a nie rządzenia cesarstwem. Brat Janusz, dla Witolda uosobienie „męskości”, miał stać się Rasputinem. Jerzy, uroczy i towarzyski — Szambelanem. Rena zaś Wielką Księżną Anną, idealną pielęgniarką, bohaterką, ofiarą.

Witold: bohater i autor

„We wszystkich mych powieściach i sztukach — mówił Gombrowicz w wywiadzie z Sanavio — jest postać, która wie

wszystko, można by ją nazwać reżyserem". Ten reżyser — to rzecz jasna, sam Gombrowicz w jednym ze swoich wcieleń. Zazwyczaj jednak występuje on w masce, nieraz myląc ślady do tego stopnia, że prawdziwym jego wcieleniem nie jest postać nazwana „Witoldem” czy „Gombrowiczem”, ale towarzyszący mu „Doppelgänger”.

W „Pornografii” reżyserem nie jest Witold, ale Fryderyk. W „Kosmosie” również nie Witold, a Leon. Witold-narrator jest reżyserem tylko w „Trans-Atlantyku”, ale i tam pozostawia Gonzalowi kluczowe machinacje (a przede wszystkim pomysł zastąpienia „Ojczyzny” „Syncyzną”).

„Historia” stanowi wyjątek, gdyż Witold jest tu nie tylko reżyserem (kieruje rozwojem akcji, prowokuje innych narzucając im nowe formy), ale przemawia w niej własnym głosem i — co najdziwniejsze — w swej roli „Bosonoga”, bierze na własne barki symboliczny wymiar sztuki. To za dużo na jedną postać i nic dziwnego, że funkcje te rozdzielił później w „Operetce” między kilkoma postaciami.

Słusznie zauważył Jan Błoński w swym znakomitym szkicu „Historia i Operetka” (*Dialog* Nr 6, 1971), że głosem autora przemawia w niej Fior, reżyseria pozostawiona jest Złodziejaskom, funkcja symboliczna Albertynce (dodajmy, że autor identyfikuje się z nimi wszystkimi po trochu).

Rzuca się w oczy podobieństwo wyjściowego punktu „Ferdynurke” i „Historii”. W powieści trzydziestoletni autor identyfikuje się z narratorem, przemienionym w uczniaka. W sztuce czterdziestoletni autor przemawia we własnym imieniu, ale ustami siedemnastoletniego Witolda, w przededniu matury. I tu i tam sama konwencja wyraża już podstawowe odkrycie Gombrowicza, dotyczące współistnienia niedojrzałości i dojrzałości w człowieku: każdy z nas jest „dzieckiem podszyty”. Ten punkt wyjściowy prowadzi i tu i tam do pikarowskiej serii przygód, które w „Ferdynurce” za tło mają przedwojenne polskie społeczeństwo, w „Historii” dzieje naszego wieku. Jest jednak jeszcze bardziej zasadniczy punkt styczny. W swym odczycie o „Ferdynurce”, Bruno Schulz zauważył, że Gombrowicz doszedł do „Ferdynurke” „nie na gładkiej i bezpiecznej drodze spekulacji beznamiętnego poznania, a od strony patologii, patologii własnej”. Ukrytym tematem „Historii” wydaje mi się relacja o tym, jak prywatna patologia przemienia się w uniwersalną misję (byłaby to zatem sztuka o egzystencjalnej sytuacji Gombrowicza).

W żadnym innym utworze (nawet w „Trans-Atlantyku”) nie

poszedł Gombrowicz tak daleko na drodze intymnej spowiedzi. W „Dzienniku” ogranicza się on do transpozycji: „moje źródła wstydem tryskają, jak fontanny”. Dopiero w 1967 roku, w szesnaste lat po napisaniu fragmentów „Historii”, wskazał Gombrowicz w „Rozmowach”, już w oparciu o uniwersalne uznanie, na pewne ukryte podstawy swego dzieła: „Ja, anormalny, wykrzywiony, chory, degenerat — obmierzły i wyodrębniony — prześlaskający się chyłkiem, bokami... cóż mogło być przyczyną tego rozprężenia wewnętrznego, wskutek którego ja, chłopiec raczej roześmiany, byłem pokraką pokumaną ze wszystkimi zniekształceniami egzystencji?”.

Owe „wstydlive źródła” są w „Historii” punktem wyjścia:

„Od dawna już postanowiłem...
Żyć odpadkami waszej kuchni. W śmieciach waszych
I na podwórku waszym
Tam miejsce moje...
Być może jestem brudnym degeneratem, ale
Co mnie obchodzi wasze sprawy...”

Jeszcze bardziej rewelacyjną jest analiza formy myśli Witolda, którą wydaje się on łączyć z naturą bardziej niż z kulturą, odrzucając uprzywilejowane miejsce człowieka w stworzeniu, analiza którą zaskakująco wkłada w usta Ojca-Profesora:

„Jest w nim coś ślepego
I coś ciemnego. Jeśli jest wzniosły,
To jest wzniosły jak pies co załatwia
Swoje potrzeby naturalne. Jest świadomy,
Ale świadomość w nim jak w psie co szuka kości —
Czysto naturalną potrzebą. Jeśli jest w nim jakaś
Potrzeba moralności to ją zaspakaja
Podobnie jak inne potrzeby...”

... Nie wierzy
W nic, nie znosi wiar, nie czuje wiary,
Nie ufa rozumowi. Świat dla niego
To niezorganizowana przygoda, to wątek
Nieokiełznany... I żyje na oślep
Jak najciemniejszy kret! Podobnie
Jak ameba ciągnie do światła, myśl jego
Dąży do prawdy...
Niezbędny jest odczytany, natomiast

Coś wie... Ale co on wie?
Jakąś ma wiedzę
Ale jaką?
Może coś przeczuwa...
Może coś widzi...

Ale ten „ciemny kret”, „ameba” to także „Egocentryk”
... „Nie może uwierzyć, że nie jest pępkiem świata...”.

To poczucie zarazem nicości i wszechmocy wyraża Witold w monologu pierwszego aktu, który bosego chłopca przemieni w obarczonego dziejową misją Bosonoga (podobnie jak „przemijający się chyłkiem” chłopiec przemienić się miał w autora uniwersalnego dzieła):

„Ja jestem odpowiedzialny za świat
Ja jestem panem świata! O nie śmieście się ze mnie! Wiem, wiem
Jam chłystek siedemnastoletni
Niczem jestem
Jestem szczeniakiem
Nie bierzcie mnie na serio,
Ja sam siebie nie biorę na serio... A jednak
Ja jestem, ja jestem, jestem bardziej niż wy... Jestem
I na moich barkach
Spoczywa wszystko... Ja dźwigam
Wszystko! O jak to być może! Abym zarazem był tak niedojrzały
I tak dojrzały! Boże, Boże, Boże, Boże mój bosy, na bosaka
Boże — wybaw mnie z rozterki mojej!”.

Pisze te słowa pisarz dojrzały, ale podszyty tym dzieckiem, które je wypowiada, pisarz rozpięty „pomiędzy Młodym a Bogiem”, ale Bogiem tak jak on, bosym.

Czas zastanowić się nad tą bosością...

Bosonóg a Albertynka

Czyli: od bosości do nagości. Błoński bardzo słusznie zauważył we wspomnianym eseju że takie pojęcia jak „nagość” uruchamiają u Gombrowicza nigdy nie zamknięty ciąg skojarzeń, z których żadne nie wynika koniecznie z poprzedniego: nie należy ich izolować z szeregów do których należą. Błoński proponuje tu szereg następujący: nagość — piękność — młodość — niższość — chaos — energia — natura.

Bosość należy oczywiście do tego szeregu, z tym, że wzmacnia w nim akcent seksualny i społeczny. Erotyzmowi Gombrowicza

bosość odpowiada bodaj ściślej od nagości. „Tak — stwierdza on w „Rozmowach” — nienawidziłem salonu, wielbiłem po cichu kredens, kuchnię, stajnię, parobków i dziwki... mój wcześniej zbudzony erotyzm... przykuwał mnie do tych ciał od twardej roboty i brudnych”. Czas może dzisiaj przypomnieć, że w przedwojennym polskim majątku wspólnym mianownikiem parobka i dziewczki była bosa noga. Stąd rozanielony zachwyt Miętusa, gdy utęsknionego parobka odkrywa w chłopaku, który do stołu we dworze podaje... boso. Boso również stał niewątpliwie ów wspomniany w „Rozmowach” „parobek w kurtce, bez czapki, rozmawiający na deszczu z moim bratem Januszem, który był w palcie i pod parasolem. Świetna surowość oczu, policzków, ust tego parobka pod deszczem mocno zacinającym: piękność”. W „Historii” Janusz od tej właśnie strony atakuje Witolda: „Podlizuj się boso do chamów, żeby Ci chamy na łeb wlaży. Jak nie my ich, to oni nas, bo ktoś kogoś za mordę trzymać musi i życie jest życiem, but, but, but”.

Szeregi się wzbogacają:

płaszcz-parasol-but — wyższość społeczna — brutalność.

a naprzeciw:

bosa noga — naga głowa — niższość społeczna — piękność.

W „Operetce” nagość przeciwstawiona jest strojowi, który Błoński umieszcza w szeregu:

strój — starość — forma — historia — kultura.

Opozycja ta istnieje już w „Historii” ograniczona do stopy: bosym nogom Witolda przeciwstawiają bracia elegancję swoich bucików, brutalność swoich butów. Precyzuje się ona w scenie w której bosa noga Witolda oponuje Butowi Cesarza:

„But, but, but — o gdybym ja śmiał zażegnać ten But, który nas trzaśnie w zęby! Bosa noga moja bezbronna jest wobec historii”.

Wzbogaca się zatem również drugi szereg proponowany przez Błońskiego, gdyż ze strojem łączy się but, z historią — brutalność i gwałt mocarstw.

Bosość posiada możliwości sceniczne, których pozbawiona jest nagość. Upór bosych nóg Witolda na scenie mógłby mieć siłę podobną do milczenia Iwony, do wymowy skandalicznego Palca Pijaka w „Ślubie”. Jest to element charakterystyczny dla Gombrowiczowskiego teatru: prowokacji fizycznej niebywale wzmacniającej prowokację słowną. Ale co pragnie Witold sprowokować

swą bosą stopą? Do czego właściwie dąży? Błoński (jak zawsze trafnie) sugeruje, że „nagość” można by zbliżyć do pojęcia wirtualności, wszechmożliwości (nie używanych zresztą przez Gombrowicza). Stosuje się to również do bosości, ale jest ona specjalnie bliska innemu pojęcia, do którego Gombrowicz często w „Historii” nawraca: do rozluźnienia. Czyż trzewiki często nie uciskają? Gombrowicz napisał kiedyś, że najgłupsze opinie o jego książkach uciskają go jak najciaśniejsze trzewiki. Uciskają one zaś część ciała, która ma w sobie coś dziecinnego i bezbron- nego: bosą stopę. Kiedy rodzina postanawia, celem ośmielenia Witolda przy egzaminie, zdjąć buty i skarpetki, natychmiast się „rozluźnia” i ukazuje się w swej ukrytej prawdzie, tak jakby bosa stopa była odwrotną stroną społecznego medalu trzewika.

Funkcja bosości zostaje bliżej jeszcze określona w scenie z Piłsudskim. Na jego pytanie „Co mi radzisz?”, Witold odpo- wiada „Zdejm buty!”. Piłsudski godzi się na tę nieoczekiwaną propozycję, ale dlatego tylko, że „był na wozie i pod wozem, może zdjąć”. W tej perspektywie zdjęcie butów jest dla Mar- szałka po prostu nawrotem do rewolucyjnej przeszłości, do ataku na pociąg w Bezdanach. Witold spostrzega się, że to nieporo- zumienie: chodziło mu o bosość bardziej zasadniczą, która by uwolniła Piłsudskiego z więzów mitu całej jego historycznej postaci — rewolucjonisty, tak jak Marszałka. Żąda więc od Pił- sudskiego, aby „palcem od nogi podrapał się w głowę”, „spróbo- wał być lekki jak piórko”, co „rozluźnienie” zbliża do tego stanu samounicestwienia, którego wymaga od swoich uczniów mistrz Zenu. Piłsudski dopiero wtedy rozumie:

„Łajdaku! Ty chcesz Piłsudskiego
Zamienić w co? Ja jestem Państwo!
Ja jestem Naród!”

Mógłby dodać „ja jestem Historia”. Jak nagość w „Operetce”, bosość jest tu właśnie historii przeciwieństwem.

Historyk: do jakiego stopnia?

Piłsudski do Witolda:

„Pozwól pan. Znana mi jest pańska
Tajna właściwość.
Pan zdaje się jest Historyk?”

Witold: „Do pewnego stopnia”.

Spróbujmy zbadać do jakiego stopnia. Zacznijmy od notatki wielkimi literami napisanej w jednym z projektów sztuki:

ZMIENIĆ SIŁY HISTORII -? -? -?

W jakim kierunku? Gombrowicz zawsze kpił z zachodnich krytyków, którzy chcieli go sądzić (a zwłaszcza „Operetkę”) w kategoriach lewicy czy prawicy. „Operetka” — mówi Gombrowicz w „Rozmowach” — nie jest ani z prawa, ani z lewa. Jest — na to zgoda — proklamacją bankructwa wszelkiej ideologii politycznej, bankructwa „stroju”. I dalej: „Moja polityka, to osłabienie form — obojętne czy z prawa czy z lewa”. Można by sprecyzować: zwłaszcza kiedy objawiają się w kulturze. „Ferdydurke” uchodziła za powieść subwersyjną i była nią istotnie dzięki okrutnej karykaturze wzoru wówczas jeszcze w kulturze polskiej silnego: szlachcica-ziemianina. „Jestem ateista, poza tym filosemita, poza tym autor awangardowy i nawet 'burzyciel' poniekąd... Jakże mógłbym być ciasnym konserwatystą?” — powiada także Gombrowicz. A gdzie indziej słusznie zauważa, że lewica była zawsze wrodzonym terenem jego działania. Powinien był dodać: tylko dopóki lewica jest buntem, negacją, subwersją, antykonformizmem. Skoro tylko lewica zastyga w ideologię „konstruktywną”, skoro tylko zaczyna opanowywać taki czy inny sektor kultury, Gombrowicz ją zwalcza. Było już tak w „Ferdydurke”, kiedy ośmieszył poprzez rodzinę Młodziaków ów postępowy racjonalizm w stylu Wellsa, którego bastionem były *Wiadomości Literackie*. Nic dziwnego, że w zetknięciu z powojenną kulturą zachodnią radykalnie się od niej odciął utożsamiając się z tym polskim szlachcicem ze wsi, którego tak okrutnie smagał w swych pierwszych utworach. Do tego właśnie okresu należy „Dziennik” gdzie w pierwszych już stronach — atakując „Le Communisme” Mascolo (najbardziej wyrafinowane sformułowanie stereotypu paryskich intelektualistów z lat pięćdziesiątych) kuje sobie broń której hasłem będzie „im mądrzej tym głupiej”. Stąd jego wypowiedź pod koniec życia: „Mógłbym siebie określić jako szlachcica polskiego, który odkrył swoją rację bytu uniwersalną w tym, co nazywam dystansem do formy (więc i do kultury)”. I dodawał: „Nie widzę dlaczego szlachcic nie miałby być najnowocześniejszym człowiekiem świata... jeśli postrzeka siebie w sposób naprawdę nowoczesny”.

Ten anachronizujący sceptycyzm zbijał z tropu i często irytował

krytyków zachodnich (zgodnie z przewidywaniami Gombrowicza, dlatego głównie, że stanowił dla nich coś w rodzaju salonowego nietaktu). Nic dziwnego natomiast, że postawa ta cieszy młodą krytykę polską, która bierze ją nawet zbyt może na serio. We wspomnianym esej Jan Błoński podkreśla, że dla Gombrowicza Hufnagel (rewolucja) należy do tego samego świata co Książę (stary porządek): obaj wyrażają formy równie zastępy. Jakiej zaś zmiany może oczekiwać dla swego kraju inteligentny młody Polak? „Kontrewolucja” jest nie do pomyślenia (nikt jej sobie zresztą nie życzy). Żadna rewolucja „lewacka” nie jest możliwa (a zresztą czy ktokolwiek jeszcze jej sobie życzy?). W tych warunkach nawrót do umiarkowanego i tolerancyjnego sceptycyzmu, nacechowanego — ulubione to wyrażenie Gombrowicza — „letnią” temperaturą polskiego szlachcica, sceptycyzmu mającego zatem autentyczne w kulturze polskiej korzenie, mógłby doprowadzić do niezbędnego „rozluźnienia” (kluczowe pojęcie w „Dzienniku” i w „Historii”). Błoński słusznie zauważył, że wcieleniem tego późnego Gombrowicza — trzeźwego, przyzwoitego i letniego — jest w „Operetce” Fior. Ale nawrót do tych wartości nie wystarcza — może tylko stanowić jeden z wektorów przemiany: ten który czerpie swą siłę z przeszłości. Trzeba innej, zwróconej w przyszłość siły, będącej wirtualnością i wszechmożnością. Wcielenie tej siły widzi Błoński w Albertynce. Tą drogą, na podstawie „Operetki”, określa Błoński postawę Gombrowicza wobec historii: „Jego dzieło powstało dlatego, że stary świat powiedział 'pas' jak Szarm, Firulet i inni goście Himalayów; powstało ze starego świata, ale *wbrew* niemu: a teraz ofiaruje je Gombrowicz dalekiej, niewiadomej przyszłości, jak dwaj Złodziejaskowie Albertynkę”.

Otóż na ten ważny punkt stosunku Gombrowicza do „starego świata” „Historia” rzuca sporo nowego światła. Zastanówmy się najpierw nad funkcją pierwszych scen (rodzinnych) w samej strukturze sztuki. Jasne, że chodzi o to żeby z miejsca uzasadnić „bosość” Witolda, konieczną do późniejszych scen historycznych. Sceny te przygotowują bohatera do misji o charakterze mesjanistycznym, którą ma on przedsięwziąć w wymiarze historii. Przemiana Witolda w Bosonoga to poniekąd (w carskim, jak wiemy więzieniu) „Obiit Gustavus, natus est Conradus”. Ileż zresztą, tak w życiu jak i w dziele Wieszców podobnych starć na szczytach tego świata (z carem, z papieżem...). Wielki monolog pierwszego aktu przypomina wielką improwizację: „prywatna” bosa stopa Witolda mierzyć się będzie odtąd z Butem Historii.

Ale pierwszy akt jest również obrazem „starego świata”, takim jaki był przed fatalną datą 1914 roku — podobnie jak pierwszy akt „Operetki”. „Stary świat” w skali jednej rodziny, zamiast miasteczka i feudalnego zamku. Odnajdujemy w nim jednak te same zastygłe formy, podobne snobizmy i obawy przed jakąkolwiek zmianą.

To nie wszystko. Pierwszy akt zawiera w jednym wierszu wyznanie, które wydaje mi się niezmiernej wagi: Witold oskarża się w nim o zamordowanie Arcyksięcia Ferdynanda w Sarajewie. Wydarzenie to, jak wiadomo, jest tą migawką w historycznym filmie, która pozwala uznać jeden dzień za datę zburzenia starego świata, za początek współczesnego dramatu.

Co najciekawsze, Witold wydaje się przypisywać to symboliczne morderstwo samemu „skandalicznemu” faktowi swojej egzystencji. W poprzednich scenach ogłaszał się już „anormalnym degeneratem”. W swym monologu przyczynę zagrożenia wiszącego nad światem widzi w tej właśnie egzystencjalnej skazie:

„Świat się wymknął
Mnie nie lubi, ani ja jego — jakaś niechęć
Powstała między nami. Wskutek tego
Wzbiera fatalna fala wydarzeń i wszystko
Zły obrót bierze — źle się skończy — w zło nie w dobro
Musi obrócić się...”.

Grecy wierzyli że narodziny potwora — *teratos* — zagrażają naturalnemu porządkowi świata i stare to marzenie przetrwało w ciemnych trwogach snu i poezji. Nie tylko „dziwadło” Lautréamont je podejmuje, ale zrównoważony klasyk T. S. Eliot szeregiem fenomenów „wbrew naturze” zapowiada „Morderstwo w katedrze”.

Najbardziej mnie ciekawi irytujący wprost zbieg okoliczności. W swojej książeczce „Gombrowicz” (Paryż 1971) Dominique de Roux ni stąd ni zowąd kończy przedziwny opis Francji (widzi w niej coś w rodzaju drobnomieszczańskiego Gułagu) okrzykiem „Któż wreszcie zamorduje Arcyksięcia w Sarajewie”. Skąd Sarajewo w „Gombrowiczu”? Czy Gombrowicz coś mu na ten temat powiedział? Nie mogłem go dotychczas osiągnąć, aby mu to pytanie postawić.

Kiedy Błoński pisał, że dzieło Gombrowicza powstało „ze starego świata, ale *wbrew* niemu” nie przeczuwał, że w sennym marzeniu przynajmniej Gombrowicz szedł o wiele dalej: czuł się

odpowiedzialny za zburzenie starego świata. Czy naprawdę go żałował?

Misja Bosonoga

„Operetkę” tłumaczyłem na francuski z rękopisu Gombrowicza (wydanie Instytutu Literackiego było dopiero w druku). Rękopis przewidywał na zakończenie drugiego aktu baletową wstawkę, którą Gombrowicz w ostatecznej wersji usunął, za moją zresztą radą: napisałem mu, że to intermezzo, w stylu ekspresjonistycznych baletów Joosa z lat trzydziestych (widziałem przed wojną ich „Ligę Narodów” bardzo podobnej koncepcji) zepsułoby doskonałość operetkowego stylu sztuki. Rękopis zniszczyłem, ale wpisałem ten usunięty fragment do mego egzemplarza „Operetki”:

„*Balet: wielki kadryl historyczny.* Nagle kadryl, wszyscy tańczą, goście w kostiumach historycznych, na przykład Car, Kaiser, Rasputin, Hitler, Stalin. W ten kadryl wjeżdża hufiec lokajów — zamęt, a postać czarno ubrana wbija wśród tańczących drążki z napisami: 1914 - 1918, 1930 Kryzys, 1935 — Hiszpania - Abisynia, 1939 - 1945 itd.”.

Wszystkie historyczne postacie przewidziane w planie „Historii” miały zatem pojawić się — na mgnienie oka — w kadrylu — na scenie „Operetki”. Wszystkie z wyjątkiem Piłsudskiego, ale pisząc „Operetkę” Gombrowicz zwracał się już nie tylko do polskiego czytelnika, a do widzów z całego świata.

Gombrowicz był od dziecka zafascynowany pierwszą Wojną Światową, której był świadkiem w dzieciństwie, w Małoszycach. W „Rozmowach” wspomina „grzmoty dalekie, coraz bliższe, armat, wojska uciekające, wojska nacierające, trupy nad stawem...”. A jego brat Jerzy pisze w bardzo ciekawych wspomnieniach złożonych w Instytucie Badań Literackich w Warszawie, których tylko część mogłem zamieścić w „Herne”: „Liczący wtedy dziesięć lat Witold odnosił się do tragicznych wypadków ze spokojną ciekawością. Myślę, że wtedy, wśród namiętnych dyskusji między zwolennikami koalicji i państw centralnych, zrodziły się jego zainteresowania polityką międzynarodową, przy obojętności dla zagadnień wewnętrznych”. Jerzy wspomina również, że pasjonował się wraz z Witoldem „literaturą pamiętnikarską z okresu wojny światowej i poprzedzających ją wypadków: przeczytaliśmy wtedy chyba całą tak bogatą kolekcję pamiętników mężów stanu, dyplomatów, wodzów, przeważnie w języku fran-

cuskim". Lekturze tej zawdzięczamy niewątpliwie obecność w scenie na dworze carskim ambasadora Francji Maurice Paléologue, którego wspomnienia z tego okresu są klasykiem w tym rodzaju.

Nic dziwnego, że Witold rozpoczyna swą misję Bosonoga od Petersburga. Skazanie go na pięć lat katorgi daje mu pretekst, aby przerzucić sztukę w inny historyczny wymiar („Idę błagać o łaskę Cesarza: grożę Rodzinie i odwołuję się do wyższych instancji”). Komuż innemu zresztą jak Carowi należy się pierwsza wizyta w sztuce będącej swoistą demistyfikacją romantycznego mesjanizmu?

Interpretacja dwóch scen w cesarskich pałacach wydaje mi się oczywista. „Mordując Arcyksięcia w Sarajewie” Witold zniszczył „stary świat”. Ale należy teraz za wszelką cenę uniknąć absurdu wojny. Można tego dokonać jedynie „wyzwalając” człowieka Mikołaja i człowieka Wilhelma z ich cesarskich „strojów”. Jako Cesarze są oni przykuci do fatalnego biegu historii: bieg ten można odwrócić przywracając im wirtualność i wszechmożliwość pojedynczego, dzieckiem podszytego człowieka. Nic dziwnego więc, że projekty obu scen napisane są niemal identycznym szyfrem. Każda ze scen historycznych kończy się tą samą radą Witolda: Uciekać! O jaką ucieczkę chodzi, wyjaśnia Witold w scenie z Piłsudskim:

UCIEKAJ
WYŁAMUJ SIĘ!
Jesteśmy w potrzasku!
Jesteśmy skazani na zagładę!
Jedyne co nas może uratować
To ucieczka z nas samych!

Uciekać z Petersburga, uciekać z Berlina, uciekać z Warszawy, ale nade wszystko „wyłamać się”... „Uciec z siebie samego”, zrzucając maskę i strój. Poprzez złaczenie się z „żołnierzem na warcie”, stać się „prostym człowiekiem”, wkroczyć w zieloną krainę niedojrzałości, bosości, nagości...

Jak tu nie widzieć echa innej ucieczki, tej którą przedsięwziął Witold Gombrowicz w przededniu wojny, która z Warszawy zaprowadziła go do Buenos Aires i przywróciła zielonej krainie młodości. Posłuchajmy go w „Rozmowach”:

„Przedstawiłem siebie w 'Trans-Atlantyku' jako dezertera, ponieważ w sensie duchowym byłem dezertierem. Co tu gadać, byłem wstrząśnięty, zdruzgotany, ale i szczęśliwy, że jakimś cudem znajduję się za oceanem... Z jakąś pasją rzuciłem się

w niższość, ja, pan Gombrowicz. Jaki wypoczynek! Jakie wyzolenie! O pierwszych moich, najcięższych latach w Argentynie, mógłbym powiedzieć za Mickiewiczem:

*„Urodzony w niewoli, okuty w powiciu
Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu”.*

Przyznam się, że ze wzruszeniem odnalazłem ten mickiewiczowski dwuwiersz, zapisany na marginesie rękopisu „Historii”.

I jeszcze jedno: w tym momencie swego życia doświadczył Gombrowicz tego właśnie uczucia, że jest podmiotem, a nie przedmiotem historii, które transponuje w tej sztuce.

„Żądania naszego ‘ja’ są niepokoskromione, są tak potężne, że czasem skłonny byłbym uwierzyć, że to trzęsienie świata tylko po to było, żebym się znalazł w Argentynie i mógł z powrotem zanurzyć się w młodość mego życia, której nie umiałem w swoim czasie doznać i wyzyskać. Po to była wojna i Argentyna i Buenos Aires”.

Zasadnicze sceny „Historii” pozostały w stanie projektów. Ale mimo że sceny napisane są poboczne, wiele z nich można ciekawego wyłowić.

Wybór księcia Eulenburga² jako jednego z dwóch (wraz z von Plessem³) dworzan, którzy przyjmują Witolda na dworze

2. Filip-Fryderyk-Karol-Aleksander-Bodo, Fürst zu Eulenburg und Hertefeld, Graf von Sanders, ur. w Królewcu w 1874 r., zmarł w Liebenburgu w 1921 r., oficer i dyplomata (a również dyktancki poeta i kompozytor), był najbliższym przyjacielem i konfidentem Wilhelma II, któremu przypisywano nawet autorstwo poematu Eulenburga, wydanego pt. „Der Sang an Ägir” („Pieśń dla Egira”). Eulenburg przyczynił się do upadku Bismarcka i stał się wówczas głównym doradcą politycznym Cesarza, który go jednak usunął z dworu w 1906 r., gdy liberalny dziennikarz Max Harden oskarżył go w swym dzienniku *Die Zukunft* o homoseksualizm.

3. Jan-Henryk Fürst von Pless, Graf von Hochberg, Freiherr zu Fürstenstein, ur. w Pszczynie w 1861 r., był również oficerem i dyplomata, ale nie wskazuje na to by był związany z dworem, a z „Liebenburger Tafelrunde” nie miał nic wspólnego. Skreślone przez Gombrowicza na marginesie „Historii” imię Daisy Pless tłumaczy zapewne, dlaczego został wprowadzony do sztuki. Książę Pless poślubił *primo voto* Lady Mary-Theresa Olivia West (zwaną Daisy), córkę Earl of Deleware. Daisy Pless, słynna piękność międzynarodowa, napisała w latach dwudziestych pamiętniki, które zapewne znał Gombrowicz (w europejskiej *société* były bardzo poczytne). Na starość Pless ożenił się po raz drugi z młodziutką Hiszpanką Clotildą da Silva dos Marqueses de Arcicolar, do której jeszcze powrócę. Książęta Pszczyńscy chlubil się pochodzeniem od śląskich Piastów i często nadawali synom piastowskie imiona.

Dziękuję Krzysztofowi Górskiemu z Genewy za te genealogiczne i historyczne dane.

Berlińskim miał oczywiście na celu wprowadzenie motywu homoseksualnego. Homoseksualizm nigdy nie został przez Gombrowicza *explicite* umieszczony w szeregu młodość - niższość - piękność - wirtualizm, ale bez wątpienia w gombrowiczowskiej konstrukcji do tego szeregu należy. Nikt inny przecie jak Puto Gonzalo sugeruje Gombrowiczowi, żeby zastąpić Ojczyznę porządku, tradycji i dojrzałości — Syncyzną młodości, bezdroża i dowolności.

Jak zresztą wytłumaczyć inaczej, że opisując w „Rozmowach” „Trans-Atlantyk”, Gombrowicz jakby identyfikuje homoseksualizm z „wolnością stwarzania się”:

„Ja, Gombrowicz, zawieram znajomości z 'puto' (pedek) zakochanym w młodym Polaku, i okoliczności czynią mnie arbitrem sytuacji: mogę pchnąć młodzieńca w objęcia pederasty, lub sprawić by przy ojcu został — zacnym i honorowym majorze polskim, starej daty.

Pchnąć go w objęcia 'puto', to wydać zboczeniu, zepchnąć na bezdroża w odmet dowolności, w bezgraniczność anormalności.

Wydrzeć go pederascie i przywrócić ojcu, to utrzymać go w dotychczasowej, tradycyjnej bogobojnej postawie polskiej.

Co wybrać? Wierność przeszłości czy wolność dowolnego stawiania się? Przykuć do dawnego kształtu... czy dać swobodę i niech robi ze sobą co chce! Niech sam się stwarza!”.

Czytelnik pamiętników o wydarzeniach, które wiodły do pierwszej Wojny Światowej, Gombrowicz wiedział na pewno, że zarzucano Wilhelmowi II uleganie wpływom złożonej z homoseksualistów kamarylli dworskiej zwanej (od posiadłości Eulenburga) „Liebenburger Tafelrunde”. Jeśli argument „żołnierza na warcie” stosuje Witold do obu cesarzy, w wypadku Wilhelma można się dopatrzyć homoseksualnej aluzji („przyłożyć żołnierza do Cesarza”). Eulenburg, który w tej scenie woła „Ja nie chcę być mężczyzną” wyraźnie podejrzewa Bosonoga o tego rodzaju prowokację i protestuje, gdy chce się on widzieć z Wilhelmem sam na sam:

„Panie, strzeż się
Bo ten Bosonóg gotów Ci na boku
Zaproponować coś nieprzyzwoitego
Coś co skompromituje Ciebie. On w tym celu
Tutaj się zjawił...”.

Czyż to nie przypomina, w „Dzienniku” innej imaginacyjnej prowokacji:

„Genet! Genet! Wyobraźcie sobie co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mną chodził, ja idę ze znajomymi, a on tu na rogu, gdzieś pod latarnią, i jakby kiwał, daje mi znaki! Zupełnie jakbyśmy byli z tej samej branży! Kompromitacja! A także możliwość szantażu!”.

Scena z Piłsudskim różni się od poprzednich: zawiera co prawda podobne usiłowanie „uwolnienia go od samego siebie” (już w „Dzienniku” notował Gombrowicz: „Marszałek Piłsudski był przytłoczony Piłsudskim”), ale uderza w niej całkiem odmienne podejście. Podczas gdy dwaj Cesarze są znakami indywidualnego człowieka, poddanego formie imperialnego stroju, Piłsudski jest niemal realistyczny: przemawia językiem podobnym do własnego, troski jego odpowiadają prawdzie. Misja którą powierza Witoldowi jest zaskakująca: nie chodzi tu o żadne egzystencjalne zadanie, a po prostu o ten pakt nieagresji, który sam przecież z Hitlerem zawarł. Podejrzewam, że tak jak Mikołaj II był konieczną odskocznią do historycznej misji, Piłsudski był Gombrowiczowi potrzebny aby „realistycznie” uzasadnić zamierzone starcie z Hitlerem. Jaka szkoda — chciałoby się powiedzieć — jaka szkoda, że Gombrowicz tej sceny nie napisał!

A przecież istnieje ona (nie wiem czy ktoś to zauważył) w Gombrowiczowskim teatrze, tyle że Hitler jest tam ukryty jak freudowski sęp w fałdach Świętej Anny, czy jak lis którego w rysunkowej zagadce szuka myśliwy, a znaleźć go trzeba w zarysach listowia na drzewie. Postaramy się najpierw wyjaśnić co oznacza tajemnicza na pozór wypowiedź Witolda, gdy Piłsudski wysłał go do Hitlera:

„Hitler nie istnieje!
Hitlera nie ma!
Ach, gdyby można było wykryć
Że nie ma Hitlera!”

Hitlerem interesował się Gombrowicz nie tylko ze względu na jego historyczną rolę. O tym, że Hitler „nie istnieje”, a raczej, że istnieje tylko spotężniony siłami, które sam wywołał, pisał już Gombrowicz w „Dzienniku”: „Najważniejszą cechą tego spotężnienia jest, że tworzy się z zewnątrz — Hitlerowi

wszystko urasta w rękach, ale on sam jest taki jaki był, zwykły, ze wszystkimi swymi słabościami; to karzeł, który objawia się jak Goliat; to pospolity człowiek, który *od zewnątrz* jest Bogiem; to miękka dłoń ludzka uderzająca jak maczuga. I Hitler jest teraz w szponach tego Wielkiego Hitlera”.

„Hitler — pisał również Gombrowicz — wprowadza całą grupę swoją w stan wrzenia, czyni ją, jako zespół, straszniejszą, przewyższającą pojemność każdego z tych ludzi. Każdy nie wyłączając wódza, jest przerażony. Grupa wchodzi w wymiar nadnaturalny. Ludzie ją stanowiący tracą panowanie nad sobą. Teraz już nikt nie może się cofnąć, bo nie są już w 'ludzkim', tylko w 'międzyludzkim'”.

Jesteśmy na tropie: Hitlera trzeba szukać w międzyludzkim kościele „Ślubu”.

Krytyczna edycja dzieł Gombrowicza nie będzie łatwa: poprawiał on i zmieniał swoje dzieła w kolejnych wydaniach i w różnych językach. „Ślub” został wydany najpierw po hiszpańsku (*El Casamiento*, EAM, Buenos Aires 1948), potem przez Instytut Literacki po polsku (1953), wreszcie po francusku (*Lettres Nouvelles*, 1965) i w innych językach. Ostatyczną wersją wydaje się wersja francuska, gdyż tekst „Ślubu” w „Dzielałach zebranych” (Instytut Literacki, 1975) jest powtórzeniem wydania z 1953 roku.

O ile wiem, nikt nie zauważył kolejnych zmian dotyczących roli Pijaka, kiedy przybiera on postać wysłannika obcego mocarstwa. W wersji francuskiej (ostatniej) jest to po prostu obcy ambasador. Z poprzedniego, polskiego wydania dowiadujemy się nieco więcej: „Właśnie otrzymaliśmy wiadomość, że panowie mobilizujecie na granicy polskiej” — powiada kanclerz — aluzja do Niemiec, we francuskiej wersji skreślona. Ale dopiero z pierwszej wersji, hiszpańskiej, jasno wynika, że chodzi o ambasadora samego Hitlera („el embajador de Hitler”). Nic dziwnego, nawiasem mówiąc, że Gombrowicz kpił z Lucien Goldmanna, który w Pijaku widział wcielenie ludu i sił rewolucyjnych.

Rzecz prosta, nie chodzi w tej scenie o żadnego Moltkego czy innego nazistowskiego dyplomatę: to sam Hitler ustami swego „ambasadora” kusi Henryka, starając się go przekonać, że zamiary ich są identyczne:

„Mądrzej ci powiem, jakiej to religii
Jestem wraz z Tobą kapłanem. Między nami
Bóg nasz się rodzi i z nas.

I kościół nasz nie z nieba, ale z ziemi
Religia nasza nie z góry, lecz z dołu
My sami Boga stwarzamy i stąd się poczyňa
Msza ludzko-ludzka, poufna
Ciemna i ślepa, przyziemna i dzika,
Której ja jestem kapłanem”.

Gombrowicz widział, że Hitler był eksperymentalnym urzęczywistnieniem „ciemnym i ślepym” jego zamiaru, aby „Kościół Boski” zastąpić „Kościołem Międzyludzkim”. Ale kościół międzyludzki nie musi być siłą rzeczy nieludzki. Od tego właśnie odżegnywał się Gombrowicz w jednym z najbardziej intymnych wyznań w „Dzienniku”:

„Istnieją dwa porządki: ludzki i nieludzki. Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niezszechalnej potrzeby sensu, sprawiedliwości, miłości. Prosta myśl. Niewątpliwa.

Nie róbcie ze mnie taniego demona. Ja będę po stronie porządku ludzkiego (i nawet po stronie Boga, choć nie wierzę), aż do końca moich dni; także umierając”.

A p o l o g i a

Czy dobrze robimy podając do druku fragmenty sztuki nie doprowadzonej do końca, zachowanej dzięki przypadkowi? A może Gombrowicz nigdy nie zamierzał „Historii” ani wydać, ani nawet skończyć, może to po prostu palcówki wirtuoza, który się rozgrzewa do koncertu?

Stosunek mój do dzieła Gombrowicza nie jest „obiektywny” (powiem nawet, że dzięki niemu nie bardzo w obiektywizm wierzę). Za dużo mu zawdzięczam zbiegów okoliczności, irracjonalnych przypadków, owego *hasard objectif*, który jest metafizyką ateisty. Podobnie z „Historią”. W każdym akcie sztuki jest postać mająca związek z moim życiem i to związek, który znów, jak do Rzymu, ku Gombrowiczowi prowadzi.

Lekturę „Ferdydurke” zawdzięczam Renie Gombrowiczównie, przyjaciółce mojej ulubionej ciotki Magdy Skarżyńskiej (obie były wiceprezeskami Związku Młodych Ziemianek). Uchodziłem w rodzinie za zapamiętałego czytelnika, toteż moja ciotka wręczyła mi „Ferdydurke”. „Napisał to brat Reny. Nic z tego nie rozumiem, a Rena boi się, że brat zwariował. Co o tym

myślisz?”. Miałem wtedy 16 lat i od dziecka wydawało mi się, że istnieje jakiś klucz, którego jestem pozbawiony, a który pozwoliłby mi naprawdę zrozumieć co się wokoło mnie dzieje. „Ferdydurke” była dla mnie tym kluczem: ja sam, rodzina, szkoła, cały kraj, wszystko złało się nagle w czytelny dla mnie obraz, jak złożone wreszcie części skomplikowanej łamigłówki.

W drugim akcie punktem odniesienia był książę Pless. Będąc na placówce w Monachium, moi rodzice przyjaźnili się z jego drugą żoną, córką hiszpańskiego granda, która po anulacji małżeństwa wyszła za jego syna (a więc swojego pasierba) Bolka von Hochberg. Mówiono o niej, że jest „Fedrą z *happy-end*’em”. Była jeszcze bardzo ładna, urodą egzotycznego ptaka, pamiętam dźwięk jej bransoletek na cienkich pęcinach i wysadzanego klejnotami żywego żółwia na złotym łańcuszku. Kiedy otwarto po wojnie granicę na Brennerze, byłem jednym z pierwszych żołnierzy Pierwszej Dywizji Pancerniej, który pojechał jeepem do Włoch. Przejeżdżając przez Monachium odwiedziłem Clotildę Hochberg. Mieszkała w ruinach swej zbombardowanej willi, była bardzo zmieniona. Przyjęła mnie chłodno: *tout ça, c’est votre faute!* Byłem zdumiony. „Tak, tak” — nalegała gniewnie. — „To wy, szlachta polska, niemiecka, francuska wymyśliła te nacjonalizmy, doprowadziła do tych katastrof. *Dla nas* domem była cała Europa!”. Czyż to nie godne księcia Gaetano, kiedy poucza Gombrowicza o tajnikach arystokracji?

Wieniawę znałem i bardzo lubiłem. Kiedy opuściwszy okupacyjną Warszawę znalazłem się w Rzymie w grudniu 1939 roku, był tam ambasadorem (jakże innym od Pośła z „Trans-Atlantyku” w tym samym okresie). Chciałem zaraz jechać do wojska do Francji, ale nalegał (nie wiedziałem wówczas że to na prośbę mej trwożliwej Matki), abym został przez pewien czas w Rzymie, jako jego prywatny sekretarz. Miałem osiemnaście lat i dość mnie to pochlebiało. Po paru miesiącach miałem dosyć i prosiłem go znowu o wysłanie mnie do wojska (dla uzyskania francuskiej wizy trzeba było listu naszej ambasady do konsulatu francuskiego), a kiedy odmówił, powiedziałem Francuzom (którzy mnie znali w mojej „funkcji”), że Wieniawa prosi ich o wizę dla mnie — dali mi ją zaraz. Wieniawa ucieszył się bardzo i oblaliśmy to razem: „Bo i do wojska jedziesz i twoja Matka nie weźmie mi za złe...”. Takie były dzieje mojej krótkotrwałej i mimowolnej „dezercji”.

Gombrowicz lubił te przecinające się tory fikcji i życia, lubił w ogóle (zacytuję tu kapitalną formułę Błońskiego): „Cząstki przeznaczenia uwarunkowanego sekretnie w tajnikach kosmosu”.

Tak było z jego radością, kiedy szperając po genealogiach, odkrył, że ma ze mną (swoim wówczas głównym „poplecznikiem” w Paryżu) wspólną pra-pra-prababkę. Argumenty zbyt osobiste, frywolne? Gombrowicz cenił je sobie bardzo.

Jest jednak argument istotniejszy. „Jednym z naczelných zadań mojego pisanía to przedrzeć się poprzez Nierzeczywistość do Rzeczywistości” powiedział Gombrowicz. Pokierował swoim życiem i swoją twórczością tak, że nikt nie jest go w stanie upuścić, ani przyprowadzić mu gęby. Jeśli „Historia” choćby marginesowo rzuca na jego rzeczywistość światło, druk jej wydaje mi się usprawiedliwiony.

Nie zapomnijmy wreszcie o najważniejszym. Przed zakończeniem „Operetki” Gombrowicz notował w „Dzienniku”:

„'Operetko', co z tobą, cóż mam robić, jakie sposoby wy-myślić, żeby twoje worki przemówiły głosem Historii?... Gdy wyobrażnia czuje się przywalona ciężarem ludzi na scenie, tą niezgrabnością, od której trzeszczą deski podłogi... gdy pojmiesz, że trzeba ci ten ciężar uskrzydlić, zamienić w znak, w bajkę, w sztukę... to wtedy jedna za drugą wersja idzie do kosza...”.

„Historia” jest tylko bezkształtnym embrionem tych kolejnych wersji „Operetki”. Trzeba było Gombrowiczowi zamienić swą bosą stopę na wiecznie żywą nagość Albertynki, trzeba mu było zredukować swe historyczne postacie do figurantów w kadrylu (a wreszcie usunąć je całkowicie), aby od tej „Historii” — zbyt dosłownie historycznej — dojść do „Operetki”, gdzie wszystko przemienia się doprawdy „w znak, w bajkę, w sztukę” i właśnie dlatego nareszcie „przemawia głosem historii”.

(*Kultura* nr 10, 1975)

ZYGMUNT HERTZ, MÓJ PRZYJACIEL

Zygmunt Hertz był jednym z najbliższych mi ludzi, trudno mi się pogodzić z tym że nie będę już nigdy miał z nim codziennej niemal telefonicznej rozmowy, spotkania po różnych bistrach za każdym jego dojazdem do Paryża, uroczych, żywych, zabawnych listów jakie wymieniał ze mną odwrotną pocztą kiedy czy on czy ja byliśmy w podróży lub na urlopie.

Homilii ks. Józefa Sadzika nad jego trumną w kościółku w Le Mesnil-le-Roi słuchałem ze wzruszeniem tak silnym, że samo to słowo odzyskiwało swój sens pierwotny poprzez fizyczne wprost przeżycie tych prostych słów prawdy o naszym zmarłym przyjacielu. Echo jego pamięci w Kraju, żywa wdzięczność tylu ludzi potwierdzają moje przekonanie, że nowe pokolenie „niepokornych” już sobie wywalczyło wolność wewnętrzną i szacunek dla siebie samych — cechy które przerastają kategorie polityczne i świadczą o tym że nie sposób oceniać pewnych form zaangażowania racjonalną analizą ich bezpośredniej „skuteczności”.

Nie zabieram się tutaj do pisania „nekrologu”. Brzydkie to słowo, a w dodatku forma której Zygmunt nie nosił. Chodzi mi o możliwie wierne nakreślenie sylwetki mego przyjaciela w świetle pozornych kontrastów jego natury i kaprysów narzucanego mu przez historię losu. Polską skłonność do werbalnego idealizmu określa Miłosz w *Ogrodzie Nauk* jako „pobożne pienia na pokładzie okrętu, we wnętrzu którego przewozi się niewolników”. Idiosynkrazja Zygmunta Hertza do górnolotnych deklaracji, jego przekonanie o samolubnych pobudkach ludzkiej natury stanowiły podobne, lecz do góry nogami odwrócone przeciwieństwo między jego hobbesowską niemal „filozofią” i franciszkań-

skim sercem: w jego wypadku nasuwa się porównanie do pirackiej karaweli z czarnym sztandarem na maszcie, wiozącej pod pokładem ładunek darów dla głodnych i uciemiężonych.

Jestem przekonany że *Kultura* doczeka się — raczej prędzej niż później — szeregu historycznych monografii, słusznie identyfikujących ją z Jerzym Giedroyciem, gdyż nigdy chyba żadne pismo nie było do tego stopnia dziełem i zasługą jednego człowieka. Ale przyszły historyk zajmie się również dziejami instytucji, jej „zespołową genealogią” od Wydziału Propagandy i Kultury Armii Andersa w Związku Sowieckim, poprzez Bliski Wschód, Włochy, aż do Instytutu Literackiego w Rzymie i Maisons-Laffitte. Jeśli teraz tego nie uczynię, nikt temu historykowi nie powie, że jednym z pierwszych kroków w kierunku zespołu *Kultury* było nadeptanie przez Zygmunta Herta na tzw. „szczątkową” ostrogę kroczącego przed nim eleganckiego rotmistrza w pieszym szeregu wziętych do niewoli przez armię sowiecką polskich oficerów na wschodnich rubieżach, po 17 września 1939. Trzeba tu dodać że Zygmunt był niemal równie jak ja niezgrabny w chodzie, czego często doświadczaliśmy obaj na wspólnych spacerach. Po pierwszym nadeptaniu rotmistrz burknął; po drugim odwrócił się gniewnie; po trzecim spojrzał piorunującym wzrokiem na nieuważnego podporucznika artylerii przeciwlotniczej i oświadczył, że po dojściu do celu przyśle mu świadków, aby sprawę załatwić honorowo. Zygmunt nie wiedział, że ostatecznym „celem” tego marszu jest katyński las. Ale w sukurs mu przyszedł jego humor i odraza do tego rodzaju polskich błazeństw. Zwrócił się do idącego obok kolegi i powiedział głośno: „No nie! Bożewicz — tutaj? To nie dla nas!”. To m.in. spowodowało, że obaj uciekli z niewoli w Czortkowie w chwili gdy miano ich załadować do pociągów idących na wschód. Po wielu przygodach Zygmunt doszedł do Stanisławowa, gdzie dołączyła do niego z General-Gubernatorstwa niedawno poślubiona żona, Zofia, wstępując nieświadomie na szlak wędrówki do Maisons-Laffitte. *Kultura* powstałaby i bez tego? Zapewne. Ale bez Zosi i Zygmunta Hertów nie byłyby to ta *Kultura* jaką znamy. Nie jedyny to paradoks wojennych losów Zygmunta. W czasie kampanii włoskiej, w Anconie, dowódca Zygmunta, płk Angerman, dał mu do wglądu przed spaleniem donosy, jakie na niego składano. Wynikało z nich, że od zamierzonych czasów Buzułuku jego humor i niezależność sądu wywoływały podejrzenie że jest... agentem komunistycznej propagandy: „Widzi Pan teraz, Panie Zygmuncie, dlaczego Pan nigdy nie awansował do stopnia kapitana?”. Zrozumiał wtedy

również Zygmunt dlaczego jego żartobliwa korespondencja z żoną z tego pierwszego okresu została posądzona o „zdradę tajemnicy wojskowej” — do tego stopnia ich świetnie zgrany humor wydał się ówczesnym cenzorom bliski groźnego szyfru.

Zygmuntów poznałem w roku 1946 w Rzymie, gdzie ściągnął mnie z Pierwszej Dywizji Pancерnej Emeryk Czapski, szef polskiej placówki wojskowej przy Ambasadzie Brytyjskiej, zajmującej się emigracją z Włoch żołnierzy Drugiego Korpusu żonaty z Włoszkami, którym odmówiono prawa osiedlenia się w Wielkiej Brytanii. Z tego spotkania pamiętam głównie urodę tej młodej wówczas, idealnie dobranej pary i to że już wtedy bardzośmy się z czegoś razem śmieli.

Łódzka rodzina Hertzów zbyt jest znana — członkowie jej zasłużeni społecznie czy kulturalnie zajmują kilka stron Polskiego Słownika Biograficznego — by trzeba było wprowadzać czytelnika w środowisko w którym wychował się Zygmunt. Ojciec Zygmunta, Mieczysław, który również figuruje w Słowniku Biograficznym, był prezesem Łódzkiej Izby Przemysłowo-Handlowej i przedstawicielem na Polskę firmy Solvey (w przedstawicielstwie tym pracował przy ojcu przed wojną Zygmunt). Jeśli o tym wspominam, to dlatego że europejskie koncerny tej miary z otwartymi ramionami przyjmowały po wojnie zdemobilizowanych na Zachodzie polskich żołnierzy poprzednio z nimi związanych. Ze swymi doskonałymi kwalifikacjami, biegłą znajomością angielskiego, Zygmunt miał u Solveya zapewnioną świetną karierę zawodową i materialną. Ale podczas gdy Zygmunt służył w swym liniowym pułku, Zosia była już wówczas od lat związana z akcją kulturalno-polityczną, prowadzoną w różnych formach przez Jerzego Giedroycia i Józefa Czapskiego, nie było mowy dla niej o tym by nie przystąpić do założenia Instytutu Literackiego i *Kultury*. Dla Zygmunta wybór był oczywisty, a zaważyła na nim nie tylko solidarność z żoną, poczucie że nie ma prawa oderwać jej od pracy do której była wprost idealnie stworzona, gdyż pozwalała jej oddać swe wybitne zdolności na służbę sprawie, która nadawała jej życiu znaczenie. Zasadniczą wagę miały dla niego stosunki „międzyludzkie”, ich obserwacja, zdolność ich harmonizowania. Niczego się bardziej nie obawiał w życiu jak „nudy”. Nigdy nie traktował swego wyboru jako poświęcenia. „Co by mi z tego przyszło — mówił mi czasem — mieć eleganckie mieszkanie i Mercedesa? Nigdy bym nie miał tylu ciekawych przyjaciół, korespondencji, poczucia że się zawsze coś nowego dzieje”.

Marek Hłasko żartował, że Zosia Hertz jest Don Kiszotem

Kultury, a Zygmunt jej Sanczo Pansą. Ale nie trzeba zapominać o tym że Zosię — „Don Kiszota” łączył z Zygmuntem podobny, bardzo żywy zmysł humoru, ani że Zygmunt „Sanczo Pansa” był z *Kulturą* solidarny do tego stopnia że nigdy nie zdradził mi zawartości następnego numeru pisma, jednej z niewielu skutecznie strzeżonych tajemnic na świecie.

Polski przedwojennej Zygmunt nie idealizował i podobnie jak ja dziwił się i niepokoił zbyt daleko idącą rehabilitacją „Dwudziestolecia” przez najlepsze elementy młodego pokolenia w Kraju. Żałuję że nie mogliśmy się już razem pośmiać i ucieść za świetnego wyboru przez Zdzisława Baua tekstów z *Gazety Polskiej* w przededniu wojny, ogłoszonego przez *Kulturę*, po którym trudno doprawdy nie nabrać odpowiedniego dystansu do smutnej rzeczywistości, której nie maskuje niezdarna retoryka, sformułowana w polszczyźnie godnej najgorszych współczesnych pism krajowych. Słusznie podkreślił ks. Józef Sadzik w swojej homilii wyjątkową skromność Zygmunta, jego wyrozumiałość dla cudzych błędów, pobłażliwość i tolerancję. W przeciwieństwie do wielu innych emigrantów, Zygmunt nigdy się nie oburzał na „niebohaterskie” zachowanie takich czy innych rodaków w Kraju w najgorszym stalinowskim okresie. Miał dość wyobraźni na to, by wiedzieć że jedynie osobiste doświadczenie — którego nam brak — mogłoby nam dać prawo do sądów.

Zygmunt miał przy tym bardzo żywe i naturalne poczucie czasu historycznego. Kiedy mówiliśmy czasem o wojennych przeżyciach, „jakby to było wczoraj”, wybuchał śmiechem: przecież dla młodych to czasy przedhistoryczne — tak jakbyśmy w roku 1939 słuchali wspomnień o roku 1905!

Przyznam że ze wzruszeniem przyjąłem inicjatywę *Kultury* ustanowienia dorocznej nagrody literackiej imienia Zygmunta Hertza. Zygmunt był nie tylko utalentowanym czytelnikiem, którego zawsze pytałem co warto z nowych krajowych książek przeczytać. Znał je wszystkie; miał niezawodne wyczucie wartości literackich, odrzucając z miejsca cokolwiek trąciło fałszem, zakłamaniem, pretensjonalnością. Miał również wszystkie dane by zostać pisarzem z prawdziwego zdarzenia, choć nigdy nie wyraził swego talentu inaczej niż w listach, pisanych świetną, jędrną polszczyzną, z kapitalnym zmysłem obserwacji rewelacyjnego szczegółu. Nie znam dziś chyba nikogo kto prowadzi tak rozległą, zawsze żywą, zawsze spontaniczną, bezinteresowną korespondencję. Jestem przekonany że listy zebrane Zygmunta Hertza stanowiłyby jedną z najbardziej wartościowych kronik

polskiego życia w Kraju i na emigracji na przestrzeni trzydziestu z górą lat.

W parę dni po śmierci Zygmunta mówiłem o nim z przyjacielem który mniej go znał ode mnie, ale równie wysoko cenił. Doszliśmy obaj do wniosku, że jeśliśmy czasem coś zrobili aby pomóc przyjezdnym z Kraju na terenie paryskim, to w większości wypadków na skutek telefonów, nalegań, argumentów Zygmunta. Był nie tylko ważnym członkiem instytucji jaką jest *Kultura*, której był całkowicie oddany. Był sam w sobie instytucją, której jedyny, ale niewyczerpany kapitał stanowił — żeby znów zacytować ks. Sadzika — „jego niepojęty zmysł dobroci”.

(*Kultura* nr 1-2, 1980)

CZyste malarstwo czy poetyka

Józef Czapski jest malarzem. We wstępie do „Oka” pisze: „Ta książka jest w pierwszym rzędzie myśleniem o malarstwie z paletą w ręku”. I dalej: „Wkład malarzy do krytyki sztuki musi być *inny*, bo musi być brany nie w oderwaniu od malarstwa, które ich sąd, tak czy inaczej, krystalizuje”. Jest to bardzo głębokie stwierdzenie, pozornie tylko oczywiste, właściwie odkrywcze (André Lhote, na przykład, uważa się za obiektywnego filozofa sztuki, co prawda jego malarstwo wydaje się niestety filozofią stosowaną). Odpiera ono z miejsca większość zarzutów, które chce autorowi „Oka” postawić. Myślę, że upoważnia mnie również do analizy krytyki sztuki Czapskiego w odniesieniu do jego malarstwa.

Polemika z Czapskim jest o tyle utrudniona, że szkice zawarte w „Oku” pisane były na przestrzeni trzydziestu lat. Sam autor pisze, że jego „stosunek do niektórych malarzy i nawet niektórych kierunków przesuwają się z czasem i zmieniają w akcentach”. „Oko” jest zarazem dokumentem polskiej kultury plastycznej i autobiografią wrażliwości malarskiej. „Wrażliwość malarska” jest z kolei nierozłącznie związana z głębszą, obejmującą wszystkie sfery życia, wrażliwością. Stanowi to zresztą o wielkim bogactwie „Oka”, bogactwie nie tylko estetycznym i intelektualnym, ale zahaczającym o historię i psychologię. Józef Czapski podzielił swą książkę na trzy części: „Paryż i Polska 1923-1939”; „ZSSR 1939-1942”; „Paryż 1947-1960”. Ja widzę w niej cztery okresy, które bym zatytułował: „Paryż i Polska czyli pasja teoretyczna”; „ZSSR czyli kontemplacja”; „Paryż 1947-1948 czyli apokaliptyczne złudzenie” i wreszcie „Ku uświadomieniu własnej poetyki”.

Pierwsza część to przede wszystkim dokument polskiej kultury plastycznej. Przedwojenna polska awangarda abstrakcyjna: Strzeмиński, Katarzyna Kobro, Berlewi, Stażewski, to niemal współcześni Malewicz, Mondrian, Delaunay. W dziedzinie sztuki, w której tak wielką rolę gra data *copyright*'u, kilka lat stanowi o różnicy między bohaterskimi prekursorami a pierwszymi epigonami, ale przecież „Blok” funkcjonuje w Polsce już we wczesnych latach dwudziestych. Kiedy Kapiści wrócili z Paryża do Polski w 1930 roku, Czapski pisze, że czuli się oni „nosicielami prawd w malarstwie absolutnych i elementarnych, a w Polsce nie uznanych”. I ma rację: wysepki awangardy polskiej przeszły przez rewolucję suprematyzmu, konstruktywizmu i unizmu — bardziej podstawowa lekcja Cézanne’a Polskę ominęła. Trzeba o tym pamiętać czytając ówczesne artykuły Czapskiego „Przeciw Matejce”. Ale artykuły te nie mogą dziś pasjonować: wiatrak sztuki narodowej leży w gruzach, na próżno próbowano dać w jego skrzydła wiatrem socrealizmu. Natomiast kiedy Czapski, do pewnego stopnia przeciw swym własnym ówczesnym teoriom, woła w 1938 roku o rehabilitację Gierymskiego, to co pisze pozostaje aktualne i należy do najcisłej przemyślanych, najsztudniejszych szkiców w tym zbiorze. Otóż wydaje mi się, że miłość Czapskiego do Cézanne’a i do Gierymskiego jest wynikiem tej samej podstawowej poetyki. Tylko, że pisząc o Cézanne’ie Czapski ulega złudzeniom teorii plastycznych, pisząc o Gierymskim wbrew tym teoriom wypowiada się swobodniej i głębiej.

Myślę, że powinienem tu wyjaśnić co rozumiem przez „poetykę” malarstwa. Marcel Duchamp dokonał kiedyś swoistego rozróżnienia dwóch kierunków malarstwa: *la peinture rétinienne* i *peinture de matière grise*. Jest to oczywiście jeden z jego genialnych paradoksów, ale który może być pomocny do pewnej klasyfikacji, zwłaszcza dlatego, że pozwala uniknąć naiwnego rozróżnienia między malarstwem „czystym” i „literackim”. Malarstwo „czyste” nie istnieje, chyba jako tautologia. Malarstwo „literackie” to pojęcie absurda, pozostałość przebrzmiałej polemiki ze złym malarstwem anegdotycznym dziewiętnastowiecznych akademików. Odczuwamy natomiast zaraz, że szczytem malarstwa „żrenicowego” byłby Bonnard, szczytem malarstwa „mózgowego” sam Duchamp. Jednym z paradoksów awangardy ostatniego półwiecza jest, że podaje się ona nieraz za szczyt „czystego malarstwa” (postaram się wykazać dalej, jak na nią wpłynął *mit* czystego malarstwa) podczas gdy tyle w niej jest elementu „mózgowego”. Chciałbym się zaraz zastrzec, że wpro-

wadzenie tu pojęć „zawartości” i „formy” byłoby również spłyleniem. „Zawartość” w „malarstwie mózgowym” to forma, tak samo jak w „malarstwie żrenicowym”. To prawda, że Duchamp pasjonowały bardzo zawiłe i subtelne problemy intelektualne¹, ale wyraził on je plastycznie, a więc poza sferą ścisłego intelektu. Malarstwo Duchamp nazwałbym „plastyczną poetyką pewnej sfery intelektu”, malarstwo Bonnard „plastyczną poetyką pewnej sfery zmysłów”, z tym zastrzeżeniem oczywiście, że elementy zmysłowe (zwłaszcza erotyczne) są bardzo silne u Duchamp, podczas gdy nietrudno by odkryć założenia intelektualne w malarstwie Bonnard (nie mówię tu naturalnie o problemach teorii estetycznych, ale o pewnym stosunku do czasu, do życia ludzkiego, do natury, który jest dla mnie zawarty w jego obrazach).

„Prawdą w malarstwie absolutną i elementarną”, z którą Czapski wrócił do Polski, była wiara w „czyste malarstwo”. Stąd może tak mu było trudno wyrazić to, co go urzeka w malarstwie Cézanne’a (gdyż wszelka aluzja do „poetyki” Cézanne’a wydawałaby się mu wówczas skandaliczna). Czapski głosi w 1934 roku, z pasją i entuzjazmem, o Cézanne’ie prawdy wątpliwe i mało egzaltujące. Do czego sprowadza się ta „rewolucja Cézanne’a”? Czytamy że jest to „związanie abstrakcyjnie doskonałej w kwadracie płótna kompozycji z konkretną wizją świata materialnego” oraz „scalenie koloru i rysunku”. Pierwsze twierdzenie odnosi się chyba do wszystkich wielkich obrazów figuratywnych (z tym że, wbrew Lhote’owi, myślę coraz częściej, że „abstrakcyjnie doskonałą w kwadracie płótna kompozycję” tworzy wielki obraz, a nie przeciwnie, inaczej mówiąc, że „abstrakcyjnie doskonałych kompozycji” jest ilość nieskończona i że nie ma na nie żadnych reguł). Co do „scalenia koloru i rysunku”, to albo może się to odnosić do Rembrandta, Tintoretta, późnego Goyi, albo oznacza wężej specyficzny styl Cézanne’a i wtedy nie jest do przekazania. Więcej od tych teoretycznych rozważań daje nam kilka słów we wstępie do „Oka”, kiedy Józef Czapski pisze, że to co wiąże jego książkę to *Cézanne i stosunek do natury*. Ale to już odnosi się do poetyki plastycznej wrażliwości Czapskiego, do której przejdę dalej.

Ta pasja teoretyczna, ta wiara w dogmat „czystego malarstwa” jest u Czapskiego w latach powojennych o wiele mniej widoczna. Wystarczy przeczytać szkice (do niektórych z nich powrócę) o Dufy, Derainie, Sutinie.

1. O wkładzie Marcel Duchamp do sprecyzowania mitologii XX wieku pisze Michel Carrouges w swej książce „Les machines célibataires”.

Odnajdujemy jednak jej bardzo charakterystyczne echo w ostatnim (nieopublikowanym uprzednio) rozdziale jego książki, poświęconym malarstwu abstrakcyjnemu. Czapski nawiązuje tu do naiwnych „lapolisad” Gilsone (którego zresztą bierze na serio) i tak wspomina widzianą przed paru laty wystawę arcydzieł muzeów wiedeńskich w Petit Palais:

„Wychodząc z gmachu, naprawdę uniesiony entuzjazmem dla piękności szeregu płócien, uświadomiłem sobie, że ani razu, patrząc na nie, nie przyszło mi na myśl co one przedstawiają, sama forma, sama *qualité* barwy działały na mnie tak silnie, że nie miałem czasu reagować na inny aspekt tych obrazów. To stanowisko, właśnie abstrakcyjne, jest przez to może równie kalekie, jak spojrzenie na obraz wyłącznie od strony przedstawionej treści z pominięciem elementów plastycznych”.

Nie wierzę Czapskiemu. Nie wierzę, że patrząc na wiedeńskie Breughle ani razu nie pomyślał: „człowiek i przyroda”, „czas”, „sens- czy bezsens-społecznego życia”. Myślę, że Czapski ma co innego na myśli: że nie zainteresował się pozornym tematem obrazu, *anegdota*: ale „Upadek Ikara” czy „Flamandzkie przysłowia” to dla samego Breughla — obojętnie czy świadomie — pretekst dla wyrażenia jego wizji świata: cykliczny powrót sezonów, mrówcza absurdalność ludzkich poczynań jest esencją poetycką jego dzieła. Dodajmy tu zaraz: ta poetyka jest nieodłącznie związana z „elementami plastycznymi”, jest ona bardziej jeszcze wynikiem „formy” niż „treści”.

Hipotetyczny widz, dla równowagi przytoczony przez Czapskiego, „patrzący na obraz wyłącznie od strony przedstawionej treści, z pominięciem elementów plastycznych”, jest również wynikiem nieporozumienia. Nie można, patrząc na obraz „pominąć elementów plastycznych”: można po prostu być całkowicie pozbawionym plastycznej wrażliwości. Wówczas istotnie jest się prawdopodobnie skazanym na wyszukiwanie u Breughla, kto pod kim dołki kopie, liczenie skrzydeł Ikara, studiowanie ubiorów flamandzkich chłopów: skazanym na anegdotę, niezdolnym do odczucia poetyki obrazu.

Posłuchajmy patrona Józefa Czapskiego — Cézanne’a świętego i bohatera „czystego malarstwa”:

„... Aby dobrze namalować krajobraz muszę najpierw odkryć jego geologiczne podstawy. Pomyśl, że historia świata zaczyna się od spotkania dwóch atomów, od zespolenia dwóch wirów, dwóch tańców chemicznych. Te wielkie tęcze, te pryzmaty kosmiczne, ten świt nas samych ponad nicością, widzę jak wzrastają, upajam się nimi czytając Lukrecjusza. Pod tym wątlm deszczem oddycham dziewczością świata. Mam zastrzone poczucie odcieni. Czuję się sam barwiony wszystkimi kolorami nieskończoności. W takich chwilach stanowią jedną całość z mym obrazem...”.

i dalej:

„Przeszedł mnie wielki dreszcz. Jeśli potrafię tajemnicą mych kolorów podzielić się tym dreszczem z innymi, czy ich odczucie wszechświata nie stanie się jeszcze bardziej obsesyjne, być może, ale o ileż bardziej płodne i rozkoszne?” (List do Joachima Gasquet).

Czymże jest to „upojenie Lukrecjuszem”, ten „wielki dreszcz”, ta mistyka przyrody, jeśli nie bardzo świadomą, bardzo sprecyzowaną poetyką? Miłość Czapskiego do Cézanne’a wynika, moim zdaniem, nie z zachwyty dla „doskonałej w kwadracie płótna kompozycji”, czy „scalenia koloru i rysunku”, ale z tego, że panteistyczna poetyka utożsamiania się z przyrodą, próba uchwycenia uniwersalnego rytmu, jest mu szczególnie bliska. „Oko” na każdej niemal stronie jest tej poetyki wyrazem.

Już w 1938 roku, w artykule o Gierymskim, o którym wspominałem powyżej, Czapski zapytuje:

„Czy możliwe były takie arcydzieła jak trawy i kwiaty Dürera, jak jego delikatne pejzaże z mikroskopijnymi miastami na niebieskich górach, ptaki i zwierzęta Pisanella, portrety Cloueta czy Hansa Holbeina, bez namiętnego, pokornego wpatrywania się w naturę, bez całych etapów pracy, gdzie najdalej idąca wierność jej oddania była jednym z głównych tej pracy zadań”.

Ale wówczas Czapski — teoretyk zastrzega się jeszcze nieco wstydliwie, że chodzi tu tylko o „*metodę rozwijania wrażliwości oka na formy i barwę*”.

„Poetyka natury” triumfuje natomiast w kontemplacyjnym okresie rosyjskim. Do najcenniejszych części „Oka” należą krótkie wstępy, kreślące tło okresów, w których powstawały zawarte w książce szkice. O latach spędzonych w sowieckich obozach Czapski pisze w sposób szczególnie głęboki i subtelny: „Kiedy dziś mówi mi ktoś współczująco: 'ach jak musiał Pan cierpieć w Rosji' odczuwam zażenowanie i sam tego nie rozumiejąc chcę zaprzeczyć; myślę, że moje młodzińcze lata w Paryżu były po jakimś trudniejsze. To była pierwsza w moim życiu konfrontacja marzenia z rzeczywistością. Może jest łatwiej być niewolnikiem niż wolnym? Mówią, że Murzyni niewolnicy żyli dłużej niż Murzyni wolni”.

„Brzozy na bladym niebie, wspaniałe błyszczące sroki, skaczące po zeschniętych liściach, nienaturalnej wielkości chwasty, wspaniałe, wybuchające na wiosnę i nieporównany urok tej pysznej, błyskawicznej wiosny północnej”.

Z Giazowca wspomina Czapski ten przepych stepowy, chęć rysowania „drobnej koniczynki w ząbki”. Zanotujmy jeszcze jedno charakterystyczne zdanie: „Czy można dojść do sztuki pełnej nie idąc nigdy tą wąską ścieżką pokory absolutnej, tej

czci do świata, które oko widzi, bez tej pracy gdzie jest możliwa obiektywna kontrola ścisłości oka i ścisłości ręki?”. „Pokorne wpatrywanie się w naturę”, „wąska ścieżka pokory absolutnej”: słownictwo to uzależnia sztukę od pewnej postawy moralnej, bliskiej chrześcijaństwa. Nie twierdzę, oczywiście, że identyfikacja z naturą ma podłoże specyficznie chrześcijańskie. Czapski cytuje w „Oku” piękne zdanie Dürera: „Z siebie samego człowiek nie może wykonać żadnego dobrego obrazu, ale jeżeli długo badał przedmiot i cały nim nasiąknął, to sztuka tak zasiana przyniesie owoc i wszystkie skarby tajemne serca będą wyrażone w dziele, w nowym stworzeniu”. Jakże to przypomina chińską opowieść o cesarzu, który zamawia u wielkiego malarza obraz kraba. Malarz prosi o dziesięć lat czasu. Po dziesięciu latach wzywa go cesarz: „Gdzie mój obraz”. — „Nie ma go jeszcze, ale namaluję go teraz”. Patrząc na obraz kraba doskonałego, cesarz pyta: „Dlaczego żądałeś dziesięciu lat, kiedy obraz namalowałeś w pięć minut?” — „Na to żeby namalować taki obraz trzeba najpierw *stać się* krabem”.

Ale słowo pokora oznacza u Czapskiego więcej niż „depersonalizację”.

„Jeżeli czytamy mistyków średniowiecznych” — pisze Czapski — „znajdujemy tam uderzające analogie między wizją artysty, drogami do tej wizji prowadzącymi, a drogami, które nas prowadzą do stanów ekstazy, do tego co Św. Jan od Krzyża nazywa *contactus Dei*. Nie chcę bynajmniej podszywać tutaj przeżycia artystycznego, nieskończenie bardziej zmysłowego, materialnego, pod ekstazy i stany modlitewne Św. Jana i innych, niemniej jednak analogie są tak uderzające, wykres stanów tak nieraz identyczny w swych załamaniach i uniesieniach, że najbardziej świecko nastawiony artysta powinien się nad tym zastanowić”.

Nie potrzebuję chyba podkreślać, że zastrzeżenia („nie chcę bynajmniej podszywać”) mniej tu ważą od samej sugestii, że doświadczenie artystyczne i doświadczenie religijne jest tej samej natury. Twierdzenie to nie jest nowe i w pewnym sensie zgodzi się na nie każdy, kto rozumie podział ludzkiego istnienia na dziedzinę powszednią, szarej ciągłości utrzymania życia materialnego, czynności powtarzanych w biologicznym połykaniu czasu i dziedzinę sakralną, przerywania ciągłości, ognia, otchłani, święta, buntu przeciwko bytowi. Do tej dziedziny sakralnej należy esencja doświadczenia religijnego, podobnie jak pewne formy doświadczenia artystycznego, jak erotyzm, narkotyki, wojna.

Wydaje mi się jednak, że Czapskiemu nie wystarczyłoby to zaliczenie doświadczenia artystycznego do dziedziny sakralnej ludzkiego istnienia. Podejrzewam u niego transfer chrześcijań-

skiej religijności na sztukę. Oto jak odpowiada on na nieco odmienne zresztą sformułowanie Malraux dla którego „w cywilizacji agnostycznej, 'spadkobierczyni wszelkiej wielkości', funkcją zastępczą religii jest wolność twórcza geniuszów-demiurgów”:

„Jeżeli sztuka ma wystarczyć, jeżeli będzie neo-religią agnostycznej kultury, jeżeli jest tylko rzuconym w ciemności zapytaniem na które nie może być odpowiedzi, bo nie ma komu odpowiadać, jeżeli Bach, Rembrandt czy Norwid są tylko zapytaniem a nie także odpowiedzią, nicią łączącą nas z doświadczeniem innego wymiaru, o którym nawet Proust pisze w swych stronach o śmierci Bergotte'a — sztuka jest wtedy jak wszystko w życiu, mówiąc językiem Kiriłłowa z „Biesów” — 'diabelskim wodewilem’”.

Można by odpowiedzieć, że „Śmierć Boga” nie oznacza przerywania nici z „doświadczeniem innego wymiaru”, po prostu dlatego, że ten „inny wymiar” istnieje w człowieku; że istnieją oczywiście tylko zapytania, które są „odповідzią”; że „diabeł” jest również tylko jedną z projekcji tego „innego wymiaru”. Ale cytaty ten interesuje nas tutaj tylko w tej mierze, w jakiej pomaga do zrozumienia stosunku Czapskiego do sztuki. Sztuka dla niego jest *funkcją* obiektywnej metafizyki o chrześcijańskim podłożu.

Esencją tej metafizyki jest zgoda na harmonię świata. Stąd tak mało zainteresowania u Czapskiego dla „prometejskiej”, buntowniczej formy sztuki. Myślę, że przeszedł on mimo dadaistów i nadrealistów dlatego, że nihilistyczne i „błuzniercze” formy sztuki są mu obce. Charakterystyczne: malarze, którym poświęca szkice, to Cézanne, Waliszewski, Gieryski, Bonnard, Cybis, Dufy, Derain — wszystkich łączy pewna forma aprobaty świata, miłości do natury, kultu tradycji. Istnieje również inna forma sztuki, na którą Czapski jest czuły, ale należy ona jeszcze ściślej do mitologii chrześcijaństwa: nazwałbym ją „sztuką odkupienia”. Reprezentują ją w „Oku” dwa szkice o malarzach, na jakże różnym poziomie: o Buffetie i Sutinie. Buffet, jedyna bodaj w „Oku” omyłka, ale omyłka zrozumiała (Buffet *nie jest* wielkim malarzem; talent jego jest bezsprzeczny; w nagonce na jego malarstwo użyto tylu nieuczciwych argumentów), to dla Czapskiego „struga świeżej krwi”. O Sutinie Czapski pisze z wyjątkową wrażliwością, widać że przeżył jego obrazy głęboko. Ale pewne akcenty w tym szkicu świadczą również o tym, że Czapski chce go pogodzić ze swą własną wizją świata. Nie neguję „głodu jakiegoś absolutu”, jest to stwierdzenie uniwersalne o ludziach, nie tylko o artystach. Ale Czapski pisze także, że Sutin „podskórnie, poświadamie głodny był innej harmonii:

„Gdybym był katolikiem, dużo bym chodził do kościołów”, to jego słowa. Marzył latami by malować zakonnice (czy tylko forma ich kornetów go pociągała?).”

Oba te podejścia „chrześcijańskie” do sztuki — „aprobaty świata” i „odkupienia” — są zresztą dla Czapskiego dialektycznie związane.

„Jeżeli chodzi o mnie” — pisze Czapski (motto do tego szkicu wzięte jest z pism Św. Teresy z Avili) — „długo męczyła mnie ta dwoistość podejścia — jedno analityczne, rozumowe, wyrastające z tradycji Holendrów i do pewnego stopnia z pointillistów i drugie, wariackie, dla siebie samego nieoczekiwane — prawdziwy skok w przepaść”. Znamy płótna Czapskiego wynikłe z jednego i z drugiego podejścia, choć nie wystawia on na ogół swoich „pokornych” studiów z natury. Szereg jego obrazów „piłowanych”, jak sam się wyraża, szanuję i cenię, jako dokumenty. W tej dziedzinie rozumiem jego podziw dla Jean Colin, który, gdyby nie jakże przedwczesna śmierć, mógł być może zostać współczesnym Vermeerem.

W „skokach” malarskich Czapskiego pasjonuje mnie jednak tradycja inna niż u Cézanne’a czy Bonnard’a. Myślę, że istnieje konflikt pomiędzy Czapskim „ideologiem malarstwa” i Czapskim-malarzem. Obrazy jego, które najwyżej cenię, to wyniki transponowanej, błyskawicznej obserwacji ludzkiej tragikomedii. Nieoczekiwana kompozycja (okno wagonu czy metra, którego widać tylko skrawek, przecięte wpół lustro, skrót korytarza, olbrzymie drzwi) okrutny stereotyp ludzkiej twarzy, malarski odpowiednik Steinberga czy Siné, świadomy wyrafinowany zgrzyt kolorów: tak jak Longhi czy Daumier, Czapski — malarz jest dla mnie satyrykiem współczesnej cywilizacji. Poetyka jego malarstwa jest ostra, przenikliwa, pozwala nam uchwycić swoiste, ekscentryczne piękno zawarte w społecznym banale. Wydaje mi się to dalekie od „pokory”, ale nie od tolerancji świata takim, jakim jest.

„Idealizm” Czapskiego — w negatywnym, marksistowskim ujęciu — nie szkodzi jego malarstwu. Szkodzi oczywiście czasem jego działalności krytycznej. Należy mu się uznanie za to, że włączył do „Oka” szkic o Bonnardzie z „epoki apokaliptycznej” pt. „Raj utracony”. We wstępie do tego paryskiego okresu pisze Czapski zresztą:

„Stwierdzam jak bardzo inaczej dzisiaj widzę Paryż. Aura powojenna, katastroficzna, rozplynęła się w troskach codziennych, planach na najbliższe miesiące”.

Ale w szkicu o Bonnardzie z tego okresu pisał Czapski, że oglądając w 1947 roku „martwe” Cybisa:

„odeczuł przepaść między tym malarstwem natury, radości i czystych spekulacji barwnych, a naszą dzisiejszą rzeczywistością”. I dalej: „przez lata w Polsce Niepodległej walczyliśmy o prawo artystów, by żyli tylko dla sztuki, wychodząc z założenia, że nie można tworzyć wielkiej sztuki, robiąc z niej, jak to chciał Matejko, służebnicę rzeczy ważniejszych. Ale co robić, kiedy tamte rzeczy, rzeczy ważniejsze w rozumieniu Matejki, przesłaniają cały świat, dławiają do tego stopnia, że genialna martwa natura Bonnarda dochodzi do nas jak wyraz 'raju utraconego', świata, który minął”.

Nie pytajmy teraz dla kogo „la Belle Epoque” była piękna, i czy istniał raj inny niż własny „raj Bonnard”, tak jak w 1947 roku mógł istnieć „raj Cybisa”. Huizinga dziwił się podobnie w swoim „Zmierzchu Średniowiecza”, że XV wiek, wiek „głodu, moru i wojny”, wiek strachu, wydał malarstwo tak idealnie, kryształowo-spokojne jak van Eycka czy Memlincka. Ale sztuka może być właśnie marzeniem o „raju utraconym”, może być snem o utopii, związki z jej epoką są nieraz zamaskowane, często oparte na sprzecznościach, zawsze dialektyczne.

Ostatni rozdział „Oka” poświęcony jest malarstwu abstrakcyjnemu. Słabością Czapskiego jest, że próbuje on podejść kryteriami raz estetycznymi, raz etycznymi do fenomenu, który wydaje mi się w pierwszym rzędzie socjologiczny. Zbyt dużo miejsca poświęca autor próbom sformułowania, zatrzymując się niestety na absurdalnej formule pedanta Seuphora: „sztuka abstrakcyjna to każda sztuka, która nie zawiera w sobie żadnej ewokacji rzeczywistości, niezależnie od tego czy jest ona, czy nie jest, punktem wyjścia dla samego artysty”. Trudno o więcej głupstw w tak krótkim zdaniu. Po pierwsze nie ma obrazu, który by nie był zdolny do „ewokowania” jakiegoś wycinka „rzeczywistości”, a szereg artystów, których Seuphor zalicza do „abstrakcjonistów” są to w istocie „surnaturaliści” (dają nam nie tyle *trompe l'œil* skały, muru czy rudy, co ich odlewy). Po drugie jeśli rzeczywistość jest punktem wyjścia dla artysty, to widz o pewnej wrażliwości ten punkt wyjścia odnajdzie: seuphorowska „abstrakcja” byłaby zatem wyłącznie sztuką dla prostaków. Po trzecie do powiedzenia Picassa: „nie ma sztuki abstrakcyjnej, trzeba zawsze od czegoś zacząć”, można dodać: „trzeba zawsze czegoś użyć”: elegancka kaligrafia Soulages'a może być odczytana jako powiększenie *aigrettes* na kapeluszach pięknych pań Boldiniego.

W podejściu Czapskiego do abstrakcji pokutuje również jego stary dogmat „czystego malarstwa”. Trzeba być bardzo naiwnym — pisze on — żeby dopiero u abstrakcjonistów wykrywać to „czyste” doznanie malarskie, ale przyznaje równocześnie że

„abstrakcyjniści stawiają cały akcent na ten *jeden* aspekt sztuki”. Twierdzenie to nie jest całkowicie mylne: myślę, że współczesna degradacja malarstwa jest paradoksalnie związana z dużym postępem w kierunku zrozumienia „na czym sztuka polega”. Postaram się to uzasadnić. Proces malarski w tradycji zachodniej porównałbym do procesu alchemicznego. Malarz dążył do „namalowania danego obrazu” tak, jak potrafił najlepiej. *Cud* malarski był „produktem ubocznym” tego zadania: nagradzał długą, uporczywą wyprawę w niewiadomym właściwie kierunku. Woringer, Elie Faure, ich popularyzator Malraux odkryli prawdę oczywistą: że malarstwo to gra barw i kształtów, uderzenie pędzlem. *Po co* długa i ryzykowna wyprawa, jeśli „cud” można wywołać świadomie? Tyle, że Giotto i Massaccio „esencjonalny”, Poliakov nie tak nas, niestety, wzrusza...

A oto inny element gdzie Czapski jest, myślę, na słusznym tropie, ale odwraca kolejność zjawisk. Wylicza on szereg „wstrząsów wzrokowych”: „Esz-floresy białe, pędzlem do malowania ścian, na szybie sklepowej w Amiens... mur szary, ciepły w Maisons-Laffitte, na którym białą farbą namalowano paralelogramy nierównego kształtu...” i zapytuje „czy i do jakiego stopnia zawdzięczam te nagłe przeżycia wpływom sztuki abstrakcyjnej?”. Byłbym skłonny odpowiedzieć: w żadnym. Ale wydaje mi się, że wobec nadchodzącej ery plastyku, emalii, chromu, wobec grożącej eliminacji porów drzewa, chropowatości, starych murów, surowców wyobraźni plastycznej jakimi są wilgoć i pleśń, potężny prąd współczesnego malarstwa (i nie tylko świadomie zgrupowany wokół „Art Brut”) chciałby stać się Anteuszem ludzkości, zachować kontakt z ziemią, kamieniem, z materią w swej ożywczej formie. W tym sensie Dubuffet to „Kamienie polne w salonie” i trudno się dziwić, że szmaty Burriego zastępują w mediolańskich drapaczach styczność z odpadkami, które pochłania i niweczy mechaniczny *gadget*.

Doprowadza mnie to do socjologicznej interpretacji współczesnego malarstwa abstrakcyjnego, która wydaje mi się nowa (bo nie natknąłem się na nią nigdzie, nie tylko w „Oku”). Chciałbym zaproponować podejście do abstrakcji jako reakcji na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo technologiczne (czy społeczeństwo wysoko uprzemysłowione” w sensie *industrial society*²). Ta reakcja

2. Dla uproszczenia będę w dalszym ciągu używał wyrażenia „społeczeństwo przemysłowe” rozumiejąc je jako społeczeństwo, w którym sektory pośrednictwa i usług przeważają już nad sektorem produkcyjnym.

może być dwojaka: bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy współczesnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie „kompensacyjna”): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym.

Zacznijmy od tego, że abstrakcja urodziła się pod hasłem „anty-sztuki”. Samolot jest piękniejszy od rzeźby greckiej, dynamomaszyna od Mony Lizy, której należy doczepić wąsy, spalić Louvre, spalić Watykan, od sześćdziesięciu lat hała te, głośne u Marinettiego, cichsze już dziś u Przybosa, są nam dobrze znane. Futuryzm, suprematyzm, konstruktywizm — był to „sen o społeczeństwie technologicznym”, jak starałem się wykazać niedawno w *Kulturze*, w artykule o rosyjskiej awangardzie (poza platońską utopią komunizmu, tezę tę można rozszerzyć oczywiście na Boccioniego, Mondriana, Delaunaya itd.). Ale maszyny to była nie tylko wieża Eiffla, bracia Wright, Blériot, Marconi. Wojna 1914-1918, pierwsza wojna „przemysłowa”, uświadomiła niektórym artystom groźbę nowej alienacji. Dada, wyrosły z Dada nadrealizm — wydają mi się nieświadomym *protestem* przeciw zapowiadającej się już niewoli społeczeństwa przemysłowego. Abstrakcja „geometryczna”, „zimna” byłaby w tym ujęciu po dziś dzień kontynuacją snu o utopii (choć Vasarely to już raczej ucieczka w „grę”, nieświadomy epigon włoskich, barokowych Jezuitów, wskrzesiciel anamorfoz, złudzeń optycznych i „camery obscury”). Abstrakcja „liryczna”, której związki z nadrealizmem są coraz bardziej oczywiste, byłaby natomiast próbą przechowania autonomii snu, obrony „Okopów Świętej Trójcy” wolności, których fundamentem jest podświadomość.

Nigdy nie mówiono tyle o „wolności” malarza (podejmując się odnaleźć to wyrażenie w każdym tekście o malarstwie abstrakcyjnym) co w społeczeństwach przemysłowych, w których zwykła, codzienna „wolność” ludzka jest coraz bardziej zagrożona. Ciekawe zresztą, że samo pojęcie „wolności” artysty, jako wartości wyższego rzędu, pojawia się dopiero w zaraniu rewolucji przemysłowej. Mówiąc o zagrożeniu wolności, nie myślę oczywiście o brutalnej formie totalitarnej, która wydaje mi się fenomenem przejściowym, wynikającym z różnych prób osiągnięcia etapu społeczeństwa przemysłowego, obojętne czy wywołanych ideologią wsteczną i nacjonalistyczną (wejść w przyszłość zachowując terrorem imaginacyjną przeszłość), czy ideologią utopijną i uniwersalną. Mam na myśli bardziej subtelne formy ludzkiej alienacji, zawarte w kulturze masowej, w formach współczesnych prasy, telewizji, radia, w *publicity*, *advertising* itd. Czuję się

tu zobowiązany do marginesowej uwagi, gdyż odnośnik byłby zbyt długi.

Zaobserwowałem, że nic nie jest bardziej niepopularne w pewnych sferach polskich socjologów i publicystów, jak zwracanie uwagi na niebezpieczeństwa zawarte w „kulturze masowej” i innych formach społeczeństwa przemysłowego. Typową (i zdrową) reakcją jest tutaj ironiczne echo, zawsze wywołane przez tego rodzaju dyskusje w artykułach najinteligentniejszego polskiego publicysty — Kisiela. Groźba telewizji? Dajcie nam najprzód telewizję — woła Kisiel. Demoralizacja wywołana sztuczną podniętą nieistniejących potrzeb? „dajcie nam najpierw to czego potrzebujemy!” — woła Kisiel. W przeciwieństwie do wielu „marksistów”, Kisiel poświęcił swój talent i swoją inteligencję pewnej formie „realizmu socjalistycznego”, opartej na „zdrowym rozsądku”. Myślę, że należy się tu jedno wyjaśnienie: od *industrial society* nie ma odwrotu, sny Ruskina czy Péguy — to absurd. „Dogonienie Stanów Zjednoczonych” jest oczywistym, uniwersalnym dziś imperatywem i jasne, że Kisiel zgadza się tu z Chruszczowem. Myślę tym niemniej, że „konkretyzm”, „realizm”, „pozytywizm” Kisiela (który jest dla mnie najbardziej charakterystycznym wyrazem polskiej opinii w inteligentnej formie) są pewną pozą, i że udaje on tylko pogardę dla wszelkich zagadnień związanych z „pojutrze” pod pretekstem, że Polska nie wkroczyła jeszcze w „jutro”. Jest to zresztą jedna tylko z wielu form polskiego prowincjonalizmu, wywołanego poczuciem, że skoro nie ma się żadnego wpływu na historię, historia to bzdura, a tu trzeba rodzić dzieci, orać i przełamywać opory biurokracji ku skromnemu ale możliwemu postępowi gospodarczemu.

Powróćmy do naszych rozważań o abstrakcji „lirycznej” jako formie buntu przeciw groźbom społeczeństwa przemysłowego. Jeśli tyle się mówi o „wolności” malarza abstrakcyjnego, czy nie oznacza to, że społeczeństwo „deleguje” w malarza swoją potrzebę wolności, z której w codziennym życiu zrezygnowało? Charakterystyczny wydaje mi się fakt, że w dzisiejszej Ameryce, a podejrzewam, że również w Rosji, młodzi ludzie stają się malarzami nie tyle dlatego, że chcą w formie plastycznej wyrazić swój stosunek do świata, ale dlatego, że bujny ich temperament może się wyrazić najswobodniej w malarstwie. Istotnie w pewnych przynajmniej kierunkach współczesnego malarstwa, jak w *action painting*, jedynym kryterium ich wartości jest siła temperamentu, agresywność, awanturniczość. Niezaprzeczalna wyższość Jackson Pollocka nad innymi, pokrewnymi mu malarzami polega właśnie

na tym, że czujemy jego fenomenalny dynamizm.

Ten fenomen „delegacji” potrzeby wolności przez społeczeństwo w sztuce, a szczególnie w malarstwie, jest oczywiście wygodny dla tych kilku synarchii, które nie całkiem jeszcze świadomie dążą ku realizacji społeczeństwa przemysłowego, niejasno przeczutego przez Burnhama.

Jedynie „skurcz doktrynalny” w Rosji stwarza tę szczególną atmosferę, w której malarz abstrakcyjny nie jest „funkcjonariuszem” od spraw wolności, ale autentycznym buntownikiem.

Czapski cytuje w „Oku” Malraux, wołającego na paryskiej Biennale: „Tu są artyści, którzy są wolni od świata i może władcy świata!” — i dziwi się, że „pisarz tej miary wpada w tego rodzaju pompatyczną frazeologię”. Podejrzewam, że Malraux, nie całkiem może świadomie, już w swych „Głosach milczenia” chciał ze sztuki stworzyć nowe „Opium dla ludu”. Zarówno autor „Condition humaine” jak minister rządu de Gaulle’a wydaje mi się w pierwszym rządzie zafascynowany problemem kierowania ludźmi, problemem władzy.

Zdaję sobie sprawę, że moja „teza” jest całkowicie intuicyjna i że należałoby ją lepiej uzasadnić niż w marginesowych uwagach „recenzyjnego” artykułu. Podejrzewam tym niemniej, że istnieją ściśle związki pomiędzy mutacją socjologiczną, jaką przeżywa nasze stulecie, i „rewolucją” artystyczną i że związki te mają dialektyczny charakter jaki pokrótce zaznaczyłem: nadania społeczeństwu przemysłowemu cech mitologicznych, lub adaptacji do tego społeczeństwa poprzez wyznaczenie malarstwu funkcji zastępczej, rezerwatu sił irracjonalnych.

W dyskusji nad problemem abstrakcji odszedłem od „Oka”. Chcę do niego powrócić nie po to, żeby zakończyć polemiczny artykuł „paroma przyjemnymi zdaniami”. W ciągu długoletniej przyjaźni często mówiliśmy z Józefem Czapskim o malarstwie. Poza Vuillardem, Bonnardem i akwarelami Cézanne’a, nie łączy nas we „współczesnym” malarstwie żaden wspólny entuzjazm. Dzieli nas przede wszystkim stosunek do nadrealizmu, który Czapski łączy z Boecklinem, a który dla mnie jest o wiele szerszym pojęciem, wykraczającym poza malarzy, którzy się podporządkowali, na krócej czy na dłużej, genialnej intuicji i ciasnej dyktaturze Bretona. Uderza mnie raczej zawsze, że mimo tak różnych „założeń” konfrontując nasze wrażenia, często lubimy te same obrazy w muzeach czy na współczesnych wystawach. Dowodzi to może, że pewna intensywność malarskiej wizji działa nawet w ramach odmiennych „poetyk”. Dufy stał mi się niemal niewidzialny na skutek wulgaryzacji jego wkładu przez słabych

epigonów — szkic Czapskiego dopomógł mi odnaleźć w jego obrazach niepowtarzalną „lekkość”. Myślę, że krótki szkic Czapskiego o Derainie uderza w samo *sedno* złożonego zagadnienia stosunku współczesnego malarstwa do zachodniej „klasycznej” tradycji. Szkic o „martwej naturze” pomaga do zrozumienia jak absurdalny jest polski (i francuski) termin na ten rodzaj malarstwa, które o tyle lepiej określa angielskie wyrażenie *still life* — „ciche życie”.

Ale w Czapskim-pisarzu najbardziej mnie interesują te własne elementy, które najwyżej cenię w jego malarstwie: obserwacja ludzi, nieoczekiwana *mise en page* sylwetki, błyskawiczna ewokacja, bliska nieraz karykatury. Szkic o Waliszewskim wydaje mi się przykładem jak można „wskrzesić” przyjaciela. Ta „teoretyczna” książka urzeka przede wszystkim konkretem.

(*Kultura* nr 9, 1960)

MARYNIA

Swój piękny tom wspomnień „Europa w rodzinie” zakończyła Maria Czapska migawką pewnej nocy w rodzinnych Przyłukach z listopada 1914 roku: „W zenicie maleńki, krągły księżyc biegł pośród lekkich obłoków. Gałęzie starych lip klaskały, zbijane wichurą. Mroźna, szumna noc, ogrom nieba i żarliwe pragnienie pełni życia, oby nic mi nie było oszczędzone, ani ból, ani trud”.

Historia spełniła to życzenie siedemnastoletniej Maryni zapewne ponad jej najśmielsze oczekiwania. Ściśle mówiąc, dała jej pełne możliwości rozwoju indywidualnego, wcześniej ją uwalniając od ciężaru klasowych i materialnych przywilejów, zdając ją i jej rodzeństwo na własne siły, własną odwagę, własną wyobraźnię. Pięć siostr i dwaj bracia, w dzieciństwie osieroceni zgonem matki, pozostali zawsze blisko ze sobą związani, ale los sprawił, że koleje życia Marii i Józefa potoczyły się równoległe od zarania aż po wspólne mieszkanko „na górce” w domu *Kultury*. Los ten spowodowany był niewątpliwie podwójnym pokrewieństwem między nimi, gdyż związek krwi utrwał się z latami w bliski związek duchowy między tymi dwiema równie silnymi i odmiennymi indywidualnościami. Pisząc te słowa nazajutrz po śmierci Maryni, nie będę się tu porywał na pobieżny zarys jej długiego i niezwyklego życia. „Europa w rodzinie” i „Czas odmieniony” Marii Czapskiej, „Wspomnienia starobielskie” i „Nieludzka ziemia” Józefa Czapskiego, wspólnie przez nich napisany „Dwugłos wspomnień” dają w sumie niemal pełną kronikę „na dwa fortepiany” losów brata i siostry od urodzenia aż po rok 1945. Kontrast między pięknym, klasycznym stylem Marii, opartym na metodzie doświadczonej archiwistki, autorki szeregu książek i szkiców historyczno-literackich, wysoko cenio-

nych przez najwybitniejszych polskich specjalistów i spontanicznym, barwnym, nerwowym słowem Józefa, stanowi jeden z uroków tej podwójnej autobiografii, którą dopełni niedługo od dawna oczekiwany „Dziennik” brata, prowadzony na nowo od ostatniej wojny: jego dzieło pisarskie najbliższe chyba mistrzostwa rysunków, przeplatających rękopis.

W zakończeniu mego artykułu dla *Kultury* o „Europie w rodzinie” pisałem, że Maria Czapska jest najciekawsza i najbardziej wzruszająca kiedy opisuje własne dzieciństwo: „Dzieci bywają nieraz przejrzyste. Ale rzadko się zdarza, aby osoba dojrzała potrafiła przekazać równie bezpośrednio i bez cienia jakiegokolwiek stylizacji istotę swych dziecinnych przeżyć. Maria Czapska tego dokonuje — gdyż mądrość i przejrzystość idą u niej w parze”. Dodam dzisiaj, że Maria Czapska należała do tej niezmiernie rzadkiej kategorii ludzi, którzy są wprost psychicznie niezdolni do zakłamania, nawet w najbardziej złagodzonej, towarzysko powszechnej formie. Świadczy o tym w jej twórczości „Ludwika Śniadecka”, książka za którą otrzymała przed wojną nagrodę *Wiadomości literackich* — ówczesny polski ekwiwalent *Prix Goncourt*. Gustaw Herling-Grudziński tak pisał o drugim, rzymskim wydaniu tej książki: „Jest to na pewno jedna z najlepszych polskich monografii historycznych. Czapska jest tak czujna i tak wrażliwa, tak sprawiedliwa i bezinteresowna, że wydaje się jak gdyby sama uczestniczyła *ex post* w sprawach i zdarzeniach, które opisuje”. W przedmowie do swych świetnych „szkiców mickiewiczowskich” pisze sama Czapska: „Pracując nad Mickiewiczem i jego epoką starałam się docierać do istoty rzeczy każdego zagadnienia w przekonaniu, że zbliżenie do prawdy i jawność są wymowniejsze i moralniejsze od przemilczeń, legend i nieudomówień”. I cytuje to powiedzenie Słowackiego, godne Kierkegaarda: „Mickiewicz stale reputację rozsądnego człowieka na szwank wystawia, bo mu Bóg miłszy, niż reputacja”.

Myślę, że to zamięłowanie do prawdy tak związane z nietkniętą u niej przyjrzyistością dzieciństwa leżało u sedna tego rzadkiego talentu przyjaźni, który dzieliła ze swym bratem. Marynia i Józio byli bliskimi przyjaciółmi ludzi o czterdzieści lat od nich starszych i o pięćdziesiąt lat od nich młodszych. Najdziwniejsze jednak, że było to *na równej stopie* zarówno z Dymitrem Mereżkowskim czy Danielem Halévy (w stronę wieku XIX), jak z Adamem Michnikiem czy Wojciechem Karpińskim (w stronę wieku XXI). We wczesnej młodości byli na tyle „dojrzałi”, przekroczywszy osiemdziesiątkę na tyle „młodociani”, aby przy-

jażn prawdziwa i wzajemne zaufanie niweczyły tak często nieprzekraczalną „granicę wieku”.

Za parę dni spocznie Marynia na wiejskim cmentarzyku w Le Mesnil-le-Roi, w pobliżu Zygmunta Hertza, który często do niej „na górkę” zachodził. Po jego śmierci ukazało się w *Res Publica* wspomnienie o nim, podpisane inicjałami R.S., którego młody autor w kapitalnym skrócie przedstawił ustrój „udzielnego księstwa na Maisons-Laffitte” i niezastąpioną w nim rolę Zygmunta. Marynia dalej stała od pisma, aby dojść do jej narożnego pokoju na szczycie domu trzeba było przejść obok pracowni Józia, wdrapać się o piętro wyżej, prześliznąć przez wąski korytarz. Jak często się zdarza, rola Maryni w środowisku *Kultury* odpowiadała topologii domu: zasiadając naprzeciw niej w głębokim fotelu, inną miarą sądziło się wypadki dnia, czy nawet lat. Gościa witał przejrzysty uśmiech, rozjaśniający piękną, klasyczną twarz tej starszej i tak młodej pani, dla której Mickiewicz czy Norwid byli równie bliscy i znajomi jak jej współcześni. Maryni można było wyznać wszystko co człowiekowi leżało na sercu i spotkać się z tym samym, zawsze żywym zrozumieniem. Tolerancja jej nie znała granic, może dlatego że będąc sama człowiekiem prawym i mądrym nigdy nie zapomniała, że — jak pisał Mickiewicz do przyjaciół cytując „Naśladowanie”: „Ludźmi jesteśmy i tylko ludźmi ułomnymi, choćby nas inni brali za aniołów”.

Paryż, 12 czerwca 1981

(*Kultura* nr 7-8, 1981)

LEBENSTEIN — MITOTWÓRCA LUDZKIEJ NATURY

*Gdybym miał przedstawić czym jest dla mnie świat
wziąłbym chomika albo jeża albo kreta,
posadziłbym go na fotelu wieczorem w teatrze
i przytykając ucho do mokrego pyszczka
słuchałbym co mówi o świetle reflektorów,
o dźwiękach muzyki i ruchach baletu.*

Czesław Miłosz: *Po ziemi naszej.*

„Tworzenie sztuki — pisze Leszek Kołakowski w *Obecności mitu* — musi odwoływać się do władzy jaką w sobie noszę, bo tylko dzięki tej władzy odważam się wypowiedzieć własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych”.

Nie znam dziś malarza do którego te słowa przylegają tak ściśle jak do Jana Lebensteina. Cieszy mnie zresztą analogia jaką widzę między głosem Kołakowskiego, wołającym na pustyni filozofii współczesnej, i gestem malarskim którym Lebenstein zdołał uniknąć pułapki, w którą wpadła współczesna sztuka. Ani w jednym ani w drugim wypadku nie jest to protest tradycjonalisty w imię stereotypów godności człowieka czy trwałości piękna. Widzę natomiast wspólnotę w niedopowiedzianym oporze Kołakowskiego przeciw nowemu mitowi głoszącemu śmierć człowieka i reakcji Lebensteina na równoległy mit śmierci sztuki¹.

1. „Niedopowiedzianym”: Wspaniała książka Kołakowskiego zwrócona jest w pierwszym rzędzie przeciw imperialistycznej ideologii rzekomego racjonalizmu naukowego i filozofii, która słowami Koestlera „chciała obrzezać logikę, a niemal skastrowała myśl”.

Naiwne te mity wywodzą się oba ze słusznej reakcji przeciw sztucznemu rozwodowi między kulturą i naturą, przeciw antropocentrycznej koncepcji świata. Ale jeśli natura ciągnie wilka do lasu, ta sama natura człowieka z lasu wygania. Stąd paradoksalny humanizm tych, którzy przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną; przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; „zwierzę” nad „człowieka”; ciało nad ducha. Ostatnia fala antymetafizyczna wydaje się świadczyć tą nową skalą wartości o przekonaniu, że to co rzekomo „wyższe” jest mniej dla człowieka przyrodzone od tego co rzekome „niższe”. Tak jakby wyraz ludzki najbardziej sublimowany, dzieło ludzkie najbardziej złożone, najmisterniej skomponowane mniej były naturalne niż ul czy mrowisko, równie przecież jak Sykstyna czy „Cosi fan Tutte” tajemnicze. Filozofowie zerowego punktu człowieczeństwa zaprzeczają zresztą każdą linią swego dzieła tej centralnej tezie, subtelnością wywodu przewyższając banalnych humanistów. Równie bezwiednie piłują gałąź na której chcą osiąść autorzy długich książek o niemożności komunikacji. O jednych i o drugich Gombrowicz, który wiedział że nawet gromiąc mity się je tworzy, pisał że „im mądrzej, tym głupiej”.

W sztuce bywa różnie, zależy od tworzywa i od twórcy. Mit „Księcia Niezłomnego” nie słabnie w ujęciu Grotowskiego, nawet jeśli „wyższe” pobudki honoru i ofiary redukuje on pozornie do algolanii. Podobnie ma się rzecz z dwoma filmami, które tyle wywołały w tym roku oburzenia. „Ostatnie tango w Paryżu”, to seks rzekomo „zwierzęcy” (słusznie przypomina Kołakowski, że jest on u człowieka właśnie wyłącznie ludzki — tautologia kryje tu prawdę natury), a przecież — mimo redukcji — „Amour Fou” i „Liebestod”. Jeszcze niżej chciał zejść twórca „La Grande Bouffe”. Ale to Wielkie Żarcie nie jest niczym innym jak agresywną wersją mitu o utraconym raju dzieciństwa, o wyjściu z życia potrzeby i codzienności w matczyne łono grobu. Mitotwórcza funkcja sztuki może być zatem niezależna od szczebla, na którym traktuje ludzkie sprawy. Dlaczego ostatnie wcielenie manichejskiej herezji dokonało największego spustoszenia właśnie w sztuce plastycznej? Dlaczego autorzy zdarzeń, notatek, conceptów, z trudno zrozumiałych powodów nadal uważani za kontynuatorów imprezy zaczętej w Altamirze i zaklasyfikowanej w muzeach, wydają się siły mitotwórczej pozbawieni? Kwestia ta, którą muszę wyjaśnić dla uzasadnienia mojej interpretacji dzieła Lebensteina, wymaga dłuższego wywodu.

Co widzimy dzisiaj w nowojorskim Momie, w Kassel, Wenecji, Sao Paulo czy na pompidolskiej wystawie „72”? Nie ma

rzecz prosta sztalug. Jedynie korporacyjna kooptacja legitymuje ciągłość z pierwszymi paryskimi „salonami”, opisanymi przez Diderota. „Dzieła” wystawione, to przeważnie dokumenty, ankiety, środowiska, zestawy informacyjne (imitacje funkcji poznawczych czy technologicznych), lub wykrojone z codzienności zdarzenia i doświadczenia cielesne (próby przekazania percepcji surowej). A więc dziecko bawiące się w zepsuty telefon, dziecko odkrywające łyżkę, czy zdziwione własnym kciukiem. Nie są to, rzecz jasna, ani „wariactwa”, ani „barbarzyństwa”, ani „nabierania”. Artyści ci są świadomi, inteligentni, subtelni, często wrażliwi, niemal zawsze „szczerzy”. W grę wchodzi tu zawsze ta sama nieufność do „wyższych” funkcji ludzkich, chęć redukcji człowieka, którego — powtarzam — zredukować nie można, tak jak nie można zredukować — do czego? — ani psa ani kota. Nieufność, stara zresztą jak mądrość narodów, wyrażona w przysłowiu francuskim *qui veut faire l'ange fait la bête*, opartym na niezrozumieniu że anioł w człowieku jest również zwierzęciem, zwierzę również aniołem. Słuszna jest ta nieufność we współczesnej kulturze gdy odnosi się do artystów wzniosłych z intencji, idealistów programowych, wierzących w moralizujące posłannictwo sztuki i przez to odciętych „od góry” od funkcji mitotwórczej. Ale podświadomość zachowuje autonomię nawet w ramach najbardziej zakłamanych i fałszywych założeń i może przemycić odblask mitu (mocą nieoczekiwanego zestawienia słów czy form) nawet w obrazie przedstawiającym „Zwycięstwo Cnoty nad Grzechem”, czy „Zwycięstwo Mao nad powodzią”, nawet w wierszu sławiącym Cud nad Wisłą czy wielkoduszność Stalina. Awangarda ostatnich dziesięciu lat pozbawiła się funkcji mitotwórczej „od dołu” i pozbawiła się jej chyba całkowicie. Mógłbym — myślę — uzasadnić to dla każdej branży plastycznej awangardy: cybernetyków, ekologów, topologów, conceptualistów: wszystkich cechuje naiwnie dosłowny empiryzm i redukcjonalizm. Ograniczę się tu do „Body Art”, sztuki opartej na percepcji cielesnej, gdyż niemoc jej jest bezpośrednio związana z redukcyjną koncepcją natury ludzkiej, której sprzeczności są źródłem i treścią dzieła Lebensteina.

Jak w każdym nieporozumieniu we współczesnej kulturze mamy tu do czynienia z popularyzacją długo zaniedbanej prawdy: jest nią w tym wypadku uczestnictwo całego ciała w życiu wyobraźni. Prawdy zaniedbanej, ale nie nowej, choć sformułowano ją stosunkowo niedawno. Hans Bellmer napisał czterdzieści lat temu rozprawę pod tytułem „Mała Anatomia Podświadomości Fizycznej czyli Anatomia Obrazu”. Kiedy coś widzimy — pisał

mi Bellmer kilka lat temu — zaangażowane jest w tym nie tylko nasze oko, ale żołądek, ucho, nasze odczucie ruchu ciała, nasz system nerwowy w całości". Filozofia potwierdziła to nieco później w teorii *tacit knowledge* wyłożonej przez Michalel Polanyi, dla którego „sposób w jaki ciało uczestniczy w akcie poznawczym należy uogólnić aż do cielesnych korzeni każdej wiedzy i każdej myśli” („Knowing and Being”, 1969). Jeśli świadomość ludzka wydaje się nam największym wybrykiem natury (choćby przez to, że nas od natury odcina), to przecież, na swój sposób, naturę kalkuje. Nawet myśl zachodnia, oparta na tym odcięciu, obfituje w pomosty rzucone między ciało i ducha, naturę i kulturę: od tradycji ezoterycznej, poprzez Romantyków, Rimbauda, Prousta do nadrealistów. Kabała, alchemia (za sprawą materialnych drogowskazów ku duchowej doskonałości) na tym polegają. Artysta spotyka się tu z mistykiem: Św. Ignacy Lojola mówi, że czuł zapach siarki zawsze gdy myślał o piekle, Flaubert miał w ustach smak arszeniku przez kilka tygodni po „zatruciu” Pani Bovary. Romantycy odkrywają sedno samego procesu (Novalis: „forma kwiatu jest tej samej natury co kwiaty naszej wyobraźni”). Dla Prousta dźwięnią wyobraźni jest zawsze bodziec cielesny (pozycja ciała we śnie, potknięcie się na bruku dziedzica domu Guermentes’ów, dźwięk srebra porządkowanego przez służbę, przysłowiowy smak „magda-lenki”). Dla nadrealistów staje się to wręcz programem: „zlikwidować fałszywą antynomię między reprezentacją umysłową i percepcją fizyczną... rzucić most między sztucznie oddzielonymi światami jawy i snu, rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej” (Breton: „Les Vases Communicants”). Nie wchodzę tu w rozróżnienie z jakiego brzegu rzucają się te mosty (dla mistyków wszystko jest „boskie”, dla nadrealistów wszystko jest „ludzkie”). Sednem zagadnienia jest łączność między naturą i mitem.

Artyści z grupy „Body Art” żadnego mostu nie rzucają: pozostają wrośnięci w brzeg własnego ciała. Prekursorem „Body Art” (tak jak niemal całej awangardy ostatnich dziesięciu lat) był dziwaczny geniusz, przedwcześnie zmarły Yves Klein, którego „Anthropométries” wydawały się w latach pięćdziesiątych niezrozumiałe. Dziś dzieło tego małego Leonarda absurdu i przygody rozparcelowane jest między setki nieświadomych epigonów. Donald Burgy jest autorem „Dokumentacji o ciąży Mrs. Geoffrey Moran od 3. 4. 68 do narodzenia Sean Morana 3. 1. 69”, zawierającej fotografie i pomiary z okresu ciąży, zaświadczenia lekarskie, fotografie porodu małego Seana. Dan Graham interesuje się ruchami ciał w przestrzeni i ich wzajemną percepcją: wręcza

kamery dwum wykonawcom, którzy filmują się nawzajem, krążąc wokół siebie. Gina Pane je na swej „wystawie” zgniłe mięso, lub kładzie się ubrana na metalowym sienniku, pod którym pali się ogień. „Dziełem” jest sam akt, film aktu, przypalone części garderoby. Awangardowy zespół kanadyjski, którego nazwy zapomniałem, siusia na śnieg, po czym żółtawe lejki mierzy i fotografuje. Denis Oppenheim długo męczy się w błocie, aby sfotografować miejsce swej kaźni i jej ślady. Vito Acconci (uznany przez część artystycznej krytyki za przywódcę grupy) gryzie własną nogę, wbija sobie drzazgi za paznokcie i gniecie karaluchy na brzuchu.

U źródeł tej „twórczości” mamy inwersję pasji moralnej, przekonanie, że wszystko co nie jest powszedniością i ciałem nie może być „autentyczne”. Tworzywem (jeśli można jeszcze użyć tego słowa) jest surowiec pewnych form wrażliwości będących jednym z ważnych źródeł sztuki. Wrażliwość tę skondensował Gombrowicz w postaci Leona w „Kosmosie”. Pod pozorami prowincjonalnego ramola mamy tu groźnego demiurga, karykaturalny autoportret autora. Leon umie nadać sakralną siłę dłubaniu w zębie, lepieniu kulek z chleba, wszelkim formom wstydlwego „gmerania”, które tak wiele znaczy w gombrowiczowskiej poezji (choćby w „Ferdydurke” straszne zabiegi z kompotem, czy mucha w trzewiku Nowoczesnej). Nadanie magicznego znaczenia bulgotom ciała czy obgryzaniu paznokci jest niewątpliwie najniższą formą prywatnego mitu, który wzmacnia się w obsesyjnych rytuałach neurozy. Paradoxem współczesnej awangardy jest to, że Leon a nie Gombrowicz jest dla niej wzorem artysty, dziełem sztuki zaś nie „Kosmos” czy „Ferdydurke”, a samo leonowe „gmeranie”, gdyż ono jedynie nie kłamie. Czymże zresztą jest końcowa „celebracja” publiczna Leona na tatrzańskiej polanie, jeśli nie formą, autentycznego tym razem, *happening*’u?

Jednym z kluczowych pytań, postawionych przez Kołakowskiego w *Obecności mitu* jest: „Czy można bez sprzeczności (lub bez błędnego koła) zrozumieć mit w jego biologicznych funkcjach i zarazem zrozumieć mitycznie własną biologię?”. Wydaje mi się, że w tym błędnym kole zamknięta jest właśnie prawda sztuki. Nie biorę tu — rzecz jasna — pojęcia „zrozumienia” dosłownie. Ale myślę, że sztuka może spełniać swą mitotwórczą funkcję jedynie gdy odnosi się zarazem do przyrody w człowieku i do sytuacji człowieka w przyrodzie. Jest to — nawiasem mówiąc — jedyny wspólny mianownik twórczości dwóch pisarzy, których najwyżej cenię w polskiej literaturze

współczesnej — Gombrowicza i Miłosza. Jest to również nie przewodnia jaką widzę w dziele Jana Lebensteina. Dlatego użyłem w tytule tego szkicu wyrażenia „natura ludzka”: wydaje mi się ono zarazem bogatsze (gdyż zawiera w sobie przyrodę) i skromniejsze od tego „człowieka”, który — uświęcony przez kulturę — brzmi dumnie, ale i nieco fałszywie. Dlatego też wolę „ahumanizm” od „humanizmu”. Pierwszym teoretykiem ahumanizmu, który ma wielu wyznawców, ale równie jak Monsieur Jourdain nieświadomych swego nastawienia do spraw ludzkich, był Audiberti. Widywałem go niemal co dzień gdy pisałem dwadzieścia lat temu „L'Abhumanisme” (Gallimard, 1955). Pytał mnie, czytając mi rękopis, czy jest to równie „solidne” jak „L'Etre et le Néant” Sartre'a. Przywiązywałem wówczas wielką wagę do ścisłości logicznego wyводу, a skądinąd zaślepił mnie blask audibertowych fajerwerków. Sięgnąłem na nowo po tę książkę dopiero po przeczytaniu *Obecności mitu* i zadziwiła mnie intuicja z jaką Audiberti przeczuł zarazem odkrycia i ograniczenia teorii biologizujących człowieka, które rozwinęły się od tego czasu. Ahumanizm — powiada Audiberti — „*C'est l'homme acceptant de perdre de vue qu'il est le centre de l'univers. Et peut-être, aussi, qu'il n'est pas le centre de l'univers*”. Nie jest to zwykła gra słów. W pozornym paradoksie Audiberti'ego widzę lapidarne sformułowanie dwóch funkcji świadomości, którym poświęcona jest książka Kołakowskiego. Świadomość technologiczno-poznawcza uczy nas, że człowiek nie tylko nie stanowi centrum stworzenia, ale jest ekscentrycznym przypadkiem w procesie ewolucyjnym. Ale jeśli ta świadomość nie ma się przekształcić w zubożającą ideologię (uzurpując przestrzeń wrodzonej człowiekowi świadomości mitycznej), towarzyszy jej rozumowo odarte z cech transcendentalnych przeświadczenie, że człowiek na swój sposób (konieczny dla utrzymania jego tożsamości) jest przecież również „ośrodkiem wszechświata”.

Nie znaczy to oczywiście że wystarczy uznać rozumem konieczność współzycia obu porządków, i słusznie przypomina nam Kołakowski, że „prawdziwe uczestnictwo w micie jest pełnym aktem osobowego przyjęcia mitycznych realności”. Istnieje jednak dziedzina, która czerpie z obu porządków, dzięki której egzystencjalne rozdarcie doznaje zawieszenia mniej może przełotnego i złudnego niż w erotyzmie czy narkotykach. Dziedziną tą jest sztuka. Pięknie nam o tym mówi Proust, ale jedynym jego argumentem przekonującym jest tu jego własne dzieło.

Czy można, choć w tym jednym wypadku, wyprowadzić „rozumienie mityczne własnej biologii” od „biologicznych funk-

cji mitu”? Wydaje mi się, że sprzeczność, o której mówi Kołakowski, polega między innymi na tym, że mechanizmy przyrodzone uważane są zwykle za ściśle utylitarne. Descartes myślał, że u zwierzęcia wszystko jest automatem. Kpi z niego już Restif de la Bretonne: urodzony na wsi, Monsieur Nicolas wie że psy płaczą. Redukcja instynktów do konserwacji gatunków (adaptacji organizmów do środowiska) zuboża biologiczne interpretacje sztuki podobnie jak gęś Lorenza czy małpa Morrisa zubożają człowieka w ogóle. Nie dlatego że animalizowanie sprawności ludzkich pozbawia człowieka wymiaru metafizycznego. Wręcz odwrotnie: dlatego że przyroda jest potencjalnie bogatsza niż racjonalizacja na jej temat biologa czy zoologa.

Stąd częściowa tylko przydatność wywodu dzieła sztuki od eksploracji nieznanych składników środowiska (wszystkie ssaki), gry (młode ssaki), poczucia rytmu i równowagi (małpy człekokształtne). Jeden z najsubtelniejszych eksploratorów kultury, Morse Peckham, proponuje bardziej oryginalną interpretację biologiczną sztuki („Man's Rage for Chaos: Biology, Behaviour and the Arts”, 1965). Człowiek — twierdzi Peckham — pragnie nade wszystko świata ściśle zdeterminowanego i uporządkowanego, ale ta wrodzona skłonność do porządku, pozwalająca człowiekowi rozwiązać większość problemów stawianych mu przez środowisko, staje się przeszkodą gdy zachodzi potrzeba skorygowania tej orientacji. Peckham zakłada wobec tego że musi być jakaś sprawność ludzka służąca do łamania owej podstawowej orientacji, do osłabienia tyranicznej potrzeby porządku, aby przygotować jednostkę (w rzadkich wypadkach, gdy będzie to potrzebne, czy nawet konieczne) do percepcji elementów na ogół z percepcji wykluczonych na skutek jej zaprogramowania na porządek. Za ten mechanizm adaptacyjny uważa Peckham sztukę, która wzmacnia zdolność do zauważenia odchylenia między wzorem behawioralnym i potrzebą reagowania na nieoczekiwane wyzwania rzucane przez środowisko. W życiu praktycznym człowiek wymaga porządku. Jedynie sztuka, która „z reguły” własne reguły łamie, pozwala mu *bez zagrożenia* na niezbędne doświadczenie chaosu.

„Bez zagrożenia”: narzuca się tu analogia z arystotelesowską katharsis (tragedia oczyszcza słuchacza poprzez współczucie i grozę). Również i ten argument, w założeniu religijny, zbiologizował się z czasem. John Keble twierdził przed wiekiem, że poezja jest „klapą bezpieczeństwa dla potężnego umysłu”, że zdarza się jej „chronić ludzi przed szaleństwem”, zastrzegając jednocześnie że jeśli poezja „odsłania najzarliwsze emocje umys-

łu", może to uczynić „jedynie w pewnych szatach i przebraniach”. Rozwija ten argument poeta amerykański Stanley Burnshaw w pięknej książce „The Seamless Web” (George Braziler, 1970). Jego „Tkanina bez Szwu”, to oczywiście jedność Istnienia. Burnshaw opiera się na ostatnich pracach dotyczących współzależności w ludzkim mózgu ośrodków „zwierzęcych” i wytworzonych podczas wolnego procesu hominizacji. Nie wchodząc tu w anatomiczną terminologię, tezą jego jest, że sztuka świadczy o konflikcie — i rozejmie — między dwoma głównymi siłami ludzkiego umysłu — siły „prymitywnej” i siły „cywilizowanej” myśli interpretującej i kontrolującej. Prymitywna, „niższa” część mózgu dąży do natychmiastowej realizacji tego, co nazywamy impulsem „zwierzęcym”, ale instrukcje, jakie wysyła w korę mózgową część niższa, poddane są kontroli i cenzurze wyższych ośrodków myśli. „Im silniej proces cywilizacyjny dąży do całkowitego panowania — powiada Burnshaw — im bardziej staje się represyjny, tym mocniejszy z kolei jest kontratak procesu prymitywnego. Konflikt staje się tedy normatywną częścią egzystencji dla umysłu, w którym żadna z sił nie może całkowicie pokonać drugiej: musi on osiągnąć równowagę, aby umożliwić człowiekowi przeżycie... Jedną z form tej równowagi jest rozejm, którym jest sztuka; za jej pomocą pewne najgłębsze potrzeby organizmu zaspokajane są poprzez twory wyobraźni”.

Jak widać, nawet utylitarne teorie biologicznych korzeni sztuki nie są z konieczności redukcyjne. Peckham za warunek stawia „bezinteresowność” sztuki, Burnshaw podkreśla zasadniczą potrzebę „transpozycji”. Szersze horyzonty otwiera Roger Caillois, twierdząc że utylitaryzm biologiczny nie jest uniwersalnym prawem przyrody. „Mity — powiada Caillois — nie są bynajmniej barierami ustawionymi na niebezpiecznych zakrętach w celu przedłużenia jednostki czy gatunku”. Nie jest on oczywiście pierwszy na tej drodze. „Orgiastische Selbstvernichtung” Nietzschego, czy instynkt śmierci, uznany przez późnego Freuda za równie w psychice ludzkiej ważny jak seksualne libido, są również zaprzeczeniem prymatu *élan vital*. Każdy organizm żyjący odczuwa być może zakłócenie nieorganicznego spokoju spowodowane powołaniem go do życia. Wola życia współistniałaby wtedy z potajemną zgodą na jego porzucenie. Ale Caillois idzie o wiele dalej. Twierdzi, że kluczowym zagadnieniem jest rozróżnienie między użytecznością i zbytkiem. Nawet biologiczni redukcjoniści sądzą, że naturą rządzi jedynie użyteczność: zbytek, rozrzutność, kaprys uważają za zjawiska wyłącznie ludzkie. Człowiek chce za wszelką cenę uniknąć pojęcia sztuki w odniesieniu

do niezerównanej estetyki minerałów czy skrzydeł motyli; pojęcia przebrania w odniesieniu do mimetyzmu owadów. „Aby uniknąć tych słów zabronionych — pisze Caillois w „Méduse et Co.” (Gallimard, 1960) — woli się na ogół uznać za absolut kryterium użyteczności, to znaczy zachowania życia w przyrodzie, w której rzuca się wprost w oczy — jeśli zaniechać przypisywania biologii reakcji właściwych człowiekowi — że rządzi nią ogromna rozrzutność, gdzie nic, absolutnie nic, nie wskazuje na to, aby odpowiednik zbytowego wydatku bez zrozumiałego celu nie był regułą bardziej ogólną i bardziej wiążącą niż wąski interes żywotny, niż imperatyw zbawienia gatunku”. Rozważaniom tym poświęcił Caillois niemal całość swego fascynującego dzieła. Ostatnia jego książka, „La pieuvre: essai sur la logique de l'Imaginaire” (La Table Ronde, 1973), naprowadziła go, poprzez eksplorację wszystkich interpretacji ośmiornicy w mitach i w sztuce, na pojęcie, które wydaje mi się dla analizy twórczości artystycznej szczególnie ważne: *wyobraźni słusznej* (*imagination juste*). Już w swym przedwojennym esej o „Mantis religiosa” (o którym wspomina Kołakowski), dawał Caillois do rozumienia, że wyobraźnia jest jednym z możliwych przedłużeń natury. Powiada on dzisiaj wyraźnie, że podobne unerwienie przebiega poprzez całe pole jedności istnienia i narzuca od jednego do drugiego krańca normy nie identyczne — rzecz jasna — lecz przynajmniej równoległe i solidarne. „W tej perspektywie — pisze Caillois — pozwoliłem sobie mówić o wyobraźni słusznej, podczas gdy logika nieśmiała, źle pojmująca swoją ścisłość (dzięki właśnie pewnemu brakowi wyobraźni) sądzi porywczo, że te oba pojęcia są przeciwstawne”.

Twierdzę, że wyobraźnia Lebensteina jest *wyobraźnią słuszną*. Winienem może wyjaśnić czytelnikowi, dlaczego do pierwotnego tematu tego artykułu przechodzę dopiero po tak długim wstępie. Trochę dlatego — wyznam — że redukcyjna „krytyka artystyczna”, na której nawet żywa mucha nie siądzie, coraz bardziej mnie nudzi. Dlatego podarłem pierwszą wersję tego tekstu po przeczytaniu *Obecności mitu*. Definicja mitotwórczej funkcji sztuki, podana przez Kołakowskiego, odpowiada temu co głęboko myślę o Lebensteinie: w moim artykule nie było na ten najważniejszy temat ani słowa. Stąd próba zastanowienia się nad tą przestrzenią w kulturze i w naturze ludzkiej, która została dla mnie nagle wypełniona dziełem Lebensteina.

Janek Lebenstein jest moim przyjacielem od piętnastu lat, ale obrazy jego zafascynowały mnie zanim go poznałem, kiedy tylko zetknąłem się z nimi poprzez reprodukcje w krajowych

wydawnictwach. Pisałem o nim od tego czasu kilkakrotnie i mam pewną satysfakcję z tego, że żadna z moich interpretacji jego wczesnej twórczości nie koliduje z jego późniejszym rozwojem. W późnych latach pięćdziesiątych na porządku dziennym były jeszcze naiwne rozróżnienia między malarstwem „abstrakcyjnym” i „figuratywnym”. W artykule napisanym wiele lat temu dla nowojorskiego *Arts* ostrzegałem przed klasyfikowaniem Lebensteina jako abstrakcjonisty i pisałem że jego figury osiowe są „zaszyfrowaną pieczęcią Erosa i Tanatosa”. Pozwala mi to dziś widzieć w rozwoju dzieła Lebensteina jakby mimetyzm stworzenia: od pierwotnego kręgowca, od ideogramu szkieletu (tak mniej więcej określił w pięknym wierszu dzieło Lebensteina z tego okresu ze zwykłą sobie głęboką intuicją Aleksander Wat), poprzez stwory „przedpotopowe” do „natury ludzkiej” w jej rozdarciu między swoimi skłóconymi składnikami.

Zrozumiała to mądra Mary McCarthy, która w przenikliwym wstępie do katalogu wystawy Lebensteina w nowojorskiej Bodley Gallery, (listopad-grudzień 1972) pisze: „Figury osiowe Lebensteina są nadal stałą podstawą jego wizji życia. Wizja ta wzbogaciła się, stała się jeszcze bardziej malarska, jej punkty odniesienia się pomnożyły. Ale podstawa jest bisekstylna — przekrój wzdłuż środkowej osi. Najniższy kręgowiec podzielony został absurdalnie sztywną linijką kręgosłupa. Absurdalna ława oddziela sędziów od przysięgłych czy oskarżonych... Nie wiem czy Lebenstein czyta Platona, ale patrząc na jego obrazy publiczności w kinie, zafascynowanej ekranem, przyszła mi na myśl jakaś smutna, zdegradowana wersja mitu „Jaskini”, podobnie jak rozdwojone figury osiowe są echem innego mitu z „Sympozjonu”, który mówi nam jak Zeus podzielił na dwoje pierwotnych ludzi, skąd początek bólu i szaleństwa miłości”.

Wspaniała książka o malarstwie Lebensteina z lat 1967-1971, wydana przed kilku miesiącami przez awangardowego wydawcę włoskiego La Nuova Foglio („Lebenstein et les Siens”, Pollenza, 1972) uwypatnia jego mitotwórczą siłę. Nie jest to zwykła monografia o malarzu która, dążąc do wiernej reprodukcji, musi dzieło zubożyć (w najlepszym razie odświeża pamięć o oryginale lub przekazuje o nim pewne informacje). Pomysłowy układ graficzny książki, celowe potraktowanie szczegółu, wycinka, na równi z obrazem, zatarcie rozróżnienia między techniką reprodukowanych dzieł, szczerzy prymat fotografii (która nie udaje, że jest ektoplazmem oryginału), bezceremonialne użycie fotomontażu, w który wtapiają się elementy różnych obrazów — wszystko to sprawia, że mamy tu nie zwyczajną redukcję dorobku

malarza, a jakby nową wizję świata jego wyobraźni. Wrażliwy tekst młodego krytyka Elverio Maurizi (który z malarstwem Janka spotkał się niedawno) idzie po linii, którą tu proponuję: „Lebenstein wydaje się niweczyć dualizm duch - materia. Tak jakby punktem wyjściowym była dla niego nowa interpretacja jakiegoś śpiewu dalekiej przeszłości, anabaza czasu i pamięci, malarz umie nadać nowe znaczenie wymiarowi mitycznemu”.

Kluczową wydaje mi się z tego punktu widzenia chronologia dzieła. Lebenstein zaczął od materii. W jego wczesnych gwaśszach płynny chaos barw pierwszego poranka organizuje się symetrycznie wokół centralnej osi, ale przejrzystość koloru zachowuje jeszcze prymat. Forma nabiera siły w olejach. Figury osiowe tętnią w miarę jak wokół zapada mrok, mimo blasku sutych czerwieni czy złota. Są to znaki malarskie, ale zarazem znaki w sensie heraldycznym. Herbarz postawy pionowej: krzyże, kręgosłupy, organiczne i magiczne zaklęcia. Jest to moment międzynarodowej sławy Lebensteina, moment niebezpieczny dla współczesnego artysty, gdyż krytyk, muzeum, galeria identyfikują nową i oryginalną formę z podpisem i poddany jest on trudno uchwytnemu, ale upartemu naciskowi aby skostniał i za tę cenę przeszedł raz na zawsze do „Nomenklatury”. Nie może na szczęście skostnieć dzieło, które od kości pierwotnej wyszło dlatego właśnie że nieświadomym jego powołaniem jest nawarstwienie nie tylko barw, ale i znaczeń. W roku 1963 z ideogramów szkieletu wyłaniają się olbrzymie płazy i gady, herbarz przechodzi w nową wersję średniowiecznego Bestiarium. Szczebel ewolucyjny, który musiała przekroczyć „słuszna wyobraźnia” Lebensteina, aby mógł on użyć swego malarskiego języka do eksploracji natury ludzkiej. Wyobraźnia słuszna jest wyobraźnią konkretną i zwolna ramy jego obrazów stają się ramami jego codziennego życia. Ból miłosny, „seks zwierzęcy” (a przez to wyłącznie ludzki) związany będzie z organicznymi formami czerwonej lub zielonej biedermeierowskiej kanapy, na której Ledy, Europy, Minotaury, szekspirowscy Bottomowie o oślej głowie. Jak odważnie, jak malarsko likwiduje Lebenstein starą bzdurę o malarstwie „literackim” (literackie jest każde prawdziwe malarstwo, a najbardziej może platoński kwadrat Mondriana czy teozoficzne teorie Kandinskiego, lub żadne prawdziwe malarstwo). Z pracowni malarza wychodzimy na sąsiednie ulice, do metra. Boulevard Saint-Denis, to chyba jedna z ostatnich arterii gdzie mit wielkiego miasta jest jeszcze równie ostry jak u Baudelaire’a. Ludzkie są kurwy (o twarzach często rozdzierająco pięknych, jakich we współczesnym malarstwie mało od klasycz-

nej epoki Picassa późnych lat dwudziestych). Jakby zarażona pobliskim Louvre'm „ludzka fauna” (jakże nowym staje się ten stereotyp w obrazach Lebensteina) współcześnie nosi na barkach głowy bóstw asyryjskich i egipskich. W nędznych kinematografach publiczność jest bardziej hieratyczna niż na ekranie „western” czy film *science-fiction*. Słusznie powołała się tu Mary McCarthy na platońską jaskinię. Dodałbym że widzę w tej serii kontrast między projekcją zdegradowanego mitu na mury jaskini z plastiku i jedynie żywym mitem ludzkiej natury. W cyklu „sali sądowej”, o którym również wspomina Mary McCarthy, nic nie różni sędziów od oskarżonych — i jedni i drudzy mają ptasie i zwierzęce głowy — jak gdyby mit, na którym oparte jest prawo, był skostniały, odległy od ludzkiej natury.

Mądrze wybrał Józef Sadzik temat do witraży, jakie zamówił u Lebensteina dla małej kaplicy (i sali spotkań) polskich Księża Pallotynów na rue Surcouf w Paryżu. Wyobrażenia Apokalipsy, jej Bestie z Morza i Ziemi, Niewiasta, Jeźdźcy, Trony i Mędrcy, stanowiła dla Lebensteina kanwę naturalną. „Słuszność” mitów religijnych jest zresztą prawdą tautologiczną. Stosunek do nich to sprawa złożona, jeśli nie wchodzi w grę „pełny akt przyjęcia ich realności”. Siła ich nie słabnie, mimo wysiłków w tym kierunku nowego Kościoła. Jest to ostatecznie jedyny mit, z którym poważnie się zmagają w „Pornografii” Fryderyk (inne wcielenie Gombrowicza). Coraz trudniej zaprzeczyć jego (mitycznej) prawdzie, choć nie łatwiej weń uwierzyć. Na międzynarodowej konferencji „antropobiologicznej” w Royaumont, w której uczestniczyłem we wrześniu ubiegłego roku, amerykański biolog, P.D. Mac Lean, wyłożył swoją teorię „trójjedności” ludzkiego mózgu. Najstarszy z trzech mózgów ludzkich (które stanowią jedność), paleocefaliczny mózg „płazi” (dziedzictwo ewolucji poprzedzającej zwierzęta ciepłokrwiste), jest ośrodkiem przez który przechodzą impulsy związane z instynktem seksualnym, z agresją, z „terytorialnym” poczuciem własności. Wąż grzechu pierwotnego jest tedy na powrót, tym razem za sprawą nauki, częścią ludzkiej natury. Niech to zastanawiające odkrycie zastąpi konkluzję artykułu, którego nicią przewodnią jest łączność między naturą i mitem.

(Kultura nr 10, 1973)

PAMIĘCI AUBERONA

Dwa lata z górą minęły od śmierci Auberon Herberta i wstyd doprawdy, że nie ukazało się dotychczas żadne o nim w *Kulturze* wspomnienie. Ściślej mówiąc: mój wstyd i moja wina.

Auberon był przyjacielem *Kultury* nie tylko dlatego, że polskie sprawy były mu bliskie. Polskością przesiąkł do tego stopnia, że zdobył sobie indygenat polskiego antynacjonalizmu. Wielu Polaków uznało jego rosnące zaangażowanie w walkę o niepodległość Białorusi i Ukrainy za niewierność, jeśli nie zdradę. Mało kto zrozumiał, że kiedy w latach sześćdziesiątych postanowił on swój spory kredyt w Anglii oddać na usługi najbardziej uciskanych narodów dawnej Rzeczypospolitej, pozostających pod bezpośrednim zaborem sowieckim, był to w znacznej mierze wynik przejęcia się pewną tradycją polskiej myśli, znanej mu choćby za pośrednictwem Jerzego Stempowskiego, Stanisława Vincenza, Józefa Czapskiego, wpływ koncepcji politycznej Giedroycia, lektury artykułów Mieroszewskiego. Dodajmy, że zasadniczą cechą Auberon Herberta była rycerskość dosłowna, stąd anachroniczna. Chrześcijański rycerz bieży na pomoc dziewicy najbardziej pokrzywdzonej, najdłużej więzionej wdowy. Polacy — myślał zapewne Auberon — dają już sobie sami niezłe radę i w kraju i na obczyźnie. On sam służył im wiernie blisko ćwierć wieku. Czy nie czas upomnieć się o inne krzywdy, wyrządzone przez tego samego smoka, pchnąć Rosynanta w dalszą drogę?

Więzy Auberon z *Kulturą* były głębsze od przyjaźni osobistych z jej założycielami i bliskimi współpracownikami, nie zdziwiłem się zatem gdy po jego śmierci zwrócił się do mnie Jerzy

Giedroyc z prośbą o artykuł o nim. Aubersona poznałem w kilka dni po jego wstąpieniu do wojska polskiego w Anglii, przyjaźniliśmy się przez cały czas wojny, a jeszcze z dziesięć lat po wojnie widywałem go bardzo często — u niego w Londynie, w Pixton czy w Portofino, u mnie w Rzymie, w Neapolu czy w Wenecji. Dopiero kiedy zamieszkałem w Paryżu spotkania nasze stały się rzadsze, ale do końca utrzymywaliśmy ze sobą kontakt. Kilka razy zaczynałem ten artykuł o Auberonie, ale nie doprowadziłem go nigdy do końca. Wydawało mi się, że wspomnienia wspólnej wojennej młodości zajmują w nim za dużo miejsca, że gąszcz anegdot przesłania mi postać niewspółmiernie większej miary, że mimo woli kreślę z Aubersona zbyt powierzchowną sylwetkę jakiegoś angielskiego Franca Fiszera. Lektura przysłanej mi przez Johna Joliffe'a poświęconej mu pamiątkowej książki¹ dowiodła mi, że miałem rację, że słusznie przeczuwałem potrzebę przekazania we wspomnieniu o Auberonie jego cechy zasadniczej: jedności i konsekwencji jego przejrzystej duszy (w tym kontekście używam tego pojęcia bez wahania i bez cudzysłowu), wbrew pozornym sprzecznościom ekscentrycznej osobowości, barokowej inteligencji, erudycji nie znajdującej żadnego „użytecznego” zastosowania, gorączkowego pośpiechu życia zawsze wolnego od jakiegokolwiek rutyny.

W wymiarze, który Francuzi nazywają *la petite histoire* wojska polskiego w Szkocji, Pierwszej Dywizji Pancernej, powojennej emigracji w Londynie Auberon pozostanie jedną z postaci centralnych (i najbarwniejszych); był w niej zarazem aktorem i świadkiem, konfidentem generałów i ministrów, ułanów i kaprali. Jego dobroć, uczynność, szczodra gościnność, żywa ciekawość ludzi i zdarzeń sprawiały, że był zawsze wtajemniczony we wszystkie sprawy polityczne, w najdrobniejsze intrygi i spiski, które w jego relacjach nabierały wymiarów pasjonujących zmagani, zabarwionych jednak nie opuszczającym go nigdy poczuciem humoru. Stąd dla przyszłego historyka polskiej emigracji książka zbiorowa o Auberonie będzie cennym materiałem, zwłaszcza dlatego że polskie sprawy nie są w niej aspektem centralnym, co rzuca żywe światło na mniej znane aspekty jego życia i poz-

1. *Auberon Herbert. A composite portrait edited by John Joliffe.* Autorzy: Isaiah Berlin, Frances Phipps, Robert Salisbury, Robin McEwen, Czesław Jeśman, Malcolm Muggeridge, Patrick Leigh Fermor, Tom Yandle, Max Egremont, Biskup S. Sipowicz, Konstanty Zelenko, Giuseppe Gennero, Giuseppe Bacigalupo, Philip Caramon. Str. 77, 6 ilustracji; cena £ 2.00; 1976. Zamówienia kierować do: The Sales Manager, Compton Russell Ltd., The Old Brewery, Tisbury, Salisbury, Wiltshire SP3 6NA.

wala lepiej zrozumieć historyczne i socjologiczne drogi, które doprowadziły młodego angielskiego arystokratę do Czternastego Pułku Ułanów Jazłowieckich.

Leigh Fermor, opisując swe wędrówki z Auberonem po Grecji, przypomina że jego przodkowie od dwóch wieków należeli do tych dosłownie „ekscentrycznych” Anglików, których zawsze pociągały odległe przygody. Pradziadek Auberona był przyjacielem Petrobeja, ostatniego z suwerennych bejów Mani, jednego z głównych przywódców greckich walk o niepodległość. Jego dziadek, Lord Carnarvon, sfinansował wyprawę archeologiczną, która doprowadziła do odkrycia grobu Tutenchamona i zmarł nagle u progu grobowca, stając się pierwszą ofiarą słynnej „klątwy Faraona”. Ojciec Auberona, Aubrey Herbert, dzielił losy Lawrence’a na arabskich pustyniach, zanim się stał bohaterem albańskich walk o niepodległość. Albańczycy ofiarowali mu rzekomo koronę i w swoim szkicu Malcolm Muggeridge wyraża żartobliwie żal, że Auberon nie urodził się na stopniach tronu: „jedyne zawód, do którego Auberon był idealnie dostosowany, to zawód króla, miał na to wszelkie dane — magnetyzm, urok, świetne maniery, rzadką pamięć twarzy i nienasyconą ciekawość wszystkich i wszystkiego; zaś nade wszystko zdolność wykonywania nudnych czynności i przebywania z nudnymi ludźmi długo i bez okazywania żadnych symptomów nudy”.

Pixton, wiejski dom Herberta w hrabstwie Somerset, przypominał bardziej wielki, nieco zaniedbany polski dwór niż angielską wielkopańską rezydencję. Lady Phipps, która знаła Auberona od dziecka, świetnie odtwarza atmosferę tego domu: „Konie i psy grały rolę w każdej rozmowie. Wysokie okna były zawsze otwarte od dołu, aby psy mogły wchodzić i wychodzić, niezależnie od pogody. Jeden z gości w tych warunkach zadzwonił w zimie łyżeczką o filiżankę i wytłumaczył dźwięk twierdząc że odpadło mu zamrożone ucho. Pixton zawsze był psim rajem. Wielkie psy stale wskakiwały z ogrodu do salonów, pomniejsze zajmowały wszystkie fotele. Siadając na kanapie słyszało się gniewne powarkiwanie psa, który spał w jej kąciku”.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech Auberona było, że czuł się u siebie w każdym środowisku, nigdy do żadnego się nie dostosowując. Sir Isaiah Berlin, wybitny filozof i pisarz, wspomina obiad w ambasadzie brytyjskiej w Paryżu u Duff Cooperów wkrótce po wojnie, na którym spotkał polskiego oficera, który okazał się Anglikiem, i tak go olśnił opisem swych wojennych przeżyć i rzadką erudycją, że — jak pisze — „choć

sam bynajmniej nie małomówny, tym razem byłem chętnym milczącym słuchaczem”.

Był to początek długiej przyjaźni, której zawdzięczamy ten wnikliwy wizerunek Auberona:

„Był utalentowany, kulturalny, świetnie wychowany i nienawidził umiarkowania w jakiegokolwiek postaci. Był zagorzale anty-utylitarny, celom, które uznawał za tego warte, służył aż do końca i pogardzał tymi, którzy działali inaczej. Nie lubił filistynów, policjantów, tchórzy i hipokrytów bardziej niż kłamców, barbarzyńców, sprytnych awanturników. Najwyżej cenił styl, rozmach, szaleńczą odwagę. Miał bardzo rozległą kulturę w stylu osiemnastowiecznym. Poza swym niezwykłym darem do języków miał zamiłowanie do najbardziej zawiłych ścieżek filologii w dziedzinie języków i dialektów ludów zagrożonych w swym istnieniu — Basków, Genuieńczyków, Maltańczyków, Serbów Łużyckich, Dalmatów, greckich enklaw z dawnej Magna Graecia — i zgromadził zadziwiający zasób wiadomości historycznych z zaniedbanych dziedzin, które żywiły jego wyobraźnię, zawsze zwróconą w przeszłość i jego wrażliwość estetyczną. Jego smak, przeżył nieporządek jego życia i jego domów w Anglii i we Włoszech były bez zarzutu; tak samo jak jego maniery, czy był podпиты, czy trzeźwy. Jego żarty były wyśmienite. Był lojalnym i serdecznym przyjacielem i postępował zawsze wspólnie z ludźmi, których zatrudniał”.

Tak wyglądał Auberon w oczach człowieka wyrafinowanej kultury i światowej tolerancji, jakim jest profesor Berlin i odbicie to odpowiada prawdzie. Ale trzeba je uzupełnić wspomnieniem ludzi, którzy mieli dostęp do wymiaru Auberona, który był również i dla mnie zamknięty: jego wyjątkowo żywej religijności.

Ksiądz biskup Sipowicz wspomina przywiązanie Auberona do kaplicy wschodniego obrządku Świętych Piotra i Pawła w Londynie: „Mimo że był bezkompromisowym katolikiem łacińskiego obrządku... wśród starych ikon i świec białoruskiej kaplicy znajdował spokojną, kontemplacyjną atmosferę, w której co niedziela celebrowano tę samą, niezmienną liturgię i gdzie Ewangelie i kazania głoszone są po białorusku. Niezdolny do pogodzenia się z posoborowymi zmianami w mszy obrządku łacińskiego, znajdował tu bizantyńską liturgię katolicką nietkniętą w swym splendorze. Zarówno to, jak i jego własny, niemal utajony gatunek żarliwej pobożności, przyciągały go do kaplicy, a poprzez nią do religijnego życia białoruskiej wspólnoty. Dlatego też postanowił, że jego msza żałobna i pogrzeb będą zleczone

pieczy jego przyjaciół z białoruskiego kleru, w obrządku który pokochał”.

Niezdolny do umiarkowania, jak zauważył Berlin, do zmian posoborowych żywił Auberon obrzydzenie bez miary. Mawiał o „krótkim, ale katastroficznym pontyfikacie tego wielkiego i dobrego człowieka — papieża Jana XXIII”. Swym katolickim przyjaciołom wręczał wybite przez siebie monety z napisem „Oddajcie nam naszą mszę” z poleceniem, by je składali na tacy w czasie kolekty. W ciągu jednego z naszych ostatnich spotkań opowiadał mi jak jadąc samochodem do Paryża zatrzymał się na mszę w jakimś „postępowym” kościele na prowincji, gdzie komunikantom wręczano hostię do ręki. „*Non mon Père!*” — zakrzyknął Auberon i zmusił przerażonego celebranta, by klęczącemu złożył mu hostię na język.

Ale te doczesne spory nie wysuszały żywego źródła jego wiary, o którym mówił na mszy żałobnej w białoruskiej kaplicy Ojciec Philip Caraman S.J.: „Niewiele było miejsc w Europie, gdzie by nie miał przyjaciół. Wszyscy byli do niego serdecznie przywiązani, podziwiali jego prostolinijność, przyjmowali jego słabości z uśmiechem, a nieraz bywali zdumieni tą miarą wieczności, którą natychmiast i instynktownie przykładął do wszystkiego. Dla niego niebo było miejscem równie rzeczywistym jak Pixton, czy Portofino i jako obywatele nieba traktował wszystkich ludzi — Anglików, Polaków, Sudańczyków, Ukraińców, Chińczyków czy Albańczyków. Zwyczajne chrześcijaństwo — nie, zwykła ludzkość — była w jego oczach wystarczającym tytułem do jego solidnego, praktycznego miłosierdzia, a jeśli byli w potrzebie lub pokrzywdzeni, czy to przez rząd, czy przez jednostkę, był to w jego oczach tytuł podwójny... Zgromadzeni tutaj, każdy z nas jest lepszym człowiekiem dzięki jego przyjaźni, płacimy dług modlitwy za duszę rzadkiego i wspaniałego chrześcijanina, który teraz przeszedł z cieni i ze złudzeń do tego, co było dla niego zawsze rzeczywistością i prawdą”.

Rozmyślnie zatrzymałem się dłużej na tych aspektach książki, które nie dotyczą bezpośrednio spraw polskich. Związkom Aubersona z Polską i Polakami poświęcony jest żywy i barwny szkic Czesława Jeśmana, który jest tu koronnym świadkiem, gdyż w latach 1956-59 pełnił funkcję sekretarza Herberta „od spraw polskich i środkowo-europejskich”. Ale niemal każdy z autorów tego zbiorowego dziełka ma coś o tych sprawach do powiedzenia, podając nieraz nieznane polskim przyjaciołom Aubersona szczegóły.

Auberon zawsze twierdził, że powodem dla którego nie został

przyjęty do wojska brytyjskiego były jego olbrzymie, legendarne „plاتفusy”. Badania lekarskie kandydatów do polskiego wojska na Zachodzie miały charakter raczej symboliczny i bez trudu przeszedł przez nie Auberon na swych płaskich stopach. Robin McEwen pisze natomiast, że prawdziwym powodem była operacja, przez którą przeszedł w dzieciństwie i która pozostawiła ślad głębokiej blizny za uchem. Nic dziwnego, że Auberon o tym w czasie wojny nie mówił: wiedział, że huk bomb czy armatnich wystrzałów zagraża mu wstrząsem mózgu. Jego zgłoszenie się na ochotnika do polskiego wojska nabiera w tych warunkach wymiarów mniej humorystycznych.

We wspomnieniach powraca w różnej wersji anegdota o starciu Auberona z kanadyjskimi żołnierzami w czasie kampanii I Dywizji Pancernej. Jako jedyny świadek tego tragicomicznego incydentu jestem w stanie podać jego prawdziwą wersję. Na postoju w Bredzie w Holandii w roku 1944 postanowiliśmy z Auberonem spędzić wigilię Bożego Narodzenia w Gandawie, gdzie udaliśmy się jeep'em z naszym przyjacielem kapralem Pawłem Korneliusem, jedną z najbarwniejszych postaci sztabu Dywizji. Po sutej kolacji zaczęliśmy zwiedzać „Gandawę by night”, ale Auberon opuścił nas przed północą, aby udać się na Pasterkę. Mieliliśmy się potem odnaleźć w jednym z barów, ale Auberon się nie zjawił i przed świtem udaliśmy się z Pawłem Korneliusem do naszego hotelu na zasłużony odpoczynek. Jak się potem okazało Auberon trafił po Pasterce do innego baru, w którym spotkał żołnierzy polskiej Brygady Spadochronowej na postoju w Ardenach, gdzie Niemcy rozpoczynali swą krótką, ale groźną ofensywę zimową. Swoim zwyczajem Auberon postawił im szampana i zabawił swą soczystą ale dziwaczną polszczyzną. Hojność i ciekawość tego starszego ułana wydała się naszym spadochroniarzom podejrzana, aż jeden z nich zauważył na jego mundurze żółte proporczyki 14-go Pułku Ułanów Jazłowieckich, który nie wchodził w skład I-szej Dywizji Pancernej (Auberon został wyjątkowo przydzielony do Dywizji, zanim opuściła Anglię). Spadochroniarze uznali go za niemieckiego szpiega i oddali w ręce kanadyjskiej żandarmerii, która go zaarrestowała i przeprowadziła brutalne śledztwo. Auberon powołał się oczywiście na nasze świadectwo, ale kiedy nad ranem obudzili nas w hotelu żandarmi i udaliśmy się do aresztu, byli tak źli na Auberona, który bronił się jak lew i wymyślał ich od ostatnich, że mimo naszych wyjaśnień nie chcieli go zwolnić. Musieliśmy z Pawłem Korneliusem wracać do Bredy i prosić naszego kochanego dowódcę, majora Adama Łubkowskiego, aby

sam interweniował, co zaraz uczynił i pod wieczór przywieźliśmy posiniaczonego Auberon'a do Bredy, gdzie paradował potem z wydrukowaną przez obywateli Bredy pankartą z napisem „Dziękujemy wam Polacy!”.

Nieznany mi incydent przytacza Robert Salisbury, opowiadając jak Auberon, będąc jeszcze z Dywizją w okupowanych Niemczech, wywiózł nielegalnie z Polski grupę dzieci różnych przyjaciół i znajomych i sam je doprowadził do Anglii po najróżniejszych przygodach.

Najważniejszym chyba epizodem w akcji Auberon'a na rzecz Polaków była jego interwencja u Churchilla w sprawie przyszłych losów wojska polskiego pod brytyjskim dowództwem operacyjnym. Czesław Jeśman pisze, że nie wie na pewno czy Herbert napisał dla Churchilla memorandum sugerujące utworzenie, po zakończeniu wojny, Polish Resettlement Corps, ale fakt, że został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi z Mieczami będąc tylko podporucznikiem czasu wojny uważa za tak wyjątkowy, że mniema iż Auberon „dokonał czegoś wyjątkowego”. Świadcstwo Robina McEwena jest bardziej afirmatywne, ale nasuwa sporo wątpliwości: „Jedną z misji, z których (Auberon) był najbardziej dumny (choć nigdy się nią nie popisывał) była ta, którą mu zlecił w 1944 roku Winston Churchill, który powierzył mu osobistą odezwę (*a personal message*) do żołnierzy Polskiej Dywizji Pancernej, zapewniającą że rząd brytyjski będzie się nimi opiekował i nie zawiedzie ich (*will look after them and not let them down*) w ich strasznym dylemacie bądź powrotu do kraju poddanego krwawej tyranii naszych sowieckich aliantów, bądź pozostania wygnańcami. Ta gwarancja nie została dotrzymana i Auberon sam więcej zapewne dokonał dla nieszczęśliwych Polaków na wygnaniu niż Churchill czy jakikolwiek rząd brytyjski”. Jeśli McEwen sugeruje, że Churchill zagwarantował żołnierzom Pierwszej Dywizji Pancernej powrót do wolnego kraju, jest to oczywisty absurd; jeśli zaś twierdzi, że rząd brytyjski nie dał im możliwości osiedlenia się w Wielkiej Brytanii, jest to niesprawiedliwość: *tertium non datur*. Niewiele mogę do tej sprawy dorzucić, ale znam jej tło. Po Jałcie Pierwsza Dywizja Pancerna przeżywała (choć w mniej ostrej formie) podobny dylemat moralny co Drugi Korpus we Włoszech. Byli nawet zwolennicy „Szczypiorna”, czyli wycofania Dywizji z frontu. Myślę, że o tych formach radykalnego protestu myślała raczej starszyna oficerska, ale wiem że przejmował się tą atmosferą gen. Maczek, który cieszył się przywiązaniem i uznaniem wszystkich swych żołnierzy. Jego ówczesny adiutant, Jan Tarnowski, opowiadał

mi, że rozbroił kiedyś przygnębionego generała mówiąc mu: „Ja mam pomysł: niech Pan Generał wjedzie czołgiem do Mozy, wołając — jak to już tam było? — Bóg mi powierzył...”. Auberon przyjaźnił się z Tarnowskim i wiem, że wystarał się wówczas o audiencję u Churchilla, którego znał osobiście i do którego miał łatwy dostęp za pośrednictwem potężnego klanu Salisburies. Pojechał do Londynu na specjalny urlop i Churchill zaprosił go na śniadanie na 10, Downing Street. Opowiadał mi o wzruszeniu Churchilla (który wzruszał się łatwo) nad „bohaterstwem Polaków” i o zapewnieniach „wiecznego długu”, który zaciągnęła u polskich żołnierzy Wielka Brytania, ale jeśli Churchill powierzył mu jakieś konkretne zapewnienia, skierowane do Generała Maczka, zamilczał o nich z dyskrecją, która była mu właściwa tylko w najważniejszych sprawach.

Tak czy inaczej nie tylko liczni polscy przyjaciele Auberona, ale naród w swej historycznej ciągłości zachowa we wdzięcznej pamięci tego angielskiego Don Kichota, który był nam tak wierny w najtrudniejszych chwilach.

(*Kultura* nr 11, 1976)

CZWÓRJĘZYCZNE KŁOPOTY

Z czterema językami łączy mnie bliski stosunek: polskim, włoskim, francuskim i angielskim. Po niemiecku mówię niezłe, ale pozostał to dla mnie „język obcy”, skaczę w nim ze słowa na słowo jak z kamienia na kamień, z trudem goniąc koniec długich zdań, na który *Wortfolge* spycha sedno znaczenia. Niemiecki pozostał dla mnie maskaradą, mój sztucznie dobry akcent jest tu żartem, formą przedrzeźniania heidelberskiego *Privatdozent*'a czy germańskich gallicyzmów wiedeńskiego żurnalisty.

Należę do ostatniego pokolenia Polaków ze środowiska ziemiańsko-inteligenckiego, które nie pamięta że się kiedykolwiek po francusku uczyło. Pierwsze lata dzieciństwa spędziłem u babki, to jest wśród ludzi rozmawiających między sobą częściej po francusku niż po polsku. Stąd kołatają się dotąd w mojej francuszczyźnie pewne archaizmy czy prowincjonalizmy zaszczipione w „Rodzinę” przez serię guwernantek i *Mademoiselles* sięgającą początku ubiegłego wieku, przekazywane z pokolenia w pokolenie. Kiedy obudziła się we mnie wczesnie mania lektury, trafiłem na starego Dumasa, który pasjonował mnie o wiele bardziej od Sienkiewicza. Rzuciłem się później na całą bibliotekę babki i przed czternastym rokiem życia na moją „kulturę” składał się nie tylko Balzac, Stendhal, Zola, ale Verlaine, Hérédia, Octave Mirbeau, Huysmans, aż po Rachilde, Péladan i resztę *fin de siècle*'u. Pisałem po francusku listy i wiersze, mając trzynaście lat przełożyłem na francuski kilka wierszy z „Wieczoru na Wschodzie” Stanisława Balińskiego.

Po angielsku zacząłem się uczyć mając jedenaście czy dwanaście lat, kiedy już mówiłem po francusku i po niemiecku.

Do tego czasu angielski był językiem, którym mówili między sobą w mojej obecności dorośli, kiedy nie chcieli, bym ich rozumiał. Moi rodzice, moja babka i jej siostry, moje ciotki i wujowie mówili po angielsku, ale słabo. W polskiej lingwistycznej socjologii jedynie arystokracja przywiązywała do doskonałości języka angielskiego podobnie przesądne znaczenie jak do doskonałości francuszczyzny. W dworach gdzie spędzałem lato leżały stare roczniki *Illustrated London News* i *Punch'a*, ale abonamenty urywały się w roku 1914. Język angielski był w mojej rodzinie przede wszystkim językiem lektury. Moja babka i jej siostry miały szczególną słabość do angielskich powieści (w takich wydaniach Tauchnitza). Czytały zwłaszcza powieści kobiece — Rosamond Lehmann, Victorię Sackville-West, nawet Katherine Mansfield i Virginie Woolf. Ulubioną książką mojej babki była „Mrs. Dalloway” i pamiętam jak zachęcała mnie do jej przeczytania. Opis dnia tej eleganckiej i delikatnej kobiety znudził mnie wówczas. Nie zdałem sobie sprawy, że gust mojej babki zbiegał się tu ze smakiem literackim najbardziej zaawansowanej awangardy.

Po włosku mówili moi rodzice, dlatego że spędzili w Rzymie trzy lata swej młodości (podobnie nauczyli się po hiszpańsku będąc na placówce w Madrycie). Co dziwniejsze, mówiła po włosku również moja prababka, Teresa ze Zbyszewskich Czarnowska i — jak się z pewną dumą mawiało w rodzinie — „czytywała Dantego w oryginale”. Kiedy byłem dzieckiem, tłumaczyła mi wprost z włoskiego tekstu ustępy z „Il Cuore” De Amicisa, od czasu do czasu czytając całe zdania po włosku. Parę lekcji włoskiego wzięłem w Rzymie w roku 1940, ale moja znajomość włoskiego pochodzi z „osłuchania” w ciągu kilkuletniego pobytu po wojnie w Rzymie i Neapolu. Pamiętam zdziwienie, z którym przekonałem się któregoś dnia, że nie tylko wszystko rozumiem, ale mogę mówić po włosku. Los zrządził, że nawet mieszkając w Paryżu częściej mówię po włosku, niż po francusku, że włoski jest moim językiem codziennym, „domowym”.

Tyle co do mojej językowej „bazy”. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że „czwórzeczność”, udostępniająca tyle przeżyć estetycznych i intelektualnych, rozszerzająca możliwości ludzkich bezpośrednich kontaktów, ułatwiająca życie zawodowe i praktyczne, mści się na pisarzu. Mimo oddalenia od Polski, mimo ubóstwa mego języka, mimo przykrych i częstych wątpliwości gramatycznych, składniowych, uważam się za pisarza (krytyka? eseista?) polskiego. Język polski wymiguje mi się czasem, ale

mnie nie onieśmiela. Czuję się w języku polskim u siebie, jak w domu w którym się rzadko bywa, ale który się zna „na pamięć”. Mam, złudne zresztą, przekonanie że wśród słów-przedmiotów odnajdę drogę nawet z zamkniętymi oczami. Potknięcia uważam za przypadkowe, traktuję je poufale, należą do mnie. Zacząłem zresztą pisać po polsku przypadkiem, kiedy pod koniec wojny przyjaciele ściągnęli mnie do redakcji *Dziennika Żołnierza I Dywizji Pancernej*. Nie wiem czy bym się kiedykolwiek zdobył na wyraz literacki z własnej inicjatywy, gdyby nie dziennikarskie doświadczenie, przełamanie oporów codzienną rutyną, fakt że pisanie było dla mnie obowiązkiem, nie angażującym „twórczej” odpowiedzialności. Zdaję sobie dziś sprawę, że pierwszym językiem, w którym starałem się wyrażać na piśmie w formie literackiej był zresztą nie polski, a angielski. Po polsku zacząłem właściwie pisać w roku 1945. W czasie wojny zaś eseje pisane na tematy filozoficzne i literackie podczas studiów na uniwersytecie w St. Andrews i w Oxfordzie postawiły mnie po raz pierwszy wobec problemów literackiego wyrazu. Wydaje mi się, że pisałem wówczas poprawnie: esej, za który otrzymałem w roku 1942 międzyuniwersytecki „Grey Prize for Moral Philosophy”, został między innymi wyróżniony za „zalety formy”.

Po francusku zacząłem również pisać nie spontanicznie, a na zamówienie: około roku 1952 zaczęły się do mnie zwracać francuskie miesięczniki — *Preuves*, *Saturne*, *Evidences* — prosząc mnie o artykuły na konkretne tematy, dotyczące przeważnie spraw polskich. Przyjmowałem te zamówienia z różnych względów. Byłem już wówczas blisko związany z *Kulturą* i wyrażenie pewnych punktów widzenia na sprawy polskie w obcej prasie wydawało mi się ważne. Skądinąd francuskie honoraria stanowiły dużą pozycję w moim budżecie. Przed nakreśleniem tych uwag do sympozjonu „poliglotów” przejrzałem te pierwsze artykuły i uderzyła mnie ich grzeczność, zdawkowość, anonimowość. Język francuski paraliżował mnie jeszcze, a znaczenie stylu związane było dla mnie z tak cenionym w naszej rodzinie pojęciem *d'une phrase bien tournée*. Dla cudzoziemców doskonałość francuszczyzny polega często na użyciu największej ilości gotowych, prefabrykowanych zwrotów. Dobrzy nawet pisarze, po polsku piszący jasno, zwięźle, dobitnie, mizdrzą się po francusku jak pensjonarki, stroją ceregiele fałszywych *cercleux*, podrabiających ambasadorów. Inną, mniej antypatyczną, ale równie niebezpieczną pokusą cudzoziemca jest „klasycyzm”: wzorowanie się na Madame de La Fayette, Chamforcie. W pierwszych moich francuskich artykułach widzę, jak w lustrze, odbicie „Gęby” gry-

maśnej, nieśmiałej, pretensjonalnej. Wyzwoliło mnie z tej „dyplomatyczno-szkolnej” francuszczyzny poznanie Audibertiego i Geneta. Nie dlatego żebym się porywał na podrabianie barokowych ekstrawagancji „Le Maître de Milan” czy szalonego liryzmu „Notre Dame des Fleurs”: ale rozumiałem, że mimo pozornej krystalizacji, francuski jest językiem który można gwałcić. Stąd moja francuszczyzna jest bardziej jeszcze może od polskiego stylu kapryśna. Sprawia kłopoty klasycyzującym redaktorom *Preuves*, którzy często mi mówią: „to nie są błędy, ale to nie jest język francuski”. Odpowiadam im że nie jest moim celem osiągnięcie doskonałości „uniwersalnego” francuskiego stylu, ale swobodne wyrażenie tego co chcę powiedzieć w obcym języku.

Języki literackie „pisarza poliglota” są jak naczynia połączone: postępy w jednym płaci się regresją w drugim. Odkąd piszę często i, jak mi się wydaje, coraz bardziej naturalnie, po francusku, pisanie po angielsku sprawia mi więcej trudności. Napisałem ostatnio długą przedmowę do zbioru esejów europejskich i amerykańskich pisarzy, który ukaże się na jesieni u Routledge and Kegan Paul pod tytułem „History and Hope”. Nie mówię o drobnych błędach gramatycznych czy składniowych, które łatwo było poprawić. Tekst jest ściśle akademicki i sam duch języka angielskiego z jego warunkowymi zwrotami narzucił mi maskę obiektywnego, ważącego słowa, dbającego o ścisłość „dona”. Warto tu może wspomnieć o skutkach skojarzenia dla poliglota pewnych działów kultury z pewnymi językami. Przedmowę do „History and Hope” byłem w stanie napisać właśnie po angielsku, gdyż moją znajomość (jakkolwiek powierzchowną) socjologii, ekonomii, „nauk politycznych” zawdzięczałem lekturze książek w języku angielskim. Podobnie terminologia z dziedziny historii sztuki, krytyki literackiej, psychologii, filozofii jest mi najlepiej znana w języku francuskim. Stąd w moich tekstach polskich roi się na pewno od anglicyzmów kiedy piszę na tematy „socjologiczne”, a od gallicyzmów kiedy zajmuję się sztuką czy literaturą.

Dlaczego pisarz-poliglota nie zawsze decyduje się na emigracji przestawić się ostatecznie na jeden język literacki? Zdarza się to czasami — i rezultaty są często doskonałe: angielski Pietrkiewicz, francuski Cioran czy Ionesco. W moim wypadku, „krytyka” czy „publicysta”, sprawa przedstawia się nieco inaczej. Najwięcej satysfakcji sprawia mi pisanie do *Kultury*, po prostu dlatego, że artykuły moje wywołują pewne echo wśród bardzo szczupłego zresztą grona przyjaciół. Wiem, że artykuł mój w *Kulturze* przeczyta przynajmniej Redaktor, że musi go z obo-

wiązku przeczytać w korekcie Zygmunt Hertz, że wywoła żywą reakcję Józefa Czapkiego, że paru innych ludzi go skomentuje w rozmowach czy listach. Czytelników francuskich czy angielskich mam może więcej, ale jestem dla nich jednym z tysiąca anonimowych pismaków.

Gdyby nie ta inicjatywa Jerzego Stempowskiego, nie wspominałbym o notatkach, które sporadycznie gromadzę, bez konkretnej myśli o ich publikacji, nie zastanawiając się nad ich ostatecznym przeznaczeniem. Ale wydaje mi się charakterystyczne, że notatki te zawierają strony pisane po polsku, po francusku i po włosku. Może moim naturalnym wyrazem byłby osobisty, trójjęzyczny makaronizm?

(*Kultura* nr 6, 1961)

NOTATKI O „MAJOWEJ REWOLUCJI”

Jeden z moich przyjaciół¹ powiedział mi w dwa dni po czwartkowej mowie de Gaulle'a, która dla burżuazji „ocaliła Francję”, dla studentów „zabiła rewolucję”: „W ciągu ostatnich trzech tygodni cierpiałem na swoistą schizofrenię. Nosilem w sobie wysmukłego młodzieńca o pięknych rysach, który z entuzjazmem reagował na każdy powiew rewolucji, na to nagłe cudowne odmłodzenie Francji, i brzydkiego brzuchatego karzełka, który trząsł się ze strachu i wciąż miał nadzieję, że de Gaulle przywróci porządek. Dziś są obaj tak zmęczeni, że usnęli oparci o siebie, głowa przy głowie”.

Myślę, że do pewnego stopnia, poza studentami na barykadach, poza reakcyjną burżuazją, cały Paryż cierpiał w tym historycznym maju na podobny dualizm. Po raz pierwszy od pięćdziesięciu bodaj lat, rewolucja była tu młoda, wolna, niezależna od aparatów, zarazem utopijnie bezkompromisowa i liberalna, ale również całkowicie oderwana od społecznej i gospodarczej rzeczywistości, pozbawiona jakiegokolwiek konkretnego programu, nieuchronnie skazana na klęskę swych marzeń, niezależnie od rozwoju wypadków.

Dla Polaka dochodziła dalsza trudność. Każdy z nas ma w pamięci niedawne wypadki w Warszawie, w czasie których studenci manifestowali o to właśnie co tutaj dostępne jest każdemu: o wolność słowa, o wolność opinii, o swobodę wyboru. Słyszając o wypadkach paryskich z daleka, niejednemu z nas mogła nasunąć się refleksja: o co właściwie tym młodym szaleńcom

1. Był to Sławomir Mrozek.

chodzi? Z bliska sprawa przedstawiała się inaczej. Mogę mówić tylko za siebie, zdając sobie również sprawę do jakiego stopnia ulega się nieraz nieświadomie atmosferze środowiska w którym się żyje, a tak się składa, że większość moich znajomych albo w wypadkach bezpośrednio uczestniczyła, albo miała dzieci na barykadach, albo przynajmniej odnajdywała w nich odbicie rewolucyjnych marzeń swej młodości.

Nie trzeba zapominać, że jasny, bezkompromisowy, orzeźwiający antystalinizm najbardziej bojowych studentów — Daniela Cohn-Bendita i jego „Ruchu 22 Marca” — ich odmowa przykładania dwóch miar do wypadków na Wschodzie i na Zachodzie, stanowiły skrajny kontrast z wygodnymi, eleganckimi zachodnimi *fellow-traveller*’ami, którzy przez tyle lat w swych pięknych domach, przy wytwornych obiadach tłumaczyli nam jak zbawienny jest „socjalizm” dla krajów wschodniej Europy. Jakiegokolwiek by nie były skutki paryskiego maja 1968 roku, przywrócił on raz na zawsze słowom „socjalizm” czy „rewolucja” ich pierwotne znaczenie.

I jeszcze jedno. Zawsze kochałem Paryż, ale kochałem to miasto wbrew oschłości, formalizmowi większości mieszkańców, mimo pośpiechu, mimo zewnętrznego „tłuszcza” samego miasta, mimo potwornych korków, ruchu samochodowego, mimo korowodów metalowych ślimaków wlokących się powolutku co piątek wieczór ku upragnionym *week-end*’om. W ciągu maja Paryż schudł, wypiękniał, atmosfera stała się nagle braterska i serdeczna. Ludzie mówili ze sobą na ulicach, Sorbona i Odeon na krótko wskrzesiły tradycje prawdziwie demokratycznej agory. Studenci, którzy pozornie interesowali się tylko jazzem i kaszmirowymi swetrami, wykazali odwagę jakiej nigdy nie widziałem w manifestacjach opozycji w czasie wojny algierskiej, w których uczestniczyłem.

Stąd mój dualizm, stąd sprzeczności których na pewno nie brak w tych uwagach.



Wypadki maja 1968 roku w Paryżu można odczytać na wielu różnych poziomach. A więc najpierw w kontekście czysto francuskim. Bunt studentów, do których wkrótce dołączyli intelektualni, a nieco później liczni robotnicy, był buntem przeciw anachronicznej formie społeczeństwa, w którym nowocześni biurokraci i technokraci operowali w ramach struktury centralistycznej, opartej na ściśle ustalonej hierarchii, stworzonej przez

Pierwsze Cesarstwo. Był to bunt przeciw Francji *des grands patrons et des grandes écoles* — przeciw Francji mandarynów, przeciw elicie najbardziej zamkniętej ze wszystkich krajów zachodnich, kooptującej do swego grona tylko najzdolniejszych poprzez filtry „Wielkich Szkół”: Normale, Polytechnique, Ecole Nationale d'Administration itd.

Był to również bunt przeciw reżymowi, który w ciągu dziesięciu lat dokonał co prawda trzech trudnych zadań: ostatecznej dekolonizacji, stabilizacji rządowej, przywrócenia Francji pozornej być może, ale znacznej wagi w stosunkach międzynarodowych, oraz który umiał wykorzystać ekonomiczne perspektywy Wspólnego Rynku, mimo że jego konstrukcja była zasługą czwartej Republiki, często wbrew gaullistom. Gaullizm nie potrafił natomiast ani przeprowadzić ani nawet przemyśleć żadnej z reform długoplanowych, których konieczność była jasna od lat dla każdego rozsądnego krytyka, ani reformy Uniwersytetu, ani reformy podatkowej, ani decentralizacji. Należy dodać, że ze wszystkich demokracji zachodnich Francja jest krajem o największej bodaj rozpiętości dochodów, o największej nierówności społecznej. Jeden z moich znajomych zwrócił mi niedawno uwagę na prosty w tej dziedzinie miernik: ilość restauracji w których rachunek na osobę (bez kosztownych win) przekracza 100 F (20 dolarów). Jest ich około pięciu w Nowym Jorku, ani jednej w Londynie, jedna czy dwie w Rzymie, jedna w Hamburgu, a w Paryżu — około piętnastu i zawsze przepełnionych. Wśród klientów tych restauracji uderza ilość względnie młodych ludzi, którzy nie mają żadnego określonego zawodu i pasożytują na różnego gatunku pośrednictwach — nieruchomości, mieszkania, najrozmaitsze *affaires*, od których nie płacą żadnego niemal podatku.

Wreszcie bunt ten był dla reżymu lekcją, że nie prowadzi się bezkarnie polityki „postępowej” w stosunkach międzynarodowych i konserwatywnej w sprawach wewnętrznych. Wiadomo, że opór studentów w Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej doszedł do świadomości politycznej w opozycji do wojny w Wietnamie. Manifestacje studentów amerykańskich, a nawet tych studentów europejskich, których rządy oficjalnie popierają politykę Stanów Zjednoczonych były rzeczywistym wyrazem protestu, aktem politycznym. Dla studentów francuskich, walczących z „imperializmem amerykańskim” sprawa przedstawiała się inaczej. Każdy ich protest, każda manifestacja była w pewnym sensie aktem *prorządowym*, wyrażała poparcie oficjalnej linii politycznej gaullizmu. Nie natrafiali oni w tej dziedzinie na żaden prawdziwy opór, walka ich miała charakter fikcyjny.

Stawiając coraz większe wymagania polityzacji uniwersytetu, uniemożliwiając jego normalne funkcjonowanie, pragnęli jakby opór ten wywołać. Dlatego historyczna decyzja Rektora paryskiego Uniwersytetu Roche, aby Sorbonę ewakuować policją stanowiła iskrę, która wywołała pożar.



Cóż może jeden człowiek, cóż może drobna grupa ludzi, cóż może opozycyjna mniejszość, choćby najbardziej ekstremistyczna, przeciw współczesnemu państwu, bez względu na jego reżym społeczny czy polityczny? Wydawało się, że nic. Państwo ma broń, od bomby atomowej aż po gazy obezwładniające system psychiczny. Państwo dysponuje środkami nadzoru (*surveillance devices*), od klasycznych aparatów podsłuchowych na każdej linii telefonicznej, w ścianach czy pod podłogą, aż po przysłowiową oliwkę tranzystorową w kieliszku martini. Państwo ma komputery i karty perforowane, pozwalające w teorii na utożsamienie spośród olbrzymiej masy informacji, podejrzanej rozmowy, jej tematu, jej uczestników. Każde współczesne państwo rozporządza dziś potencjalnie aparatem kontrolnym i represyjnym godnym orwellowskiego „Big Brother’a”. Nic dziwnego, że podczas gdy państwa liberalne i demokratyczne stoją nadal otworem dla przemian w szerokich ramach ich konstytucji, podczas gdy państwa totalitarne wydają się podlegać niepisanyemu prawom wewnętrznej ewolucji, zależnej od ich społecznego i gospodarczego rozwoju, rewolucyjne mniejszości bez względu na ich metody i cele wydawały się co prawda zdolne do poważnego zakłócenia życia społecznego, ale nie do obalenia samego reżymu i państwa.

W maju 1968 roku, w Paryżu, okazało się, że akcja podjęta przez dwudziestotrzyletniego chłopca, Daniela Cohn-Bendita, który zelektryzował kilka ekstremistycznych grup studenckich (od trockistów do maoistów poprzez castrystów i giewarystów) na uniwersytecie w Nanterre (razem co najwyżej 5.000 młodych ludzi), wywołała w ciągu trzech tygodni strajk generalny dziesięciu milionów robotników, paraliż całego kraju i niemal doprowadziła do obalenia reżymu, który przed miesiącem jeszcze nie był przez nikogo poważnie kwestionowany i cieszył się nawet powierzchowną popularnością. Ta nagła i niespodziewana afirmacja romantycznego buntu, ta rehabilitacja negacji indywidualnej, ten nawrót do dziewiętnastowiecznych nostalgii anarchistów i nihilistów miał miejsce wbrew wspólnemu i skoordynowanemu

oporowi rządu i głównej partii opozycyjnej — francuskiej partii komunistycznej.

Wszystko pod znakiem skrajnych idei rewolucyjnego internacjonalizmu które od czterdziestu lat wymarły w głównym — komunistycznym — prądzie europejskiego ruchu rewolucyjnego i których korzenie sięgają dalej jeszcze — do premarksowskich utopistów w rodzaju Fourriera i Proudhona, do anarcho-nihilistów typu Maxa Stirnera i Bakunina.

Idee, na których była oparta „rewolucja majowa” wydają się bądź anachroniczne bądź utopijne:

1. Zastąpienie państwa radami robotników i studentów — sołtami, czy w nowym słownictwie „władzą robotników”, „władzą studentów”. I to w epoce, w której coraz większa złożoność życia społecznego i gospodarczego wymaga — zdawałoby się — form organizacyjnych ponadpaństwowych raczej niż „infraństwowych”.
2. Zniszczenie państw narodowych w chwili gdy nacjonalizm wydaje się na nowo żywą siłą w Europie.
3. Zniszczenie „społeczeństwa konsumpcyjnego” w epoce, w której wszystkie dziedziny życia podporządkowane są produkcji uznanej jako cel sam w sobie i w konkretnych warunkach społecznych w których ta forma gospodarki unika poważniejszych kryzysów i zapewnia wzrastający dobrobyt robotnikom.
4. Przekształcenie Uniwersytetu z ośrodka nauczania czy to „bezinteresownego” czy to przygotowującego techniczne kadry, bez których nie może funkcjonować nowoczesne społeczeństwo w stały ośrodek „kontestacyjny”, otwarty dla wszystkich, ściśle egalitarny i którego celem byłoby przygotowanie rewolucyjnej przemiany społeczeństwa.
5. Czystość ruchu, który odmawia — nawet dla względów taktycznych — kapitulacji a nawet przymierza z partią komunistyczną, uznaną za instrument biurokratycznej dyktatury opartej na nowej formie wyzysku klasowego.



Daniel Cohn-Bendit jest rodzonym bratem Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego. Jeżeli szanujemy postawę obu młodych Polaków, to nie możemy nie uznać walki Cohn-Bendita. Nawet rozdział pomiędzy programem i rzeczywistością przedstawia się podobnie w jednym i w drugim wypadku. Kuroń i Modzelewski mają taką samą jak Cohn-Bendit pogardę dla orga-

nizacyjnych ram, bez których nowoczesne społeczeństwo nie może istnieć. Trudno się oprzeć podejrzeniu, że ich utopie są utopiami regresywnymi, których realizacja, nawet ściśle teoretyczna, byłaby możliwa jedynie poprzez całkowite zablokowanie przyrostu demograficznego. Idealne społeczeństwo tych trzech młodych, wolnych ludzi, połączonych w anarchicznym braterstwie nie mogłoby rosnąć w kategoriach współczesnej gospodarki.

Kilka wypowiedzi Daniela Cohn-Bendita (*Magazine Littéraire*, maj 1968):

— „Istnieją trzy zasadnicze cele: walka z represją państwową, z autorytaryzmem i z hierarchią. Ponieważ wszystkie te trzy elementy istnieją zarówno na Wschodzie jak i na Zachodzie, moja opozycja do form organizacyjnych społeczeństw na Wschodzie jak i na Zachodzie jest całkowita”.

— „Społeczeństwo sowieckie jest dla mnie formą państwa, mającą wszystkie cechy społeczeństwa klasowego: biurokracja jest dla mnie klasą i dlatego opieram się społeczeństwu sowieckiemu tak jak opieram się społeczeństwu kapitalistycznemu we Francji. Tyle, że nie żyję w Związku Sowieckim, ale we Francji. Stąd prowadzę walkę tutaj, przeciw burżuazji francuskiej”.

— „Ruch studencki jest dla nas jeden i dlatego musi powstać internacjonalizm, którego żadna partia komunistyczna — gdziekolwiek i kiedykolwiek — nie śmiała wzbudzić. Dla nas walka — nie tylko studentów, również i innych — musi się odbywać w skali europejskiej. W Warszawie, gdzie jest oczywisty nawrót do stalinizmu, dzieje się to samo co tutaj”.

— „Maoizm? nie wiem nawet dobrze czy jest coś takiego! W pismach Mao jest parę słusznych rzeczy — choćby jego teza oparcia o chłopów, która zawsze była tezą anarchistów... Ale teraz stworzono mit Mao. Dyskutowanie o micie Mao, o „czerwonej książeczce”, o jego obronie Stalina, to dobre dla „marksistów-leninistów”. Dla mnie to wszystko jedna wielka bzdura”.

— „Co myślę o Stalinie? Pytanie właściwe: co myślę o francuskiej partii komunistycznej? Stalin — to stalinizm. To doprawdy absolutna forma represji, to zbiurokratyzowane społeczeństwo walczące przeciw wszelkiej formie robotniczego protestu, przeciw wszelkim przejawom rewolucyjnym”.

— „Jakie teorie wpłynęły na nasz ruch? Jacy 'myśliciele'? Jasne, że wszyscy myśliciele. Mógłbym nawet powiedzieć: Arystoteles. Dlaczego nie? Na pewno! A jeśli chodzi o wychowanie, można powołać się na Rousseau, który już to wszystko powiedział! Czyli, że Rousseau jest myślicielem, który na nas wpłynął... Tyle, że trzeba oprzeć się o jakąś teorię, która pozwala na akcję. A trudno przemyśleć akcję w oparciu o myślicieli sprzed 2.000 lat. Dlatego opierano się na Marksie i Bakuninie, dzisiaj na Marcuse czy na Kołakowskim”.

Dla Cohn-Bendita, faktem przykładowym który go zdeteminował jest Kronstadt, „gdzie anarchiści walczyli przeciw zgnięciu Sowietów przez bolszewików. Dlatego jestem skrajnie antyleninowski, jestem przeciwnikiem centralizmu demokratycznego, jestem za federalizmem, za samodzielnymi grupami sfederowanymi, które działają razem, ale zachowują zawsze swą autonomię!”

Zapytany przez dziennikarza czy nie obawia się kłeski podobnej do Kronstadtu „choć mniej krwawej” Cohn-Bendit odpowiada:

„Komuna Kronstadtu została zgnieciona przez czerwoną armię. Nasz ruch również zostanie zgnieciony. Nie obawiamy się tego. Zaczniemy gdzie indziej. Inaczej. Znać to będzie, że popełniliśmy błędy... Ale to widać dopiero w akcji, w praktyce rzeczywistej”.

W rozmowie z Sartre'm (*Nouvel Observateur*, 20 maj) Cohn-Bendit okazuje się zarazem przenikliwszy i bardziej praktyczny od swego słynnego rozmówcy.

Na zapytanie Sartre'a czy rewolucja nie ugrzęźnie, czy nie zdegeneruje w „reformizm” Daniel Cohn-Bendit odpowiada:

„Nie chodzi mi o metafizyczną kwestię jak zrobić 'Rewolucję'... Rewolucji nie robi się tak sobie, z dnia na dzień... Myślę, że idziemy raczej w kierunku wiecznych przemian społeczeństwa wywołanych, za każdym razem, akcją rewolucyjną.... Myślimy tylko usunęli pierwszą przeszkodę: mit według którego 'przeciw temu reżymowi nie można wskórać!'”.

Wreszcie dwie propozycje praktyczne Cohn-Bendita, które wydają mi się zarazem osiągalne i rewolucyjne:

1. „Wszystkie restauracje, kantyny, domy itd.... uniwersyteckie będą otwarte na tych samych prawach dla młodych robotników”.

2. „Co tydzień, młodzi robotnicy i czeladnicy będą mieli trzy dni powszednie, w ciągu których będą mogli uczyć się na uniwersytecie razem ze studentami”.



Prasa francuska o Cohn-Bendicie: *Humanité*: prowokator, Niemiec, i wreszcie (zadziwiające dla spadkobierców międzynarodowego ruchu rewolucyjnego): „wiemy o tym, że to indywidualum należy do międzynarodowej organizacji”. *Minute* (faszystowskie): „prowokator, Żyd”. *Figaro*: „Prowokator”.



Po decyzji, która wkrótce potem miała tak ośmieszyć rząd francuski, że Cohn-Bendit nie ma prawa powrotu do Francji, jestem świadkiem jak podczas wielotysięcznego pochodu przez Boulevard Saint-Germain w stronę Izby Deputowanych wszyscy studenci skandują: „*Nous sommes tous des Juifs allemands*”! Jeśli się zna podskórny antysemityzm francuskiej burżuazji, jej niechęć do cudzoziemców (*métèques*), trudno nie być do głębi wzruszonym tą wspaniałą reakcją dziewcząt i chłopców, którzy w tej chwili *chcieli* być niemieckimi Żydami. Osiemnastoletni

syn moich przyjaciół, Żydów pochodzenia niemieckiego, sam urodzony we Francji, mówi mi potem ze śmiechem: „Wiesz, to było wspaniałe. Przez chwilę zapomniałem, że ja krzyczę prawdę”.

Prasa notuje krzyki na manifestacji po czwartkowej mowie de Gaulle'a na Concorde i na Champs-Élysées, na której kilkaset tysięcy gaullistów i konserwatystów wszelkiego pokroju daje wyraz swej uldze: „*Les Français avec nous!*”, „*Cohn-Bendit à Berlin*”, „*Le rouquin à Pekin*” („rudy synu do Pekinu”) i wreszcie ohyda: „*Cohn-Bendit à Dachau*” (co prawda, według *Monde'u*, okrzyk sporadyczny).



Trudno się dziwić, że reakcja Francuskiej Partii Komunistycznej na wypadki majowe została uwarunkowana nie tylko klasyczną dla komunistów obsesją, aby nie pozwolić na utworzenie rewolucyjnego ruchu o lewicowym odchyleniu, ale nienawiścią do Daniela Cohn-Bendita. Oto krótki scenariusz od tej strony:

1) W pierwszej fazie manifestacji studenckich *Humanité* atakuje „prowokatorów”, wylewa pomyje na Cohn-Bendita, stara się jak może uspokajać robotników, odseparować ich od „rewolucji studenckiej”.

2) Dopiero kiedy na barykadach pojawiają się młodzi robotnicy, którzy nazajutrz po krwawej policyjnej represji na rue Gay-Lussac spontanicznie powodują strajki w kilku fabrykach, partia komunistyczna zostaje *zmuszona* do przejęcia strajków na swoje konto. Od tej chwili C.G.T. przewodzi ruchowi strajkowemu, ale ogranicza go ściśle do platformy materialnej, wykluczając wszelkie polityczne żądania.

3) W ciągu dwóch dni od soboty 25 do poniedziałka 27 maja rano odbywa się negocjacja między rządem, patronatem i syndykatami, w ciągu której komuniści ratują całkowicie już bezsilny i sparaliżowany rząd Pompidou, podpisując układ mający zakończyć strajki.

4) Ku zdumieniu, zgrozie i przerażeniu komunistów, robotnicy Renault odmawiają zaprzestania strajku, zarzucają sekretarzowi C.G.T. Séguy, który przedstawił im dopiero co zawarty układ, zdradę ich interesów, żądają przesunięcia konfliktu na płaszczyznę polityczną. Dopiero od tej chwili komuniści, zagrożeni z kolei utratą masy robotniczej na rzecz bardziej rewolucyjnego i sprzymierzonego ze studentami syndykatu CFDT

(syndykatu, który powstał jako związek zawodowy chrześcijański) zmuszeni są do podjęcia tej walki o władzę, której chcieli niemal za wszelką cenę uniknąć.

Trudno im się dziwić, jeśli się weźmie pod uwagę, że każdy rząd, który by doszedł do władzy po obecnym kryzysie, musiałby stawić czoło tym samym trudnościom. Komuniści mieliby zatem do wyboru albo zdradzić swój program, nie wycofując Francji ze Wspólnego Rynku, ratując gospodarkę francuską, zagrożoną kryzysem, „klasycznymi” środkami, jakimi są dewaluacja franka, narzucenie ograniczeń w spożyciu, subwencje zagrożonym firmom tak prywatnym jak upaństwowionym, albo przeprowadzić nacjonalizację środków produkcji, doprowadzić do izolacji Francji, spowodować paniczną ucieczkę kapitału i wywołać tak nagłe i silne obniżenie poziomu życia, że niezadowolone robotników można by tylko uśmierzyć środkami ostrej represji, co bez wspólnej granicy ze Związkiem Sowieckim i wobec przejścia aparatu administracyjnego policyjnego i wojskowego o charakterze „burżuazyjnym” jest nie do pomyślenia. Stąd niewątpliwa ulga aparatu komunistycznego po „silnej” mowie de Gaulle’a, który paradoksalnie usunął wiszący nad karkiem partii damoklesowy miecz jej własnej władzy. Jasne, że sytuacja będzie wyglądać inaczej jeśli wybory dadzą większość gaullistom i jeśli niepopularność nieodłącznie związana z posunięciami mającymi na celu zażegnanie kryzysu spadnie na rząd prawicowy. Wówczas komuniści będą prawdopodobnie chętnymi kandydatami do władzy, gdyż w warunkach kryzysu będą mogli żądać od robotników aby pracowali więcej i żądali mniej. Dodajmy wreszcie, że Moskwa z pewnością nie dolewała oliwy do ognia. Z punktu widzenia polityki zagranicznej dla Moskwy cenniejszy jest w Paryżu anti-amerykański de Gaulle od pro-sowieckiego Waldeck-Rocheta.

Słuchając w czasie negocjacji na rue de Grenelle jak komentatorzy radiowi mówili o „niemal serdecznej atmosferze” panującej między przedstawicielami rządu i syndykatów, przypomniało mi się zakończenie „Zwierzęcego Folwarku” Orwella: kiedy zwierzęta, które wywołały rewolucję, zgromadzone przed domem z którego wyгнаły właściciela, patrzą przez okno jak ich szef, wieprz Napoleon, gra w karty z sąsiednimi farmerami.



Niespodziewana siła anarchicznych międzynarodowych anty-produkcyjnych haseł paryskiej „Komuny Studenckiej” jest tym

bardziej paradoksalna, że wybuchła ona nagle po długim stosunkowo okresie, w którym — od lat pięćdziesiątych do wczesnych lat sześćdziesiątych — cały szereg zjawisk, takich jak rozczarowanie intelektualistów wobec marksistowskich utopii, pragmatyzm lat powojennych w Stanach Zjednoczonych i Zachodniej Europie, stopniowa erozja ideologii we Wschodniej Europie nadawała wielkiej siły przekonującej tezie o „końcu ideologii”.

Aleksander Hertz dowiódł nielada intuicji zaczynając swe „Szkice o Ideologiach”² od Maxa Stirnera. Stirner, podobnie jak Marks, wywodzi się z Feuerbacha. Ale podczas gdy Marks widział źródło alienacji we własności prywatnej, dla Stirnera alienacja człowieka wynikała z idei, którymi on żyje. Stąd bystra uwaga Herta, że „na progu ery ideologii w osobie Maxa Stirnera znalazł się człowiek, który wyczuł jej niebezpieczeństwa”. Hertz widzi nawet w Stirnerze prekursora Raymonda Arona i Daniela Bella — głównych eksponentów tezy „końca wieku ideologii”. Maj 1968 roku dowiódł zarazem słuszności tezy „końca wieku ideologii”, jak i jej ograniczonego zastosowania. Aron i Bell przypuszczali bowiem, że kompromitacja ideologii, opartych na deterministyczno-woluntarystycznej interpretacji historii, doprowadzi do wygaśnięcia pasji rewolucyjnych. Tymczasem pasje rewolucyjne rozpętali tym razem chłopcy i dziewczęta z Nanterre, których bunt przypomina uderzająco bunt Maxa Stirnera, odrzucającego (cytuję Aleksandra Herta) „wszystkie normy zbiorowego współżycia i wszelkie instytucje tego współżycia jako sprzeczne z jego jednością, wiążące go i niszczące jego swobodę”. Cóż z tego, że nie słyszeli oni nigdy o Stirnerze? Cóż z tego, że zdarza się im „wzywać imię Marksa nadaremno?” Rewolucja Nanterre i Sorbony, wymierzona przeciw postępowi technicznemu i materialnemu, wywodząca się z buntu przeciw „alienacji kulturalnej” (vide Hertz o Stirnerze str. 15) jest rewolucją a-marksistowską, rewolucją „późnych wnuków” Stirnera.

Wiem, że ze Stirnera wywodzą się anarchiści i nihiliści drugiej połowy XIX wieku — Nieczajew i ten Bakunin, na którego tak często powołuje się Daniel Cohn-Bendit. Słuchając rozmów moich paryskich przyjaciół miałem dziwne wrażenie, że wszystko to już, jakby we śnie, słyszałem. Szukając śladów tego sennego echa odczytałem „Ojców i Synów” Turgieniewa (1862). Rozmowę między Bazarowem i Pawłem Piotrowiczem streszczam z mego angielskiego wydania:

2. Instytut Literacki, Biblioteka Kultury, Paryż 1967.

Bazarow mówi: „Działamy na zasadzie tego co wydaje nam się dobrem. Obecnie negacja jest największym dobrem i przeczmy...”

— Wszystkiemu?

— Wszystkiemu!

— Jak to, nie tylko sztuce i poezji... ale nawet... to straszne...

— 'Wszystkiemu' — odparł Bazarow z nieopisanym spokojem...

— Pozwól mi, jednak — ciągnie Paweł Piotrowicz. „Przeczysz wszystkiemu a raczej, ściślej mówiąc, niszczysz wszystko... Ale trzeba również budować, wiesz”.

— „To nie nasza sprawa teraz... Najpierw trzeba oczyścić grunt”.

Paweł Piotrowicz opiera się dalej: „Naród rosyjski nie jest takim jak myślisz”. Bazarow zgadza się, ale „to niczego nie dowodzi”. — „Jak to niczego nie dowodzi? — odpiera przerażony Paweł — w takim razie musicie iść wbrew narodowi?” — „A co z tego jeśli tak jest” — krzyczy Bazarow. W dalszym ciągu rozmowy Bazarow tłumaczy powody swego nihilizmu: („zobaczyliśmy, że nasi wielcy ludzie, tak zwani postępowcy i reformatorzy są nic niewarci”). Wreszcie Paweł Piotrowicz mówi:

— „A więc wy tacy jesteście, młodzi tego pokolenia! Tacy są nasi następcy!”

— „Jasne, że nie możesz mnie zrozumieć — odpowiada Bazarow. Nałożymy do dwóch różnych pokoleń... Przyszła nasza kolej. Nasi następcy mogą nam powiedzieć: Nie jesteście z naszego pokolenia; połknijcie waszą pigułkę”.

Kiedy zapytano Bakunina jakie są jego cele i przekonania, odparł: „Nie wierzę w nic. Nie czytam niczego, myślę tylko o jednym: skrócić im karki, nie pozostawić niczego po nich!” A kiedy zapytano go dalej co by zrobił gdyby udało mu się zrealizować wszystko o czym marzył, wybuchnął: „Wtedy zacząłbym zaraz burzyć to co zbudowałem!”



* Twierdziłem, że nie znają Stirnera? A przecież wśród tego zalewu napisów, afiszów na murach, które sprawiły, że w maju mówili nie tylko ludzie ale i domy, czytam tę lapidarną aluzję do Stirnerowskiego „Einzige”: „L'unique existe!”

Jeden napis, dominujący inne. Gdziekolwiek w dzielnicy łacińskiej figurował przepis tak ściśle związany z Francją republikańską, jak popiersie Marianny: „*Défense d'afficher, loi du 22 juillet 1881*” zastąpiono go przez: „*Défense d'Interdire, loi de mai 1968*”. Wszędzie poprzez spontaniczność hasel ściennych przemawia raczej wola szczęścia, afirmacja życia, niż destrukcja: „*Si vous êtes révolutionnaires, soyez gais!*”; „*Plus je fais la révolution, plus je veux faire l'amour*”; „*Je prends mes désirs pour des réalités parce que je crois à la réalité de mes désirs*”. I wreszcie częstszy od innych, wyrażający może głęboki sens

majowej rewolucji, wskazujący na jej związek z rewolucją surrealistów, jeden nakaz: „Créez!” — „Twórzcie!”.



Podobnie jak w Warszawie, bunt synów przeciw ojcom, nawrót do dekabrystów. Na barykadach studenckich w Paryżu było pięcioro dzieci ministrów rządu de Gaulle'a. Tyle, że nikt za to ojców nie szantażował. W sympatii całego Paryża do rewolucji studenckiej, przynajmniej aż do chwili, gdy fala strajków przeraziła burżuazję, jest paradoksalny element poczucia że „nasza policja bije nasze dzieci”. Pytanie: czy obyłoby się bez zmarłych, gdyby na barykadach byli nie studenci, a robotnicy?



Konflikty w rodzinach. Niemal każda rodzina mająca studentów na barykadach dzieli się na dwie „partie”. Co mnie najbardziej uderza: wśród moich znajomych, ojcowie są najczęściej przeciw synom, jeśli sami mają za sobą rewolucyjną młodość. Niemal wszystkie matki są za rewolucją: czyżby typ „matki Polki” był uniwersalny? Hélène, żona Iksa, który w młodości był komunistą i uczestniczył w wojnie hiszpańskiej, a który teraz zarzuca synom walczącym na barykadach hipokryzję, głupotę, frywolną pozę na lewicowość, mówi mi: „Cóż chcesz, Iks jest tak zakochany w swej własnej młodości, że nie może darować innym, że są młodzi”.

Różnorodność motywów studentów, którzy wzięli udział w walce. Syn moich przyjaciół, o skrajnie lewicowych przekonaniach, doprowadzał ich do rozpaczki afiszowaniem prowokacyjnej obojętności dla „ludu”. Ranny na barykadzie ulicy Gay-Lussac, po dwóch dniach w „koncentracyjnym” szpitalu Beaujon odpowiada rodzicom: „Dlaczego? Po prostu dlatego, że to moje pokolenie”.



Przez miesiąc cały Paryż mówił. Jakby młodzież chciała zbiorowo zadać kłam teoriom literackiej awangardy o niemożliwości wyrazu, komunikacji — o przymusie milczenia (który nie zabraniał jednak wyrażać tego milczenia słowami). Sorbona i Odéon-Théâtre de France stały się zarazem azylem, agorą, forum — czasem na poziomie poważnych seminariów, czasem politycznych wieców, czasem narwanych przemówień na londyń-

skim Hyde Park Corner. Sorbona to małe miasto, i jak po ulicach miasta w dzień i w nocy huczał w jej korytarzach i na jej dziedzińcach najbardziej różnorodny tłum, na który składali się studenci i robotnicy, literaci i artyści, nocne Marki różnego pokroju, najelegantsze kobiety Paryża, które w sukniach od Diora szły koło północy „na Sorbonę”, jak w czasach normalnych do Castella, Règine czy innych *boîtes*. W każdym z amfiteatrów inna dyskusja — często przerażająco nudna i banalna, czasem na granicy wariactwa, ale zawsze prowadzona z zadziwiającym liberalizmem, jeśli się weźmie pod uwagę, że każdy obecny miał prawo do głosu i że rola „przewodniczącego” była niemal nieistotna. Na wielkich, otwartych zebraniach, wśród retorycznych potoków, przeświecały czasem ciekawe świadectwa, jak głos tego młodego robotnika, zdającego sprawę z dialogów w fabrykach: „Mówię im, tym starym, którym chodzi tylko o parę groszy więcej: „Teraz jesteś u siebie, nad naszą fabryką powiewa czerwony sztandar. Jeśli zarzucisz walkę polityczną, jeśli ulegniesz de Gaulle’owi i komunistom, będziesz miał może jeszcze trochę lepsze warunki, ale znów na starym powrozie”.

Prawdziwe dyskusje o reformach uniwersyteckich, o współpracy studencko-robotniczej, toczyły się w aneksie Sorbony, w nowym budynku mieszczącym studia socjologiczne i lingwistyczne na rue Censier.

Co z nich wyniknie nie wiadomo. Ale pierwszy raz zabrano się poważnie do przemyślenia wszystkich problemów nauczania z całkowitą wolnością, nie uznając żadnej ze struktur, żadnej z form dotychczasowych za „naturalną” czy „konieczną”. Starzy profesorowie trzymali się często z dala od tych dyskusji, ale wszyscy młodzi uczestniczyli w nich i wielu z nich uznało „odwagę wyobraźni” studentów za niezmiernie cenną.



Wielki dziedziniec Sorbony przypominał — dosłownie — targ ideologiczny. Pod każdym murem kilkadziesiąt stoisk rozdających ulotki, wydawnictwa, zbierających składki na rannych, na strajkujących. Przykład liberalizmu (czy humoru?): stoisko młodzieży komunistycznej (ortodoksyjnej) — zresztą jedno z najmniejszych — umieszczono między stoiskiem maoistów i stoiskiem trockistów.



Sorbona — azylem. Po raz pierwszy w naszych czasach

przykład tego czym była średniowieczna katedra. Żaden policjant nie miał (nie ma dotąd) prawa wstępu na to terytorium suwerennej (na jak długo?) młodzieży.



Paryska „rewolucja majowa” wydaje mi się ostrzeżeniem przed zbytnim optymizmem najtęższych umysłów naszego wieku, które już widziały na horyzoncie ZIEMIĘ OBIECANĄ racjonalizmu. Istotnie, wkrótce po diagnozie „końca wieku ideologii” pojawiła się nowa forma myśli optymistycznej i racjonalnej. Podobnie jak w przeddzień roku tysięcznego zachodnie chrześcijaństwo zostało ogarnięte milenarną psychozą, w zaraniu dwutysięcznego nasze społeczeństwo wydaje się ulegać nowej formie świeckiego „bi-milenaryzmu”. Prorocy roku dwutysięcznego wydają się Janami Chrzcicielami „technekronicznego” mesjanizmu. Ta nowa forma wróżby (*forecasting, futuribles*) jest dla oczywistych powodów najsprawniejsza w dziedzinach gospodarki, technologii, nauki. Świadczy to zresztą dobrze o uczonych eksplorujących przyszłość, że niechętnie ryzykują przepowiednie na poziomie kultury i wartościowania. Tym niemniej implikacją wszystkich prac obrazujących przyszłość na podstawie racjonalnej ekstrapolacji jest, że te mniej uchwytnie poziomy i dziedziny są poniekąd pochodnymi bardziej zasadniczych dziedzin jak gospodarka czy układ sił wojskowych.

Optymistyczna wizja Zbigniewa Brzezińskiego w jego niezwykle ciekawym eseju „America in the Technetronic Age” (*Encounter*, styczeń 1968) polega na założeniu, że w tym „nowym wspaniałym świecie” drobna mniejszość, złożona z polityków-intelektualistów (o pewnych cechach wspólnych z platońskimi „królami-filozofami”) będzie ciężko pracować, aby zapewnić ludzkości postęp, wygodę i spokój, podczas gdy masa ludności zadowoli się „psychedelicznymi” odpowiednikami „*panem et circenses*”, niczym „prolesowie” Orwella w „Roku 1984”.

Ciekawe, że paryskich wypadków *nikt* ze specjalistów studiów przyszłościowych nie przewidział. Być może, że ani stopień rozwoju gospodarczego, ani stopień potęgi wojskowej nie są w stanie zapewnić społeczeństwu stałych ram organizacyjnych, jeśli brak poczucia integracji, pewnego minimum wspólnych wartości.

Być może również, że przeżywamy po prostu konwulsje prawdziwej mutacji, jaką zapowiada zresztą Brzeziński (ale zakładając, że odbędzie się ona niemal bezboleśnie). W kolorowych

starych atlasach ewolucja życia na ziemi przedstawiana była czasem w postaci przekroju jeziora wśród stromych, skalistych brzegów. Pamiętam rybę, która „przemieniając się w płaza” drapie się mozolnie na skalny brzeg: wyrastają jej spod brzucha przednie łapki, podczas gdy „skrzelo-płuca” ciężko chwytają powietrze. Czy obecne zaburzenia świadczą o podobnym etapie w rozwoju ludzkości?

Cóż zresztą wiemy o człowieku jako o istocie zbiorowej? Mniej niż o pszczołach (u Maeterlincka), mniej niż o owadach (u Fabre'a).



Jedną z prawdopodobnych przyczyn „buntu młodzieży” jest to, że niepomrotnie przyspieszono w ostatnich latach jej wiek „dojrzewania”, podczas gdy granica wieku „odpowiedzialności” się nie cofnęła. Dziewczyna i chłopiec współcześni czują się seksualnie wolni, uprawnieni do pełnego udziału w dobrach konsumpcyjnych w wieku lat piętnastu, podczas gdy o odpowiedzialną rolę w życiu zbiorowym trudno przed 25-tym rokiem życia. Co zrobić z tym marginesem dziesięciu lat wolnych, ale nieodpowiedzialnych?

Trudno też nie zastanowić się nad pesymistyczną tezą socjologów takich jak Gaston Bouthoul, którzy twierdzą, że jak świat światem każda specjalnie silna fala pokoleniowa (wywołana skoncentrowanym w ciągu kilku lat wysokim wzrostem demograficznym) powoduje napięcia które w „normalnych” czasach rozładowuje wojna, oraz że obecne rozprzestrzenienie wewnętrznych konfliktów i wstrząsów zawdzięczamy bombie atomowej, która wojnę „uniemożliwiła”...



Łatwo znaleźć szereg wewnętrznych sprzeczności w teoriach Daniela Cohn-Bendita i „Ruchu 22 Marca”. Główną z nich wydaje mi się ich stosunek do „społeczeństwa konsumpcyjnego”. Nigdy nie zrozumieć jak można z „postępowych” pozycji żądać od robotników, aby się wyrzekli dóbr konsumpcyjnych w których posiadanie weszli stosunkowo niedawno, i które ułatwiły, uprzyjemniły, urozmaiciły im życie. Jestem przekonany że logiczna krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego jest jedynie możliwa jeżeli wychodzi z przesłanek szczerze „reakcyjnych” — jak krytyka Ortegi y Gasset. Jakiegokolwiek byłyby gusty kulturalne tzw. elity, wydaje mi się bezczelną z jej strony chęć pozbawienia

robotników wygod i przyjemności, którymi sama się — przynajmniej jako klasa — tak długo cieszyła.

Dodajmy, że samo przymierze zawarte na początku „majowej rewolucji” między studentami i młodymi robotnikami było możliwe właśnie dzięki stosunkowo niedawnemu nadejściu we Francji „społeczeństwa konsumpcyjnego”. Jeszcze 15 lat temu młodzi robotnicy i młodzi „burżuje” wyglądali tu jak dwie różne rasy: można ich było odróżnić na pierwszy rzut oka po ubiorze, języku, zainteresowaniach. Dzisiaj studenci i robotnicy między 15-tym i 25-tym rokiem życia noszą te same *blue jeans*'y i kaszmirowe swetry, te same skórzane kurtki, dziewczęta wyglądają równie elegancko w tych samych mini-spódnicach czy w spodniach. Czytają oni te same „kieszonkowe” książki, śpiewają te same piosenki, mają te same tematy rozmowy. Dlatego okrzyk: „Mój bracie! Mój towarzyszu!”, tak obficie rzucany z jednej strony w drugą w ciągu tego miesiąca, nie brzmiał fałszywie. Miałby on całkiem inny wydźwięk w okresie poprzedzającym rozpowszechnienie się „zła” społeczeństwa konsumpcyjnego.



Trudno również zrozumieć jak może funkcjonować uniwersytet, mający być *jednocześnie* miejscem nauczania, formującym lekarzy, techników i fizyków, oraz polityczną agorą. Ani też jak może zapewnić absolwentom pracę, nie chcąc dopuścić ani do wstępnej pre-selekcji, ani do egzaminów.



Są to jednak ostatecznie kwestie pomniejszej wagi, gdyż znaczenie paryskiej „komuny studenckiej” polega bardziej na jej społecznej, kulturalnej, historycznej wymowie niż na zaletach i wadach jej „programu”.

Stąd, na zakończenie, kilka pytań na które chyba jedynie czas da odpowiedź.

Reakcja przeciw racjonalizmowi „technekronicznemu”, przeciw cywilizacji „post-przemysłowej”, czy sygnał ostrzegawczy, że mutacja człowieka zapowiadana przez proroków roku 2000-cznego nie będzie łatwa?

Ostrzeżenie, że rewolucja „post-przemysłowa” nie zmieni człowieka, tak jak nie zmieniła go rewolucja marksistowsko-leninowska, czy bunt młodzieży nieprzystosowanej do tej rewolucji, pragmatycznej „zatrzymać koło historii”?

Czy uprzytomnienie tego buntu pozwoli społeczeństwu „post-przemysłowemu” na zapewnienie w swych schematach miejsca dla typu ludzkiego, którego dotychczas nie chciało to nowe społeczeństwo uznać (a przez to na „irracjonalny” wymiar w każdym z nas), czy też obie te tendencje będą się nadal niemiłosiernie ścierać, uniemożliwiając nadejście nowej racjonalnej epoki?

Czy jest to bunt zasadniczo anachroniczny, bliski właściwie krytyki „radykalnej prawicy”, odrzucający wszelkie formy przemysłowego i technologicznego postępu, czy też bunt wymierzony tylko przeciw „społeczeństwu konsumentów”, nieprzewidzianemu przez Marksa, bunt bliski post-marksistowskim teoriom Herberta Marcuse?

Zaprzeczenie tez „końca wieku ideologii”, czy też forma buntu nie związana z ideologią opartą na globalnej, deterministyczno-woluntarystycznej interpretacji historii, której koniec zapowiadali Aron i Bell?

Bunt młodej idealistycznej burżuazji zachodniej, której nie wystarcza samochód, piosenka i film, czy głębsza reakcja przeciw „produktywizmowi”, któremu społeczeństwo przemysłowe, niezależnie od społecznych i politycznych form, poddało wszystkie sfery życia?



Nikt nie przewidział wybuchu „rewolucji” studentów — to prawda. Nikt z polityków, nikt z socjologów, nikt z tak licznych dziś specjalistów ruchów młodzieżowych. Istnieje natomiast dzieło literackie, będące od trzydziestu lat zapowiedzią tej rewolucji. Jest nim oczywiście dzieło Gombrowicza. Zanim odkryje tę zbieżność uczona krytyka, oto jej główne zarysy:

— Pochwała niedojrzałości, odmowa ostatecznej formy, odmowa „upupienia”, krytyka zniewalającej kultury, bra...tanie się Miętusa z parobkiem („Ferdydurke”).

— Walka Syncyzny z Ojczyzną („Trans-Atlantyk”).

— Solidarność młodości potęgująca się w gwałcie („Porno-grafia”).

Wreszcie — „Operetka”. W ostatniej sztuce Gombrowicza, ruina książąt Himalajów, spaczona rewolucja Hufnagla są poetyckim wyrazem wypadków, które już się zdarzyły. Ale w tej sztuce opartej na historii, „zmartwychwstanie” Albertynki wyraża wiarę w potencjalną siłę młodości:

„O zbawienie!

Witaj nagości wiecznie młoda!

*O, witaj zwykła, witaj nieśmiertelna
Nagości wiecznie młoda witaj!
Młodości wiecznie naga witaj!”*

Trudno nie być wdzięcznym „złodziejaszkom” takim jak Daniel Cohn-Bendit, pogardzonym zarówno przez Himalajów, jak przez Hufnagłów, za danie przykładu jak można uratować Albertynkę — nadzieję na życie bez maski i bez przymusu, na kulturę bez upupienia.

(Kultura nr 6-7, 1968)

SIELSKIE, ANIELSKIE?

„Ubóstwo Polski w źródła dla studiów obyczajowych i psychologicznych wynika z dwojakich przyczyn: z ciągłych zamieszek wojennych, albo przesadnej dyskrecji rodzinnej. Co nie ginie od ognia wojny, ginie w jakimś domowym ognisku”. Pisząc to zdanie w swych wspomnieniach¹, Janina Żółtowska myślała zapewne o grubych zeszytach swego dziennika, które zginęły bezpowrotnie w litewskich Bolciennikach czy spłonęły w Poznaniu. Z tym większą wdzięcznością, ze wzruszeniem nawet, myślę o tej cierplivej, miłosnej, rzetelnej rekonstrukcji, którą podjęła autorka w londyńskim mieszkaniu na Eaton Square i której zawdzięczamy jedną z najciekawszych — i piękniejszych — książek polskich wydanych po wojnie. Wartość jej wynika zresztą właśnie z uniknięcia drugiego niebezpieczeństwa, wspomnianego w powyższym cytacie: nie ma w niej „przesadnej dyskrecji”, ani rodzinnej, ani klasowej, ani narodowej. Raz jeszcze uderzył mnie fakt jak mało stosunkowo znaczą w literaturze tzw. „opinie” czy „światopogląd”, o ile ważniejsze są cechy osobiste: zdolność obserwacji, inteligencja, wrażliwość, samodzielność sądu, przywiązanie do prawdy. Janina Żółtowska należy do rzadkich w Polsce świadomych konserwatystów. Nawet w jej pravicowym środowisku rodzinnym, jak pisze:

„Prądy liberalne, rozpowszechnione w Polsce na wzór Europy, wynosiły zdobycze rewolucji francuskiej, umniejszając tym samym jej okrucieństwo. Słyszałam niejednokrotnie zdanie, powtarzane jak dzisiejsze slogany, że żołnierze armii napoleońskich rozniesli po wszystkich krajach Europy idee wolności i równości”.

1. Janina z Puttkamerów Żółtowska: *Inne czasy, inni ludzie*, str. 240. Nakładem Księgarni Polskiej Alma Book Co. Ltd., Londyn 1959.

Autorka natomiast, czytając Lamartine'a, Lenôtre'a, „znienawidziła nie tylko nowoczesnych trybunów ludu, ale ruchy rewolucyjne, ich hasła i dążenia... Z dnia na dzień, choć wychowana między Wilnem i Prypecią, wśród prądów demokratyzujących, przerodziła się we francuską rojalistkę, przylgnęła do idei monarchii, jak do wielkiego i niedocenianego dobrodziejstwa”. Rewolucja 1905 roku była dla niej „w każdym razie początkiem nowego okresu w Europie, w którym wojny, zbrodnie, spustoszenie miały osiągnąć niebywałych rozmiarów i którego końca nie widać...”. W roku 1908 w Rzymie oburza ją nawet pomnik Garibaldiego, nazwy ulic po bohaterach Risorgimenta „w sprzeczności z otoczeniem i dawną tradycją stale [ją] gniewały”. Do Janiny Żółtowskiej można więc chyba zastosować (i, co ważniejsze, wcale jej nie obrażając) tak nadużywane dziś określenie — reakcjonistki.

Wydawać by się mogło że tak skrajne poglądy, tak namiętne wypowiedziane, mogłyby skłonić autorkę do stronniczego opisu środowiska, z którym czuje się solidarna, do idealizacji ustroju opóźnionego feodalizmu, w którym się wychowała. Nie znam natomiast w literaturze polskiej dzieła stanowiącego tak trafną, konkretną i bystrą ilustrację do „Genealogii Społecznej Polskiej Inteligencji” Chałasińskiego. *Toutes proportions* itd., tradycyjny pogląd Janiny Żółtowskiej równie mało zaważył na realizmie jej wspomnień, jak reakcyjne deklaracje Balzaca na „Komedii Ludzkiej”. Środowiskiem opisanym w „Innych Czasach, Innych Ludziach” mało się właściwie zajmowała literatura polska, a nie ma powieści, w której by jego stereotypy, konwencje, obyczaje, kultura były przedstawione realistycznie. Jest to środowisko zamożnej kresowej szlachty odgrywające na przełomie XIX i XX wieku dużą rolę społeczną. Nie jest to „arystokracja”, która jak wiadomo w Polsce obejmowała tradycyjnie zaledwie kilkanaście magnackich rodów i do której nawet tytuły spoza ich ścisłego kręgu nie dawały przynależności. Nie są to już „karmazyni” — środowisko to obejmuje zarówno szereg rodzin „senatorskich” jak i potomków wzbogaconych z końcem XVIII i początkiem XIX wieku dzierżawców, podczas gdy zrujnowane rody senatorskie czy nawet magnackie już do niego nie należą. Nie istnieją zresztą jego ścisłe granice — stosunki towarzyskie na przykład utrzymuje ta nowa stosunkowo klasa bogatego ziemiaństwa zarówno z arystokracją jak z uboższą, osiadłą, tradycyjną szlachtą. Janina Puttkamerówna ociera się o Antoniny, gdzie Józefowie Potoccy przenoszą na Wołyń obyczaje Cecilów czy Howardów, bywa u dewajtisowskich Rymszów. Ale jej świat

— to Horwattowie, Kieniewiczowie, Jaroszyńscy, Łęscy, Gieczewiczowie, Niezabytowsy — od Inflant po Ukrainę reprezentujący „polskość” w dworach bądź neoklasycznych, o ganku z białymi kolumnami, bądź świeższych, imitujących angielski gotyk, z *Revue des Deux Mondes* i *Revue de Paris* w bibliotece, portretami Sistrzeńcewicza i Janowskiego w salonie, świetną konwersacją francuską i czasem gorszą angielską, niezłym kucharzem, stan-gretem w liberii i służącymi, czwórka cugowych koni, anglikami pod siodło, dorocznym wypadem do Karlsbadu, na Riwierę lub do Rzymu. To oni kontrolowali Bank Rolny, Towarzystwo Ziemskie Kredytowe, kandydowali do Dumy i do Rady Państwa, zakładali gorzelnie, cukrownie, cegielnie i tartaki. W kraju bez niezawisłości państwowej i bez uprzemysłowienia — byli namiastką elity politycznej i kapitalizmu. Sfera ta figuruje w kilku zaledwie powieściach polskich. Nie u Rodziewiczówny, oczywiście, która opisuje szlachtę biedniejszą i „spartańską”. Mamy Płoszowskich i Połanieckich Sienkiewicza — ale zarówno rzekome wzloty i *improductivité slave* pierwszych, jak i rzekoma poczciwość drugich są po prostu potwierdzeniem iluzji, jakie klasa ta miała zarówno o swoich zdolnościach i aspiracjach jak i o swej społeczno-patriotycznej roli. Ciotka Janiny Żółtowskiej — zapomniana dziś Emma z Jeleńskich Dmochowska — wyobrażała sobie, że jest „demokratką” i rześko gromiąc zbytki bogatszych krewnych improwizowała nieistniejący typ idealnego „obywatela”. U Weyssenhoffa jeden Podfilipski jest dobrze zaobserwowaną karykaturą Polaka z tej sfery, który w barbarzyńskim kraju reprezentuje Europę *maitre d'hôtel*ów i krawców — uważa się za ambasadora „Zachodu” od strony Ritza, Jockey Clubu, Locke’a i Poola. Ale patriotyczni książęta i narodowi ziemianie Weyssenhoffa są znów sztancą podyktowaną sympatią dla obozu Dmowskiego i chęcią pozyskania mu szlachty.

Skąd u Janiny Żółtowskiej tak wierny obraz tej sfery, tak, mimowoli, bezlitosny? Myślę że zawdzięczamy go naturalnej niezdolności autorki do zakłamania, jej żywej inteligencji i ciekawości, a wreszcie cechom, które w jej dzieciństwie i pierwszej młodości gromione być musiały jako „frywolność” i „światowość”. Oto jak autorka opisuje wielki wiec zwołany w Wilnie w roku 1906 przez biskupa Roppa pod znakiem katolicyzmu:

„Sala była przepiętna po części ciekawymi ludźmi, oszołomionymi tym, że uczestniczą w wolnościowych wydarzeniach. Przy stole prezydyalnym siedziało paru personatów i słuchało przewlekłej mowy brodatego młodzieńca na temat 'że lasy są Boże i łąki Boże', a wszystko wspólną własnością. Niedaleko ode mnie, wsparta na balustradzie galerii, siedziała p. Iza Luban-

ska, bardzo piękna i nie mogłam oczu oderwać od jej kapelusza z czarnego aksamitu, przybranego ciemno różowym jedwabiem. Myślałam, że dar ubierania się jest wielką sztuką, że daleko mi jeszcze do podobnej doskonałości”.

W środowisku, w którym główną bodaj cechą było tanie patriotyczne zakłamanie, idealizacja własnych interesów klasowych, tego rodzaju naturalny odruch jest orzeźwiający. Właśnie dlatego, że mała Jania Puttkamerówna z zapalem czytała salonowe powieści francuskie i angielskie, że marzyła o młodych lordach i eleganckich *vicomtes*, że aspiracje jej do towarzyskiej kultury, zbytku, elegancji zbliżały ją do zachodniej burżuazji, potrafiła ona przenikliwym, bezlitosnym spojrzeniem dziecka obnażyć istotne motywy postępowania swych bliskich żyjących złudzeniami „służby narodowi”, płytkiej religijności, lepkiej mazi „poczciwości”.

Chłopów Janina Puttkamerówna nie widziała chyba nigdy, głucho o nich w jej książce. Świat dziecka — to dostatni dwór, jego wypielęgnowany park i ogród, obszerne miejskie mieszkania w czasie karnawału, zagraniczne hotele. „Niższy świat” reprezentują co najwyżej dzierżawcy, administratorzy, szlacheckiego pochodzenia guwernantki, klucznice, panny służące, już dość groźni, gdyż będący pośrednikami z ciemnym, tajemniczym, niebezpiecznym tłumem. Dziwne są jednak drogi, którymi poczucie winy przenika do duszy wrażliwego dziecka. Pozornie sielskie dzieciństwo bogatej i ukochanej jedynaczki zatruwają nocą koszmary:

„Koło roku 1900 poprzednie sny z marami i strachami zaczęły przybierać charakter seryjnych epizodów, powtarzających się mniej więcej w ten sam sposób. Początek takiego snu był zwykle pogodny, moi bliscy, dziadunio, babunia, ciocia Kamilka, ciocia Klosia albo spacerowali po domu, albo siedzieli w czerwonym salonie dokoła okrągłego stołu. Zdawali się spokojni i bezpieczni i tylko we mnie, w przeciwieństwie do nich, rósł niepokój, ja jedna domyślałam się, że coś im grozi. W chwilę potem ja jedna widziałam, że od bramy, od Kopcewicz idą na dwór groźne bandy chłopskie, ja jedna na odległość dziedzińca dostrzegałam krwawe postacie, później przezwane czubarykami, czy bolszewikami, widziałam ich oczy rozgorzałe nienawiścią. Nie było chwili do stracenia, należało koniecznie uciekać na łódki, do rzeki, byle uniknąć otoczenia domu przez bandę. Wszyscy zdawali się skamieniać! Wołałam: 'uciekajcie! uciekajcie!'. Epizody następne się mąciły. Albo starałam się otworzyć okno i przez nie wyskoczyć, albo bieглиśmy za pokój mojej babki, do bocznego wyjścia, w którym już cisnął się tłum złych ludzi”.

Czy sen ten nie przypomina innego snu, poetyckiego, w polskiej literaturze? „Nagle zobaczyłem, że wszystko widać! Widać!

Za oknami był tłum. Parobki, dziewczki, fornale, chłopci i baby, gospodynie, służba folwarczna, domowa, wszyscy patrzyli!... Brzęk stłuczonej szyby. Ciemność. Kamień, frygnięty celnie, stłukł lampę. Puściły okna — lud sforsował i zaczął włączyć powoli, zaludniło się w ciemnościach chłopskimi częściami ciała. Duszno jak w kancelarii u rządcy. Łapy i stopy — nie, gmin nie ma stóp — łapy i nogi, ogromna ilość łap i nóg, masywnych, ciężkich”. Podobnie jak mała Janina we śnie, jeden tylko narrator widzi najazd chłopski na Bolimów. Wuj Konstanty i Zygmunt nadal piorą w najlepsze Walka, a ciocia „na kanapie stara się nie egzystować”. Tyle że, obarczony podobnym poczuć wina, Gombrowicz jest już zdrajcą swej klasy: narrator łapie ciocię i pcha ją „żeby się zmieszała z kupą”. Janina Żółtowska interpretuje oczywiście odmiennie swe ówczesne sny: widzi w nich charakter „proroczy”, zapowiadający późniejsze przewroty i rewolucje. Nie pierwszy to raz podświadomość odsłania istotę konfliktów, które na innej płaszczyźnie znajdują swój obiektywny wyraz. Czyż nie jest rewelacyjne, że spokojni i ulegli w roku 1900 chłopci we śnie przeradzają się w „złych ludzi”, jak w klasycznych przykładach Freudowskiego transferu?

Na bezkształtnym, groźnym we śnie tylko chłopskim morzu górują białe wyspy polskich dworów, które wydają się nam dzisiaj bardziej egzotyczne od Hawajów. Janina Żółtowska jest ich bystrym antropologiem. Patriotyzm? „Tak dobry Polak jak mój dziadek Puttkamer mógł powiedzieć, że Tonio (mój wuj) to rozsądny chłopiec, bo będąc w mundurku szkolnym zwrócił mu uwagę, że na ulicy nie powinien z nim mówić po polsku”. Wileńskie konserwatywne Towarzystwo Cyklistów, założone przez Stanisława Wańkowicza? „Starsi panowie patrzyli na to jak na niepoważne zajęcie i z podejrzeniem, bo kto wie czy w takim towarzystwie nie tańczyły się kłopoty patriotyczne, a zatem polityczne?” Jeśli na rzecznej majówce (z tej okazji przebijano służbę w marynarskie ubrania) młodzież zaczyna śpiewać, starsi zaraz przestrzegają żeby tylko nie zanucili jakiejś pieśni narodowej. Janina Żółtowska żywo opisuje jak cała niemal zamieszkała szlachta wileńska posłusznie asystuje odsłonięciu pomnika Katarzyny II „z mapą na cokole, obejmującą ziemie rzekomo ruskie, z napisem: „Oderwane — powróciły”. „Prawdopodobnie odbywały się gdzieś jakieś przedwstępne narady w sprawie zajęcia stanowiska, na których jedni straszili drugich, stwarzając stan umysłu określony dopiero później słowem defetyzm”. Wszystko to w niczym oczywiście nie obniża dobrego przekonania, jakie mają o sobie nawzajem ci ziemianie.

„Każdy ślub i każdy większy zjazd rodzinny nabierał znaczenia manifestacji narodowej. Toasty i mowy rzadko bywały dowcipne i okolicznościowe, a zaraz, choć często nieudolnie, uderzały w górny ton zasług, cnoty, jedności i trwania. Każdy, który swego majątku nie strwonił uchodził w panegirycznych przemówieniach za wzorowego obywatela”.

Janina Żółtowska wcześniej przeniknęła ten fałsz:

„Zewnętrzna szata mego otoczenia była konwencjonalna, frazeologia, czyli plaga polskich charakterów, kwitła wokoło mnie w pełni, zmieszana ze słodką banalnością, która tak znikła z obyczajów, że nawet trudno ją określić”.

Im bardziej społeczeństwo jest konwencjonalne, im większą ilością gotowych sztańc dysponuje ono w stosunku do danych sytuacji, tym trudniej wykrzesać z niego życie, odtwarzając je w książce. Grozi bowiem albo zatracenie powierzchni, realii dialogów i poruszeń, albo nieumiejętność przekazania konfliktów, które się roją pod lodowym pancerzem konwencji. Znam kilku zaledwie pisarzy umięających przekazać banalną rozmowę przy obiedzie zachowując napięcie i śmiertelne nieraz zgryzty zawarte w różnicy zdań na temat deseru. Do nich należą Nathalie Sarraute, Angus Wilson, Ivy Compton-Burnett. Janina Żółtowska nie dysponuje może psychicznym mikroskopem francuskiej powieściopisarki, ale najbliżsi jej krewni stają przed nami równie żywi, równie „schwytni na gorącym uczynku”, jak angielskie *ladies* panny Compton-Burnett, czy pułkownicy w stanie spożyciu Wilsona.

„Dereszewicze, jak każde państwko czy grupa polityczna, kryły poza oficjalną fasadą różne prądy i zawiłości charakterów. Istniało tam coś, co St. Simon nazywa *l'instrinsèque d'une cour*, ciche porozumienia, sympatie, znowy, szepty za parawanami jak u p. de Maintenon, ambicje, zazdrości, rywalizacje. Uczestniczyłam w tym co się działo z rozognioną uczuciowością i wyobraźnią, podobnie jak sławny pamiętnikarz. Moja matka, poza oficjalnymi komplementami, nie była lubiana. Świadczyła każdemu jak należało, zabiegała o rodziców, braci, siostry, a jednak stała poza kołem ścisłego porozumienia i często krytyczną uwagą, albo energicznym poparciem zasady moralnej, raziła innych. Raz np. poszła do kuchni aby od kucharza nauczyć się pieczenia ciastek i chociaż niewiele się nauczyła, ale ten krok został uznany jako objaw ruchliwego i niespokojnego usposobienia, kto wie czy nie podyktowany przez zazdrość. Ciocia Isia, młodsza siostra, uchodziła za jej faworytkę, łączył je niby sojusz, ale bez istotnego porozumienia, bez podstaw szczerości, dziwna przynależność ukartowana z góry, sztuczna, płocha i lekkomyślna. Obie gwałtowne egoistki, zanadto były zajęte sobą, aby zrozumieć znaczenie przyjaźni. Moja matka uskarżała się zawsze, że nikt nie docenia głębi jej przywiązania, ale świat jej własnych uczuć tak ją pochłaniał, że nigdy nie brała pod uwagę, czym byli inni”.

Wystarczy chyba przeczytać ten ustęp aby zrozumieć, że wspomnienia Janiny Żółtowskiej zawdzięczamy prawdziwej pasji pisarza, a nie chęci, tak często zgubnej w pamiętnikach, ocalenia fikcji dzieciństwa, utrwalenia bliskich sobie osób w kształcie, którego same sobie życzyły. Dlatego wspomnienia te są nie tylko socjologicznym dokumentem dużej wagi: Pani Iza Lubańska, pani Lela Kieniewiczowa osiągną może dzięki nim wymiar, którego nigdy się nie spodziewały: pokrewny temu, który w naszej świadomości mają Oriane de Guermantes czy pani Verdurin.

(*Kultura* nr 7-8, 1960)

DWUGŁOS O IWASZKIEWICZU

(Z GUSTAWEM HERLINGIEM-GRUDZIŃSKIM)

Konstanty A. Jeleński: — Zaczniemy od tego, że nie wierzę wcale w obiektywizm. Nie mam nawet ochoty starać się o „beźstronność” wobec człowieka który był jednym z ostatnich ogniw łączących mnie z dzieciństwem, z moją matką, powiedzmy z tym co jest dla mnie wspomnieniem Polski konkretnej. Poza tym argument (który tyle razy słyszałem) w rodzaju „bronisz tego człowieka, bo go lubisz” wydaje mi się z gruntu fałszywy. Myślę, że poznaje się tylko ludzi których się lubi — tylko wtedy można ich choć trochę zrozumieć. Dziś mam wrażenie że znałem Jarosława całe życie, a poznałem go dopiero podczas jego ostatnich tygodni, kiedy leżał w łóżku w paryskim hotelu a później w Saily, gdzie go ulokowałem u Tuty Niemojowskiej i gdzie spędziłem z nim niestety jeden tylko dzień. Odwiedziliśmy go tam z Józiem Czapskim, z którym znali się „od zawsze”, obchodząc się raczej z daleka, z pewną wzajemną nieufnością. Nigdy nie zapomnę tej chwili gdy obaj to sobie wyznali, nie było w tym cienia sentymentalizmu, po prostu nagłe zbliżenie i porozumienie, tak jak czasem u Dostojewskiego, gdzie jakiś wiatr nagły zmiata śmiecie i kurze nagromadzone między ludźmi.

Przez wiele lat Jarosław był mi „bliski” jak bywają członkowie rodziny, o ustalonym miejscu w konstelacji wspomnień, na przecięciu różnych linii naszego życia. Właściwie bliższa mi była Hania, jego żona, tak podobna do mojej matki i fizycznie i w sposobie mówienia, o podobnym stylu i uroku. Jeśli tu wspominam Annę Iwaszkiewiczową, to też dlatego, że dzieli ona z Jarosławem zasługę ich postawy w latach okupacji, gdy

Stawisko było jednym z tak rzadkich niestety w Polsce schronień udzielanych znajomym i nieznanym Żydom. Tego nie należy nigdy zapominać. Ani odpowiedzi Iwaszkiewicza na sugestię Gomułki, aby Związek Literatów Polskich potępił „syjonistyczne spiski” (sam mi to opowiedział, jeszcze „na gorąco”): „Nie dlatego z narażeniem życia chronięm Żydów w czasie okupacji, aby teraz przyłączyć się do tej nagonki...”.

Gustaw Herling-Grudziński: — Naturalnie, nie wolno zapominać o postawie Iwaszkiewiczów w latach okupacji niemieckiej. Podkreślają to zresztą najbardziej nawet surowi krytycy Iwaszkiewicza powojennego. I często jak gdyby z pytaniem w podtekście: co się z nim stało po wojnie, skąd się ten jego serwilizm wziął?

Nie wierzysz w obiektywizm, zwłaszcza wobec ludzi których się lubi. Nie wiem czy potrafię się w naszej rozmowie zdobyć na jaki taki obiektywizm ja, który Iwaszkiewicza bardzo nie lubiłem. Zetknąłem się z nim osobiście kilka tylko razy. Po raz pierwszy na jakimś PEN-klubowym kongresie, jeszcze w czasach stalinizmu; natychmiast po przywitaniu oświadczył w obecności pozostałych członków delegacji polskiej, że widywanie się ze mną jest niedopuszczalne. Aż dziw, że się w ogóle przywitał. Opowiadano mi że w tym samym okresie odmówił przywitania się w teatrze paryskim z Miłoszem, któremu zadedykowane są „Pasje Błędmierskie”. Na krótko przed polskim Październikiem, czyli w okresie pełnej „odwilży”, odbyło się w Zurychu spotkanie redaktorów miesięczników „zachodnich” i „wschodnich”. *Twórczość* reprezentował Iwaszkiewicz, z Włoch pojechali na to spotkanie Silone i Chiaromonte, redaktorzy świeżo założonego *Tempo Presente*, do którego zacząłem podówczas pisywać, m.in. na tematy polskie. Iwaszkiewicz ostro zaatakował moją działalność „dezinformacyjną” (chodziło zdaje się głównie o mój artykuł o Poznaniu), redaktorzy *Tempo Presente* zaproponowali mu publiczną polemikę na łamach obu miesięczników, albo choćby tylko włoskiego; odrzucił propozycję. I oto zmiana sceny. Nazajutrz po Październiku przyjeżdżam któregoś dnia do Rzymu, w mieszkaniu twojej matki Reny zastaję Iwaszkiewicza. Zupełnie innego: serdeczności, dusery, „nie ma właściwie między nami żadnych różnic”, „naradźmy się nad tym”, „zastanówmy się wspólnie nad owym”... Nigdy go więcej nie widziałem. Prawdopodobnie, gdyby doszło do jeszcze jednego spotkania, zobaczyłbym Iwaszkiewicza wolnego od „październikowych miazmatów”.

K.A.J.: — Pozwól, że ci przerwę. Nie było w zachowaniu Iwaszkiewicza tej „logiki”, której doszukują się jego przeciwnicy. Jak wiesz, w zebraniu w Zurychu brałem sam udział, było to w pierwszej połowie września 1956, zaraz po ukazaniu się mego dużego artykułu w *Preuves* o sytuacji polskiej po wypadkach poznańskich. Iwaszkiewicz powiedział, że ten artykuł to wzór obiektywizmu (odczytaj go, a zrozumiesz jak zdębieli obecni na zebraniu „lewicowi” Francuzi — jakby ich trafił grom z jasnego nieba).

G.H.G.: — Przytaczam te drobne epizody, bo szczerść zobowiązuje: po twojej deklaracji wstępnej nie mogłem nie powiedzieć jaki był mój osobisty stosunek do Iwaszkiewicza. Ale nie on jest w końcu istotny. Wciąż myślę o ukrytych sprężynach serwilizmu Iwaszkiewicza, autora wiersza na cześć Bieruta i nieszczęsnej „Uciezki Felka Okonia”. Na pierwszym miejscu wymieniałbym szacunek dla władzy, która z tytułu swojej siły ma prawo „wymagać” a nawet „żądać”. Tak było i przed wojną: opowiadał mi Grydzewski że Iwaszkiewicz, przyjechawszy na urlop do Warszawy z placówki dyplomatycznej w Kopenhadze, wytoczył przeciw *Wiadomościom Literackim* ciężkie wtedy działo oskarżenia o nadmierne uleganie wpływom „żydo-komuny”. Na drugim miejscu postawiłbym naturalny instynkt dworzanina: pisałem o tym przed wielu laty, zestawiając Iwaszkiewicza z Aleksiejem Tołstojem; i myślę że Iwaszkiewicz odegrał w PRL podobną rolę, a mianowicie użyczenia pewnego kulturalnego splendoru nowemu ustrojowi, rzecz jasna w zamian za... I wreszcie na trzecim miejscu coś, co nazwałbym filozofią mandaryna. W latach trzydziestych, w momencie największego nasilenia terroru w ZSSR, Tomasz Mann życzliwym okiem spojrzał na ustrój sowiecki: wychodził z założenia, że jedynym pewnym kryterium w ocenie danego ustroju jest jego stosunek do klasyków (także żyjących, oczywiście...); analogicznym łokciem posługiwał się, jak sądzę, Iwaszkiewicz.

Najbliższy Iwaszkiewiczowi mentalnością był w naszej literaturze Tadeusz Breza. Zabawne że i on napisał swoją „Uciezkę Felka Okonia”, bardzo podobne w treści i intencji opowiadanie „W potrzasku”, obol zapłacony stalinizmowi...

K.A.J.: — To prawda że ten motyw był obolem ówczesnym, ale nie zapominajmy, że w tym wypadku Iwaszkiewicz i Breza są w towarzystwie ludzi, którzy później zachowali się wzorowo, są członkami KOR-u. Zabawne zresztą że postawy w sprawach

Miłosz - Panufnik, i w sprawie rzekomo antypolskiego wywiadu udzielonego przez Gombrowicza w Berlinie, w niczym nie przesądzają o późniejszych, o wiele ważniejszych podziałach. Nie mówmy zresztą o okresie stalinizmu, kiedy nie było żadnego wyboru poza być może bohaterstwem, męczeństwem. W tych warunkach „kolaboracja” nie znaczy właściwie nic, gdyż wynika z tego jak blisko się stoi ośrodka władzy, czego ta władza od jednostki oczekuje, a oczekuje oczywiście czego innego od jednostek sławnych, wybitnych, które mogą być użyteczne na scenie politycznej, a czego innego od tzw. „szarych ludzi”. Ale od 24 lat Polska nie jest już w tym sensie krajem totalitarnym, mimo że należy do totalitarnego bloku. Nie będę tu powtarzał analizy Kisiela w ostatnim numerze *Kultury*, która wydaje mi się przekonywująca, mimo że wcale nie podzielam nadziei które pokłada w „geopolitycznej” karcie finlandzkiej, ani jego „realistycznej” oceny szans polskiej świadomej, aktywnej opozycji. Kiedy Kisiel pisze „to nic nie zmieni”, wydaje mi się to absurdalne, gdyż właśnie wszystko się zmienia gdy ludzie zaczynają mówić prawdę, odzyskują szacunek dla siebie samych — wartości takie jak „niepodległość” czy „demokracja” wydają mi się ważne nie tyle „same w sobie” ile dlatego, że powinny stwarzać warunki w których przyzwoite zachowanie staje się normalne. Czy nie należy się cieszyć z tego, że tak znaczny odłamek polskich intelektualistów i polskiej młodzieży zachowuje się „przyzwoicie” w warunkach tak radykalnie trudniejszych, że ta „przyzwoitość” wymaga odwagi, siły charakteru, wielkiego poczucia odpowiedzialności?

W tym sensie nie jestem więc bynajmniej „geopolitycznym realistą”, przeciwnie, „ideologia realizmu” w polskich warunkach wydaje mi się zgubna, gdyż z jednej strony może usprawiedliwić różne stopnie luźnej kolaboracji, z drugiej zaś strony zakłada racjonalne funkcjonowanie sowieckiego systemu, co wydaje mi się z gruntu fałszywe.

Wydaje mi się tym niemniej, że w różnych dziedzinach — a przede wszystkim na polu kultury — musi istnieć w polskich warunkach pewien podział ról — to znaczy zakładam potrzebę ludzi współpracujących z reżymem w takiej czy innej formie w celu zachowania pewnych wartości, w tym wypadku kulturalnych.

Omawiając przed kilkanaście laty sprawę wydania przez Iwaszkiewicza listów które otrzymał od Witolda Gombrowicza nazwałem go — w poświęconym Gombrowiczowi zeszycie *Cahiers de l'Herne* — „Pétainem polskiej literatury”. Iwaszkiewicz miał mi to długo za złe, i prawdą jest że trudno uznać rolę

Pétaina *ex posteriori* za pozytywną w jakimkolwiek sensie. Miałem jednak co innego na myśli: to, że *ktoś* w Polsce musiał się podjąć tej oficjalnej roli „partnera” partii i rządu w sprawach literatury i że gdyby tego nie zrobił Iwaszkiewicz, los tej literatury byłby zapewne jeszcze o wiele gorszy. Jestem przekonany, że *w sumie* akcja Jarosława Iwaszkiewicza była w tej dziedzinie pozytywna. Mam na myśli nie tylko szereg jego interwencji w obronie takich czy innych jednostek, ale choćby fakt, że stanowił „ochronny parasol” dla *Twórczości*, jednego z najlepszych pism literackich w Europie. Nie wdaję się tutaj w subiektywną motywację Iwaszkiewicza — zapewne dużo w niej było elementów próżności, pychy nawet, a także tego snobizmu który był plagą przedwojennej Polski.

G.H.G.: — Ciekawym czyś zwrócił uwagę na nekrolog Iwaszkiewicza w tygodniku *Literatura*. Pod nazwiskiem seria tytułów, godności, odznaczenia: „Prezes ZLP, poseł na Sejm, wybitny działacz międzynarodowego ruchu pokoju, Budowniczy Polski Ludowej, laureat licznych nagród, doktor *honoris causa* UW i UJ”. Ale poprzedza tę serię zwrot: „Wielki pisarz i patriota polski”. Mogę się naturalnie mylić, wyczuwam jednak szczególnie nacisk na słowo „patriota” (rzadko używane w nekrologach), jak gdyby po śmierci Iwaszkiewicza chciano definitywnie rozstrzygnąć starą kontrowersję. Ta kontrowersja przypomina — masz tu całkowitą rację — spór o „patriotyzm” Pétaina. Lecz „pétainizm”, zasada ratowania po klęsce tego co się da uratować za pewną cenę i kosztem pewnych ustępstw, nasuwa szereg pytań. Czy nie okazała się za wysoką zapłacona cena, w stosunku do tego co udało się ocalić? Czy nie wyrządził zbyt dużych szkód wychowawczych model pétainowskiego zachowania, szkód niewspółmiernie dużych wobec wyciągniętych korzyści? Jak dalece domniemany gracz umiał zapanować nad swoją grą, czy przypadkiem domniemana gra nie zapanowała nad graczem, czy mu aby zanadto nie zasmakowała? Wszystkie te pytania o „Pétaina literatury polskiej” można w gruncie rzeczy porównać, na odcinku politycznym, z tytułowym pytaniem książki Micewskiego o Piaseckim „Współrzędzić czy nie kłamać?”. Nawiasem dodam, że jak ty słusznie mówisz o zasługach *Twórczości*, tak wielu obrońców Piaseckiego słusznie podkreśla zasługi paxowskiego wydawnictwa książkowego.

Otóż mam odnośnie tych trzech pytań poważne wątpliwości. To znaczy nie wątpię (by posłużyć się jednym konkretnym przykładem), że Iwaszkiewicz stanowił „ochronny parasol” dla

Twórczości, ale kiedy myślę o głupstwach jakie wypowiedział lub napisał w roli posła na Sejm, Budowniczego Polski Ludowej, „wybitnego działacza międzynarodowego ruchu pokoju”, nie potrafię żadną miarą uznać wraz z tobą że „w sumie jego akcja była pozytywna”, czyli że się *per saldo* opłaciła jego operacja dochrapania się rangi „ochronnego parasola” nad literaturą polską. I jeżeli dziś odbywają się w Polsce wśród intelektualistów i młodzieży procesy, o których wspominasz, to wbrew a nawet przeciw takim postawom jak Iwaszkiewicz.

Zastanawiam się jednak czy ma sens na serio o tym dyskutować, skoro jestem zdania że początkowy „pétainizm” Iwaszkiewicza przeobraził się niebawem w to, co w trzecim pytaniu określiłem jako „zapanowanie gry nad graczem”. Wszystko jedno jak to będziesz tłumaczył — pychą, próżnością czy snobizmem — faktem jest że Iwaszkiewicz zasmakował stopniowo w swoich tytułach, dostojenstwach i godnościach, że z dumą obnosił swoje orderzy, że przechwalał się, iż Gierek zabrał go ze sobą do Breżniewa itede, itepe. Niektórzy widzą dowód kabotyństwa albo błazeństwa w jego przedśmiertnym życzeniu, by go pochowano w mundurze górnika. Co do mnie, podejrzewam że postawił kropkę nad i w swojej ewolucji „politycznej”: innymi słowy, kazał się pochować w mundurze górnika jak niegdyś kazałby się być pochować w kontuszu, albo w dwudziestoleciu w mundurze legionisty. Miał słabość do „elit”.

No ale dość o Iwaszkiewiczu „działaczu”. Był przede wszystkim pisarzem...

K.A.J.: — Iwaszkiewicz jest dla mnie naprawdę wielkim pisarzem. Mogę właściwie mówić tylko o jego nowelach i dziele poetyckim. Jego powieści — „Czerwone tarcze”, „Pasje Błędmierskie” — zachwycały mnie, kiedy je czytałem przed wojną, ale trudno mi odpowiadać za mój osąd w wieku 15 lat. Uważam go natomiast za mistrza noweli, i pozostał nim do końca. Weźmy choćby ostatnią jego nowelę „Biłek”, która ukazała się w *Twórczości* przed kilkoma miesiącami. Na pewno nie należy do jego najlepszych, ale ile w tej noweli, osnutej na tle historii starego konia, wspaniale zaobserwowanych realiów współczesnej Polski — więcej się wie o Polsce po przeczytaniu tych 20 stron, niż z jakiegokolwiek socjologicznej rozprawy. A napisał to pisarz w 80-tym roku życia!

Iwaszkiewicza poezja przedwojenna nie dorasta, moim zdaniem, do jego nowel. Ale jaki to wspaniały, prosty, mądry poeta na starość! Wyzbywa się całkowicie swojej „maniery” przed-

wojennej i staje się poetą niesłuchanie szczerem. Nie powiem, że ta poezja „usprawiedliwia” jego rolę społeczną i polityczną, ale absolutnie jej nie fałszuje, nie ma w niej cienia hipokryzji. Jest to poezja starego człowieka który o wszystkim zwątpił, który w nic nie wierzy, chyba w to że „nie było nas, był las, nie będzie nas, będzie las”. Nuta tragiczna wcześniej zaczyna brzmieć w tej poezji. Czy nie o sobie myśli Iwaszkiewicz w tym wierszu z roku 1976 o starych kobietach które przed wigilią —

*„Wróżby sobie wróżą
Choć ich nic nie czeka
To za nasze dzieci
Dzieci zbuntowane
Lub nienarodzone
Lub zamordowane...*

Wielkim wzruszeniem dla mnie były dwa ostatnie wiersze Iwaszkiewicza, napisane w czasie jego ostatniego pobytu we Francji, a więc w ciągu ostatniego miesiąca jego życia. W ciągu pierwszych dni pobytu skarżył mi się wciąż, że „nawet pisać już nie potrafi”. Chciał zająć sobie czas pisaniem sylwetek dawnych przyjaciół, ale mu to absolutnie nie wychodziło. Zaprosiłem go na śniadanie do domu (Leonor miała do niego, a jeszcze bardziej do Hani, wielką sympatię — chyba obopólną). Na tym śniadaniu był nasz przyjaciel malarz Stanisław Lepri, który podarował Iwaszkiewiczowi dużą ilustrowaną monografię o swoim malarstwie. Jarosław był osowiały i ponury, a nagle się ożywił, przeglądając książkę i natrafiwszy na serię fantastycznych obrazów przedstawiających najróżniejsze wieże, powiedział Lepriemu, że jest mu wdzięczny, bo chodzi mu po głowie taki wiersz o wieżach, „a teraz już wiem, że go napiszę”.

Byłem u niego w hotelu paryskim dwa dni później i przeczytał mi — przerywając zresztą kilka razy szlochom swą lekturę — długi, wstrząsający wiersz, złożony z czterech części, pod tytułem „Wieża” („powiedz Lepriemu, że jego obrazom zawdzięczam nagłą materializację tego wiersza”). Wiersz wydał mi się tragiczny. Te różne wieże, dziwnie związane z historią Polski, pożary, klęski, poeci i wróże — zrobiło to na mnie ogromne wrażenie.

Do Sailly pojechałem go odwiedzić w niedzielę 3 lutego. Tam mi wręczył wiersz, który tu chcę przytoczyć. Przed domem na Stawisku rośło dziewięć wielkich sosen (często przewijają się one przez ostatnie jego wiersze), które Jarosław nazwał imionami

muz. Kilka z nich trzeba było ściąć, ale pozostała największa, najpiękniejsza — Urania. Oto ten wiersz.

URANIA

Konstantemu Jeleńskiemu

*Uranio, sosno, siostró — tak ciebie nazywam
Bo palcem pnia twojego ukazujesz niebo.
Wiatr co się w twojej czarnej grzywie zrywa
Zacicha dołem. Siostró, wzywam ciebie,*

*Jak niegdyś wróże w koronach z jemioty,
Abyś wytrwała w progu mego domu
I strzegła kwiatu, owocu i pszczoły,
I serc co tutaj gasną po kryjomu.*

*Uranio, muzu dnia ostatecznego,
Bogini końca, bogini trwałości,
Zniszczeń bogini i wszystkiego złego,
Stójże na straży domu i nicości.*

*Weźmij mnie w swoje grzywy, ty, Szalona,
Wyszarp mi ręce, co już nie wyrosną,
Pogrzeb mnie, ratuj, daj swoje korony,
Bym także był Uranią, nicością i sosną.*

Sailly, 2. II. 1980

W mojej pamięci Jarosław Iwaszkiewicz zostanie związany na zawsze z tą sosną — Uranią. Myślę, że on także „stał na straży domu i nicości”.

G.H.G.: — Nie, nie nazwałbym Iwaszkiewicza pisarzem wielkim, jest zbyt nierówny, obok rzeczy doskonałych rzeczy żenująco słabe. „Czerwone tarcze” są piękną powieścią, ale myślę że sprawiłaby ci ogromny zawód ponowna lektura „Pasji Błędomierskich”. O „Sławie i chwale” lepiej w ogóle z litości zamilczeć.

Najpewniej czuł się w długim opowiadaniu. Porównuje go się z Buninem, zwraca się w każdym razie uwagę jak wiele zawdzięczał literaturze rosyjskiej. To prawda. Może to zabrzmieć dość dziwnie, lecz w jego najbardziej udanych opowiadaniach

wyczuwam połączenie Turgieniewa i Czechowa: Turgieniewa, powiedzmy, z „Pierwszej miłości”; i Czechowa, powiedzmy, z „Czarnego mnicha”. Szczególnie lubię przedwojenne opowiadania Iwaszkiewicza, „Panny z Wilka” czy „Brzezinę” (nawiasem mówiąc, Wajdzie nie udało się wydobyć uroków ich sensualistycznej prozy, większe szczęście miał Kawalerowicz z napisaną prawie „scenariuszowo” „Matką Joanną od Aniołów”). W miarę starzenia się Iwaszkiewicz nowelista doskonalił *métier*, natomiast zgubił jakby swój dawny sekret: wystarczy porównać dwa opowiadania o podobnym motywie „Brzezinę” i „Kochanków z Marony”. A zupełnie już na starość zdolny był jako prozaik do pisania raczej wspomnień, niż opowiadań. Nie zachwycam się ani „Biłkiem”, ani drukowanym w ostatniej *Twórczości* opowiadaniem „Tano”. A za to jaki bywał świetny w memoria-listyce!

I — zgadzam się z tobą — w poezji. Ja myślę że znalazł w wierszach swoisty azyl, podobnie jak we wspomnieniach, choć inny. Starzał się w nim prawdziwiej, stawał w nim twarzą w twarz ze śmiercią, może szukał w nim oczyszczenia. Nie jedyny to zresztą we współczesnej literaturze polskiej wypadek dojrzewania, pogłębienia się i odnowienia poetyckiego na starość, coś analogicznego stało się z Kazimierzem Wierzyńskim.

Ktoś nie bez racji zauważył, że Iwaszkiewicz mógłby być postacią w powieści lub noweli Tomasza Manna. Jest i w Polsce pisarz, który potrafiłby napisać o nim dobrą powieść lub nowelę — autor „Miazgi”.

(*Kultura* nr 5, 1980)

O „KULTURZE” DLA FRANCUZÓW¹

Było to w 1956 czy 1957 roku, w kilka miesięcy po „polskim październiku” i po powrocie Gomułki do władzy. Wspólnie z kilkoma przyjaciółmi przybyłymi z Polski rozmawialiśmy o tym, jak mały wpływ jednostka może mieć na przemiany zachodzące w kraju. Ciekawiło mnie, jak konkretnie funkcjonuje system, i zaproponowałem następującą grę: każdy napisze na kawałku papieru nazwiska piętnastu Polaków uszeregowane według ich rzeczywistego lub potencjalnego znaczenia. Dwa nazwiska znalazły się oczywiście na czele wszystkich list — nazwisko Pierwszego Sekretarza i nazwisko Prymasa Polski (czasami *ex aequo*). Po nich następowali dwaj lub trzej członkowie Biura Politycznego, a potem już w rozmaitej kolejności: szef policji politycznej, redaktor naczelny tygodnika *Po prostu*, któryś z generałów podejrzewany o niepodległościowe nostalgie, Jan Nowak — dyrektor Polskiej Sekcji Radia Wolna Europa, Antoni Słonimski — wówczas prezes Związku Literatów Polskich, kilku innych niezależnych intelektualistów, których autorytet przetrwał lata stalinowskie. Wśród nazwisk umieszczonych bliżej końca listy (ale za to przez wszystkich) znajdowało się nazwisko Jerzego Giedroycia, redaktora naczelnego *Kultury*, miesięcznika powstałego w 1947 roku i wydawanego w kilku tysiącach egzemplarzy w Maisons-Laffitte. Mimo, że blisko współpracowałem z *Kulturą* od samego początku, i że zdawałem sobie sprawę z tego,

1. Artykuł zamieszczony pt. *Kultura — La Pologne en exil* w dziewiątym numerze miesięcznika *Le Débat* (Luty 1981), ukazującego się w Paryżu od roku 1980 nakładem wydawnictwa Gallimard pod redakcją Pierre Nora przy współpracy Marcela Gauchet, Krzysztofa Pomiana i in. Przekład z francuskiego oryginału Marcina Króla, Barbary Toruńczyk, Ireny Smolarowej.

że jako owoc zakazany musiała cieszyć się popularnością w warszawskich środowiskach intelektualnych, nie w pełni pojmowałem tę przesadną — jak sądziłem — jednomyślność.

I oto po ćwierćwieczu, w 1979 roku, *Nowa* wydała wybór tekstów z *Kultury* poprzedzony taką oto przedmową (pióra Adama Michnika):

„*Kultura* ukazuje się od trzydziestu dwóch lat. Jest pismem zasługującym na oddzielną monografię: pismem, które ma już swoją historię i swoją legendę. Towarzyszy polskiej inteligencji poprzez wszystkie jej dole i niedole wraz z książkami i ich charakterystyczną okładką. Miarą znaczenia tego pisma i wydawnictwa — tropionego przez urząd celny i służbę bezpieczeństwa — może być liczba książek i autorów, których obecność w polskim życiu umysłowym zawdzięczamy podparyskiej, kilkuosobowej, redakcji. Długa to lista. Widnieją na niej m.in. nazwiska i dzieła Gombrowicza, Miłosza, Kołakowskiego, Hostowca, Herlinga-Grudzińskiego, Vincenza, Czapskiego, Jeleńskiego, Hirszowiczowej, Wierzyńskiego, Bieńkowskiego, Hłaski. *Kulturze* zawdzięczamy niecenzurowane pamiętniki Witosa, pisma Stawara, dokumenty i wspomnienia pomieszczone w *Zeszytach Historycznych*. Dodajmy do tego długą listę przekładów: Koestlera i Orwella, Arona i Camusa, Simone Weil i Dżilasa, „Doktora Żiwago” Borysa Pasternaka.

Kultura — pierwsza! — zaczęła publikować prace rosyjskich dysydentów, a wśród nich Sołżenicyna, Sacharowa, Amalrika i Siniawskiego. Na tych łamach zawsze znaleźć można było obfitą dokumentację sytuacji na Litwie, Ukrainie i Białorusi. Porozumienie z tymi narodami było fragmentem linii pisma, które pierwsze zadeklarowało, iż Polacy winni wyrzec się swych aspiracji do Wilna i Lwowa.

Była to linia realistyczna. Nie w tym sensie, by kapitulować przed zniewoleniem, które było faktem realnym, ale by w realiach nowej rzeczywistości dostrzegać ziarno przyszłych dążeń niepodległościowych i demokratycznych. Z tych też powodów *Kultura* przeciwna była kontynuowaniu „państwa na wygnaniu”. Od samego początku formułowała postulat kontaktu z krajem tzn. z tymi środowiskami, które tu, nad Wisłą, zmierzały do poszerzenia zakresu swobód demokratycznych. Jednocześnie podkreślano na tych łamach, że „Polska nie kończy się nad Wisłą”, że emigracja jest trwałym elementem polskiej społeczności.

Oskarżano *Kulturę* na emigracji o kryptokomunizm, a w krajowej prasie — o agenturalne związki z wywiadami USA, RFN itd. Gdy w 1968 roku potępiono w piśmie antysemicką kampanię — doszły oskarżenia o syjonizm.

Powiedzmy krótko: w znacznej mierze paryskiej *Kulturze* właśnie zawdzięcza polska inteligencja przechowanie ciągłości myśli politycznej, nonkonformistyczny model kultury narodowej, 'hamburską giełdę' postaw i wartości.

Nie jest to laurka — *Kultura* często bulwersuje i wzbudza sprzeciw. Wiele sądów i opinii tam pomieszczonych cechuje słaba znajomość i niezrozumienie krajowych realiów. Uświadomić sobie jednak należy, porównując dokonania emigracji współczesnej z tą 'Wielką', XIX-wieczną, że tamta emigracja miała swoich 'wieszczów', ale nie miała swojej *Kultury*. Autor tych słów widział jak skromnie, wręcz ascetycznie, żyją ci mniemani 'agenci wszystkich wywiadów', jak ofiarnie, często w osamotnieniu pracują nad kontynuowaniem swego dzieła.

Linie *Kultury* reprezentował swą publicystyką Juliusz Mieroszewski (do śmierci w 1976 roku) i Gustaw Herling-Grudziński. Wyznaczał tę linię zawsze redaktor pisma — Jerzy Giedroyc. Najbliższymi współpracownikami Redaktora byli przez cały okres istnienia pisma Zofia i Zygmunt Hertzowie.

Niniejszy wybór jest nie tylko propozycją pasjonującej lektury dla krajowego czytelnika; jest również świadectwem wdzięczności polskiej opozycji demokratycznej wobec tych kilku osób, bez których wysiłku polskie życie umysłowe byłoby tylekroć uboższe.

Cytuję tę przedmowę *in extenso* dlatego, że wszystko zostało tu zwięźle powiedziane i to w publikacji reprezentatywnej dla lewego skrzydła polskiej opozycji przez człowieka młodego, urodzonego po wojnie w rodzinie należącej do starej elity partii komunistycznej.

Pozostaje mi tylko wyjaśnić ten doprawdy tajemniczy proces, w wyniku którego pismo i książki zakazane w Polsce, docierające do Polski tylko nielegalnymi drogami, w niewielkich wobec tego ilościach, sygnowane nazwiskami, których w środkach masowego przekazu — zanim doszło do porozumień gdańskich — nie można było nawet wspominać, doprowadziły do powstania „legendy”, której promieniowanie dociera do całej Europy Wschodniej i do ZSSR. Wiąże się to oczywiście z jakością tekstów drukowanych przez *Kulturę*, wiąże się to w większym jeszcze stopniu, wrócimy do tego, ze specyficznymi cechami polskiej inteligencji, lecz jest w pierwszym rzędzie zasługą jednego człowieka — Jerzego Giedroycia, człowieka mało znanego w Polsce, zanim powziął to ryzykowne przedsięwzięcie.

Udzielne księstwo na Maisons-Laffitte

Redaktor naczelny *Kultury* wywodzi się z książęcej rodziny litewskiej, której część uległa rusyfikacji, a część się spolonizowała. Należy on do gałęzi zrujnowanej w XIX wieku, w której zrezygnowano z używania tytułu, jak to wówczas bywało z chwilą, gdy trzeba było obrać zawód, choćby lekarza czy inżyniera. Giedroyc urodził się przed pierwszą Wojną Światową, dzieciństwo i wczesną młodość spędził w Rosji i przeniósł się do Polski dopiero w kilka lat po Rewolucji 1917 roku. Sądzę, że jego zadziwiający los został z góry określony przez wstępny paradoks: jest on z natury zwierzęciem politycznym, lecz pozbawionym większości tych cech, które czynią człowieka działaczem politycznym. Jest nieśmiały, obraźliwy; samotnik niezdolny do wygłaszania przemówień, ma duże trudności w bezpośredniej komunikacji z ludźmi (stąd jego kolosalna korespondencja), nie mówi

żadnym obcym językiem poza rosyjskim (mimo trzydziestopięcioletniego pobytu we Francji nadal słabo włada francuskim). Jakim szczęściem dla polskiej kultury okazały się te trudności! Gdyby nie one, Giedroyc byłby dzisiaj być może ministrem w polskim rządzie emigracyjnym w Londynie, a *Kultura* nigdy nie ujrzałaby światła dziennego. Cóż zatem czyni człowiek pasjonujący się polityką, jeżeli świat polityki jest mu niedostępny? Zakłada oczywiście pismo. To właśnie uczynił w 1929 roku Giedroyc, publikując pismo *Myśl Mocarstwowa* (jego tytuł brzmiał z czasem *Bunt Młodych*, a potem *Polityka*), które skupiało młodych, niekonformistycznych intelektualistów piłsudczykowskich zarówno z lewicy jak i konserwatystów. Zauważmy przy okazji dziwny fakt: tytuły dwóch najważniejszych tygodników komunistycznych we współczesnej Polsce, *Polityka* i *Kultura*, zostały zapożyczone od dwóch pism utworzonych przez Giedroycia.

W przedwojennej *Polityce* obecne były już załączki podstawowych idei emigracyjnej *Kultury*. Marzenie starego marszałka Piłsudskiego o federacji z sąsiadami ze Wschodu (Litwa, Ukraina, Białoruś) było bliskie Giedroycowi i jego przyjaciółom, byli oni jednak świadomi kolonialnego posmaku wszelkiej nostalgii do imperium Jagiellońskiego, tej unii „równych z równymi”, która pod berłem dynastii litewskiej doprowadziła w gruncie rzeczy do polonizacji elit litewskich i ukraińskich, a w końcu do sytuacji typu irlandzkiego (jeśli nie algierskiego). Jeden ze współpracowników Giedroycia pisał w 1937 roku w jego piśmie:

„Twierdzę, że posługiwanie się terminem 'idea jagiellońska' ożywia i odnawia nadzieje na powtórzenie tych procesów, które we własnym interesie powinniśmy jako zupełne mrzonki czym prędzej zlikwidować. Zrozumiemy, że ani Litwini, ani Ukraińcy, ani Białorusini nie mają najmniejszej ochoty zostać Polakami — i uszanujmy tę wolę”.

Widzimy zatem, że ostateczna rezygnacja z Wilna i ze Lwowa, do której *Kultura* nawoływała od początku wbrew olbrzymiej większości polskiej emigracji — była za to oskarżana o „zdradę” — miała głębsze przyczyny niż zwykły polityczny oportunizm.

Jeśli słusznie sędzę, że Giedroyc został redaktorem naczelnym pisma, skoro nie mógł podjąć bezpośredniego działania politycznego, to należy dodać, że w tej roli wykazał nadzwyczajne talenty. Nigdy w życiu — o ile wiem — nie napisał artykułu (jego wypowiedzi w *Kulturze*, podpisywane „Redaktor”, ograniczone do szczególnie ważnych okoliczności, są rzadkie, krótkie, precyzyjne).

Ma on wyjątkowy zmysł rozpoznania najmniejszych zadatków

na talent lub oryginalność, cierpliwość i upór w pozyskiwaniu potrzebnych mu współpracowników i w inspirowaniu ich, i — przede wszystkim — prawdziwy geniusz zaskoczenia, nagłej wolty, mimo że zawsze zmierza do tych samych celów. Miał również, zwłaszcza na początku, wiele szczęścia, potrafił wykorzystywać sprzyjające okoliczności, potrafił je mnożyć niemal nie opuszczając swojego niewielkiego gabinetu zatłoczonego książkami i teczkami, siedząc za maszyną do pisania, na której uparcie stuka instrukcje na wszystkie strony świata. Mawia się, że Giedroyc nie ma przyjaciół, że potrafi się posługiwać tymi, którzy ulegają niewątpliwiej fascynacji jego osobą, że pogardza swoimi rodakami. Niewątpliwie jego duma jest ogromna, a podziwiać potrafi jedynie bardzo rzadko (przyświecają mu chyba tylko dwa wzory — Piłsudski i de Gaulle). Lecz przypisywane mu wady okazały się cechami opatrnościowymi w jego losie emigranta. Jego pasja niezależności pozwoliła mu utrzymać się z dala od wszelkiej utwierdzonej władzy, odrzucić wszelką pomoc finansową, która mogłaby zagrozić jego autonomii. W 1947 roku istniało jeszcze w Londynie prawdziwe polskie państwo na wygnaniu z „prawomocnym” rządem (Konstytucja z 1935 roku dawała głowie państwa prawo mianowania następcy w razie wojny, a więc prawo do uwiecznienia się), istniały uznawane jeszcze polskie ambasady (aż do początku lat pięćdziesiątych jeździłem często po Europie z paszportem polskim przedłużanym przez ambasadę rządu londyńskiego przy Watykanie), istniał parlament, niezliczone instytucje, związek pisarzy, prasa. Na emigrację polityczną złożyli się w olbrzymiej większości niedawni żołnierze, którzy opuścili swój kraj, aby się bić z Niemcami na wszystkich frontach (dwa korpusy armii, lotnictwo, marynarka, brygada spadochronowa). Przez wiele lat żywili oni poczucie, że „ojczyznę nieśli ze sobą w plecaku”. Poczucie to można było odnaleźć nawet w języku. Nie mówiło się nigdy „Polska”, lecz „Kraj”, mówiło się „rząd warszawski”, bo „rząd polski” znajdował się w Londynie. Owo silne poczucie prawomocności nadawało bezpośrednio po wojnie pewną moc i jedność polskiej emigracji. W niektórych sytuacjach był to istotny atut. Pierwszy dyrektor polskiej sekcji Radia Wolna Europa — Jan Nowak, bohater ruchu oporu w kraju, kurier między Londynem i Armią Krajową, wywodzący się z przedwojennego ruchu opozycyjnej lewicowej młodzieży studenckiej, został na to stanowisko „mianowany” przez ów prawomocny rząd. Chociaż był funkcjonariuszem opłacanym przez Amerykanów, uważał, że został delegowany na to stanowisko, co umacniało jego poczucie niezależ-

ności wobec bezpośrednich zwierzchników i niewątpliwie ułatwiało mu przekonanie ich, na przykład, że należy bezwzględnie poprzeć Gomułkę w październiku 1956 roku i dzięki temu oszczędzić Polsce losu Węgier.

Dla Giedroycia problem przedstawiał się inaczej. Warto przypomnieć, że emigracyjne pismo jest zazwyczaj robione przez ludzi, którzy opuścili swój kraj, aby prowadzić z zewnątrz walkę z władzą, pod której rządami sami ucierpieli, i którą odrzucają. Ani Giedroyc, ani żaden z jego współpracowników nie przeżyli ani jednego dnia pod rządami komunistycznymi. Natychmiast po układzie jałtańskim Giedroyc jednak przewidział, że Polaków, którzy wskutek zmiennych kolei wojny znaleźli się za granicą, czeka długa emigracja, i podjął zamiar założenia wydawnictwa przy pomocy kilkorga przyjaciół, między innymi Józefa Czapskiego, Zofii i Zygmunta Hertzów i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Byli oni wówczas żołnierzami 2-go Korpusu armii polskiej znajdującego się we Włoszech pod dowództwem generała Andersa. Pożyczka z „Funduszu Społecznego Żołnierzy” (zorganizowanego przez polskie dowództwo, żeby pomóc zdemobilizowanym w początkach życia cywilnego na obczyźnie) pozwoliła na zakupienie drukarni w Rzymie. W 1946 roku Instytut Literacki zaczyna funkcjonować. W następnym roku ekipa Instytutu sprzedaje drukarnię i przenosi się do Paryża, gdzie wynajmuje domek w Maisons-Laffitte i rozpoczyna publikowanie *Kultury*. Jest charakterystyczne dla Giedroycia, że postarał się możliwie szybko zwrócić pożyczkę, aby móc swobodnie krytykować posunięcia polityczno-wojskowego *establishment*'u polskiego na wygnaniu, nie będąc posądzanym o niewdzięczność. Wewnętrzna organizacja zespołu Instytutu Literackiego do dziś przypomina organizację kibucu lub falansteru. Mieszkanie i jedzenie opłacane jest z wspólnych pieniędzy, a redaktor naczelny i troje jego współpracowników otrzymują takie same pensje, bliskie najniższym płacom francuskim. To minimum jest zapewnione dzięki abonamentom (niemal dziesięć tysięcy, obecnie abonament kosztuje 210 franków rocznie). Wszystkie nadwyżki są inwestowane w publikowanie książek (Instytut rozpoczął publikować książki dopiero w 1953 roku, po zapłaceniu długów). Czesław Miłosz w artykule poświęconym Zygmuntowi Hertzowi zmarłemu w październiku 1979 roku przypomina:

„Ów pierwszy dom *Kultury*, wynajmowany przez nią przy Avenue Corneille *pavillon* wielkiej brzydoty i niewygody, i chłód podparyskiej zimy, na którą niezbyt pomagały pękate *chaudières* ładowane węglem, i ta dzielnica ciągnących się kilometrami kasztanowych alei, zwały suchych liści

i razem coś z dziewiętnastego wieku w Twerze czy Sarajewie... Ci, którzy biorą do ręki roczniki *Kultury* i książki wydawane przez Instytut Literacki, i którzy będą je brać do ręki w przyszłości, powinni pomyśleć chwilę o garnkach kuchennych, o przygotowywaniu śniadania, obiadu i kolacji przez te same trzy-cztery osoby odpowiedzialne za redakcję, korekty i ekspedycję, o zmywaniu, o zakupach, na szczęście we Francji łatwych, i pomnożyć liczbę tych i podobnych zajęć domowych przez liczbę dni, miesięcy i lat. A także o sznurkach, papierze pakowym, o dźwiganiu, noszeniu, nadawaniu przesyłek na pocztę”.

Wszystko to prawda, lecz nie należy tego przypisywać — jak to czyni młody autor cytowanego wstępu do wydanego w kraju wyboru z *Kultury* — „ascezie” czy abnegacji. Założyciele *Kultury* spędzili pięć lub sześć lat w wojsku, a niektórzy z nich dotarli do wojska dopiero po pobycie w syberyjskich gułagach. Ich dawne przyzwyczajenia do komfortu czy luksusu nie miały już żadnej siły. Jest jednak i inny powód, dla którego doświadczenie *Kultury* nie mogłoby zostać obecnie powtórzone. Należymy do pokolenia i pochodzimy z kraju, w którym każdy projekt stworzenia poważnego pisma literackiego wymagał ogromnych wyrzeczeń, w którym pisanie na serio w wyjątkowych tylko wypadkach pozwalało zarobić na życie. Jedynie zamknięty krąg emigracji pozwolił *Kulturze* na tak długie przetrwanie na tym samym poziomie, uniknięcie zniszczenia przez tygodnik lub dodatki do wielkich dzienników, na uniknięcie subwencjonowania przez wielkiego wydawcę (a tym bardziej państwo).

Korzystam z okazji, aby sprostować tutaj po raz pierwszy i raz na zawsze tezę, którą polskie władze starały się głosić w artykułach, w policyjnej broszurze poświęconej *Kulturze*, a także w trakcie procesów politycznych działaczy opozycji, których przedstawiano jako agentów inspirowanych, poprzez *Kulturę*, przez CIA. Współpracowałem już blisko z *Kulturą*, gdy w roku 1952 zacząłem pracować w sekretariacie Kongresu Wolności Kultury (i w Komitecie redakcyjnym pisma *Preuves*), o którym później dowiedziano się, że był za pośrednictwem rzekomo niezależnych małych fundacji amerykańskich tajnie finansowany przez CIA. W ten sposób znaleziono powiązanie wykorzystywane w wersji polskiej, wedle której byłem ważnym agentem międzynarodowym działającym „w trójkącie Waszyngton, Bonn, Tel Aviv”. Jak w powieści Gerarda de Villiers przyjmowałem rzekomo Giedroycia w luksusowym biurze i przekazywałem mu rozporządzenia moich szefów oraz pliki banknotów. Nie będę na tym miejscu opisywał Kongresu i jego roli w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych. Powiem tylko tyle, że w tym kon-

kretnym przypadku ironia rzeczywistości przekraczała fikcję szpiegowskiej powieści. To właśnie dzięki moim przyjaciołom z *Kultury*, Giedroyciowi i Czapskiemu, którzy należeli do założycieli Kongresu Wolności Kultury powstałego w wyniku wielkiego zebrania w Berlinie Zachodnim w 1950 roku (Czapski od lat dwudziestych znał Mikołaja Nabokowa, sekretarza generalnego Kongresu), otrzymałem tę posadę, i to nie bez trudności, gdyż trzeba było całego autorytetu Raymonda Arona, aby mnie tam narzucić. Mielśmy nadzieję — należy wyznać, — że to wielkie stowarzyszenie intelektualistów anty-faszystowskich i anty-stalinowskich, tak przecież bliskie pojęciu *Kultury* o swojej roli, będzie mogło przyjść miesięcznikowi z pomocą. Nic z tego nie wyszło i jedynie z trudnością udało mi się uzyskać od Kongresu dwieście czy trzysta tysięcy dawnych franków, kiedy *Kultura* została usunięta ze swego domku, i kiedy Giedroyc ogłosił publiczną zbiórkę, która nieoczekiwanie przyniosła piętnaście milionów niezbędnych do nabycia innego domu, również w Maisons-Laffitte. Wszystkie inne moje wysiłki zmierzające do wydobycia od Kongresu jakichś pieniędzy dla *Kultury* spęły na niczym. Kiedy wiele lat później wybuchnął skandal związany z finansowaniem Kongresu, jego sekretarz wykonawczy Michael Josselson wziął na siebie całą odpowiedzialność. Jak większość przyjaciół i współpracowników Kongresu, mimo doznanego szoku, zachowałem całą przyjaźń i szacunek dla tego człowieka, który potrafił zapewnić całkowitą niezależność wszystkim pismom i innym przedsięwzięciom Kongresu (Hannah Arendt powiedziała mi kiedyś, że Josselson prawdziwą swą walkę prowadził z CIA o zachowanie tej niezależności). W czasie jednej z wielu rozmów, jakie potem prowadziliśmy, Josselson powiedział mi: „Rozumiesz teraz, dlaczego nie chciałem nigdy pomagać *Kulturze*. Dla pisma emigracyjnego mogło to pewnego dnia stać się niebezpieczne...”. Natomiast jeśli chodzi o dawanie „dyrektyw” Giedroyciowi, którego poglądy były i są nieposzlakowane demokratyczne i liberalne, to trzeba stwierdzić, że zachowywał się on zawsze w odniesieniu do pisma jak stuprocentowy autokrata. Wiem coś o tym, ponieważ przez jakiś czas byłem wraz z trzema kolegami członkiem „zespołu” *Kultury*, który Giedroyc powołał zapewne po to, żeby czytelnik uzyskał odpowiedni obraz funkcjonowania pisma. Żaden jednak z członków zespołu nie znał nigdy nawet spisu treści następnego numeru, sprawy najlepiej zachowanej w tajemnicy na całym naszym świecie, gdzie zawsze choćby nieliczni dowiadują się o wszystkim. Jestem przekonany, że

Giedroyc nadal cierpi nad tym, że co najmniej jedna osoba spośród trojga jego najbliższych współpracowników musi choćby w drukarni poznać tę tajemnicę. Nic więc dziwnego, że ten pierwszy i jedyny zespół wkrótce się rozpadł i nie wspomniano o nim już nigdy, ani w piśmie, ani między nami. Nic nie zapowiadało wówczas nadzwyczajnego sukcesu *Kultury*, lecz już wtedy wiedzieliśmy, że niezwykła pasja tego człowieka wyzutego z wszelkiej ambicji osobistej, lecz zdecydowanego wyrzucić wpływ na losy swego kraju, na losy całej Europy Wschodniej (a podejrzewam, że i na losy całego świata), stanowiła siłę sprawczą potężniejszą od wszelkiego wysiłku zbiorowego. Polacy dobrze zdają sobie z tego sprawę, ci Polacy, którzy napływają teraz do Maisons-Laffitte, tak prawie jakby to było emigracyjne Colomby-les-Deux-Eglises. Przecież przez przyjazną ironię młodego polskiego pisarza, który w jednym z „niezależnych pism” mówi o „udzielnym księstwie na Maisons-Laffitte”, przebija podziw.

Endecy i inni

Trzeba dokonać pobieżnej próby archeologii polskiej inteligencji aby uchwycić wspólny mianownik na pozór tak niejednolitego środowiska współpracowników *Kultury*, w którym znaleźli swoje miejsce piśsudczycy i eks-komuniści, lewicowcy i liberalni konserwatyści pochodzenia ziemiańskiego lub z burżuazji (często pochodzenia żydowskiego), rzadziej pochodzenia chłopskiego, i jeszcze rzadziej robotniczego. Wszyscy socjologowie zgadzają się co do tego, że polska inteligencja przejęła stereotypy od szlachty, klasy tak mało podobnej do europejskiej *noblesse*, choćby z racji liczebności — w końcu XVIII wieku stanowiła ona 12 % społeczeństwa. Szlachty, która kultywowała mity wolnościowe i równościowe (przecież ustrojem polsko-litewskiego państwa przed rozbiorem była rzeczpospolita szlachecka) i która w dziewiętnastym wieku stała się podatna na idee lewicowe, gdyż jedynie lewica europejska popierała walkę Polaków o niepodległość. Zrujnowana, przebywająca na emigracji lub zsyłana na Syberię po kolejnych powstaniach, drobna polska szlachta odrywana była od ziemi, osiadła w miastach mieszała się z inteligencją. Inteligencja jako grupa działała na zasadzie kooptacji, która obejmowała nawet komunistów (wprawdzie nielicznych), tak że można dziś prześledzić rodowód polskiego *establishment*'u (zarówno od strony władzy jak i opozycji) co najmniej od powstania 1863 roku, a w każdym razie znacznie poza datę przejścia władzy przez

komunistów. Dopiero przejęcie władzy przez Gierka w 1970 roku oznacza zerwanie tej ciągłości przez nową, jednorodną, wyrosłą z awansu społecznego klasę ukształtowaną w szkołach partyjnych, mało zainteresowaną ideologią, wrogą wobec intelektualistów, która próbuje oprzeć się na „racji stanu” czy mglistej „solidarności moralno-politycznej narodu” (pojęcie to zostało upowszechnione w latach siedemdziesiątych i — paradoksalnie — zostało odwrócone przeciwko władzy przez robotników w Gdańsku). *Res Publica* tak przedstawia ów „zastygły obraz przeszłości”, jaki jeszcze niedawno (gdyż wydarzenia sierpniowe zburzyły ten stan rzeczy) rysował się w retoryce reżymu:

„Jest to wizja szlachetnych dziejów społeczeństwa, któremu często nienajlepsi zdarzali się przywódcy, które — w domniemaniu — dopiero teraz ma przywódców właściwych. Jest to wizja społeczeństwa, w którym wszyscy — wierzący i niewierzący, lewica i prawica — chcieli dobrze”.

W przededniu wybuchu wojny różnice pomiędzy lewicą i prawicą były w Polsce bardzo wyraźne, prawdziwa przepaść istniała jednak na planie nie tyle politycznym, co uczuciowym, oddzielając prawicę nacjonalistyczną, spadkobierczynię Romana Dmowskiego, głównego przeciwnika Józefa Piłsudskiego, od pozostałych formacji politycznych, czy to z lewicy, czy z prawicy. Ta antysemicka i szowinistyczna prawica skupiona wokół wielkiej partii narodowo-demokratycznej miała dwa oblicza: oblicze masowe, a więc „Polaka-katolika”, drobnomieszczańskie wcielenie wiecznego faryzeusza, oraz oblicze drugie, jeszcze bardziej ponure i groźne — faszyzujących band ONR Falanga, które po wojnie zostały przekształcone przez ich przywódcę, Bolesława Piaseckiego i wkomponowane w ustrój komunistyczny, tworząc stowarzyszenia PAX — grupę katolików współpracujących z ustrojem. I nawet jeżeli po śmierci starego marszałka Piłsudskiego w 1935 roku część „mafii pułkowników” — jego bezradnych następców — uciekła się do kokieterijnych gestów pod adresem skrajnej prawicy, to nadal trwały liczne więzi, czy to osobiste, czy intelektualne pomiędzy piłsudczykami i ludźmi lewicy. Więzy te były zresztą silnie zakorzenione w przeszłości, gdyż starzy piłsudzcy wywodzili się w większości, podobnie jak sam Piłsudski, z partii socjalistycznej (nie należy zapominać, że zamach stanu przeprowadzony przez Piłsudskiego w maju 1926 roku przeciw systemowi parlamentarnemu został poparty przez polską partię komunistyczną). W pasjonującym wywiadzie przeprowadzonym przez Czesława Miłosza (dwa wielkie tomy zatytułowane „Mój wiek”), poeta Aleksander Wat, założyciel *Miesięcznika*

Literackiego, intelektualnego czasopisma bliskiego partii komunistycznej (który, oczywiście, współpracował z *Kulturą*, kiedy opuścił Polskę w 1963 roku) opisuje z humorem to przedziwne przemieszanie komunistów i piłsudczyków: „Lewicowi pisarze przybywający z Zachodu, Niemiec lub Francji, choćby Priacel, sekretarz Barbusse’a, nie mogli nadziwić się widząc nas zgromadzonych przy jednym stoliku kawiarnianym, na przykład w Ziemiańskiej, w towarzystwie pułkowników. „Rozumiesz, mieliśmy cudownie idylliczne stosunki z rządem, to strasznie rozjuszało mieszczuchów. W warstwach wyższych to było bardzo dobrze widziane”.

Wat przywołuje także wspomnienie graniczące niemal z groteską. Po zamknięciu przez rząd *Miesięcznika Literackiego* Wat i jego towarzysze zostali zatrzymani i osadzeni w więzieniu, gdzie otrzymali od Wieniawy-Długoszowskiego (adiutanta i totumfackiego Piłsudskiego) dwie skrzynki „wódki pierwszej kategorii, kawioru itd.” od Hirszfelda.

Ten szkic nie ma oczywiście żadnej ambicji socjologicznej czy historycznej i jest w sposób oczywisty zabarwiony młodzieńczymi urazami (opuściłem Polskę w wieku 17 lat, w 1939). Mój młody przyjaciel z Polski (opozycyjny „neo-konserwatysta”) powiedział mi niedawno: „Jeden z najbardziej karygodnych uczynków endeków to to, że przez nich tylu Polaków twojej generacji na zawsze zakrzepło w lewicowej wrażliwości”. Mam jednak nadzieję, że dzięki temu mogłem ukazać jedyny wspólny mianownik „środowiska *Kultury*”: wrogość wobec tego składnika polskiej tradycji, jakim jest nacjonalizm, którego odrodzenia — przed wydarzeniami w Gdańsku — tak się obawiałem, a który, tym razem, nastąpiłby przede wszystkim jako skutek najbardziej karygodnych uczynków systemu. Mam też nadzieję, że pozwoliło mi to wytłumaczyć „pozaideologiczną” naturę tylu stosunków społecznych w Polsce przedwojennej, gdzie niemal każda „prawicowa” rodzina miała jakichś kuzynów „na lewicy” (i odwrotnie). Wychowywany przez babkę, za młodu słynną piękność, która ubierała się w Paryżu i spędzała czas pomiędzy Biarritz i Karlsbadem, często miałem okazję spotykać u niej jej brata, Stefana Czarnowskiego, marksistowskiego antropologa, który wywarł wpływ na większość komunistycznych intelektualistów polskich. Józef Czapski, jeden z najbliższych Giedroyciowi ludzi, z arystokratycznej i kosmopolitycznej rodziny, jest bratankiem Czicherina, pierwszego komisarza spraw zagranicznych ZSSR.

Pozwala to zrozumieć, dlaczego nigdy nie zostały zerwane związki między emigracją a krajem. Kontakty były rzadkie w

pełni okresu stalinowskiego, ponieważ pozwalano wtedy wyjeżdżać za granicę jedynie uprzywilejowanej garstce; ludzie ci obawiali się naturalnie tego typu inicjatyw, mogłyby być one wykorzystywane przeciwko nim (zwłaszcza jeśli byli członkami partii) przy łada jakiej zmianie linii politycznej w sowieckim bloku. Zdarzały się jednak wyjątki i kilku przyjaciół z moich dziecińczych lat, a także przyjaciele rodziców, którzy stali się dygnitarzami nowego systemu, widywali się ze mną zawsze podczas pobytu w Paryżu. Po Październiku 1956 związki te ustaliły się na dobre i żadne naciski wywierane przez władzę nie zdołały ich już nigdy osłabić. Nic więc dziwnego, że większość polskich pisarzy, którzy byli zmuszeni opuścić swój kraj (od Miłosza do Marka Hłasko i Leszka Kołakowskiego), od razu nawiązywała współpracę z *Kulturą*, i że jeden z najbardziej cenionych komunistycznych intelektualistów, Andrzej Stawar, będąc już ciężko chory udał się do Maison-Laffitte aby tam umrzeć powierzwszy przedtem *Kulturze* swoją ostatnią książkę. Od wielu lat dobra dziesiątka polskich pisarzy mieszkających na stałe w kraju publikuje książki w wydawnictwach *Kultury*, zaś swoje teksty w piśmie, podpisując je swoim własnym nazwiskiem (większość spośród nich jest pozbawiona prawa druku w Polsce), podczas gdy wielu innych, zwłaszcza spośród młodych, pisze w nim pod pseudonimem.

Trzeba do tego dodać, że *Kultura* odrzekła się zdecydowanie od stosowania ostracyzmu wobec tych Polaków, którzy rezygnowali z powojennej wewnętrznej emigracji, aby włączyć się w nowy system kulturalny, ekonomiczny lub społeczny, a także wobec emigrantów, którzy zdecydowali się na powrót do Polski; ostracyzmu, który początkowo stosowany był przez całą emigrację.

Nonkonformizm w skali wschodnio-europejskiej

Odczytującemu stare numery *Kultury* rzuca się w oczy, że pismo w sposób precyzyjny i często proroczy chwytало krajową rzeczywistość. Trzeba dodać, że oprócz zgodnej postawy dotyczącej zasady demokracji i równości społecznej, oprócz wyjątkowej czujności na wszelkie przejawy szowinizmu, a zwłaszcza antysemityzmu, ani Giedroyc, ani żaden z jego współpracowników nie byli obciążeni względami ideologicznymi, co pozwalało pismu na często zaskakujące wolty. Tak więc po początkowym okresie popierania amerykańskiej polityki *liberation*, *Kultura* stała się pierwszym intelektualnym środowiskiem w Europie, które oskar-

żyło USA i ZSSR o „obiektywne” współnictwo i interpreto-
wało „zimną wojnę” jako grę mającą na celu uwiecznienie po-
działu świata przeprowadzonego w Jałcie. Jeden z ówczesnych
współpracowników *Kultury*, o błyskotliwej inteligencji, lecz
polityczny fantasta, stanowczo wręcz utrzymywał, że istnieje tajny
układ tego typu, znany jedynie pierwszemu sekretarzowi partii
w ZSSR i prezydentowi USA, i przekazywany ich następcom,
którzy doznają szoku otwierając zapieczętowaną kopertę. Mó-
wiąc poważniej: jeszcze zanim *Le Monde* wystąpił ze swoimi
„neutralistycznymi” koncepcjami, *Kultura* sformułowała projekt
„Klubu Trzeciego Miejsca”, mający na celu utworzenie bloku
państw „niezaangażowanych”.

W odniesieniu do polskiej rzeczywistości, *Kultura* przeciw-
stawiała się od początku wszelkim rojeniom o powrocie do kapi-
talizmu, starała się rozpowszechniać koncepcje samorządu, spół-
dzielczości i syndykalizmu. Ten punkt widzenia był niestrudze-
nie podtrzymywany przez Juliusza Mieroszewskiego (mieszkają-
cego w Londynie), który marzył o utworzeniu w Polsce socjalis-
tycznego *welfare state*. Nic zatem dziwnego, że dosyć prędko
doszło do porozumienia między pewnymi polskimi rewizjonista-
mi a *Kulturą*, i że ta ostatnia udzieliła Gomułce w 1956 roku
całkowitego poparcia.

Trudno jest dociec (można by to ustalić jedynie na drodze
badań archiwalnych i historycznych, do których nie mam ani
kompetencji ani czasu), czy te wolty *Kultury* w odniesieniu do
polskiej polityki wewnętrznej wyprzedzały, czy też były następ-
stwem zmian opinii i nastawienia opozycji krajowej. Zapewne
większość tych wolt była uzasadniona. Jeśli więc *Kultura* w pierw-
udzieliła poparcia Gomułce, to przecież zrywa z nim definityw-
nie, gdy tylko likwiduje on w 1957 roku czołowe pismo Paź-
dzielnika, podczas gdy niektórzy polscy rewizjoniści nadal pod-
trzymywali to poparcie z braku realistycznej alternatywy. Na-
tychmiastową reakcję *Kultury* na antysemicką kampanię rozpę-
taną w Polsce w latach 1967-68 pod płaszczykiem antysyjonizmu
należy przypisać najbardziej trwałym rysom polityki pisma. Jest
to poniekąd losem pism emigracyjnych (oczywiście pod warun-
kiem, że są one bezinteresowne i niezależne), że mają one rację
wcześniej niż inni, ale także mniejszym kosztem, funkcjonują one
bowiem w oderwaniu od wszelkich układów społecznych i ich
uwikłań. Giedroyc mógłby mi odpowiedzieć, że drogo zapłacił
za tę niezbędną niezależność i kredyt politycznej bezinteresow-
ności: pierwsze batalie, dzięki którym je zdobył, musiał przecież

stoczyć przeciw polskiemu *establishment*'owi emigracyjnemu, a więc przeciw „swoim”. W ten właśnie sposób interpretuję także — choć w gruncie rzeczy nie wiem, czy była to z jego strony strategia całkowicie świadoma czy też instynktowna — stałą wojnę, często niesprawiedliwą, którą prowadzi z potężną radiostacją Wolna Europa. Wojna ta przysporzyła mu wrogość Amerykanów i dużej części polskiej emigracji; jest także niezrozumiała dla krajowych czytelników pisma, dla których rozgłosnia ta stanowi źródło codziennej informacji. Jakby jednak nie było, te ciągłe prowokacje, zaczepki, nieustanne nękanie, stanowiły próbę, przez którą trzeba mu było zapewne przejść, by ostatecznie utrwalić swój kredyt niezależnego sądu. Takie postępowanie nie obywa się bez ryzyka i *Kultura* straciła w wyniku tych i im podobnych zaczepiek wielu prenumeratorów. Ale każda kolejna fala emigracji przynosiła nowych czytelników, którzy zastępowali zniechęconych tradycyjistów. Podczas gdy inni pozostawali mimo wszystko wierni pismu, gdyż — trzeba to jasno powiedzieć — nonkonformizm *Kultury* nie odbiega od polskiej tradycji, z pewnością mniejszościowej, ale odwołującej się do tak nieposzlakowanych wartości kulturalnych, społecznych, politycznych, że większość zajadłych nawet polskich konformistów nie odważa się od niej odciąć, zwłaszcza jeśli pomyśli o Mickiewiczu, Słowackim, Norwidzie, którzy przecież także za życia uchodzili za bluźnierców zanim zostali zabalsamowani i przerobieni przez szkolne nauczanie na święte relikwie.

Wreszcie, nie można także zlekceważyć „szczęścia”, które sprzyjało Giedroyciowi w pierwszych latach istnienia *Kultury*. „Dzieje narodów mają swoje misteria — pisze Czesław Miłosz w 'Ziemi Ulro' — i do nich należy powołanie polskiego słowa, pisanego po różnych zagranicach”. W wieku XIX, w ponurych latach, które nastąpiły po klęsce powstania 1830 roku, najwięksi polscy poeci żyli i publikowali swoje najważniejsze dzieła w Paryżu. Podobnie stało się po ostatniej wojnie, i to właśnie w *Kulturze* dwaj najwięksi polscy pisarze współcześni — Witold Gombrowicz i Czesław Miłosz — opublikowali swoje najcenniejsze utwory. Niezależnie od wagi tych dzieł, wzmacniały one pozycję *Kultury*, zarówno w stosunku do zniewolonej Polski komunistycznej, jak do zastygłej Polski emigracyjnej. Jedyny wspólny mianownik pomiędzy Gombrowiczem i Miłoszem to właśnie podważanie stereotypów polskiej kultury, odgrywających równie ważną rolę w kraju, co na emigracji (jakkolwiek interpretowanych w skrajnie odmienny sposób). Obaj czynili to w imię polskości niezakłamanej, tej, którą polski *establishment* kultu-

ralny wstydliwie skrywał, uparcie powołując się (trochę jak ubogi krewny) na swoją przynależność do wyidealizowanego „Zachodu”. „To nie jest sztuka dla sztuki, to sztuka dla Zachodu”, pisał Gombrowicz i oświadczał, że nie widzi, dlaczego polski hreczkosiej „nie miałby być najnowocześniejszym człowiekiem świata... jeśli potraktuje siebie w sposób naprawdę nowoczesny”. Miłosz zaś lepiej niż ktokolwiek krytykował polski prowincjonalizm, zawsze czyhający na ostatnią modę Zachodu. Obaj ustawiali się w pozycji rywali Zachodu i upominali się o prawo do odrębności: Gombrowicz broniąc swojej indywidualności („Jednostka jest ważniejsza niż naród. Jestem ważniejszy niż naród”), Miłosz w imię własnej wizji świata i polskiej historii. Nienawistne przyjęcie, jakie zgótowała im obu zarówno większość emigracji jak Polska „oficjalna”, przyczyniło się w ogromnej mierze do ustalenia pozycji *Kultury* i do wzmocnienia prestiżu, który spływał na nią po części z tego niezwyklego szacunku, jakim zaczęli niebawem się cieszyć w swoim kraju ci dwaj pisarze, i który jest im dziś okazywany nawet przez czynniki oficjalne i środki masowego przekazu. Przypomnijmy, że zanim Miłosz dostał nagrodę Nobla, Gombrowiczowi na rok przed śmiercią zabrakło do tej nagrody jednego głosu, oddanego na korzyść japońskiego pisarza Kawabata. Ten rzadki zbieg okoliczności dotyczący dwóch pisarzy publikujących na łamach jednego pisma emigracyjnego jeszcze dobitniej ukazuje wyjątkowy charakter przeznaczenia *Kultury*.

W liście, który napisał do mnie Giedroyc w czerwcu 1980 roku, gdy poinformowałem go o zamiarze napisania tego artykułu, wymienił on jako największe osiągnięcia *Kultury* jej walkę o normalizację stosunków Polski z „ULB” (termin ukuty przez Mieroszewskiego dla określenia krajów należących do dawnego Wielkiego Xięstwa Litewskiego: Ukrainy, Litwy, Białorusi) i jej wysiłki dla przeprowadzenia rozróżnienia pomiędzy ZSSR (jego ustrojem i imperialną polityką) a Rosją.

Zasługa *Kultury*, polegająca na przeciwstawieniu się, od samego początku, tak w Polsce rozpowszechnionej nienawiści do Rosji jest tym większa, że na sześć osób, które stanowiły u zarania najściślejszy zespół pisma, cztery były deportowane do ZSSR po aneksji wschodniej części kraju: Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Zofia i Zygmunt Hertz. Dwaj pierwsi napisali zresztą doskonałe książki o tych doświadczeniach w okresie, gdy większa część zachodniej opinii intelektualnej nie przyjmowała do wiadomości istnienia GUŁ-agu. Czapski cudem zresztą uniknął katyńskiej masakry.

Tekst Władimira Maksimowa ukazuje w jakim stopniu te wysiłki *Kultury* były owocne².

Stosunki polsko-rosyjskie i przyszłość narodów żyjących między tymi dwoma państwami są zresztą dla redaktora *Kultury* od siebie nieodłączne. „Za największy sukces — pisze mi on w swym liście — mający chyba znaczenie historyczne, uważam uzyskanie deklaracji czołowych dysydentów rosyjskich, uznających zasadę niepodległości dla Ukrainy i innych nierosyjskich republik związkowych”.

Po Gdańsku: Polska, rok zero

Kiedy w ostatnich latach zdarzało mi się spotykać młodych polskich intelektualistów z opozycji, mówiłem o paradoksie, który wydawał mi się niezrozumiały. Jak to się dzieje, że w tym tak zniechęcającym systemie kultura polska osiągnęła właściwie we wszystkich niemal dziedzinach poziom znacznie przewyższający osiągnięcia przedwojenne? Odpowiadano mi, że przywiązuję nadmierne znaczenie do tego, co udało się mimo ogromnych trudności osiągnąć małej elicie artystyczno-intelektualnej, i że nie zdaję sobie sprawy z katastrofalnej sytuacji całego narodu: z niekompetencji i oportunistów warstwy inteligenckiej (zwłaszcza fachowej), z wyalienowania chłopstwa, ze stopnia demoralizacji klasy robotniczej, całkowicie złamanej. Od czasu elektryzujących wydarzeń z lata 1980 stało się oczywiste, że ten pesymizm był bezpodstawny. Analiza tych wydarzeń przekroczyłaby znacznie ramy niniejszego artykułu; ograniczę się więc jedynie do wskazania kilku aspektów, które wydają mi się istotne i związane z interesującym mnie tematem.

W roku 1972 *Kultura* święciła 25 rocznicę istnienia i dla uczczenia jej zamieściła artykuł podsumowujący swoje dokonania: „Ktoś powiedział, że nie ma w Polsce potrzeby *s a m i z d a t u*, bo istnieje *Kultura* i jej wydawnictwa. Stanowisko to uważamy za błędne. Ideałem *Kultury* byłoby stać się zapleczem polskiego

2. [Jeszcze w Rosji] „(...) otrzymałem specjalny numer rosyjski *Kultury*. Numer ten świadczył o tak żarliwym zaangażowaniu, o tak troskliwej przyjaźni dla pisarzy rosyjskich, o takiej wrażliwości na los literatury rosyjskiej, że natychmiast ujrzałem w *Kulturze* bliskie mi pismo... moje własne pismo. Dlatego też gdy znalazłem się na Zachodzie i nosiłem już z zamiarem wydawania *Kontynentu*, w pierwszym rządzie zwróciłem się (a było to również życzeniem Sołżenicyna) do redaktora *Kultury*, Jerzego Giedroycia, i do jego najbliższych współpracowników, Józefa Czapskiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego” (Władimir Maksimow, 1977).

samizdatu w kraju". I dalej: „*Kultura* do niedawna docierała prawie wyłącznie do sfer intelektualistów. Dziś pod wpływem wypadków grudniowych (...) chce ona dotrzeć do inteligencji pracującej, która mogłaby jej zapewnić drobny choćby i cząstkowy kontakt z robotnikami”.

Polska opozycja intelektualna zdobyła się na coś więcej aniżeli tylko samizdat: założyła po wydarzeniach z czerwca 1976 Komitet Obrony Robotników (KOR), domy wydawnicze i co najmniej czterdzieści cztery pisma ukazujące się „poza zasięgiem cenzury” (z których większość odrzuca zasadę tajności, upominając się o prawo teoretycznie zagwarantowane przez Konstytucję i umowy helsińskie); Uniwersytet Łatający. Pismo *Robotnik*, które ukazuje się od 1977 roku, a którego tytuł nawiązuje do gazety Polskiej Partii Socjalistycznej założonej na początku wieku, osiągnęło nakład 10-20 tys. egzemplarzy, zaś po wydarzeniach gdańskich nawet 50 tysięcy.

W artykule datowanym 27 sierpnia 1980 roku, opublikowanym w październikowym numerze *Kultury*, Kisiel (który współpracuje z *Kulturą* ogłaszając w niej swoje teksty podpisywane tym samym pseudonimem literackim co w *Tygodniku Powszechnym*) pisze:

„Mało też sprawiedliwości oddano cichym bohaterom przełomu: Kuro-niowi, Michnikowi, Lipskiemu, Chojeckiemu, Lityńskiemu i innym. Nie są oni, jak wygodnie insynuowano, inicjatorami jakiejś politycznej intrygi (intrygi takie wymyśla się zgoła gdzie indziej), są po prostu tymi, którzy pierwsi posiali niezbędne ziarno duchowej swobody”.

Że ci „cisi bohaterowie” z kręgu KOR-u niejednokrotnie publicznie stwierdzali, jak wielki dług intelektualny i moralny zaciągnęli wobec *Kultury*, jest już samo w sobie wymownym świadectwem dzieła dokonanego przez Giedroycia i jego pismo. Wreszcie nie jest także pozbawiony znaczenia fakt, że już w trzecim punkcie postulatów gdańskich (przyjętych przez rząd), strajkujący zażądali „respektowania wolności słowa i publikacji zagwarantowanych przez Konstytucję PRL”, jak również, że nawiązując do tego punktu umów Związek Literatów Polskich upomniał się w swej deklaracji z 9 września 1980 o integralność polskiej kultury.

Zatem — zadanie *Kultury* wypełnione?

Październikowy, ostatni, gdy piszę ten tekst, numer *Kultury* z 1980 roku pokazuje, że pismo nadal pozostaje żywe. We wstępnym artykule podpisanym „Redakcja”, *Kultura* podsumowuje nową polską sytuację. Ocena ta pokrywa się w zasadzie

z doskonałym artykułem André Fontaine'a z *Le Monde* z 18 października 1980: „Ostatnia szansa” Polski może się także okazać ostatnią szansą dla reżymu i Moskwy, jeżeli nie przeprowadzi się w porę niezbędnych reform. Natomiast surowa krytyka kazania kardynała Prymasa Wyszyńskiego wygłoszonego 26 sierpnia (jego pierwszego kazania transmitowanego przez telewizję) przeprowadzona przez *Kulturę* w tym samym artykule, budzi u wszystkich moich przyjaciół z Polski i na emigracji ten sam komentarz: nie istnieje na całym świecie drugie polskie pismo (wliczając w to nawet — i zwłaszcza — oficjalną prasę partyjną), które ośmieliłoby się w jakiejkolwiek formie, nawet pełnej szacunku, zwrócić słowa przykrej prawdy do Kardynała Prymasa.

A więc jednak, *Kultura* nadal jest niezastąpiona!

Na zakończenie kilka cyfr. W październiku 1980 ukazał się 397 numer *Kultury* (176 stron). W ciągu trzydziestu trzech lat istnienia *Kultura* opublikowała 321 książek, w tym serie: „Dokumenty”, poświęcone tajnym polskim oficjalnym dokumentom historycznym i tekstom opozycji oraz *Zeszyty Historyczne*, zajmujące się historią współczesną. Produkcję tego domu wydawniczego, niewątpliwie jednego z najmniejszych i najbiedniejszych na świecie, szacuje się na około pięć milionów wolumenów.

Październik 1980

(*Aneks* nr 24/25, 1981)

Część II

O PRZECZYTANYM
I PRZEŻYTYM

BOHATERSKIE NIEBOHATERSTWO GOMBROWICZA

„Wiedźcie że o mnie nie wolno mówić w sposób nudny, zwykły, pospolity. Zabraniam tego stanowczo. Domagam się — o sobie — słowa odświętnego”.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*,
1953-1956 (str. 111).

Tradycja zachodnia — a zwłaszcza XIX-wieczna — skłania nas do szanowania myśli tym wyżej, im bardziej jest ona właściwie obca myślicielowi. Jeśli myśl jest z nim rzeczywiście zespolona, jeśli jest jakby jego oddechem, pożywieniem, stajemy się podejrzliwi. Myśliciel jest dla nas jak sklepikarz: ma coś „na sprzedaż”. Stąd nic bardziej naturalnego dla współczesnego człowieka jak rozdział pomiędzy prawdą, a tym który ją wypowiada. W tym kupieckim sensie Gombrowicz nie jest „myślicielem”: jest zawsze sobą samym, myśl jego przylega ściśle do jego życia. Dlatego trzeba przebić barierę pewnego uprzedzenia, aby móc go traktować „poważnie”. Myśl ta nie przenika do nas bowiem w swej „czystej”, logicznej i abstrakcyjnej (a więc sztucznej) formie. Niesie ją nurt wrażeń, obrazów, anegdot, doświadczeń, uczuć. Nurt ten jest bodaj najbogatszy w *Dzienniku*, w którym nie stosuje Gombrowicz eliminacji nieodzownej w dziele sztuki (a raczej: stawia sobie ambitne zadanie stworzenia dzieła sztuki nie eliminując z siebie niczego).

„W ten worek wkładam wiele rozmaitych rzeczy (pisze Gombrowicz o swoim *Dzienniku*), pewien świat do którego przyzwyczaić się o tyle, o ile zdobędzie nad wami przewagę;

póki co wiele z tego wyda się wam niepotrzebne a nawet będzie was zdumiewać, że się to kwalifikuje do druku”.

Celem tego szkicu jest nieznaczne choćby przyśpieszenie procesu przyzywania do świata Gombrowicza.

Gombrowicz trafia w sedno współczesnej filozofii

Gombrowicz zrugął mnie w *Dzienniku* za wskazanie pewnego powinowactwa pomiędzy nim a Pirandellem i Sartre'm. Wie on doskonale co miałem na myśli, ale słusznie uznał to za błąd natury taktycznej: „Zbyt często się zdarza w specyficznych warunkach naszego, polskiego, obcowania, że ktoś za pomocą tych „rozgłoszonych nazwisk” usiłuje mnie lekceważyć i, nadymając się Sartre'm, mówi z politowaniem: Gombrowicz”.

Ale Gombrowicz sam pisze: „We mnie pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy, związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens gombrowiczowski — i jestem tym sensem”. Niech więc go nie dziwi radość czytelnika, który znane sobie motywy odnajduje w formie odmiennej i oryginalnej. Nic nie ma nigdy w Gombrowiczu „z drugiej ręki”. Nie pozwoliby mu na to choćby jego narcyzm. Żadna myśl nie może spodobać się Gombrowiczowi zanim, przechodząc przez Gombrowicza i zmieniając go, nie wyjdzie z tego nieco zmienionego Gombrowicza sama na jego obraz przemieniona. Stąd zresztą pewne ograniczenia Gombrowicza. Odrzuca on dzieła „nieprzeżuwalne”, będące „rzeczą” ostateczną. Gombrowicza nudzi Kafka. Paradoksalnie można by powiedzieć, że Gombrowicza nudziłoby „Ferdynand”, gdyby było napisane przez kogo innego.

Nic również w Gombrowiczu z tak bardzo polskich czytanek z zachodniej kultury, nic z mody czy ze snobizmu. Większość polskich pisarzy żyje jeszcze w świecie szufladek, specjalnym szacunkiem darząc szufladkę z napisem Kultura. Gombrowicz należy do tych ludzi, dla których szufladkowanie jest już nieznośne. Nic dziwnego, że ma wiele wspólnego z twórcami dążącymi do totalnej wizji człowieka. Jak każdy rasowy koń współczesnej myśli, Gombrowicz jest z Nietzschego po Marksie, z Freuda po Kierkegaardzie. Ma poza sobą najśmielsze zamierzenia demistyfikacyjne. Gombrowicz walczy z wartościami dekoracyjnymi. Stąd najbardziej go drażni burżuazyjny humanizm i chrześcijaństwo zdesakralizowane. Stąd jego niechęć do „literatury” opartej na kokietowaniu tymi pseudo-wartościami. Esej Gombrowicza

„Przeciw Poetom” jest oczywiście pozornie tylko, i dla uproszczenia, atakiem na „poezję wierszowaną”. Jest on zwrócony przeciw literaturze przeglądającej się w lustrze, wspierającej się na kulach minionej szlachetności, minionego piękna, literaturze żerującej na zgranym obrazie, obracającej metaforą jak kalejdoskopem, sądzącej że wystarczy „nowy” i „ładny” zestaw słów aby nadać nowy zapach słowu „róża”, nową nostalgię czy nowe bohaterstwo słowu „Polska”, nowe upojenie słowom „uda ukochanej”... Przeciw literaturze leniwie klajstrującej burżuazyjne kompartmenty życia, gaworzącej w odpowiednich i wzruszających chwilach z Sokratesem czy z Beatrycze, i przenoszącej się chętnie nad Niemen, aby pomarzyć. Przeciw literaturze upupionej. Warto tu podkreślić mimowolną zbieżność Gombrowicza z najnowszą krytyką literacką. Metoda stosowana przez niego w rozprawie z Sienkiewiczem czy Lechoniem, w jego ataku na „prefabrykowane piękno” w literaturze — to przecież intuicyjne odtworzenie na własną rękę koncepcji Roland Barthes’a z „*Dégré Zéro de Littérature*”, książki która znaczy nową epokę francuskiej krytyki literackiej.

Gombrowicz wie, że literatura która może nas dziś interesować zaczyna się na granicy spraw i przedmiotów, odczuć i ich wzajemnych stosunków, wymykających się nazwie. Literatura ta zмага się z nienazwanym i, jak Alicja, jest już po drugiej stronie *of the Looking-Glass*. Gdzie różnię się z Gombrowiczem, to w ocenie metody tego trudnego polowania. Gombrowicz wydaje się być zwolennikiem wyłącznie bezpośredniego ataku, który sam stosuje. Przyciąć się, podejść sytuację i narzucić na nią brutalnie siatkę nowych słów (broń Boże nie nowej metafory: nowej formy. Słowo jest dla Gombrowicza, oczywiście, rzeczą). Otóż wydaje mi się, że istnieje również metoda inna i że język, tak zwany klasyczny, oparty na logicznej składni, nie jest aż tak niezdolny do wyrażenia Nowego. W dwadzieścia lat po „Ferdydurke” Nathalie Sarraute oddała w „*Martereau*” torturę „międzyludzkiego” stwarzania się nader precyzyjnie, choć językiem bliższym Balzaca niż Joyce’a. Najpiękniejsza powieść wydana na Zachodzie po wojnie, „*L’Isola di Arturo*” Elsy Morante jest świadomie pisana stylem Manzoni: nie znam równie żywej gleby mitów, wielorakich znaczeń, równie subtelnej interpretacji jedynej ciekawej psychologii: — „międzyludzkiej”. Żeby sięgnąć do polskich przykładów, Miłosz wydaje mi się w „*Traktacie Poetyckim*” wielkim eksploratorem, mimo że bada pozornie klasycznymi środkami wieczny dylemat Historia-Natura. Notatka Aleksandra Wata o bycie myszy należy do poezji wier-

szowanej, cóż z tego, jeśli konwencja baroku łączy się w niej z przerażeniem potencjalnej metamorfozy.

Ale wróćmy do filozofii. Gombrowicz jest zarazem egzystencjalistą i marksistą *avant la lettre* (w sensie w którym pan Jourdain był całe życie prozaikiem). Duch czasu spadł, jak sęp, na sandomierskiego szlachcica, cieszącego się co rano powinowactwem z Burbonami. Duch czasu, jak łaska, spada widać *ubi vult*, w najbardziej gorszące miejsca. Zanim kiedykolwiek przeczytał Marksa, Gombrowicz wiedział, że największym kłamstwem są ideologie, a jeśli dziś walczy z marksizmem, to dlatego że marksizm przerodził się w ideologię, przestając być otwartym, żywym polem rzeczywistości. Zanim zasłyszał o Kierkegaardzie, Heideggerze i Sartrze, Gombrowicz wiedział że nie ma innej wiedzy o człowieku jak poszukiwanie tego czym się człowiek bez przerwy staje, że ważna jest egzystencja, a nie jakże problematyczna esencja. Stąd — gdyby chcieć z dzieła sztuki wyprowadzać filozoficzne wskazania — wniosek że Gombrowicz jest naturalnym zwolennikiem połączenia otwartego marksizmu z psychoanalizą egzystencjalną. W roku 1956 Gombrowicz pisze, że jeśli polski marksizm odgrodzi się od egzystencjalizmu niemądrym lekceważeniem, stanie się „zaułkiem, podwórkiem, prowincją”. W rok później tłumaczy to samo Polakom dłużej, zawilej, ściślej i nudniej Jean-Paul Sartre w polskim numerze *Twórczości*. Gombrowicz ma ten jasny i zadowalający mnie schemat, krygując się raz po raz w stronę katolicyzmu. Nie chcę się dać tu zaślepić uprzedzeniom. Wydaje mi się że grają u niego pewne refleksy stylu i *beau monde'u*. Prymitywny antykatolicyzm razi Gombrowicza jako coś naiwnego, jako gaffa. Walka z katolicyzmem to coś równie „drugostolnego” jak bigoteria. Ale muszę wierzyć Gombrowiczowi, kiedy mówi że łączy go z katolicyzmem głęboki pesymizm w stosunku do człowieka. Wiem z własnego doświadczenia, że pesymizm, melancholia, pewna oschłość skłaniają do wizji świata uwzględniającej „Grzech Pierworodny”, obojętnie czy pojęty metafizycznie czy nie. Trzeba tu dodać, że katolicyzm na najwyższym poziomie ma zadziwiający dar mimikry każdej najnowszej pozycji myślowej. Przy każdym zagrożeniu Kościół wysyła żywe torpedy, piątą kolumnę, której zadaniem jest zbicie i próba opanowania wrogiego terytorium. Gdyby Kościół był zgodny z wyobrażeniem jakie ma o nim mały masoński czy marksistowski Jasio, można by przypuścić że są jakieś odprawy w Watykanie czy u Generała Jezuitów. Egzystencjalizm? Wysłaliśmy Gabriel Marcela i Enrico Castelli. Wsparcie flanków przez dominikanów niemieckich. Marksizm? — Zakładamy

„Esprit”, wysyłamy Domenacha, wsparcie flanków przez księży-robotników i dominikanów francuskich. Do czego katolicyzm nie jest zdolny! Przecież przyswoił sobie nawet ateizm w dziełach Ojca Teilhard de Chardin! Możemy więc wykreślić z widnokręgu filozoficznego Gombrowicza katolicyzm jako mglistą pokusę opartą na snobizmie, sympatii i dezorientacji.

Nie zapominajmy jednak, że Gombrowicz broni się przed „zaostrzoną, rozpaloną do białości myślą współczesną”. Przedstawia on współczesne światopoglądy jako „roztrzęsioną, wibrującą fabrykę”, po której on, „wieśniak z sandomierskiego” spaceruje, „jakby chodził po własnym ogrodzie”. „Co pewien czas, próbując tego lub owego wyrobu (jak gruszkę lub śliwkę) mówię: — Hm... hm... to jakieś dla mnie za twarde. Albo: — To, na moją miarę, zbyt obfite. Albo: — Do diabła z tym, to niewygodne, za sztywne. Lub też: — Ha, nie byłoby złe, gdyby nie było takie rozpalone”.

Bo przecież Gombrowicz nie jest filozofem

Dlatego byłoby oczywiście kpiną z filozofii i co gorzej z Gombrowicza, gdyby go ograniczać do teorii (jakkolwiek antykonceptualnej).

„My, ludzie sztuki, ostatnio zbyt potulnie pozwoliliśmy, aby nas wodzili za nos filozofowie i inni naukowcy” — pisze Gombrowicz. I dalej: „Nie jesteśmy od rozumienia rzeczywistości, lecz tylko od jej wypowiedziania — my sztuka jesteśmy rzeczywistością. Sztuka to fakt, a nie komentarz doczepiony do faktu”.

Nie trzeba stąd wnioskować że Gombrowicz, wróg szufladek, szufladkuje samego siebie na „człowieka” i „artystę”. Dla Gombrowicza nie istnieją, oczywiście, granice pomiędzy życiem i sztuką. Jest on tu naturalnym i samorodnym zwolennikiem nadrealistów, błyskawicznych i krótkotrwałych, ale najodważniejszych bodaj eksploratorów naszych czasów. *Dla Gombrowicza sztuka jest egzystencjalną metodą narzucenia formy własnej i ludzkiej sytuacji.* Nie chodzi mu oczywiście o *Exegi Monumentum*, o przetrwanie. Chodzi mu o wyrażenie siebie samego tak silnie i tak odważnie, aby uzyskaną w ten sposób formę (a raczej niedoformę, co jeszcze trudniejsze, do tego wrócimy) narzucić innym tak, aby móc się z nią samemu pogodzić.

Nic dziwnego że nienawistne mu jest przestarzałe pojęcie „talentu” jako „daru Bożego”, czy dziwacznej narośli, którą obdarzony jest artysta. Pojęcie to pokutuje po dziś dzień i stąd

te pogaduszki że „to drań, Panie, świnia, Panie, ale talent, Panie, paluszki lizać!”. Tak jakby obrzydliwy jegomość prowadził na smyczy prześlicznego jamnika — swój talent. Gombrowicz odpowiada na takie postawienie sprawy w rozmowie z „pewną panią”: — „Przecież 'talent' to puste słowo, na to żeby pisać trzeba być kimś, usilnie nad sobą pracować, nawet walczyć z sobą, to sprawa rozwoju...”.

Dziennik Gombrowicza nierozzerwalnie związany jest z tym zadaniem stwarzania samego siebie. Pisząc o tym, wywalam zresztą drzwi, które sam Gombrowicz szeroko otworzył. *Dziennik* jest dla „krytyka” narzędziem tortury. Nie tylko dlatego że Gombrowicz obwarował się w nim przed krytyką najbardziej wymyślnymi podstępami. Dlatego przede wszystkim, że zawiera najgłębszą i najbardziej wnikliwą krytykę, nie tylko całej twórczości Gombrowicza, ale również samego *Dziennika*. Jest to utwór (w ramach osobistej i obsesyjnej konwencji) dialektyczny, będący dziełem i jego krytyką, zagadką i jej rozwiązaniem, pytaniem i odpowiedzią (która z kolei jest nową formą zapytania).

Zadziwia mnie gdy ktoś mówi o megalomanii Gombrowicza, o jego zarozumiałości, a zwłaszcza o jego pretensjonalności. Megaloman — to wariat, który wierzy że jest Napoleonem. Zarozumialec — to człowiek który puszy się swymi „zaletami” (jakże często tą zaletą jest skromność, chrześcijańska pokora...). Pretensjonalność polega na nieumiejętnym operowaniu stylem, którego się nie opanowało. Wszystko to jest przeciwieństwem Gombrowicza, który chciałby móc uwierzyć, że jest sobą, dla którego pojęcie „wad” i „zalet” jest naiwne, który cały swój wysiłek wkłada właśnie w wierność własnemu stylowi.

Styl Gombrowicza i moje wyrzuty sumienia

Pamiętam jak ze cztery lata temu Giedroyc dał mi do przeczytania początek gombrowiczowskiego *Dziennika*. Byłem zachwycony i oszołomiony. Mówiliśmy o tym z Giedroyciem, podnieceni obaj, namyślając się co dać w *Kulturze* „najpierw”. Traktowaliśmy ten *Dziennik* jako zbiór genialnych felietonów, w którym można wybierać, przebierać, przesuwac. Nieszczęśni! Teraz dopiero, czytając *Dziennik* jednym tchem i w jednym tomie, dostrzegam jego chytrą, subtelną, symfoniczną konstrukcję. „*Dziennik* ten to pisanina dość bezładna, z miesiąca na miesiąc — zapewne nie raz się powtarzam, nie raz sobie zaprze-

czam" — pisze Gombrowicz w Słowie Wstępnym, chcąc już na pierwszej stronie nabrać czytelnika. Gombrowicz się powtarza? Często. Gombrowicz sobie zaprzecza? Niejednokrotnie. Ale w obu wypadkach — celowo. Mimo że celem *Dziennika* jest odważne przedsięwzięcie natury moralnej, Gombrowicz wie, że jeśli się już wybrało słowo, ostateczną miarą odwagi i moralności jest styl. Na nic się nie zdadzą w literaturze najbardziej karkołomne doświadczenia wewnętrzne, jeśli nie towarzyszy im napięta, skupiona wola ich przekazania, osiągnięcia komunikacji. Więcej było mistyków niż Św. Jan od Krzyża. Św. Inez della Cruz, Św. Teresa, Św. Katarzyna. Ale oni potrafili nam coś ze swego doświadczenia przekazać, gdyż, pisząc, szukali słów bohatersko i precyzyjnie. W *Dzienniku* Gombrowicz odkrywa niemal wszystkie swoje karty, dokonuje szczodrego i odważnego daru samego siebie. Podobnie jak „Trans-Atlantyk”, *Dziennik* jest autobiograficzną powieścią (jakże łatwo jest w niej znaleźć fabułę, poszczególne jej wątki, jakże prawdopodobną byłaby dziś taka kapryśna konstrukcja). Pozornie „Trans-Atlantyk” jest bardziej transponowany, pisany bardziej tajemnym szyfrem. Ale nie łudźmy się — szyfrowany jest również *Dziennik*, gdyż na poziomie na którym przemawia do nas Gombrowicz — zerwawszy z umowną konwencją „rzeczywistości” — każde słowo jest tylko znakiem, rozpaczliwie nieraz dążącym do pokrycia, uchwycenia prawdy. Różnica polega na czym innym. Podczas gdy „Trans-Atlantyk” jest autobiografią mitologiczną — podobnie jak każde wielkie dzieło sztuki — w *Dzienniku* Gombrowicz stanął przed zadaniem bodaj trudniejszym: autobiografii zesakralizowanej. Stąd w szarym nurcie tygodnia, sobotach, piątkach i poniedziałkach, cały muł egzystencji materialnej, nudy, nieuwagi, głupoty która jest udziałem każdego z nas: wszystkich elementów które w dziele sztuki się zazwyczaj eliminuje. Ale *Dziennik*, to nie „La Nausée” Sartre’a. Zawiera on Gombrowicza całego, a więc również jego sny i obsesje, postać mitologiczną. Zawiera wreszcie — podobnie jak „Le Journal des Faux-Monnayeurs” — notatki na marginesie twórczości, oraz samą „twórczość” ściśle poetycką (nazwijmy twórczość Gombrowicza z „Ferdydurke” i „Trans-Atlantyku” tym czym jest — poezją). Technika pisarska Gombrowicza jest złożona. U jej podstawy leży *écriture automatique* nadrealistów. („Wejść w sferę snu. Po czym zacznij pisać pierwszą lepszą historię jaka ci przyjdzie do głowy i napisz ze dwadzieścia stron”). Ale Gombrowicz nie zadowala się taką poezją przypadku. Po trzech nowych redakcjach („dojdiesz do nowych skojarzeń, które wyraźnie określą

teren działania”), zacznie się zarysowywać to co bym nazwał nurtem obsesyjnym dzieła: „Ani się spostrzeżesz, kiedy wytworzy ci się szereg scen kluczowych, metafor, symboli (jak w 'Trans-Atlantyku' 'chodzenie', 'pusty pistolet', 'ogier', lub w 'Ferdydurke' 'części ciała...')”.

Wymienię w *Dzienniku* trzy ustępy należące do twórczości poetyckiej Gombrowicza: Diariusz Wiejski, Diariusz Rio Parana, oraz krótki, wspaniały ustęp sprowadzający świat do koszmarnego nonsensu (pod znakiem Kretyna, str. 165-167). Jest ich zresztą znacznie więcej: choćby wspomnienie o księciu Kajetanie. Objawia się tutaj przekora Gombrowicza. Samo złożenie obu Diariuszy kursywą, zaopatrzenie ich w tytuły, stanowi jakby uroczyste ostrzeżenie czytelnika przez Gombrowicza: uwaga, teraz wypowiadam się *w sztuce*. Są to świadome „palcówki” poetyckiej twórczości, których nie mogłoby zabraknąć w tym uniwersalnym „worku”, jakim jest *Dziennik*. Mam wrażenie, że nie oddzielając w ten sposób ustępu pod znakiem Kretyna Gombrowicz płata nam nowego figla, jakby chciał powiedzieć: „Sztuka? Oczywiście, ale także moje życie. „Ferdydurke” jest *faktem*, który może mi się zdarzyć w jakikolwiek piątek”. O „Ferdydurke” wspominam celowo, gdyż „kiwanie” Henryka z żoną w tym ustępie stanowi rodzaj „pojedynku na miny” z Gombrowiczem. W Diariuszu Wiejskim występuje również jeden z głównych motywów twórczości Gombrowicza: niewykończenia, niedopowiedzenia, niepewności formy (Sergio, który wszystko robi „niezupełnie, niecałkowicie, raczej połowicznie”, „niezupełny, niepełny krokodyl” — w tym wszystkim, oczywiście, Niezupełny, Niepełny Gombrowicz). Ale ten obsesyjny wiejski poemat jest również arcydziełem najgłębiej pojętego realizmu. Jak oddać najwierniej mglistą *całość* doznań, odczuć, wrażeń fizycznych, wewnętrzного monologu, odwiecznej *angoisse* na spacerze po argentyńskiej estancji w strasznym skwarze południa? Precyzja Gombrowicza jest taka, że to pozorne „gaworzenie” nie może być niczym innym jak wynikiem wielkiego skupienia myślowego, dopasowywania słów, stwarzania za każdym niemal zdaniem nowej techniki pisarskiej. Odnajdujemy w tym Diariuszu Wiejskim technikę podobną do tej którą pierwszy zastosował Alain Robbe-Grillet w „Les Gommres” i „La Jalousie”: powieściach opartych na krążeniu przedmiotów, na obiektywnej grze cieni w polu widzenia narratora. Ale Gombrowicz operuje tą techniką przypadkowo („słońce łapką swoją przymruża mi oczy...”, „widzę tylko piaszczysty grunt pod nogami i, bodaj, mrówki...”, „spod skrzydeł mego kapelusza ujrzałem nogi Sergia w pobliżu z lewej

strony...”), jest ona dla niego dodatkowym tylko środkiem pełnej rekonstrukcji Chwili.

Diariusz Rio Parana jest dobrym przykładem tego jak Gombrowicz używa „słów kluczowych”. Leitmotivem tego ustępu jest słowo „płyniemy”. Wokół tego słowa, najbanalniejszego statku, najzwyklejszych pasażerów, najoczywiście olśniewającego zachodu słońca (którego opis jest arcydziełem precyzji wizualnej, a jednocześnie stylistycznego humoru), buduje Gombrowicz atmosferę nieznosnej grozy istnienia. Buduje? Nie zapominajmy znów że jest to *Dziennik*. Gombrowicz ma wrażliwość tego typu (podobną miał Kafka, wiemy o tym także z jego dziennika), dla której najbardziej przerażającym i tajemniczym zjawiskiem jest właśnie *powszedniość*. Punktem kulminacyjnym wydaje się w „Rio Parana” „Krzyk którego *nie było*”. Ale groza rośnie w miarę jak Gombrowicz wyjaśnia nam, że „w tym cały sekret że nie stało się nic”. *Alienacja* ludzkiego bytu ciąży coraz bardziej podczas gdy Gombrowicz opisuje czynności pasażerów, partię szachów... Płyniemy... płyniemy... płyniemy... Rio Parana staje się przerażającą rzeką życia. Wspomnijmy przy okazji prawdę oczywistą, która może uszła uwagi któregoś z czytelników. Gombrowicz jest pisarzem *metafizycznym*. Jest to bodaj główny nurt jego dzieła, nurt niezamierzony, skoro celem jego jest cementowanie własnej postaci, zadanie moralisty i psychologa. Gombrowicz chce utrwalić w brzoźnie własną miękkość. Chce nazwać wolnością własną chwiejność. Ale u podstaw tego niezwykle subtelnego i przebiegłego neohumanizmu leży odwieczna trwoga bytu. Rzadko przejawia się ona równie bezpośrednio jak we wspaniałym ustępie z burzą i wyciągniętą ręką (str. 262). Tym niemniej wydaje mi się, że wielkość Gombrowicza tkwi nie tyle w jego zawsze oryginalnej inteligencji (zdolności widzenia wszystkiego „po raz pierwszy”), nie tyle w jego intuicyjnej, własnej wizji psychologii egzystencjalnej, ile w wysiłku zbliżenia nas do najbardziej skrytych, tajemnych pokładów bytu. Gombrowicz, który tyle wyjaśnia, jest wielkim artystą poprzez wysiłek przekazania nam tych spraw, których ani on, ani nikt inny wyjaśnić nie może.

Jak sobie poradzić z acedią, czy z innym grzechem głównym

Całe dzieło Gombrowicza poświęcone jest konfliktowi uniwersalnemu (ale który u niego przybrał postać obsesyjną) pomiędzy dojrzałością i niedojrzałością, a właściwie pomiędzy

tym w człowieku co dąży do ostatecznego kształtu, formy, a tym co broni się przed tym kształtem, nie chce formy. Konflikt ten — różnie wyrażony — leży u podstaw każdej niemal religii i filozofii. Koncepcja Gombrowicza uderzająco przypomina pewne sformułowania XV-wiecznych północnych mistyków, jak Jan Ruysbroek. U nich jednak jedyną i ostateczną formą jest Absolut — zespolenie się z Bogiem, podczas gdy wielkim nieprzyjacielem kształtu jest diabeł. Niewątpliwie pod wpływem tych doktryn widzimy potworność „bezkształtności” w obrazach Boscha, dla którego pokusa diabelska jest nieustanną „dereifikacją” świata. Warto zwrócić uwagę, że tematem wielu XV- i XVI-wiecznych obrazów flamandzkich przedstawiających to rozproszkowanie świata w przypadkowy bezsens jest kuszenie Św. Antoniego. Otóż dla XV-wiecznych mistyków północnych (podobnie zresztą jak w kartach Tarotu) pustelnik przedstawia Melancholię, jest jednym z symboli Saturna. Temperamentowi i planecie odpowiada grzech główny — Acedia, czyli obojętność. Melancholicy-Saturnianie (wiemy poprzez Dürera aż do Baudelaire’a i Verlaine’a jak silnie zespoliła się ta symbolika z pewnym typem artysty) zagrożeni są wciągającym ich chciwie wirem *nicości*. Są jednak również bardziej od innych temperamentów wrażliwi na przeciwną, zbawczą pokusę — Absolutu, ostatecznej *Formy* (stąd motyw zwycięstwa Św. Antoniego).

Jeśli przytoczyłem ten metafizyczny przykład konfliktu pomiędzy formą i tym w nas co się przed nią broni, to po prostu dlatego, żeby zwrócić uwagę na ciężar zagadnienia które prześladuje Gombrowicza: podobnych ekwiwalentów można by z pewnością znaleźć więcej w różnych epokach i cywilizacjach. „Dojrzałość” staje się zresztą w naszych czasach psychoanalizy pewnego rodzaju świeckim odpowiednikiem „wiecznego zbawienia”. Infantyizm, psychika wieku dojrzewania wykraczająca poza jej biologiczny okres, związany z tym narcyzm, oto przyczyny tylu konfliktów (piekła?), z których nieraz chcą ludzie znaleźć wyjście leczeniem psychoanalitycznym — mającym za cel umożliwienie osiągnięcia „dojrzałości”, utrwalenie psychicznego ośrodka, wytworzenie zrozumiałych i, w miarę możliwości, naturalnych związków pomiędzy pacjentem i całokształtem świata zewnętrznego.

„Ferdydurke”, gdzie występują wszystkie już niemal motywy gombrowiczowskie, jest buntem przeciw niedojrzałości, a właściwie przeciw systemowi społecznemu, który tak psychiczną dojrzałość utrudnia (motyw „upupienia”). Ale istnieje tam już zapowiedź kultu młodości, przewagi „świata zielonego”, swobod-

nego. Widzimy w *Dzienniku*, że konflikt ten trwa u Gombrowicza nadal, że nieraz waha się on jeszcze czy stanąć po stronie dojrzałości, czy niedojrzałości, świata Formy, czy świata bezkształtnego. Można by nawet zaryzykować hipotezę, że zarówno sam konflikt, jak i wewnątrz konfliktu wahania autora spowodowane są brakiem równowagi. Gombrowicz jest dojrzały intelektualnie, niedojrzały psychicznie. Mówiąc o dojrzałości intelektualnej, nie mam oczywiście na myśli wybitnej i oryginalnej inteligencji Gombrowicza: jakkolwiek świetna, taka inteligencja mogłaby być „niedojrzała”. Nie — chodzi mi o to, że intelektualnie Gombrowicz zdolny jest do zadziwiającej mimikry dojrzałości psychicznej — że widzi jej wyższość, jej potrzebę, jej konieczność w dziele rozwoju i doczesnego „zbawienia”. Łatwo byłoby Gombrowiczowi temu motywowi poświęcić swoje dzieło, o tę pełną dojrzałość walczyć. Ale właśnie dlatego, że inteligencja jego jest całkowicie zespolona z jego osobowością, nie może sobie pozwolić na fałszywy ton, choćby dla niego samego. Nie może sobie również pozwolić na udawanie czegokolwiek, gdyż jest na to zbyt dumny. Stąd, mimo że konflikt Dojrzałość - Niedojrzałość, Forma - Bezkształt pozostaje centralnym motywem Gombrowicza, stopniowa zmiana nacisku. Gombrowicz pisze jeszcze wprowadzić: „Żaden historyczny magiel nie wycisnie słów ważnych z ludzi niedojrzałych”, ale dąży już w odmiennym kierunku: odlania w spłzu własnej niedojrzałości, chwiejności, obojętności, kanonizacji własnego niedorozwoju. Tego rodzaju przedsięwzięcie przyjęcia pełni odpowiedzialności za siebie samego, posunięcia do najdalszych granic wszystkich swoich cech, ma zawsze charakter bohaterski i nie jest obce w poezji. Jean Genet podobną metodą zmusił społeczeństwo do uznania pederasty, złodzieja, zdrajcy. Ale jeśli tego rodzaju stanowisko jest znane, to zawsze przecież chodziło dotychczas o wywyższenie elementów silnych, krańcowych, o stworzenie mitu „czarnego”. Przedsięwzięcie Gombrowicza jest w tym nowe, że chce on doprowadzić do paroksyzmu cechy same w sobie paroksyzmowi przeciwne: „Nie ma postawy duchowej — pisze on — która by, doprowadzona do ostateczności i konsekwentna, nie była godna poważania. Może istnieć siła w słabości, stanowczość w chwiejności, konsekwencja w niekonsekwencji, a także wielkość w małości, odważne tchórzostwo, miękkość ostra jak stal, atakująca ucieczka”. W takim postawieniu sprawy (nadal operując pojęciami średniowiecznymi — jakże nieraz bliskimi najnowszej psychologii głębinowej) Acedia łączy się z Pychą, a te dwa grzechy główne nigdy prawie nie idą w parze. Acedia jest „grzechem” współ-

czesnego człowieka, obojętnego, oschłego, rozproszkowanego psychicznie, żyjącego życiem mechanicznym, zewnętrznym. Ale też współczesny człowiek jest zazwyczaj skromny, uступliwy, „demokratyczny”, „sprawiedliwy”. Jakże rzadka jest dzisiaj prawdziwa, szalona Pycha!

W tym moralnym programie Gombrowicza nasuwa się jedna wątpliwość: czy chodzi o „doprowadzenie do ostateczności” całego kompleksu cech przeciwnych formie i dojrzałości, czy też tylko o „uświadomienie ich sobie”? Jeśli chodzi o siebie samego, Gombrowicz skłania się ku uświadomieniu: „Chyba zdołałem wykazać na własnym przykładzie, że uświadomienie sobie owego „niedo” — niedokształtowania, niedorozwoju, niedojrzałości — nie tylko nie osłabia, ale wzmacnia”. Tylko że „własny przykład” związany jest właśnie z bohaterskim przedsięwzięciem poetyckim: cokolwiek by Gombrowicz sądził o sobie samym, dzieło jego nie jest ani „niedokształtowane”, ani „niedorozwinięte”. Odrzucając Dojrzałość i Formę, Gombrowicz czuje się swobodny, ale nie wolno mu zapomnieć że dokonał co najwyżej swoistego transferu: do dojrzałości i ostatecznej formy dąży, jakże skutecznie, w swym dziele.

Z konfliktem tym i jego rozwiązaniem łączy się polski „misanizm” Gombrowicza. Kluczowy wydaje mi się tu następujący ustęp z *Dziennika*:

„Mnie, który jestem okropnie polski i okropnie przeciw Polsce zbuntowany, zawsze drażnił polski światek dziecinny, wtórny, uładowany i pobożny. Polską nieruchomość w historii temu przypisywałem. Polską impotencję w kulturze — gdyż nas Bóg prowadził za rączkę. To grzeczne polskie dzieciństwo przeciwstawiałem dorosłej samodzielności innych kultur. Ten naród bez filozofii, bez świadomej historii, intelektualnie miękki, duchowo nieśmiały, naród który zdobył się tylko na sztukę 'pocziwą' i 'zacną', rozlały naród lirycznych wierszopisów, folkloru, pianistów, aktorów, w którym nawet Żydzi się rozpuszczali i tracili swój jad... Mojej działalności literackiej przyświeca idea żeby wydobyć człowieka polskiego ze wszystkich rzeczywistości wtórnych i zetknąć bezpośrednio z wszechświatem — niech sobie radzi jak może. Pragnę zrujnować mu jego dzieciństwo.

„Ale teraz, w tym szumie napierającym, w obliczu własnej bezsilności, w tej niemożności sprostania, przychodzi mi do głowy że popadłem w sprzeczność z sobą. Rujnować dzieciństwo? W imię czego? W imię dojrzałości, której sam znieść ani przyjąć nie mogę. Przecież Bóg polski (w przeciwieństwie do Boga Weil) jest właśnie wspaniałym systemem utrzymania człowieka w sferze pośredniej bytu, jest tym uchYLENIEM się od ostateczności, którego domaga się moja niedostateczność. Jak chciał żeby nie byli dziećmi, jeśli sam *per fas et nefas* chcę być dzieckiem?

„Dzieckiem, ale takim które dotarło do wszystkich możliwości dorosłej powagi i doznało ich. W tym cała różnica. Najprzód odepchnąć wszystkie ułatwienia, znaleźć się w kosmosie tak bezdennym, jak tylko to dla mnie możliwe, w kosmosie o zasięgu maksymalnej mojej świadomości, i do-

świadczyć tego że się jest zdany na własną samotność i na własne siły — wtedy dopiero gdy otechłań, której nie zdołałeś okiełznać, zrzuć cię z siodła, siadź na ziemi i odkryj na nowo trawę i piasek. Aby dzieciństwo stało się dozwolone, trzeba dojrzałość doprowadzić do bankructwa. Bez blagi, kiedy wymawiam słowo 'dzieciństwo', mam wrażenie że wypowiadam najgłębszą treść, i jeszcze nie obudzoną, narodu który mnie spłodził. Ale to nie dzieciństwo dziecka, tylko trudne dzieciństwo dorosłego”.

Owo „trudne dzieciństwo dorosłego” wydaje się u Gombrowicza zdobyte nie tyle „przeżyciem” dojrzałości psychicznej, co poznaniem jej poprzez dojrzałość intelektualną. Przedsięwzięcie trudne i ryzykowne na miarę indywidualną (chyba że — jak u Gombrowicza — istnieje transfer w twórczość) — nie do pomyslenia na skalę społeczeństwa, i tak zdanego na żer Lewiatana (Simone Weil).

Tym niemniej nie ma bodaj dziś pisarza który równie trafnie, mimo życia w diasporze, odczuwa polski charakter i polską sytuację. Nic dziwnego że młodych pisarzy w Kraju interesuje z generacji przedwojennej przede wszystkim Gombrowicz. W „Ferdynurce” widzą oni książkę proroczą, a pojęcie „upupienia” dało im w najgorszych latach obronny ładunek sarkazmu. Może zresztą moja pedanteria w stosunku do „liter” jest nie na miejscu pisząc o Gombrowiczu, którego symbole żyją życiem jakby organicznym i mogą być odczute i zrozumiałe na bardzo różnych poziomach. Jedno jest pewne — że Gombrowicz wskazuje nową drogę polskiej literaturze i sztuce, drogę prawdziwie rewolucyjną, poprzez odrzucenie fikcji zarówno burżuazyjnych jak socrealistycznych i że jego swoboda i fascynacja wszystkim co niedojrzałe odpowiada obecnej socjologicznej ewolucji polskiego społeczeństwa.

Dziennik będący zarazem dziełem sztuki i jedyną książką Gombrowicza dostępną nawet dla kogoś pozbawionego artystycznego wyrobienia, może wiele dopomóc polskiemu czytelnikowi w znalezieniu drogi naturalnego rozwoju.

Ale oto zaczynam mówić o Gombrowiczu w sposób „nudny, zwykły, pospolity”. Wolę zaczekać na odpowiedź Gombrowicza w dalszym ciągu *Dziennika*.

(*Kultura* nr 9, 1957)

DRAMAT I ANTY-DRAMAT

*„W moim życiu i dziele dramat i anty-dramat
splatają się nierozdzielnie”.*

Witold Gombrowicz, *Rozmowy*.

Kiedy Witold Gombrowicz rodził się w Małoszycach w roku 1904 niewiele się na wsi polskiej zmieniło od osiemnastego wieku, od czasu gdy wznoszono ten biały dwór z kolumnami. Kiedy umierał w Vence 24 lipca 1969 czynna już była na księżycu pierwsza, założona rękami człowieka, stacja badawcza. Rodzić się w epoce nieomal feudalnej, umierać na progu ery planetarnej — to los całego pokolenia. Ale nikt jak Gombrowicz nie odczuł rozmiarów tej rewolucji, jej konsekwencji dla świadomości człowieka i dla jego kultury.

Samo jego dzieło to rodzaj „Apolla” — rakieta międzyplanetarna wystrzelona na zaraniu wieku, wymierzona w wiek XXI. Co najdziwniejsze to że ten „futurologiczny” pocisk wydaje się sklecony z materiałów jakich pełno właśnie na dawnym wiejskim obejściu: ze słomy, drewna, rupieci, ziemi zebranej na klepisku. „Przewozić najaktualniejszą kontrabandę takimi landarami jak 'Trans-Atlantyk' lub 'Pornografia' — to mi odpowiada!” — mówił Gombrowicz. Bo też ten, na wskroś współczesny, proroczy umysł, wolny był od jakiegokolwiek modnego żargonu, niezależny od żadnego systemu, jego dzieło wyrosło z jego własnych odkryć, własnych odczuć, własnych przeżyć.

Dzieło Gombrowicza stwierdza na własną rękę to, co zaczyna odkrywać współczesna myśl — „śmierć człowieka” następującą po „śmierci Boga”. Myśl współczesna wyszła poza okres reduk-

cji tego co ludzkie do poziomu biologii i ekonomii (co było zamierzeniem pozytywizmu i marksizmu). Epistemologia Foucault, strukturalizm Lévi-Straussa, psychoanaliza Lacana, neomarksizm Althussera mają jeden wspólny mianownik — odrzucają znaczenie świadomości na rzecz podświadomości, którą określa się dziś jako całość „ponadczasowych praw struktury” (Lévi-Strauss). „Odkrycie” lat sześćdziesiątych to pozbawienie człowieka inicjatywy myśli na rzecz tego co jest myślane. 30 lat wcześniej Gombrowicz pisał w „Ferdydurke”: „Odwrót. Przeczuję (ale nie wiem czy już mogą to wyznać me wargi), że wkrótce nastąpi czas generalnego odwrótu... Wkrótce pocniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć: 'Ja w to wierzę, ja to czuję, ja taki jestem — ja tego bronię' — powiemy z pokorą: 'Mnie się w to wierzy — mnie się to czuje — mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało'”.

Gombrowicz zdawał sobie sprawę z tego, ile ma wspólnego z duchem czasu, do jakiego stopnia jest tu prekursorem. Był egzystencjalistą przed Sartre'm, strukturalistą przed Lévi-Straussem, i jednym i drugim mimo woli, jak molierowski Monsieur Jourdain, który nie wiedział że mówi prozą. Ale jest to prekursor, którego dzieło i myśl w żadnej z tych wizji świata nie zastyga, który zawsze im się wymyka, otwierając nowe drogi. W „Rozmowach” z Dominique de Roux stwierdza Gombrowicz, że jest prawie pewny ewolucji, która dzieło jego uczyni bliższym czytelnikowi: „Wszystkie znaki na niebie i ziemi o tym świadczą, kryzys ideologii, wzrastające zainteresowanie formą, tendencje najnowszej sztuki”. Ale dodaje, że mu to nie wystarcza, że jeśli ten wzrastający formalizm (który jest jego dzieła sprzymierzeńcem) nie zostanie zrównoważony „bólem, poezją, pasją, na tej nowej Saharze zginę, ja i moje utwory”. Stąd inne powiedzenie Gombrowicza w „Rozmowach”: „Jestem jak baryton w Dzwiaćtej Symfonii: Dość tej pieśni, niech inne zabrzmiały”.

Gombrowicz wiedział zawsze, że idee to sita, przez które życie przecieka. On który poezją, wcieleniem słowa badał tajemne dziedziny ludzkiej świadomości w sposób tak bliski współczesnej myśli, był wrogiem procesu odwrotnego — „najazdu nauki na sztukę”. Jeśli jego dzieło tak wcześniej zapowiada centralne momenty współczesności — kryzys kultury, śmierć człowieka, konflikt pokoleń, to dlatego, że są to dla niego od najwcześniejszych lat centralne momenty osobiste. On, który określił stan „pomiędzy” jako swoją właściwą ojczyznę, czuł się jak ryba w wodzie w naszym okresie „pomiędzy”... Zamiast rozpacz

nad kryzysem kultury (czy się z niego cieszyć) sprawdzał czy ta kultura jest na naszą miarę skrojona i z nami na ziemi przebywa. Myślą jego przewodnią było: „Uznaj, pojmij, nie jesteś sobą, nigdy z nikim, w żadnej sytuacji”. Ale na to odkrycie, że „ja” nie istnieje zareagował wołą, żeby być sobą. To jest kluczem do owego, tak źle zrozumianego: „Poniedziałek — ja, Wtorek — ja, Środa — ja, Czwartek — ja”. Nacisk młodości charakterystyczny dla naszych czasów, czuł on organicznie i naturalny rozwój ludzki od niedojrzałości do dojrzałości uzupełnił dążeniem wręcz odwrotnym, pracując w dół, z góry do dołu, od dojrzałości do niedojrzałości. Zaproponował nam nowy kontrakt bez złudzeń, ale i bez rozpacz i do jego dzieła należy zastosować te słowa z „Ferdydurke”: „Wielkie odkrycia są nieodzowne — potężne ciosy wymierzone miękką ludzką dłońią w pancerz stalowy Formy — chytróść niesłychana i wielka uczciwość myśli i niezmierne zaostrenie inteligencji — żeby człowiek umknął swej sztywności i zdołał pogodzić w sobie formę i bezformie, prawo i anarchię, dojrzałość i niedojrzałość rzeczywistą i świętą”.

A jednak to ujęcie stosunku Gombrowicza z *Zeitgeistem* zubaża jego i jego dzieło. „Na szczęście” — oświadczył on w „Rozmowach” — „nie jestem teoretykiem tylko artystą... Sprzeczność, która jest śmiercią filozofa jest życiem artysty”. Sprzeczności i antynomii jest w dziele Gombrowicza wiele. Pojedynkują się one ze sobą jak Miętus z Syfonem, Syntetyk z Analitykiem, sam Gombrowicz z „gran Escriotorem” (Borge-sem); gryzą się jak dzieła sztuki i książki w domu Gonzala.

Dwa zasadnicze nurty Gombrowicza są jednak tylko pozornie przeciwstawne; wydają mi się raczej wyrażać jego reakcje na kulturę „ponad” (i „poza”) człowiekiem i na grozę i świętość natury „u podstaw” człowieka. Z jednej strony obrona „letniości” i „rozluźnienia”, określenie własnej twórczości jako „aspiryny, usuwającej skurcz”. Z drugiej strony „czern, groza i noc. Noc przeszyta gwałtowną namiętnością, skażona miłością” („Rozmowy”). Warto może zwrócić uwagę na to, że w jego książkach narrator („Witold”, „Gombrowicz”) skłania się zazwyczaj ku tej „letniości” jaką nam poleca w „Dzienniku” „szlachcic polski ze wsi, z nieufnością wieśniaka, z chłopskim zdrowym rozumem, z chłopskim realizmem”. Ale za narratorem stoi Doppelgänger, Alter-Ego, Fryderyk z „Pornografii”, Leon z „Kosmosu”. Fryderyka określa Gombrowicz w „Rozmowach” jako Krzysztofa Kolumba, wyruszającego na odkrycie lądów nieznanych... poetę o wielkiej, krańcowej świadomości”. Leon — to przeraźliwa, przebrana za zramolałego urzędniczynę wersja Prospera z „Burzy”

— demiurga. Zarówno Fryderyk jak Leon są wreszcie reżyserami, kapłanami tajnej celebracji. Jasno wynika z „Dziennika”, z „Rozmów”, że są oni wcieleniem „tragicznego erotyzmu” Gombrowicza, że celebrują „przepychy tej nędzy, jej świętość”.

Gombrowicz-szlachcic polski chwalcący Montaigne’a i zalecający letniość i Gombrowicz-artysta, olśniony Niższością i Pięknością służą jednemu celowi — „przedrzeć się poprzez Niereczywistość do Rzeczywistości”. Z jednej strony chodzi o „anty-dramat” — o wykazanie jak często dziś „im mądrzej tym głupiej” w oparciu o to że „wszystko w życiu jest takie sobie... byle jakie... niezupełne... pomieszane... niedostateczne”. Z drugiej strony — o dramat. O znalezienie źródła poezji w „rzeczywistości choroby”, która jest rzeczywistością człowieka na równi z „rzeczywistością zdrowia”.



Myślę, że nie byłoby obce Gombrowiczowi takie ujęcie jego życia:

— Chłopiec „na uboczu, osobny, dowolny, nijaki, bezradny”, a przede wszystkim wcześniej zraniony („Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania”) z bohaterską odwagą przekuwa swą słabość na siłę. Tworzy wielkie dzieło.

— Chłopiec zakochany we własnej młodości, we własnej niedojrzałości, unikający literatów i literatury, przemykający się przez życie ciemnymi zaułkami, nocnym gąszczem parku Retiro, staje się niemal z dnia na dzień oficjalnym Gombrowiczem, kandydatem do nagrody Nobla.

Zamachy na formę i fascynacja niedojrzałością doprowadziły go do dzieła. Ale przez to samo doprowadziły go do formy i do dojrzałości. Miarą czujności Gombrowicza jest jego świadomość, że dokonanie było również pułapką. W „Dzienniku” z roku 1966 wyrzucał sobie jeszcze, że „nie potrafił wyrazić należycie swego przejścia z niższości w wyższość, tego prze-wekslowania z Gombrowicza nieznacznego na Gombrowicza znacznego”. W dwa lata później w „Rozmowach”, „przemysłowa nad rozmaitymi podstępami... by zbuntować się jeszcze raz, na stare lata, tym razem przeciw niemu, Gombrowiczowi”, by „powrócić do pra-początku, skryć się znowu w gąszczu owej Niedojrzałości wstępnej”.

Teraz, gdy nie ma już Witolda Gombrowicza, dylemat ten rozwiązany jest na zawsze. Wbrew zakłamaniom, sklerozom, tyraniom, dzieło jego przemyci, choćby w trumnie, jak Złodziejzki z „Operetki” Albertynkę, „zwykłą, nieśmiertelną, Nagość wiecznie młodą, Młodość wiecznie nagą”. Będzie dla przyszłych pokoleń lekcją prawdy i rzeczywistości, afirmacją swobody i poezji.

(*Kultura* nr 9, 1969)

TAJNY ŁADUNEK KORSARSKIEGO OKRĘTU

(NA MARGINESIE TŁUMACZENIA „TRANS-ATLANTYKU”)

Od dawna jestem przekonany że jedyną doskonałą lekturą książki jest jej przetłumaczenie na obcy język. „Trans-Atlantyk” czytałem kilka razy, ale dopiero dwuletnia praca nad wreszcie zakończonym jego francuskim tłumaczeniem¹ naprowadziła mnie na tropy, których istnienia nie przypuszczałem.

Z Panem Tadeuszem w zawody

Dla co bardziej rozgarniętych pierwszych czytelników „Trans-Atlantyku” jasne było od razu, że wzorem tej powieści jest „Pan Tadeusz”. W sylwetce archaicznej Polski, którą magiczna latarnia Gombrowicza rzutuje na ekran Argentyny, rozpoznać można bez trudu kształt Mickiewiczowskiego arcydzieła: i tu i tam polowania z chartami na zające, wlokące się bez końca procesy i zwady, pojedynki które nie dochodzą do skutku. Oba utwory kończą się zajazdem (który spala na panewce) poprzedzającym finał narodowego balu — „zgody narodowej” u Mickiewicza, a który u Gombrowicza wybuchu śmiechem „Buchbachu”.

Mniej oczywisty był zamiar Gombrowicza głębszy, niesłychanie ambitny, szaleńczy niemal, który teraz dopiero widzę

1. Witold Gombrowicz: *Trans-Atlantique*, traduit par Constantin Jeleński et Geneviève Serreau, préface de Constantin Jeleński, Ed. Les Lettres Nouvelles, Denoël, Paris 1976.

„w całej ozdobie”. „Trans-Atlantyk” miał być nie tylko parodią „Pana Tadeusza”, zadaniem jego było poemat Mickiewicza przekreślić i *zastąpić*, odwracając koło historii. Jak spiskowiec chciał Gombrowicz przedrzeć się pod prąd utraconego czasu, ukraść dziecko Mickiewicza i podrzucić w zamian literaturze polskiej swojego cudaka. „Trans-Atlantyk” jest ni mniej, ni więcej jak arcydziełem, do którego — w przekonaniu Gombrowicza — dążył Sarmacki Barok, którym był ciężarny, a poronił go dlatego, że zamiast oczekiwanego potwora, mającego Polaków doprowadzić nareszcie do prawdy, do urody i do życia, narodził się „Pan Tadeusz” i omamił nas na nowo pięknem urody konwencjonalnej i „pocziwej”. „Trans-Atlantyk” miał odtworzyć to poronione dziecko Sarmackiego Baroku, miał stać się swoistym Mesjaszem polskiej literatury, wyprodukowanym w dwudziestowiecznej probówce.

Gombrowicz, tak mi się wydaje, miał po cichu nadzieję, że polscy czytelnicy sami odczytają ten zaszyfrowany, szaleńczy jego zamiar. Mimo że tak często pisał o „Trans-Atlantyku” w „Dzienniku”, mimo że tak zajadle bronił swego dzieła przed atakami emigracyjnego Ciemnogrodu, fakt że wzorem jego był „Pan Tadeusz” ujawnił sam dopiero w „Rozmowach”, po niemal dwudziestu latach.

„Jeszcze jedna konfidencja” — powiada tam Gombrowicz swemu rozmówcy. — „Już panu mówiłem, że pisząc ‘Ślub’ zapatrzony byłem w ‘Hamleta’ i w ‘Fausta’. Otóż ‘Trans-Atlantyk’ rodził mi się poniekąd jak ‘Pan Tadeusz’ *à rebours*. Ten poemat Mickiewicza, też na emigracji pisany sto lat temu z górą, arcydzieło naszej narodowej poezji, jest afirmacją polskości z tęsknoty poczętą. W ‘Trans-Atlantyku’ pragnąłem przeciwstawić się Mickiewiczowi. Jak pan widzi, zawsze urządzam się tak, by tworzyć w dobrym towarzystwie”.

Klucz do genezy „Trans-Atlantyku” przemyślnie ukrył Gombrowicz w swym szkicu o Sienkiewiczu, wydrukowanym w *Kulturze* w roku 1953. Rozważania o „sekretnym romansie” Polaków z autorem „Trylogii” są tam pretekstem do analizy „sprawy drastycznej, a mianowicie problemu wytwarzania urody”. Piękność, twierdzi Gombrowicz, potrzebna jest nie tylko jednostce, ale również narodom, które „zwracają się do swoich artystów, aby oni wydobyli z nich piękność i stąd w sztuce piękność francuska, angielska, polska lub rosyjska”. Nad wytworzoną w ten sposób „urodą polską” ciąży swoiste przekleństwo, gdyż literatura nasza od zarania „utożsamiała urodę z cnotą”. Jest to, dla Gombrowicza, pomyłka zasadnicza, „gdyż

cnota, sama w sobie, jest nieciekawa i z góry wiadoma, cnota jest załatwieniem sprawy, to jest śmiercią; grzech jest życiem". Dlatego, „kto od dzieciństwa był tylko cnotliwy” (a więc, uzupełnijmy, literatura polska), ten „niewiele będzie wiedział o sobie”. Na wizję Gombrowicza polskiej literatury Odrodzenia i wczesnego Baroku składa się widocznie Skarga, Frycz Modrzewski, Orzechowski (motyw „Naprawy Rzeczypospolitej”) i heroiczne akcenty Potockiego czy Kochanowskiego. Mniejsza o to do jakiego stopnia pasuje do niej Rej, Kochanowski czy Andrzej Morsztyn. Kluczowy jest tu stosunek Gombrowicza do Baroku Sarmackiego, który utożsamia on mylnie (bo Pasek to przecież wiek XVII-ty) z epoką saską. Na skutek paru wieków sumienia, cnoty i pocziwości, powiada Gombrowicz, „typ Polaka, jaki proponowała literatura i sztuka, nie będąc dosyć nasycony grzechem, dość związany z życiem, musiał stać się oderwaną formułą... I stąd ta niesłychana przygoda nasza, jaką był wiek XVIII-ty, genialny nieomal kryzys piękności polskiej, który postawił nas oko w oko z Brzydotą, z Rozwiążnością naszą... Wiek sklerotycznego starczego zeszytywnienia i zarazem tępego rozwydrzenia, kiedy to rozbrat pomiędzy formą a instynktem wytworzył przepaść... największą chyba, jaka kiedykolwiek objawiła się sielskiemu naszemu duchowi”.

Biorąc pod uwagę znaczenie jakie Gombrowicz zawsze przypisywał w swej twórczości i w życiu do sytuacji „kryzysowych”, nic dziwnego że widział w „potężnym idiotyzmie naszym z tego okresu” wyjątkową szansę wyjścia z impasu pocziwości i cnoty: „Jaka to szkoda niepowetowana że saska groteska nie została doprowadzona do swych ostatecznych konsekwencji! Gdyż to samoudręczenie w brzydocie, w głupocie zawiodłoby nas prawdopodobnie do wyższych postaci piękności i rozumu — ten dręczący konflikt z formą, która stała się nam wroga, mógłby znakomicie wydoskonalic naszą wrażliwość na formę — i, kto wie, może uzyskalibyśmy w ten sposób lepsze zrozumienie tego nieuleczalnego rozdźwięku, jaki istnieje między człowiekiem a jego formą, jego „stylem” — a ta myśl pozwoliłaby nam dostrzec na koniec istnienie Formy, jako takiej, sprawiłaby że nie tyle „styl polski”, ile stosunek nasz jako ludzi, do tego stylu, stałby się najważniejszą naszą troską. Tak, dokonalibyśmy, być może, ważnych odkryć, dotarlibyśmy, być może, do idei płodnych, nowych... gdyby nie Mickiewicz. Niestety, Mickiewicz złagodził nam ból, nauczył nas nowej piękności”.

Ta nowa piękność Mickiewiczowska nie była — twierdzi Gombrowicz — „dobrą robotą”, gdyż „prawdziwej piękności

nie osiąga się przemilczaniem brzydoty". Następuje ostra, po Gombrowiczowsku niesprawiedliwa krytyka Mickiewicza (jasne jest dla mnie, że Gombrowicz użył w tym szkicu Sienkiewicza jako dymnej zasłony uderzenia bardziej ryzykownego — w największego polskiego poetę): „Mickiewicz wolał nie rozbierać do naga a wszechobejmująca dobroć jego bała się zajrzeć prawdzie w oczy... dokonał tego na co go było stać, to jest zaopatrzył nas w taką piękność jaka w danej chwili odpowiadała naszym narodowym interesom... uczynił z Polski Chrystusa narodów, przeciwstawił naszą chrześcijańską cnotę nieprawości zaborców i wyśpiewywał piękno naszych krajobrazów”.

Wreszcie kluczowy ustęp: marzenie Gombrowicza o tym, co by się stało gdyby miejsce „Pana Tadeusza” zajęło arcydzieło innego, śmielszego, bardziej indywidualnego pokroju: „Jakże wyglądałby nasz rozwój, gdyby wówczas pojawiła się na naszym niebie, obok Mickiewiczowskiej, inna gwiazda: mąż równie znakomity i wzniosły, który by jednak nie oddał siebie na służbę narodu, ale, dumnie wzgardziwszy całą biedą naszą, wszystkimi koniecznościami niewoli, spróbował dotrzeć do Piękności jako człowiek wolny, swobodny duchowo. Ale żadna gwiazda taka — w rodzaju Goethego — nie ukazała się nam we właściwym czasie, a dziś już chyba za późno... gdyż problemy mają swoją chronologię i w chwili obecnej co innego ciąży nam na sercu”.

Za późno? Nie zapominajmy, że słowa te ukazały się w druku zaledwie rok po wydaniu „Trans-Atlantyku” przez *Kulturę*. Przemilczenie „Trans-Atlantyku” w tym szkicu, oczywiście nawiązującym do jego genezy, jest intencjonalne, myślę że Gombrowicz liczył jeszcze na to, że czytelnicy mu zaprzeczą, że mają żywo w pamięci autoportret jakże bliski tej „innej gwiazdy” antymickiewiczowskiej, z „Trans-Atlantyku” właśnie: „Bo przecie nie na to mnie Matka urodziła, nie na toż rozum mój, Wzniosłość, Twórczość moja i lot Natury mojej niezrównany, nie na to Wzrok przenikliwy, Czoło dumne, Myśl ostra, gwałtowna, abym ja w kościółku swojskim Gorszym, Mniejszym do Mszy ach chyba Gorszej, Tańszej, w Chórze tańszym, marniejszym, kadzidłem miernem, marnem się odurzał wraz tam z innemi swojskimi Swojakami swemi”. Wiedząc skądinąd, że Gombrowicz poczuwał się do bliskiego powinowactwa z Goethem, który był dla niego — na równi z Szekspirem — jedynym, niedościgłym wzorem, możemy dodać, że był on właśnie, w swym pojęciu, „gwiazdą w rodzaju Goethego”.

Jakie zaś arcydzieło mogło, powinno „Pana Tadeusza” zastąpić, przezwyciężyć? Znamienne jest — pisze Gombrowicz —

„że w poezji twórcy „Ody do młodości” uroda młodzięcza wciąż jeszcze podporządkowana jest urodzie „dojrzałej” — rzecz można, że to wciąż literatura „ojców”, i Mickiewicza nie zachwycą młodziemiec — zachwycą go „mąż” albo młodziemiec mający zadatki na męża”. I dodaje, że „w całej sztuce polskiej... młodość jest zawsze tłumiona, tu nałożono wędzidło koniowi młodości”.

Wszystko jest chyba jasne. „Brakujące arcydzieło” polskie winno przemówić językiem sarmackiego baroku; winno doprowadzić do ostatecznych konsekwencji saską groteskę; winno być przyrządzone „na oleju Grzechów i Wstydów”. Celem zaś całej tej operacji jest zastąpienie Ojczyzny Syncyzną. Należy wreszcie zdjąć wędzidło koniowi młodości: „niechże tera żrebak na kiel weźmie, niech Ojca swego poniesie gdzie oczy poniosą”.

Tu wskazówka sceniczna: surmy, bębny, trąby: Umarł „Pan Tadeusz”, niech żyje „Trans-Atlantyk”! Tra-tatetu! Tra-tataty! Nawet rytm tytułu: jedna sylaba — trzy sylaby, nawet aliteracja wokół liter *t* i *a*) należą do tego samego szyfru.

Tłumaczyłem „Trans-Atlantyk” z „Panem Tadeuszem” pod ręką i zanotowałem mnóstwo zbieżności pomiędzy wzorem i jego parodią. Nie będę ich tutaj rozwijał, gdyż poza powyższym wstępnym wywodem wszystkie moje „odkrycia” w tej dziedzinie — i szereg innych, które mnie uradowały — zostały z dokładnością, której mu zazdroszczę, zauważone przez Stefana Chwina w niezmiernie wnikliwym szkicu „Trans-Atlantyk wobec Pana Tadeusza” (*Pamiętnik Literacki*, 1975, z. 4), przesłanym mi przez Jerzego Giedroycia zaledwie dwa miesiące temu. Niech mi będzie wolno zacytować ze szkicu Chwina, który uważam za obowiązkową lekturę dla każdego miłośnika dzieł Gombrowicza, jeden charakterystyczny ustęp:

„Wewnątrz świata Mickiewiczowskiego daje się przeprowadzić linia rozgraniczenia, wyjaskrawiana w „Trans-Atlantyku”: Klucznik i Dobrzyńscy to skupienie postaw, których ewolucja prowadzi do makabryzmu patriotycznego. To „kraśne” pierwowzory Kawalerów Ostrogi. Soplicowie natomiast sytuują się jako formacja wstępna ciągu, którego przedłużeniem będą postawy grupy poselskiej. Finał „Trans-Atlantyku” to „zajazd” Kawalerów na roztańczony dwór opanowany przez grupę reprezentującą optymistyczny wariant patriotyzmu”.

Gombrowicz byłby się ucieszył, że w trzydzieści lat po napisaniu „Trans-Atlantyku” Stefan Chwin w Warszawie, ja w Paryżu — rozpoznaliśmy, niezależnie od siebie, tajny ładunek jego korsarskiego okrętu. Chwin tak formułuje zamiar Gombro-

wicza: „Ja, Mojżesz, wyprowadzam naród polski z kształtu wykutego przez świętego — przeklętego mistrza Adama”. Nasuwa mi się mimo woli pytanie: a może i wyprowadza?

We wstępie do „Historii” pisałem już o tym jak młoda krytyka polska używa Gombrowicza jako tarana do rozbijania murów, które nie pękają na dźwięk trąb romantycznego zrywu. Pewność niezachwiana, jaką miał Gombrowicz o swojej wielkości niejedną mi już zgotowała niespodziankę. Pamiętam, jak w roku 1956, kiedy wreszcie udało mi się doprowadzić do francuskiego wydania „Ferdydurke”, Gombrowicz w jednej ze swych lakonicznych instrukcji, jakie pisywał do mnie niczym Napoleon do Murata, nakazywał abym nie tracąc ani chwili rozpoczął starania o uzyskanie dla niego nagrody Nobla. Napisałem mu, że zwariował, że to nic nie ma wspólnego z mym nieograniczonym dla niego podziwem, że Nobel nagradza tylko dzieła pewnego typu, że z Polaków może go dostać Dąbrowska albo Iwaszkiewicz, on nigdy... Na rok przed śmiercią był jednym z dwóch głównych kandydatów do nagrody Nobla (o którą się nikt nigdy dla niego nie starał)...

Od Ojczyzny do Syncyzny

Przyznam że ja, który pierwszy bodaj wskazałem na to, że Gombrowicz rozdwa ja się w swych powieściach na dość realistycznego narratora i na inną postać będącą jego duchowym sobowtorem, któremu powierza reżyserię diabelskiej machinacji, o którą mu naprawdę chodzi, nie dostrzegłem od razu że do tych sobowtórów należy Gonzalo. Bo też niełatwo się rozeznąć w proporcjach Gombrowiczowskiego „ja”, które rozdziela on między narratora i „reżysera”, który z nich jest jego prawdziwym wcieleniem.

Gombrowicz-narrator jest wiernym odzwierciedleniem autora, ale to Gombrowicz „letni”, niezdecydowany, wrażliwy na opinię, przekazany w prawdzie egzystencjalnej nudy i męki, w gęstwinie chwil i przedmiotów, w kosmosie sprzecznych ze sobą znaków. „Reżyserem” jest zwykle — ale nie zawsze — nieodłączny jego towarzysz, nie odstępujący go jak cień, francuski *double*, niemiecki *Doppelgänger* raczej niż polski sobowtór. I tak *Doppelgänger*’em i reżyserem zarazem jest w „Ferdydurke” Miętus, w „Pornografii” Fryderyk. W „Kosmosie” natomiast reżyserem jest nie towarzyszący narratorowi bezbarwny Fuks, a Leon — zdegradowana wersja szekspirowskiego Prospera z *Burzy*.

Jasne jest dzisiaj dla mnie, że Gonzalo nie tylko odpowiada obu warunkom (towarzysza i reżysera), ale że Gombrowicz sam na tę jego rolę wyraźnie w „Trans-Atlantyku” wskazuje. Dlaczego nie zauważyłem tego od razu? Może po części dlatego, że Gombrowicz nie przyznawał się jeszcze wówczas do swych homoseksualnych doświadczeń (za które wziął otwarcie odpowiedzialność dopiero w napisanej do poświęconego mu numeru *Herne* nocy biograficznej). Skądinąd nie ma cienia podobieństwa między Gombrowiczem a Gonzalem, który ma pozory rozlatanej, egzasperującej „cioty” (podczas gdy homoseksualna strona Gombrowicza miała wyraz zdecydowanie powściągliwy, ascetyczny). Mimo pozorów emerytowanego ramola, Leon z „Kosmosu” jest przecież bliskim Gombrowiczowi mędrcom. Gonzalo natomiast ma zadanie ściśle ograniczone: podszeptnięcia narratorowi pomysłu „Syncyzny”. Tym niemniej z auto-ironią, właściwą wielkiej sztuce, jego tylko określa Gombrowicz wyraźnie jako swego *Doppelgänger’a*: „Z nim to ja wobec wszystkich Chodziłem, Chodziłem, jak w parze jakiej na zawsze sparzony”.

Ważny ustęp z „Dziennika” z 1955 roku wskazuje na to, jak bliski rzeczywistości bywa mechanizm transpozycji funkcjonujący w „Trans-Atlantyku”, gdyż opisuje tam Gombrowicz zdarzenie prawdziwe, które odtworzyć miał w krzywym zwierciadle swej powieści, dodając sobie na przyczepkę Gonzala.

W powieści spotyka Gombrowicz Gonzala na przyjęciu, gdzie mierzy się w słownym pojedynku z wielkim argentyńskim pisarzem „inteligencji nadzwyczaj subtelnej, którą wciąż w sobie subtylizował, destylował” i w którym łatwo rozpoznać Jorge-Luisa Borgesa. Upokorzony przez maestra, który wygrywa pojedynek kulami cytatów, wykazując polskiemu pisarzowi, że „co jego nie Jego, podobnież kradzione”, Gombrowicz ucieka wraz z „puto” Gonzalem aż do parku Retiro.

A teraz prawdziwa wersja tego epizodu z „Dziennika”. Gombrowicz wspomina tam wieczór spędzony u siostry Wiktorii Ocampo, Silviny, zamężnej za Adolfem Bioy Casares (przyjacielem Borgesa, autorem ciekawej powieści „Wynalazek Morela”, która miała niebawem wywrzeć wielki wpływ na francuski *nouveau roman*): „... na tej kolacji był także Borges, najbardziej chyba utalentowany argentyński pisarz, o inteligencji wyostrzonej na osobistym cierpieniu — ja zaś, słusznie czy niesłusznie, uważałem że inteligencja jest moim paszportem, czymś co zapewnia moim symplicyzmom prawo przebywania w świecie cywilizowanym. Ale pomijając trudności techniczne, moją oporną

hiszpańszczyznę tudzież wady wymowy Borgesa — który mówił prędko i niezrozumiale — pomijając moją niecierpliwość, dumę, złość będące następstwem bolesnego egzotyzmu i spętania w obcości, jakież były możliwości porozumienia pomiędzy mną a tą Argentyną intelektualną, estetyzującą, filozofującą? Mnie fascynował w tym kraju dół, a to była góra. Mnie urzekła ciemność Retiro, ich — świat Paryża...

... Wprędce opuściłem zebranie i w argentyńską noc granatową, nieruchomą, udałem się na Retiro, które znacie już z *'Trans-Atlantyku'*: 'Tam więc wzgórze ku rzece opada a miasto do portu zstępuje i cichy wody wiew jak śpiew jaki wśród placu drzew... Tam wielu było młodych Marynarzy'.

Tu, na Retiro... doznawałem kwitnienia rodzaju ludzkiego w formie najostrejszej, najbardziej radykalnej i — wobec tego, że była napiętnowana beznadziejnością — demonicznej. To ścigało mnie w dół, w najniższą sferę, w krainę poniżenia, tu młodość, raz już poniżona jako młodość, poddana była jeszcze wtórnemu poniżeniu, jako młodość gminna, proletariacka... I ja, Ferdurdurke, powtarzałem trzecią część mojej książki, historię Miętusa, usiłującego 'bratać się' z parobkiem!

Tak, tak! W to mnie popchnął splot tendencji, którym podlegałem w chwilach gdy w dawnej ojczyźnie mojej poniżenie osiągnęło swoje dno i pozostawało już tylko parcie do góry... to była nowa ojczyzna, którą zastępowałem powoli tamtą".

„Ojczyzna” i „Syncyzna” są zatem hasłami odpowiadającymi rzeczywistej sytuacji egzystencjalnej Gombrowicza w tych latach. Warto zanotować, że umowny, powieściowy czas akcji *„Trans-Atlantyku”* obejmuje niespełna miesiąc. Zaczyna się 21 sierpnia 1939, kiedy Gombrowicz ląduje w Buenos Aires, na dziesięć dni przed inwazją Polski przez hitlerowskie wojska, kończy się zaraz po 17 września, kiedy na skutek paktu Ribbentrop - Mołotow armia sowiecka ze swej strony gwałci wschodnie granice Polski i rozbraja ostatnie oddziały wycofujące się przed piorunującym „Feldzugiem”. Ale Gombrowicz zaczyna pisać *„Trans-Atlantyk”* dopiero w roku 1947 i w miesiącu umownego czasu powieści kondensuje osiem pierwszych lat swego argentyńskiego wygnania.

Rozważania te naprowadziły mnie na trop misternej konstrukcji formalnej *„Trans-Atlantyku”*, podobnej (co mnie zresztą nie dziwi, wiedząc jak Gombrowicz kochał i znał muzykę) do konstrukcji koncertu na fortepian. Przez pierwszą część powieści (mniej więcej do połowy książki) przewija się uparcie ten sam

motyw, dowodzący (mimo „Przekleństwa” rzuconego na odpływającego z portu „Chrobrego”) o sile więzów łączących Gombrowicza z „Matką Ojczyzną”. Motyw wyrażony zawsze tymi samymi słowami: „tam za wodą, krew...” — „tam, za wodą, kule huczą...” — „tam, na polu, za lasem, za Gumnem... za Stawem, za Lasem... za Borem, za wodą”. Ale ten głuchy wyrzut sumienia zwrócony jest wyraźnie w przeszłość. Teraz, tutaj, na nowej ziemi argentyńskiej, dokąd dążyć?

Na przyjęciu literackim, na którym ściera się z Borgesem, Gombrowicz uderza w „Chód”, który coraz potężniej będzie rozbrzmiewał w „Trans-Atlantyku”. Odtąd Gombrowicz „Chodzi i Chodzi”, ale celu w tym chodzeniu nie ma jeszcze żadnego. Stąd wspaniały ustęp jak absurdalnym celem głównych postaci powieści staje się pojedynek Tomasza z Gonzalem: „trudna rada, cóż robić, gdy nic innego do roboty nie ma a tylko ten pojedynek przed nami, jako jedyny cel wszelkiego działania naszego”.

Tu jednak następuje przełomowy moment powieści, którym jest nocna wizyta narratora w poselstwie.

„Grzeczność zamierzeń moich, spraw moich, niepewność uczucia mojego to sprawiały, że z trwogą na ten dom Ojczyzny mojej św. ach Przekłętej chyba spoglądałem; gdy jednak cień Pośła osoby na białej firance rozeznał, nie mogłem powstrzymać dręczącej ciekawości mojej: a to wiedzieć chciałem, to mnie wiedzieć trzeba było, jak tam, co tam, jaka jest Prawda i jakże my na Berlin idziemy, gdy na przedmieściu Warszawskim się biją”. Nie jest może przypadkiem — dodajmy — że temu przełomowemu momentowi — w samym środku powieści — odpowiada wkroczenie Niemców do rodzinnego miasta autora, w samym środku kraju. Gombrowicz zaczyna tedy rozmowę z posłem, która na pozór niczym się nie różni od poprzednich. Ale nagle napuszone ogólniki pośła wydają mu się niezwykle: „Dopiróż myślę: a po cóż ja tak Myślę, że on krzyczy, siada, lub powstaje, odkądże to mnie krzyk jego, siadanie, wstawanie dziwnymi się stały? A i bardzo Dziwne; do tego zaś Puste jakieś, jak pusta butelka, lub Bania... Dopierożem zrozumiał, że już wszystko Diabli wzięli, że już się skończyło i Przegrana Wojna”.

Od tego stwierdzenia „zgonu Ojczyzny” motyw tego co się dzieje „za wodą, za Lasem, za Gumnem” już nie powróci. Miejsce jego zajmuje motyw Pustki, Suszy i Pragnienia. Zamiast konwencjonalnej, zbiorowej troski — nagła dusząca świadomość nieznośnej osobistej alienacji. Jednocześnie zaś (jak w ustępie z „Dziennika” w którym noc Retiro staje się jego nową ojczyzną

w miejscu tej, która przepadła), na horyzoncie pojawia się nowy cel: jest nim Syn (rzekomo ukochany przez Gonzala), który w powieści pełni rolę zastępczą „gminnej proletariackiej młodzieży”, wszystkich marynarzy z Retiro...

Tejże już nocy, po wyjściu z poselstwa pisze Gombrowicz: „gdy zaś idę bez celu żadnego, sam Chód w stronę Syna mnie kieruje; i tak, ni stąd ni zowąd, ja do Syna idę... Syn, Syn, do Syna, do Syna!”. Pokoik syna w obcym pensjonacie znajduje Gombrowicz „bez trudności” i tak widzi: „goły na łóżku leży, i tak Pierś, tak Barki, tak głowa i nogi, że szelma, szelma, o szelma Gonzalo!”. Na widok Syna próbuje jeszcze Gombrowicz wytłumaczyć sobie, że przyszedł tutaj „z niespokojności o przyszłość Narodu naszego, który od Wrogów pokonany, że nam nic i nic więcej, tylko Dzieci nasze pozostały”. Daremne to jednak wysiłki: „Tak mówię, ale tyż zaraz Strach mnie zdjął, po co ja to mówię i dlaczego mówię... A tu Pusto! Nagle tak Pusto! Nagle tak Pusto jakoś jakby Nic... jakby niczego nie było... a tylko on tu Leży, leży, leży... Pusto we mnie i pusto przede mną. Krzyknąłem: — Wszelki duch Pana Boga chwali!”.

„Daremne wszakże Boga Ojca imię, gdy Syn przede mną, gdy tylko Syn i nic oprócz Syna! Syn, Syn! Niech zdycha Ojciec! Syn bez Ojca. Syn Samopas, Syn Rozpętany, to mi dopiero, to rozumiem!”.

Autobiograficzny odpowiednik tej przełomowej chwili znajdujemy w *Rozmowach*.

„Wojna zdruzgotała mi rodzinę, pozycję społeczną, przyszłość, niczego nie miałem, niczym nie byłem... A jednak. A jednak Argentyna... Jaki wypoczynek! Jakie wyzwolenie! O pierwszych moich, najcięższych, latach w Argentynie mógłbym powiedzieć za Mickiewiczem:

*Urodzony w niewoli, okuty w powiciu
Ja tylko jedną miałem taką wiosnę w życiu!*

...Wiedziałem dobrze — wyjaśnia dalej Gombrowicz — to była sposobność, którą mnie los obdarował, abym mógł na koniec zbliżyć się do największych moich świętości, do tego co określam czasem jako „niższość”, lub jako „dół”, albo „niedojrzałość”, lub „ciemny, nienazwany żywioł” — te nazwy nie wyrażają ani w przybliżeniu natury owego sekretu, tej mety niejasnej, której moje książki nie potrafiły dobrze odkryć i wyrazić. W każdym razie byłem o krok od głównego ołtarza tego mojego nieosiągalnego kościoła i skoczyłem w odmęt, jak ktoś komu pić się chce!”.

Główny motyw drugiej części „Trans-Atlantyku”, to właśnie motyw pragnienia, wywołanego uczuciem pustki i suszy:

„... Sucho i pusto, jak wióry, jak pieprz lub pusta Beczka...”.

„... Wszelka Myśl, wszelkie postanowienie jak rżysko, jak Słoma, jak Badył wiatrem przewiany w Rozłogach suchych...”.

„... Jak pieprz, jak badył, suche, puste wszystko...”.

„... I otóż to Pustka! Puste wszystko, jak pusta Butelka, jak Badył, jak Beczka, skorupa”.

Czterokroć, kiedy to poczucie pustki, suszy i pragnienia staje się nieznosne, kieruje się Gombrowicz do pokoju Syna (usprawiedliwiając za każdym razem swój zamiar nowym, absurdalnym rozumowaniem) i niezmiennie kontempluje go nagiego i uśpionego na swym łóżku:

„Syn, Syn, Syn! Do Syna bieć, uciekać chciałem. W Synu wytchnienie, ukojenie moje!... jakżebyś wypoczął, wytchnął w Gaju jego i nad Rzeką...”.

„... Na całym Świecie Bożym, ach Chyba Diabelskim, nie miałem ja innej Ostoi, innego źródła, w Pustce, suszy mojej, jak tylko ów Syn, który soków pełny...”.

Trzeba będzie narratorowi przejść przez korytarz Perwersji („tam zaś ciemno, Kurytarz, szelma, długi”), trzeba mu będzie pokonać „nad Strach okropniejszą Niemoc Strachu... Lęk z przyczyny właśnie braku Lęku”, zanim nie opowie się on ostatecznie nad łóżkiem Syna za „Syncyzną Stającą się Nieznaną Syncyzną”:

„I tak ja przed nim po ciemku w Nocy stojąc (bo zapalka zgasała) Nocy, Ciemności i Stwarzania się wzywałem, tak ja jego z rodzicielskiego domu na Noc, na pole wyganiałem. O Noc, Noc, Noc!”.

Takie — w moim przekonaniu — jest prawdziwe zakończenie „Trans-Atlantyku”. Epizod końcowego balu konieczny był do konsekwentnie symetrycznego przeciwstawienia się „Panu Tadeuszowi”. W „Rozmowach” twierdzi wprawdzie Gombrowicz, że finał powieści wybuchem powszechnego śmiechu przezwycięża dylemat wyboru między „Ojczyzną” i „Syncyzną”. Myślę jednak, że stara się on tu właśnie zatrzeć dokonany już przez siebie wybór, aby nieco uspokoić i tak dobrze już wstrząśniętego polskiego czytelnika sprzed trzydziestu lat. „Buchbach” z „Trans-Atlantyku” odpowiada „Kupie” z „Ferdydurke”, która jest podobnie żartobliwym wykrętem z postawionego w powieści dylematu. Nie nadszedł jeszcze wówczas czas noża, który zabłyśnie na końcu „Pornografii”, stryczka z ostatniego rozdziału „Kosmosu”.

W tych notatkach na marginesie zakończonego tłumaczenia

„Trans-Atlantyku” ograniczyłem się do dwóch (komplementarnych zresztą) aspektów powieści. Ale słusznie zwracał uwagę Gombrowicz w swej przedmowie do warszawskiego wydania „Trans-Atlantyku”, że ładunek jego korsarskiego okrętu jest różnorodny.

Sam egzystencjalny dramat Gombrowicza przekazany jest w „Trans-Atlantyku” w zadziwiająco nowoczesnym ujęciu, zapowiadającym Normana Browna czy Deleuze’a. Ale w tej powieści stylizowanej na staroświecką gawędę, ileż przeczuć zjawisk, które przed trzydziestu laty dalekie były przeniknięcia do zbiorowej świadomości. Czyż przechodnie gapiący się na sklepowe wystawy ulicy Florida nie są najcelniejszą karykaturą owego „społeczeństwa konsumpcyjnego”, o którym nikt jeszcze wówczas nie wspominał? Czyż pałac w którym Gonzalo gromadzi swe różnorodne skarby „aby mu trochę Potaniały”, jego biblioteka, w której arcydzieła „Gryzą się Gryzą i chyba jak Psy zagryzą” nie są zapowiedzią owej krytyki sztuki i kultury w naszym społeczeństwie, która dopiero w latach sześćdziesiątych dojdzie do głosu? Czyż „pojedynek” Gombrowicza z Borgesem nie jest odpowiednikiem owej prowokacji, którą metodycznie zastosuje nowa lewica w dwadzieścia lat później? Czyż dążenie Kawalerów Ostrogi do Czynu, który by „samej gołej Straszności, okropności służył” nie odpowiada mentalności dzisiejszych band terrorystycznych?

Przebrany za karykaturalną wersję samego siebie, Gombrowicz wprowadza w życie w tej najradzykalniejszej ze wszystkich swych powieści paradoks, który lubił wypowiadać pod koniec swego życia: „nie widzę dlaczego polski szlachcic w miarę konserwatywny nie miałby być najnowocześniejszym człowiekiem świata... jeśli potraktuje siebie w sposób naprawdę nowoczesny”.

(*Kultura* nr 5, 1976)

POETA I PRZYRODA

„Istoty od nicości odległość jest nieskończona”. Motto z „Gucia Zaczarowanego” (1962) mogłoby właściwie posłużyć za motto „Wierszy” Czesława Miłosza, zebranych w pięknym tomie wydanym przez Oficynę Poetów i Malarzy (Londyn, 1967). Zmienia się tylko, z biegiem lat, postawa poety wobec różnych wersji tego samego problemu.

Wczesny „Hymn” (1935) zaczyna się słowami „Nikogo nie ma pomiędzy tobą i mną”, kończy słowami „Pomiędzy tobą i mną nie ma nikogo”. Inaczej mówiąc: istoty od nieskończoności odległość jest żadna — a ponieważ nie ma Boga („nie mam wiary”) — i „ja” i „świat” i „Bóg” to złudzenia. Jest już w tym wierszu cała kosmologia Miłosza, toczą się rzeki, wiatry chodzą między chmurami, „góry białe pasą się na równinach ziemskich, do morza idą, do wodopoju swego”. Jest również notatka z jednej z tych chwil olśnienia, kiedy wydaje się przez chwilę, że istnieją i „ja” i „świat” — więcej: że i „ja” i „świat” to jedno i to samo (podobnie jak dla Prousta, te chwile olśnienia, czy złudzenia, są dla Miłosza okupieniem nicości życia):

O ciemności!
*Zabarwiona pierwszym blaskiem świtu,
jak płuco wyjęte z rozszarpanego zwierza
kotłyszysz się, zanurzasz się!
Ileż razy z Tobą płynąłem
zatrzymany pośrodku nocy,
słyszac głos jakiś nad twoim struchlałym kościołem,
krzyk cietrzewi, szum wrzосу w tobie się rozszerzał
i świeciły dwa jabłka leżące na stole*

*albo otwarte błyszcząły nożyce —
— a my byliśmy podobni:
jabłka, nożyce, ciemności i ja —
pod tym samym, nieruchomym
asyryjskim, egipskim i rzymskim
księżycem.*

Jest dalej w „Hymnie” tak charakterystyczne dla Miłosza poczucie nietrwałości świata, ciągłej zmiany, heraklitowego „Panta Rei”. „Katastrofizm” przedwojennej poezji Miłosza przypisywano — przypisuje nadal on sam — przeczuciom kataklizmu historycznego. Wydaje mi się, że moment historyczny co najwyżej u dramatyzył, nadał apokaliptyczny charakter egzystencjalnej, prywatnej intuicji że świat i życie ludzkie zbudowane są na piaskach ruchomych:

*Przemieniają się wiosny, mężczyźni i kobiety łączą się,
dzieci po ścianach rękami w półsenności wodzą,
ciemne łady rysują palcem umaczanym w ślinie,
przemieniają się formy, rozpada się to co wydawało się*
[niezwyciężone!]

Wreszcie, mimo że „mnie jest dana siła”, poczucie że w ostatecznym rachunku nie znaczy to nic:

*Ciężką falą rozbiję się o brzegi jego
i odejdę, powrócę w wiecznych wód obszary,
i młoda piana falą nakryje mój ślad.*

„Już we wczesnym dzieciństwie” — pisze Miłosz w „Rozdzinnej Europie” — „czerpałem poczucie wyższości z moich rozmyślań nad powszechnością śmierci: ci naokoło mnie się nie zastanawiają, ja się zastanawiam, tym samym góruję nad nimi”.

Tyle, że dwudziestoczteroletni Miłosz jeszcze silniej ma to przeświadczenie, które wyrazi w dwadzieścia lat później w wierszu o śmierci („Po drugiej stronie”, 1964): „Do końca nie wierzyłem że jak innych, mnie!...”

Przeciw nietrwałości świata, przeciw „wszystkiemu co minęło, wszystkiemu co minie”,

*...broni się młodość, czysta jak słoneczny kurz,
ani w dobrem, ani w złym nie rozmyślana,
pod twoje olbrzymie stopy podestana,
abyś jej głód, a innym dawał wino i chleb*

Dlatego

*Jeszcze nie odzywa się dźwięk rogu
zwołujący rozproszonych, leżących w dolinach.
Koło wozu ostatniego jeszcze nie dudni na grudzie...*

W „Guciu Zaczarowanym”, niemal trzydzieści lat później, poczucie że niczego nie można „osiągnąć” (z niczym współistnieć, a być może nawet istnieć naprawdę) staje się obsesyjne, powtarza się wielokrotnie:

*Dane było życie ale niedosiężne...
Niemożliwe żebym umarł dopóki nie dosięgnę...*

*I wznosiło się drzewo dalej niedosiężne,
O istne, o istliwe aż do rdzenia. Było...*

*A przestrzeń między mną i nią dzieliła się nieskończenie,
Hucząca pierzastymi strzałami Eleatów...*

*Ale ona też patrzyła na mnie jak na pierścienie Saturna.
I wiedziała że wiem jak nikt nie dosięga...*

„Niedosiężność” przeżywa również poeta w akcie samej twórczości („Po Ziemi Naszej”, 1961):

*A słowo z ciemności wyjawione było gruszką.
Krążyłem dokoła niego podskakując to próbując skrzydełek.
A kiedy już — już piłem z niego słodycz oddalało się...
Na nic. Między mną i gruszką ekipaże, kraje,
I tak już będę żyć, zaczarowany.*

Jednym z kluczy jest tu krótki poemat prozą „Esse” (1954):

*Na to mi przyszło, że po tylu próbach nazywania świata umiem
już tylko powtarzać w kółko najwyższe, jedyne wyznanie, poza
które żadna moc nie może sięgnąć: ja jestem — ona jest!”*

I koniec poematu (w którym spotkanie z młodą kobietą w paryskim metrze należy właśnie do przeżyć na chwilę druzgocących granice między sobą i światem, dających poczucie istnienia):

Wysiadła na Raspail. Zostałem z ogromem rzeczy istniejących.

Gąbka, która cierpi bo nie może napętnić się wodą, rzeka, bo odbicia obłoków i drzew nie są obłokami i drzewami.

Inny klucz w „Traktacie Moralnym” (1947), mimo że Miłosz, jak często w swych wierszach dydaktycznych, chce zwęzić w nim problem uniwersalny do jego współczesnych, dydaktycznych aspektów:

*Bo schizofrenia — rozdwojenie
Istoty na kwiat i korzenie,
Poczucie, że te moje czyny
Spełniam nie ja ale ktoś inny...
Nie sądzić poza tym zbyt pochopnie,
Bo różne są obłędu stopnie
I z chęcią, czy też mimo chęci,
Wszyscy jesteśmy nim objęci...
Myśl co uważasz za stosowne,
Ja tutaj tylko ci przypomnę,
Że diabeł, jak z lektury wiem,
Jest séparé de lui-même...*

Jak uczy psychoanaliza, małe dziecko nie zdaje sobie sprawy, że jest tylko „sobą”, że nie zawiera świata, że nim nie rządzi. Oderwanie świadomości indywidualnej od zbiorowego wszechistnienia jest bodaj boleśniejsze od przecięcia pępowiny i dlatego człowiek i o jednym i o drugim „zapomina”. O tym rozdarcu przypomina nam często poezja a poezja Miłosza — nieustannie. Czasem jest to temat wyrażony świadomie, wprost, jak w wierszu „Co znaczy” (1960):

*Nie wie że świeci
Nie wie że lata
Nie wie że jest tym a nie innym.*

*I coraz częściej z otwartymi ustami
Z gasnącym papierosem Gauloise,
Nad szklanką czerwonego wina,
Myślę o tym co znaczy być tym a nie innym.*

*Tak samo było kiedy miałem dwadzieścia lat.
Ale wtedy nadzieja że będę wszystkim,
Może nawet motylem i kosem, przez zakłęcie.
Teraz widzę zapyłone drogi powiatu
I miasteczko w którym urzędnik poczty upija się co dzień
Z żalu że jest też sam, tylko ze sobą.*

*A gdyby tylko gwiazdy zamykały mnie
I gdyby tak się zwykle odbywało
Że jest tak zwany świat i tak zwane ciało.
Gdybym chciał być nie-sprzeczny. Ale nie.*

Heraklit, któremu Miłosz poświęca wiersz (1960), wyraźnie się z nim identyfikując, „lituje się nad nimi, (nad ludźmi), sam godzien litości”. Godzien litości jak twórca, gdyż „nawet syntaxis ciemna, jak mu zarzucano, słowa tak ułożone że z potrójnym sensem, niczego nie obejmą”. Palce w sandale, drobna pierś dziewczyny, pot i oliwa na twarzy marynarza, wszystkie przedmioty, wszystkie stworzenia „uczestniczą w Powszechnym, osobno istniejąc”.

*Swoi we śnie i sobie już tylko oddani,
Z miłością do zapachu zniszczalnego ciała,
Do centralnego ciepła pod włosom pubicznym,
Z kolanami pod brodą, wiemy że jest Wszystko
I tęsknimy daremnie. Swoi, więc zwierzęcy.
(To zdanie da się czytać w obie strony).*

Ale Heraklit jest również godzien litości:

*Bo torturował siebie, wybaczyć nie mogąc
Że chwila świadomości nigdy nas nie zmienia.*

Dramat jest zatem podwójny: świadomość odcina nas od Powszechnego, skazuje nas na istnienia osobne. Raj, do którego należą jeszcze, szczęśliwie, nieświadomie, wilga i bóbr, jest na zawsze utracony. Ale świadomość jest bezsilna, nigdy nas nie zmienia. Nie będziemy nigdy „czystymi dziećmi”.

Do mitu Raju utraconego dochodzi mit grzechu pierworodnego. W formie bezpośrednio autobiograficznej powtarza to Miłosz w wierszu „Nauki” (1957) zaczynając, charakterystycznie,

*Od tamtej chwili, kiedy w domu o niskich okapach
Doktor z miasteczka przeciął pępownię...*

Nauki ludzi („od nich przejąłem nazwy ptaków i owoców”) znalazły, mówi poeta, granicę

*We mnie samym, a wola moja była ciemna,
Mało posłuszna, moim albo ich zamiarom.*

Włączeni w łańcuch materii, w ciąg biologiczny, zależymy od „skazy”, od „kalectw” przodków.

*Inni, których nie znałem, czy tylko z imienia,
Stąpali we mnie i ja, przerażony,
Słyszałem w sobie skrzypiące pokoje.
Dokąd się nie zagląda przez dziurkę od klucza.*

Dziedziczność, determinizm, ciężar bytu:

*... To mnie poniżało,
Że gotów byłbym krzyczeć: Wy, odpowiedzialni,
Przez was nie mogę zostać kim chcę, tylko sobą!*

Charakterystyczny jest obraz grzechu pierworodnego, który następuje, gdyż jest to grzech przeciw „Powszechnemu istnieniu”, przeciw jedności z każdym stworzeniem:

*Słońce padało w książce na grzech pierworodny,
I nieraz, kiedy huczy w trawach popołudnie,
Wyobrażałem sobie dwoje, z moją winą,
Jak depczą osę pod rajska jabłonią.*

W „Rodzinnej Europie”, Miłosz wspomina swe chłopięce zmagania „z pięknem i równocześnie z matematycznym okrucieństwem wszechświata” i podobnie podstawia śmierć pod erotyzm: „zdeptywałem gąsienicę na ścieżce, jak się popełnia seksualny występki: chciałoby się tego nie robić, ale robimy to, bo żyjemy na ziemi, włączeni w obrót rzeczy”. Trudno nie wskazać tu na uderzającą analogię z jedną z kluczowych scen „Pornografii” Gombrowicza, kiedy Karol i Henia wspólnie rozdeptyują glistę, co stanowi ich pierwszą świadomą więź erotyczną. Więcej łączy Miłosza z Gombrowiczem niż przypuszcza polska krytyka (niż może do niedawna przypuszczali oni sami). Ustęp o „zbawianiu żuków” na plaży z gombrowiczowskiego „Dziennika” — to również jego wspólny z Miłoszem teren. Wspólny teren, może wynikający z pokrewieństwa obu pisarzy z dwoma prądami filozoficznymi, jednym prastarym (ale jakże aktualnym), drugim najnowszym: z gnozą i z ahumanizmem.

Zamiarem Miłosza w „Rodzinnej Europie” było „patrzeć na siebie jako na obiekt socjologiczny” z zachowaniem „szacunku dla tych piwnic, które są w każdym i które lepiej zostawić w spokoju”. Mimo to, z całej jego prozy, jedynie kilka stron tej

właśnie książki nie pomija tych rzeczy najważniejszych, które są dziedziną jego poezji. Jest to — charakterystycznie — rozdział pt. „Wychowanie katolickie”.

„Moimi ulubieńcami — pisze tam Miłosz — byli gnostycy, manichejczycy i Albigensi. Nie zasłaniali się przynajmniej ogólnikową wolą Boga, żeby usprawiedliwić okrucieństwo. Konieczność rządząca wszystkim co jest w czasie nazywali dziełem złego demiurga, przeciwstawianego Bogu, który w ten sposób wyłączony poza nawias przebywał w sferze jemu tylko właściwej, wolny od odpowiedzialności, jako przedmiot pragnień... Dualistyczna gorycz, Absolut ocalony za tę cenę, upajały mnie jak chropawa powierzchnia po gładziźnie, której nie da się uchwycić. Autorzy podręcznika ostro potępiali rozpustę, uprawianą przez niektórych manichejczyków jako środek 'walki z ciałem', ale nie wydawało mi się to przekonujące. Rozumiałem niezłe ten przeskok psychiczny: jeżeli jesteśmy w mocy zła, trzeba robić niejako na złość, zanurzyć się w nim tak głęboko jak to tylko możliwe, żeby pogardzać sobą jak najbardziej... Współistnienie nędzy cielesnej i aspiracji duchowej, z pewnym spokojem traktowane przez katolicyzm, sprzeciwia się... skrajnym skłonnościom młodzieńczej duszy; Chce ona rozstrzygnąć: niech będzie albo, albo. Stąd mój pociąg do manichejczyków”.

W wierszu „Do księdza Ch.” (1934) charakterystycznie dyktowanym szkolnemu prefektowi, temu „Chomikowi” o którym pisze Miłosz w „Rodzinnej Europie” że zawdzięcza mu „wrażliwość na zapach siarki piekielnej, zasadniczy dualizm, trudności w nawiązaniu przyjaźni z tym drugim w nas, nad którym nie panujemy, a musimy przeżywać wstyd za niego” pojawia się już ta nuta manichejskiej odmowy świata i trudności życia.

*Twoje usta śnię często. Ich grymas niestawny
długo uczył pogardy wszystkiego prócz zgonu.
Dziś ja, uczeń, poznałem nieco form powabnych,
i otośmy już obaj z jednego zakonu...*

*Pogodzeni jesteśmy po długim skłóceniu,
wiedząc, że z szczęścia ludzi kamień na kamieniu
nie zostanie...*

Nic dziwnego, że motyw ten, nieco retoryczny u dwudziestoletniego poety, powtarza się bardziej przejmująco w trzydziści lat później:

*Panie doktorze, boli mnie.
Nie tu. Nie, nie tu. Sam już nie wiem.
Może to nadmiar...
... picia do lustra, bez urody,
choć miało się być czymś w rodzaju archaniota
albo świętego Jerzego na świętojerskim prospekcie.*

Zresztą — na co tu doktor, co tu może zachodnia, „chrześcijańska”, materialistyczna cywilizacja?

*Panie znachorze, boli mnie.
Zawsze wierzyłem w gusa i zabobony.
Naturalnie, że kobiety mają tylko jedną,
katolicką duszę.
Ale my mamy dwie. Kiedy zatańczysz
We śnie odwiedzasz odległe pueblos
I nawet ziemie nigdy nie widziane.
Włóż proszę Ciebie, amulety z piór...
Powiedz, będę czekać, co widziales’.*

(„Dużo śpię” 1962)

W tymże wierszu Miłosz poprzedza te wezwania skargą, że

*Byłem odważny. Pracowity. Prawie wzór cnoty
Ale to nie przydaje się na nic.*

Mimo woli przychodzi na myśl część twórczości eseistycznej Miłosza, w której jest on moralistą, powołuje się na Simone Weil i na Ignazia Silone i uważa, że kluczowym dla współczesnego człowieka jest wymiar historyczny. W prozie Miłosza wypowiada się jedna tylko jego dusza. Ten Miłosz dzienny, konstruktywny, niemal Miłosz-humanista, jest świetnym pisarzem, wnikliwym krytykiem i psychologiem, ale wystarczy odczytać zebrane „Wiersze”, dzieło wielkiego poety i naprawdę odkrywczego artysty, aby zgodzić się z Gombrowiczem, który już w roku 1953 („Dziennik”) widział w Miłoszu „rasowego konia” ale polemizował „z jego chomątem, z tym wozem wypełnionym skrupułami, które mu przeszłość jego doczepiła”.

Wie to sam Miłosz, przynajmniej w tych podziemiach świadomości z których bije źródło jego poezji. Cytowałem już z „Po Ziemi Naszej” jego wyznanie przepaści między nim samym a rzeczywistością, oraz pełne rezygnacji stwierdzenie:

„I tak już będę żyć, zaczarowany...”

Powtarza się ta metafora w samym tytule wiersza, który jest transpozycją autobiografii i subtelną auto-ironią: „Gucio zaczarowany”. Prawdziwe życie Gucia — to ta chwila kiedy „zamieniony w muchę” bada meandry kwiatowego wnętrza.

*A choć trwało to nie dłużej niż od podwieczorku do kolacji
Zawsze potem, kiedy miał prasowane spodnie i strzyżone włosy,
Myślał, trzymając szkło z alkoholem, że ich oszukuje,
Bo mucha nie powinna rozmawiać o narodzie i o wysokości
[produkcji.*

Na szczęście, w swej poezji Miłosz jest najczęściej „muchą”, z rzadka zajmuje się „narodem” i „wysokością produkcji”.

Postaram się wykazać dalej jak bardzo we wspaniałym „Traktacie Poetyckim” Miłosza „Duch Ziemi” góruje nad „Duchem Dziejów”. Istnieje jednak krótsza, mniej „sprzeczna” Ars Poetica Miłosza — jest nim wiersz „Do Tadeusza Różewicza poety” (1948):

Poeta

*... ma dom w igle sosny, w krzyku sarny.
W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni,
Zegar nie mierzy jego pieśni. Echo
Jak w środku muszli starożytność morza
Nigdy nie umilknie...*

Innymi słowy — w poezji Miłosza wypowiadają się obie jego dusze: umie on być swoim własnym znachorem.

Jedno z uporczywych marzeń na jawie poety, to nietrwałość piękna i uroku, które łączy on z atlasami „dam minionego czasu” — z mitem zmarłej księżniczki. Utożsamienie jest tu silniejsze niż u Villona. We wzorowanej na jego balladzie „Skardze dam minionego czasu” (1944) oddaje Miłosz głos samym damom, kolejno odzieranym z sukien fałdzystych, pereł, płatków spalonych wstążek, pierścieni, aż

*... gdy jutrzienka z morza wstała przeźroczysta
Nago szłyśmy w nowego Babilonu murach
Coś przypomnieć próbując ze zmarszczonym czołem.*

W dwadzieścia lat później powraca ten motyw w „Traktacie Poetyckim”:

*Belinda z wielką stopą, Julia, Thais
Włochatość seksu zakrywają wstążką,*

*Pokój księżniczkom pod tamaryszkami.
O farbę powiek bił im wiatr z pustyni
Zanim pszenica w grobowcu zasnęła,
Zanim umilknął kamień i jest litość.*

W pięknym wierszu „Nic Więcej” (1957), Miłosz pisze, że „nie wątpiłby” o swej sztuce, gdyby

*... mógł weneckie kurtyzany
Opisać jak w podwórzu witką drażnią pawia,
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwonawą
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni...
I gdybym jednocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień,
Który w próchnie pod płytą, sam czeka na światło.*

Możemy już powiedzieć, że nie powinien nigdy wątpić. W tym wierszu dwie kurtyzany Carpaccia (na weneckiej „altanie” drażniące pawia) żyją silniej bodaj niż na obrazie — żyją bowiem ubrane i rozebrane, trwają żywe — i martwe.

Nic dziwnego, że wracając po latach do Paryża („I świeciło to miasto”, 1963) Miłosz powraca do Luwru

*Do mego domu w gablotce granitowego muzeum
Koło czernidła do rzęs, alabastrowych słoików,
Menstruacyjnych przepasek egipskiej księżniczki.*

Wreszcie — w obu wierszach Miłosza które uważam za jego arcydzieła, motyw ten jest ujęty w obsesyjnej formie.

W „Po Ziemi Naszej” zdegradowany, przywrócony do barbarzyńskiego pra-bytu Miłosz-Cabeza pyta:

*Kim jesteś, koronki mankietów
Nie moje, stół z lwami nie mój, wachlarz dony Klary,
jej atlasowy trzewiczek spod sukni — no nie.*

W „Guciu zaczarowanym” zaś,

*Dużo, jak na jedno życie, tych poranków.
Z zamkniętymi oczami byłem wielki i mały,
Nosilem pióra, jedwab, żaboty i zbroje,
Suknie kobiece, zlizywałem róż.*

„Druga dusza” Miłosza wyraża również w jego poezji zawartość tych „piwnic, które są w każdym i które lepiej zostawić w spokoju”. Na próżno stara się on je zaryglować:

*Może to tylko moja miłość
Za siódmą rzeką. Tam brud subiektywny,
Obsesja, chronią na zawsze dostępu.*

(„Traktat Poetycki”)

W „Guciu zaczarowanym” wspomnienie z dzieciństwa (poeta bawi się w Indianina, w „barbarzyńcę”) przechodzi zaraz w ewokację pierwszego wstrząsu erotycznego:

*... gra i równocześnie mała siada na nocniczek
Złaząc z huśtawki podnosi sukienkę
I ze mną, albo ze swoim kuzynem robi rzeczy nieprzyzwoite.*

W charakterystycznym dla poezji Miłosza odbiciu lustrzanym, ten sam motyw powtarza się odwrotnie w „Po Ziemi Naszej”:

*Leci w chmurę huśtawka i patrzącym z dołu
Oddech zapiera ciemność pod spódnicą.
Któż nie marzył o zamkach markiza de Sade?
Kiedy... zaciera się ręce
I do roboty: rozdzierać ostrogą
Panienki do wyścigu ustawione w rzędzie
Czy gołym zakonnikom w siatkowych pończochach
kazać smagać się batem gryząc prześcieradło.*

Następuje motyw, który poprzedzał „Huśtawkę” z Gucia. Poeta już „nie bawi się” w Indianina, ale identyfikuje się z Cabezą, który przez siedem lat był niewolnikiem Indian, był ich przepowiedzianym bogiem, brodaty, białoskóry, bity jeżeli nie udał się cud:

*Na czworaki! Na czworaki!
Farbą wojenną pomalować uda,
Ziemię lizać. Wha, wha, hu, hu.*

Cóż na tym poziomie świadomości i prawdy znaczy ów wymiar historyczny do którego Miłosz wydaje się przywiązywać w swej prozie tak moralizujące znaczenie? Odpowiedź w jego poezji jest niemal zawsze jednoznaczna: historia jest złudzeniem, zaś „sens historyczny” co najwyżej eliksirem młodości.

Pierwszy z zebranych „Wierszy” („Bramy Arsenału”, 1934)

otwiera obraz żywej natury, której przeciwstawiona jest skamieniała, martwa historia i kultura:

*Czułe zwierzęta, wierne, milcząc ze spokojem
obszar parków śledziły, mrużąc lekko szpary
swoich oliwnych oczu. Posągi zbierały
liść kasztanów na głowy i z kamiennym zwojem
praw dawno przeminionych albo śladem miecza
szły oblepione nowych jesieni wawrzynem
nad wodę, gdzie okręcił papierowy płynął.*

To co rzekomo trwa (posąg) nie jest bynajmniej ważniejsze od tego co przemija, co należy do jedynie poważnej, niepowtarzalnej sfery życia: do „gry” i dzieciństwa (okręcił papierowy). Warto ten wiersz zestawić z innym, napisanym w dwadzieścia pięć lat później, którego oczywistym tematem jest koniec siły magnetycznej komunizmu, desakralizacja historii po mowie Chruszczowa i polskim październiku („Co było Wielkie”, 1959 — charakterystycznie poświęcony Aleksandrowi i Oli Watom):

*Co było wielkie, małem się wydało
Królestwa blade jak miedź zaśnieszona.
Co poraziło, więcej nie poraża.
Niebiańskie ziemie toczą się i świecą.
Na brzegu rzeki, rozciągnięty w trawie
Jak dawno, dawno, puszczam łódki z kory.*

„Królestwo”, które jak głowa meduzy fascynowało poetę w „Zniewolonym umyśle” okazało się jeszcze jednym z „posągów” („miedź zaśnieszona”). Można więc ze spokojnym sumieniem powrócić do rzeczy poważnych: okręcił z papieru, łódek z kory.

„Pomnik” — to również to w co nas przemieni śmierć, łącznie z tym co w nas najbardziej żywe:

*Złączeni jednym węzłem dziedziczenia
Spłyniemy z świata skamieniałych ust.
Aż pianę kruchą na udach z kamienia,
W pomnika część zamieni bystry mróz.*

(„Przesłanie”, 1933/34)

W innym wierszu („Podróż”, 1942) poeta jeszcze silniej

przeciwstawia próżność historii (najbardziej „bohaterskiej”) jedynemu życiu którym jest natura nawet w swych najbardziej nietrwałych przejawach:

*Poprzez kratę widziałem w obłoku zieleni
Tłum posągów — biel ostrą jak biel górskich śniegów
Padający, wstający, zerwani do biegu
Stali, wrzosami natchnień w kamień zamienieni.*

*Na otwarte do krzyku policzki tytana
Siadał motyl i skrzydła rozkładał. Widocznie
Zebrała się w kamiennych ustach rosa ranna
I motyl jej dotykał, zanim lot rozpocznie.*

Natura jest bowiem „Krainą Poezji” (1942). Znajdziemy w tym wierszu po raz pierwszy obraz, który się często będzie odtąd u Miłosza powtarzał — owada w kielichu kwiatu:

*Tam śnieżna góra jest pienistą falą,
Co trwa sekundę na równinie mórz.
Nim w głąb upadnie, gdzie się perły palą,
Trzmiel z tulipana strząśnie żółty kurz.
Nim nowa fala, księżycem zwabiona,
Kłęknie i czoło powoli podźwignie,
Tysiąclecie ludzkie jedno skona,
A Trzmiel w kielichu tulipana zniknie.*

Dodajmy, że w tymże wierszu powraca raz jeszcze motyw posągu w bardzo ciekawym kontekście. Poeta — pamiętajmy, że jest to wiersz pisany w Warszawie, w trzecim roku okupacji — wyznaje, że zaznał klęski, „dosięgł lat dojrzałych patrząc na gruzy i zgłiszcza”. Czy historia może w tych okolicznościach zabić poezję?

*Jeżeliś nie chciał mówić odtąd nic,
Bo zapytałeś — po co, czy to warto
Straszliwy posąg, skamieniały krzyż
Ubierać farbą
To wiedz, że ona blisko, żeś jest tuż.*

Poezja bowiem —

*Jest jak świtanie dalekiego wstążka,
Rosa o brzasku, czeremchy gałązka,
A gdyś optakał ją — ona przed tobą.*

Niezwykła wrażliwość Miłosza na naturę i, co ważniejsze, pierwsze w polskiej literaturze odważne przedsięwzięcie przekazania w słowie nie tylko jej zewnętrznego „piękna”, ale części jej biologicznej tajemnicy, przepaści pomiędzy człowiekiem i przyrodą i jedności człowieka z przyrodą, wyrażać się będzie zawsze równolegle w wizji kosmicznej (makrokosmosu) i w wizji szczególnej, drobiazgowej (mikrokosmosu).

Tematyka istotna jego poezji wyrażona jest we wczesnym wierszu „W Malignie” (1940):

*Co mam pisać na początku? Powązek aleje?
Czy też sięgnąć od razu aż do rzeczy dna,
I to gorące popołudnie, w wiosenną niedzielę,
Kiedy dziecinne usta szepczą: ziemia — kwiat — i ja —
Czymże to jest?*

Poprzez dojrzałego poetę szeptać będą zawsze dziecinne usta — i zawsze będą szeptać to samo: ziemia — kwiat — i ja.

We wczesnych wierszach będzie przeważać wizja ziemi o globalnym niemal widnokregu, jak na niektórych obrazach Breughla czy Altdorfera: lądy, kontynenty, wyspy, okręty, obłoki i wiatry. „Pieśń” (1934), jeden z najpiękniejszych wierszy w poezji polskiej, zaczyna się od słów: „Ziemia odpływa od brzegu na którym stoję” i zawiera ten magiczny dwuwiersz:

*Chylą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
Kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz...*

„Władcy” (1938) „z góry widzą okręty i ładowne łodzie”. „Obrazki” z cyklu „Świat” (1943) naprowadzają nas na płótno, którym jest zapewne „Upadek Ikara” starego Breughla (o którym będzie mowa wprost w „Guciu Zaczarowanym”):

*Tymczasem niebo chmurzy się, grom bije,
Nawy od skały uciekają w morze.
A obok woły gną pod jarzmem szyje
I nagi rolnik grunt na brzegu orze.*

„Ziemio nie opuszczaj mnie!” wzywał Miłosz w cytowanej już „Pieśni”. Te wspaniałe wielkie krajobrazy, obejmujące całość stworzenia są mimo wszystko kruche, stale zagrożone pokusą

nihilizmu. Już we wspomnianym wierszu „Do księdza Ch.” zdaje sobie poeta z tego sprawę:

*I jest szum, przyptyw morza dotychczas nieznanego,
Morza nicości. Pod białą pianą jego
utonęły zwierzęta i lądy.*

Cytowałem już w „Guciu zaczarowanym” kluczowe wyznanie, że „między mną i gruszką, ekwipaże, kraje...” W innym, bezpośrednio autobiograficznym wierszu („Dużo śpię”, 1962), „ból” pięćdziesięcioletniego poety to „może nadmiar wysp i kontynentów”.

Ziemia, wyspy, lądy, kontynenty, wszystko co stanowi pokusę krajobrazu pokazanego z góry (do portu wpływają jak u Claude Lorraina, ładowne nawy i okręty) jest nieosiągalne. Prospero zawsze powie (jak w „Guciu zaczarowanym”):

Zniknij wyspo, Albo silniej: wyspo zniknij się

Silniejszym mediatorem pomiędzy poetą i rzeczywistością będą zwierzęta. Zwłaszcza ptaki. Ten „szczęśliwy” w cytowanym wierszu „Co znaczy”, który „nie wie że jest tym a nie innym” — to oczywiście ptak. W „Rodzinnej Europie” wspomina Miłosz z dzieciństwa „świty i zmierzchy spędzone na tropieniu ptaków”. Ptaki, ich lot, nie tylko często nawiedzają jego wiersze — ptak jest dla poety pośrednikiem w jego sporze o tożsamość, o przedział między słowem i rzeczą, sobą i światem:

*O niczemu niepodobny, obojętny
Na dźwięk pta, pteron, fogls, brd,
Poza nazwą, bez nazwy
Ruch nienaganny w ogromnym bursztynie.
Abym pojął w biciu serca co mnie dzieli
Od rzeczy którym codzień nadaję imiona
I od mojej postaci pionowej
Choć przedłuża siebie do zenitu
(„Oda do ptaka”)*

Lub w innym wierszu, z równym, jemu tylko podobnym błyskawicznym połączeniem konkretności i abstrakcji:

*Skrzeczła sroka i mówiłem: sroczość,
Czymże jest sroczość? Do sroczego serca,*

*Do włochatego nozdrza nad dziobem i lotu
który odnawia się kiedy obniża
Nigdy nie sięgnę, a więc jej nie poznam.
Jeżeli jednak sroczność nie istnieje
To nie istnieje i moja natura.
Kto by pomyślał, że tak, po stuleciach,
Wynajdę spór o uniwersalia.*

Gombrowicz, po pamiętnym spotkaniu z krową „oko w oko” („jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia moją ludzkość”...) notuje w „Dzienniku” że „ku tym dołom, ku konfrontacji z koniem, żukiem, rośliną” pcha go jego dążenie do „nawiązania z niższością”. Ale zaraz wyznaje: „Rozumieć naturę, oglądać ją, badać — to jedna sprawa. Ale gdy usiłuję podejść do niej, jak do czegoś zrównanego ze mną wspólnością życia, które nas obejmuje gdy chcę być ze zwierzętami, z roślinami „na ty” — ogarnia mnie niechętna ospałość, tracę animusz, co prędzej wracam do mego ludzkiego domu i zamykam drzwi na klucz”. Miłosz jest „na ty” z wilgą, bobrem, lisem. Nie tylko dlatego, że ta natura zachwyca:

*Wąsy króliczków i szyje puchate
Żółto-czarnych kaczuszek, ogień płynny
lisa w zieleni, wzruszają tak samo
Pana i niewolnika...*

(„Po Ziemi Naszej”)

Jest głębsza przyczyna:

*Gdybym miał przedstawić czym jest dla mnie świat
Wziąłbym chomika albo jeża albo kreta
posadziłbym go na fotelu wieczorem w teatrze
i przytykając ucho do mokrego pyszczka
słuchałbym co mówi o świetle reflektorów,
o dźwiękach muzyki i ruchach baletu.*

Nikt piękniej nie wyraził jedynej rewolucji filozoficznej naszych czasów (wobec której neo-marksizmy, egzystencjalizmy, strukturalizmy są odpowiednikami krótszych czy dłuższych spódnic w modzie kobiecej) — wynikającej z przeświadczenia, że człowiek nie jest ani „królem stworzenia” ani ośrodkiem wszechświata, że wobec tego wszelki „humanizm” jest dziś niemożliwy. Miłosz, prozaik-humanista, jest największym współczesnym poetą ahumanizmu (który nie jest bynajmniej antyhumanizmem).

Staralem się naszkicować motywy przyrody dominujące w poezji Miłosza, od wielkich kosmicznych wizji poprzez obłoki, wichry i światła, do zwierząt i totemicznego ptaka. Pozostaje motyw może najważniejszy — eksploracja mikrokosmosu natury poprzez utożsamienie z owadem w kwiecie. Być może motyw ten tak fascynuje poetę, gdyż wyraża wieczne życie przyrody, „Ducha Ziemi” w formie najbardziej błyskawicznej, kruchej, migawkowej:

*W dzień końca świata
Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji...
Dopóki trzmiel nawiedza różę...
Nikt nie wierzy, że staje się już*

(„Piosenka o końcu świata”, 1943/44)

W krótkiej liście „ekstaz o wschodzie słońca”, w kolejnym wyliczeniu tych przeżyć, które obalają granice pomiędzy sobą i światem (pozwalają „dosięgnąć” życia) w uwerturze zapowiadającej główne motywy „Gucia zaczarowanego” jest i ten właśnie: „Wchodziłem we wnętrze lilii mostem złotogłowiu”. W obu wierszach, które uważam za kluczowe w twórczości Miłosza (być może dlatego że oba są transponowaną autobiografią) poeta wciela się w owada. W „Po Ziemi Naszej” krąży on dokoła słowa „gruszka” wyjawionego z ciemności „podskakując to próbując skrzydełek”. W „Guciu zaczarowanym” przemieniony w muchę:

*Leciał przez okno w jarzący się ogród.
I tam, nieposkromione promy liści
Wiozły kroplę napiętą od nadmiaru tęczy.
Mszyste parki z krynicami światła rosły w górach kory,
Sypał się cierpki pył z giętkich kolumn w środku
cynobrowych kwiatów.*

Antynomia pokusy historycznej i wierności prawdziwemu powołaniu którym jest dla Miłosza odkrycie miejsca człowieka w naturze jest zasadniczym zagadnieniem „Traktatu Poetyckiego” (1956).

Intencją Miłosza było tu pogodzenie obu strumieni własnej twórczości:

„Gdyby wycisnąć z tego poematu najżywotniejszą treść — pisze on w „Rodzinnej Europie” — wywód (choć poezja nigdy nie da zredukować się do prozy) przedstawiałby się następująco. Nieruchomość, opieranie się

przemianom historycznym jakie niesie ze sobą czas, w imię niezmiennych przykazań moralnych i stałych struktur wszechświata zasługuje na szacunek. Jednakże tak obwarowanych spotkać może kara: ukazuje im się wcześniej czy później Duch Dziejów, 'twarz jego wielka jak dziesięć księżyców, na szyi łańcuch z nieobeschłych głów'. Wtedy padają przed nim na kolana, zostaje on przez nich utożsamiony z Duchem Ziemi, 'który gromadzi nogi martwych żuków na pulchną ściółkę co wyda hiacynt', czyli z matematyczną koniecznością której poddana jest cała Natura. A przeciw królestwu Natury nie jest naszym domem, należymy do niego, równocześnie do niego nie należąc. W tym królestwie konieczność jest jedynym dobrem, inaczej niż dla nas. Stawanie się w naszym królestwie, Historii, podlega zupełnie innym prawom, wyrasta z nas, z naszych najdrobniejszych nawet czynów. Niestety, w przyswajaniu sobie historyczności nie wykroczyliśmy dotychczas poza nieudolne początki, ale oswobodzimy się spod jej magnetyzmu tylko potęgując ją, nie odwracając się od niej.

Biada tym, co czas historyczny odkryli nagle, nieprzygotowani, jak analfabeta chemię. Ale biada tym, co łudzą się, że posłuszni są niezmiennemu wezwaniu ponieważ czas historyczny, wymagający ciągłej odnowy, jest dla nich tylko mgłą i ułudą. Nawet ich sztuka będzie bezwładna, bo niezahartowana w ogniu czyszcącym — właśnie nasza nieunikniona sprzeczność jest dla nas czyszcem".

Czy tak jest rzeczywiście — można mieć wątpliwości. W całym tomie zebranych „Wierszy” tylko dwa nie brzmią dla mnie przekonująco — a są to jedyne dwa wiersze w których Miłosz jest deklaratywnie „społeczny”. Jednym z nich jest „Siena” (1937) w którym poeta chce się bronić od tak silnie przeżywanej włoskiej słodyczy wizją losu śląskich robotników: „słodyczy dosyć”, gdyż „ta słodycz od ziemi odpycha”, podczas gdy chodzi naprawdę o

*Trawę zetlałą u fabrycznych płotów,
Smutek i pary smugę co wytryska
Z blaszanych daszków na niebo zmienione.
O gorycz, niski los, trudną obronę...*

W „niebie błękitnym nad murami Sieny” poeta wywołuje „gwiazdę huty”, kończąc wiersz wezwaniem: „Gwiazdo chroń nas — od szczęścia i spokoju”.

Jest to jedyny bodaj retoryczny wiersz Miłosza, a Miłosz napisze później:

*Tylko retorzy nie lubią poety.
Siedząc na szklanych krzesłach rozwijają
Długie zielone metry szlachetności.
A naokoło huczy śmiech poety
I jego życie nie mające kresu.*

(„Do Tadeusza Różewicza, poety”, 1948)

Dlaczego „troska społeczna” brzmi w poezji Miłosza fałszywym tonem? Nie dlatego, rzecz prosta, aby była ona niemożliwa do wyrażenia w poezji — *vide* Majakowski, czy choćby Broniewski. Odpowiedź daje może ten drugi wiersz „społeczny” którego nie lubię: „W Mediolanie” (1954) w którym Miłosz odpowiada na zarzut przyjaciela „że jest zanadto upolityczniony”:

*Jeżeli w bucie mamy gwóźdź, to co?
Czy kochamy ten gwóźdź? Tak samo ze mną...
Czterdzieści lat pochłaniam ten świat nadaremnie
A wystarczyłoby tego na tysiąc.
Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym
Dlatego sobie zabraniam nim zostać,
Tak, myśl mniej waży niż słowo cytryna,
Dlatego nie sięgam w słowach po owoce...*

Widzieliśmy jak obsesja gruszką, słowem gruszka („Gucio zaczarowany”) została w kilka lat później ujawniona.

W czasie owego pobytu w Mediolanie Miłosz zwiedza wzorową fabrykę Olivetti:

*Zwiedzanie fabryki jest jak zwiedzanie więzienia.
Przewodnicy są dumni z łagodności kary...*

I dalej, wyznanie o co mu w jego „upolitycznieniu” nie chodzi:

*Nie o to ile mają lirów dziennie,
Ile kosztuje chleb, mięso i wino.
Nie o to czy dzieci jadą na kolonie.
Nie jestem socjaldemokratą.*

Istotnie — fascynacja Miłosza komunizmem a również jego późniejsze „upolitycznienie” polegające na przypisywaniu rzekomej wyższości „uhistorycznionemu” Wschodowi nad „zmaterializowanym” Zachodem nic nie mają wspólnego z dbałością o los robotników, o poziom życia, z socjologią, czy z ekonomią. Przyznaje się on do tego otwarcie w zakończeniu „Rodzinnej Europy”:

„Porównując nas... z mieszkańcami państw spokojnych i uładowanych, skłonny byłbym, pomimo wszystkich naszych nieszczęść i cierpień, uznać nas za szczęśliwszych pod jednym względem. Ani nowe modele samochodów, ani podróże, ani przygody miłosne nie dadzą eliksiru młodości. Wy-

dzierając swoją porcję rozrywek i rozkoszy, narażamy się na zemstę czasu, który stępia naszą zmysłową chłonność. My jednak odkryliśmy że eliksir młodości nie jest urojeniem, właśnie dlatego, że zagłębiliśmy w głąb piekieł naszego stulecia... Poprzez klęski i katastrofy ludzkość szuka eliksiru młodości czyli u-filozoficznienia, żaru jaki podtrzymuje wiara w powszechną użyteczność naszego wysiłku, choćby z pozoru nie zmieniał nic w żelaznych trybach świata”.

W „historyczno-politycznym” wymiarze, Miłosz jest właściwie bardziej wrażliwy na „ducha czasu” niż na „Ducha Dziejów”. Jak każdy z tych (sam się do nich zaliczam) którzy z każdej kolejnej „chwili” historycznej chcą wysuwać wnioski „filozoficzne”, Miłosz ulega często złudzeniom, mimo że sam wie iż „Duch Dziejów” to tylko jedna z inkarnacji „Ducha Ziemi”, mimo iż sam pytał w „Traktacie Poetyckim”:

*Czy ty, co nosisz rozsądny frak Hegla
I lubisz dzikie, wiatrom dane, strony,
Przybrałeś sobie tylko nowe imię?*

Cóż pozostaje z całej teorii Miłosza, przeciwstawiającej uduchowiony, głodny absolutu, odważny, młody, katastroficzny, historyczny „Wschód” zmaterializowanemu, staremu, znudzonemu „Zachodowi”, po paryskich wypadkach majowych, po rozruchach studenckich w Niemczech, we Włoszech, po walkach i zabójstwach w Ameryce?

Nie chciałbym być źle zrozumiany. Uważam „Zniewolony umysł” za świetną książkę, która, mimo iż zasadnicza jej teza okazała się po desakralizacji komunizmu fałszywa, rzuciła nowe światło na procesy racjonalizacji postaw inteligencji w dyktaturach opartych na mesjanizmie i milenaryzmie. „Rodzinna Europę” cenię wyżej jeszcze. Ale poezja Miłosza — to chciałem w tym krótkim szkicu podkreślić — jest bardziej odkrywcza, gdyż odkrywa tereny zarazem nieznane i wieczne. Mimo chęci rehabilitacji czasu historycznego, mimo twierdzenia, że

*Dwa są wymiary. Tu niedosiężalna
Prawda istoty, tutaj na krawędzi
Trwania, nie-trwania. Dwie linie przecięte.
Czas wyniesiony ponad czas przed czas.*

— mimo to Miłosz zdaje sobie sprawę, że jedyną prawdą jest ahumanizm, jedyną zagadką fakt, że człowiek wie o swojej śmierci

— czas człowieka i czas bobra:

*Ale ja zostałem,
W wysokiej, miękkiej skrzyni aksamitu,
Władając nad tym co trafiło we mnie,
Jak tam pracują czwórpalczaste łapy,
Jak się otrząsa włos w mokrym tunelu,
On nie zna czasu i nie wie o śmierci.
Mnie jest poddany, bo ja wiem, że umrę.*

Terenem poezji Miłosza jest Natura. Historia — co najwyżej eliksirem młodości, środkiem podniecającym. Nie zrozumiałem tego, gdy pisząc w *Kulturze* o „Świetle Dziennym” przed kilku laty zatytułowałem moją krytykę „Poeta i Historia”.

Istnieje jednak w tej poezji również inny wymiar — religijny. Nikomu by nie przyszło na myśl nazwać Miłosza „poetą katolickim”, a przecież są w jego wierszach okresy, których nie przewyższył żaden poeta religijny:

*A jeżeli Pascal nie został zbawiony
i te wąskie ręce w które włożono krzyżyk
to on, cały, jak nieżywa jaskółka
w pyłe, pod brzękiem jadowitobłękitnych much?
A jeżeli oni wszyscy, klęczący ze złożonymi dłońmi,
miliony ich, miliardy, tam kończyli się gdzie ich złudzenie?
Nie zgodę się nigdy. Ja dam im koronę.
Umysł ludzki jest wspaniały, usta potężne,
i wezwanie tak wielkie, że musi otworzyć się raj.*

W „Rodzinnej Europie” Miłosz wyjaśnia swój stosunek do katolicyzmu:

„Nie można przestać być członkiem Kościoła katolickiego — tak uczy doktryna. I potwierdzają to dwie postawy, zarówno akceptacji jak sprzeciwu. Przesłonięty albo ostry, trwa problem centralny i sądzę, że dla wszystkich wychowanych w katolicyzmie, chcą tego czy nie chcą, filozofia jest zawsze *ancilla theologiae*”.

Czy można go zatem uważać za katolika? Głęboki pesymizm jego poezji, jej zasadniczy nihilizm pozwalają o tym wątpić. Lepiej chyba naświetla tę sprawę inne wyznanie z „Rodzinnej Europy”:

„Nie ufając idei wszechświata jako mechanizmu — bardzo ładne osiągnięcia ale nie z nich nie wynika — dawałem sobie pozwolenie na przesady

i składając ofiary drobnym bóstwom leśnym byłbym zgodny z sobą, wiedząc, że postępuję absurdalnie, ale jeszcze mocniej wiedząc, że robię dobrze, bo łączność z siłami, które są, choć nie da się ich nazwać, wymaga gestów symbolicznych. ...Stale zanurzony w wielkiej całości byłem, jak to się mówi, naturą do głębi religijną”.

Wspomniałem kilka razy w tym szkicu o nihilizmie poezji Miłosza. Jak to pogodzić z jego żywiołowym oporem przeciw wszystkiemu co w nowoczesnej poezji i nowoczesnej sztuce wywodzi się z nihilizmu? Dlaczego, jeśli szczytowym przedstawicielem nihilistycznej literatury współczesnej jest Samuel Beckett, Miłosz jest „anty-Beckettem”, nie tylko w teorii, ale w swym dziele poetyckim? Przecież jeśli się porówna treść ich dzieł — i tu i tam zasadniczym tematem jest przeświadczenie, że jedyną prawdą jest śmierć, wszystko inne złudzeniem. Pozorna ta sprzeczność wynika, wydaje mi się, z tego, że współcześni nihilści naprawdę kochają śmierć, naprawdę nienawidzą życia. Jeśli zaś stałą skargą Miłosza jest że „życie jest niedosiężne”, to dlatego, że potrafił on osiągnąć tego życia tak intensywnie, tak głęboko, jak jest to w ogóle dla człowieka możliwe. Że rozpacz jego jest egzystencjalna a nie „subiektywna”. Miłosz tak kocha życie, że chciałby aby każdy obraz tego filmu, którym jest życie indywidualne trwał zawsze. Wyraził to we wczesnym wierszu „Spotkanie” (1937):

*Jechaliśmy przed świtem po zamarzniętych polach
Czerwone skrzydło wstawało, jeszcze noc.*

*I zając przebiegł nagle tuż przed nami,
A jeden z nas pokazał go ręką.*

*To było dawno. Dzisiaj już nie żyją
Ni zając, ani ten co go wskazywał.*

*Miłości moja, gdzieś są, dokąd idą
Błysk ręki, linia biegu, szelest grud —
Nie z żalu pytam, ale z zamyślenia.*

1937, Wilno.

Dziwnym zrządzeniem losu dwaj czołowi pisarze polscy — Miłosz i Gombrowicz — żyją na emigracji. Mimo że nie wolno wydawać ich dzieł w Polsce, wpływ ich na młodych pisarzy krajowych jest duży. Zastanawia mnie jednak fakt, że zarówno u Miłosza jak u Gombrowicza, młode pokolenie wydaje mi się

najbardziej czułe na cechy, które uważam za pochodne, drugorzędne. I tak, Gombrowicz jest w Polsce „mistrzem” jako satyryk, humorysta, widzi się w jego dziele element absurdu, a nie uporczywą eksplorację sytuacji człowieka wśród innych ludzi. Poeci, na których znać wpływ Miłosza — to filozoficzni moraliści, waloryzujący czas historyczny. Nikt natomiast nie kontynuuje jego uporczywej eksploracji sytuacji człowieka w naturze. Może jest to los naprawdę wielkich twórców — wielkich dlatego że ich odkrycia są niepowtarzalne?

(*Kultura* nr 11, 1968)

POETA I HISTORIA

W 1945 roku przeczytałem z zachwytem wiersze Miłosza zebrane w „Ocaleniu”. Nie znałem poezji Miłosza przed wojną. Była to dla mnie rewelacja. W recenzji, którą napisałem wówczas dla *Salamandry* (miesięcznika 1-ej Dywizji Pancерnej, który wbrew symbolice nazwy nie wyszedł cało z ognia bitwy) pisałem jak bardzo Miłosz-poeta związany jest z kulturą, z historią, z Europą. Dla Miłosza kultura nie jest, jak dla wielu innych poetów, składem poetyckich rekwizytów, z którego czerpie się nazwy, pojęcia, imiona o pewnym napięciu magicznym, aby je użyć w kontekście osobistej mitologii. W genealogii poetów Miłosz należy do gałęzi która wydała Claudela, T. S. Eliota, Ezrę Pounda, do gałęzi wyrastającej z pnia historii, a nie — jak Rimbaud, Rilke czy Apollinaire — z głębin ludzkiego istnienia. Miłosz identyfikuje się z historią, wydaje się czasem że życie rodzaju ludzkiego jest dla niego bardziej realne niż życie osobiste. Okaże się zresztą później jak bardzo obce mu jest deterministyczne podejście do tego zbiorowego życia jakim jest historia. Do jakiego stopnia właśnie ten proces identyfikacji nakazuje mu widzieć w historii życie dramatyczne, pulsujące wolnym wyborem, ciężarne nadzieją, to znów przeczuciem katastrofy.

W „Ocaleniu” były już oznaki tego procesu psychicznego, spowodowanego hipnozą determinizmu historycznego, z którego tak przejmująco zdał sprawę Miłosz w „Zniewolonym Umyśle”. Poeccie dano już do ręki uniwersalny klucz „diamatu”, nauczono go już pozornie logicznych odpowiedzi, które ma dać Edyp na pytanie Sfinksa. Miłosz wiedział (choć może nie całkiem świadomie), że ma się pożegnać z kulturą, ze sztuką i z historią. Dlatego może tak przejmująco brzmiał jego wiersz „Pożegnanie

z Szekspirem". W wierszu tym Miłosz żegnał się z rekwizytami poezji szekspirowskiej, z gwiezdą nocą Werony, z Julią i z Malvogliem. Ale może dlatego że w dziedzinie sztuki dzieło Szekspira nierozłącznie związane jest z życiem, wydało się że Miłosz żegna się nie tylko z Szekspirem a z życiem samym. Pożegnanie jest jednak też formą stosunku, a nawet stosunku nieraz rozdzierająco żywego. I dlatego Miłosz, pozornie żegnając świat duńskich zamków, włoskich pałaców, wysp bajecznych i letniej nocy — żył swoim wierszem w tym świecie ze wzmożoną intensywnością. I to skłoniło mnie do napisania osiem lat temu w recenzji z „Ocalenia”, że Miłosz może w Polsce żyć i pisać, dopóki „żegnanie” historii i kultury będzie programowo wskazane czy dopuszczone. Dopóki będzie można z melancholijnym westchnieniem stwierdzić że czas zerwać z przeszłością i zwrócić się ku „nowej epoce” (w westchnieniu tym zachowując z przeszłością ożywczy kontakt). Ale takie pożegnanie nie może trwać wiecznie. Nawet na scenie opery stojące naprzeciw siebie chóry, śpiewające przez połowę aktu *Adieu, Adieu*, lub „... bo czas już iść, bo iść już czaaas”, wreszcie rozstają się, kończy się pożegnanie. Kiedy ta chwila nastąpi — pisałem — Miłosz będzie musiał zamilknąć, lub opuścić Polskę. Było to oczywiście intuicyjne uproszczenie problemu.

Jak wygląda dziś pozycja Miłosza, po wydaniu zbioru „Światło Dienne”? To co najsilniej uderza w tym tomie, to fakt że Miłosz może włączyć do zbioru wydanego na wygnaniu wszystkie wiersze napisane i ogłoszone w Polsce. Uderza odwaga człowieka który śmiał napisać i opublikować w *Twórczości* w roku 1948 taki wiersz jak „Traktat Moralny”. Warto zacytować ostatnie jego strofy, przejmujące ostrością wizji, bezkompromisowym pesymizmem, stanowiące niesłychane wyzwanie rzucone reżymowi:

*Na dziś nie daję ci nadziei
Nie czekaj darmo treuga Dei,
Bo z życia które tobie dano
Magiczną nie uciekniesz bramą.
Idźmy w pokoju, ludzie prości.
Przed nami jest
— „Jądro ciemności”.*

Odwagę tę, siłę tej postawy trzeba tym mocniej podkreślić, że Miłosz w „Zniewolonym Umyśle” daje nam przenikliwą analizę „kapitulacji” intelektualistów wobec „Nowej Wiary”. Sa-

memu odważnie walczyć — ale umieć zrozumieć tych którzy nie walczyli — oto postawa dość wyjątkowa.

W prasie emigracyjnej obrzucono Miłosza błotem. Byli prze-mytnicy, byli i obecni dwójkarze, a nawet niestety autentyczni przedstawiciele polskiej kultury dali upust w artykułach charakterystycznie upstrzonych słownictwem zapożyczonym z Ochra-ny i NKWD jakimś obłędnemu zaślepieniu. Wśród stosu oszczerstw, zniekształceń, szantażowych chwytów i nonsensów powtarza się uporczywie pytanie: „dlaczego Miłosz wybrał wy-gnanie?”. „Światło Dienne” daje na to pytanie odpowiedź jasną i ostateczną — Miłosz nie zrywał z reżymem tak długo jak długo miał możliwość walczyć z nim otwarcie swoim wier-szem. Przełom dokonany w Polsce w dziedzinie „polityki lite-rackiej” w latach 1948-1949 był tego rodzaju że Miłosz nie mógł już mieć nadziei na publikowanie swoich wierszy nawet przy stosowaniu „Ketmanu”. Gałczyński — ostatni w Kraju auten-tyczny poeta — mógł pisać pod każdym reżymem. Wiersz jego jest naturalny i bezpośredni jak śpiew ptaka (czy raczej jak bek leśnego kozła). Aluzja historyczna jest u Gałczyńskiego przypadkowa, odpowiada jedynie jego wewnętrznej mitologii. W poezji Gałczyńskiego wydaje bal Salomon — ale równie dobrze może go wydać Stalin czy Bierut. Gałczyński jest obrońcą absurdu (tego poetyckiego tlenu i azotu). Może on chwalić PZPR, plany pięcioletnie, przeklinać Amerykanów, prawić bzdury o wojnie bakteriologicznej — to tylko zewnętrzna szata jego wierszy. Pod tą czapką niewidką siedzi rogaty, przekorny diabeł, kozłi faun roześmiany od ucha do ucha, sprośny Marchońt urzęnięty polską wódką. Wiersz Gałczyńskiego jest niezmiernie ważny dla życia w dzisiejszej Polsce. Mami jak błędny ogień, huka jak echo po lesie, ma w sobie krew i spernę i przeczy, każdym słowem przeczy higienicznej, abstrakcyjnej, kaznodziejskiej nudzie, którą jak nową zarazę niesie ze sobą świat komunistyczny. Ale Gałczyński jest potomkiem Villona i może spokojnie nabierać, na-ciągać, „kajać się” — jak wielu artystów pierwszej miary pozostał dzieckiem i nic nie może zdegradować jego natury, która pozostaje dumna, wolna i nietknięta przez uczynki. Gałczyński byłby wolniejszy w obozie koncentracyjnym niż Miłosz w anar-chistycznej utopii. Bo Miłosz nie jest poetą wolnym. Cięży na nim jak kamień grzech pierwotny poczucia odpowiedzialności nie tylko wobec własnej natury, ale wobec ładu społecznego, wobec ludzi, wobec „historii”.

W epoce jedności cywilizacyjnej, w jednym z tych „złotych wieków” ludzkości związanej wspólną wiarą w celowość bytu,

Miłosz byłby zapewne szczęśliwszy jako twórca. Zatopiłby się wówczas w świat który jest mu najbliższy, w organiczne misterium przyrody. Najczystsza poezja Miłosza tkwi w naturalnej genezie, w intuicji tworzenia się form, w odczuciu żywotnych soków materii. Jest to poeta narodzin. Poeta — czy człowiek —

*„Pierwszy raz widzi światło.
Świat jest jaskrawym światłem.
Nie wie że krzyczą
Jaskrawe ptaki.
Ich serca biją szybko
Pod ogromnymi liśćmi.
Nie wie że ptaki żyją
W innym czasie niż człowiek.
Nie wie że drzewo żyje
W innym czasie niż ptaki
I będzie szło powoli
Do góry szarą kolumną
Myślące korzeniami
O srebrze podziemnych królestw”.*

Ten organiczny świat Miłosza żyje poza historią. Poeta może go ogarnąć wizją jednoczesną, jakby przekrój geologiczny na którym widnieją pokłady różnych epok. Życie ziemi, życie wszystkich przeszłych i przyszłych zwierząt, życie oceanu, w którym:

*„... delfin wygląda z fali
Twarzą czarnego chłopca
I w płynnych miastach pustyni
Pasą się lewiatany”.*

Niestety mało takich wierszy daje nam Miłosz. Poczucie odpowiedzialności, historia krążąca w jego żyłach jak krew, zmusza go do wzięcia udziału w dyskusji, której może najważniejszą stawką jest samo istnienie poezji:

*„Niestety, kraina pozorna
Kaktusowego cienia
Włochata gwiazda wieczorna
Imitatorka milczenia,
Niestety świerszcze przebrane
Z muszlą na łasce pątników...”*

„Niestety...” To słowo, jak w „Ocaleniu”, nadal rozbrzmiewa echem w poezji Miłosza.

*„O Terpsychore, Euterpe,
Ja przecież tak was kochałem!
Na wietrze niezdarnych cierpień
Kolibra dom budowałem”.*

I wobec wezwania historii, wydaje się Miłoszowi że kraina jego poezji jest fikcją:

*„Niestety, wiatr pióra porwał,
Gaśnie kraina pozorna”.*

Zajmując głos w dyskusji, zanurzając się w aktualność, przyjmując paraliżującą nieraz odpowiedzialność człowieka wobec epoki, Miłosz wie, że broni samej możliwości tworzenia. Oto czego żąda od poety mędrzec nowej Republiki, z której poezja będzie wygnana tak jak z Republiki Platona:

*„My krzywdy twojej tu nie chcemy,
Pierś otworzymy bezboleśnie,
Węgiel gorący z niej wyjmujemy.*

*Żyć będziesz od cierpienia wolny.
Poczytność damy ci i sławę.
Niech wiersz twój, zamiast toczyć wojny,
Kształcąca ludziom da zabawę”.*

I Miłosz wie że:

*„Stanie się tak. I popiół szary
Zakryje strony jego pisma.
Choć będą śniły się koszmary
Nikt do nich głośno się nie przyzna”.*

Walcząc w obronie poezji i życia, musi Miłosz zanalizować przeciwnika, zrozumieć jego postawę i osądzić ją — zrozumieć swą własną postawę, osądzić siebie samego. Stąd tyle wierszy w „Świetle Dziennym” będących właściwie esejami w formie poetyckiej. Do nich należy „Traktat Moralny” z kapitalną analizą

schizofrenii współczesnego człowieka, która ze specjalną siłą występuje u teoretyków komunizmu:

*„Ja tutaj tylko ci przypomnę,
Że diabeł, jak z lektury wiem,
Jest séparé de lui-même.*

*Unikaj tych co w swoim gronie
Pograwszy w polityczne konie,
Gdy na kominku ogień trzaska,
Wołają: lud, a szepczą: miazga,
Wołają: naród, szepczą: gie.
Myślę że robią bardzo źle,
Bo upajają się pozorem.
Sami są tylko meteorem
I lata ich czekają długie,
Gdy ich obracać będą pługiem,
I dużo wody minie w Wiśle,
Nim o nich znowu ktoś gdzieś piśnie”.*

Albo „Portret z połowy XX wieku”:

*„Przyrównuje siebie do Rzymianina, w którym kult Mitry
[zmieszał się z kultem Jezusa.
Dawne wiary w nim nie wygasły. Czasem myśli że jest we
[władzy demonów,
Gromi przeszłość, bojąc się że kiedy ją zgromi, nie będzie miał
[gdzie złożyć głowy.
Najchętniej gra w karty i szachy, żeby własnych nie zdradzać
[tajemnic”.*

Wiersze te, przy całej inteligencji i wnikliwości, wydają się należeć raczej do sfery czynu niż do sfery poezji. Zresztą czyż pomieszenie tych dwóch sfer nie jest właśnie dylematem twórcy który przyjął na siebie odpowiedzialność wobec epoki? Wszystko co Miłosz mówi w tych wierszach można właściwie powiedzieć prozą, chociaż może satyra, pamflet — nie na próżno „Światło Dienne” otwiera inwokacja do Swifta — z natury rzeczy należą do prozy wierszowanej.

Czyżby Miłosz w obronie poezji zaniechał poezji samej? Nie — dlatego że dla autentycznego poety jakim jest Miłosz poezja jest jak oddech. Nawet w wierszach „programowych” znajdziemy

błyskawiczne intuicje, obrazy które uwieczniają płynny nurt rzeczywistości:

*„W dalekim, wielkim mieście gdzie nocami straszy
Sine światło kamiennych tuneli i cień
Ostrą piersią rzucają nagie manekiny...”*

Albo:

*„Oto godzina kiedy z lokomotyw
Wysuwa się ręka maszynisty z kubkiem kawy,
Kiedy we fioletowych kaplicach Amoco i Esso
Zасыpiają strażnicy benzynowego obrządku,
Z głową na łokciu, pod tarczą zegarów”.*

Wydaje się czasem że Miłosz zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa jakim jest dla jego poezji „zaangażowanie” w dyskusję która może być zasadnicza, w której ważą się losy cywilizacji, ale która jest przecież dyskusją powierzchowną wobec problemów właściwych poezji — czyli po prostu wobec magii słów.

Uciekając od nękających go problemów, od społecznego sumienia, widzi on ratunek w świecie konkretnych spraw i rzeczy:

*„Oto świat twój na ostrzu miecza:
Zrywa się wiatr, na trawie wznieca
Uschniętych liści małe wiry,
Gołębie się nad daszek wzbity
Zaszczeptał pies, przebiegło dziecko,
Ktoś komuś daje znak chusteczką.
Oto twój świat. On jest na szali”.*

Ten urok „konkretności” widać już w cyklu „Świat”, zawierającym wiersze w których świadoma naiwność wizji nigdy nie razi „or-ot-owością”, nigdy nie przechodzi w banał. „Przypowieść o Maku” z tego cyklu jest jednym z najpiękniejszych polskich wierszy metafizycznych.

W „Prise du Pouvoir”, nagrodzonej powieści Miłosza, kluczowym może ustępem jest list australijskiego lotnika, w którym wieczór spędzony w niewoli we Włoszech, liściasta altana, zmysłowa miłość do kobiety, owinięte w słomę „fiasco” wina urastają do symbolu samego życia. Wobec starcia dwóch cywilizacji, wśród zgłiszcz murów i ludzi, wśród bohaterskich zrywów które

niczemu nie służą ostaje się może tylko to jedno — letni wieczór, ciepłe ramię kobiecie.

Nie ma nic ważniejszego dla sztuki jak konkretna wizja życia (nie chodzi tu o ostrość soczewki, czy realistyczne spojrzenie — konkretny jest Lautréamont i Jarry, tak jak konkretny jest Proust czy Henry Miller). Może zwolna budząca się świadomość artystycznej bezpłodności na którą skazane jest każde podejście abstrakcyjne do życia sprawia, że coraz więcej pisarzy stawia tę właśnie „konkretność” na piedestale. Ale wizja konkretna dana jest naturalnie — albo jej nie ma. Na nic się nie zda nawoływanie do niej — w ten sposób można tylko stworzyć jeszcze jedną abstrakcję — abstrakcję „konkretności”. Miłosz ma w sobie tę zdolność konkretnej wizji — lecz grozi mu zawsze dualizm, spowodowany tendencją do abstrakcyjnego myślenia.

Pisząc w latach powojennych Miłosz, z wrodzonym mu poczuciem społecznej odpowiedzialności, nie mógł zadowolić się tłumaczeniem Szekspira, co może by mu dało więcej jako poecie. Musiał walczyć — i wiele zawartych w „Świetle Dziennym” wierszy daje świadectwo tej walki, która mogła być bardziej owocna niż cokolwiek co leży w granicach naszych możliwości na emigracji. Niestety walkę tę przerwała cenzura i zaciskające się kleszcze dyktatury. Niestety — dla literatury w Polsce. Gdyż Miłosz w atmosferze wolnej nie będzie się już może czuł zmuszony do zajmowania głosu w dyskusji aktualnej, będzie mógł nawrócić do swego poetyckiego świata — jedynego w którym go nikt nie zastąpi. Zapowiedź dojrzewania nowej miłoszowej poezji, a zarazem spojrzenie na ubiegłe lata zawierają te piękne strofy o Mittelbergheim:

*„Oczy mam jeszcze zamknięte. Nie goń mnie
Ogniu, potęgo, siło, bo za wcześniej.
Przeżyłem wiele lat i jak w tym śnie
Czułem że sięgam ruchomej granicy
Za którą się spełnia barwa i dźwięk
I połączone są rzeczy tej ziemi.
Ust mi przemocą jeszcze nie otwieraj,
Pozwól mi ufać, wierzyć że dosięgnę
Daj mi przystanąć w Mittelbergheim”.*

(Kultura nr 1-2, 1954)

KLASYK NA WYGNANIU

Znakomity eseista angielski George Orwell wysunął niedawno tezę, że w kraju totalnym, a nawet tam gdzie „wolność” krępowana jest świadomym zakłamaniem, jedynie poeci spośród ludzi piszących mogą swobodnie tworzyć. Oczywiście jest, że prawdziwy poeta może nawet w odzie pochwalnej na cześć dyktatora uchwycić ową *vision immédiate*, w której Paul Valéry widział istotę poezji. Skoro jednak mówimy wyłącznie o poezji europejskiej, nie sposób pominąć tych elementów klasycznych, tej humanistycznej ciągłości która sprawia że nie możemy dziś ocenić ani zrozumieć większości współczesnych poetów nie znając Wirgiliusza, Shakespeare’a, Racine’a. Ileż wierszy przemówi do nas wtedy dopiero, gdy odgadniemy w nich zadumanie Prospera, czy usłyszemy daleki krzyk Fedry.

Rozumiał to Czesław Miłosz, poeta o wyraźnie klasycznych skłonnościach, kiedy pisał przed wojną, jakby dziwnym przecuciem tknięty „O książce”:

*„Już nam z twoich kart nigdy nie zaświeci mglisty
wieczór na cichych wodach, jak w prozie Conrada,
ani chórem Faustowskim niebo nie zagada
i czoła zapomniany dawno wiersz Hafisa
chłodem swoim nie dotknie, głów nie ukołysz,
ani Norwid surowe nam odkryje prawa
dziejów, które czerwona przestania kurzawa”.*

(Warszawa „Czytelnik”, 1945)

W „Ocaleniu” Miłosza widzimy cały dramat poety, który zawsze należał do „lewicy”, który współczesność polską ocenia

siłą rzeczy pod kątem urzeczywistnienia pewnych swoich postulatów i który może przez to samo czuje się w niej dziwnie zdeorientowany. Nie możemy wątpić że w wierszu poświęconym St. Ign. Witkiewiczowi mającym wyrażać ostatnie doznania i myśli tego wyjątkowego artysty przed samobójstwem popełnionym w 1939 roku w obliczu zbliżających się wojsk sowieckich, Miłosz pisze w istocie o swoim własnym rozdarciu wewnętrznym:

*„Oto zwycięża ludzkość, zacięta i płodna,
Która nie pragnąc tajemnicy mnoży się i trwa.
Ja, wbrew jej woli chciałem sięgnąć do dna,
Chociaż ona ma słuszość — bo t a k tylko
Dosięga się dna”.*

Ale przecież rolą poety właśnie jest „pragnąć tajemnicy” i „chcieć sięgnąć do dna”. Dochodzimy tutaj do sedna konfliktu Miłosza — ideologa politycznego i Miłosza — poety. Stąd gryząca ironia z którą pisze o „państwie złotego środka”, stąd nienawiść tego klasyka do wszelkich prób stosowania klasycznych norm w życiu:

*„I będzie potem rząd ni z prawicy, ni z lewicy
I będzie potem pół oświaty i pół reformy,
Pół wolności, pół ucisku i pół wyrzeczenia,
Żeby mieli nad czym jęczyć zgorzkniali poeci”.*

Miłosz czuje potrzebę piękna, radości życia, potrzebę nade wszystko zanurzenia się w odwieczną rzekę poezji. Pisze: „Są gdzieś miasta szczęśliwe...”, gdzie

*„... długo w nocy bzyka mandolina,
Ptak rośnię pieśni strąca z piór przed świtem”.*

A gdzie indziej znów:

*„Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości.
Bo zginie wasz świat”.*

Ale traktuje to wszystko zarazem jako pokusę, którą należy

odrzuć. W przejmującym wierszu „Pożegnanie” bierze poetycki rozbrat z tym wszystkim co stanowi surowiec poezji:

*„Odrzucić. Odrzucić wszystko. To nie to.
Nie będę wskrzeszać ani wracać wstecz.
Śpijcie, Romeo i Julio, na wezgłowie z potrzaskanych piór,
Nie podniosę z popiołu rąk waszych złaczonych.
Opustoszałe katedry niech nawiedza kot
Świecąc źrenicą na ołtarzach. Sowa
Na martwym ostrołuku niech uściele gniazdo”.*

Cóż zatem pozostaje? To pytanie zadaje sobie sam poeta:

*„Po odrzuceniu pieśni i zapachu wina,
Przysiąg i skarg, i diamentowej nocy,
I krzyku mew, za którym biegnie blask
Czarnego słońca.*

*Z życia, z jabłka, które przeciął płomienisty nóż,
Jakie ocali się ziarno.*

*Synu mój, wierzej mi, nie zostaje nic,
Tylko trud męskiego wieku,
Bruzda losu, na dłoni.
Tylko trud,
Nic więcej”.*

Czy przy takim stanowisku pozostaje przynajmniej nadzieja na poezję? Trudno dać odpowiedź na to pytanie, zwłaszcza wiedząc jak niewiele strun ma lira opiewająca „piękno maszyny”. W każdym razie jakakolwiek poezja by się ostała, nie byłaby nią poezja Miłosza. Nawet chcąc ją odrzucić całą siłą woli, Miłosz tkwi niezmiennie w kulturze europejskiej. Na próżno woła z rozpaczą i triumfem w głosie: „Mój synu. Nie ma Werony”. Bo w jego własnej poezji Werona pozostanie zawsze.

W tej pobieżnej recenzji trzeba się było ograniczyć do jednego, ściśle intelektualnego aspektu poezji Miłosza. Przed wojną był on szerokiej publiczności za mało znany, a jest bez wątpienia jednym z poetów polskich największej miary. Uderzająca jest bliskość jego poezji do nowoczesnej poezji angielskiej. Podobne rozwiązania formalne, podobne poszukiwania słów, które rzeczy-

* wistości poetyckiej nie odmalowują ale ją tworzą. Nie sposób nie zacytować jeszcze:

*„... I opowiem tobie
o mieście na wodzie i o rabbim z Bacharach
i o nocach florenckich. I jeszcze tam stanie*

*walący się niski mur, gdzie drzemał w żałobie
zapach dawnych, dawnych deszczów i trędowata trawa
zimna i tłusta, pryśnie szorstkimi kwiatami
na niemy potok”.*

Albo ten chór z „Pieśni”, wiersza o problematyce głęboko chrześcijańskiej, który tak przypomina chór kobiet z Canterbury T. S. Elliota:

*„Chyłą się ciężkie okręty, jadą miedziani bratowie,
kołyszą karkami zwierzęta, motyle spadają do mórz,
kosze wędrują o zmierzchu i zorza mieszka w jabłoni,
wszystko jest z ziemi poczęte, wszystko powróci do niej”.*

Poezja Miłosza jest klasyczna i prosta. Niech nie zraża niewyrobionego czytelnika brak melodii do której przyzwyczaili nas Skamandryci. Jest w wierszu Miłosza prawdziwa muzyka, nieraz dysonansowa. Jest nade wszystko wizja i wyłącznie poetycka umiejętność wypowiedzania rzeczy których INACZEJ powiedzieć nie można:

*„Najpiękniejsze ciała są jak szkło przezroczyste.
Najsilniejsze płomienie jak woda, zmywają zmęczone nogi
[podróżnych].
Najzieleniejsze drzewa jak ołów rozkwitły w środku nocy.
Miłość jest piaskiem potykany wyschłymi ustami.
Nienawiść słonym dzbanem podanym spragnionemu”.*

(Salamandra nr 1, 1946)

CZESŁAW MIŁOSZ — HISTORYK LITERATURY RZECZPOSPOLITEJ

W chwili gdy sława i chwała nagrody Nobla (spotęgowane wymową losu laureata) wprowadzają pod polskie strzechy wielkie dzieło poetyckie, którego piękno jest nie mniej misterne od piękna Mickiewicza, a materia nie mniej kulturalnie rozległa od materii Norwida, szkoda doprawdy, że najdostępniejsza książka Miłosza, którą każdy polski czytelnik mógłby przeczytać z równym zainteresowaniem i pożytkiem (z równą przyjemnością) została napisana (przepraszam: podyktowana) po angielsku i że nikt jej dotąd nie przetłumaczył na język polski. Mowa oczywiście o jego *The History of Polish Literature* (Collier — Macmillan, Londyn i Nowy Jork, 1969).

Gombrowicz, który cenił Miłosza bardzo wysoko, wyrzucał nieraz swemu przyjacielowi, że „traci czas” na prace o charakterze uniwersyteckim: „Czy wyobrażasz sobie Nietzschego, który pisze *pod-ręcznik*?”, zapytywał, skandując ironicznie. A przecież to 500-stronicowe tomisko, które otrzymał na krótko przed śmiercią, sprawiło mu wielką radość. Po angielsku nie rozumiał, ale trzymał je na stoliku przy łóżku, kartkując poświęconych mu 10 stron, a fotografia (jedyna w tym dziele pisarza żyjącego) przypominała mu zapewne, że wreszcie i on „wieszczem jest”. Żałuję, że nie mógł tej osobliwej historii polskiej literatury przeczytać. Mimo twierdzenia Miłosza, że są z Gombrowiczem „mało do siebie podobni, sprężnięci w parę przez okoliczności zewnętrzne [...] dwaj emigranci przez polską emigrację piołunem karmieni”, i jeden, i drugi mają jedną cechę wspólną, a mianowicie tę samą niechęć do polskich stereotypów, zarówno w świadomości narodowej, jak i w zachodnim zwierciadle.

Zwracając się do czytelnika obcego, Miłosz przypomina w swoim wstępie, że polska literatura, celująca w poezji i teatrze, bardziej niż w powieści, jest mało dostępna w tłumaczeniach, i że przesłania ją często fałszywy banał, który w romantyzmie widzi sedno polskiej literatury i historii, nieodłącznie je wiążąc z katolicyzmem. Jedno z głównych zadań, jakie sobie Miłosz stawia w tej książce, to wykazanie, że oba te stereotypy są świeżej stosunkowo daty, i prześledzenie ich nawarstwienia. Przypomina, że język polski wszedł do literatury dzięki Reformacji, gdyż aż do XVI wieku był tłumiony przez łacinę, język Kościoła; że polski język literacki ukształcił się w ciągu sporów religijnych spowodowanych nauczaniem Jana Husa, a później Lutra i Kalwina, że Polska Złotego Wieku znana była w Europie jako „raj heretyków”. Mimo zwycięstwa Kontr-Reformacji, to dziedzictwo intelektualnego buntu nie zostało nigdy zaprzepaszczone. Przekazali je publicyści Wieku Oświecenia i dziewiętnastowieczni demokraci liberalnej inteligencji, która dominowała w polskiej literaturze aż po ostatnią wojnę. Stąd „osobliwa dychotomia”, w której Miłosz widzi mniej lub więcej stały rys polskiej literatury: „emocjonalny moralizm, wyrosły oczywiście na silnym podłożu etyki chrześcijańskiej, współistnieje w niej zawsze z antyklerykalizmem i bezwzględny sceptycyzm wobec wszelkich dogmatów (religijnych czy politycznych)”.

W imię właściwego mu historycyzmu Miłosz pisze: „Literatura wydaje mi się serią chwil w życiu gatunku, skoagulowanych w język, a przez to dostępnych dociekaniom potomności”. Każda część jego książki, podzielonej, na modłę dawnych podręczników, na okresy konwencjonalne (Średniowiecze, Odrodzenie, Barok itd.), poprzedzona jest długim i wnikliwym wstępem historycznym, w którym porusza tło gospodarcze, intelektualne, polityczne danej epoki.

„Historia Polski i jej literatury — pisze Miłosz — wydaje mi się niesamowita i pełna sprzeczności: słowiański naród, którego pisarze aż do Odrodzenia używali jedynie łaciny; ogromne państwo, które poprzez wieki stawiało opór Teutomom, Turcji i Moskwie, lecz poprzez nadużycie swego parlamentarnego ustroju rozpadło się dosłownie, podczas gdy jego niegdyś słabsi sąsiedzi podzielili je między sobą i starli z mapy Europy na z górą sto dwadzieścia lat; zadziwiająco żywotny lud, łatwo wpadający w ogłupiałą apatię, a cnoty swe wyrażający jedynie w okolicznościach, które by zdruzgotały i unicestwiły każdą inną ludzką społeczność; wyrafinowany smak (poezja liryczna na miarę elżbietańskiej Anglii), wsparty ironią i błyskotliwą inteligencją, ale

zawsze zagrożony pijackim bełładem i parafialnym bełłotem; obyczaje religijnej i politycznej tolerancji, nabyte w wielowyznaniowej i wielonarodowej Res Publicae pod wybieralnym królem, które załamały się, pod naporem zbiorowych nieszczęść, na rzecz zranionego, chorobliwego nacjonalizmu”.

Na wszystkie te punkty książka Miłosza rzuca światło nowe i oryginalne. Żadna poprzednia historia polskiej literatury nie brała pod uwagę (o ile wiem) tekstów napisanych w wieku XVI i XVII po rusku. Miłosz o nich pamięta, śledzi szerzące się w nich polonizmy i pozwala zrozumieć chwilę, gdy szlachta Wielkiego Księstwa porzuca swój rodzimy język na rzecz polskiego, podobnie jak przechodzi z prawosławia na katolicyzm. Któż z nas (mówię o moim pokoleniu) zdawał sobie sprawę z wagi, w skali europejskiej, polskich ośrodków myśli żydowskiej poprzez wieki? Miłosz poświęca im pasjonujące strony, skupiając się na mesjanistycznych ruchach polskich Żydów, uczniów w XVIII wieku Sabbatai Zewiego, kulminujących w chasydyzmie i frankizmie.

Oprawdzana przez swego przyjaciela Gustawa Herlinga-Grudzińskiego po wojskowym cmentarzu na Monte Cassino, Maria Dąbrowska powtarzała głucho, patrząc na prawosławne, unickie, żydowskie groby, tak liczne tam wśród katolickich: „To ostatni cmentarz Rzeczypospolitej!”. W tym sensie książka Miłosza jest doprawdy historią literatury Rzeczypospolitej.

Stwierdziwszy w swym wstępie, że podyktował swą *Historię* ze względów ściśle utylitarnych (brak podobnego podręcznika w języku angielskim), Miłosz dodaje: „Ani przez chwilę w ciągu mej pracy nie doznałem nudy; więcej miałem z tym zabawy niż trudu i mam nadzieję, że pewne ustępy zachowały ślad mego uśmiechu”. Jeśli o mnie chodzi, uśmiech ten jest zawsze obecny — i zaraźliwy. Uważając literaturę za pamiętnik narodu, Miłosz poświęca na szczęście wyjątkowo dużo miejsca sprawom nie związanym z żadnym arcydziełem, ale które najżywiej świadczą o danej epoce. Nie wyklucza niczego, co dziwne, zabawne, niezwykłe. Nie sposób przekazać tu czytelnikowi uroku tych cytatów, spostrzeżeń i uwag, gdyż stanowi o nim samo ich bogactwo. Ale oto kilka przykładów, przerzucając chronologicznie strony tej gęsto przez lata zakreślonej przeze mnie książki.

Pierwsze polskie zdanie, zapisane przypadkiem, znaleziono w klasztorным inwentarzu z XIII wieku. Chłop zwraca się do mielącej zboże żony z serdecznym słowem: „Daj at ja pobrusa, a ty pocivay”. Czyż to nie sam duch tego, co w polskiej poezji sielskie i tkliwe? Inną wymowę ma gombrowiczowski wręcz

cytat z łacińskiej kroniki Kadłubka, u progu XIII wieku: „Nic w człowieku bardziej doskonałego od jego niedoskonałości”.

Tych, którzy doceniają manichejskie podłoże psychiki i umysłu Miłosza, nie zdziwi, że poświęca on cały rozdział Braciom Polskim, Anabaptystom, Arianom. Przypomina, że na soborze w Konstancji (1414-1418), jedynie polska delegacja kościelna starała się bronić Husa, nie zważając na antypolską propagandę Zakonu Krzyżowego, który puszczał w obieg wierszyki zadziwiająco aktualne (tłumaczą z angielskiego, rzecz jasna, te łacińskie rymy):

Gdy schizmatyk blisko, Polak z nim w przymierzu;

Gdy chrześcijan obraża, obacz czy nie Polak.

Jeśli księżę mordują, to pewnie też Polacy.

Kiedy kto łży Papieża, to Polak niechybnie.

Wśród barokowych poetów Miłosz całą stronę poświęca Janowi Zabzycowi (? - 1629), którego *Mars moskiewski krwawy* jest rekordowo długim oktostychem: pierwsze litery każdego wiersza odczytane pionowo dają imię Dymitra Iwanowicza z wszystkimi jego tytułami.

Rozdział poświęcony *Niestychanemu Potockiemu* jest wnikliwą analizą tajnego, ciemnego oblicza Oświecenia. Pisząc o Fredrze, wspomina Miłosz kapitalny esej Jerzego Stempowskiego o *Panu Jowialskim*. Z *Kronik tygodniowych* Prusa wyprowadza genealogię filozofii społecznej Antoniego Słonimskiego.

Wyraz ciepłego stosunku Miłosza do Orzeszkowej i Konopnickiej poprzedza dość surowy sąd o swym poprzedniku w noblowskim panteonie. Trudno ocenić Sienkiewicza obiektywnie — pisze — „gdyż łączył w sobie rzadki dar narracyjny z brakami dość ważkimi, by go zdyskwalifikować jako poważnego pisarza”.

Zwracając się do czytelnika obcego, Miłosz kilku nowszych pisarzy zalicza do pierwszej międzynarodowej klasy.

„Leśmian, który dla wielu jest najdoskonalszym polskim poetą XX wieku, stanowi z wielu względów zjawisko w literaturze światowej jedyne”. Miłosz porównuje go do Yeatsa i kończy: „należy on do największych postaci nowoczesnej literatury europejskiej”. Dalej, oczywiście, Brzozowski (Miłosz wydał zresztą poświęcony mu długi esej w przekładzie angielskim). Wreszcie Irzykowski: „*Patuba* jest dziełem niezwykłym [...] jej zadziwiająca technika (autor opisujący swe kłopoty związane z pisaniem powieści) nawiązuje do Sterne’a i zapowiada jednocześnie eksperymentalną powieść europejską z lat dwudziestych”.

Spośród współczesnych pisarzy polskich, mniej znanych na

Zachodzie, Miłosz wyróżnia Parnickiego (porównując go zarazem do Roberta Gravesa i do Borgesa), Stanisława Vincenza, Aleksandra Wata.

Rzadko się zdarza, by wielki pisarz był zarazem autorem historii literatury, do której sam należy. Zawdzięczamy temu dyskretny bardzo, ale dla polskiego czytelnika ciekawy dziś autoportret, doprowadzony do roku 1966. Tłumaczę go w całości, zaczynając od wstępnej zapowiedzi (składają się nań trzy paragrafy: o twórczości Miłosza przed wojną, w czasie wojny i na emigracji):

„Wystawiam się na sarkastyczne uwagi, uwzględniając Czesława Miłosza jako jednego z polskich współczesnych poetów. Ale byłbym faryzeuszem udając wobec tej osoby większą surowość od polskich krytyków literackich”.

(1) Po krótkim opisie *Żagarów* i ich współzałożycieli („Przyjście wroga” Jerzego Zagórskiego ocenia Miłosz jako „najbardziej zadziwiający zestaw symboli we współczesnej poezji”), Miłosz sam się z kolei przedstawia:

„Najmłodszy z założycieli, Czesław Miłosz (1911 -), jest autorem tej książki i czuje się zakłopotany określając swój wkład. Urodzony w samym sercu Litwy, syn inżyniera, którego zawodowe wędrówki doprowadziły rodzinę aż na Syberię i na brzeg Wołgi, otrzymał dyplom magistra praw na uniwersytecie wileńskim. Jego pierwszy cienki tom wierszy „Poemat o czasie zastygłym” (1933) ucierpiał z powodu społecznych przemądrowań; następny jednak, „Trzy zimy” (1936), został uznany przez literackiego historyka i krytyka Kazimierza Wykę za najbardziej reprezentatywne dzieło „katastrofizmu”. Jego ciąg symboli, nieoczekiwanie ułożony w linie o klasycznym dźwięku, nawiązuje do klęsk na miarę kosmiczną. Krytycy skłonni byli sedno poezji Miłosza widzieć w micie Ziemi, wiecznie odnawiającego się opiekuńczego bóstwa, lub nazywali go jedynym prawdziwym panteistą w polskiej poezji. Nie można być pewnym, czy to prawda, skoro elementy chrześcijaństwa są również silne. Niewątpliwie natomiast poezja jego przeniknięta jest przyrodą jego rodzimej Litwy. Jego dzieło poetyckie zebrane w tomie pt. „Ocalenie” (1945) i wydane jako jedna z pierwszych książek w powojennej Polsce, określiło nowe podejście do historycznej tragedii i wraz z tomami *Ważyka*, *Jastruna* i *Przybosis* naznaczyło rozwój poezji polskiej w ciągu następnych 20 lat”.

(2) „Poeci uformowani przed wojną, którzy przeżyli hitlerowską okupację, przeszli przez próbę, która była wyzwaniem samej podstawy ich poetyckiego dzieła. Poezja osadzona jest

siłą rzeczy w humanistycznej tradycji i staje się bezbronna wśród ogólnego zdżiczenia. Akt poznania wiersza jest aktem wiary; jeśli wycie torturowanych słyhać w pokoju poety, czy jego działalność nie obraża ludzkiego cierpienia? A jeśli następna godzina może przynieść jego śmierć i zniszczenie rękopisu, czy poeta winien oddawać się takiej rozrywce? Niemal nadludzki wysiłek, by odpowiedzieć na te pytania walcząc jednocześnie z rozpaczą widoczny jest w tomach wydanych w latach 1944-1945. W Przybosa „Póki my żyjemy” (1944), w Jastruna „Godzinie strzeżonej” (1944), w Miłosza „Ocaleniu” pozostałości „katastrofizmu” przewyciężone są świadomością, że nawroty chaosu, choć powtarzać się będą zawsze, nie są ostateczne. Polemika z ponurą wizją Stanisława Ignacego Witkiewicza wydawała się obsesją tych trzech poetów, których walka o równowagę tkwiła w nurcie polskiej literatury, skłonny historię odczytywać na wzór pnącej się w górę spirali. W krótkiej, ironicznej „Piosence o Końcu Świata” Armageddon jest wieczny, lecz towarzyszą mu zawsze drzewa w kwiatkach, pocałunki kochanków, narodziny dzieci. Wyraża to w tym wierszu staruszek, który „byłby prorokiem, ale nie jest prorokiem, bo ma inne zajęcie”, skoro musi mimo wszystko hodować swe pomidory: „Innego końca świata nie będzie”. „Świat”, długi poemat Miłosza, napisany w roku 1943, jest jednym z najbardziej pogodnych wierszy w polskiej literaturze współczesnej. Jego strofy, „jak z abecadła”, opisują piękno najprostszych rzeczy i wyrażają wysiłek oparcia się pokusie całkowitej rozpacz.

„Gdy poeta ulega silnym wzruszeniom, jego forma staje się prostsza i bardziej bezpośrednia. Zdarzyło się to w czasie wojny wielu poetom, którzy poprzednio okrywali się złożoną syntaksą. Druga Awangarda była w znacznej mierze „antyestetyczna”, przyprowadzała swe wiersze prozaizmami, dążąc do pewnej nagości. Ta skłonność do najprostszego wyrazu odżyła w wielu wierszach Przybosa, Miłosza, Jastruna i Ważyka. Tkanina tych wierszy usnuta jest z elementów odziedziczonych po różnych szkołach awangardy, łącznie z surrealizmem. Elementy te zostały tu jednak użyte w całkiem odmiennym celu” (jako przykład zamieszcza tu Miłosz trzy wiersze: dwa swoje — „Biedny chrześcijanin patrzy na ghetto” i „Biedny poeta”, oraz „Wspomnienie” Jastruna. Należy tu dodać, że liczne wiersze w tej *Historii* cytowane są niemal zawsze *in extenso* i w dwóch wersjach: angielskiej i polskiej).

„Podczas gdy wielu młodych poetów podziemia zapożyczają splot pesymistycznych symboli od swych poprzedników z Drugiej

Awangardy, sami ci poprzednicy zwrócili się poniekąd przeciw sobie samym, starając się zachować równowagę między świadomością tragedii i aprobatą życia. Ich wściekłość, często wymierzona przeciw sobie, łagodzona była podłożem humanistycznego racjonalizmu". (W tym miejscu przechodzi Miłosz do następnego pokolenia poetów, z Tadeuszem Różewiczem na czele).

Po raz trzeci i ostatni pisze Miłosz o sobie w końcowej części *Historii*, poświęconej literaturze na emigracji:

„Konfliktu między niektórymi pisarzami i większością emigracyjnych czytelników nie można sprowadzić do sprawy smaku. Było to rozszerzenie przedwojennego konfliktu między intelektualistami i „inteligencją”, ową specyficzną sferą pracowników umysłowych, nie spotykaną ani w Europie Zachodniej, ani w Ameryce. Podział na liberałów i prawicę wewnątrz tej sfery szedł na emigracji w zapomnienie, co oznaczało regresję do najbardziej tradycyjnych postaw nacjonalistycznych. Ponieważ przemiany społeczne w Polsce prowadziły jej intelektualistów i literaturę w przeciwnym kierunku, czytelnicy emigracyjni byli specjalnie wrogo usposobieni do tych pisarzy, którzy wyemigrowali dopiero po okresie twórczym (krótszym lub dłuższym) w Polsce Ludowej. Różnice mentalności powodowały odmienny typ wrażliwości: i tak poezja Czesława Miłosza, na przykład, obca była czytelnikom emigracyjnym, a problemy, które go zajmowały, odrzucały ich. Miłosz opuścił Polskę w roku 1951, żył w Paryżu niemal dziesięć lat jako niezależny pisarz, a w roku 1960 przeniósł się do Stanów, gdzie wykłada polską literaturę na uniwersytecie kalifornijskim w Berkeley. Uważał się zawsze w pierwszym rzędzie za poetę, mimo że napisał szereg książek prozą, z których kilka przetłumaczonych zostało na wiele języków. *Zniewolony umysł* (1953) jest analizą umysłowych akrobacji, jakich musieli dokonywać wschodnioeuropejscy intelektualiści, aby móc przyjąć stalinowskie dogmaty. Książka ta ukazała się o kilka lat wcześniej od podobnych oskarżeń w Polsce, ale została zaatakowana w prasie emigracyjnej za rzekomo hegliańskie i marksistowskie zabarwienie. „Dolina Issy” (1955) jest powieścią bliską samego rdzenia poezji Miłosza. Nazwano ją „pogańską” z powodu jej dziecinnego zadziwienia światem, ale ta opowieść o dzieciństwie na Litwie, ze swymi prostymi obrazami przyrody, może wprowadzić w błąd czytelnika, gdyż w jej sednie ukryta jest wizja manichejska. „Rodzinna Europa” (1959) przedstawia autobiografię wschodniego Europejczyka od jego rodzimej Litwy, poprzez Rosję, Polskę i Francję. Z oczywistych względów nie tu miejsce na ocenę ewolucji Miłosza jako poety i tłumacza poezji.

W Polsce był autorem ściśle zabronionym od roku 1951 do 1956, wychwalanym w latach 1956-1958, znów zakazanym w okresie 1958-1966. Mimo tych fluktuacji, jego ściśle więzy ze społecznością polskich pisarzy nie zostały nigdy zerwane”.



Jeśli zaproszony przez redakcję *Twórczości* do współpracy w poświęconym Miłoszowi numerze, postanowiłem zająć się jego *Historią polskiej literatury*, to z trzech powodów. Po pierwsze, jedyna to książka Miłosza potraktowana przez rodaków naprawdę po macoszemu. Po drugie, od pierwszej chwili uważam, że wydanie jej po polsku byłoby z różnych względów niezmiernie ważne (mam nadzieję, że wydanie to stanowić będzie jeden z niepoślednich skutków jego nagrody Nobla). Jest jednak powód ważniejszy jeszcze, wobec którego ta *Historia polskiej literatury* jest jedynie przykładem. Otóż nie znam artysty tej miary co Miłosz, który by miał podobną szczodrość, bezinteresowność, powiedziałbym kompulsywne niemal poczucie służby dla jakiegoś ogólnego dobra. Świadczy o tym jego olbrzymi wkład w rozprzestrzenienie w angielskiej sferze językowej młodej poezji polskiej. Świadczy o tym *Mój Wiek* — pomnik przyjaźni, a jednocześnie akt terapeutyczny, który usunął twórczy paraliż, jaki wówczas nękał Aleksandra Wata. Świadczą o tym wspaniałe przekłady biblijne.

Za to wszystko — z *Historią polskiej literatury* włącznie — należy się również Miłoszowi uznanie — specjalnie może serdeczne.

(*Twórczość* nr 6, Warszawa, czerwiec 1981).

DZIAŁ WÓD¹

Miłosz pisząc o Gombrowiczu, słusznie zwrócił uwagę na to jak trudno wybrnąć z sytuacji panicza czy panienki z polskiego dworu „w okresie historycznym obracającym 'normalność' tej instytucji we wstyd i śmieszność”. Bo przecież nie chodzi tu tylko o wyzysk ludzkiej pracy: rentier był w większym stopniu od ziemianina pasożytem, przemysłowiec zagarniał większą porcję nadwartości. Ale rentier nie widział na oczy ludzi którzy na niego pracowali, przemysłowiec mógł się łudzić że służy „postępowi”. Dwór — to codziennie przeżywany kontrast pomiędzy dobrocią, ciepłem, delikatnością w salonie i praniem po pysku chłopą, którego krowa weszła w szkodę w polu. Jak można czytać Maeterlincka i grać na fortepianie Debussy'ego, zachowując konieczną w tych warunkach postawę bezwzględnej brutalności? Więcej — jak można płakać nad „Jankiem Muzykantem”, a pozostać obojętnym na los skrofulicznych, pryszczatych zasmarkanych dzieci, które zmykają przyłapane na kąpieli w dworskim stawie? W sukurs szedł tu podział ról. W skromnym dworku „wrażliwe” kobiety i „realistyczni” mężczyźni. Na dwustu włótkach dziedzic przerywa co srode lekturę *Revue des Deux Mondes* na przykrą rozmowę z rządcą. Na szczycie — seria plenipotentów, administratorów, rządców, praktykantów, ekonomów, odcina właścicieli od rzeczywistości równie skutecznie jak hierarchia biurokratyczna odcina prezydenta demokratycznego państwa od policjanta, który w jego imieniu korzysta z przyznanych mu konstytucyjnie 24 czy 48 godzin, aby wymusić na oskarżonym zeznania.

1. Maria Czapska, *Europa w rodzinie*. (Wyd. „Libella”, Paryż, cena F. 25,00.

Polska kultura nie umiała sobie dać rady z tą drażliwą sytuacją ze względu na swój szlachecki pierwowzór. Istnieją u nas właściwie tylko trzy warianty spojrzenia na dwór: idealizujący („Rodzina Połanieckich”, „Soból i Panna”), nostalgia połączona z wyrzutem sumienia („Nawłoc z 'Przedwiośnia'”) i bunt wyrażony poprzez karykaturę („Ferdydurke”). Nowość „Europy w Rodzinie” Marii Czapskiej polega chyba na tym że jest to książka równie świadoma krzywd klasowych, jak indywidualnych zalet „krzywdzicieli”. Tak się składa, że jest to druga książka wydana na emigracji o życiu ziemiańskim na kresach na początku naszego wieku w której coraz to odnajduję krewnych, o których od dziecka słyszałem od mojego ojca. A słyszałem zwykle jak najgorzej. Ojciec był buntownikiem, który nie chciał zapłacić ceny swego buntu — to co mi mówił o swojej rodzinie było bliskie wizji Gombrowicza, ale były to złośliwości „prywatne”. Kiedy kuzynka ojca, Janina Żółtowska, wydała swą książkę „Inne Czasy, Inni Ludzie”, napisałem o niej w *Kulturze* bardzo pozytywną recenzję. Ciocia Jania była rzadką dziś, prawdziwą reakcjonistką, za grzech pierworodny ludzkości uważała Rewolucję Francuską, teoretycznie była więc bliska Sienkiewiczowi i Weyssenhoffowi. Cóż, kiedy była dobrym obserwatorem, rzetelnym pisarzem. Solidarna ze swą klasą, w której widziała „Okopy Świętej Trójcy”, opisała ją tak bezlitośnie, że ta wizja — rzekomo życzliwa — potwierdzała wszystkie ojcowskie rewelacje. Dlatego porównałem ją w tym zakresie do Balzaca: reakcyjne przekonania nie osłabiły jej realistycznej relacji. Przyłuki, dom rodzinny Marii Czapskiej, postawił mój pra-pradziad Horwatt. Łęscy, Kieniewiczowie, Niezabytowscy, jej sąsiedzi i znajomi, to moi bliscy krewni, „Inni Ludzie z Innych Czasów”. Miło mi było odnaleźć ukochaną przez mego ojca „Ciocię Isię” Lubańską, biedną kresową pół-Oriane de Guermentes, pół-Madame Bovary, którą nawet Janina Żółtowska opisała z równą wyrozumiałością. Ale obie książki są symetrycznie przeciwstawne. Janina Żółtowska broniąc pojęć reakcyjnych pograżała poprzez swój realizm swoje środowisko. Maria Czapska, przeciwna pojęciom i przesądom które opisuje, jest niemal marksistowska w swym przekonaniu że „byt określa świadomość” i że nie można wymagać od ludzi aby przeciwstawiali się duchowi czasu. Przykładem tej mądrości historycznej i psychologicznej jest opis jej babki, Emerykowej Czapskiej z domu Meyendorff. Kiedy czyta się o tej „Babci”, która czeka z napięciem (po 1905 roku), aby przejeżdżający drogą, *obcy* chłopci, zdejmowali przed nią czapkę, a kiedy to nie następuje, „stwierdza ze zgrozą, *vous êtes entourés*

d'un peuple affreux”, ma się wrażenie że to postać z „Operetki” Gombrowicza. A przecież Maria Czapska przekazuje nam jej niesłychaną dyskrecję, poświęcenie, elegancję najgłębszą ducha. „Trudniej dzień dobrze przeżyć niż napisać księgę” — trudniej w każdym razie być „demokratą” i „liberałem” w życiu codziennym, rodzinnym, niż w przekonaniach, które niewiele kosztują. Jeśli więc tyle miejsca poświęciłem temu aspektowi książki Marii Czapskiej, to dlatego że zawdzięczam jej nowe spojrzenie na te czasy — a to dają tylko książki wyjątkowe.

„Europa w Rodzinie” — to zapewne aluzja do miłoszowej „Rodzinnej Europy”. Słowa służą tu jednak nie tylko grze. Dla Miłosza, dla wielu z nas, Europa rodzinną się stała, Czapscy mają ją we krwi i w wywodzie. Austriacy są tu patriotami czeskimi, niemieccy protestanci wiernie służą Rosji, polscy Czapscy są lojalnymi poddanymi caratu, dopóki nie nawróci ich na patriotyzm córka udzielnego książątka cesarstwa rzymskiego narodu niemieckiego. Co wuj, to przyjaciel Mickiewicza i Tocqueville'a, jeśli nie wróg Bismarcka; co ciotka, to uczennica Chopina, co kuzynka, to właścicielka Duino z Elegii Rilkego, co dziadek, to protektor Marii Duplessis — „Damy Kameliowej”. Wydaje się że historia obchodzi się z pewnymi rodzinami, jak przyroda z kryształami — grają tu podobne prawa symetrii i refleksji. U szczytu osiemnastowiecznych *quartiers* patronują Marii Czapskiej dwaj przeciwstawni przodkowie — wykonawca rozbiorów Polski z rozkazu Katarzyny, ambasador Otto-Magnus Stackelberg i Konfederat Barski Franciszek-Stanisław Kostka Czapski. W jej własnym pokoleniu mamy na jednym krańcu jej wuja Jerzego Czicherina, pierwszego komisarza spraw zagranicznych ZSSR, na drugim chyba Emeryka Czapskiego, baliwa maltańskiego, którego zbiory, od nowa w Rzymie zaczęte, raz jeszcze nawiązują do napisu nad muzeum Hutten-Czapskich w Krakowie: *Monumentis Patriae — Naufragio Ereptis*.

Jednym z wielu pięknych ustępów „Europy w Rodzinie” jest opis działu wód między dwoma rodzinnymi majątkami — Przyłukami i Stańkowem, dzięki któremu na przestrzeni zaledwie 20 km rosną po obu stronach odmienne zioła i kwiaty. Takim historycznym działem wód jest dla tej części Europy rok 1905. To jest bodaj data która zniweczyła „niewinność” czy „normalność” polskiego dworu. Po naszej stronie tego działu książka Marii Czapskiej jest ważkim świadectwem wciąż wzrastającego patriotyzmu i radykalizacji rodzeństwa wychowanego w najbardziej konserwatywnych tradycjach. Myślę że pomoże ona zrewidować uproszczone pojęcia o prądzie idącym wyłącznie od

zrujnowanej szlachty poprzez inteligencję do ruchów rewolucyjnych.

Dla mnie jednak jest Maria Czapska najciekawsza i najbardziej wzruszająca kiedy opisuje swe własne dzieciństwo. Dzieci bywają nieraz przejryste. Ale rzadko się zdarza aby osoba dojrzała potrafiła przekazać równie bezpośrednio i bez cienia jakiegokolwiek stylizacji istotę swych dziecinnych przeżyć. Maria Czapska tego dokonuje — gdyż mądrość i przejrystość idą u niej w parze.

(*Kultura* nr 4, 1971)

LUMEN OBSCURUM

O POEZJI ALEKSANDRA WATA

Wiadomości przedrukowały w nr. 1171 stary szkic Adolfa Nowaczyńskiego o skamandrytach. Jest to odpowiedź „światłego endeka” na atak „chamskiego endeka” Stanisława Pieńkowskiego, który „przekonał siebie, że te młode szlachcice Karscy, Glinki, Krajewscy, Małaczewscy, Wierzyńscy, Iwaszkiewicz — to w gruncie rzeczy Icki, Jojny, Nuchymy zamaskowane”. Główną tezę swego artykułu streszcza Nowaczyński następująco: „gołosłowny... i generalizujący zarzut postawiony skamandrytom jakoby po szabesgojsku pomagali na swym terenie do hegemonii miazmatonośnego ducha żydowskiego w Polsce, piętnując niniejszym jako gołosłowne kłamstwo i wprowadzanie w błąd opinii publicznej. Kampanię zaś, przeciw nim wszczętą lekkomyślnie, uważam za merytorycznie i taktycznie błędną, szkodliwą i niepatriotyczną”.

Nie widzę skamandryty, który by mógł dziś przeczytać bez zażenowania tę zatrutą „obronę” ich wczesnej twórczości. Słonimski, Iwaszkiewicz, Wierzyński, którego piękny wiersz „Izrael” tak słusznie chwali w tym samym numerze Tadeusz Nowakowski, żałują dziś chyba że nie powiedzieli sobie wówczas: *Timeo Endekos, et dona ferentes...*

Jeśli wielu endeków miało „swojego Żyda”, endekiem wielu polskich Żydów był właśnie Nowaczyński. Istotnie, spośród wojujących polskich endeków Adolf Nowaczyński był najbardziej utalentowany, o największej kulturze. Jak ograniczona była jednak ta kultura, świadczy choćby podejście Nowaczyńskiego do Aleksandra Wata „talmudernisty, harcefircyka, kalchasyda”.

Szczęśliwie się złożyło że ukazały się niedawno w tomie pt. „Ciemne świedldo”¹ zebrane wiersze Wata od roku 1919 do 1967 i że czytelnik emigracyjny może sam dziś porównać „gro-szek pachnący *Lecha seraficznego*” z „Grochem Chwata², student-cika chudego jak pręcik, mającego we łbie zamęć”, jak kalam-bzdurzy Nowaczyński.

Talmudernista? Aleksander Wat pochodził rzeczywiście ze starej rodziny rabinackiej. Jeden z jego przodków, jedenasto-wieczny filozof z Troyes, Raszi, był autorem aramejskich ko-mentarzy do ksiąg Starego Testamentu, po dziś dzień figurujących w każdej hebrajskiej edycji Biblii. Inny jego przodek, Abraham Loria odnowił w XVI wieku Kabałę, a rodzony ojciec Aleksan-dra uchodził za najbardziej może wtajemniczonego znawcę Ka-bały w swoim pokoleniu. Trudno nieraz zdecydować, ile było w olśniewającej inteligencji Aleksandra Wata z Kabały, ile z So-kratesa (z dialogami Platona nie rozstawał się on od dziesiątego roku życia). Wat zwykł był mawiać — i słusznie — że na każdy swój argument znajduje natychmiast kilka równie ważkich kontrargumentów. Przyjaciele Wata zastanawiali się nieraz, dla-czego pisze on tak mało. Jarosław Iwaszkiewicz porównywał go do owej stonogi z Meyrincka, która niegdyś była taneczną, a wlecze się, odkąd ropucha zadała jej pytanie: „Skąd wiesz, którą z nóg wystawić w jakiej kolejności?”. Można by również użyć porównania z teorii informacji: umysł Wata był jak po-tężny *computer*, naładowany wszystkimi wariantami odpowiedzi na każde pytanie: w jakim kontekście logicznym miał je, on sam, postawić?

Ale jeśli jedna ze stu nóg już ruszyła, jeśli został naciśnięty odpowiedni guzik, następowała błyskawiczna konstrukcja myś-lową, zarazem misterna i przejrzysta, złożona i skondensowana. Nie znam pełniejszej, bardziej oryginalnej teorii sowieckiego ko-munizmu od dwudziestu kilku stron w środku przedmowy Wata do „Opowieści fantastycznych” Abrama Terca, podpisanej pseu-donimem Stefan Bergholc. Teoria wyłożona systemem łańcucha, punktów, podpunktów i przypisów, dająca np. w piątej serii (seria pierwsza: mistyfikacja nr 1 — cel piękny, ale realizacja wypaczona; seria druga: mistyfikacja a „trud” społeczny; seria trzecia: „trud” społeczny a prądy współczesne; seria czwarta: pseudonaukowa interpretacja tych prądów, teodycea) następującą

1. Aleksander Wat, *Ciemne świedldo*. Okładkę projektował Jan Leben-stein. Paryż, „Libella”, 1968; str. 243 i 1 nlb.

2. Prawdziwe nazwisko Aleksandra Wata: Szymon Chwat.

notę: „Dla pamięci pełny tytuł dzieła Leibniza, tak trywialnie ośmieszonego przez Woltera, brzmi: „Essais de Théodicée concernant la bonté de Dieu, la liberté de l'homme, et l'origine du mal”. Polecam polskim marksistom, w ich kontrowersji z egzystencjalizmem, ażeby trzeźwym okiem odczytali polemikę z Hobbesem i Baylem. Kupa pociech!”.

„Stare pytanie Hioba i Psalmisty, wciąż jeszcze tak aktualne w obozie państw niesocjalistycznych, w ZSSR zostało ostatecznie rozwiązane: cnotliwy jest stokroć nagrodzony już za życia, a niecnota smaży się w piekle, również za życia. Stąd, przez proste odwrócenie: komu się dobrze wiedzie, ten cnotliwy, komu źle — niecnota (albo: jeszcze nie dość cnotliwy). Proste to i nieocenione jako wartość polityczno-wychowawcza: w cnotliwych wycelowane są potężne reflektory, i każdy śmiertelnik może się nauczyć, jak się dostępuje szczęśliwego życia”.

Harcefircyk? Wstyd bierze za tę wzgardliwą poufałość błyskotliwego endeka, który o tych znienawidzonych przez siebie „miazmatowych” Żydach polskich nic, ale to nic nie wie. Weźmy rodzinę Chwatów. Dziadek Aleksandra, właściciel majątku w Truskolaskim, kuł w swej hucie w Kuźnicach broń dla powstańców roku 1863, a brat tegoż dziadka, waleczny Berek Chwat, zginął w powstańczej walce. Matka Aleksandra była prawnuczką wielkiego rabina Kutna, Gaona, którego grobowiec, słynny z cudów, był przed wojną celem pielgrzymek pobożnych Żydów. Ciotka Aleksandra (siostra jego matki) znała w młodości Deotymę. Wat opowiadał że kiedy odwiedzał ją w Kutnie w roku 1919 i pokazał swe pierwsze futurystyczne wiersze, załamała ręce: „Bój się Boga, Szymku, kaleczysz piękną mowę polską” — i czytała mu swe własne młodzieńcze wiersze, w stylu Deotymy. Cioteczny brat babki Aleksandra z domu Loria, był kanonikiem w Wiedniu, siostry jego ojca mówiły świetnie po francusku — stąd poufałość Aleksandra od lat dzieciennych z literaturą francuską — od Prospera Mérimée do salonowych romansów Paul de Kocka. Najstarszy brat Aleksandra był esdekiem, zginął w Treblince, drugi — mieszkający dotąd w Brukseli — pepesowcem, siostra — Seweryna Broniszówna, jest od roku 1910 jedną z wybitnych polskich artystek dramatycznych, młodszy brat, malarz, zginął w Oświęcimiu.

Dom rodzinny Aleksandra Wata był pełen książek, czytano Nietzschego, Strindberga, Przybyszewskiego. Ulubione książki jego ojca wcześniej wpłynęły na rozwój intelektualny i duchowy poety: „Albo — albo” Kierkegaarda, pisma moralno-filozoficzne Tołstoja, Plotyn, z polskich pisarzy — Orzeszkowa. Dziwna

zaiste rodzina — jedna z wielu, których istnienia nie posądzają nawet polscy endecy — artyści, rabini, kanonicy, kabaliści, zapamiętali czytelnicy, powstańcy, chasydzi.

Kalchasyd? Rodzony stryj Aleksandra był ascetą, wyemigrował przed wojną do Palestyny i umarł tam, czczony jako święty. Rodzinne tradycje i dziecinne przeżycia z pewnością zaważyły na tym że Aleksander Wat był, mimo wojującego ateizmu w pierwszym okresie swego życia, naturą głęboko religijną.

W niewydanej notatce autobiograficznej (z której czerpię tu wiele danych o nim i o jego rodzinie) wspomina Wat swą piasunkę: „wierną od 50 lat, Anusię Mikulak, chłopkę z Przasnysza, której kołysankom („w bramie dziad wyciąga rękę”) zawdzięcza pierwsze wtajemniczenia w dreszcz metafizyczny i w poezję, porzekadła, piosenki, niekiedy nonsensowne i przedrzeźniające („opowiem ci kazanie”). Prowadziła mnie też ukradkiem do kościoła, przeważnie Bonifratrów na letnie nieszpory, i światło (mistyczne) świec ołtarza, gestykulacje i dyszkant oranta „Jeruzalem Jeruzalem” współbrzmiające z ojcowskim „leszono haboo be Jeruszołaim” na zakończenie Sederu, jedyne ale jakże pięknego święta, które obchodzono u nas rytualnie, gdzie ojciec mój w białym kitlu (w którym miał być pogrzebany), wpoł leżący i recytujący barokową, piękną, mądrą Hagadę był dla mnie królem i magiem i starotestamentowym prorokiem, a ja malec w świętej grozie otwierałem drzwi na ciemne schody dla proroka Eliasza i patrzałem chciwie, czy ubył kropla wina z pełnego srebrnego kubka. Kościół zatem letnich nieszporów na zawsze wrył się w moją duszę i chociaż od ósmego roku byłem „darwinistą” i wojującym ateistą, co mnie w końcu lat 20-tych zawiiodło do komunizmu, wbrew instynktownym wstrętom, nie z ateizmu, ale dlatego że ateizmu totalnego nie wytrzymałem, i zamknąwszy oczy na oczywistość — był to już okres zaawansowanego stalinizmu — rzuciłem się w komunizm jak w religię (w namiastce) totalną, właśnie dla jej totalizmu; wtedy — w 8-ym roku życia — gdy drażniłem naszą Anusię, całego rodzeństwa drugą naszą matkę, która grzech młodości odkupywała do końca życia ciężką pokutą i corocznymi do końca pieszymi pielgrzymkami do Jasnej Góry, gdy więc drażniłem ją, że „człowiek pochodzi od małpy”, odpowiadała całkiem dorzecznie: „to niech Szymek łązi po drzewach”. Biedna Anusia, Niemcy wywieźli ją i uśmiercili, pochowana we wspólnym dole, a wymówiła sobie, że sprawimy jej katolicki pogrzeb z trzema księżmi”.

Nikt chyba w literaturze polskiej, od Mickiewicza, nie dał tak pięknego świadectwa ciągłości ksiąg Starego i Nowego Testa-

mentu. Zanim przejdę do jego wyrazu w „Ciemnym świecie”, chciałbym zacytować jeden jeszcze urywek autobiograficzny, gdyż rzuca on na stosunek Wata do religii jedyne światło:

„Na pustyni ilijskiej jedyną moją książką było oprawne w czarną ceratę 'Naśladowanie Jezusa Chrystusa'. Ktoś mądry z Londynu przesłał ją uchodźcom, przechowuję ją dotąd, przez wszystkie moje tułaczki. Rzecz nie do wiary: rodacy moi w Ili to byli Żydzi z małych miast Galicji, kupcy, szewcy, kilku adwokatów, przeważnie pobożni ortodoksi, ja z bakielitowym krzyżkiem na piersi (również przysłanym z Londynu, którego brunatna powłoka ulotniła się w dwóch-trzech miesiącach tyfusu, miał barwę kości słoniowej) powinienem był, normalną koleją rzeczy, przez nich być wyklęty, znienawidzony, a jednak jakąś magią, czy łaską byłem dla nich autorytetem, słuchali mnie, gdy zbuntowałem ich, ku ich wielkiej szkodzi, a mojemu ponownemu uwięzieniu, przeciw brutalnie narzuconej przez NKWD paszportyzacji (w początkach marca 1943, równocześnie z oficjalnym zarządzeniem 'Związku Patriotów Polskich', i zapewne w zharmonizowanej zмовie z ich przywódcami). Gdy później, jesienią tegoż roku, skoro zwolniono mnie z bandyckiej celi 111-go *otdelenija* w Ałma-Acie, pomimo nieprzyjęcia obywatelstwa sowieckiego, i wróciłem do Ili, przyjaciel mój i dobroczyńca, pobożny kupiec z Düsselddorfu, pan Mohl, zaproponował mi nieśmiało, abym odmówił kadyś za mojego ojca w święta Nowego Roku, i napisał mi tę świętą modlitwę w polskiej transkrypcji na karteczce, i abym jako kapłan błogosławił narodowi. Ja pod tałasem, wykonywując gesta rąk dziedziczne czułem się u szczytu religijności, u szczytu zgody religijnej, harmonii. Chrześcijaństwo było dla mnie religią nade wszystko moich żydowskich przodków”.

Nie od rzeczy było chyba pisać o „Ciemnym świecie” zacząć od kilku rysów dających pojęcie, kim był ów „talmuderzysta, harcefirycyk, kalchasyd” zlekceważony przez Nowaczyńskiego, zwłaszcza jeśli się zważy że poezja Aleksandra Wata jest niemal zawsze autobiograficzna (jeśli do biografii zaliczyć tę „ciemną stronę księżyca”, jaką są przeżycia senne).

Od chwili gdy Aleksander Wat wydał w roku 1957 „Wiersze”, za które otrzymał nagrodę „Nowej Kultury”, utarło się przekonanie że był to prawdziwy jego debiut poetycki, mało mający wspólnego z futurystycznymi utworami jego pierwszej młodości. Jest to oczywiście nieporozumienie, tak jak nieporozumieniem było zaliczenie Wata (począwszy od niego samego) do „futurystów”. Jedyną słuszną uwagą w szkicu Nowaczyńskiego jest to że Wata z futuryzmem Marinettiego nic nie łączy.

Jeśli zaś Majakowski w zapiskach o swym pobycie w Warszawie notuje około roku 1925: „Wat — urodzony futurysta” — ma to jedynie sens dosłowny, w oderwaniu od literackich klasyfikacji — Wat był istotnie umysłem często proroczym, wizja jego (świadczy o tym wydany w roku 1926 tom opowiadań „Bezrobotny Lucyfer”) była jak snop reflektora, naświetlający dalekie jeszcze i nieoczekiwane układy społeczne i myślowe na drodze historii.

Nie, Wat nie był nigdy futurystą, był natomiast prekursorem nadrealizmu, który nigdy w Polsce nie zakorzeniwszy się jako „szkoła” czy jako „kapliczka”, płynął jednak nurtem podziemnym, od Watowego „Piecyka” poprzez twórczość Ważyka, Jastruna, Miłosza, nurtem, który, bardziej od klasycyzmu Skamandra czy awangardy Przybosia, wpłynął na poetów młodego pokolenia — na Białoszewskiego, Grochowiaka, Harasymowicza, Nowaka — nawet na Różewicza.

W komentarzu do wydanego w roku 1919 poematu „JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka” notuje Wat w „Ciemnym świecie”: „odklejenie dyskursu składni poetyckiej od dyskursu i składni logicznej i szerszej, racjonalnej. Wiązanie poszczególnych zdań, a w zdaniach i słów, nie na zasadach logicznej ciągłości czy uprawdopodobnionego opisu, nawet nie na mocy psychologicznych skojarzeń, ale przez erupcję, czy inwazję w tok normalny mowy w stanie przyćmienia świadomości — słów i treści głębinowych, ciemnych. Nie gwoli zaciemnienia sensu, ale odwrotnie: dla rzucenia snopu światła na rzeczy z natury ciemne”. Nie trzeba chyba podkreślać że jest to parafraza teorii Bretona (z tym że sam „Piecyk” je o kilka lat wyprzedza).

W tymże komentarzu Wat pisze że „z młodzieńczego i naiwnego 'Piecyka' wynurza się osobowość i problematyka, która towarzyszyła mi przez całe moje długie życie, życie osobiste i życie poetyckie, między którymi nie było rozdarcia, chociaż każde miało swoje własne rozdarcia. Pozornie, jak twierdzili krytycy, nie ma nic, prawie nic wspólnego między 'rozwichrzonym' Watem futurystą a starym Watem. Tymczasem — w pierwocinie mojej młodzieńczej odnajduję nie tylko ten sam głos, obecny, już starości, tę samą melopę, ale i tematy, zdania, nawet całe *Weltempfindung*”.

Jakież to tematy? „Piecyk”, pisze Wat, miał na celu psychoterapię, a raczej psychoanalityczną spowiedź „duszy zakłóconej, przerażonej, wychowującej siebie do śmierci”. Jednego Wat nie dostrzegł we własnej twórczości, a stanowi to dla mnie o origi-

nalności jego poezji: analiza ta idzie dalej, ujęta jest szerzej od zwykłych sond głębinowych w psychikę. Wat odkrył na własną rękę to co przeczuło niewielu filozofów i artystów — że również ciało ma „podświadomość” i że istnieją tereny niezbadane (na skutek uporczywej fikcji dualizmu „ciała” i „duszy”) a kluczowe dla zrozumienia czym jest „osobowość” biologiczna. Osiemnastowieczny poeta niemiecki Lichtenberg pisał że jeśli rozwiązuje matematyczne równanie, to coś z tego równania „rozumie” jego kciuk. Analogiczne rozważania wyrażone w odwrotnym kierunku znajdujemy u Prousta, kiedy budzący się narrator odkrywa że sny jego i pierwsza świadomość jawy pozostają w ścisłym stosunku do układu nóg i ramion. Erotyzm jest jedyną dziedziną, w której granice między „ciałem” i „psychiką” bywają przekreślane oczywiście. Wat należy jednak do tych rzadkich poetów, którzy, jak Hans Bellmer i Henri Michaux (jeszcze dwaj nadrealiści) a również Witold Gombrowicz, szukają ukrytych relacji między tym co myślimy, czujemy, a tym co w nas myśli, czuje.

W „Piecyku” ta medytacja ciałem (nie „nad ciałem”) ma raz to kształt konkretny: „... Bo chwile i jasne widzenie precz. Czarna lewa i biała prawa dłoń, dwoje kciuków i... nie wiem czemu niepokoją się i ostrzą”.

„... Świadomość, uwiad rąk...”

„... Posiadłszy radosną wiedzę... pałałem cudowną żądzą: uprzestrenić się! Lecz pewnego razu przeraziła mnie bezdenna szpara, którą ujrzałem też za powierzchnią nosa, gdy patrzyłem na nią prawym okiem. Przekłęta szpara, przekłete *principium individuationis*... Tylko fantasmagorie księżyców budziły mnie z odrętwienia: marszcząc i kurcząc niemożliwie twarz w popielecie poświęcie, schyloną z lewej strony, i podnosząc prawe ramię i prawy paluszek, ot tak, i lewy paluszek nieco niżej i zginając prawe kolano: ot tak! drepczę i kwiczę! tium tium tju tua tru tru tia tiam tiamtam tium tium tium tium!”...

— raz to bardziej abstrakcyjny:

... „Polimorfizm i polichromia twojej czaszki urzekły cię”...

... „A we wnętrzu kasy ogniotrwałej siedzę JA — mały czarnoksiężnik, embrion, przepałany nie wiem już jaką miłością i oglądam fosforyczne kolana...”.

W późniejszych wierszach często powołuje się Wat na świadectwo własnego ciała. W poemacie „Wiersze śródziemnomorskie” (1962): ... „Nie, po stokroć / nie chcę by przez skórę oglądano mój wstyd: te sploty, żyłkowania / te zwoje, unerwienia, te tekstury — malunek niefiguratywny, w którym gapie / zobaczą każdy co swoje...”.

W wierszu „Przed weimarskim autoportretem Dürera” (1956):

*Każde włókno ciała
z grozy omdlewa
ze strachu truchleje*

Niewątpliwie ową „świadomość ciała” wzmogła straszna choroba Aleksandra Wata, nabyta w stalinowskich obozach, owa, jak pisał, „malutka ranka w mojej opuszcce mózgowej niedaleko hipotalamusa, na szlaku wrażliwości, a także, jak sądzę — regulacji biegu i tempa rozumowania, bóle piekące (ogniowe) lewej połowy twarzy i prawej nogi, sprawiają, że skupienie i utrzymywanie uwagi ciągłej, powyżej kwadransa, ba, trzymanie pióra wzmacnia moje bóle do paroksyzmu i powoduje bezsenność, nieprzespane noce z bólem, który jak głos ludzki przed uchem Dionizego w Syrakuzach, wraca demonicznie spotężniały i mroczny jakby z podziemi, powtórzony z Hadesu”...

Nic dziwnego że tak bliskie mu było malarstwo Jana Lebensteina. Już w „figurach osiowych” odkrył Wat, pod abstrakcyjnym szyfrem, pieczęć Erosa i Thanatosa. W wierszu dedykowanym Lebensteinowi którego graficzny układ odtwarza jeden z jego obrazów:

*Szanujący się kościotrup
nigdy nie pokazuje się nago.
Tkanka tłuszczowa jego
ubranie. Także mięśnie. I skóra, cudna skóra,
która z wiekiem mi sflaczała. Eheu! skóra
sflaczała, ale kostium mam od Balenciagi...*

W pięknym wydaniu „Ciemnego świedidla” przez Libellę, okładka Lebensteina równie odkrywco „ilustruje” księżycową, cielesną, polimorficzną poezję Wata...

Nie było rozdarcia, pisał Wat, między jego życiem poetyckim. Prawda, że jeśli życie to jest w jego poezji często transponowane na mit, tak się składa że samo życie Wata obfituje w mitologiczne wzory. Może dlatego powiedzenie Wilde’a o naturze imitującej sztukę chciałoby się w tym wypadku sparafrazować na „życie imitujące poezję”. Ileż w „Piecyku”, napisanym w wieku lat dziewiętnastu, elementów proroczych.

... „Brązowa śmierć i czarny dur... drugi dzień krwawy biegunki... flisacy w białych kapturach eskimosów”, łowiący „długimi, ostrymi harpunami” — czyż to nie wizja obozów w sowieckiej Azji, nad rzeką Ili, „zejścia do piekieł” poety?... „Lu-

bię gdy jakiś kat przepiłuje mi na ukos szwy czaszki, gdy kładę końce zaróżowione nerwów pod zapadającą gilotynę godzin” — trudno o bardziej precyzyjne zlokalizowanie owej „rany Amfortasa”, która zatruje ostatnie jego lata.

... „Ja mały czarnoksiężnik, embrion... z odrętwienia nie wyrwą go dobre dotyki twych rąk” — to jakby młodziutki Wat już przeczuwał tę, którą później tak często nazwie w swych wierszach „swoją Eurydyką”.

Wreszcie... „Nadziane na haki, okryte krwawą rdzą, w tych miejscach czoła, gdzie któreś nocy wświdruję gnuśny ładunek z browningu (dzierżonego mocno w prawej łapie)...” ledwo transponowana wizja kresu wędrówki.

„Otyli królowie... danse macabre śmierci z księżniczką Trebizondy... owdowiała Dione... Wieśniacy z Nurcji... magowie od wschodu słońca... Galgalat i Malgalat” — oto już w „Piecyku” zapowiedź identyfikacji, w późniejszej poezji, z Odysem czy Orfeuszem, królem Salomonem czy Empedoklesem... Ale również w „Piecyku”: „foyer kino-teatrów, rupiecie, rekwizyty, zwietrzałe perfumy” cały ładunek tandety, będącej od Rimbauda ważnym surowcem nowoczesnej poezji. Słowami samego Wata, „fascynował mnie często kicz, banał, *lieu commun*, był dla mnie głębokim zagadnieniem filozoficznym, i kusiło mnie, jak to widać z wielu wierszy — aby dojść do jego krawędzi, aby wyeksplodować wszystkie ogromne i ogromnie ludzkie możliwości, jakie banał daje wtajemniczonym”.

Częsta w poezji Wata identyfikacja z „królem” lub „mędrce” (nic dziwnego, że w „Żółwiu z Oxfordu” [1962], jest on potomkiem-świadkiem-alter-ego Salomona, który — o ileż bardziej o platońskiego „Króla-filozofa” — spełnia obie te funkcje) odpowiada dwóm pragnieniom: suwerenności (nad sobą samym w „odkupionym” świecie) i wszechwiedzy (w sensie borgesowskiego Alefu).

Często wiersz Wata oparty jest ściśle na mechanizmie snu, w wiernej transkrypcji, z zachowaniem nawet gier słownych, w które obfituje sen. Stąd — paradoksalnie — „realizm” tych wierszy, nie będących nigdy ornamentałą dywagacją, przylegających zawsze do jakiegoś poziomu rzeczywistości, jawnej czy ukrytej.

Wspomniałem że Wat był naturą religijną i w wielu z jego „prostych” wierszy jest to wyrażone bezpośrednio. Jestem oświadczeniem bardziej czuły na motywy mistyczne (które trudno nieraz u Wata oddzielić od jego „Alefowego” głodu wszechwiedzy, wszechwidzenia i wszechbytu). Do tych motywów należy nie-

wątpliwie wniknięcie przez Wata we wszystkie możliwe modły „bycia jako kamień” (w „Wierszach śródziemnomorskich”), subtelnie zanalizowane przez Adama Czerniawskiego w nr. 1158 *Wiadomości*.

Związki współczesnej poezji z Tradycją (z dużej litery — tj. z różnymi nurtami ezoterycznego wtajemniczenia) mało są dotychczas zbadane mimo Oskara Miłosza, René Daumala, grupy „Le Grand Jeu”, a nawet późnego André Bretona, ku zgrozie większości swych dawnych towarzyszy odkrywającego klucz do prawdy w alchemii. Być może, kabalistyczna tradycja rodzinna zaważyła na instynktownym pociągu Wata do obrazów poetyckich pokrewnych figurom Tarotu, etapom alchemicznego „Wielkiego Dzieła”. Kult Empedoklesa, w niejednym wierszu wyrażony, to niewątpliwie wyraz nostalgii Wata do Tradycji Pitagorejskiej, w której „wiedza” (suma rzeczy znanych) tak zgodnie idzie w parze z „religią” (sumą rzeczy nieznanymi). Historię nawet interpretuje Wat, w niejednym wierszu, za Hezjodem, jako stopniową degradację złotego wieku w srebrny, srebrnego w spiżowy, spiżowego w żelazny. Nie należy oczywiście tych kosmogonii brać dosłownie: Wat często swe polityczne przypowieści ubierał w mitologiczne szaty. Podobnie jak Borges, Wat jest jednak kustoszem Wielkiej Biblioteki, aleksandryczykiem. Nic dziwnego że czuje się on wygnańcem z wieku srebrnego, nie złotego. Ludzi srebrnego wieku „dręczą już” „chtoniczne demony”,

... *Ale i oni*

*znali słodyczne rond w letnich ogródkach, księżycowe,
taumaturgowie zaklinali planty, metale planety,
by były im posłuszne, więc, similia similibus,
uprawiając obrzędy selenowe sami stawali się
metalem, selenitem...”*

Księżyc często odbija się w ciemnych wodach poezji Wata — selenity. W jednym z ulubionych przeze mnie jego wierszy, w którym poeta marzy aby

*Być myszą. Najlepiej polną. Albo ogrodową —
nie domową.
człowiek ekshaluje woń abominálną!*

pragnie on

*żyć się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,
rozgrzebywać korzonki w chłodnej, wilgotnej ziemi*

*i tańczyć po świeżej nocy. Patrzeć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach obłe światło księżycowej agonii.*

Poezja Wata, bardziej bezpośrednio może od innych poezji, zmusza nas do zastanowienia się nad kluczowym dla naszych czasów zagadnieniem: czy i w jakim stopniu jest poezja autentycznym narzędziem poznania? Wat był poetą — ale także matematykiem, naukowcem, filozofem, psychologiem, socjologiem. Tyle że ambicją jego jako myśliciela byłoby napisanie książki o tytule zapożyczonym z dzieła Gurdżewa: „All about Everything” — wszystko o wszystkim. W średniowieczu konstrukcja umysłowa tego typu mogła dać dzieło nie pomijające niczego — od życia codziennego po astronomię. W naszej epoce, ścisłej specjalizacji, Wat mógł swą myśl prozą przekazać tylko w spiralnej, skondensowanej formie (jak w przedmowie do Terca). Dzieło „ostateczne” o sowieckim komunizmie, które zamierzał napisać, utknęło, myślę, dlatego właśnie że na każdym etapie swej myśli chciał Wat ogarnąć wszystko, co go prowadziło do niemożliwego zadania odtworzenia borgesowskiej „Biblioteki” (obojętne czy piecem, od którego zaczynał tańczyć jego umysł, był stalinizm — powrócić do pieca mógł tylko odtańczywszy taniec kosmiczny). Na szczęście — Wat był przede wszystkim poetą. Nie chodzi mi o to że Wat nieraz posługuje się w swych wierszach wszechstronną erudycją, raz to poważnie, jak w tautologicznym wierszu o „anty-energii w próżni omamień”, raz to żartobliwie, jak w dyskusjach „W kawiarni Literackiej”:

*„Metonimia”, rzekł wielbiciel Romka Jacobsona.
„Metafora, rzekł uczeń Peipera...”*

Odpowiedź na moje pytanie daje tytuł zbioru: „Ciemne świeciło”. Motyw ten występuje w dwóch wierszach, które się uzupełniają. W pierwszym, tytułowym, poeta powołuje się na słynny przepis z trzeciej książki „Republiki” Platona. Jeśli

*Platon kazał nas wyświęcić
z miasta, w którym Mądrość rządzi,*

to stało się dobrze, gdyż w nocy bez świątłych Filozofów

*Kwiaty szczęściem oddychają,
chmura ciepło deszczem pachnie,
w ciszy słyszę swoje kroki,*

*idę a i nie wiem dokąd!
Platon kazał mnie wyświęcić
z Miasta, w którym rządzi Zmora.*

Mądrość — Zmorą? Zapewne, jeśli filozofowie stają się królami, aby siłą zaprowadzić raj na ziemi, czy to w imię teorii z zeszłego wieku, czy w imię neomilenaryzmu „komitetów roku 2000” zapowiadających nadejście „wieku technekronicznego”.

Drugi wiersz poświęcił Aleksander Wat naszemu wspólnemu przyjacielowi, Leopoldowi Łabędziowi, jednemu z niewielu autentycznych „Encyklopedystów” XX wieku. Łabędź podziwiał Wata i jego poezję, ale poddawał jego polityczne pisma rzeczowej, ścisłej krytyce, której głównym motywem było: „Masz coś ważnego do powiedzenia, Aleksandrze. Dlaczego nie powiesz tego jasno?”. Wiersz, będący repliką na ten zarzut zacytuje w całości, gdyż jest to dla mnie wyraz „Sztuki Poetyckiej”, odpowiedź na pytanie dlaczego „Ciemne światło” poezji pozwala nam widzieć, jeśli nie „lepiej”, to przynajmniej „inaczej”:

*Co ja na to poradzę, że dla ciebie
lumen jestem obscurum? Wierz mi że w sobie
siebie samego zawieram jako punkt jasny.
Nawet przezroczysty. Na smudze Chaosu,
ano tak, ciemnej. Ale
nieporozumienie
semantyczne dziś wszystkim króluje.*

*Nie zapominaj wszakże, mój Hipolicie:
obaj jesteśmy grzecznymi chłopczykami
w kapeluszach ze słomki i w białych bluzach
z granatową wypustką, gdy wczesnym rankiem
wybrali się na motyle. Ku nocy zaś
ganiają za zygzakami błyskawic
związani śmiertelnie. Próżno...*

*Bo i one
Chaosu nie rozedrą! Nic Chaosu nie
rozedrze. On rozdziera sam siebie. Żrąc
siebie, kawał po kawale, nienasycony.*

*A ja na to nic nie mogę poradzić,
drogi przyjacielu.*

(*Wiadomości*, 16 listopada 1968)

ANTONI SŁONIMSKI I JEGO OJCZYŻNA

W krótkim nekrologu zamieszczonym przez Redakcję *Tygodnika Powszechnego* zaraz po śmierci Antoniego Słonimskiego, czytamy: „Ponad pół wieku jego utwory towarzyszyły dziejom Polski. Księga jego twórczości... obecna będzie... nie tylko na półkach bibliotek, ale i w rękę nieprzeliczonych rzesz czytelników współczesnych i przyszłych. Pewność, że tak się stanie płynie nie tylko z przekonania o artystycznej i intelektualnej randze spuścizny po Antonim Słonimskim, ale również z świadomości jak dużą ma ona wartość moralną. Był człowiekiem odważnym i prawym, oddanym do końca swych dni sprawie humanizmu w najlepszym jego kształcie. Wiara w niezbywalną i wrodzoną godność człowieka oraz płynące z niej konsekwencje dla życia indywidualnego i społecznego wycisnęła szlachetne piętno na wszystkim co pisał i czynił”.

Tak pisze o zmarłym pismo bliskie Prymasa Polski, jedyny w kraju głos wierny aspiracji tego *pays réel*, który w ustroju ludowej demokracji nie ma możliwości aspiracji swych ani sformułować, ani tym bardziej głosić, gdyż sejm, sądownictwo, związki zawodowe, masowe środki przekazu, nie reprezentują obywateli, nie odzwierciedlają opinii publicznej, a wręcz przeciwnie służą utwierdzeniu władzy warstwy rządzącej, polskiego *pays légal*. Można zatem sądzić, że ten hołd oddany Słonimskiemu odpowiada miejscu na jakie sobie zasłużył (nie wahajmy się przed tym określeniem) „w oczach Narodu”.

Ale czy młody czytelnik *Tygodnika Powszechnego*, robotnik, chłop czy nawet student, nie znający dobrze dziejów Polski i jej literatury w latach międzywojennych, nie odniesie wrażenia czy-

tając ten nekrolog, że taką właśnie pozycję miał Słonimski nieprzerwanie w naszym kraju „ponad pół wieku”? Czy może odgadnąć, że Słonimski był przed wojną znienawidzony przez ruch utożsamiający się właśnie z „Narodem” i przez olbrzymią większość katolickiego kleru i katolickiej opinii?

Odpowiedź na ten rzekomy paradoks znajdziemy w wierszu Słonimskiego z 1938 roku, który tu trzeba zacytować w całości:

DWIE OJCZYZNY

*W Twojej ojczyźnie karki się zgina
Przed każdą władzą,
Dla zwyciężonych — wzgarda i ślina,
Gdy ich na kaźń prowadzą.*

*W Twojej ojczyźnie, gdyś hołdy składał
Przed obce trony.
W ojczyźnie mojej, jeśli ktoś padał,
To krwią zboczony.*

*W ojczyźnie Twojej do obcych w wierze
Bóg się nie zniża.
Moja ojczyzna świat cały bierze
W ramiona krzyża.*

*W Twojej ojczyźnie sławnych portrety,
Tom w etażerze.
W mojej ojczyźnie słowa poety
Oprawne w serce.*

*Chociaż Ci sprzyja ten wieczór mglisty
I noc bezgwiezdna,
Jakże mnie wygnasz z ziemi ojczystej,
Jeśli jej nie znasz?*

Wiersz ten zwrócony wówczas przeciw barbarzyństwu endeckich bojówek, przeciw Ciemnogrodowi zachowuje dziś całą swą aktualność, z tym, że należy kaźnie Hitlera zastąpić kaźniami Stalina, „Boga” zaś spaczoną ideologią. Ostatnia zwrotka spaja oba okresy jedną klamrą, gdyż to nie endecy wygnali w latach 1968/1969 tylu Polaków żydowskiego pochodzenia czy (żeby zacytować świetne sformułowanie Józefa Lewandowskiego) „Ży-

dów polskiego pochodzenia" z tej ziemi ojczystej, ale komunistyczna władza, która istotnie ową ziemię znać przestała. Nie było zatem „dwóch Słonimskich”, ale były i są „dwie ojczyzny”, jedna tolerancyjna, ale walcząca z niesprawiedliwością, druga fanatyczna i oportunistyczna zarazem, z tym że o przynależności do jednej, albo do drugiej stanowią bardziej rodowody moralne niż ideologiczne.

Antoni Słonimski wcześniej przeczuwał, że miał się stać w Polsce „Gwelfem dla Gibelinów, Gibelinem dla Gwelfów”. Świadczy o tym choćby ten wczesny, krótki wiersz z roku 1920:

BUNT

*Że się me serce byle czym przeczuła
I że mam w słowach pasję oczywistą,
W monarchii będę rewolucjonistą,
A w republice będę wielbił króla.*

Nie chodzi tu, rzecz jasna, o zwykły *esprit de contradiction*, i należy to rozumieć głębiej, pod „Monarchię” podstawiając spaczenie tradycji, pod „Republikę” spaczenie rozumu. Walka Słonimskiego z „Monarchią”, to jego niezgoda na wyzysk, ucisk, nierówność społeczną, rasizm w przedwojennej Polsce. Walka Słonimskiego z „Republiką”, to jego odważna postawa, od roku 1955, wobec ustroju który pogardza jednostką, przeczy źródłom sztuki i mitu i zastępuje je sakralizacją ideologii wyprowadzonej z racjonalizmu, co równa się wypaczeniu obu stref świadomości i poznania, jak i „odrzeczywistnieniu” ludzkiej egzystencji. Nic dziwnego, że w piśmie bardziej dla owej „Republiki” oficjalnym, jakim jest *Literatura*, czytamy we wspomnieniu o Słonimskim, że „szydził z głupoty i obskurantyzmu, piętnował nietolerancję, tępił przejawy faszyzmu i rasizmu, głosił przewagę rozumu i wolnej myśli”, zaś jego lata powojenne skwitowane są dyskretnym żalem nad czasem „gdy błądził, gdy zmęczonym wzrokiem widział już nie dość przenikliwie”.

W „Monarchii” służył Słonimski rozumowi. W latach „Republiki” odkrył natomiast to, co Leszek Kołakowski (którego tak lubił i cenił) nazwał „obecnością mitu”. Zawsze ciekawy postępów nauki i technologii, napisał Słonimski dwa wiersze o podobnym założeniu, które oddziela ćwierć wieku i które się nawzajem uzupełniają. Pierwszy to z roku 1935, „Dokument epoki”:

*W puszcze ołowiu zostaną konserwy.
Śliska błona filmowa „Dziennik Paramountu”.
Skok z piętnastego piętra. Nowy tank. Manewry.
Prawdziwy trup Chińczyka z mandżurskiego frontu.*

Następuje seria innych zbrodniczych czy absurdalnych migawek z owych lat i wreszcie ostatnia strofa:

*Nowy pancernik wypływa ze stoczni.
Zboże się pali, kawa w morze leci.
W przyszłości, gdy się taki obraz uwidoczni,
Bardzo proszę pamiętać, że ja byłem przeciw.*

Kanwą wiersza z roku 1959 pt. „Niepogodzony” jest tym razem inny, bardziej nowoczesny dokument:

*Szybko cofnięta taśma dyktafonu
Słów naszych szyk umowy rzuca w nieistnienie,
W galopujący bełkot. Gdy patrzę na smugę
Światła i cieni nie widząc ekranu,
Niepogodzony z bezsenssem istnienia,
Czy zdołam znaleźć jeden punkt, z którego
Można by obraz i dźwięk chwycić pełny?*

Z dalszego ciągu tego wiersza jasno wynika, że poeta nie poprzestaje już na wierze w rozum i postęp, że stawka o którą mu chodzi jest innej natury:

*Niepogodzony z bezsenssem istnienia
Choćbym zdołał pochwycić wszystkie pozaziemskie
Fale, obrazy, słowa, melodie i znaki,
Co przenikają mury, jak duch Króla-Ojca,
Prostodusznym Bernardem będę, nie Hamletem,
Który umiał odczytać wezwanie zza świata...
Niepogodzeni z bezsenssem istnienia,
Z krzywdą i zdradą, lękiem i cierpieniem,
Duchom podobni, dzwoniąc łańcuchami,
Przenikamy przez mury nowych Elsinorów,
Aby zbrodnię prawdziwym nazywać imieniem,
Straszyć warty królewskie i przemijać cieniem...*

Tego rodzaju serii, idących od prób oparcia pasji moralnej na racjonalizmie do uznania niezbędnej potrzeby oparcia war-

tości na innych podwalinach jest w poezji Słonimskiego wiele. Był on, rzecz prosta, zawsze zafascynowany tworzywem jakim są dla poety słowa; w roku 1923, w wierszu „Rymy” pisał jeszcze żartobliwie:

*Sądzę, że każdy mi to z panów przyzna,
Że inaczej by poszła droga poetycka
Gdyby na przykład do słowa „ojczyzna”
Nie było rymu „blizna” i „mielizna”,
Lecz — dajmy na to — „sól attycka”.*

W roku 1946 pisał w wierszu „Słowa”:

*Jak ksiądz, co wiarę stracił, a jeszcze powtarza
Słowa niegdyś mu święte, klęcząc u ołtarza...
Tak ja te słowa składam, powtarzam nieszczerze
Święte słowa młodości, w które już nie wierzę...*

*Piszę: rozum i miłość, i w tle za słowami
Światła szukam, a tylko mrok mam przed oczami.
I na próżno tę ciemność chcę wygnać sprzed powiek,
I nie mam innej broni, jak to słowo: człowiek.*

Jeśli niegdyś chciał rymować słowo „ojczyzna” ze szczyptą attyckiej soli, jakże inna jest jego postawa w napisanym niemal czterdzieści lat później wierszu „Lamus” (1959):

*Ach, wrócić do lamusa, wrócić na poddasze.
Wydobyć z zapomnienia, ze stosu szarzyzny
Pocziwe słowa „prawość” i „miłość ojczyzny”.
Pozostać w słowach dawnych, bo to słowa nasze,
Jak w ubraniach ubogich, czystych, choć niemodnych...*

Inną jeszcze serię stanowią wiersze w których poeta stopniowo oddala się od młodzięńczych rojeń o internacjonalizmie. W wierszu „Pióra” z roku 1923, łudził się jeszcze Słonimski, że ma naturę kosmopolity:

*Wszędzie odnajdę mą ziemię ojczystą,
Każdy chleb będzie mym rodzinnym chlebem.*

Ale już w 1938 roku pisze w wierszu „Do przyjaciół w Anglii”, którzy namawiają go do wyjazdu z Polski, gdzie

wzmagają się ataki na niego, gdzie został pobity przez oenerowskich bojówkarzy:

*W mieście moim rodzinnym czasami jak złodziej
Pod ścianą biegnę chyłkiem, ścigany kamieniem.
Dlaczego nie przyjeżdżam i nie mieszkam z wami?
Smutna to jest historia. Oszczędźcie ją sami.
Może Niemiec porzucić swój kraj, jeśli woli
Może nim gardzić, bo go nie widział w niewoli.
Ale jak nam uciekać, nam którzy wolności
Kraju swojego długo czekali w młodości,
Nam, którzy z dawnych Polaków cierpieniem
Jedną żyli rozpaczą i jednym marzeniem.*

O powrocie poety do Polski z wojennej emigracji zdecydowało właśnie to głębokie przywiązanie do rodzinnej mowy i rodzinnego miasta. W wierszu „Adres” (1958) ten motyw wsparty jest już nowym zaangażowaniem moralnym i politycznym. Prosi w nim przyjaciół z Zachodu, aby go nie szukali za granicą:

*Inne mi dano miejsce pobytu,
Przepisz pożółkłe litery
Z pism zesłowiecznych zeszytu
I zaadresuj: Warszawa - Jesień
I datę postaw: listopad czy wrzesień.
List dojdzie.*

O najgorszych latach stalinizmu i swojej wówczas postawie miał później napisać poeta prosto i szczerze:

*„Że byłem kiedyś małoduszny
Że kiedyś brakło mi odwagi
I że milczałem wbrew sumieniu
Umierający chcę być nagi
Chcę zrzucić z siebie ciężar duszny
I raczej spocząć w zapomnieniu.*

W pięknej homilii wygłoszonej podczas Mszy żałobnej poświęconej Słonimskiemu w kościele Św. Krzyża 8 lipca 1976 roku przypomniał ks. Jan Twardowski ten wiersz i ciągnął:

„Tak pisał poeta, ale chyba nie o sobie. Niepodobna o nim zapomnieć. Przecie Ojczyzna — to naród i groby, a jeśli naród traci pamięć — traci życie”.

Odwagą, rozumem i niezawodnym zmysłem moralnym zasłużył Antoni Słonimski — wybitny poeta, dramaturg, kronikarz, na naszą wdzięczną, serdeczną pamięć. Ale dobrze również świadczy o narodzie i dobrze rokuje na jego przyszłość, że na jednego ze swych czołowych przywódców duchowych w czasach „nocy bezgwiezdnej” wybrał poetę i filozofa pełnego tolerancji i humoru, racjonalistę, który siłą rozumu przejrzał ograniczenia wąskiego racjonalizmu i doszedł do określenia swej postawy tymi słowami parafrazując Kanta: „Niebo gwiazdziste nade mną i prawo moralne we mnie, ale także niebo gwiazdziste we mnie, a nade mną prawo moralne”.

(*Kultura* nr 10, 1976)

TRZY PORY ROKU KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

Przedwojenny monopol *Wiadomości Literackich*, „opinia” Ipsu i Simu, „górką” w „Ziemiańskiej”, kabarety, związki z liberalną lewicą i pułkownikowską górą zapewniły Skamandrytom międzywojenną i powierzchowną przewagę nad awangardą, za którą drogo po wojnie zapłacili. Pozostał co prawda niemal nietknięty prestiż Tuwima, w Polsce nadal pisze się z szacunkiem o poezji Iwaszkiewicza i Słonimskiego (ale Iwaszkiewicz - „Skamandryta” żyje tam z dywidendy świetnego narratora, Słonimski - poeta korzysta z rosnącej wciąż sylwetki polemisty i człowieka); emigracyjni inteligenci po czterdziestce wierzą na słowo, że Lechoń i Wierzyński są „wielkimi poetami”. Za to wśród młodych poetów, „awangardowych” krytyków, a nawet w drobnym stosunkowo gronie autentycznych czytelników poezji obowiązujący jest lekko pogardliwy, protekcjonalny stosunek do Skamandra, jeśli nie zdeklarowana wrogość. Środowisko o pewnym poziomie literackiego smaku najbardziej interesuje się spośród poetów polskich „międzywojennego” pokolenia Julianem Przybosiem i Czesławem Miłoszem, głównym teoretykiem awangardy i poetą, który z awangardy wyrósł i pierwszy wniósł do polskiej poezji intelektualną medytację nad człowiekiem w kleszczach między przyrodą a historią. Uwagi te mają oczywiście ściśle kronikarski charakter i odnoszą się do procesu całkowicie naturalnego, a w wypadku Skamandra spotęgowanego przez literacko-historyczne nieporozumienie. Banałem jest „burzenie bogów” i nie dziwi nas, że czwartorzędny symbolista francuski pogardzał Victorem Hugo. Dzisiaj nawet powiedzenie Gide’a „Victor Hugo hélas” brzmi jak tani paradoks: dlaczego ten

genialny, wspinały starzec miał być „niestety” największym poetą francuskiego XIX wieku?

W wypadku Skamandra sprawa nie jest tak prosta. Skamandryci głosili w swoim manifestie z roku 1920: „Wierzmy głęboko w dzień dzisiejszy”, ulegli oni w pewnym stopniu retoryce futurystów, ale to co awangarda wносиła istotnego i nowego zupełnie ich nie interesowało. Samoloty, fabryki i wynalazki opiewali Skamandryci czasami (na równi z egzotyką, snem, dzieciństwem, prowincją i — oczywiście — miłością), ale klasycyzująco-romantycznym wierszem. Stąd wrogość awangardy do Skamandra wydaje mi się całkowicie zrozumiała i nie dziwi mnie wcale, że przetrwała po dziś dzień u Juliana Przybosia czy Jana Brzękowskiego cierpiących na uraz zapoznanych przez lata odkrywców, których przekreślony patent lansowała wspaniale prosperująca firma. Wydaje mi się jednak, że czas, nie tyle na „rehabilitację” Skamandra (gdyż nie chodzi mi o grupę, którą łączy jedynie „teoria”: jej punkt najślabszy) co na nowe spojrzenie na kilku poetów. „Szkice do Portretów” Jerzego Kwiatkowskiego¹ są tego rodzaju próbą. Tomik Kwiatkowskiego zawiera szkice o Lechoni, Iwaszkiewicz, Słonimskim, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Wydaje mi się, że przecenia on Lechonia. Przypomina nam co prawda, że w „Karmazynowym Poemacie”, „Duch na Seansie” to pastisz Słowackiego, „Moch-nacki” to kontynuacja „Koncertu Jankiela”, do którego droga wiedzie zresztą przez or-otowski „Koncert Chopina”. Ale Kwiatkowski poważnie traktuje powojenną twórczość Lechonia, ma szczególną słabość do zaczerpniętych z barokowej poezji antytez i *pointes* „Srebrnego i Czarnego”, a za „jeden z najpiękniejszych dwuwierszy polskiej poezji” uważa:

*„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”*

dwuwiersz, który wydaje mi się ściśle retoryczny².

Zgadzam się natomiast całkowicie z jego entuzjastyczną oceną poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Osobiście stawiam Pawlikowską jeszcze wyżej. Jest ona dla mnie największym —

1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

2. Lechoń chciał tu prawdopodobnie wyrazić nie nową zresztą „myśl”, że w życiu ludzkim nie ma znaczenia prócz miłości, która jest nieosiągalna. Pierwsza linia jest kwintesencją retoryki. Co do drugiej, „Beatrycze” jest właśnie symbolem tej miłości, która „jest” i której „nie ma”. Wystarczyłoby (jeśli się już chce) „Jest tylko Beatrycze”.

większym od Tuwima — poetą grupy Skamandra, jednym z najoryginalniejszych i najgłębszych współczesnych poetów polskich.

Już sam fakt zresztą, że Pawlikowska była Skamandrytką powinien uwolnić nas od wszelkich zbiorowych uprzedzeń. O Słonimskim pisze Kwiatkowski z dużą sympatią, widać, że go lubi i szanuje. Słonimski, zdaniem Kwiatkowskiego „daje odpowiednik nieistniejącej u nas prawdziwie naówczas współczesnej wielkiej poezji pozytywizmu”. Kwiatkowski ogranicza się właściwie do przedwojennej twórczości Słonimskiego i wy-daje mi się, że uszedł jego uwagi fakt szczególny, wzbogacenia i pogłębienia poezji Słonimskiego w ciągu ostatnich kilku lat.

Brak w książce Kwiatkowskiego szkicu o tak wybitnym poecie grupy Skamandra jak Kazimierz Wierzyński. Podczas gdy wiersze Wierzyńskiego tłumaczą poeci amerykańscy i angielscy, podczas gdy przypadła mu po śmierci Lechonia rola „wieszczki emigracji” (ale niepokoi tu odpowiednik londyńskiego „Zamku”), w Polsce o Wierzyńskim pisać nie wolno, nieliczne zaś artykuły na temat jego poezji, jakie ukazały się w prasie polskiej na Zachodzie, są bądź zdawkowo pochwalne, bądź traktują tę poezję jako pretekst do historyczno-literackich porachunków. Wyjątek stanowi piękny i przenikliwy „List do Kazimierza Wierzyńskiego” Pawła Hostowca, w ostatnim numerze *Kultury*.

A przecież w ciągu ostatnich dwóch lat ukazały się pięknie wydane „Poezje Zebrane” Wierzyńskiego oraz nowy tom „Tkanka Ziemi”. Krytyk dysponuje więc wyjątkowo obfitym i łatwo osiągalnym materiałem: może ogarnąć jednym spojrzeniem bogatą twórczość poety na przestrzeni ostatnich czterdziestu kilku lat: jego wiosnę, lato i jesień.

Jedną z bolączek emigracyjnej krytyki jest jej dorywczość, przypadkowość. Pisarze, poeci, eseiści, dziennikarze, którzy na emigracji zajmują się również krytyką literacką, piszą zazwyczaj o książkach, które chcą bądź wynieść pod niebiosa, bądź bezli-tośnie zjechać. Stąd moje wahania, gdy lektura Kwiatkowskiego zachęca mnie do wypełnienia narzuconej luki, do napisania szkicu o poezji Wierzyńskiego. Moja formacja intelektualna, mój rodzaj wrażliwości sprawiają, że poeci awangardy są mi na ogół bliżsi od poetów Skamandra; zaś wśród poetów Skamandra znany, niemal klasyczny, Wierzyński radości życia i gry musku-łów był mi przed wojną najbardziej może daleki i obcy. Jestem natomiast gorącym zwolennikiem powojennej poezji Wierzyń-skiego. Zbliżyły mnie do niej niektóre wiersze z „Korca Maku”, a oczarowała „Tkanka Ziemi”. Wczesny Wierzyński interesuje

mnie głównie jako świadek epoki; jako zjawisko historyczno-socjologiczne. Pasjonuje mnie natomiast sekret późnego rozkwitu i pogłębienia jego wizji poetyckiej.

Roztargniona wiosna

Poetyka „Wiosny i Wina” i „Wróbli na dachu” jest bardziej niż prosta: prymitywna. Poeta jest młody, piękny, zakochany, roztargniony. Dobrze mu jest we własnej skórze, dobrze w Łazienkach, dobrze w Warszawie, dobrze w Tatrach, dobrze nad Bałtykiem, dobrze na wsi, dobrze w Polsce, dobrze w latach dwudziestych, dobrze w społeczeństwie, którego jest uroczym, ulubionym i marnotrawnym synem. Dlaczego pisze wiersze? Może dlatego że nie znosi naszego smutku, naszej samotności, naszych urazów. Jest na swój sposób szczodry. Jak wodzirej na balu chce żeby wszyscy razem z nim tańczyli wiosennego mazura.

*„Hop, skaczę z łózka! Jak młodo!
Serwus mój świecie kochany!
Oblewam się zimną wodą,
w pięć minut jestem ubrany”.*

Wczesna mitologia Wierzyńskiego jest młodociano-figlarna, składają się na nią elementy włóczęgi, pijaństwa, łagodnej groteski. Jest to jedna z pierwszych manifestacji pewnej łatwej poetyki popularnej, która w 10 lat po „Wiosnie i Winie” i „Wróblach na Dachy” zawładnie francuską piosenką (Charles Trenet, Mireille). Poeta jest „wagabundem”, panem świata, jego rozbijająca naiwność i urok otwierają mu wszystkie bramy. Przychodzą niestety na myśl „Kochankowie” z rysunków Peyneta. Na cóż pieniądze, jeśli poeta ma gwiazdy, na cóż dom, jeśli ma namiot letniego nieba itd.

„Wagabunda i pijak, hrabia na Gierlachu” ma wszystkie atrybuty bezdomnego wielkopaństwa:

*„Słońce jak monokl złoty noszę w oku,
Księżyc w pierścionku, gwiazdy w butonierce
Siedem mil robię w każdym moim kroku
i ze czternaście lat ma moje serce”.*

Istnieją jednak szanse, że poeta „ustatkuje” się:

*„Ach, pomyśleć, że mogę widzieć San Francisco,
Gdy 26 lat mam za sobą dopiero!
Panowie! Kiedy wszystko jest dzisiaj tak blisko,
Cóż znaczy, że dotychczas jestem wielkie zero?!”*

*„Za kilka lat przyjdziecie! Będę miał już willę
I żonę w białej sukni i na stole wino,
Zatańczymy szalone po parku kadryle
Pod rękę z pstrą młodością w kostiumie domino”.*

Pierwsze zbiory Wierzyńskiego to nie bunt młodości, to szum młodości. A każde przyzwoite społeczeństwo wie, że młodość musi się wyszumieć, zanim dojdzie do willi i żony w białej sukni.

Z przedwojennej twórczości Wierzyńskiego najbardziej znany jest „Laur Olimpijski”, który w swoim czasie osiągnął rozgłos światowy. Jest to istotnie ciekawe doświadczenie poetyckie, które dziś, w epoce rosnącej wciąż popularności sportu, spotęgowanej możliwościami masowych środków komunikacji, nabiera cech prekursorskich. Oderwany od bicia własnego serca, gry własnych muskułów, od egocentrycznej euforii, zmuszony do wysiłku wyobraźni, do wczucia się w ruch, lot, bieg, wysiłek i radość innych ludzi, znalazł tu Wierzyński bardzo często szczęśliwy równoważnik słowny. „Paddock i Porritt”, „Skok o Tycze”, „Bieg Naprzelaj”, „Fanfara na cześć Karola Hoffa” — to wiersze w danej konwencji stylistycznej bardzo udane. Przeciw nim przemawia właśnie tylko konwencja stylistyczna, neo-klasycyzm lat trzydziestych, dekoracyjny cień olimpijskiego gaju. „Laur Olimpijski” to wykwit epoki, literacki ekwiwalent architektury B.G.K. Chcę podkreślić, że należy do najlepszych eksponatów epoki: nigdy te wiersze nie przywiodą na myśl retorycznych rzeźb Arno Breckera czy potwornego „Foro Mussolini”, które są tej samej konwencji karykaturą. Wierzyński klasycyzuje, ale nie w tekturze — jego wiersze są odpowiednikiem pewnych rzeźb Bourdelle’a, Maillola, pod stylizacją czuć autentyczną wrażliwość, najlepiej pojęty realizm poetycki.

Przed wojną jeden tylko tom Wierzyńskiego był mi prawdziwie bliski: „Pieśni Fanatyczne”. Ale przemawia tu ten Wierzyński, który nigdzie indziej nie dochodzi do głosu, którego trudno nawet odgadnąć w autorze „Wiosny i Wina”, a będący być może właśnie tym poetą, który nawet hałaśliwego i szczęśliwego chłopca zmusza do pisania wierszy. Jest to poezja reakcji na radość życia, poezja przesytu, nudy i „kaca”. Tom ten

zawiera paradoksalnie proroczy wiersz — „Pieśń ze Środka Miasta”:

*„Boże, zbaw mnie ze Świętokrzyskiej,
Ze środka miasta, z potopu kamieni,
Z wilgoci murów słotnej i śliskiej,
Z posuchy skwerów, z dusznej agonii,
Z szarości życia i monotonii,
Z gwałtu, pośpiechu, który nie zmienia
Tego do czegośmy przeznaczeni
I który w ustach jak popłoch dzwoni...*

*... Ratuj nas
Z konwulsji zastygłych kamieni
Pozwól zdjąć z pleców mury
Wyjść z tej ulicy, co pali nam stopy
Asfaltem wszystkich placów Europy
Pozwól wyzwolić, ocalić człowieka
Z gorączki, z pośpiechu, z nieprzytomności,
Niech stąd uchodzi, niech stąd ucieka,
Niech wszystkich zwoła i wyprowadzi
Bezludnym, pustym wieczorem
Z miasta kamiennym tkniętego pomorem
Na emigrację wolności”.*

Ale w miarę jak zbliżał się „kamienny pomór”, w miarę jak otwierała się w złą godzinę wywołana droga „na emigrację wolności”, Wierzyński przeradzał się w poetę patriotycznego, podobnie jak Lechoń który kiedyś chciał widzieć wiosnę nie Polskę. Wojennego wieszcz z „Krzyży i Mieczów” zapowiada już piłsudczykowska historiozofia „Wolności Tragicznej”.

Retoryczne lato

„Wolność Tragiczna” jest w każdym niemal wierszu monologiem Piłsudskiego. Przemawia tu oczywiście jedna z mitycznych wersji Piłsudskiego, ta z którą identyfikuje się Wierzyński. Gdyż nawet wśród „Piłsudczyków” mitologia Wodza nie była jednolita. Mamy magnetycznego „Komendanta”, dobrotliwego „Dziadka”, proste wcielenia „Ojca”, zarazem surowego i mądrego, który „wie lepiej”, często karze, ale zwalnia od poczucia odpowiedzialności: jest to Piłsudski większości rządzących legionistów, uwieczniony „Strzępami meldunków” Sławoja. Mamy

kresowego szlachcica, który z manowców socjalizmu wraca w Nieświeżu do koncepcji Polski konserwatywnej, tradycyjnej: jest to Piłsudski Cata, Janusza Radziwiłła. Mamy wreszcie „Romantycznego Realistę”, który wbrew „dżungli” nacjonalistycznego Ciemnogrodu chce wskrzesić koncepcję federalną, chce „uczyć Polaków wolności” i „skazuje na wielkość”. Ten Piłsudski jest wrogiem mordercy prezydenta Narutowicza, polskiego antysemityzmu, jego to oskarżają endecy w czasie kampanii kijowskiej o tajny układ z bolszewikami. Ta wersja mitu przez długi czas pozostanie bliska radykalnej lewicowej inteligencji, która przecież niemal w całości — z komunistami włącznie — opowiedziała się po stronie Piłsudskiego w chwili zamachu majowego. Najbardziej odpowiada ona jej liberalnemu odłamowi kresowego, szlacheckiego pochodzenia, do którego należeli mimo różnic wieku — Stanisław Stempowski, Piotr Dunin-Borkowski, Józef Czapski, w pewnym stopniu Maria Dąbrowska. Żaden esej historyczny, żadna interpretacja socjologiczna nie wyraża tego mitu równie precyzyjnie jak „Wolność Tragiczna” Wierzyńskiego.

Próba obiektywnej interpretacji: Polską rządzi dumny, samotny, zgorzkniały stary mizantrop, całkowicie pozbawiony kontaktu z rzeczywistością, na którego formację składają się poezja romantyczna i źle zrozumiana filozofia pozytywistyczna (skorygowana przez równie źle rozumiany marksizm). Stąd u Piłsudskiego pojęcie że jest „realistą” z tym, że pojęcie to przekształca się w idealizm, w niemal magiczną formułę (gdyż rzeczywistość: warunki i możliwości gospodarcze kraju, praca ludzka i dane socjologiczne nie wydają mu się godne zainteresowania).

Wierzyński zarazem odczuwa intuicyjnie ten typ psychologiczny i interpretuje go zgodnie z nostalgiami tego odłamu lewicy, który nadal ulega fascynacji mitu. Nie zaliczam „Wolności Tragicznej” (prócz kilku egzaltowanych wierszy po śmierci Piłsudskiego) do części retorycznej poezji Wierzyńskiego. Znaczna część „Wolności Tragicznej” należy do autentycznej poezji: Wierzyński dąży tu szczerze do błyskawicznego, skrótowego ujęcia historycznej sytuacji. Jeśli mimo to „Wolność Tragiczna” ma wydźwięk retoryczny to ze względu na retorykę samego mitu: mimo wysiłku identyfikacji, mimo, że poeta podsuwa Piłsudskiemu „najszlachetniejsze” motywy, odpowiedź Piłsudskiego brzmi zawsze w ostatecznej analizie retorycznie.

Jednym z ważniejszych wierszy w „Wolności Tragicznej” jest „Rozmowa z Baryką”. Wychowany na Żeromskim Wierzyński nie może nie stać po stronie pochodzącego na Belweder, do

którego przyłączył się Cezary Baryka, stąd duże napięcie dramatyczne, wywołane konfliktem lojalności. Konflikt ten stara się rozwiązać Wierzyński w różny sposób.

*„— Co to za krzyk? I co za przybysz
Tak się po placu głośno szasta?
To lud Warszawy. Czy nie widzisz,
Epoka hurmą idzie z miasta.
— Powiedźcie im, że wiem, że słyszę,
I chyba każdy mi to przyzna,
Że tutaj rządzi...
— Towarzysze,
Niech głośniej mówi. Kto?
— Ojczyzna”.*

Oto pierwszy argument, najprymitywniej patriotyczny, który poeta odrzuci zaraz ustami Baryki:

*„On znów do blagi, sentymentu.
Odwal się bracie, z czym do gościa.
Tu idzie burza znad zamętu,
Lud — słyszysz — z własną świadomością”.*

Kolejny argument „Romantycznego Realisty”.

„Wasza trzeźwość jest gusem, jak innych tysiące...”

Rewolucja? Tak — ale polska:

*„Nie chcę by tutaj kosooci Scyta
Węszył po co i komu ta wolność zdobyta...
Oswobodzi się tutaj i z pęt się wywalczy
Kto jak ja własną drogę do końca wyłamię
I — jak ja się od Polski uwalniam padalczej —
Wyjdzie z czadu i burzom narzuci swe ramię”.*

Poeta czuje jednak, że trzeba to podbudować czymś konkretnym i korzysta ze świadomej retoryki Żeromskiego, aby „utopijnemu” ruchowi rewolucyjnemu przeciwstawić „realizm”:

*„Szkłane domy dla ciebie, rzeczywiste dla mnie.
Kamienie będę rzucał pod nogi pochodu”.*

Gdzież jednakże kilkanaście lat po pochodzie te rzeczywiste domy?³

Poeta zmuszony jest zdemaskować własną argumentację nawrotem do retoryki mitu:

*„Kto ze mną
Niech wymusza swą wielkość, bez niej tu daremno,
I ponad przesmyk dziejów: dwa młyńskie kamienie
Los przepycha rękami, ja go nie odmienię,
Pierś ma nad miarę klęski, zwycięża lub pada,
Tworzy wolność tragiczną.
Wszystko inne — zdrada”.*

Podobne motywy w ustach Piłsudskiego powtarzają się często w „Wolności Tragicznej”:

„Cała pańska plugawość, lamus hańby naszej”
(Belweder)

*„Z czego budujesz kraj ten?
Z czeczotu, z jesionu,
Kruczy antyk i rzewność od wielkiego dzwonu”.*
(Ojczyzna Chochotów)

W stosunku Wierzyńskiego do Piłsudskiego jest zawsze *niepokój* poety bliskiego polskiej tradycji lewicowej. Jego Piłsudski jest o wiele bardziej złożony od romantycznej zjawy Lechonia, na której po prostu „mundur szary”. Ale Lechoń już w „Karmazynowym Poemacie” zapowiada bogoojczyźnianego pseudo-Syrokomlę z okresu emigracyjnego:

*„Dudni nam ziemia, dudni, dudni,
Radujcie się, majorze!
Tako się Polska nam roz cudni,
Gdy skwarny przyjdzie czas południ
Na nasze krwawe zboże”.*

Do jednego wiersza z „Wolności Tragicznej” mam szczególną sympatię, mimo, że literacko jest to po prostu udany pastisz folklorystyczno-wojskowy: do „Piosenki Ukraińskiej”. Zarzuca w niej poeta Piłsudskiemu zdradę ukraińskiego sprzymierzeńca:

3. *Wolność Tragiczna* była wydana w 1936 roku.

*„Poszli nasi chłopcy w polskim wojsku służyć,
Poszli śmierć okrutną jeszcze raz powtórzyć,
Hej, hej komendancie, miły wodzu nasz...
Śmierć ich wypieściła, śmierć ich całowała
Hej, hej, komendancie, ale nie ty”.*

Szkoda, że poeci często nie odczytują swoich wierszy. Napisała w osiem lat później „Ballada o Churchillu” zawiera oskarżenia o wiele ostrzejsze, pomimo podobieństwa sytuacji.

Ale „Ballada o Churchillu” należy już do najślabszego okresu w poezji Wierzyńskiego, pod znakiem „Ziemi Wilczycy” i „Krzyży i Mieczy”. Nie jest przypadkiem, że najlepszy wiersz z tych tomów to „W rocznicę śmierci Pułkownika Sławka”, właściwie epilog „Wolności Tragicznej”. Wiersze Wierzyńskiego z okresu drugiej wojny światowej są całkowicie retoryczne. Nie usprawiedliwia ich subiektywna szczerłość poety, który na dalekim wygnaniu reaguje na wydarzenia polityczne i wojenne, pograżające coraz głębiej jego obraz Polski najpierw z szaleńczą nadzieją, potem z entuzjazmem i wiarą, w miarę jak dochodzą go echa polskich bojowych wyczynów na Zachodzie; z bólem i dumą przyjmuje on Powstanie Warszawskie, wreszcie z rozgoryczeniem i rozpaczą „zdradę Polski” przez Zachód. Nie usprawiedliwia ich również to, że umieli te wiersze na pamięć podchorążowie, kaprale z cenzusem, młodzi oficerowie na Zachodzie, że przepisywano je w powstańczej Warszawie: stanowiły one liryczny ekwiwalent tradycyjnej, patriotycznej retoryki. O ileż więcej poezji w epigońskich jeszcze, nieraz prymitywnych wierszach młodzieńczego poety z okresu kiedy sam był żołnierzem. Pisał wtedy Wierzyński:

*„Nie ma żadnego wyjścia,
Wiem to, wiem, z tego muru:
Szarokamienny ciężar
I szary worek munduru”.*

Nie porównywał on wówczas wojennego szlaku do „Via Appia”. Widział w nim rzeczy prostsze, prawdziwsze:

*„Spalenizna zmieszana z żywicą,
Poranną bielą wieję Karpaty
Idę bezludną, dudniącą ulicą,
Słysząc armaty”.*

Albo:

„Z całego miasta zostały kominy

*Chude, w rozpaczy skamieniałe przejście
Mrok się po zgłiszczach włości czarno-siny
Spalone domy, nieszczęście...”*

Ktoś mi odpowie, że było to inne wojsko, inna wojna. Ale, jeśli wojna w naszej cywilizacji może, niestety, mieć usprawiedliwienie polityczne (można wybrać barbarzyństwo wojny raczej niż barbarzyństwo totalitarnej dyktatury), jeśli „poezja” nie musi być jednoznaczna z „pacyfizmem” (mimo, że wielu poetów naszej epoki, podobnie jak sam Wierzyński w „Protezach” uległo tej najprostszej afirmacji życia), to „poezja wojenna” o ile ma ona w ogóle sens, nie może pominąć milczeniem tragicznego splotu indywidualnych losów i kolektywnych decyzji, nie wolno jej upraszczać, wołać o zwycięstwo do „Pana Zastępów”, cieszyć się z bomby która pada na niemieckie miasto, przeklinać „Moskali” czy „Ruskich”. Przestaje być wówczas poezją, a staje się odpowiednikiem rozkazów dziennych, kazań kapelanów, odezów premierów i naczelnych wodzów.

Uderza zresztą w „Krzyżach i Mieczach” powtarzający się jak refren upiorny nonsens retoryki polskich oficjalnych wystąpień z okresu Drugiej Wojny Światowej. Oto mniej więcej jej główne motywy: jedyna wśród wszystkich narodów świata, Polska jest niewinna, bije się o świat cały, o chrześcijaństwo i grecko-rzymską cywilizację. Tak dobra sprawa musi zwyciężyć. Wiara i honor więcej znaczą od sił materialnych. Polska bije się także dlatego, że „dała słowo” swoim sprzymierzeńcom, a Polska nie zdradza nigdy. Niestety zdradzają ją sprzymierzeńcy. Ale nawet klęska Polski jest zwycięstwem, gdyż prawda musi zwyciężyć...

Rok 1939, to oczywiście wiara w zwycięstwo „dobrej sprawy” nad orężną przemocą:

*„Nadludzkiej poddani próbie
Tylekroć zaprawieni w cierpieniu,
Stawimy czoło idącej zgubie
Walczymy o siebie i świat...”*

*Nie wypuścimy z ręki
Sztandaru ludów...*

Musimy bić się...

Nad rozum, nad uczucie...

*Ustyszcie nasze wojenne trąby:
To naprawdę wolność,
To naprawdę honor!*

*Przeciw nam
Tylko tanki i bomby...*

W miarę lat pozostaje wiara w cud. Oto Powstanie Warszawskie:

*„I stać się może nagle, że z miastem co pada,
Runie wojsko zmiażdżone, twój lud i sztandary!
— Nie! Jozue nie zginął pod gruzem swej wiary”.*

Warszawa jednak pada. Ale:

„Umiera pokonana, umiera zwycięska”.

Dalsza walka byłaby szaleństwem? Poeta chwyci się tego szaleństwa, jak nadziei:

*„Tam, gdzie nikt by nie wytrwał, gdzie kruszy się męstwo
Czyżby wiara znów wzeszła, natrętna i młoda?
Ach, jeśli to jest polskie odwieczne szaleństwo,
W nawiedzeniu tym polska jest także metoda”.*

Powraca również jakby echo mesjanizmu:

*„Bo prawda jest nad klęską i nic jej nie zmienia...
Bo słowo wyszło z prawdy i stało się ciałem.
I stanie się wolnością i Bóg jej wystucha
W imię Ojca i Syna i polskiego ducha”.*

Pozostaje wreszcie:

*„Polski cyrograf niepisany
Że śmierć nie wieczna. Wieczna — Wiara”.*

Historyk Drugiej Wojny Światowej znajdzie w „Krzyżach i Mieczach” egzaltowany wyraz opinii, która przeważała w wojsku (zwłaszcza w 2-gim Korpusie i w Lotnictwie) oraz wśród pewnych politycznych kół emigracji („Zamek”, „Wiadomości”, Zygmunt Nowakowski, Cat-Mackiewicz). Jest to opinia szcze-

gólnie uczulona na utratę Kresów Wschodnich, nie tylko skrajnie anty-sowiecka, ale reagująca ze szczególną siłą na „zdradę” Anglii. Opinia „Rejtanów”. Historyka literatury uderzy chyba siłą z jaką narodowa tradycja „wieszczą” może obezwładnić współczesnego poetę. Daje temu mimowolne świadectwo sam Wierzyński w wierszu „Inter Arma”:

*„Muzo! Nie lękaj się hałasu broni
I bitewnego nie unikaj szczęku,
To nic, że lira gdy podchodzisz do niej,
Pęka wśród jęku.*

*Bij w struny! Boskość cię do nich zaprzęga,
Piorun do ręki podała panieńskiej,
Jeśli pieśń przetrwa, będzie niedosięga
Nad wiekiem klęski.*

*Powróć nam wiarę, iż echem dalekim
Moc się z natchnienia w narody przemycą...*

*I pozwól także na chwilę tej ciszy,
W której powraca, co żyło w nas przedtem
O tym pod wieczór, gdy nikt nie usłyszy,
Zagadaj szeptem”.*

A więc Muza zmobilizowana, co nie przychodzi jej zresztą łatwo („to nic, że lira, gdy podchodzisz do niej, pęka wśród jęku”). Poeta niejasno przeczuwa, że koncepcja ta jest dziś anachronizmem („Powróć nam wiarę...”). Ale najbardziej rewelacyjna jest inwokacja zawarta w ostatniej strofie. To „co żyło w nas przedtem” (cóż innego niż człowiek i poeta?) ma tylko prawo do szeptu muzy „gdy nikt nie usłyszy”. Trudno o wyraźniejsze stwierdzenie rezygnacji z własnej autentycznej poezji na rzecz teatralnych rekwizytów: stroju „wieszczą”.

Nic dziwnego, że w wojennych wierszach Wierzyńskiego tak mało poezji, a tak wiele rekwizytów. Oto przypadkowa zresztą i niepełna ich lista: Konrad, „Dziady”, Kordian, Sułkowski, grecka tragedia, Wawel, cmentarze ojcowskie, Nike Samotracka, stare ateńskie zaułki, Akropol, Kapitol, Grecja, Rzym, Ateny Peryklesa, via Appia, Szekspir, Cyd, Corneille, Roland, Homer, Civis Romanus, Polska, Niobe, Ziemia-Wilczyca, Łuk Triumfalny, Victoria, Chrobry, Krzywousty, Jagiellonowie, Colosseum, Pallas Atene, Termopile, Somosierra, Elstera, Eloë, Genesis,

Kiliński, Synaj, Jozue, polskie Madonny... Nie twierdzą oczywiście, że poeta nie powinien używać symboli o tak silnej kondensacji historycznej i emocjonalnej: ale zobowiązują one do szczególnej ścisłości. W wojennych wierszach Wierzyńskiego występują one po prostu w charakterze inwokacji, jak gdyby poeta szukał poważnego żyra „sprawy polskiej”.

Jeśli krytykuje tak ostro ten okres twórczości poety, którego wysoko cenię i którego powojenne wiersze są mi bliskie, to dlatego, że żal mi pięciu straconych dla tej twórczości lat. Wierzyński mógł nam wiele powiedzieć o ptakach Południowej Ameryki, o swym ponownym spotkaniu z Ameryką Północną gdzie kiedyś widział jak:

*„Rudym stadem młodziutki tarzają się foki,
Panieńskie, krągłe brzuszki, rozśmiane szczenięta”*

* Z polskiej emigracyjnej poezji wojennej najwyżej cenię „Szkicownik Poetycki” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Tuwim w „Kwiatach Polskich” potrafił być często olśniewający. Ale w jednym i drugim wypadku dlatego, że nie zrezygnowali oni ze swej poezji na rzecz patriotycznej retoryki.

Urodzajna jesień

Co za ulga w „Korcu Maku”! Wierzyński zwolna odnajduje siebie, my odnajdujemy poetę. Jest to tom, w którym Wierzyński często powraca do literackich (ale nie retorycznych) motywów swej twórczości młodzieńczej (egzotyzm, miłość, dziecinny kaprys, sen o lekkości, o świecie pozbawionym praw grawitacji). Są w nim również wiersze będące przedłużeniem wojennej retoryki (ale o subiektywnej szczerości poety nie wątpię nigdy, a trudno po koszmarzym śnie odzyskać zaraz całkowity kontakt z rzeczywistością: z poezją).

Spotykamy jednak także ze zdziwieniem poetę nowego; „Ballada o pewnej zgubie”, „Gramatyka na prywatny użytek”, to zastanawiające u Wierzyńskiego, intuicyjne odkrycie, że sednem poezji nie jest ani melodia, ani wzruszenie, ale słowo, a może trudny kontakt słowa z rzeczywistością. Czyżby poeta był nie skamandryckim słowikiem, a demiurgiem z Schulzowego „Traktatu o manekinach”? „Wiersz określający światowe znaczenie lisa”, poświęcony Jerzemu Stempowskiemu, wydaje mi się w twórczości Wierzyńskiego wierszem granicznym. Wierzyń-

ski często pięknie i melodyjnie utwierdzał nas w naszych przekonaniach o zwierzętach, ludziach i rzeczach; a ileż jest do przypomnienia w przekonaniach i obrazach, na które składają się tysiące lat! Często nawet — jak każdy prawdziwy poeta — dorzucał on do naszej wizji migawkę, ruch, błysk. Ale w tym wierszu o lisie Wierzyński stara się stworzyć lisa, tak jakby przedtem nie istniał. Pracuje w słowie i rudej sierści. Lisieje.

Obietnice „Korca Maku” olśniewająco potwierdziła „Tkanka Ziemi”. Minęło roztargnienie młodości, wobec toku historii sam poeta usłyszał retoryczny dźwięk wierszy, w których zbyt długo utożsamiał się z polską romantyczną tradycją. Czas na rozrachunek z dawną twórczością. Przyszłemu czytelnikowi, pisze Wierzyński:

*„Pusta wśród wierszy ujawni linia
Co mnie obciąża i co mnie obwinia
I nie wiem czy mnie usprawiedliwi
Błądność w ułomnym człowieku,
Lecz pamiętajcie, wtedy, wy żywi,
Żem w omyłności nie tylko tu moje
Powtarzał był walki i siał niepokoję,
Skazaniec, syn swego wieku”.*

Intuicja poety jest słuszna, ale fałszywie brzmi jego usprawiedliwienie. „Pustą linią” w dawnej poezji Wierzyńskiego wydaje mi się właśnie to, że „nie tylko swoje powtarzał walki i siał niepokoję”. Jest nią częsty brak autentyczności, łatwość z jaką Wierzyński ubierał w melodyjną liryczną formę opinie zbiorowe, „duch czasu”, zamiast dążyć do poezji, odkrywać samemu, na własny rachunek, najdrobniejszy choćby wycinek rzeczywistości.

Podobną niepewność wyraża Wierzyński w innym wierszu:

*„Wiersze moje...
Nigdy mnie nie dogonicie:
Zanim wybiegłyście z milczenia
Wyprzedziło was,
Przestoniło was,
Moje drugie życie.*

*Wiersze moje,
Krzyże, miecze, żołnierze,
Nigdyśmy naszych bitew nie wygrali:
Ledwieśmy wyszli na obronne wieże,*

*A już pogasty przed nami ogniska,
Hieny wyszły z pobożowiska,
A życie pognało dalej.*

*I chyba wciąż tak się będę powtarzał,
Sam siebie gonił, sam sobie się zdarzał,
I żył w niepojętym złudzeniu,
Że słowa moje co innego znaczą
Niż nocna rozmowa miłości z rozpaczą
O szczęściu w gorzkim, bezradnym istnieniu”.*

Otóż właśnie w „Tkance Ziemi” Wierzyński przestał „sam siebie gonić”, przestał się łudzić, że może on prawdziwą poezję wykrzesać z czego innego niż z „nocnej o szczęściu rozmowy, w gorzkim, bezradnym istnieniu”. Prawdziwa, autentyczna poezja Wierzyńskiego jest egzystencjalna.

Dopomoże nam do sprecyzowania tej ewolucji krótka analiza pięknego wiersza „Piąta pora roku”, który charakterystycznie jest wstępem do „Tkanki Ziemi”.

Zaczyna się od dwuwiersza, który ja bym z kolei zaliczył do „najpiękniejszych w poezji polskiej”:

** „Ptak przeleciał przeze mnie, ptak,
I drzwi zostawił otwarte...”.*

Poeta nawraca do pór roku swojej twórczości:

*„Jedna była młodzińcza, wesota,
Jeszcze śni mi się, jeszcze mnie woła,
(Ach, pusty śmiech, niedorzeczność!)
Druga była żarliwa, gorąca,
Czerwoną wargą jeszcze mnie trąca,
Trzecia — jesienna, czwarta — zimowa
A piąta — śmierć i wieczność”.*

Zasadniczy klimat „Tkanki Ziemi” trafnie określił Paweł Hostowiec w swym „Liście do Kazimierza Wierzyńskiego” (*Kultura*, lipiec-sierpień, 1961). Polega on na eksploracji tej „strefy granicznej na której sprawy ludzkie się kończą i za którą więcej nic nie ma”. W urodzajnej jesieni Wierzyńskiego są echa młodości, ale jest też przeczucie zimy i „piątej pory roku”. „Piąta pora roku” — świadczy o tym i wiersz pod tym tytułem i cały tom — to dla Wierzyńskiego nie oderwane „metafizyczne”

rozważania, lecz sama tkanka ziemi i wiecznie odnawiające się misterium przyrody.

*„Obszyłem się liśćmi, porostem górami,
Palily się we mnie ogniska pastuchów
Pod drzewem, w deszczu, przykryci workami
Podobni byli do duchów.*

*Spałem na siennych, wygrzanych polanach,
Gałęzią chojar kołysał mnie niski,
Budziły mnie sarny, kobiece w kolanach,
Skacząc jak wodotryski”.*

Wieczność? Chyba przyrody i człowieka w ogóle, łańcucha pokoleń:

*„Wiem. Dawno temu doszczętnie wymarłem.
A jednak trwam znów, i łokciem o góry
Jak tamci z mego plemienia się wsparłem.
I patrzę, synów mych szukam, czy który
Obszył się liśćmi i porósł lasami
A może stoi przy ogniu pastuchów
I pójdzie śladem co został za nami,
I znów powtórzy przyrodę tych ruchów
Gdy zgrzane życie porami gęstymi
Dyszało w słońce i szło do księżyca,
Gdy we mnie ciekła krew mojej ziemi
A w matkach mleko i w sosnach żywica”.*

W swej podziemnej podróży napotyka oczywiście Wierzyński na drogowskazy związane z jego literacką genealogią. Mit Kory i Demeter fascynował już Wierzyńskiego. W swej rozległej klasycznej kulturze natrafia jednak tym razem poeta na tradycję orficką, związaną zarazem z mitem podziemnej podróży i z esencją poezji. Ileż razy bogowie Olimpu byli w poezji Wierzyńskiego ornamentami, jak posągi w łązienkowskim parku? „Słowo do Orfeistów” świadczy dziś o głębszym o wiele, trudniejszym podejściu do mitologii. Co jednak wydaje mi się najszcześniejsze w „Tkance Ziemi”, to, że Wierzyński natrafił wreszcie na swój własny element wyobraźni materialnej, którym jest ziemia. Uwaga ta oparta jest oczywiście na moim przekonaniu do teorii Bachelarda, który poezję analizuje od strony „elementów”: istnieją dla niego poeci ognia, poeci powietrza, poeci wody,

poeci ziemi. W swej wczesnej twórczości Wierzyński mógłby być uznany mylnie za poetę powietrza. Ileż w „Wiośnie i Winie” i „Wróblach na Dachy” wiatrów, wichrów, przestrzeni i wzlotów. Ale Wierzyński nie ma psychicznej lekkości Ariela. Jego lot to nie głęboka identyfikacja psychiczna z czystym, nieodpowiedzialnym, przezroczystym powietrzem, to raczej odbicie się od ziemi w nagłym przypiływie sił witalnych, to piękny „skok o tycze”. Ale skakać umie również Pan, pozostając przy tym bożkiem leśnym:

*„Jest tylko ziemia,
Ziemia przed nami i po nas”.*

mówi nam dziś Wierzyński. Mało kto spośród polskich poetów potrafił podobnie wczuć się w samą jej tkankę: pokrewieństwo twórcy i tworzywa pozwala mu między sobą a ziemią rzucić pomost nowego słowa.

W powojennych wierszach Wierzyńskiego czuć czasem nutę pewnej goryczy. Trudno się dziwić, że ten wiecznie młody człowiek odczuwa nostalgię do tego przedłużenia młodości jakim jest żywy kontakt z następnym pokoleniem. Świadczy o tym melancholijny „Toast”:

*„Poetów wybiera się sobie za młodu
Ale co począć, gdy młodzi są tam,
Postawię to wino na środku stołu,
Zasiądę przy nim z troskami po społu,
Upiję się sam.*

*Niech sobie kogo innego wybiorą,
(Tam są ich tłumy) nie mnie.
Za wasze zdrowie, moi utraceni,
Ten haust czerwonej od ognia jesieni
I czarny osad na dnie”.*

Istnieją jednak paradoksalne kompensaty. Może banalne stwierdzenie, że „życie nie znosi zbyt wielkich wybrańców losu” zawiera w sobie w tym wypadku coś z prawdy. Wierzyński młody, piękny, zdrowy, kochany i sławny nieczęsto był poetą wielkiej miary. Otoczony dziś „zmową milczenia”, żyjący na obcej ziemi, osiągnął wspaniale twórczą jesień. Jest to oczywiście stwierdzenie retoryczne: gdyż właśnie wygnanie (skupie-

nie), pozwoliło Wierzyńskiemu rozwinąć w pełni swój geniusz poetycki.

Napotykamy również w „Tkance Ziemi” inną skargę: na trudności w pisaniu.

*„365 razy tłukłem głową o mur,
365 razy wiedziałem, że góra urodzi mysz”.*

Mówiąc o nowoczesnej poezji Czesław Miłosz napisał niedawno: „Zakładając, że dziedziną poezji jest rozpaczliwa walka z zasadniczą niekomunikatywnością języka, każdy wiersz należy ze smutkiem nazwać myszą i samo stękanie góry jest wtedy ważniejsze” (*Kultura*, lipiec-sierpień 1961).

Dziwne na pozór zbliżenie dwóch poetów, mających tak odmienne pojęcie o „sztuce poetyckiej”. Wierzyński-teoretyk po dziś dzień utrzymuje, że poezja to właściwie melodia, Wierzyński-poeta wie już na szczęście, że tak nie jest. Świadczy o tym żartobliwie „Pracownia poety” w „Korcu Maku”:

*„Wynieśliśmy z żoną stół pod drzewa,
Bo nagle przyszło mi do głowy,
Że łatwiej byłoby wprost
Z powietrza przepisać jak śpiewa
Nad srebrną kałużą drozd...”.*

*„Więc piszę. Rysuję drzewa,
Ptaka co skacze (scilicet: śpiewa)
I sosny i klony wysokie i duże,
I drę to wszystko raz, drugi i trzeci,
Sosny wciąż pachną, liść każdy świeci,
A ja papierem zaśmiecam kałuże”.*

Wierzyński przestał „śpiewać jak słowik”, a wkroczył w trudną, poważną dziedzinę słowa-poezji. W „Rozmowie z Amerykanką o tłumaczeniu wierszy”, pisze o tym znów żartobliwie:

*„Owszem. Ale jakby to zrobić?
I czy w ogóle można tłumaczyć
Tak trudną rzecz jak rośliny?
Każda kwitnie inaczej:
Jednodniowe powoje,
Długotrwałe byliny.*

*Wszystkie mają oczywiście jakąś nazwę łacińską
Prócz tego jednak angielską, francuską, hiszpańską,
Polską, a w polskiej wierzyńską —
I jakże damy sobie z tym radę?
Trudno przecież przy tych różnicach
Przesadzać w grządkach, inspektach, donicach
Tę samą rozsądę”.*

Do przedwojennej poezji Wierzyńskiego będą często powracać historycy literatury. Mało kto tak precyzyjnie świadczy o swoim czasie. „Laur Olimpijski” pozostanie na przykład klasykiem pewnej epoki i pewnego stylu — neoklasycyzmu z lat trzydziestych. Ale myślę, że w poezji polskiej pozostanie Wierzyński powojenny, dziś w pełnym twórczym rozwoju. Wiersze Wierzyńskiego w ostatnim numerze *Kultury* „Ogrodnicy”, „Melo-dramat”, „Emily Dickinson” są dowodem młodości, bardziej przekonującej od biologicznej młodości, którą się tak cieszył poeta w „Wiośnie i Winie”: młodości twórczej, wzbogaconej przez doświadczenie.

(*Kultura* nr 9, 1961)

OSTATNIE LATA

W ciągu ostatnich ośmiu lat o Tuwimie pisano w prasie emigracyjnej jak o zdrajcy, czy sprzedawczyku, czy karierowiczu. Po śmierci obraz wielkiego poety okazał się o tyle bardziej ważki, że chciałoby się na te ostatnie lata rzucić wstydliwą zasłonę. Tuwim był jednak tym samym wielkim poetą kiedy pisał ody do Stalina, a śmierć jego nie przekreśliła tej ody. Dlatego warto może starać się wniknąć w sedno stosunku Tuwima do Polski, do reżymu, do nas, do siebie samego. Przyjaciele poety mają zapewne swą własną odpowiedź na te pytania. Ale myślę, że znajomość faktów, anegdot, wypowiedzi, listów, może czasem zaciemnić prawdę. Drobne rysy charakteru, pojedyncze uczynki wykrzywiają nieraz tragiczną linię życia. Dlatego tylko — kierując się wyłącznie intuicją i na podstawie wierszy, a nie osobistej znajomości — staram się zrozumieć ostatnie lata Juliana Tuwima.

Tuwim był Polakiem i Żydem. Pisano nieraz — opierając się na jego „ojczyźnie-polszczyźnie” — że jego przywiązanie było językowe bardziej niż narodowe. Wydaje mi się że polskość Tuwima znacznie przerasta język. Mało kto miał tak głęboki stosunek do polskich „archetypów”, mało kto tak potrafił pogłębić i rozszerzyć nasze odczucie rzeczy polskich — polnych i czarnoleskich. To nie romantyczny mit, ale prosta prawda że poeci, a nie wodzowie tworzą naród, rozszerzają jego prawdziwe granice. Tuwim był genealogiem i heraldykiem polskości równym Słowackiemu.

Dwoma torami szło życie Tuwima: „Lasem, borem, niedoborem, łęgiem” i żydowskim dzieciństwem w Łodzi. Że były to dwa tory, i że tory te musiały się rozejść, nie Tuwim był

winny, a my. Powolny wzrost antysemitckiego barbarzyństwa ranił wielu Polaków — ranił wszystkich polskich Żydów. Jakże musiał ranić poetę, który odczuwał nienawiść, niechęć czy pogardę poprzez mury kamienic, w których zawsze żyło żydowskie dziecko. Nie ma bardziej tragicznego motoru od zranionej miłości. Każdy psycholog wie dzisiaj jaką rolę w psychozach gra „odepchnięcie przez matkę”, nieświadome poczucie dziecka że rodzice go nie chcą, odrzucają. U źródła psychozy Tuwima leży, jak mi się zdaje, to odepchnięcie przez matkę — Polskę.

Tuwim musiał znaleźć się na emigracji z poczuciem żywej zawsze miłości do Polski — i nienawiści do Polski oenerowskiej, do Polski ozonowej. W Brazylii, w Ameryce powstają „Kwiaty Polskie”, próba pojednania w poetyckim marzeniu łódzkiego dzieciństwa, kutnowskiej czy sieradzkiej prowincji, Polski Czar- noleskiej i przyszłego sprawiedliwego Państwa. Marzenie to silniejsze niż rozum, marzenie w którym nadstawia się ucha na „głos z Litwy”, czy „dźwięk złotego rogu”. Na pierwszy głos, na pierwszy dźwięk — Tuwim powrócił. Chciał wierzyć że wraca do Polski „Przedwiośnia”, a wracał do Polski janczarskiej.

Od chwili powrotu Tuwim zwolna agonizował jako poeta, zwolna się aragonizował jako poeta. W procesie tym nie to jest najważniejsze że Tuwim poparł autorytetem swej poezji sowiecką Polskę Bieruta i Rokossowskiego. Bardziej mnie uderza cena indywidualnej przemiany, którą się płaci za zakłamanie, za ślepotę, choćby podświadomą. Oto Tuwim anarchista i indywidualista staje się piewcą bezdusznego kolektywu. Oto Tuwim pacyfista, który staje po stronie ultramilitaryzmu operującego niezmiennym polskim tromtadactwem — ale w imię sowieckiej racji stanu. Oto Tuwim piewca „Marsylianki” godzący się na nikczemną trawestację wolności, równości i braterstwa... Oto urodzony antykonformista w kleszczach najbardziej skostniałego konformizmu. Oto poeta siły witalnej, bachicznej pieśni, whitmanowskiego panseksualizmu, godzący się ze stalinowską pruderią, z higienicznym światem produkcji o zapachu formolu. Oto archeolog polskiego humoru i absurdu zmuszony do czekania na dyrektywy komitetów w sprawie „konstruktywnej satyry”. Oto przede wszystkim poeta czuły na nędzę ludzką i niesprawiedliwość, ograniczony do protestowania przeciw „zachodnim” uciskom, a nie mogący podnieść głosu przeciw niewolniczej pracy koncentracyjnego świata.

Psychiczna samoobrona człowieka zmuszonego do kłamstwa przybiera różne formy. U Tuwima, jak mi się wydaje, samoobrona ta wyraziła się w potęgowaniu nienawiści i urazy do

przedwojennej „antysemickiej” Polski. Musiał on starać się zrównoważyć własny upadek przez wyolbrzymienie przeszłej krzywdy, będącej jednocześnie przyczyną katastrofalnego wyboru. I tak, w wierszu „Do Córki w Zakopanem”:

*„Twoje to wszystko, już twoje, obywatelko
Rzeczypospolitej młodej — Polski Roboczej!*

*A ojciec (żebyś wiedziała) po tamtych śniegach
Cieniem się ciemnym wałęsał, coraz ciemniejszym...
Rosta Żelazna Hołota w „karnych szeregach”
I ogłuszyła go rykiem że — nietutejszy”.*

Jeszcze ciekawszy psychologicznie (gdyż zawiera freudowski „lapsus”) jest tragiczny wiersz „Matka”. Poeta opisuje, na łódzkim cmentarzu,

*„Grób polski mojej matki
Mojej matki żydowskiej”.*

I oto wersja zamordowania matki przez hitlerowców:

*„Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy myślała o mnie.
Zastrzelił ją faszysta,
Kiedy tęskniła do mnie”.*

Trudno tu nie dopatrzyć się w słowie „faszysta” (zamiast np. „hitlerowiec”, lub „niemiecki oprawca”) podświadomego transferu: w emocjonalnej wizji Tuwima matkę jego zabiła oczywiście ta sama „Żelazna Hołota”.

Sztucznie podsycana nienawiść zatruwa. I oto nienawiść Tuwima do abstrakcyjnej „Polski antysemickiej” wytwarza u niego samego „kompleks antysemity”, powoduje tę samą irracjonalną nienawiść do „kozła ofiarnego”. Ze smutnym zdumieniem czytamy wiersz „We Mgle”, w którym Tuwim obrzuca obelgami polską emigrację:

*„Na podstawie martwej wizji
Pozwolono im, pijanym
Widmom sinym i rozchwianym,
Tułać się i straszyć ludy
Nad rzekami Babilonu...”*

*I rzygają do Tamizy,
I rzygają do Sekwany,
I rzygają do Hudsonu..."*

„Nad rzekami Babilonu...”. Jakże słusznie odczuł Tuwim diasporę polskiej emigracji. Pisał on kiedyś o tułających się Żydach:

*„I pójdziemy potem każdy w swoją stronę
Na wędrówki nasze smutne i szalone.*

*Nie znajdziemy nigdy ciszy i przystani,
Żydzi śpiewający, Żydzi obłąkani..."*

I dlatego ta nowa wersja, w której poeta pisze:

*„Dorzygali się do żółci
Do dziur w mózgach i krwotoku,
Wyjście w desperackiej chuci,
Kościołotrupy sprzed potopu..."*

jest specjalnie tragiczna. Jakiż splot krzywd, tragedii, ambicji i nienawiści sprawia, że Julian Tuwim podaje rękę Goebbelsowi?

W ostatnich latach Tuwima, mimo tak przykrych dla nas zgrzytów, nie ma miejsca na pogardę, którą mamy dla urzędsów reżymowej literatury, dla jej karierowiczów. Widzę chudego, siwego Tuwima błakającego się po ulicach Warszawy jak postać tragiczną. Ofiarę dumy, zranionej miłości własnej i zranionej miłości ojczyzny, ofiarę zemsty, która obraca się zwolna przeciw niemu samemu. Patrząc na niego ze współczuciem połączonym ze strachem — trochę tak jak Marcel z „Czasu Utraconego” gdy z ukrycia widział przez oświetlone okno smutny rytuał profanacji ojca dokonany przez zrozpaczoną pannę Vinteuil.

(*Kultura* nr 3, 1954)

BLUZKA Z BŁĘKITNYCH PEREŁ

*Upiorny nonsens polskich dni
Kończy się nam o zmroku...*

K. I. Gałczyński

Są ludzie o tak silnym magnetyzmie osobistym, o tak bogatej żywotności, że postać którą stworzyli — we własnym zwierciadle i w zwierciadle innych ludzi — przytłacza w popularnym mie ich głęboką osobowość, przytłacza nawet ich dzieło. Do tych ludzi należał Gałczyński. Zbyt duża głowa, osadzona na krępym tułowiu, smągła, cygańska twarz, palące oczy — jakże wymowny sam fizyczny kształt, jakże dopasowany do Sylena, satyra, błazna na Escorialu, włóczęgi śpiącego pod mostem. Musiała rosnąć wokół niego legenda, w którą sam się dał łowić jak w sieć. Jak rozplątać legendę i prawdę? I czy jest inna prawda, czy może przeżyć tak silną legendę, którą się przecież tworzyło własnym życiem? Wizerunek Gałczyńskiego — trubadura jaki daje Miłosz w „Zniewolonym Umyśle” jest wiernym wizerunkiem legendarnej postaci. I ja też, wspominając Gałczyńskiego w recenzji ze „Światła Dziennego” wpadłem w tryby legendy, tyle że jestem może życzliwszym jej wyznawcą niż Miłosz: mówiłem o potomku Villona, o Marchońcie, o leśnym echu i błędnym ogniku.

Śmierć zazwyczaj utrwała ostatecznie mit, uświęca go, balsamuje. Ale śmierć jest przecież także kresem tego ciągłego „tworzenia się” człowieka, który jak Katoblepas zjada samego siebie żeby budować swą postać. Życie ludziło nas ruchem, jak na wyświetlanym filmie dawaliśmy się unieść złudnej konstrukcji. Kończy się film i możemy wyjąć taśmę życia, na zawsze już nieruchomą.

Kocham poezję Gałczyńskiego i w ciągu naszej krótkotrwałej przyjaźni byłem pod jego osobistym urokiem. Chcę dziś pisać tylko o poecie, ale właśnie w tym wypadku poeta i człowiek są ze sobą nierozłącznie związani. Rzadkie to w poezji polskiej zjawisko. Poeta polski zwykł swe wiersze traktować jako dziedzinę odświętną, niemal publiczną. Na próżno chcielibyśmy się dopatrzyć w ogromnej większości polskiej poezji jakiegokolwiek klucza do wewnętrznego życia jej twórców. Nie wiemy jakie są ich rozpacz, zwątpienia, jakie miłości i żądze, nie wiemy czy są biedni czy bogaci, a już o myśl nieszlachetną nie sposób ich posądzić. W ich wierszach zwykle jest górno i chmurno, dumnie, burzliwie — co najwyżej tęskno. Poeta jest najczęściej bardem, hodowcą piękna i chętnie gaworzy z Pallas Atene.

Gałczyński jest nie polskim zjawiskiem jako poeta, ale najbardziej polskim poetą. Nikt tak nie uchwycił nurtu polskiej rzeczywistości, nikt nie potrafił tak przemienić w gorzką i miłosną poezję szarej inteligenckiej rzeczywistości Skumbrii w Tomacie, Skumbrii w Tomacie. Dziwne to życie, „w oberży dla bezrobotnej inteligencji, pod afiszem Ligi Morskiej i Rzecznej”. W domu — „rozejrz się dokładnie po wszystkim: to jest czajnik, prawda jaki śmieszny? Z gwizdkiem”. A na kolację — „dzbanuszek z konwalią. Wokół dzbanuszka skrzacik chodzi z halabardą”. Broda siwa, lecz dobrze splamiona musztardą”.

Jest w tym niepokój, poczucie beznadziejności: „nuda, bieda, myszy, deszcz i Polska”. Jest wizja głębokiego społecznego schorzenia środkowo-europejskiej inteligencji, jak właśnie w wierszu „Inteligenci”, który warto zacytować w całości.

*„Wciąż uciekamy. Z miasta do miasta.
Inteligenci.
Tęskniąca nacja. Ginąca klasa.
Zmarznięci.
Szarzy.*

*Z milionem rodzin. Z gramofonami.
Z kraju do kraju.
— Powiedzcie gdzie jest wasza ojczyzna?
Wciąż nas pytają.*

*A my nie wiemy. A my płacemy
jak woda morska.
Pod sztuczną palmą listy piszemy
na brudnych dworcach.*

Niepokój i poczucie beznadziejności. Ale nigdy bunt, nigdy protest. Na to był Gałczyński za słaby i za sentymentalny. Tyle rzeczy go pocieszało. Chociażby:

*„Moja mała bardzo lubi rosół,
Moja smagła, moja smukła.
Gdy je rosół to ja jestem wesół,
Bo to szczęście że jest rosół i butka”.*

Toż to przecież — jednak w skali poezji — niemal „Dni Powszednie Państwa Kowalskich”. Zadowolenie z losu małomieszczańskich wróbelków. I właściwie głębokie przywiązanie do tej ceraty, do inteligenckiej nędzy — do tej Polski.

Jest w poezji Gałczyńskiego nuta taniego sentymentalizmu, która zabiłaby mniejszego poetę. Jest zadatek na polski „pre-vertyzm”. Gałczyńskiemu groził los tej nocy czerwcowej z jego pieśni, której:

*„Diabeł dużo daje w podarku
Gwiazd fałszywych i gwiazdnego jarmarku”.*

Przedwojenna poezja Gałczyńskiego zawarta jest właściwie pomiędzy dwoma biegunami. Z jednej strony ten sentymentalizm i gorycz na przemian w stosunku do polskiego dnia codziennego, z drugiej — ucieczka w kraj wewnętrznego mitu. Chociaż — czyż ten mit nie jest też materią dnia codziennego? Strącony w głąb podświadomości świat archetypów żyje w każdym z nas. Mit utraconego raju, mit wyspy szczęśliwej, mit idealnej miłości — w przerwach pomiędzy wewnętrznym monologiem naszej świadomości, w tych „próżnych chwilach” w poczekalni dentysty, w tramwaju wypływa na powierzchnię barwny nurt *day-dream*’u. Dorosły, wyjałowiony i uspołeczniiony człowiek żywi ten mit kinem i chowa go wstydliwie. Inaczej dziecko. Inaczej poeta. U Gałczyńskiego mit ucieczki ze społecznego życia zakwita jedynym w poezji polskiej blaskiem i bogactwem:

*„Wszędzie duszno i ciasno, lecz znam ja
pewien kraj pod nazwą Farlandia,
tam jest niebo śpiewające i palmy”.*

Poeta łatwo przenosi się nad Limpopo rzekę:

*„Która płynie przez kraj daleki.
Przed moimi oczyma przechodzą stada stoni
I ludzie szmaragdowi i czerwoni”.*

Czar działa najmocniej może w tych wierszach które łączą w sobie polską powszedniość i egzotyczne marzenie, w których alchemia słowa oddaje alchemię życia. Jak w „Nocach Anińskich:

*„Upiorny nonsens polskich dni
kończy się nam o zmroku,
teraz jak wielki saksofon brzmi
noc taka wielka naokół.*

*I srebrnym, bezkresnym wachlarzem
wachluje nas chłopiec nieduży,
szmaragdy w uszach ma,
on jest murzyn,
a my nazywamy go Nocą”.*

Przedwojenne wiersze Gałczyńskiego są poetycką kondensacją szarej rzeczywistości i marzenia. Są szlagierami przemienionymi w arcydzieła. Czy dlatego poezja Gałczyńskiego była tak ogromnie popularna w Polsce że każdy mógł włączyć w nią prąd własnego życia i własnych marzeń? Tutaj też leżała może granica jego przedwojennej twórczości — w biernym stosunku do własnego istnienia, w unikaniu odpowiedzi na zasadnicze pytania.

Wydaje mi się pewne, że Gałczyński widział tę granicę. Nie mógł jednak nigdy (jak tylu innych) „udawać” że ją przeskoczył. Był na to za autentyczny jako człowiek i jako poeta. On, który bawił się wszystkim, nie mógł bawić się „problemami”. Był z jednej bryły, bezkształtnej może, ale w której nie było miejsca na przegródki i na „poziomy”. Jest jakiś dziwny paradoks w tym, że twórczość Gałczyńskiego pogłębiła się (a raczej że Gałczyński użył swej poezji do zgłębiania swego stosunku do życia) właśnie w okresie powojennym, i pod reżymem, który za cel sobie postawił zniszczenie samej poezji. Że doszedł do tego pisząc jednocześnie peany ku czci Stalina i Moskwy (choć to porównanie stolicy Sowietów do Taorminy w której nie brakuje nawet mandarynek jest arcydziełem ironii). A jednak właśnie tak się stało. Może zagrały tu przeżycia osobiste i rozbitcie życia przez wojnę? Tak by się zdawało, sądząc po jednym z najpiękniejszych „emigracyjnych” wierszy — „Le Sappey”:

*„... a ostatnie godziny są jak most nad przepaścią,
a tyle zerwanych przęseł,
a miłość jest na moście, a przepaść pod miłością,
a księżyc jak lustro wklęste...*

*... Ale niech tam! Przez chwilę niech będzie winograd
i ten most, bo muzyczny i ta noc bo tak modra
jak bluzka z błękitnych pereł.
W Sykstyнії Michał Anioł rzucił się nad otchłanią,
bluzkę rozdarł. I ujrzał śmierć!”.*

Powojenna twórczość Gałczyńskiego to nadal łowy na polskiego Snarka, nadal noc czerwcową, Królowa Jaśminowa, nadal przemienianie dorożek, nadal melodia akordeonu. Ale również powolne, stopniowe „rozdarcie bluzki z błękitnych pereł”.

„Niobe” Gałczyńskiego, napisana w roku 1951 jest może najpiękniejszym, a na pewno jednym z najgłębszych poematów w języku polskim. Za życia poety trudno było dać na emigracji, nie szkodząc mu w kraju, analizę tego poematu, który mimo „ketmanowego” elementu słownej ofiary reżymowi w kilku zaledwie liniach, zawiera rozdzierający krzyk przeciw kastracji życia, przeciw wygnaniu sztuki. Wydaje mi się, że „Niobe” jest w naszym pokoleniu odpowiednikiem norwidowego „Fortepianu Szopena”.

Zanim ukaże się pełna analiza tego poematu, w którym nieborowska głowa Niobe urasta do symbolu sztuki, chcę zacytować tu ustęp, brzmiący rozdziarcie poety (głowa Niobe została odnaleziona w XVIII wieku nad brzegami Morza Azowskiego):

*„Piszczy w sitowiu wiatr.
Marzną ręce
Czy to ta, czy to ta twoja twarz?
Powiedz prędzej!
Niobe!
Czy ty masz może tyle sióstr,
a każda ma twoją głowę?
Oj, jaki wiatr,
oj, jaki mróz
Niobe!
Niobe!*

*Przez piach, przez mech, przez mrok, przez torf
pod niebem wykrzywionym jak dziwoląg —*

*i znów przez noc, przez krakanie wron,
Niobe..."*

Konstanty Ildefons Gałczyński zmarł u zenitu swej twórczości i w chwili kiedy poezja jego była w Polsce jednym z rzadkich elementów odżywczych i oddychalnych.

(*Kultura* nr 1-2, 1954)

PAWEŁ HOSTOWIEC CZYLI O WYSIŁKU WYOBRAŹNI

„Gdy aktualność pewnej mody się kończy — pisze Paweł Hostowiec — czasopisma literackie i witryny księgarń przypominają miejsce przez które przeszła powódź. Szara masa lepkiego czy łuszczącego się w słońcu iłu pokrywa wszystko. Trudno domyśleć się od razu, gdzie przed tygodniem jeszcze stały białe i pomarańczowe ściany domów, grzędy kwiatów, grupy krzewów i gdzie dzwonił po kamieniach strumień. Zarówno powrót do dawnego jak przejście do czegoś nowego wymagają wysiłku wyobraźni”.

Hostowiec nigdy nie daje się wciągnąć w modne manieryzmy literackie, a przecież eseje jego są zawsze odkrywczе, zawsze aktualne. Bo też mało kto posiada równą zdolność powracania do dawnego i przechodzenia do nowego. Hostowiec obdarzony jest wyjątkową wyobraźnią historyczną, dzięki której potrafi on czytać Tukididesa ze świeżością odczucia ateńskiego czytelnika z V-go wieku przed Chrystusem. Ale to jeszcze nie byłoby wyjątkowe: znamy erudytów, żyjących w przeszłości, identyfikujących się z przeszłymi epokami. Hostowiec mimo swej olbrzymiej erudycji, w tym sensie „erudyta” nie jest: równie żywo czuje się współczesnym nadrealistów, Becketta. Powiem więcej: dawnych autorów czyta Hostowiec ze spontanicznością, bogactwem referencji, swobodą współczesnego tym autorom czytelnika, ale jest równocześnie ich czytelnikiem dwudziestowiecznym. Umie on nie tylko ożywić ich, odtwarzając wokół ich dzieła tętno ich własnej epoki, ale również „uaktualnić”, wskazując na nieprzerwane ich związki z XX-tym wiekiem. I przeciwnie. Autorów współczesnych odczytuje Hostowiec równie precyzyjnie

jak najgorętsi ich wyznawcy, tyle że zachowuje wobec nich pewne oddalenie, wiedząc co w ich dziele jest nieświadomym powtórzeniem dzieł dawniejszych.

„Ta swoboda poruszania się w czasie jest połączona ze swobodą poruszania się w przestrzeni. Hostowiec czuje się u siebie w najszerszych ramach tak zwanej cywilizacji zachodniej, niezależnie od wieku i miejsca: wszędzie tam gdzie powołaniem człowieka jest wyciśnięcie swego piętna na przyrodzie, wszędzie tam gdzie toczy się, między jednostką i społeczeństwem, dialog Antygony i Kreona, wszędzie tam gdzie istnieje rozdarcie między poczuciem winy i marzeniem o wolności. W tym sensie do cywilizacji zachodniej należą klasyczne Ateny i dzisiejsza Moskwa, Tyberiada ewangelistów i współczesne Chicago. „Kosmopolityzm” Hostowca jest zarazem odwieczny i prekursorski.

Ta łatwość poruszania się między epokami, przenikania z jednego kraju do drugiego, zdolność obserwacji nie tylko zewnętrznej, ale „od wewnątrz”, ma również u Hostowca swój odpowiednik w odniesieniu do zawodów, do klas społecznych. Jest to bodaj cechą najrzadszą. Literatura francuska zna wielu *flâneurs* (niespiesznych przechodniów). Ale erudycja historyczna i kosmopolityzm Valéry Labraud, Jean-Louis Vaudoyer czy Léon-Paul Fargue pozwalały im co najwyżej na przyjaźnię z marynarzami Odysa, z bandytami barokowej Hiszpanii. W swej własnej epoce, w swym własnym kraju, odgrodzeni byli od kontaktu z innymi klasami nie tyle przesądem co automatyzmem francuskich *bourgeois*. Hostowiec ma zdolność równie bezpośredniego kontaktu z laureatem nagrody Nobla i przemysłowikiem; z miliarderem i ze szpiclem; z wielkim artystą i z wiejskim analfabetą.

„Jest on istotnie od epoki do epoki, od kraju do kraju, od klasy do klasy „niespiesznym przechodniem”. Ale aluzję tę do spaceru należy u Hostowca traktować jak najbardziej dosłownie. Nie na próżno pisze on że „poważniejsze wykształcenie humanistyczne ma w sobie zawsze coś z kurzu bibliotek i coś z szlafroka”. Powinien był napisać „zwykle”. W jego własnym wypadku humanizm łączy się co najwyżej z kurzem mało uczęszczanych ścieżyn, zamiast szlafroka przywodzi na myśl wytarte tweedy nałogowego włóczęgi. Zapamiętały czytelnik książek, Hostowiec czyta z ludzi, z przedmiotów, z krajobrazów „jak z otwartej książki”. Mało kto równie uparcie tropi związki między „klimatem życia” i „klimatem literatury” (stąd tytuł jednego z jego esejów). Hostowiec nie jest metodologicznym marksistą, nie

należy do żadnej socjologicznej szkoły, eklektycznie podchodzi do kwestii w jaki sposób byt kształtuje świadomość. Na jego stosunku do kultury zaważył i Marks i Pareto i Weber i Ortega. Ale podobnie jak w spacerze po historii, w spacerze po świecie, w spacerze po klasach i zawodach, w tym ciągłym spacerze Hostowca od bazy do nadbudowy, do nauki do technologii, od przedmiotów do obyczaju, od świata rzeczy do świata kultury decydujący jest wysiłek wyobraźni.

„Potrzeba podporządkowania i opanowywania myślą otaczających zjawisk wydaje się funkcją autonomiczną, nie dającą żadnego bezpośredniego impulsu do pisania” — pisze Hostowiec. I w tym samym esej: „Pisać zacząłem późno, w 36-tym roku życia, dla przyczyn przypadkowych, w okresie szczególnie ubogim w rozrywki”. Te zwierzenia zdają sprawę z cech u Hostowca zasadniczych: ciekawości, wyobraźni, inteligencji, lekkości, naturalnej skłonności do „święta” (w znaczeniu *fête*). Trudno nie odnaleźć w notatkach Hostowca o tajemniczym polskim korespondencie P.-L. Couriera „panu Chlewaskim” pewnych cech autopoportretu: „Ambicją jego było — korzystając ze wszystkich uprawnień do *véritable vie de l'esprit* — przejść przez życie jak życzliwy i dobroczynny cień”. Albo, gdzie uśmiechnie się niejeden znajomy Hostowca: „Unikanie rozgłosu i zachowanie rezerwy jest oczywiście najstosowniejszym sposobem bycia w czasach ciągłych przewrotów politycznych, zwłaszcza dla osób obawiających się 'zepsucia smaku'”.

Tyle że erudyta, humanista, sceptyk, niespieszny przechodzień, bystry obserwator, skłonny do anonimu pan Chlewaski to jeszcze nie cała prawda o Hostowcu. Potrafi on być zaangażowany bez reszty zawsze po stronie życia, po stronie spontaniczności, po stronie wyzwolenia człowieka. Miarą jego pisarstwa jest, że wspinały esej „Pan Jowialski i jego Spadkobiercy” zachował pełną aktualność jako protest przeciw zgrzybiałym społecznym automatyzmom „szlachetczyzny” nawet jeśli czytelnik nie wie że „prawdziwym spadkobiercą fortuny Jowialskich, autentycznym de Jowiałówka Juppiter-Jowialskim herbu Puste Pioruny” był w intencji autora Piłsudski. Nie należy również dać się ukołysać klasycyzmem stylu Hostowca aż do przekonania że jest on wyłącznie pisarzem dnia, świadomości. Nie jest obca Hostowcowi tradycja gnostyczna, rozumie on wszelkie zsekularyzowane przejawy antynomicznego buntu. Krótki esej „Polacy w powieściach Dostojewskiego” świadczy o tym jak głęboko odczuwa Hostowiec „prawo do negowania wszelkiej koncepcji

świata jako całości harmonijnej". Poezja związana jest dla niego z magią, ten umysł pozornie apolliński (używając tak ulubionej przez Hostowca terminologii klasycznej) pozostaje w tajnym porozumieniu z Dionizjuszem, ten „wierny syn pozytywizmu” dobrze zna „Królestwo Matek” Goethego.

I jeszcze jedno. Nic w Hostowcu z przesądów o dawnych „złotych wiekach”, nic z elitaryzmu tak częstego u europejskich mandarynów. Mało kto spośród pisarzy potrafił tak prosto i przekonująco ocenić zdobycze współczesnej rewolucji przemysłowej, potencjalne możliwości „kultury masowej”:

„Wszyscy noszą dziś nowiutkie, dobrze skrojone ubrania. Nawet ubrania używane przy pracy nie są pozbawione kokieterii. Kobiety nigdy nie były tak urocze. Wyrafinowana prostota ich strojów i uczesania leży w najpiękniejszych tradycjach i przypomina słowa Congreve’a:

*Coquet and coy at one her air,
Both studied, though both seem neglected:
Careless she is, with artful care,
Affecting to be unaffected”.*

I, dalej, o mnożeniu się zbiorowych zabaw i festiwali, o odrodzeniu ludowych karnawałów:

„Trudno jest odróżnić pochodzenie uczestników zabaw i korewodów. Wszyscy noszą takie same nowe ubrania. Robotników nie poznaje się więcej po rękach, bo nowoczesne narzędzia pracy nie zostawiają na nich śladów. Awans społeczny nie ma dziś kontrastów, jakie towarzyszyły uprzemysłowieniu Europy w połowie XIX-go wieku; objął mniej więcej wszystkich i odbywa się wesoło, z muzyką i fajerwerkami”.

W jednym ze swych esejów wspomina Hostowiec koncert wydany na jego cześć przez młodych huculskich przemysłowców: „Z ich ciemnymi, uważnymi oczami, z ich drobnymi, zręcznymi rękami, przypominali raczej dzieci dobrych wrózek niż dzieci człowieka. Myślę o nich z wdzięcznością i smutkiem. Ich życliwa, swobodna i wesoła postawa była szczerą i prawdziwą”.

Gdzie indziej wyraża Hostowiec nadzieję, że „na miejsce zgrzybiałego śmiechu szlacheckiego przyjdzie, być może, śmiech inny, bardziej lotny i piękny, świadczący o narodzeniu się u nas nowych wymagań wewnętrznej elegancji, cenzurującej przebrzmiały świat jowialszczyzny”.

Cieszymy się że Hostowiec miał kiedyś okres „szczególnie ubogi w rozrywki” i że zaczął wówczas pisać. Zawdzięczamy temu eseje nie tylko mądre, ale „życzliwe, swobodne, szczere i prawdziwe”. Eseje będące może rzeczywiście jedną z zapowiedzi jakiejś nowej cywilizacji uśmiechu.

(*Kultura* nr 11, 1961)

OSTATNI POLSKI ENCYKLOPEDYSTA

(WSPOMNIENIE O JÓZEFIE MICHAŁOWSKIM)

Rodziną anegdotą burżuazja ogłupia swoje dzieci. Poprzez pokolenia przekazuje się płaskie zwykłe i pozbawione konturów historyjki. Tworzą one rodzinną „historię”. W powiedzonkach dziadków, wypadkach wujów i legendarnych roztargnieniach ciotek rozpoznają się rodziny podobnie jak narody w bitwach i dumnych wypowiedziach „wielkich ludzi”. A wtedy Wuj Franciszek: „Nie do mnie tak Panie, nie do mnie...”. Ciotka Klara jej na to: „*Après vous, Madame...*”. Prababka była w Paryżu kiedy wieża Eiffla miała tylko jedno piętro... Na ten bal dziadek sprowadził HOMARY... Oto już fundamenty rodzinnego mitu, formuły wtajemniczenia w „godność”, „prostotę” i „hojność”. Inteligentni skądinąd ludzie gotowi są przekazywać te recepty klanowego ezoteryzmu, które błyszczą im tylko widomym blaskiem. Proust dziwi się kiedy zabawny i bystry Bloch cytuje idiotyczny kalambur: odkrywa potem że ten kalambur, zasłyszany od ojca przez dziesięcioletniego Blocha, zachował dla niego prestiż nietknięty przez późniejszy rozwój.

Jeśli zaczynam wspomnienie o Józefie Michałowskim od tej napaści na wspominkarstwo, whistem, bridżem i polowaniem płynące poprzez polskie ziemiaństwo, to dlatego, że anegdota i historyjka zajmują tak dużo miejsca w rodzinie Michałowskich i w życiu Pana Józefa, ale są *inne*, przeobrażone: stoją na granicy twórczości artystycznej. Trzeba je z miejsca wyodrębnić od innych „tradycji” rodzinnych, które uwieczniają epizody normalne, chcąc jak gdyby chronić klan od śmierci magiczną i pow-

tarzającą się formułą o chybionej kuropatwie czy zjedzonych 24-ch pączkach. Michałowscy zbudowali, kapryśnie i szczerze, w ustnej, nietrwałej i niezapisanej formie, polski teatr absurdu. To co dali w Anglii Edward Lear, we Francji Jarry czy Alphonse Allais, Michałowscy tworzyli po małopolskich dworach, chichocząc po kątach w przerwach między lekturą Micheleta i Gibbona. Michałowscy: Pan Józef i Pan Władysław, jego dawno zmarły brat, byli prekursorami Gombrowicza. Myślę że mieli prawdziwy talent. Pan Józef miał go na pewno. Ale wychowany w intelektualnej i poważnej tradycji owej znikomej mniejszości polskiego intelektualnego ziemiaństwa, miał zabobonny kult do wielkich brodaczy dziewiętnastego wieku. Michałowscy, Górscy, Morawscy, kilka innych rodzin, to w morzu zamożnego ziemiaństwa oddanego kartom, polowaniom, resursom i Klubowi Myśliwskiemu, jakby znikomy odpowiednik jakiejś polskiej tradycji „whigowskiej”: liberalni, towarzyscy, zafascynowani kulturą i nauką. Dla Pana Józefa pojęcie „dzieła” łączyło się z „Decline and Fall of the Roman Empire” (dwadzieścia cztery tomy, trzy metry na półce), z brunatnymi grzbietami „Histoire du Consulat et de l'Empire”, z zapachem lipskiej drukarni na poślódkach stronach Mommsena, z *œuvres complètes* Burkhardta, pisanymi na przestrzeni pięćdziesięciu lat. Może marzył mu się czasem przykład chorowitego Gibbona, który pół życia spędził jeżdżąc pocztowymi karocami po Europie Karolingów, zanim zaczął w Lozannie opisywać gasnącą świetność Rzymu? Pamiętam jak mówiąc o szczęściu cytował mi Pan Józef *post-scriptum* Gibbona: jego spacer nad Lemanem po napisaniu ostatniej strony „Schyłku i Upadku”. Józef Michałowski miał w swojej rzymskiej bibliotece, którą ofiarował po pierwszej wojnie światowej Polskiej Akademii Umiejętności wszystkie te wielkie dzieła i wiele innych. Ale były mu one także bliskie wewnątrz, stanowiły dla niego wzór oddechu, pracy całego życia, dokumentacji. Dlatego zapewne jego dowcip, żywa i kapryśna wyobraźnia, prawdziwy smak słowa i ironia z jaką lubił przebijać najpoważniejsze banały nie wyraziły się inaczej jak w rozmowie, jak w zbiorze historyjek i powiedzonek, jak w urojonych postaciach które wraz z bratem powołał do życia i z którymi gawędził do końca w najbardziej nieoczekiwanych chwilach. Niektóre jego historyjki zapowiadały styl całej literackiej awangardy, którą wyprzedził o kilkadziesiąt lat: teatrzyk Gałczyńskiego, sztuki Ionesco. Pamiętam opowiadanie o „polskiej wdowie”, która jedzie bryczką „z welonem i kłopotami”. Dużą rolę grała w nim dykcja, zwięźanie samogłosek, skandowanie słów: „Czym się wdówę zajmuje? — Zejmu-

je-się-in-térésémi...". Albo długie rozważania semantyczne, dotyczące najczęściej używanych w polskich dworach słów: czym jest „ręczna robótka”? Co to znaczy „dużo podróżował”, „człowiek wykształcony” czy „dobre wychowanie”? Rzadko tak się śmiałem jak przy tych błyskotliwych i nieodtwarzalnych wywodach, którymi Pan Józef pieczętował śmierć skostniałego języka. Czasem przerywał nam rozmowę niewidzialny Cyckarz, imaginacyjny totumfacki Michałowski, rodzaj małopolskiego Sancho Pansy, który zwykle mówił bardzo nietaktowne prawdy. — „Proszę nam nie przeszkadzać, mój Cyckarzu”, uciszał go Pan Józef, ale na moje nalegania powtarzał z czym się znów Cyckarz wyrwał.

Polska nie jest szczęśliwym krajem dla ekscentryków. W dziewiętnastym wieku zimowali po kresowych matecznikach, robiąc krótkie wypadki do wileńskiego czy lwowskiego George'a. Wybaczano im chętnie pijaństwo, łowieckie błagi, ramolowate „przysłowia”, metrowe wąsy. Rzadszym egzemplarzem bywał ekscentryk cywilizowany, który tak ożywił szarżyznę wiktoriańskiej Anglii. Franciszek Fiszer żył życiem kawarnianym, chyba raczej oderwany od warszawskiej ulicy, dowcipnej i żywej, ale przywiązanej do własnego stylu. Może dobrze się stało że Józef Michałowski spędził ostatnie czterdzieści lat życia w Rzymie. Ścisłej mówiąc, w trójkącie starego Rzymu między Panteonem, Palazzo Venezia i Piazza Navona. Znali go tam i lubili wszyscy: drobni rzemieślnicy, dorożkarze, sprzedawczynie w cukierni Ruschena, kwiaciarki na Placu Hiszpańskim, garzoni (bo przecież nie „kelnerzy”) po tavernach i trattoriach. „Il Conte Furioso” — słynne gniewy Pana Józefa skojarzyły go w mitologii rzymskiego ludu z Orlandem Tassa — rozmawiał zawsze ze wszystkimi. Jedno z bardziej antypatycznych utartych pojęć polega na rzekomej bliskości „arystokracji” i „ludu”. Jest to banał chętnie kultywowany przez arystokrację (gdyż podkreśla jej pogardę do „klas średnich”) i nieraz chętnie przyjmowany przez „lud” (gdyż uzasadnia jego niechęć do „burżuazji”). W stosunkach Michałowskiego z Rzymianami nie było śladu tej fałszywej poufałości, opartej na umownym „zachowaniu dystansów”, na feudalnym anachronizmie. Jednym ze stałych conceptów Michałowskiego była *scala di benevolenza*, rodzaj cenzurki życzliwości, po której wszyscy jego znajomi jeździli niemal co dzień w dół i wwyż. — „Gdzie jestem dziś na Scala di Benevolenza?”, zapytywała ciekawie sprzedawczynie gazet. „Baaardzo wysoko”, odpowiadał poważnie Michałowski. Bywały epizody bardziej dramatyczne. Bezkompromisowy antyfaszysta, Pan Józef

bardzo się zmartwił konkordatem zawartym pomiędzy Watykanem i Włochami Mussoliniego. Przypisywano wówczas Piusowi XI powiedzenie, że dla dobra Kościoła podpisałby pakt nawet z wysłannikiem diabła. Pan Józef jechał wtedy któregoś dnia rzymskim tramwajem razem z dużą grupą zakonnic. Poczciwe siostry nagle zauważyły, że ten piękny, wysoki, starszy pan z Legią Honorową w butonierce zachowuje się dziwnie. Kurczy się, wydaje z siebie niepokojące dźwięki, operuje parasolem pod połamami płaszcza niby ogonem. Kiedy zakonnice dobrze już nastraszone, skupiły się w czarne stadko pod skrzydłami przełożonej, Michałowski zapytał nagle grobowym głosem: — „Czy siostry wiedzą, kim jestem?” — „N-n-nie...”, zaszemrały siostry. I wtedy huk: — „*Sono l'inviato del Diavolo*, jestem wysłannikiem diabła i właśnie jadę do Watykanu...”. Popłoch siostr, radość innych pasażerów.

Jeśli zacząłem od tej strony, najłżejszej, Józefa Michałowskiego, od jego humoru, zabawnych kapryśków, uroczej wyobraźni, to dlatego że najbardziej go bodaj za to wszystko lubiłem. Ale jeśli tak było, to znów dlatego, że ten prawdziwie twórczy, absurdalny humor był połączony z olbrzymią kulturą, z imponującą dyscypliną naukową. Michałowski miał coś z „wiecznego studenta”, ale na modłę bardziej osiemnastowieczną niż współczesną. Nie wiem ile lat spędził w Oxfordzie, na Sorbonie, w Heidelbergu. Nie wiem jakie miał dyplomy, podejrzewam, że brał się do nowej gałęzi wiedzy nie dlatego, że coś „ukończył”, ale że wpadł na jakiś świeży trop. Był olśniewającym dyletantem, ale tak przepojonym szacunkiem dla nauki rzetelnej, że ten szacunek paraliżował go w jego pracy. Z kilku książek do których się zabierał w ciągu życia ukazała się bodaj tylko jedna mała praca — wstęp do francuskich pamiętników Rozalii z Lubomirskich Rzewuskiej, która była świadkiem Wielkiej Rewolucji Francuskiej. W ciągu kilkunastu lat przyjaźni, często słyszałem o innych projektach. Przede wszystkim o wielkiej biografii Księcia Adama Czartoryskiego, nad którą Michałowski pracował ze trzydzieści lat. Myślę, że przeczytał wszystkie dostępne źródła. Wiem, że drobnym, regularnym pismem zapisane notatki na małych kratkach papieru (jakże lubił i szanował Pan Józef cały *aparatus* pracy bibliotekarskiej i archiwalnej) zajmowały niezliczone skrzynie i szuflady¹. Były to naukowe tkaniny Penelopy. Sama myśl o ukończeniu i wydaniu choćby części zaczętej pracy prze-

1. Notatki te pozostawił Józef Michałowski profesorowi Marianowi Kukielowi, którego dzieło o Czartoryskim wysoko cenił.

mowała Michałowskiego przerażeniem. Jerzy Giedroyc prosił go kiedyś o jeden choćby rozdział „Czartoryskiego” dla *Kultury*. Michałowski wykręcał się, bronił, wreszcie, osaczony przez niezrażonego niczym redaktora wybuchnął: „Czy Pan sobie nie zdaje sprawy, że zanim cokolwiek wykończę muszę mieć sposobność przestudiowania archiwów w Leningradzie?”. Ostatecznie, po przewertowaniu wszystkich dostępnych archiwów, „Czartoryski” został odłożony, a Pan Józef przystąpił do pisania — po francusku — dzieła o Abbé de Saint-Pierre, osiemnastowiecznym autorze „*Projet de Paix Perpétuelle*” i jednym z prekursorów europejskiej idei federalnej. Tutaj znów ciążyła na nim chorobliwa sumienność. Po dwóch bodaj latach oznajmił mi z zadowoleniem: „No, na szczęście mam materiały do pierwszego rozdziału. Przestudiowałem całe prawodawstwo XVII i XVIII wieku francuskie, niemieckie i rosyjskie”. Z tego bogactwa notatek, zapisków, z lat spędzonych po bibliotekach, filtrowały rzadkie tylko zdania do wersji ostatecznej dzieła. Józef Michałowski był niemal maniakiem stylu, zapatrzonym w lapidarne i eleganckie wzory francuskiego XVIII wieku. W każdym własnym zdaniu chciał słyszeć autentyczne echo Montaigne’a czy La Bruyère’a. Zapowiadał mi czasem wizytę w moim mieszkanku na Zatybrzu, zawsze listem wyczelowanym, w którym *l'imparfait du subjonctif* grał rolę floretu czy pióropusza. Drapał się na moje strome czwarte piętro, żeby odczytać mi maleńką karteczkę: „*Toutefois, l'Abbé de Saint-Pierre... qui qu'on ait pu, erronément, prétendre...*”. Sam głos zdradzał zachwyt nad formułą, gramatycznym popisem, subtelnym użyciem archaizmu.

Spotykaliśmy się czasem w ciągu tych lat we trójkę z innym naszym przyjacielem, posłem duńskim w Rzymie, Tage Bullem. Bull jest najbardziej oszałamiającym erudytą, jakiego kiedykolwiek spotkałem i rywalizacja tych panów była kapitalna. Pamiętam kolację u Bulla, na tarasie Palazzo Anguillara, może w dwa lata po wojnie. Mówiliśmy o bombie atomowej i stąd o katastrofizmach w różnych literaturach różnych wieków. Raptem przyszedł mi na myśl jeden z sonetów Scève’a, ale nie mogłem go zacytować: „Jest taki wiersz, poety francuskiego... XVII wiek... tam jest właśnie o zniszczeniu całego świata...”, tłumaczyłem niezdarnie.

— „Wiem — przerwał mi Tage Bull — Maurice Scève: „*Sur un monde détruit, le temps dort, immobile...*”.

Józef Michałowski długo podejrzewał żeśmy przygotowali tę scenę z góry z Bullem. — „*Il est très fort, le Danois...*”, oświadczał, jak o sportowym konkurencie.

To były ostatnie lata. Całą wojnę przeżył jeszcze Pan Józef jako dyrektor polskiej placówki Akademii Umiejętności w Rzymie, na Vicolo Doria. Placówka była jego dziełem, jego dzieckiem, opierała się o bibliotekę, którą on sam ofiarował Akademii. Zarządzał nią sprawnie, nieubłaganie i szczęśliwie. Wchodziło się po schodach tak płaskich, jak tylko w starych rzymskich pałacach. Wnętrze nadał Michałowski swój własny styl: bielone ściany, wielkie renesansowe stoły z ciemnego dębu, na stołach już stosy książek. Półki z książkami zajmowały każdą wolną przestrzeń, nawet w jego własnym pokoju sypialnym. W bibliotece był Pan Józef oświeconym tyranem. Przez wszystkie lata wojny przychodził do niego dwa razy na tydzień na pierwsze ranne śniadanie jego kuzyn Ksawery Skrzyński, równie uroczy zresztą erudyta. Któregoś dnia Skrzyński stojąc przed drzwiami słyszy, że po drugiej stronie ktoś czyha, groźnie sapiąc. Otwiera mu Michałowski, w białej koszuli po kostki, grożąc mu pięścią: — „Noga twoja tu już nigdy nie postanie! Wprowadziłeś nieład do biblioteki!” — „Ja? Jak to? Kiedy? Nigdy nie zabrałem żadnej książki do domu!” — „Ale *zostawiłeś* na stole jedną z własnych książek. Czy nie wiesz że liczba książek w bibliotece musi się zawsze zgadzać?”.

Pierwszy raz po wojnie, po pięciu latach niewidzenia, byłem u Michałowskiego w roku 1945, kiedy dojechałem do Rzymu z Niemiec, gdzie służyłem w I-ej Dywizji Pancerniej. Zastałem go w strasznym stanie nerwów i przygnębienia. Wokół tego szlachetnego człowieka i jego daru dla Polski toczyła się walka polityczna w której brano pod uwagę wszystko — prócz jego losu i przydatności biblioteki. Smutny zbieg okoliczności chciał, że ambasadorem „Polski Ludowej” w Rzymie był wówczas profesor Stanisław Kot, dawny przyjaciel Michałowskiego, który go nadzwyczaj wysoko cenił i lubił. Pamiętam jak dziś jak Michałowski wciągnął mnie do swego pokoju i zaczął płakać: — „Ja zwariuję, ty nie masz pojęcia co oni ze mną robią”. Oni: z jednej strony Kot, z drugiej emigracja. Wydaje się nie do wiary, że nie można było — wówczas — znaleźć rozwiązania które by pozwoliło Panu Józefowi pozostać dyrektorem placówki którą stworzył. Michałowskiego pozbawiano nie tylko schronienia, ale i celu w życiu. Kaleczono i zmieniano charakter placówki, zmuszając jej założyciela do usunięcia się. Co prawda w parę lat później, po likwidacji Akademii Umiejętności, placówkę rzymską przejęła ambasada. Zarządzał nią zapewne jakiś politruk. Nigdy w okresie stalinizmu nie byłby Michałowski poszedł na żadną współpracę z reżymem. System totalitarny oparty na kłamstwie,

nędzy ludu, policji, łapsach, hipokryzyjnym szowinizmie, kulcie Rosji i nienawiści do Zachodu łączył w sobie wszystko to co było Michałowskiemu najbardziej wstrętne.

Pan Józef był jednym z rzadkich świadomych i konsekwentnych liberałów polskich — nie konserwatystów. Uczuciowo i ideowo nawiązywał do Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Miał kult do wszystkich jej wielkich postaci, choć oczywiście Mirabeau był mu bliższy od Robespierre'a. Pamiętam, jak mówił mi kiedyś, skandując: — *Les Droits de l'Homme et du Citoyen...* o to chodzi, o to chodzi...”, i nagle, wpadając w jeden ze swoich gniewów: „Ty myślisz że ja gadam głupstwa? Ale przecie *nigdy* w Polsce nawet tych elementarnych praw się człowiek nie doczekał...”. Michałowski nie cierpiał Piłsudskiego, a jeszcze bardziej sanacji i pułkowników. Była to awersja niemal chorobliwa. Piłsudskiemu wyrzucał „zdradę socjalizmu”. Mimo że tyle węzłów przyjaźni łączyło Michałowskiego z polską arystokracją, pamiętam jak oburzał się na „Nieśwież” niemal równie gwałtownie jak na Brześć. Uniwersalizm i antynacjonalizm Michałowskiego oddalały go naturalnie od endeków. Politycznie w Polsce najbliżsi byli mu ludowcy. Do Francji przywiązany był w równym chyba stopniu co do Polski. Miał zresztą wielu francuskich przyjaciół, między innymi Barrère'a który był jednym z najwybitniejszych ambasadorów Francji. Francji skłonny był nawet wybaczyć zbyt wiele. Anglię i życie angielskie znał niemal równie dobrze i miał kult dla angielskiej literatury. Jego politycznym ideałem był właściwie Gladstone.

Przeżytek XIX wieku? Może. Ale o ileż bardziej chłonny i otwarty na wszelkie nowe prądy, o ileż bardziej pozbawiony przesądów od wielu ludzi którzy mogliby być jego wnukami. Ostatni raz widziałem Michałowskiego ubiegłego lata. Był już przygwożdżony chorobą, martwił się, że od kilku tygodni nie może pójść do biblioteki. W wielkim, ciemnym pokoju (zasłonięte okiennice chroniły nas od ulicznego skwaru), wychudły Michałowski w białej nocnej koszuli przypominał mi Don Kiszota z rycin Doré'ego. Jakże chciwie wypytywał się o wszystko: życie literackie we Francji, zagadnienie algijskie, przemiany zachodzące w Polsce. Mówiliśmy o Nennim i Togliattim, których znał osobiście. Cenił inteligencję i czytanie Togliattiego, ale nie wierzył aby jakikolwiek przywódca partii komunistycznej na Zachodzie mógł się usamodzielnąć od Moskwy. — „Na to trzeba buntu robotników...” — mówił, wspominając o Poznaniu. Co do Nenniego, już wówczas wierzył że się połączy z Saragatem.

Wielu włoskich polityków których jednocześnie spotkałem mniej miało politycznego wyczucia.

Był smutny. Myślę, że czuł zbliżający się kres życia i że cierpiał nad tym, że nie pozostawia po sobie nic trwałego. Przypuszczałem wówczas, że żywił przez całe życie nadzieję doprowadzenia czegoś do końca. Ale, już w trakcie pisania tego wspomnienia, opowiedziała mi Maria Czapska zdarzenie które rzuca inne światło, bardziej tragiczne, na życie Michałowskiego. W roku 1937 Maria Czapska, pracująca wówczas nad swoją „Ludwiką Śniadecką” namawiała Michałowskiego, jak później Giedroyc, na wydanie „Czartoryskiego”. Michałowski jak zwykle bronił się, certował, przytaczał argumenty o leningradzkim archiwum. Wreszcie kiedy Maria Czapska nalegała dalej (rozmowa toczyła się przy stole w obecności innych gości), Michałowski wyjął pudełko zapalek, nakreślił na nim parę słów i podał Czapskiej. Było na nim jedno zdanie: *Je suis un raté*.

Smutno mi na myśl, że chodząc co dzień przez kilkadziesiąt lat do archiwów i bibliotek, gromadząc notatki, robił to Michałowski bez *iluzji* przyszłej twórczości, z poczuciem własnej bezsilności. Smutno tym bardziej, że tylko bliscy mu ludzie mogli wyczuwać, że są formy życia, umysłowości, twórcze i zapładniające przez sam fakt istnienia i że Józef Michałowski był „twórczy” w tym znaczeniu. Był ekscentrykiem, dyletantem, erudyta, ale tak wykończonym, o tak wyraźnych duchowych i estetycznych konturach, że paskudne francuskie pojęcie *ratage* (w którym jest dość karierowiczowska aluzja do powodzenia zewnętrznego) w żadnej mierze się do niego nie stosuje.

O Czartoryskim będą pisać inni historycy. Rozmowy Józefa Michałowskiego, jego uroku, manieryzmów nawet, nie odtworzy nikt.

Na tym właściwie chciałem zakończyć ten szkic. Ale nie sposób nie wspomnieć o paru osobach, których przyjaźń, czujność i żywa pomoc sprawiły, że ostatnie lata Michałowskiego nie były ani samotne, ani materialnie tragiczne. Myślę tu przede wszystkim o księżnej Marguerite i księciu Rofredo Caetani, ludziach wyjątkowej kultury i o rzadkim talencie przyjaźni i o pani Marii Lasockiej, która otaczała Pana Józefa codzienną serdecznością i opieką.

(Kultura nr 3, 1954)

PREKURSOR ANACHRONICZNY

Młodziutki seminarzysta, przybrany syn Wielkiego Pana, decyduje że uroki tego świata pociągają go bardziej od perspektywy nieba. W wieku lat osiemnastu wyjeżdża ze swej rodzinnej Polski do Paryża, gdzie czar jego rozmowy otwiera mu drzwi wszystkich salonów. Mając dwadzieścia cztery lata prowadzi tajne rokowania między dwoma Mocarstwami w stanie wojny, przy pomocy Księcia Krwi Królewskiej i Generała Jezuitów. Sytuacja jego ojczyzny sprawia że, pozostając jej na swój sposób zawsze wierny, oddaje swój talent na usługi innych mocarstw. Poznaje więzienia trzech krajów. Gra czynną rolę w egzotycznej rewolucji. Prowadzi Ambasadę do Moskwy, a w dwa lata później, pod fałszywym nazwiskiem, tajną misję do okupowanego kraju, podczas gdy trzy Mocarstwa nakładają cenę na jego głowę. Przez całe życie snuje Wielki Plan: zjednoczenia Europy. Umiera, będąc przyjacielem Wielkich tego Świata, równie biedny jak kiedy w świat wkraczał.

* Józef Retinger nie miałby mi za złe tej schematycznej biografii w formie osiemnastowiecznej. Czyż bowiem, tak wiernie opowiedziane, życie jego nie przywodzi nam na myśl Casanovy, Kawalera d'Eon, Capo d'Istriei, Abbé de Saint-Pierre'a? Nieprzyjaciele często nazywali Retingera awanturnikiem politycznym. Ale wystarczy wyprowadzić „awanturnika” od *aventure* w sensie przygody, aby uchwycić znaczenie tego życia pozornie anachronicznego, mającego charakter wyzwania rzuconego socjologii naszego wieku. Lubiany i szanowany przez przyjaciół, którzy znali jego osobistą lojalność, jego odwagę, jego całkowitą bezinteresowność, Retinger sam się lubował w demonicznej sylwetce swego własnego cienia. *Le Père Joseph*, *Le diable boiteux* — nawet koledzy i bliscy współpracownicy żywili jego legendę tymi przydomkami. Pasja czynu, niepohamowana żądza nie władzy, ale

wpływu na wypadki, pogarda którą odczuwał dla tytułów, odznaczeń i honorów predestynowały go do roli „szarej eminencji”. Często, wypróżniając w parę godzin butelkę koniaku, opowiadał mi epizody ze swego życia. Były to zawsze wydarzenia godne Gil Blas’a: przyjaciele meksykańscy zabijani z rewolweru siedząc obok niego w restauracji, noc spędzona w celi Conciergerie, z której idzie wprost na zamknięcie balu u Boni de Castellane, tajne rokowania pod fałszywym nazwiskiem, granice przekraczane z przemytnikami: postać Józefa Retingera zdawała się należeć do innego wieku. Ale ta wenecka bauta, ta peleryna, ta szpada były na służbie wizji politycznej zawsze wyprzedzającej teraźniejszość.

Urodzony w Krakowie w roku 1888, wychowany przez filantropa i dziwaka Władysława Zamoyskiego, Retinger chciał początkowo zostać mnichem. Na Sorbonie uzyskuje doktorat z literatury. W roku 1911 Polski Komitet Narodowy mianuje go przedstawicielem w Londynie. Stara się on wówczas pozyskać angielską opinię polityczną dla sprawy polskiej i ogłasza po angielsku książkę pt. „Polska i Prusy”. Podczas wojny krąży między Londynem i Paryżem i pozyskuje przyjaźń i zaufanie polityków tej miary co Asquith, Balfour, Briand i Berthelot. W roku 1916 udaje mu się przekonać Asquitha, ówczesnego premiera i Northcliffa, właściciela i redaktora *Times*’u, do planu odrębnego pokoju z Austrią i staje się głównym negocjatorem tych rokowań, w których pomagają mu brat cesarzowej Zyty, ks. Sykstus de Bourbon-Parme i Generał Jezuitów Ledóchowski. Rokowania urywają się jednak na skutek presji niemieckiej na Austrię. Retinger poświęca się nadal sprawom polskim i ogłasza dwie książki po francusku: „Polska i Równowaga Europejska” (1916) i „Kilka uwag o przyszłości gospodarczej Polski” (1917). W tych latach również zaprzyjaźnia się z Gidem i Józefem Conradem, któremu później poświęci najlepszą swoją książkę. W roku 1917 Retinger sprzeciwia się formacji na terenie Francji Wojska Polskiego złożonego z jeńców wojennych z niemieckich i austriackich sił zbrojnych. Sprzeciw ten pociąga za sobą ekspulsję z wszystkich krajów alianckich. Retinger wyjeżdża do Meksyku, gdzie powróci dziewiętnaście razy między rokiem 1918 i 1939. W Meksyku organizuje Retinger związki zawodowe i odgrywa nieprzeciętną rolę polityczną. Tworzy się tam wówczas prawdziwa wojna między władzami meksykańskimi i amerykańskim monopolem naftowym. Retinger przedstawia rządowi meksykańskiemu niezwykle na owe czasy śmiały plan nacjonalizacji ropy. Po realizacji tego planu, rząd meksykański powierza Retingerowi tajne rokowania z Waszyngtonem. Pozna wówczas

Retinger więzienia amerykańskie, po więzieniach francuskich i austriackich. Urodzony negocjator, to znów on podejmuje się misji ułożenia stosunków między Meksykiem i Watykanem.

W roku 1924 Retinger organizuje swą pierwszą wielką konferencję międzynarodową — Robotniczych Związków Zawodowych w Meksyku. W międzyczasie odwiedza kilkakrotnie Polskę, gdzie łączy go bliskie stosunki z PPS. Stara jego przyjaźń z Sikorskim zbliża go później do „Frontu Morges”.

Polityczna rola Retingera w czasie wojny lepiej jest znana Polakom, mimo że tendencja do demonizacji dochodzi tutaj do szczytu. Warto przypomnieć że Retinger, latając jak opętany wojskowym samolotem między Londynem, Angers i Bordeaux, przekonał Sikorskiego do przeniesienia rządu i wojska do Anglii. W Londynie, zawsze wierny swym federalistycznym koncepcjom, staje się inicjatorem traktatu polsko-czeskiego, zniweczonego późniejszym rozwojem wypadków. Jego rola najważniejsza i najbardziej kontrowersyjna w tym okresie — to udział w negocjacji paktu Sikorski-Stalin. Po jego podpisaniu Sikorski powierza mu zorganizowanie polskiej misji dyplomatycznej w Moskwie. Najbardziej dramatyczny — i dotychczas jeszcze najbardziej tajemniczy epizod — to tajna misja Retingera do Polski pod pseudonimem „Salamandra” po śmierci Sikorskiego. Ten pięćdziesięciosześcioletni skoczek spadochronowy w binoklach miał w Polsce przygody godne najlepszej powieści Simenona — jak wynika choćby ze świadectwa Korbońskiego. Spóźnienia na samoloty, sprzeczne instrukcje, kilka godzin w lodowatej wodzie — Retinger powraca do Londynu sparaliżowany i nigdy już nie odzyska w pełni swoich władz fizycznych.

Po wojnie Retinger uzyskuje od rządu brytyjskiego wielkie dary dla odbudowy Polski, ale od polskiej polityki odchodzi.

Kiedy Winston Churchill rzuca po raz pierwszy w Fulton myśl zjednoczenia Europy, Retinger poświęci się stworzeniu baz organizacyjnych dla urzeczywistnienia snu swego całego życia. Churchill, de Gasperi, Spaak powierzają mu tworzenie „Ruchu Europejskiego”, nadrzędnej organizacji centralizującej wszystkie federalistyczne związki i objęcie jej sekretariatu generalnego. W roku 1952, Retinger ofiarowuje swe talenty organizatorskie Przymierzowi Atlantyckiemu. Zakłada tzw. „Grupę Bilderberg”, w której ramach mężowie stanu, potentaci prasowi, wielcy przemysłowcy, syndykaliści, myśliciele polityczni Stanów Zjednoczonych i krajów Europy zachodniej omawiają, bez „porządku dnia”, bez rezolucji, bez komunikatów prasowych, wszystkie

wspólne problemy i zastanawiają się nad sposobami usunięcia punktów tarcia między Europą i Ameryką.

Dziś, kiedy świat zachodni zwolna idzie w kierunku form organizacyjnych wybiegających poza tradycyjną suwerenność narodową, Retinger wydaje się prawdziwym prekursorem. Nie był on nigdy abstrakcyjnym internacjonalistą. To czego zawsze szukał — to nie idealnej „Pan-Europy”, ale zasady integracji ponad narodowej, federalnej, która by gwarantowała prawa nie tylko istniejących narodów, ale każdej grupy dążącej do swobodnego rozwoju.

Zawsze przeciwny dyktaturom, Retinger nie zadowalał się ideologią liberalną i parlamentarną. Rozumiał on nowe struktury społeczeństwa przemysłowego i o międzynarodową współpracę, o system demokratyczny walczył przede wszystkim w ramach związków zawodowych.

Jego działalność meksykańska, jego rola w nacjonalizacji nafty, jego walka z kapitałem amerykańskim nabiera dziś szczególnej aktualności wobec strukturalnych przeobrażeń całej Południowej Ameryki. Ale, przeciwnik kapitału amerykańskiego przed *New Deal*'em, Retinger należał do tych, którzy najlepiej zrozumieli olbrzymi wkład Stanów Zjednoczonych do świata powojennego. Tworząc grupę Bilderberg, nieustrudzenie „tłumaczył” Europę Amerykanom i Stany Zjednoczone Europejczykom.

Federalista, demokrat, prekursorski zwolennik *Welfare State*'u, Retinger potrafił pogodzić swe przywiązanie do Polski z solidarnością europejską i swą europejską solidarność ze zrozumieniem konieczności współpracy atlantyckiej. Ta postać osiemnastowieczna była na służbie najbardziej zaawansowanych koncepcji naszego wieku.

(*Kultura* nr 7-9, 1961)

NOTATKI O ŻAŁOBIE

Prasa światowa doniosła (choć trudno nam to zrozumieć), że śmierć Stalina wywołała prawdziwy żal szerokich warstw sowieckiej ludności. Reakcja ta będzie może dziwić przyszłych historyków, tak jak historyków dziewiętnastowiecznych dziwiła trzydniowa rozpacz jaka zapanowała w Rosji po śmierci Iwana Groźnego. Wówczas również umarł tyran, pod którego panowaniem nikt nie był pewien własnej głowy — nawet najpotężniejsi bojarowie. A przecież historyk opisuje tłumy płaczące „ojca srogiego ale dobrego”. Wy tłumaczenia tego zjawiska nie trzeba szukać w żadnych obiektywnych elementach ludowego sądu, ale w głębokiej psychologii narodu rosyjskiego. Rosjanie mają w najwyższym stopniu rozwinięty „kompleks ojca”. Prawosławie, w przeciwieństwie do religii katolickiej, jest religią „patriarchalną” (mowa tu oczywiście o ludowej intuicyjnej psychologii religijnej, nie o teologii). Podczas gdy w krajach śródziemnomorskich Madonna przejęła spuściznę pierwotnej „Wielkiej Bogini” (poprzez Reę, Demeter, Izydę), a nawet północne ludy katolickie uciekają się najchętniej pod opiekę Matki, w prawosławiu niepodzielnie króluje Ojciec (czy będzie nim brodaty Stwórca, czy Christos Pantokrator, czy srodzy, sztywni biskupi i mnisi, święci Bazyli i Mikołaj). Car był zawsze „batuszką”, małym ojcem poprzez magiczny eufemizm, a zarazem wielkim, srogim, troskliwym ojcem, którego istnienie w dalekim Kremlu czy w Zimowym Pałacu zwalniało od odpowiedzialności, pozwalało żyć nadal dziecinnyim życiem, w cieple i mroku. Rozmawiałem kiedyś z rosyjskim emigrantem, który uszedł z Sowietów i świadomie, doskonale sobie zdawał sprawę z sowieckiej rzeczywistości. Mówił o zbrodniach Stalina, aż nagle uśmiechnął się z pewnym

rozczeniuem: „A jednak Stalin jest jak gospodarz. Okrutny, chytry, gospodarz, który dba o swoją zagrodę”...

A więc kiedy rozchodzi się wieść o śmierci Stalina, ludzie płaczą na ulicach Moskwy, tak jak płakali po śmierci Iwana Groźnego. Jest w tym może i ulga, nerwowy płacz po latach grozy i napięcia, jest może i trwoga, że oto zaczyna się okres nowych, niewiadomych niebezpieczeństw, ale zapewne także atawistyczny płacz po śmierci ojca-tyrana. Wiersze, mowy, peany jakie drukowała *Prawda* czy *Literaturnaja Gazeta* po śmierci Stalina, nadchodzące „ze wszystkich krajów Związku Sowieckiego” są oczywiście wykwitem klimatu dyktatury, terroru i zakłamania, ale mogą mieć przynajmniej pewien związek z podświadomością mas. Są — być może — częścią rytuału, który sięga głębiej niż polityczna współczesność.



Nikt oczywiście nie płakał na ulicach Warszawy. Stalin dla nikogo w Polsce nie był „srogim ojcem”. Przyszła tam wieść o śmierci moskiewskiego tyrana, który co najwyżej dla ułamka społeczeństwa był wcieleniem „nieubłaganego biegu historii”. A jednak *Trybuna Ludu*, *Nowa Kultura*, *Życie Literackie* i cała prasa drukowała tygodniami te same wiersze, mowy, peany, napisane przez setki Polaków. Juliusz Sakowski podał w *Dzienniku Polskim* krótkie zestawienie utworów, które nazwał „Pochroniową Stypą”. Smutna lektura tych źródeł nasunęła mi nieco odmienne uwagi. Myślę, że nie wystarczy mówić o „upodleniu”, skoro upodlili się wszyscy niemal znajdujący się w Kraju poeci polscy. Czy nie warto zastanowić się głębiej nad mechanizmem podobnej produkcji? Nad problemami psychologicznymi i literackimi, które stanęły przed poetą X, po telefonie od redaktora *Nowej Kultury*: „Słuchaj, oczekuję od ciebie żałobnego wiersza. Obiecał mi Y. i Z. Na jutro. Przynieś wcześniej. Rozumiem że jesteś złamany, ale właśnie dlatego trzeba działać. Napisz to co czujesz. Po prostu”.



Nowa Kultura i *Życie Literackie* poświęciły całkowicie numery z 8 i 15 marca żałobie po Stalinie (echa tej żałoby powtarzają się jeszcze w numerach z 22 marca, ale na pierwszy plan wybija się tam żałoba po Gottwaldzie). Marcowa *Twórczość* zawiera również bogatą żałobną sekcję. W numerach tych za-

mieszczono 30 wierszy polskich poetów ku czci Stalina (niektóre z nich powtórzone parę razy w różnych pismach). W tym pięć dawnych wierszy, wybranych spośród pokaźnej ilości ód pochwalnych napisanych ku czci Stalina przez polskich poetów jeszcze za jego życia: „Słowo o Stalinie” Broniewskiego, „Epos” Tuwima, „Największa z ofensyw” Grzegorza Tymofiejewa, „Rzeka” Adama Ważyka, „Stalin inżynier naszych marzeń” Krzysztofa Gruszczyńskiego.

Ciekawsze są okolicznościowe wiersze, napisane specjalnie na śmierć Stalina: „Serce twoje bić nie przestało” Boruńskiego, „Prowadź Partio” Grodzieńskiej, „Do Towarzyszy” Bieńkowskiej, „5. III. 1953” Ficowskiego, „Serce Stalina” Słobodnika, „Do Współczesnych” Sterna, „On w partii żyje” Pollaka, „Posłuchaj Synu” Sztaudyngera, „Umarł Stalin” Gałczyńskiego, „Dziewiąty Marca” Putramenta, „Ten dzień” Szymborskiej, „Jego serce bije coraz głośniej” Zycha, „On żyje wśród nas” Nowaka, „Stalin” Włodka, „Idziesz z nami dalej” Pasternaka, „Na wiadomość o chorobie Józefa Stalina” Tymofiejewa (poszło jako wiersz pośmiertny — pośpieszył się i poeta i Stalin), „Do Towarzysza Stalina” Zagórskiego, „5. III. 1953” Millera (nie porozumiał się z Ficowskim), „Poprzez Ból” Woroszyłskiego, „Przyszło, za gardło ścisnęło” Międzyrzeckiego, „List do Stalina” Putramenta (jako prezes polskich literatów — dwa wiersze).

Ciekawsze literacko — dlatego że tego rodzaju masowa produkcja poetycka jest chyba nowością w żałobnej poezji elegijnej.



Pomiędzy wczesnym renesansem i osiemnastym wiekiem opiewano oczywiście w poezji śmierć królów, papieży i możnych tego świata. Były to oficjalne zamówienia, pisane według z góry ustalonej formy, zawierające listę wyczynów zmarłego, jego genealogię i umieszczające go — zależnie od pobożności w gronie świętych, albo alegorycznych dam (jak Gloria, Pamięć Potomnych, Muzy, Kraje itd.), wręczających mu kask, wawrzyny, mapę podbojów. Ograniczano się zresztą zazwyczaj do jednej „oficjalnej” elegii, którą tworzył „poeta laureatus”, a w braku tej funkcji poeta bliski dworu zmarłego. W dziewiętnastym wieku poeci chętniej opiewali zmarłych „patriotów”, przywódców walk rewolucyjnych, czy innych wieszczów, niż panujących. Stalin jest pierwszym wielkim dyktatorem dwudziestego wieku, który umiera własną śmiercią i nie jednocześnie ze stworzonym przez siebie reżymem. Przypuszczalnie naturalna śmierć Hitlera czy

Mussoliniego w chwili rozkwitu nacjonal socjalizmu czy faszyzmu dostarczyłaby podobnych przykładów żałobnej poezji. Żałobna poezja po śmierci Piłsudskiego tkwiła jeszcze korzeniami w romantyzmie: Marszałek ze swym anachronizmem, tajemniczością, związaniem z 63 rokiem i walkami rewolucyjnymi nadawał się do elegii dziewiętnastowiecznej. Toteż śmierć Piłsudskiego skłoniła polskich poetów do imitowania norwidowego „Rapsodu”. Poeci opłakiwali indywidualnego bohatera bardziej niż wodza narodu. W wierszach tych przebiła również nuta prawdziwego niepokoju: poeci zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa jakie stanowili dla Polski „spadkobiercy” Piłsudskiego. Chociaż na pewno jacyś literaccy karierowicze klecili (zwłaszcza po prowincjonalnych i młodzieżowych piśmiłach) „zamówione” wiersze o Kasztance i świetle, które zgasało w Belwederze, było parę autentycznych wierszy, wyrażających lęk poetów, którzy śmierć Piłsudskiego łączyli z przeczuciem zbliżającej się klęski.



Tym razem pobudka do poetyckiej twórczości była ściśle *formalna* i musiała w rezultacie dać nową *formę* żałobnej ody, równie konwencjonalną jak renesansowe czy barokowe żale po zmarłych potentatach. Konwencja jest tu jednak zjawiskiem spontanicznym: ma się po prostu wrażenie, że każdy z poetów zastanowił się jak *powinien* być napisany żałobny wiersz po śmierci Stalina i że na skutek długiego i gruntownego terminu w socrealistycznym rzemiośle każdy doszedł do tego samego wniosku. W rezultacie mamy 20 wersji tego samego wiersza. Wszystkie bez wyjątku dzielą się na trzy części:

1) Poeta dowiaduje się o tragicznej wiadomości: ból, rozpacz, wątpliwość, niemożność uwierzenia, wreszcie zdanie sobie sprawy z ogromu nieszczęścia.

2) Wielkość Stalina: największy z ludzi, wódz nowej ludzkości, oswobodziciel Polski, budowniczy pokoju i radosnego jutra, geniusz zmieniający bieg rzek itd.

3) Nie trzeba poddawać się rozpacz. Ból zostanie. Ale „On” nakazuje by dalej prowadzić „Jego” dzieło. Związek Radziecki, Polska, postępową ludzkość, maszyniści, elektrycy, traktorzyści, a także i sam poeta staną w pierwszym szeregu kontynuatorów „Jego” dzieła.

Wzór ten przestrzegany jest tak jednolicie i wiernie, że mo-

żemy niemal dosłownie zestawiać poszczególne części różnych wierszy, jak w tych wycinankach podzielonych na trzy części, z których dzieci składają istoty o głowie generała, tułowi kominiarza i nogach baletnicy. Tylko że w tych poetyckich wycinankach nie dojdziemy nigdy do zabawnych absurdów: złożony wiersz trzech poetów równa się wierszom każdego z tych poetów z osobna. Mało tego. Można nawet zrobić składankę z tytułów. Oto na przykład składanka w której pierwsza i trzecia strofa pochodzi z wiersza Seweryna Pollaka („On w Partii żyje”), druga strofa z „5. III. 1953” Jerzego Millera, czwarta zaś jest Tadeusza Nowaka („On żyje wśród nas”):

5. III. 1953: ON W PARTII ŻYJE WŚRÓD NAS

*Długo w nocy siedziałem przy radio
I słuchałem z daleka wieści
I nie mogłem sobie dać rady
Serce żalu nie mogło pomieścić*

*Gdzieś głęboko w sercu ukrywałem
Promyk wiary dziecięco naiwnej
Że śmierć z twoim nie spotka się ciałem
I że ono nigdy nie ostygnie.*

*Gdzie tu znaleźć właściwe słowo
Które by w sobie zamknęło
Ludzką miłość wielomilionową
Jego troskę i Jego dzieło?*

*Nie będzie dźwigać bólu pieśń rzewna
Choć nam zbyt wielki ciężar gnie barki
I w rękach ludu przetrwa broń Twoja,
Bo jest nierdzewna.*

Albo inny wiersz, złożony z „Serce Twoje bić nie przestało” Włodzimierza Boruńskiego (pierwsza strofa), „Serce Stalina” Włodzimierza Słobodnika (druga strofa) i „Dziewiąty Marca” Jerzego Putramenta (trzecia strofa).

DZIEWIĄTEGO MARCA SERCE STALINA
BIĆ NIE PRZESTAŁO

*Nie mówimy nic bo milczenie
Więcej może powiedzieć niż słowo
Ból podchodzi do gardła kamieniem
Wargi ściska swą prawdą surową*

*A ból ten ręk nie zalemuje
Jak błahe smutki małe troski
Lecz każe twardo walczyć nadal
W myśl mądrych wskazań stalinowskich*

*Z jego ludem szeregi zwieraj,
Łam trudności, odpieraj wroga!
Poprowadzi Bolesław Bierut
Naszą Polskę stalinowską drogą.*



Wszystkie niemal wiersze pozbawione są jakiejkolwiek wartości literackiej, są to smutne rymowane wypracowania. Wyjątek stanowi jak zawsze Gałczyński, który posiada midasowy sekret przemieniania każdego narzuconego mu tematu w poezję:

*„Do pół masztu zwieszona flaga,
flagę wiatr przedwiosenny targa.
To nie wiatr, to szloch na wszystkich kontynentach
[i archipelagach.
Umarł Stalin”.*

Długa strofa szlochu, no i magiczne „archipelagi” ratują tu poetę. Albo te reminiscencje z serbskich bylin, w których często rzeki płaczą albo broczą krwią:

*„Krzyczy Wołga. Szlocha Sekwana.
Woła Dunaj. Jęczą rzeki chińskie.
Broczy Wisła jak otwarta rana.
Lamentują potoki gruzińskie”.*

Juliusz Sakowski w swoim artykule w *Dzienniku* dzieli żałobnych poetów na „podłych” i „podlejszych”. Wydaje mu się, że Gałczyński przekracza tym wierszem jakąś normę

upokorzenia. Muszę powiedzieć, że nie widzę moralnej różnicy pomiędzy tymi rzekomo „bardziej wstrzemięźliwymi” wierszami, w których Stalin jest ukochanym ojcem, inżynierem dusz itd., a kosmicznym lamentem Gałczyńskiego. Jest natomiast literacka różnica. Podczas gdy Pollak, Ficowski, Miller i inni piszą wypracowania na temat „Stalin”, Gałczyński pisze wiersz na śmierć jakiego mitycznego średniowiecznego władcy. Wychodzi z historii i wkracza w mit. A w krainie mitu może pozostać poeta.



Nowa Kultura z 15 marca przeznacza pierwszą stronę na cytaty z dzieł Stalina pt. „Stalinowski geniusz przewidywania”. Jedna z nich świadczy o braku poczucia śmieszności redakcji (bo chyba nie o wyrafinowanej ironii?): „Doświadczenie historyczne uczy, że hitlerzy przechodzą i odchodzą, a naród niemiecki, a państwo niemieckie — pozostaje”.



Trybuna Ludu była w trudnym położeniu. Trzeba było zamieścić artykuł, który przewyższałby inne, który byłby godzien figurować obok oficjalnych komunikatów partii i rządu. Zwrócono się do reżymowej Lilli Wenedy — Wandy Wasilewskiej. Oto ustępy z jej „Wielkiej Miłości”:

„Kochamy w nim Jego geniusz, Jego mądrość, Jego naukę. Ale my, Jego współcześni kochaliśmy w nim także — prostego człowieka. Człowieka który z nami żył, był wśród nas, wszędzie obecny i zawsze żywy. Człowieka który ani na chwilę nie opuszczał nas, którego istnienie wydawało się nam niezbędne dla życia, jak powietrze...”.

„Rozum dyktował, że w olbrzymim ludzkim oceanie na naszej ziemi, w naszym kraju, nie może On znać wszystkich. Ale serce mówiło inaczej: On zna każdego. Tak silnie każdy czuł się osobiście z Nim związany...”.

Jakże ciekawie mogą się przejawiać reminiscencje z lekcji katechizmu u marksistowskiej pisarki!



Sekcja „Czytelnicy piszą” w *Trybunie Ludu* jest kroniką drobnych donosów na „niedopatrzienia” biurokratów, na złe funkcjonowanie „aparatu”, na niedbałość kolegów robotników, na tzw. „brakoróbstwo”. Jest to oczywiście komunistyczna wersja „demokracji”: donosy służą usprawiedliwieniu wszelkich niedo-

ciągnąć i braków przez niedbałość „biurokratów” i jednocześnie mają wytworzyć pewną iluzję swobodnej krytyki: prasa służy ludowi. Jest to jeden z najobrzydliwszych przejawów reżymu. Po śmierci Stalina w kronice tej widzimy szereg listów zawiadomających, że przodujący robotnicy danej fabryki na wiadomość o zgonie wodza postanowili wstąpić do PZPR „aby jeszcze wydajniej służyć Polsce ludowej” itd. A więc wstąpił do partii Stefan Majewski, przodujący palacz, przodownik pracy Wiesław Szymborski, wszyscy jeszcze czekają na Marię M. czy Janinę D...



Ostprobleme, amerykańskie pismo w języku niemieckim, zawierające przedruki „sovieticów” z całego świata, zamieszcza reprodukcję (z *Trybuny Ludu*) komunikatu bierutowskiego o zgonie Stalina. Na komunikacie zakreślone są piórem redaktora *Ostprobleme* wyrazy zaczynające się od wielkich liter, jak „Wielki”, „Jego”, „On”, „Wódz”, „Geniusz” itd. W notatce objaśniającej pisze *Ostprobleme*, że w języku polskim nie pisze się przyimków, rzeczowników i przymiotników z dużej litery i że wyłom zrobiony w tym wypadku dowodzi deifikacji Stalina. Niestety, w grę wchodzi tu tylko polski służalczy „usus”. „On”, „Jego”, „Jemu” itd. — pisaliśmy tak nie tylko o prezydentach, nie tylko o Piłsudskim, ale o byle wojewodzie otwierającym „Tydzień L.M.K.”.



W powyższych notatkach zestawiałem polskie reakcje po śmierci Stalina z reakcjami po śmierci Piłsudskiego. Oczywiście nie chodzi w tym wypadku bynajmniej o dodatnią czy ujemną ocenę roli Marszałka w polskiej historii. Ale zarówno za życia jak po śmierci Piłsudskiego zarysowało się i utrwaliło szereg rysów polskiego charakteru na które łatwo było przeszczepić obecną formę patosu, służalczości i banału. Wszystko to ma korzenie w tej naszej niedojrzałości i niepewności, z którą walczy Gombrowicz. Oto zasadnicze pytanie: czy w żałobnym upodleniu polskich literatów w kraju oburza nas tylko to, że przedmiotem tej komedii jest zniechędzony Stalin, czy też mierzi nas także sama służalczość, sam banał, sam patos, sama łatwizna. Jeśli brzydzi nas formacja psychologiczna, która umożliwia pewien ton, pewien gatunek radosnego upodlenia (cała klasa stoi i ma łzy w oczach razem z panem nauczycielem i wszystkim nam jest smutno i ciepło w serduszkach), to musimy sobie zdać spr-

wę, że w moralnym tonie polskim nie tak wiele się zmieniło. Czy jest różnica poziomu pomiędzy „Strzepami Meldunków” Sławoja i wskazaniem Bieruta? Ten sam ton „psiego” przywiązania, ten sam „żołnierski” styl, ten sam elementarz prostoty i wierności przeznaczony dla idiotów. Cóż tak dziwnego w nieśmiertelności „Wielkiego Stalina”, jeśli w wolnej Polsce przeprowadzono „ochronę imienia”? Dlaczego nas tak dziwi, że wszyscy teraz w Polsce „ślubują”, kiedy „ślubowanie” jest tradycyjną formą polskiego infantylizmu? Jakaż jest różnica pomiędzy tonem Wasilewskiej i Iłakowiczówny? A zresztą ta forma uległości, półświadomej hipokryzji przeżyła przecież sanację czy „ślubowania jasnogórskie” oenerowców i przeszła na emigrację, jak to nam przypomniał Jeśman w swoich rubensowskich wspomnieniach. Naturalnie, że jest zasadnicza różnica w obiektywnej treści: teraz ślubuje się w Kraju zaborcom, kadzi się krwawej dyktaturze narzuconej z zewnątrz. Zgoda. Ale gdyby nie pewna deformacja polskiego charakteru, gdyby nie gotowość zostania dobrym uczniem i chęć przypodobania się panu nauczycielowi, gdyby nie polska tendencja do banału, cała ta żałobna literatura mniej byłaby żenująca.

Sakowski pisze, że ten żałobny plon przywodzi mu na myśl „nie szyję na obroży, ale ryj w korycie”. Że „jak w 'Folwarku Zwierzęcy' Orwella patrzymy to na świnię, to na człowieka, ale nie można już rozpoznać czyja twarz do kogo należy”.

Najsmutniejsze jest jednak właśnie, że sam język polski nie protestuje przeciw tej ponurej komedii. Że daje się wdrożyć w ramy, które mogą nas mierzić, ale nie razić *formalnie* — gdyż przyzwyczajono nas do nich za czasów Polski niepodległej. Że najrozmaitsze sowieckie slogany i chwytły psychologiczne pasują, jak ulał, do naszych dawnych nawyków. Termin „radosna twórczość” wydaje się stworzony dla dzisiejszego reżymu — jeśli się go nie używa, to tylko dlatego że został już zdyskontowany przez sanację i Ozon. Ton entuzjastycznego zachwyty i zakłamania z jakim się pisało o COP-ie jest przecież tym samym tonem w którym się opiewa sowieckie fabryki. Rozumiał to kiedyś Tuwim kiedy pisał, że o B.G.K. i policji mówi się u nas nie jak o banku i publicznej straży bezpieczeństwa, ale jak o niemal duchowych zjawiskach otoczonych nimbem transcendentalnym.

I dlatego, mimo tradycji polskiego patriotyzmu, mimo autentycznego przywiązania do niepodległości, żargon stalinizmu, a przez to i jego wyraz moralny został zaszczerpiony w polskiej prasie, w polskiej literaturze z łatwością która byłaby nie do pomyślenia w Anglii czy we Francji. Na to żeby dać wizję do-

szczętej sowietyzacji Anglii, Orwell musiał wprowadzić *newspeak*, rozumiejąc że póki istnieje duch języka angielskiego w jego dzisiejszej formie, nie można całkowicie zmienić charakteru narodowego.

To są, jak mi się wydaje, dla nas, „wolnych” Polaków, główne lekcje żałoby po Stalinie. Mówimy może aż nadto często o „wolności” we wszystkich jej formach. Ale czy zastanowiliśmy się dostatecznie nad tym, że najważniejsza jest wolność wewnętrzna człowieka, która chroni go przed uleganiem atmosferze stada? I że nawyk konformizmu jest kamieniem węgielnym wszystkich dyktatur?

(*Kultura* nr 5, 1953)

„HAŃBA” CZY WSTYD?

Kiedy Paweł Jasienica odczytał na walnym zebraniu oddziału warszawskiego Związku Literatów Polskich antysemitką ulotkę, rozdawaną na uniwersytecie warszawskim przez ludzi Moczara, zebrani pisarze chóralnie zakrzyknęli „Hańba!”. Podziwiam dzieło Jasienicy, podziwiam jego odwagę, reakcja zebranych podniosła mnie na duchu. Jak wytłumaczyć Jasienicy i jego słuchaczom uczucie zażenowania jakie mnie ogarnęło kiedy przeczytałem jego dalsze słowa: „Koledzy! ktoś dla sobie wiadomych celów usiłuje ściągnąć na nasz naród piętno antysemitów. Brak tolerancji odbił się już na sprawach Polski za czasów Voltaire’a, kiedy to podnoszono sprawę naszej nietolerancji religijnej. Wiem o tym dobrze, jako historyk. Nic nam dziś nie może przynieść większej szkody, jak wytworzenie w opinii świata przekonania, że jesteśmy narodem antysemitów”. („Długo nie milkną oklaski i okrzyki” — czytam w sprawozdaniu).

Wiem, że Jasienica antysemityzm potępia. Ale przykro mi, że zamiast zastanowić się poważnie nad źródłem zła, zakłada z góry: a) że antysemityzmu w Polsce nie ma; b) że chodzi o tajemniczy spisek mający na celu „skompromitowanie narodu”; c) że największym złem jest właśnie „kompromitacja” w oczach światowej opinii (nie może nim być antysemityzm — skoro go nie ma).

Obecny nawrót antysemityzmu w Polsce jest jedną z boleśniejszych spraw w naszej historii. Nie tylko dlatego, że w Polsce właśnie, na oczach Polaków, zginęły miliony Żydów zamordowanych przez hitlerowców. Nie tylko dlatego, że z trzech milionów Żydów pozostało w Polsce 30.000 niedobitków, którym w normalnych warunkach, w ludzkim społeczeństwie, po tak strasznej

tragedii, nic już nie powinno zagrażać. W pierwszym rządzie dlatego że do antysemityzmu doczepiono teraz hipokryzję. Hipokrytami są ci, którzy antysemityzm podniecają, którzy uciekają się do tej strasznej broni w swej walce o władzę, w swych porachunkach wewnątrz partii. Usuwając Żydów ze stanowisk w partii, w rządzie, w administracji, w instytucjach kulturalnych, atakując Żydów, denuncjując Żydów, wyliczając żydowskie nazwiska wśród opozycji studenckiej, rewizjonistycznej i liberalnej krzyczą bez przerwy, że nie są antysemitami, Panie Boże i Karolu Marksie broń! Moczar antysemita? Kąkol antysemita? Piasecki antysemita? Skądże!

Hipokrytą jest również Gomułka kiedy mówi, że „antysyjonizm nie ma nic wspólnego z antysemityzmem” i wyjaśnia: „Antysemityzm ma miejsce wówczas, jeśli ktoś występuje przeciwko Żydom dlatego, że są Żydami”. Ponieważ w Polsce, poza O.N.R.-em i Falangą (nie licząc szeregu ludzi spośród Stronnictwa Narodowego) „konsekwentne” teorie rasistowskie na modłę hitlerowskich ustaw norymberskich nie istniały — można na tej podstawie twierdzić, że antysemityzmu w Polsce nie było. Polacy nie występowali przeciwko Żydom „dlatego że są Żydami”, ale dlatego że Żydzi są brudni, chciwi, kłamią, mają pejsy, mówią żargonem, nie chcą się asymilować, a także dlatego, że się asymilują, przestają mówić żargonem, są elegancko ubrani, chcą być Polakami. Dlatego, że są niekulturalni i dlatego, że są bardzo kulturalni. Dlatego, że są przesądni, zacofani i ciemni i dlatego, że są piekielnie zdolni, postępowi i ambitni. Dlatego, że mają długie garbate nosy i dlatego, że nieraz nie można ich odróżnić od „czystych Polaków”. Dlatego, że ukrzyżowali Chrystusa, że praktykują ubój rytualny i ślęczą nad Talmudem i dlatego, że wzgardzili własną religią i są ateistami. Dlatego, że są chuderlawi, chorowici, wrodzone ofiermy i ofiary i dlatego, że są wysportowani, mają bojówki i „chucpe”. Dlatego, że są bankierami i kapitalistami i dlatego, że są komunistami i agitatorami. W żadnym wypadku dlatego, że są Żydami.

Tak samo przedstawia się sprawa z „antysyjonizmem”. Gomułka nie jest antysemitą. Zarzuca on po prostu Żydom, że są „syjonistami”. Zarzut ten wymaga zastanowienia. W epoce w której pojęcia „syjonizmu” i „antysyjonizmu” miały istotny sens, kiedy Żydzi rozproszeni po świecie stanęli przed wyborem, czy założyć własne państwo czy pozostać na zawsze w diasporze, syjoniści byli wśród nich mniejszością (a wśród antysyjonistów byli zarówno zwolennicy całkowitej asymilacji, jak i masy ortodoksyjne, dla których „powrót do Jerozolimy” był hasłem trans-

cendentalnym, nieodłącznie związanym z nadejściem Mesjasza). To nie Żydzi, to „inni” (hitlerowcy w pierwszym rzędzie, ale nie sami tylko hitlerowcy) sprawili, że dzisiaj dla każdego człowieka dobrej wiary (nie tylko dla Żydów) nie ulega wątpliwości, że konieczny jest obszar suwerenny zapewniający Żydom schronienie w razie możliwego zawsze nawrotu barbarzyństwa.

Na czym zaś polega „syjonizm” polskich Żydów? Po prostu na tym, że na równi ze wszystkimi uczciwymi Polakami, ze światową opinią i zgodnie z obiektywną prawdą sprzeciwili się tezie Gomułki że w ostatnim konflikcie z Arabami Izrael był agresorem. Należy dodać, że kłamstwa Gomułki a zwłaszcza nacisku żeby kłamstwo to było „spontanicznie” popierane przez społeczeństwo nie mogą usprawiedliwić żadne względy „solidarności ze Związkiem Radzieckim” ani szantaż rosyjskiego niebezpieczeństwa. Na dzisiejszym etapie obozu komunistycznego było to lizusostwo na ochotnika. „Antysyjonizm” Gomułki polega więc na tym, że Żydom nie wolno mówić prawdy. Jeśli zaś Żydzi nie mają prawa mówić prawdy dlatego, że są Żydami, to jak to nazwać? Antysemityzm częściowy? Dyskryminacja na tle pochodzenia?

Wilk, którego Gomułka w ten sposób wywołał z polskiego lasu, szydło, które przy tej okazji wyszło z polskiego worka, to już nie wilk częściowy, ani szydło dyskryminacyjne. To po prostu wilk antysemityzmu, to szydło na kształt mieczyka Chrobrego. Oenerowcy operowali jednak hasłem jasnym i precyzyjnym: „Bij Żyda!”. Z przerażeniem oglądam na pierwszej stronie *Życia Literackiego* fotografię ponad stutysięcznego tłumu wiecującego 23 marca na Rynku w Krakowie z setkami transparentów, z których wszystkie figurujące na pierwszym planie, a więc czytelne, zaczynają się od obsesyjnego słowa o olbrzymich literach, zajmującego całą płachtę: SYJONIŚCI... Dalej trudno odczytać, ale migocą jednak poszczególne złowrogie litery: ... zdrada... zagranica... A więc partia może zmobilizować sto tysięcy Polaków pod jednym hasłem „antysyjonizmu”? Otrzymuję od lat propagandowy biuletyn warszawskiej agencji Interpress po francusku. Ostatni, kwietniowy numer poświęcony jest dwudziestej piątej rocznicy powstania warszawskiego getta. Wiemy z prasy, że kwiecień został oficjalnie ogłoszony w Polsce „miesiącem wspomnień”, że obchody ku czci bohaterskiego powstania warszawskich Żydów organizować ma... ZBOWID. Dziwny hołd składa poległym Żydom polska oficjalna agencja. Niejaki Wojciech Sulewski opisuje w tym biuletynie „żydowskie gestapo” oraz rzekomo kolaborującą z Niemcami „frakcję faszystowską syjonistów”, pięť-

nuje „Judenraty...”, „policję żydowską, która aktywnie kolaborowała z hitlerowcami aby rabować i terroryzować Żydów w gettach, oraz pomagała w ich deportacji na miejsce kaźni”. Dodatkiem do tego biuletynu są tłumaczone na francuski wszystkie głosy prasy polskiej oskarżające Izrael i „międzynarodowych syjonistów” o współpracę z N.R.F. i o „łagodzenie winy niemieckiego faszyzmu poprzez szkalowanie narodu polskiego”. Stanowczo, wieńce ku czci poległych bohaterów warszawskiego getta powinni nieść podczas tego koszmarnego obchodu Moczar, Piasiecki i Kąkol. Podpis pod fotografią — tytuł książki Borisa Viana: „J'irai cracher sur vos tombes...”¹.

O tym jak trudno grać tę absurdalną komedię świadczy konferencja prasowa urządzona przez ambasadora PRL w Paryżu Drutto. Słyszałem o nim zawsze, zarówno od polskich komunistów jak i od liberałów, że to „stary komunista i przyzwoity człowiek”. Nieszczęsny ambasador miał za zadanie tłumaczyć francuskim dziennikarzom, że antysemityzmu w Polsce nie ma. Jako główny argument podał on... że jedyną polską partią zwalczającą antysemityzm w przedwojennej Polsce była partia komunistyczna. Ponieważ wiadomo, nawet francuskim dziennikarzom, ilu było w przedwojennej Polsce komunistów, ładnie wystawił p. Drutto świadectwo naszemu narodowi!

Trudno się dziwić hipokryzji komunistów polskich. Antysemiską hecę rozpętało stanowisko Gomułki w konflikcie izraelsko-arabskim. Niestety ani liberalna opozycja, ani Kościół katolicki nie przeciwdziałają z dostateczną siłą tej hipokryzji i uczestniczą — poniekąd w zмовie milczenia zakładając, że antysemityzmu polskiego nie ma, że istnieje międzynarodowa „propaganda antypolska” szerzona przez Żydów. Antysemityzm jest złem bezwzględnym, ale jest również symptomem zła ogólnego. Zagroza nie tylko Żydom ale wszystkim Polakom. Dlatego żałuję, że na odważnym zebraniu Związku Literatów Polskich wszyscy niemal podchodzili do antysemityzmu jako do „prowokacji”. Nikt się nie zastanowił w Polsce jakie są historyczne, polityczne, społeczne przyczyny faktu że można w roku 1968, na hasłach antysemickich torować sobie drogę do władzy. Na emigracji obowiązuje podobnie uproszczony schemat myślowy. Biuletyn Prasowy Radia Wolna Europa pisze: „Antysemityzm w Polsce jeśli istnieje — to jedynie w partii. W szerokich masach społeczeń-

1. Już po napisaniu tego artykułu, widzę ze sprawozdań prasowych, że przepowiednia moja niemal się sprawdziła.

stwa potępia się stale różne wrogie antysemickie wystąpienia partii i reżymu...”.

Polacy są niestety przewrażliwieni na punkcie stosunku Żydów zagranicą do polskiego antysemityzmu. Każdy niesprawiedliwy głos żydowski na ten temat jest wyolbrzymiany, przemilcza się zaś systematycznie wszystkie te liczne głosy żydowskie, które są dla Polski przyjazne, a które wobec smutnej przeszłości powinno się specjalnie cenić. Oskarżanie Żydów o „spisek antypolski”, negacja polskiego antysemityzmu, wyolbrzymianie pomocy udzielanej Żydom przez Polaków w czasie okupacji, z przemilczaniem faktów negatywnych, z tego samego okresu — to właśnie pożywka dla polskiego antysemityzmu. Są na szczęście wyjątki. Wzorem stosunku do tej sprawy jest wydana przez „Znak” książka „Ten jest z Ojczyzny mojej”, poświęcona Polakom którzy ratowali Żydów z narażeniem życia, ale nie kryjąca odwrotnej strony medalu...

Symboliczną wymowę ma dla mnie fakt, przytoczony przez Henryka Grynberga w jego artykule „Przygody z cenzurą” (*Wiedomości* z 7. IV. 1968). Oto zdanie, które cenzura polska wykreśliła w jego noweli w *Twórczości* w lipcu ubiegłego roku:

„... bo Frydowie byli Żydami. Frydowie pewno myśleli, że po tym jak tyle przecierpieli i zostali przy życiu, prawie sami z całego miasteczka, to wszyscy im będą współczuli, dodawali otuchy, a może nawet cieszyli się z nimi...”.

„Zrozumiałem — pisze Grynberg — że nie wolno mi będzie wzbudzać dla Żydów współczucia... że w Polsce nie będę mógł pozostać pisarzem”.

Wydaje mi się, że nie wystarcza wobec tego okrzyk „Hańba!”, godzący w innych. Że wszyscy Polacy, gdziekolwiek są, powinni odczuć palący wstyd...

Polska w obozie komunistycznym staje się odpowiednikiem Grecji w świecie zachodnim. I tu i tam garstka zupaków pod pretekstem egalitarnego antyliberalizmu nawiązuje do najgorszych tradycji narodowych ciemnogrodów. Nie zapominajmy, że ich odskocznią w Polsce jest antysemityzm.

(*Kultura* nr 5, 1968)

CZAPSKI NARESZCIE SCALONY

Czemu przypisać że Józef Czapski nie jest dotychczas uznany za jednego z wielkich malarzy naszego czasu? Częściowo, myślę, dlatego że dzieło jego dojrzywało powoli, że tak trudno naznać na jego malarskiej drodze jakiś punkt w którym z misjonarza czystego malarstwa, niosącego do Polski dobrą nowinę natury przemienionej w tęczę, przekształca się on w twórcę o wizji własnej i niepowtarzalnej. Uproszczenie, jak zwykle, nieściśle. Własną wizję miał Czapski zawsze, tyle że misjonarz długo wchodził twórcy w paradę. Inni Kapiści (Cybis, Waliszewski, Potworowski) jak ryby pływali w przejrzystym pryzmacie kolorów. Czapski, mimo teorii która czerni usunęła z palety, potrzebował linii cienia który by nie był niebieski. Minęło wiele lat zanim czerni (dla teoretyka heretycka) narzuciła się malarzowi, pozwoliła mu brutalną nieraz krechę określić sylwetki, podkreślić wyraz obrazu. Między teorią i wizją były też inne zgrzyty. W imię czystego malarstwa Czapski długo myślał (a bodaj jeszcze dłużej pisał), że to co spojrzenie przemienia w wizję należy do czystej estetyki: zachwyt czerwoną plamą sukni, odbiciem pochylonej głowy w szybie wagonu. Podziemny wielkomiejski świat korytarzy metra i stacji kolejowych, ciemnych kawiarni i sal teatralnych narzuca się nam jednak w obrazach Czapskiego tak silnie, że niweczy sztuczny podział na „formę” i „treść”. Należy dodać że nie jest to malarstwo łatwe w epoce która żąda aby „styl” był „podpisem”. Styl Czapskiego to wierność dochowana pierwotnej wizji, przeciwieństwo łatwej stylizacji. U źródeł jego wizji bezpośrednie odbicie w malarskim oku zbiega się często ze wspomnieniem obrazu innego malarza który go zachwyił. Stąd martwe natury „derai-

nowskie" czy „soutinowskie”, bardziej spontaniczne od częstych dziś intelektualnych prób przekształcenia „muzeum wyobraźni”, których klasycznym przykładem są Velasquezy Picassa. Tych kilka wskazówek natury plastycznej wyjaśnia może dlaczego dzieło Czapskiego, mimo tak wysokiej malarskiej klasy, nie zostało odpowiednio *dostrzeżone* przez epokę *zaslepioną* dążeniem do odkrycia „nowości” i „sensacji”.

Są również powody natury biograficznej. Od najwcześniejszych lat był Czapski przedmiotem kolejnych wyzwań rzucających mu przez historię, na które reagował z siłą psychiki tęskniącej do absolutu, fizycznie niemal niezdolnej do uznania zła za lwią część naturalnego porządku rzeczy. Rewolucje, wojny, obozy zmuszały go wprost do kolejnych zaangażowań przeciw owemu Duchowi Historii w heglowskim fraszku, którego dwuznaczność z Ducha Ziemi genialnie przejrzał Miłosz w „Traktacie Poetyckim”. Stąd postać z którą Czapski nie ma nic wspólnego, najkarykaturalniej (w najlepszej zresztą intencji) określona przez François Mauriac: „*ce pèlerin polonais qui, de douleur en douleur, avance la main tendue comme cette statue dont Bourdelle, sur la place de l'Alma, a fixé le geste éternel*”. Pielgrzym natomiast, rzecz dla każdego z przyjaciół Czapskiego oczywista, chce jak najszybciej zejść z cokołu, a ręka, jeśli wyciągnięta, to po pędzel. Cóż, kiedy dla wielu Polaków (a nawet dla niektórych cudzoziemców) „pielgrzym” przesłania malarza. Dodajmy do tego że wczesny malarski dorobek Czapskiego jest niemal całkowicie zniszczony, że jego powojenne obrazy są rozproszone po świecie (a twórca często nie zachował nawet ich fotografii), co może sprawić wrażenie braku ciągłości dzieła, które wyłania się fragmentami, jak szczyty górskiego łańcucha na pół zalanego powodzią.

Dlatego trzeba było, aby dziełu Czapskiego przywrócić jedność, aby wykazać jego prawdziwą oryginalność, podejść do tego dzieła z uwagą i uporem eksploratora i archeologa. Uczyniła to z wielką inteligencją i równie cennym entuzjazmem młodziutka szwajcarska historyczka sztuki Murielle Werner-Gagnebin w obszernej i pięknej monografii¹. Murielle Werner spotkała się z malarstwem Czapskiego za pośrednictwem Jeanne Hersch, profesora filozofii na uniwersytecie genewskim, która posiada jedną z najczujniej dobranych kolekcji jego obrazów. „Malar-

1. Murielle Werner Gagnebin: „Czapski, la Main et l'espace”, Editions L'Age d'Homme, Lausanne 1974, 195 stron, 77 reprodukcji, w czym 15 kolorowych.

stwo Czapskiego — pisze autorka w przedmowie — pociągnęło mnie natychmiast. Narzucało się z siłą, a zarazem jakby się wymykało. Czułam, pod figuratywną anegdotą, zawsze bezpośrednią i prostą, coś tajemniczego, zagadkowego. Urzekła mnie w pierwszym rzędzie silnie zaakcentowana konstrukcja, a w niej celowe cięcia (postacie przedstawione we fragmentach, niezwykle kadraż). Skądinąd, motywy wzięte były z życia powszedniego: zamiatacz ulic, poczekalnia, para w kawiarni czy teatrze itd. W tej syntezie, codzienny banał ukazany był w innym wymiarze". Podobnie jak wielu miłośników malarstwa Czapskiego (sam poświęciłem kilka tekstów temu aspektowi jego dzieła, a najcelniej bodaj ujął go w pięknym szkicu poeta Fernard Turret), Murielle Werner główną uwagę zwraca zatem w swej monografii na to co nazywa jego „teatrem powszedniości". Zasluga jej jest równie rzetelne spojrzenie na twórczość równoległą Czapskiego: martwe natury w „klasycznej" tradycji Cézanne'a, portrety „bonnardowskie", impresjonistyczne pejzaże których malarz nigdy nie poniechał i które pozwalają, wraz z niewieloma uchronionymi od zagłady fotograficznymi świadectwami, odtworzyć ducha i kierunek jego wczesnych prac. Z dokładnością i sumiennością rzadko spotykaną we współczesnej krytyce sztuki, autorka nie lekceważy żadnego obrazu, dzięki czemu udaje jej się rekonstrukcja rozwoju powolnego, nie pozbawionego wahań, w którym częste są nawroty w przeszłość. Tak czujna wierność pozwala jej na pogodzenie pozornie sprzecznych punktów widzenia na malarstwo Czapskiego, który jest „impresjonistą" dla większości Polaków, „ekspresjonistą" dla Francuzów. Murielle Werner natomiast bardzo słusznie ustawia Czapskiego w linii Goyi, Daumiera, Toulouse-Lautreca: widzi w nim „ekspresjonistę łańcińskiego". Śledzi ona dzieło Czapskiego poprzez serie bliskich sobie obrazów, ujmując je w podwójnej perspektywie, tematycznej i chronologicznej: łoże, metra i pociągi, kawiarnie i bistra. Zwraca uwagę na stopniowe spotęgowanie stawianych przez malarza zasadzek, z których jedne są oczywiste, inne bardziej przemysłne (lustra, odbicia), a zwłaszcza na coraz silniejszą obecność „innego wymiaru", przekazanego za pomocą chwytów właściwych Czapskiemu: odśrodkowej kompozycji i śmiałego kadrażu. Kadrażowi poświęca najoryginalniejszy rozdział swej monografii, zawierający odkrywcze omówienie sposobu w jaki stosowali ten chwyt średniowieczni malarze włoscy i polscy, dawni Japończycy i (pod ich wpływem) Bonnard i Degas. Omawia również zasadniczą rolę kadrażu w filmie i współczesnym afiszu, poświęcając wiele miejsca pracom Romana Cieślewicza. Ta wzorowa analiza pozwala

jej na wykazanie oryginalnego wkładu Józefa Czapskiego do nowej wizji rzeczywistości uchwyconej w nieoczekiwanej ramie.

Zachowałem na zakończenie wyznanie Murielle Werner-Gagnebin, dotyczące przyczyny dla której spędziła ona parę lat na pisaniu tej pracy bez wielkich szans na jej wydanie. Malarstwo Czapskiego rzuciło jej wyzwanie: „*L'interrogation pressentie*, — pisze ona w przedmowie — *s'avérait métaphysique*”. I tak, w wieku dwudziestu trzech lat zaczęła piękna Murielle tropić ślady starego polskiego malarza, głównie dlatego aby sprawdzić ścisłość swego metafizycznego przeczucia. Sądzę, że tej niemal abstrakcyjnej i całkowicie bezinteresownej motywacji należy przypisać przekonywującą siłę tej książki (a również, nawiasem mówiąc, jej wydanie przez nieustrudzonego szerzyciela kultury słowiańskiej jakim jest twórca „*L'Age d'Homme*”, Vladimir Dimitrijevič).

Czy można uzasadnić „metafizyczny” charakter sztuki? Pytanie to ma dla mnie sens tylko w ramach zakreślonych przez Kołakowskiego w „*Obecności Mitu*”. Obraz może wzmocnić w nas przekonanie, że chaos świata oparty jest na ukrytym porządku nie obalając pewności, że przekonanie to jest tylko najdziwniejszą pochodną chaosu. Wiem tyle, że na wystawie Czapskiego w paryskiej Galerie Lambert² przed paroma miesiącami wzruszenie które zawsze odczuwam patrząc na jego obrazy wzbogacone zostało, dzięki książce Murielle Werner, nową ciekawością.

(*Kultura* nr 9, 1974)

2. 14, rue Saint-Louis-en-l'Île, Paris 4^e.

Z JÓZEFEM CZAPSKIM W LUWRZE

(CZYLI O NIEODROBIONYM ZADANIU)

Ileż razy zwiedzaliśmy we dwójkę z Józefem Czapskim muzea i wystawy! Kiedy myślę o naszej trzydziestoletniej już przyjaźni, w każdej niemal wywołanej z pamięci migawce totalnej (z tych, które przechowują jak owada w bursztynie, ton głosu, urywek gestu) widzę wokół nas obrazy: najczęściej obrazy Czapskiego w jego zaimprovizowanych pracowniach, ale również obrazy w ciemnych muzeach czy na jasnych ścianach nowoczesnych galerii.

Tym razem jesteśmy w Luwrze na skutek spisku przyjaciół. Mówiąc ze mną o osiemdziesiątych urodzinach, które niewiarygodnie obchodzi nasz przyjaciel Józio, Wojciech Karpiński zasugerował, abym zamiast okolicznościowego artykułu dał *Kulturze* zapis przechadzki z Czapskim po Luwrze. Zapytałem go czy ma na myśli serię artykułów Pierre Schneidera w *Preuves* sprzed kilkunastu lat o jego rozmowach w Luwrze ze współczesnymi malarzami. Odpowiedział twierdząco. Nic mnie bardziej nie cieszy niż rzekome zbiegi okoliczności i decydującą była tu dla mnie możliwość zamknięcia kręgu: moja lektura przechadzek po Luwrze Czapskiego z Pankiewiczem w 1935 roku, związana z nią seria artykułów w czasopiśmie, w którym kierowałem działem artystycznym, wpływ tej serii na młodego pisarza polskiego i wreszcie jego rada, abym po 40 latach zaczął od początku, wracając do Luwru z człowiekiem, któremu ten pomysł zawdzięczamy.

Czapskiego na odwiedzenie Luwru nie trzeba nigdy długo namawiać, ale ja mam pewne obawy czy sam fakt, że z naszej

wizyty ma wynikać jakiś drukowany produkt, nie zmusi nas do swoistej celebracji w której każdy z nas będzie grał swoją własną rolę i czy nie zepsuje nam to przyjemności. Decydujemy przeciwdziałać temu zachowując się jakby nigdy nic, z jednym wyjątkiem: nawrotu do kilku płócien o których mówił Czapski z Pankiewiczem.

Dopiero w Salon Carré widzę, że coś mi brakuje. Czapski nie ma w ręku nieodzownego zeszytu oprawionego w szare płótno, w którym zapisy myśli nagłych, wklejone artykuły i listy, szkice notowane na gorąco waloryzują się wzajemnie, stanowiąc uroczą i jednolitą całość: zarazem jedyny w swoim rodzaju plastyczny dziennik i najwierniejszy autoportret. A więc jest to — mimo wszystko — wizyta na niby.

Ja sam czuję, że mniej uważnie patrzę na obrazy, że nawracam do Luwru sprzed lat. Pierwszy raz tu byłem jako piętnastoletni chłopiec w 1937 roku, a więc zaledwie dwa lata po przechadzkach Czapskiego z Pankiewiczem. Wydaje mi się, że było wówczas mniej zwiedzających, że publiczność była starsza, klasowo bardziej jednolita, o wyglądzie burżuazyjno-inteligentnym. Czapski mi przeczy, dla niego Luwr był zawsze pełen młodzieży, nie widzi różnic w układzie klasowym publiczności. Różnice są dziś rzeczywiście niewidoczne, styl ubioru jest co najwyżej związany z wiekiem, a nie z klasą społeczną, ale jest to skutek tej samej kulturalnej i obyczajowej rewolucji, która udostępniła „masom” Luwr. „Kultura masowa” staje się pojęciem coraz trudniej uchwytnym, ale niewątpliwie jest dziś istnienie „masy kulturalnej”, która przed wojną była nie do pomyślenia. Zmieniła się publiczność, zmieniło się również muzeum. W owych odległych czasach szło się do muzeum aby obraz zobaczyć po raz pierwszy, reprodukcje były nędzne, rzadko kolorowe (a te ostatnie dawały najbardziej mylne pojęcie o oryginale). Czapski wspomina swe wysiłki, aby z istniejącego przed wojną polskiego „Funduszu Kulturalnego” zakupiono za granicą jeden czy dwa obrazy Cézanne’a, które były na sprzedaż po cenach niewspółmiernie niższych niż obecnie. Chciał wciągnąć do tej kampanii Antoniego Słonimskiego, który odpowiedział: „Po co? Przecież mamy dziś świetne kolorowe reprodukcje”. Czapski jeszcze się dziś na to żartobliwie oburza, ja zaś jestem skłonny widzieć w tej butadzie Słonimskiego jego wrażliwość na rewolucyjną rolę technologii, która istotnie wiodła do całkowicie nowej koncepcji „Muzeum Wyobraźni”. Przecież niemal każdy obraz który widzimy w Luwrze znamy dziś z dziesiątek reprodukcji w różnych, przeważnie niepotrzebnych, książkach, których stosy

leżą na kulturalnych stolikach, bo nie mieszczą się na półkach bibliotek. Doświadczenie zobaczenia po raz pierwszy obrazu, o którym się marzy, zostało nam odebrane na zawsze. Od niedawna natomiast obrazy stały się sławne na tej samej zasadzie co gwiazdy filmowe czy sportowe; dzięki astronomicznym cenom sąsiadują dziś one na łamach ilustrowanych tygodników z Lizą Minelli czy Cassiusem Clay. Skończył się również dzięki temu krótki okres, w którym obrazy podróżowały, kiedy całe szkoły malarskie składały sobie nawzajem wizyty po muzeach. Zaczęło się to od wielkiej wystawy malarstwa włoskiego w Paryżu, urządzonej przez Mussoliniego we wczesnych latach trzydziestych, kończy się na naszych oczach, bo żaden budżet państwowy poświęcony sztuce nie może już pokryć olbrzymich kosztów ubezpieczenia. Oto przed nami symbol tej przemiany — zamknięta w szklanym akwarium Mona Liza odpoczywa po swych ostatnich już chyba podróżach do Japonii i Stanów Zjednoczonych. Otoczona małym tłumem, przypomina chorego, na którego patrzy się w szpitalu przez szybę, gdyż nawet nasz oddech mógłby być dla niego zgubny. Obok małe stoisko ze stosem aparatów opatrzonych słuchawkami: za dwa franki Gioconda opowie o sobie zza szyby w pięciu językach.

Wizytę naszą chcemy zacząć od Corotów — jemu przecież zawdzięcza Czapski swe najdawniejsze wrażenia malarskie, może nawet pragnienie by zostać malarzem. Ale sale rzekomo „pomniejszych” obrazów francuskiego XVIII i XIX wieku są zamknięte, podobnie jak amfilada małych sal, poświęconych również dla Czapskiego ważnym Holendrom. Pytamy o przyczynę; zapomnieliśmy, że przed paroma dniami nieznany młody człowiek zdjął ze sztalugi mały obraz sieneńskiego malarza (zasięgnąwszy uprzednio rady innych zwiedzających), wsadził go za pazuchę i spokojnie wyszedł z Luwru. A więc zwykła dziś w muzeach panika po kradzieży. Za dużo obrazów, bo za drogie! za mało strażników, bo za drodzy. Mało już w kapitalistycznej Europie muzeów, w których otwarte są wszystkie sale. W weneckiej Accademii tylko połowa sal była otwarta w zimie — będąc tam dwa miesiące temu nie mogłem zobaczyć mej ulubionej „Burzy” Giorgione, bo pobyt mój wypadł na tydzień w którym akurat ta połowa muzeum była zamknięta. Stąd zresztą wzrost cen wstępu do muzeów, w oczywistej sprzeczności z rzekomą wolą udostępnienia ich wszystkim. Nawet Anglia, jedyny cywilizowany kraj zachodni, gdzie wstęp do muzeów był od wojny bezpłatny, wprowadziła ostatnio na nowo płatne bilety.

Skąd, zamiast spełniać powierzone mi przez Wojciecha Kar-

pińskiego zadanie, nasuwają mi się socjologiczne uwagi, przecież wszystko jest niemal jak zwykle, zatrzymujemy się z Józkiem przed obrazami, wymieniamy wrażenia, nawołujemy się wzajemnie. Do Luwru zachodzę dość często, bo mieszkam bliźniutko, ale na kwadrans, pół godziny, odwiedzić dwa, trzy obrazy czy przejść przez egipskie sale. Tym razem mamy poczucie obowiązku, poświęciliśmy na Luwr cały ranek, jeśli nie starczy, zjemy coś w kafeferii i znowu zwiedzanie. Dlatego chyba Muzeum zaczyna mi zakrywać obrazy (podobnie jak las może przesłonić drzewa) i czuję się trochę jak Gombrowicz u Gonzala (właśnie skończyłem tłumaczenie „Trans-Atlantyku” na francuski). Przypominam Czapskiemu jak o tym opowiada Gombrowicz:

„Wszelako widząc Tycjanów, Rafaelów, Murillów malowidła, a też inne arcydzieła nadzwyczajne sztuki, z poszanowaniem to wszystko oglądaliśmy, i ja powiadam: — Skarby to są, skarby! — A skarby — powiada — i właśnie dlatego ja, kosztu nie szczędząc, wszystkie zakupiłem i tu do kupy zgromadziłem, żeby mi trochę Potaniały”.

Oburza się na to Józio, dla niego to niemal bluźnierstwo, ale zgadza się ze mną, że w muzeach jesteśmy skłonni bezczelnie wybredzać, kłusem przebiegać przez sale krajobrazów i martwych natur mniej znanych Holendrów, podczas gdy na każdy z tych obrazów patrzylibyśmy uważnie, gdyby sam jeden wisiał na ścianie u znajomych.

Chodzimy tak od obrazu do obrazu, udaje się nam nawet zapomnieć, że ma to być czymś w rodzaju wywiadu. To co mi mówi Czapski jest zawsze ciekawe i notuję wszystko w pamięci, ale stale chodzi mi po głowie bardziej zasadnicze pytanie: co my tu właściwie robimy? Czym jest doświadczenie estetyczne? Czemu służy dzieło sztuki?

Po powrocie do domu zdałem sobie sprawę, że właściwie tylko dwa momenty z tej przechadzki były dla mnie po jakimś niecodziennie i że oba zawdzięczam Czapskiemu jako twórcy.

Przed paroma miesiącami pokazał mi Czapski nowy obraz — transpozycję części „Tańca Salome przed Herodem” Fra Angelica, namalowaną oczywiście z naszkicowanej w Luwrze notatki. Staliśmy teraz przed oryginałem. Czapski odtworzył tylko drobną jego część — architektoniczny układ po lewej stronie, będący jakby otwartą sienią wiodącą do sali, gdzie rozgrywa się scena biblijna. Brama, kolumny, pilastry zachodzą tam na siebie tworząc przestrzeń zbudowaną z wąskich prostokątów o żywych, szczerych czerwieniach i zieleniach. Obraz Czapskiego jest większy od oryginału, wierny, ale podkreślający to co jest

w nim malarsko najciekawsze: płaszczyzny jeszcze bardziej „abstrakcyjne”, kolory jeszcze śmielsze. Stoi mi on tak żywo w pamięci, że Fra Angelico rozpada mi się na dwa obrazy: mały kwadrat na lewo, widziany przez filtr Czapskiego, gasi długi prostokąt na prawo.

Drugi moment, kiedy wchodzimy do wielkiej sali malarstwa francuskiego XIX wieku (Delacroix, Géricault, Courbet). Czerwone jej ściany podzielone są na blado różowe pionowe pasma na które pada w tej chwili światło i na fioletowe niemal pasma w cieniu. Czapski staje jak wryty i mówi mi „patrz!” głosem o wiele żywszym niż wskazując na jakiekolwiek arcydzieło. Ale nie potrzebuje mi tego mówić, nawet gdybym był sam, rozpoznalbym od razu: to „Czapski”! Sztuka jest zatem w pierwszym rzędzie maszyną wrażenio-twórczą. Wiedział o tym Proust, który pisał: „Kobiety przechodzą ulicą, odmienne od tych które chodziły po niej dawniej, gdyż są to Renoiry, te same Renoiry, w których kiedyś nie umieliśmy rozpoznać kobiet”. Podobnie dla mnie muzea, kawiarnie, korytarze metra, w których widzę Czapskiego, nawet gdy o nim nie myślę. Bywa tak nawet z obrazami. W czasie naszej wizyty rozpoznaliśmy z Czapskim dobrego Courbeta w siedemnastowiecznym Neapolitańczyku.

Odpoczywając w kafeterii po naszym porannym zadaniu (które nigdy nie będzie „odrobione”) mówimy, aż wstyd się przyznać, o tym co może dać dzieło sztuki. Odtwarzamy po swojemu zwykle rozważania z serii mistyka-erotyzm-narkotyki-sztuka jako „Doors of Perception”. Czapski przytacza wyczytaną bodaj u Villiers de l’Isle Adam opowieść o starej kobiecie, która siedzi zmęczona przy zniszczonym, pokrytym poszarpaną ceratą stole i marzy o raju. Ach, gdyby mogła choć ukradkiem spojrzeć na to, co jej Pan Bóg gotuje po jej znojnym życiu. Bóg się lituje i w pokoju zjawia się anioł: „Chcesz widzieć raj? Zamknij oczy!”. I po chwili: „A teraz otwórz oczy!”. Staryśka patrzy, anioł znikł, przed nią ten sam stół, pokryty tą samą ceratą. Nie znam dalszego ciągu, nie wiem czy morał dotyczy raju pojętego jako zgodę na to, co nam jest dane, interesują mnie tu na nowo otwarte oczy — dar nowego spojrzenia. Sztuka nie przemienia kołodziejów, ale na pewno może im dać nowe spojrzenie na stary stół, a to już bardzo dużo.

Odczytałem na nowo „Pankiewicza” Czapskiego i uderzyło mnie o ile bliższy jest dla mnie w tym dialogu głos ucznia od głosu jego ówczesnego mistrza. „Na tym polega dzieło sztuki — mówi Pankiewicz — że człowiek grupuje elementy świata i wprowadza w świat zewnętrzny ład i liczbę. Najbardziej obcym

żywołem sztuki jest bezład. Widzimy to co rozumiemy, widzimy chaotycznie, to znaczy, że myślimy chaotycznie". Nie, dzieło sztuki (Czapski musiał to zawsze czuć podświadomie) ma do czynienia właśnie z tym co myślimy, co widzimy chaotycznie. Raz jeszcze zacytuję tu Prousta (nie mając polskiego wydania muszę go mozolnie tłumaczyć z oryginału):

„Prawdy, które inteligencja chwyta bezpośrednio w świecie w pełni oświetłonym, mają w sobie coś mniej głębokiego, mniej *koniecznego* od tych, które życie przekazało nam *mimo naszej woli* poprzez wrażenie — materialne, skoro dotarło do nas za pośrednictwem zmysłów, ale z którego możemy wyłuskać ducha... Należy dążyć do interpretacji wrażeń jako *znaków* takich czy innych praw czy myśli... Myśli uformowane przez czystą inteligencję ograniczają się do prawdy logicznej, do prawdy możliwej, ich wybór jest przypadkowy... Jedynie wrażenie, jakkolwiek wątpliwa jest jego materia, jakkolwiek nieprawdopodobny jego ślad, stanowi kryterium prawdy i z tego powodu zasługuje na to, by zostało uchwycone przez ducha, gdyż ono jedno jest w stanie, jeśli duch potrafi tę prawdę wyłuskać, prowadzić do większej doskonałości i dać mu czystą radość” (z „Le Côté de Guermantes”).

Kochany Józiu! Jest nas wielu, którym *znaki* twego malarstwa pomogły rozpoznać inne *znaki*, zaledwie przeczute w półmroku zmysłów, mimowolnej pamięci, wyobraźni. Twoje dzieło bliskie nam jest jako drogowskaz do nieuchwytnych chwil uprzywilejowanych naszego życia. Nasza wizyta w Luwrze pozwoliła mi to lepiej zrozumieć i bardzo Ci za to, w przededniu Twoich osiemdziesiątych urodzin, dziękuję.

(Kultura nr 4, 1976)

O KILKU SPRZECZNOŚCIACH SZTUKI NOWOCZESNEJ

Spośród wielu schematów którymi można by nakreślić ewolucję (czy inwolucję) Sztuki Współczesnej, chciałbym zaproponować jeden, absurdalny, ale nadający pozory logiki temu nurtowi, który doprowadził do triumfu (i załamania) „Lirycznej Abstrakcji” (w sensie *Action Painting*, *taszyzmu*, *Art Autre* itd.). Jest to bajka o malarzu współczesnym zrzucającym jeden po drugim ciężary, którymi był obarczony, aby móc poczuć się wolnym.

Zrzucił najpierw „temat” (czy „przedmiot”) których „namalowanie” dawało przez tak długie wieki „obraz”, zachowując obraz jako przedmiot sam w sobie. Z kolei zrzucił obraz, pozostawiając płótno, służące jeszcze jako materialna podpora egzystencjalnego gestu. Pozbył się płótna dla nagiej, jednolicie niebieskiej czy białej ściany (Yves Klein), gdzie egzystencjalny gest operuje jeszcze kolorem. Ale na co kolor, skoro gest wyboru, decyzji (jedynie ważny) można zadokumentować ładując do skrzynek „akumulacje” banalnych, codziennych przedmiotów? Ten powrót „przedmiotu” (na szczęście nie namalowanego) został odczuty jednak jako nowy balast (wynika to choćby z nazwy: „Neo-Realizm”), tak że nasz malarz doszedł w końcu do czystego wydarzenia (amerykańskie *happenings* będące psychodramatami, tyle że odgrywane w galeriach obrazów...).

Tak odciążony, nasz malarz z bajki rozgląda się obecnie za sztalugą, farbami, płótnem. Kto wie, może powróci do obrazu, a nawet do „tematu”, zanim nie odczuje go znów jako balast.

Ta bajka wymaga komentarza. Będzie nim kilka notatek na temat sprzeczności, które rozwinęła w sobie, nie zdając sobie

z nich najczęściej sprawy, Sztuka Nowoczesna w ciągu swych pięćdziesięciu kilku lat życia.

Malarstwo czy Anty-Malarstwo?

Od zarania XX wieku istnieją w Sztuce Współczesnej dwa przeciwne sobie głębokie nurty, nie zawsze uświadomione. Jeden z nich — to dążenie do „czystego malarstwa”, malarstwa dla malarstwa, *Peinture-Peinture*, pod znakiem Cézanne’a i Maurice Denis. Drugi — to paradoksalny na pozór zamiar wykończenia malarstwa przez malarstwo, czy raczej wykorzystania malarstwa dla realizacji pewnej koncepcji człowieka. W pierwszym nurcie malarz służy malarstwu. W drugim — malarstwo malarzowi. Celem pierwszego jest „doskonały obraz”. W drugim nurcie ważny jest tylko zamiar, wybór, najwyżej sam akt malowania — obraz jest produktem ubocznym, w najlepszym razie świadectwem.

U podstawy pierwszego nurtu tkwi oczywiście słynna *Définition* Maurice Denis: „Pamiętać, że obraz choćby był koniem bitewnym, nagą kobietą, czy jakąkolwiek anegdota — jest w pierwszym rzędzie płaszczyzną pokrytą kolorami ułożonymi w pewnym porządku”. Zaczęło się całkiem spokojnie. Jabłka Cézanne’a pierwsze dostosowały się *świadomie* do tego określenia (i nagie kobiety Maneta). Ale wnet zmieciono jabłka ze stołu (i nagie kobiety z łóżek), nawet najbardziej po Denisowsku uświadomione jabłka i kobiety, aby już nic nie mogło oderwać uwagi widza od układu przestrzeni i koloru. Wulgaryzatorzy Sztuki Współczesnej często komentowali „Bitwę” Ucella kategoriami niemal doskonałego obrazu abstrakcyjnego. Dlaczego go nie udoskonalić usuwając i konie i jeźdźców? Po co te preteksty, te określne drogi, skoro można malować malarstwo. Zwróciłem kiedyś już uwagę w *Kulturze*¹, że obecny kryzys malarstwa jest paradoksalnie związany ze zrozumieniem przez malarzy „na czym malarstwo polega”. W tradycji zachodniej malarstwo było procesem twórczym podobnym do alchemii (wiemy dziś, że alchemik dokonywał szeregu operacji materialnych nie wiedząc czym jest „kamień filozoficzny”, który był rzekomo celem jego wysiłków). Z tym, że malarze, w przeciwieństwie do alchemików, swój „kamień filozoficzny” (cud malarstwa) często osiągalni. Ale ten „cud” nie był sam w sobie celem, był poniekąd niezamierzoną

1. „Czyste malarstwo czy poetyka?” (o „Oku” Józefa Czapskiego), *Kultura* nr 9/155).

nagrodą. Malarz malował dany „obraz”, wkładając weń wszystkie swe możliwości. Samo „malarstwo” leżało u kresu długiej i wyczerpującej wyprawy, której prawdziwy cel był nieznanym. Co pewien czas okazywało się, że wartość na której miało rze-
komo polegać malarstwo idzie do lamusa — a malarstwo trwa. Czym jest malarstwo? — zapytajmy przeszłe pokolenia. Odpowiedzą nam: *Cose sublimi, maniera nobile, thèmes dignes d'être peints*, wzruszenie, psychologia, rzeczywistość — nigdy malarstwo. Ale Cézanne'owi już chodzi o malarstwo, i Maurice Denis wie o tym. Elie Faure, Worringer (dawno przed ich popularyzatores Malraux) wreszcie to skodyfikowali: malarstwo to gra przestrzeni, form, kolorów. Na co długa, wyczerpująca wyprawa, jeśli można cud wywołać świadomie?

Ale Sztuka Współczesna — nie jest to jej jedyna sprzeczność — nie zadowolili się tą ofensywą przeciw „obrazowi” aby wyzwolić „malarstwo”. Wnet zwróci swe ostrze przeciw samemu malarstwu. Naiwnie jeszcze futuryści, zdradliwie Dada, świadomie Marcel Duchamp, Picabia wprowadzają pojęcie „Antymalarstwa”. Ze stołu zmiata się już nie tylko jabłka, ale sam doskonały układ przestrzeni i koloru. Duchamp dzieli malarstwo na „żrenicowe” (*peinture rétinienne*) z jabłkami lub bez jabłek, ale gdzie zawsze chodzi o przestrzeń i kolor i „mózgowe” (*peinture de la matière grise*). Zanim jeszcze rzuci paletę i pędzel dla szachów, wykrzyknie: *C'est fini, la Peinture!*

Z tych obu nurtów, z których pierwszy, u zarania Sztuki Nowoczesnej, dążył do egzaltacji malarstwa poprzez likwidację „tematu”, a drugi likwidował samo malarstwo na rzecz wolności malarza — jego wyborów, jego pomysłów, jego kaprysów — to oczywiście ten drugi zaważył na malarstwie abstrakcyjnym w triumfalnym okresie po ostatniej wojnie, którego koniec przeszedł nam być może niepostrzeżenie pod nosem przed paru laty. Gdzie dzisiaj szukać malarstwa świadomego „wartości estetycznych” i które by dążyło do ich urzeczywistnienia „wprost”, bez pośrednictwa przedmiotu? Nurt ten znalazł swój ostateczny wyraz w abstrakcji geometrycznej, która dziś istnieje najwyżej marginesowo, jak w iluzjonizmie optycznym Vassarely'ego. Zapomina się natomiast zbyt często ile tzw. abstrakcja „liryczna” powojenna (taszyzm, *action painting*, *art brut*, *art autre* itd.) jest winna Dada, nadrealistom.

Wystarczą dwa cytaty z Aragona („*Peinture au Défi*”, 1930):

1) „Niewątpliwie, kiedy Picabia mówił o plamie atramentu, którą podpisał, zwracał on uwagę na charakter *niemożliwy do*

naśladowania tej chlapaniny. Winszował on sobie, że nikt nie potrafi skopiować jego plamy atramentu równie dobrze jak obrazu Renoira. Oto dłaczego tego rodzaju przedsięwzięcia są zasadniczą krytyką malarstwa, od jego zarania aż do naszych czasów”.

Czy nie mieliby tu nad czym się zastanowić młodzi taszyści?

2) „Znaczące etapy tego procesu: Duchamp przyprawiający wąsy Giocondzie i podpisujący ją, Cravan podpisujący pisuar, Picabia podpisujący płamę atramentu i nadający jej tytuł 'Matka Boska' są dla mnie logicznymi konsekwencjami *collage'u*. To co jest teraz ustalone, to negacja techniki, jak w *collage'u*, a również negacja osobowości technicznej. Malarz, jeśli go jeszcze mamy tak nazywać, nie jest już związany ze swym obrazem jakimś tajemniczym pokrewieństwem fizycznym, analogicznym do rodzenia. Natomiast powstaje z tych negacji idea afirmatywna, którą jest *personalizacja funkcji wyboru*”.

Czy nie mieliby się tu nad czym zastanowić jeszcze młodszy „neo-realiści”?

Co prawda ten odwrót od malarstwa w sensie „nieruchomego piękna”, źródła przyjemności estetycznej został od ostatniej wojny wzmocniony argumentem nowym: egzystencjalnym. Kiedy widzimy chlapaninę dzisiejszych (czy wczorajszych?) taszystów (piątą płamę po kisielu), wypełniających kilometry ścian muzeów i galerii od Valparaíso po Reykjavík, nie wolno nam zapomnieć, że „kisiel” były w tym wypadku dwa zjawiska wyjątkowej wagi: Jackson Pollock i Wols. O Wolsie, jego przyjaciel i uprzywilejowany świadek epoki Georges Mathieu, pisze: „To dzieło, w którym zaangażował się w decydującą walkę honor egzystencjalny, jest dziełem tragicznej wolności, wolności żywej, które miało zetrzeć to co jeszcze pozostało z wierności zachodniej świadomości dla istoty”².

Nowe malarstwo amerykańskie zawdzięcza nazwę „Action Painting” artykułowi Harolda Rosenberga, pt. „The American Action Painters”, ogłoszonemu w *Art News* w roku 1952. Rosenberg przeprowadzał w nim analizę tego malarstwa metodą zapożyczoną od Heideggera i Sartre’a. „W pewnej chwili — pisał — płótno wydało się jednemu malarzowi amerykańskiemu po drugim areną przeznaczoną dla akcji raczej niż płaszczyzną, na

2. Georges Mathieu, „Au-delà du Tachisme”, Julliard 1963.

której należy odtworzyć, analizować lub 'wyrazić' przedmiot, rzeczywisty lub imaginacyjny. To co od tego czasu zostanie nałożone na płótno, to nie obraz lecz zdarzenie (*event*).

Istotnie, nie tylko najbystrzejsi krytycy tej szkoły „Nie-Formalnej” (termin, który ogarnia zarówno *Action Painting* jak Abstrakcję Liryczną i Tazyzm), ale również sami jej twórcy często nam powtarzali w ciągu ostatnich piętnastu lat, że to co jest dla nich ważne, to nie obraz ale sama czynność jego malowania. Natomiast tylko kilka wyjątkowo uczciwych umysłów jak Harold Rosenberg miało odwagę wyciągnąć z tej postawy logiczne konsekwencje i przyznać, że jeśli tak jest naprawdę, malarstwo to wymyka się wszelkim kryteriom estetycznym. Jeśli celem malarzy „nieformalnych” nie jest „sztuka”, lecz raczej odkrycie tego czym są oni sami (dotarcie do własnej tożsamości) poprzez szereg „czynów” mniej lub bardziej spontanicznych (w zasadzie nie kontrolowanych) za pomocą których nakładają oni farbę na płótno, wówczas obraz, raz namalowany, stałby się właściwie produktem ubocznym (dość obojętnym) tej egzystencjalnej formy poszukiwania samego siebie. Rosenberg to przyznaje: „Jeśli obraz jest czynem, wówczas niesposób go usprawiedliwić jako czyn genialny w dziedzinie, w której cały aparat wymierny poszedł do diabła. Jego wartość musi być znaleziona poza sztuką”.

Na tę analizę Rosenberga Mary Mc Carthy odpowiedziała zdaniem, które stało się sławne: „Nie można zdarzenia powiesić na ścianie, tylko obraz”. Sęk w tym, że właściciele galerii obrazów (i sami malarze) sprzedają nie zdarzenia a właśnie obrazy. I również obrazy chcą kupować dyrektorzy muzeów, kolekcjonerzy. Nic dziwnego zatem, że znaleźli się obrońcy Sztuki Nie-Formalnej, nadal zerkający w stronę „Definicji” Maurice Denisa. Umysł tak żywy jak Georges Mathieu wcześniej zorientował się w sytuacji, i już w roku 1947 określał jako „niebezpieczne” stanowiska Arpa i Bryena „uznające jedynie kryteria *egzystencji*”. W roku 1948, „przewidując anarchię, która wyniknie z podobnych postaw” (tym razem chodzi o krytyka Michel Tapié i o Picabie), replikował on tekstem pod tytułem „Wolność — to pustka”. Napisze później: „Dla mnie, w istocie, przezwyciężenie środków gatunkiem rezultatu, lub innymi słowy osiągnięcie maksimum wyrazu poprzez minimum środków, to znaczy doskonałe dopasowanie zawartości do formy, pozostanie jedynym *kryterium*, którego będę bronił zarówno przeciw Bryenowi jak przeciw Tapié, który otworzył szeroko wrota dla nie-formalnej anarchii”. („Au-delà du Tachisme”).

Mathieu ma przynajmniej złudzenie, że jego kryterium jest nowe. Bardziej rewelacyjną jest odpowiedź Clement Greenberga na teksty Rosenberga (Greenberg jest jedynym krytykiem amerykańskim, który dorównuje swym prestiżem Rosenbergowi — są nieomal „parą”, jak Guildenstern i Rosenkranz w „Hamlecie”). Greenberg był od początku równie gorącym poplecznikiem nowego malarstwa amerykańskiego i Szkoła Nowojorska wiele mu zawdzięcza. Ale, podobnie jak Mathieu we Francji, Greenberg zorientował się, że Rosenberg piłuje gałąź na której siedzi cała organizacja sztuki nowoczesnej — muzea, galerie, ceny, krytyka, „amatorzy” i inwestycje. Postanowił on „odbić” zarówno obraz jak malarstwo.

„Nie widzę nic zasadniczego (w nowej sztuce abstrakcyjnej) — pisze on w majowym numerze *Encounter* — o czym by nie można dowieść, że rozwinęło się bądź z Kubizmu, bądź z Impresjonizmu, podobnie jak nie widzę nic zasadniczego w Kubizmie i w Impresjonizmie, czego nie można by nawiązać (*trace back*) do Giotto i Massaccia, Giorgione i Tycjana”.

Sztuka Nowoczesna mawia nieraz: zburzyłam wszystko co mnie poprzedzało. Ale jeżeli to twierdzenie zaczyna niepokoić, dodaje: poważnie mówiąc, jestem także Braque'em, Renoirem, Tycjanem, Giotto...

Ciągłość czy Rewolucja?

Widzimy, że dylemat Malarstwo - Antymalarstwo zahacza o inny: Ciągłość - Rewolucja. Przeszło pół wieku od chwili gdy Sztuka Nowoczesna głosi swą rewolucyjność. W ciągu tego półwiecza ustaliła się już istotnie w tej dziedzinie tradycja rewolucji. Rewolucyjny jest Klee: „Chcę być jak noworodek, nie wiedzący nic, absolutnie nic, o Europie... Chcę być niemal prymitywnym”. A także (inaczej) Mondrian: „Stworzenie czegoś w rodzaju Raju nie jest niemożliwe, jeśli się go naprawdę chce”. Często (jest to sedno logiki naszego Wiek) Sztuka Rewolucyjna i Polityka Rewolucyjna zawierały przymierze, jak w ZSSR w latach 1917-1922³.

Rewolucja Sztuki Nowoczesnej chciała obalić Estetykę, podobnie jak rewolucja marksistowska chciała obalić Historię. Ale jeśli Historia tak uporczywie trzyma się przy życiu w Związku

3. Starałem się zanalizować sprzeczności tego przymierza w artykule pt. „Awangarda i Rewolucja” (*Kultura* nr 5/151).

Sowieckim, może podobnie ma się rzecz z Estetyką, przynajmniej w sensie, w którym wydaje się być nieodłączną częścią ludzkiego doświadczenia? Sztuka Nowoczesna zawiera w sobie tę sprzeczność: powstawszy przeciw sztuce „tradycyjnej”, domagając się, wciąż na nowo, „końca Sztuki”, narzuciła się ona jednocześnie jako jedyna sztuka prawdziwa i trwała. „Koniec Sztuki” — ale tylko zamykając drzwi przeszłości: drzwi przyszłości pozostają otwarte. Rewolucja — ale na stałe. Często zresztą „ciągłość” i „figuracja” znajdują się przez nieporozumienie w jednym worku. I tak Mathieu mówi o sztuce „której oryginalność zbiegła się z powstaniem myśli obrazowej i która, od początku wyższego czwartorzędu aż po rok 1910 była podstawą wyrazu człowieka dla człowieka za pomocą przedstawiania form zrodzonych z widocznej rzeczywistości”. Mathieu dodaje, że jesteśmy dziś „pięćdziesiąt lat po prawnie zaświadczonej śmierci tej sztuki” („L'Autopsie de l'Art Figuratif”, 1960). Oto przynajmniej podział Sztuki przejrzysty: od czwartorzędu po 1910 i od roku 1910...

To rewolucyjne credo może być żenujące, zwłaszcza dla rewolucyjnego krytyka. Sir Herbert Read pisze w swojej „Filozofii Sztuki Współczesnej”: „Współczesny kierunek w sztuce, który zarysował się w ciągu pierwszej dekady naszego wieku był fundamentalnie rewolucyjny... i kiedy określam ten kierunek jako *fundamentalnie rewolucyjny* przywiązuję znaczenie dosłowne do tych tak zużytych słów”. Jako krytyk sztuki, pisze dalej Read, „moim celem było zawsze mieć postawę konsekwentnie rewolucyjną”. Ale w tej samej książce Sir Herbert zastanawia się, czy surrealizm (który, według jego własnego określenia, jest „absolutnie rewolucyjny”) „jest jeszcze sztuką”: — „Nie zgodzilibyśmy się nazwać „nauką” kierunku, który by odmówił uznania praw indukcji; mamy to samo prawo odmówić nazwy „sztuki” kierunkowi, który odrzuca prawa harmonii...”.

Mowa o Rewolucji, a oto, z Praksytelesowskiej Grecji, mruga do nas nasza stara znajoma: Harmonia! Ta sprzeczność pojawia się zresztą również bez odrotu aż do czwartorzędu czy V wieku przed Chrystusem. We wszystkich swych szkicach o sztuce Jean Paulhan przeciwstawia zawsze z upodobaniem malarzy kubistów, abstrakcyjnych czy nieformalnych Bonnatowi, Meissonier, Carolus-Durand (tak jakby nie byli oni, ostatecznie, współczesnymi Degasa, Maneta, Renoira, tak jakby malarze, których podziwiał Paulhan nie byli z kolei współczesnymi Buffeta, Carzou, Jean-Gabriel Doumergue?). Paulhan lubi kpić z malarstwa XIX-wiecznych salonów („Peinture de Genre”) — Kardynałów z Kotkami,

Pierwszej Sukni Balowej, Po Zdradzie, Powrotu Ojca, myśląc zapewne, że dostarcza w ten sposób Sztuce Nowoczesnej absurdalnej trampoliny. A oto, od paru lat, malarstwo salonów powraca w nowej formie do Muzeów Sztuki Współczesnej w postaci „Pop-Artu”. David Sylvester, jeden z gorętszych zwolenników „Pop-Artu” pisze: „'Pop-Art' zadawała te same potrzeby co obrazy 'z problemami' starej Akademii Królewskiej, czy jakkolwiek anegdotyczny obraz epoki wiktoriańskiej — 'Ostatni Dzień w Starym Domu', 'Kiedy widziałeś Ojca po raz ostatni' itd.” (*Sunday Times Magazine*, 2. 6. 1963). David Sylvester jest jednym z najlepszych znawców zachodnich Malewicza i Suprematyzmu, jest autorem najlepszej monografii o Henry Moore i mimo że nie chodzi tu oczywiście o stwierdzenie czy „Pop-Art” ma jakąkolwiek wartość, nie jest bez znaczenia, że krytyk podziwiający tych samych artystów co Paulhan powołuje się poważnie na obrazy, które dla Paulhana były źródłem wiecznie tego samego żartu. Kardynałowie, debiutantki, synowie marnotrawni, których banalna krytyka „awangardowa” używała dotychczas wyłącznie jako straszydła, powracają być może na łono „dobrego towarzystwa”, w szeleście purpury i koronek, wielkimi drzwiami...

Dogmat rewolucyjności sztuki nowoczesnej i niepewność co do jego zastosowania wydają mi się jednym z głównych schorzeń sztuki dzisiejszej...

Sztuka Wszystkich Czasów jest Współczesna

Ale to nie koniec sprzeczności i paradoksów. W tej samej chwili, w której Sztuka Nowoczesna głosiła zerwanie z przeszłością, równoległa ewolucja świadomości estetycznej odkrywała nie tylko „przeszłość” w sensie zachodniej tradycji, ale wszystkie przeszłości i wszystkie teraźniejszości wszystkich kultur. Co więcej: malarstwo jaskiniowe, maska afrykańskiego czarownika, rzeźby Egiptu i prymitywnej Grecji, malarstwo chińskie i mozaiki bizantyńskie, utylitarne przedmioty podbiegunowe jednocześnie dochodziły do rangi „dzieł sztuki” i to na tej samej podstawie co dzieła artystów nowoczesnych. Futuryści palili się do podpalania Luwru. Ale pamflet Apollinaire'a z roku 1913 na próżno krzyczy *Merde aux Musées*, Muzeum przeradzało się właśnie w Muzeum Wyobraźni i zamierzało powitać futurystów.

Od czasu Elie Faure'a, Worringer'a, sztuka wszystkich czasów jest współczesna. W tym olbrzymim zamierzeniu Historii Sztuki,

która obaliła czas i przestrzeń, artysta współczesny nieraz był pomocny. Aktualizacja historii, uniwersalizacja przestrzeni, to zresztą jeden wyraz procesu, którego drugim wyrazem jest kres lokalnych tradycji zachodnich.

Niektóre *momenty* sztuki nowoczesnej wydają się nastawiać reflektory na *momenty* sztuki wszystkich czasów i wszystkich miejsc, sprawiają, że momenty te stają się widoczne i aktualne. Malarstwo kubistów pozwoliło odkryć dzieła tak różne jak maski afrykańskie i obrazy Paolo Ucello; szukając sobie poprzedników surrealizm przyczynił się do odrodzenia Boscha, podczas gdy wydobyl z zapomnienia Fussli, Blake'a, niemieckich romantyków; *Action Painting* i abstrakcja liryczna zwróciły zainteresowanie amatorów w kierunku kaligrafii Dalekiego Wschodu, rysunków mistrzów buddyjskiej sekty Zen. W ten sposób aureola „Sztuki Nowoczesnej” otacza nie tylko dzieła naszego czasu. Rzeźba archaiczna może być dla nas „współczesna”, podobnie jak mozaika bizantyńska; podczas gdy „Sztuka Nowoczesna” wchłania również przedmioty, które nigdy nie były pomyślane jako dzieła sztuki — a służyły magii czy życiu codziennemu; co więcej — dochodzą do tego przedmioty, które nie są ani „sztuką”, ani „dziełem”: kamienie znalezione na plaży, korzenie, kora, dziwaczne odpadki z przemysłowego śmietnika...

Ale reflektory działają również w odwrotnym kierunku, poprzez lata świetlne artysta współczesny z kolei ulega wpływom tego nieustannego tasowania wieków i kontynentów, którego dokonują „wydawnictwa artystyczne”, pomnożenie wystaw poświęconych epokom, szkołom, krajom, dziełom i które, w dodatku, podróżują... Uwaga współczesnego malarza skupia się, nieraz mimowoli, na różnych elementach, które malarstwo zawsze zawiera, ale które pewni malarze, pewne szkoły, pewne epoki specjalnie uwydatniły: raz po raz na kolorze, strukturze, ruchu, przestrzeni, wyobraźni, decyzji... Wystarczy przypomnieć wpływ na materię, rezonans, kolor pewnych obrazów nieformalnych wystaw takich jak Malarstwo Hiszpańskie w Paryżu w roku 1955, czy wielka retrospektywa Rembrandta w Rotterdamie. Do tego stopnia, że zawdzięczamy malarzom współczesnym szereg ektoplazmów Rembrandta, Goyi, Valdes Leala. Wyjątkowo bywa to zjawiskiem świadomym, jak w wystawie „Homenaje Informal a Velasquez” w Madrycie w roku 1961, w którym, z okazji czterechsetlecia, wszyscy taszyści hiszpańscy bryzgali i tarli i leli farbą (nieraz z dużym smakiem) na temat Infantek, Bachusa czy Bredy...

Staralem się wykazać sprzeczności Sztuki Współczesnej w stosunku do samego pojęcia „sztuki” i wobec tradycji, ciągłości, przeszłości. Istnieje inna sprzeczność — w stosunku do społecznych implikacji teraźniejszości — i przyszłości w perspektywie narzuconej przez Społeczeństwo Przemysłowe. Jeśli powracam raz jeszcze do myśli naszkicowanej w moim artykule „Czyste Malarstwo czy Poetyka” to dlatego, że pewne intuicje dotyczące dziedziny tak zakłamanej jak krytyka sztuki, siłą rzeczy powtarzają się, a zarazem rozwijają. Proponowałem w tym artykule podejście do Sztuki Współczesnej jako formy „odpowiedzi” na „wyzwanie” rzucone artyście przez socjologiczną mutację jaką zapowiada społeczeństwo przemysłowe (w sensie *industrial society*: w którym sektory pośrednictwa i usług przeważają już nad sektorem produkcyjnym). Ta reakcja może być bądź „pozytywna” (próba integracji społeczeństwa przemysłowego w ramy nowej utopijnej mitologii), bądź „negatywna” (a w istocie kompensacyjna): sztuka jako rezerwat odwiecznych, indywidualnych mitologii w społeczeństwie przemysłowym.

Sztuka abstrakcyjna urodziła się pod znakiem odpowiedzi „pozytywnej”. Futuryzm, Suprematyzm, Konstruktywizm rzutowały rodzącą się technologię w marzenie o utopijnej przyszłości. Ale maszyny, technika to nie tylko aeroplan, radiotelegram, automobil, żelazo-beton, nie tylko ta „Elektryfikacja”, o której Lenin powiedział, że wystarczy ją połączyć z Sowietami aby wejść w Komunizm. Wojna 1914-18, pierwsza wojna „przemysłowa”, była zapowiedzią nowych niebezpieczeństw — nie tylko śmierci masowej, również anonimowego przymusu społecznego w skali dotychczas nie znanej. W tym sensie Dada, wyrosły z Dada Nadrealizm były formą nieświadomego protestu przeciw anonimowym potęgom technokratycznym, przeciw nowym formom organizacji, które (w tej perspektywie przynajmniej) służą nie tyle rozszerzeniu dziedziny ludzkiej wolności, co nałożeniu człowiekowi nowych, subtelnych ale nieubłaganych więzów. Powstała po ostatniej wojnie Abstrakcja Liryczna, której związki z nadrealizmem są coraz bardziej oczywiste, byłaby zatem ostatnią, gwałtowną próbą przechowania wolności indywidualnej w jej ostatecznych zasadniczych fortyfikacjach instynktu, autonomii snu, podświadomości.

Nigdy nie mówiono tyle o „wolności” malarza, co w społeczeństwach przemysłowych, tak jakby ludzie odczuwali dziś

potrzebę transferu na artystę tej wolności, której niejasno czują się pozbawieni w swym własnym życiu codziennym.

Od ostatniej wojny, młody człowiek staje się nieraz malarzem nie dlatego, że pragnie odtworzyć w formie plastycznej swój stosunek do świata, ale dlatego, że spośród wszystkich dziedzin malarstwo współczesne jest tą, w której temperamenty gwałtowne i agresywne znajdują najbardziej natychmiastowy i najpewniejszy wyraz. Widzieliśmy, że najbardziej autorytatywni krytycy *Action Painting* są zgodni w twierdzeniu, że nie można sądzić tych obrazów innymi kryteriami niż napięciem, intensywnością „walki” mającej miejsce w tej „arenie”, którą stało się płótno. I tak typ współczesnego francuskiego Kmicica miał niedawno jeszcze do wyboru: zostać spadochroniarzem w Algierii czy malarzem z Galerie Stadler.

Nawiasem mówiąc, jedną z cech współczesnej sztuki jest to właśnie, że malarstwo pociąga dziś typy ludzkie, które dawniej wyżywały się w innych dziedzinach. Powróć do faktu, który zahacza o inny problem: że malarstwo jest dziś jednym ze środków wyrazu stojących otworem dla *intelektualisty* (częste są dziś kariery pisarzy czy filozofów, którzy stają się malarzami — i na odwrót). Ale nie na tym koniec. Cechy (zresztą bardzo urocze) drobnego, ekscentrycznego wynalazcy, który przez sto lat nosił do urzędów patentowych pomysły widelca, którym można jeść pod wodą, roweru przekształcającego się w łóżko polowe, trzewików na resorach, mogą dziś „malarza” neo-realistę doprowadzić do triumfu (nic bardziej rewelacyjnego jak podobieństwo tradycyjnego „Concours Lépine”, w którym ci dziwacy wystawiają w Paryżu od stu lat swe wynalazki — i niektórych sal „Salon de Mai”). A Casanova? Czy ryzykowałby lochy weneckie, mieszał się w drobne szpiegowskie afery, szachrował w karty gdyby żył dzisiaj? Żywość jego umysłu, spontaniczność, awanturniczość, zasoby wyobraźni otwarłyby mu wszystkie galerie, wszystkie Muzea Sztuki Współczesnej. Twierdzenie to nie jest bezpodstawne. Yves Klein był płatnym „stróżem” (z rewolwerem w kieszeni) mężów politycznych różnych partii, profesorem dżudżitsu w Madrycie, stażystą w buddyjskim klasztorze zanim przeniósł się na malarstwo, w którym w ciągu siedmiu lat zrobił błyskawiczną karierę, a znam szereg młodych malarzy żyjących, których życiorysy są bardzo podobne.

Ale powróćmy do problemu artysta — społeczeństwo przemysłowe. Sukces „Pop-Art” w Nowym Jorku i w Londynie w ciągu ostatnich trzech lat nadaje temu problemowi nowy wymiar. „Pop-Art” jest mało znany na kontynencie, do tego

stopnia, że tak szanowany krytyk jak Geneviève Bonnefof twierdzi, że to po prostu anglosaska nazwa „neo-realizmu” (*Les Lettres Nouvelles*, luty 1963). „Pop-Art” — to w Ameryce Ray Lichtenstein: do olbrzymich rozmiarów rozdęte epizody z komiksów; Wesselman: między *collage*’m i *trompe-l’œil* kolorowych glansowanych ogłoszeń z *Life*’u czy *Time*’u — cudownych indyków, bajecznych biszkoptów, najwspanialszego piwa, papierosa będącego kluczem do powodzenia. W Anglii — Hockney: sceny z życia „nowej klasy” robotniczej arystokracji, rozbawiony komentarz o twiście, grających szafach, telewizji.

Kultura masowa jest często kiczem — zgoda. Ale Kicz stał się Naturą, wszedł do krajobrazu i można z niego wyciągnąć elementy „Bajecznej Opery”, którą widział już Rimbaud w kiczu, który znał: „Od dawna chlubiłem się posiadaniem wszystkich możliwych krajobrazów i uważałem za śmieszne wszystkie sławy współczesnego malarstwa i poezji. Lubiłem idiotyczne obrazki, tapety, szyldy, druczki”... („Une Saison en Enfer”).

„Pop-Art” (w przeciwieństwie do protestu idącego od Dada, poprzez surrealizm aż do abstrakcji lirycznej) nie sprzeciwia się wcale społeczeństwu przemysłowemu i jego nadbudowie — kulturze masowej. Jest to sztuka młodych ludzi, wychowanych już od dziecka na telewizji, grających szafach i propagandzie ogłoszeniowej, starających się najwyżej zwrócić uwagę na te nowe elementy krajobrazu, którymi są one na równi z górami, lasami, katedrami i kamienicami. W sztuce ten rozbawiony, bynajmniej nie wrogi komentarz kultury masowej jest pierwszym chyba ekwiwalentem wysiłku amerykańskich socjologów jak Shils i Bell, którzy z uporem przeciwstawiali się elitarnej krytyce tego nowego wymiaru zabawy, różnorodności, komunikacji między ludźmi. Osobiście uważam „Pop-Art” za autentyczną i dowcipną formę „socrealizmu” i za jeden z dowodów głębokiego kryzysu, który przeżywa sztuka. Ale jego wymowa socjologiczna nie jest pozbawiona znaczenia.

Sztuka Współczesna i Polityka

Paradoks „rewolucyjności” sztuki współczesnej, jej dwoistość w stosunku do społeczeństwa przemysłowego wzmocnione są czynnikiem zewnętrznym: przymierzem przeciw Sztuce Współczesnej wszystkich władz i potęg, które nie tylko praktykują porządek społeczny, ale weń naiwnie wierzą. Dla faszystów i dla dzisiejszych komunistów nie ma wątpliwości: sztuka współczesna

jest „elementem rozkładowym”. Podobnie rozumują w społeczeństwie „liberalnym” różnego autoramentu „humaniści” oplakujący „odczłowieczenie” sztuki, jej „pogardę dla publiczności” itd. Tyle, że Watykan, amerykańscy konserwatyści, czytelnicy *Le Figaro* nie dysponują policją. Najczęstszą reakcją szanującego się intelektualisty na tę wrogość faszystów, Chruszczowa, papieża i co prostoduszniejszych przedstawicieli zachodniej burżuazji do Sztuki Nowoczesnej jest wzruszenie ramion, prześmiewki. Otóż reakcja ta jest dowodem całkowitego braku szacunku dla Sztuki Współczesnej, zepchnięcia jej w dziedzinę „estetyki”, jakby sztuka była tylko obrazem na ścianie, literatura książką na półce, a nie wymiarem rzeczywistości. Wprowadźmy zastrzeżenie. Ani chwilę nie wierzę, że Hitler nie mógłby prowadzić wojny i zakładać Oświęcimia i Bergen-Belsen gdy nie zlikwidował „Entartete Kunst”. Jestem przekonany, że to nie abstrakcyoniści sowieccy są winni sprzecznościom w rolnictwie i kłótni z Chinami. Ale w pewnym sensie Hitler i Stalin mieli rację, Chruszczow ma rację: ich społeczeństwo oparte jest na fikcyjnej wizji człowieka, której Sztuka Współczesna jest nie tylko obca: wroga. Dowodzi tego wrogość „dobrze myślącej” burżuazji zachodniej do Sztuki Współczesnej. Ani Dada ani Nadrealizm, ani powojenna powódź taszyzmu nie wpłynęła w niczym na „porządek społeczny”, który zmienia się pod wpływem innych czynników. Ale dla *Osservatore Romano*, dla *Figaro*, dla Pentagonu i Saint-Cyr, dla wszystkich, którzy mówią „cywilizacja chrześcijańska”, podstawą (a w ich przekonaniu celem) funkcjonowania maszyny społecznej są *wartości*, czyli fikcyjna wizja człowieka, której Sztuka Współczesna jest nie tylko obca: wroga.

Nie ulega wątpliwości, że wspólną cechą myśli, literatury i sztuki współczesnej jest walka o scalenie człowieka. Alienacja Marksa, „tłumienie” (*refoulement*) Freuda, „nieautentyczność” Heideggera — to diagnozy rozczłonkowania, wewnętrznego rozbicia człowieka współczesnego. Marksizm, psychoanaliza, egzystencjalizm — to różne formy dążenia do wolności, likwidacji kłamstwa. Ale te zagadnienia dotyczące uwolnienia człowieka są częściej przedmiotem studiów, teorią niż praktyką. Jedyne w literaturze (Joyce, Gombrowicz), czasem w sztuce (nadrealiści) przejawia się *praktyka wolności*. Istotnie, dzieło które mówi „trzeba uwolnić” — nie jest niczym innym jak otwartym, oświeconym humanizmem. Humanizm zaś — to hodowla „wartości” po śmierci Boga, świecka forma moralizmu. Podziały na nadbudowę i bazę, świadomość i podświadomość, istotę i istnienie wskazują, że prawda tkwi w „niższym” poziomie, z tym że

określenie tego poziomu jako „niższy” jest właśnie tradycyjnym błędem humanizmu. Dzieło „uwalniające” jest dziełem, które pozwala nam w praktyce zejść na ten „niższy” poziom i zrozumieć, że nie tylko nas to nie zubaża, ale wzbogaca. Dziełem, które obala sztuczne przegrody między różnymi dziedzinami ludzkiego doświadczenia. Bądźmy zresztą jeszcze ostrożniejsi. Żadne dzieło literackie, żadne dzieło sztuki nie „uwalnia” nas w naszym zachowaniu, nie obala naszych przegród i murów psychicznych. „Uwalnia” ono co najwyżej jego twórcę. Ale dla czytelnika, dla widza, dzieło takie ma mimo wszystko wartość *przykładu*: przez błyskawiczną chwilę daje nam intuicję tego czym mogłaby być wolność. Jeśli nie uwalnia człowieka, który je czyta, czy na nie patrzy, może na długą metę przyczynia się do uwolnienia „ludzi”. Dla współczesnego społeczeństwa, które potrzebuje „moralności” i „dyscypliny” aby móc sprawnie działać (przedłużać okres, w którym wytwórczość wyprzedza przyrost naturalny) dzieła „uwalniające” są zatem niebezpieczne.

Spółeczeństwo liberalne dopuszcza (otacza nawet szacunkiem) każde *humanistyczne* przedsięwzięcie, dążące do pełnego uwolnienia człowieka, gdyż chodzi tu zawsze o uwolnienie „na później”. Współczesne społeczeństwo liberalne wie że jest śmiertelne (na tym polega jego różnica ze społeczeństwami prymitywnymi — z każdym społeczeństwem „stałym”) i pozwala na to, aby swobodnie rozważać perspektywy jego śmierci. Społeczeństwo to jest zresztą wielce podniesione na duchu doświadczeniem historycznym: wie już dzisiaj na przykład, że „Rewolucja” nie tylko nie obala moralności i dyscypliny, ale je wzmacnia. Jeśli społeczeństwa „zachodnie” nie czują się wyposażone w metafizyczny mandat, który by im pozwolił na represję dzieł efektywnie „uwalniających”, uwalniających „natychmiastowo” (podważających moralność i dyscyplinę), to dlatego, że „wolność” podniosły do swej wartości zasadniczej. Widzimy, że społeczeństwo sowieckie, które wierzy (lub udaje, że wierzy), że jest wyposażone w analogiczny mandat nie toleruje żadnego dzieła „uwalniającego” (stąd paradoks społeczeństwa, które mandat swój czerpie z misji mającej doprowadzić do scalenia człowieka — przynajmniej w aspekcie marksistowskim tego scalenia — a które natomiast w praktyce różniczuje i wyobcowuje człowieka bardziej niż jakiekolwiek inne społeczeństwo współczesne).

Jaki wynika z tego paradoks dla artysty? W społeczeństwie liberalnym artysta może dążyć do dzieła „uwalniającego”, oburzenie „humanistów” może go nawet podtrzymywać na duchu, ale prędzej czy później chytre społeczeństwo liberalne obsypie

go nagrodami, pieniędzmi i honorami. W społeczeństwach komunistycznych natomiast, gdzie jego dzieło miałoby pewien potencjał rewolucyjny, artysta jest po prostu odcięty od publiczności. Najgorzej jest bodaj od paru lat w Polsce (jak to świetnie w dziedzinie literatury zanalizował niedawno Miłosz w *Kulturze*), gdzie formy wolności są ogólnie szanowane, byle były próżne, gdzie wolno używać języka sztuki współczesnej, ale gdzie językiem tym nie wolno niczego dopowiedzieć do końca.

Sztuka Współczesna i Literatura

Nie ma gorszej obelgi dla współczesnego artysty, jak (z grymasem); „to bardzo literackie”. Nigdy natomiast nie była sztuka bliższa literatury niż dzisiaj. Wspomniałem już, że malarstwo po raz pierwszy od wieków przekształciło się w dziedzinę otwartą dla *intelektualisty*. Intelektualistą jest często współczesny malarz, intelektualistą jest zawsze amator współczesnego malarstwa. W roku 1908, spóźniony jak zwykle Matisse pisał: „O czym marzę, to o sztuce równowagi, czystości, spokoju, bez tematu niepokojącego lub przejmującego, która by była dla każdego pracownika umysłowego, dla przemysłowca na przykład, lub dla literata ukojeniem, środkiem uspakajającym; czymś w rodzaju dobrego fotela, w którym odpoczywa się po zmęczeniu fizycznym”.

W równo pięćdziesiąt lat później, Jean Dubuffet wyraża stanowisko charakterystyczne dla sztuki współczesnej: „Sztuka jako ogród z girlandami, dobre łóżko, obiadek dla smakoszy? Pozostawiamy to innym. Dla nas morza bardziej awanturnicze, dalsze podróże... Dzieło sztuki przemawia nie do oczu, lecz do umysłu... jego racją bytu jest dostarczenie przewodu prądom wysokiego napięcia, które rzucają światło niesłychane na życie i na rzeczy...”. Otwieram książkę Mathieu o współczesnym malarstwie i *na jednej stronie* spotykam następujące zgromadzenie: Parmenides, Empedokles, Plotyn, Grzegorz z Naziancy, Mistrz Eckhardt, Henryk z Gandawy, Siger z Brabantu, Cantor, Gödel, Bohr, Heidegger, Dionizy Areopagita, Mikołaj z Kuzy, Lupasco, Henri Lefebvre... Trudno o przyjęcie bardziej intelektualne. Jeden z tekstów (bardzo zresztą błyskotliwych) Mathieu zatytułowany jest zresztą ni mniej ni więcej: „Od Arystotelesa do Abstrakcji Lirycznej”. Wykazuje on jak spustoszenia dokonane przez Arystotelesa w dziedzinie Zachodniej Myśli zostały już częściowo naprawione przez Jacksona Pollocka, Wolsa i samego autora. Wiadomo skądinąd, że (właśnie w kołach Abstrakcji Lirycznej)

prestż Lupasco i jego logiki sprzeczności był tak wielki, że malarze uważali swe obrazy za prawdziwe przyczynki do jego filozofii. Wysunięcie w Paryżu Strukturalizmu na pierwszy plan przez Lévy-Straussa (i zainteresowanie strukturalizmem młodych zaawiedzionych marksistów) doprowadza z kolei do „strukturalnych” interpretacji malarstwa i najbardziej zaawansowani malarze dopatrują się w swoich obrazach pokrewieństwa z pracami etnologów jak Dumézil, lub ekonomistów jak C. G. Granger, pod pozorem, że strukturalizm opiera się na analogiach funkcjonalnych a nie substancjalnych. Czyli że Sztuka może być najbardziej „literacka” wtedy właśnie kiedy o scenach z „Quo Vadis” dawno zapomniiała...

Sztuka Współczesna i Natura

Sztuka nie była nigdy bardziej oddalona od „przedmiotu” jak w swojej fazie „nieformalnej”, ale nigdy również nie chciała być bliższą „natury”. Stwierdzenie to wygląda na paradoks: czyż natura nie składa się z przedmiotów? Ale natura to nie tylko skała — to przede wszystkim powolna formacja kryształów; nie tylko drzewo — przede wszystkim życiodajne tworzenie się chlorofilu. Malarz niefiguratywny nie chce „malować natury” — celem jego jest — za pośrednictwem malarstwa — *tworzyć* podobnie do natury.

Zauważono nie raz (i nadużyto tej powierzchownej obserwacji w iluż przedmowach) że obrazy nieformalne podobne są do fotografii kory, drzewa, do mikrofotografii tkanek, wewnętrznej struktury metali, do makrofotografii gwiazdnych przestrzeni. Prawdą jest również, że ten mimetyzm głębokich procesów natury przez malarstwo zapełnił pewną lukę w naszym życiu codziennym. W miarę jak anonimowa masa plastików pokrywa otaczający nas świat, pozbawiając nas bezpośrednio kontaktu ze światem organicznym, eliminując te surowce wyobraźni plastycznej, którymi są chropowate drzewo, porowaty kamień, liszaje pleśni, plamy wilgoci na murach, nic dziwnego, że powstała sztuka dla Anteuszów nie mogących dotknąć ziemi. W tym sensie obrazy Dubuffeta to „kamienie w salonie”, a szmaty Burri w drapaczach chmur mediolańskiej burżuazji zastępują kontakt z odpadkami, które eliminuje bez śladu szereg mechanicznych *gadgets*. Charakterystyczne, że jeśli artysta nieformalny zwraca się ku materialnej, przemysłowej twórczości człowieka, to jedynie celem eksploracji jej odpadków, aby pogrzebać w jej śmiet-

niku. Malarz nieformalny wypełnił również pustkę, którą w poetyckim, imaginacyjnym wymiarze ludzkiego doświadczenia pozostawił zanik rzemiosła. Głęboką funkcją rzemiosła było pośrednictwo między świadomością i materią, naturą, substancją. Sztuka nieformalna podjęła tę funkcję, wyrażając na nowo materię w jej płynnej nieustalanej formie.

Ale na to żeby odtworzyć (czy pokusić się o odtworzenie) procesów twórczych natury, malarz dąży do zlikwidowania świadomości, do wytworzenia w sobie pustki, aby mogły go przeniknąć gwałtowne siły instynktu. Otóż wydaje mi się, że malarze nieformalni przyjmują tu wbrew woli stanowisko paradoksalnie humanistyczne, gdyż przeczą jak gdyby temu, że sam, całkowity człowiek jest naturą — naturą aż po inteligencję, świadomość i zdolność wyboru. Proces twórczy malarza nieformalnego pozabawia go tych właśnie środków, którymi natura może się wyrazić wyłącznie poprzez człowieka, w którym jest on na świecie bez konkurencji. Gdyż lawę lepiej stworzy wulkan: ma więcej czasu i więcej siły. Struktura wewnętrzna metalu, stratyfikacje minerałów mają za sobą tysiąclecia geologiczne, wolną precyzję sedymentacji.

Widzimy zatem, że nie chodzi tu o „konkurencję” z naturą, która jest niemożliwa, a raczej o nową formę mitologii. Mitologia ta łączy się z postawą amerykańskich malarzy powojennych. Akt twórczy dla malarza nieformalnego jest nie tyle drogą do stworzenia dzieła, co „czynem”, czynem, który jest ważny sam w sobie i który ma element sakralny. Podobnie jak modlitwa akt malarski jest w tej perspektywie dążeniem do bytu najmniej zróżniczkowanego, uniwersalnego, do kosmosu, do absolutu. Ale tego rodzaju „czyny” są właściwie „stanami” i ich natura bliska jest tego co wiemy o doświadczeniu mistycznym. Nic dziwnego, że w słownictwie malarzy nieformalnych pojawiają się tak często aluzje do wszystkich tradycji mistycznych. Siger z Brabantu i Mistrz Eckhardt są „patronami” Georges Mathieu. Czołowi malarze *Action Painting* pogrążeni byli w Vedancie, a niedawno jeszcze co druga bzdurna przedmowa trzeciorzędnego taszysty powoływała się na Zen lub na mistyków tantryckich. Ten transfer elementów sakralnych na malarstwo jest zresztą ogólnie znany — stanowi główną (mglistą) tezę Malraux jako historyka sztuki. Ale we wszystkich cywilizacjach sztuki i rytuały sakralne odgrywały się w czasie: taniec, dramat, muzyka, orgia, modlitwa, ceremonia liturgiczna. *W czasie odgrywa się natomiast sam akt malowania obrazu, który potem zastyga nieruchomy w przestrzeni.* Stąd, jeśli chodzi o potencjał sakralny malarstwa, wydaje się on

bardzo ograniczony: można powtarzać bez końca modlitwy, można powtarzać bez końca jazzową „jam-session”, trudniej się sprawa przedstawia z malarstwem, które w czasie można przeżyć tylko w samym akcie twórczym, i które nawet wówczas w każdej chwili pod ręką malarza nieruchomieje.

Sztuka nieformalna chciała przejąć dynamiczną funkcję zespolenia się z naturą, w jej nieustannej pracy, funkcję panicznego święta. Ale jedyną niezastąpioną funkcją malarstwa jest ewokacja jedności nieruchomej.

Czy koniec Sztuki?

Powróćmy do mojej bajeczki. Chodzi mi ona po głowie od paru lat, od chwili gdy po piętnastu latach euforii taszystowskiej zaczął się pojawiać wśród najbardziej w ten nurt zaangażowanych krytyków, wśród samych malarzy pewien niepokój. Ostatnia wenecka Biennale była nagłą klęską — Waterloo taszyzmu po tyłu Austerlitzach. Niepokój ten odbił się na amatorach, na rynku, na cenach (jedynie w sztuce zasada Napoleona i de Gaulle’a *L’Intendance suivra* obowiązuje naprawdę). Kiedy w grę weszły ceny, zainteresowała się tym prasa i w ciągu ostatniego roku ukazały się tuziny naiwnych artykułów o „kryzysie abstrakcji”, „powrocie do przedmiotu” itd. Jednym z najbardziej ograniczonych banałów jest, że „Sztuka Nieformalna stała się akademicka”. W pewnym sensie „akademizm” jest zawsze jedną z dróg otwartych przed każdym stylem czy epoką u schyłku (drugą, często wspaniałą płodną jest manieryzm). Starałem się wykazać w powyższych notatkach, że przyspieszony schyłek malarstwa nieformalnego nie jest wywołany tymi prawami „ogólnymi”, ale że związany jest z pewną logiką wewnętrzną tego malarstwa (w jego najciekawszych przejawach). Malarstwo nieformalne dążyło do ciągłości gestu, do strugi malarskiej, ograniczony prostokąt obrazu siekał jej wewnętrzny dynamizm. Jeśli Włodzimierz Slepian, młody rosyjski abstrakcjonista postanowił dwa czy trzy lata temu namalować rulon ciągnący się przez kilka kilometrów, lejąc nań farbę z ciężarówki, to wcale nie dla „skandalu”, ale dlatego że jego logiczny (kontradukcyjnie) umysł (w Związku Sowieckim był on filozofem matematycznym) naprowadził go na pozorne rozwiązanie jednej ze sprzeczności. Podobnie oceniam rekordy szybkości Mathieu, malującego obraz o powierzchni plafonu Opery Paryskiej na ulicy w Tokio w ciągu pół godziny. Charakter rozpaczliwy, karykaturalny tych wysiłków pozwala zrozu-

mieć dla czego po Pollocku i Wolsie, po piętnastu latach eksploatacji wszystkich możliwości gestów na arenie, taszystą, który dotychczas jeszcze grzecznie zadowala się malutką areną obrazu skazany jest na nudę, powierzchowność, banał. To akademія taszyzmu, skazana na szybką śmierć. Ale taszyzm wydał również swych manierystów, oczywiście ciekawszych. Yves Klein doszedł do tego, że rzucał w rzekę złoty proszek i „gest” swój sprzedawał (za cenę obrazu) naiwnym (czy może raczej ekscentrycznym) kolekcjonerom. Alberto Greco i jego szkoła „Arte Vivo” zadawała się „podpisywaniem” przeżytej sytuacji, dostrzeżonej na ulicy sceny: to ich „obraz”. Są to drogi będące szczytem dandyzmu (nie używam tego terminu bynajmniej w sensie negatywnym, nie tylko ze względu na pamięć Baudelaire’a) ale są to również ślepe zaułki. Inne zarysowujące się drogi „post-taszyzmu” wydają mi się nawrotami. „Neo-Realizm” jest nawrotem do Dada, „Pop-Art” — to lepszy, autentyczniejszy „Soc-Realizm”, a „Neo-Figuratywność” — to zwykła blaga, nawrót do post-impresjonizmu i post-ekspresjonizmu przez pretensjonalnych malarzy popartych przez naiwnych krytyków. Uwierzę w „Neo-Figurację” kiedy zobaczę „neo-nos”, „neo-jabłko” i „neo-krzesło”. Ulubieniec dzisiejszej paryskiej krytyki, eks-taszysta Bernard Dufour maluje kobiety przeglądające się w lustrach, sceny o drzwiach otwartych, kombinacje luster i okien. Każdemu wiadomo, że obrazy, których tematem (tak: tematem) są lustra, okna, a już najbardziej lustra i okna naraz, mają wielką siłę atrakcyjną. Tyle, że w tej dziedzinie Dufour nie dorównuje Czapskiemu (szkoda, że Czapski nie ma trzydziestu paru lat i że nie wyszedł z taszyzmu).

Czyżby zatem koniec Sztuki? Czy przynajmniej koniec Epoiki? Nie możemy zapomnieć, że w tym momencie kryzysu istnieje kilku żyjących malarzy, których prestiż rośnie, którzy stają się w pewnym sensie nową konstelacją, mimo że pozornie są bardzo odmienni. Podczas gdy Picasso przeszedł do historii, jest równie wielki i równie oddalony od nas jak Daumier czy Courbet, nie wiele od niego młodszy Max Ernst jest malarzem nadal ogromnie aktualnym. Dodajmy kilka innych nazwisk: Giacometti, Balthus, Francis Bacon, Brauner, Dubuffet. Cóż łączy całkowicie „figuratywnego” Balthusa z Dubuffetem, który przeszedł tak blisko taszyzmu? Giacomettiego i Bacona z Ernstem i Braunerem? Po pierwsze — że żaden z nich nie dał się zalać powodzią „abstrakcji”, że u podstawy ich dzieła jest byt wymyślany na nowo, i który implikuje zarówno odosobnienie, jak i wewnętrzny dystans. Do tej „postawy” malarskiej zaliczyłbym

z młodszego pokolenia jednego chyba Jana Lebensteina. Jest więcej niż oczywiste, że nie proponuję żadnej nowej „szkoły”, której patronami by byli ci tak odmienni malarze. Przeciwnie — na ostatnim *Salon de Mai* byłem wprost przerażony naśladowcami Francis Bacona. Znam również (w Polsce, a nawet w Wenezueli i na Korei — dosłownie) bardzo banalnych naśladowców Lebensteina. Pójdzie śladami Balthusa przez kogoś kto nie jest Balthusem w sensie nie „talentu” ale właśnie całkowitego człowieka, mogłoby dać tylko kicz. Mimo wszystko postawa tych malarzy jest w pewnym sensie *przykładem*: przykładem wolności wyobraźni, swobody, nieulegania „nakazom epoki”. Marzę o chwili gdy malarze będą znów malować to, na co mają ochotę, tak jak mają ochotę, bez presji zewnętrznej (rządów, Galerii, muzeów) bez cenzury wewnętrznej (intelektualizm, snobizm). Dwie wizje świata: dzienna, z jej nowym spojrzeniem na horyzont rzeczywistości i nocna (z fetyszami naszego czasu) pozostają chyba niewyczerpane.

(*Kultura* nr 9, 1963)

AWANGARDA I REWOLUCJA

Paryż zapowiada na maj wielką wystawę współczesnego malarstwa sowieckiego. Ironicznym zrządzeniem losu, ma się ona odbyć w salach Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Nie zamierzam oczywiście powtarzać tutaj znanych banałów o wartości socrealizmu w malarstwie. Wolę zwrócić uwagę na pewien paradoks: nowoczesny, abstrakcyjny Zachód zbyt łatwo zapomina jak stosunkowo późno uznał malarstwo bezprzedmiotowe. W Związku Sowieckim było ono sztuką oficjalną kiedy Mondrian uchodził w Paryżu za biednego wariata. Nie mówmy o Ameryce, gdzie abstrakcja była przed ostatnią wojną przedmiotem egzotycznego importu. Dlaczego symbioza między Awangardą i Rewolucją trwała tak krótko? A wydawała się tak oczywista...

Teren był przygotowany. W roku 1913, Diagilew tak opisywał życie artystyczne Moskwy: „W ciągu miesiąca rodzi się dwadzieścia szkół. Futuryzm, kubizm, to już prehistoria. Wystarczy trzech dni, aby wyjść na konserwatystę. Mototyzm zwycięża automatyzm, który ulega trepidyzmowi i wibryzmowi, te zaś z kolei ustępują miejsca planizmowi, serenizmowi, omnizmowi i neizmowi. Wystawy urządza się w pałacach i na poddaszach. Księżne zachwycają się, na strychach przy trzech świeczkach, obrazami mistrzów neoweryzmu. Wielcy właściciele ziemscy biorą prywatne lekcje metachronizmu”.

W pięć lat później, kolumna Aleksandra w Petrogradzie pokryta jest olbrzymimi plakatami, w różnobarwne kwadraty i kręgi, nad miastem góruje symbioza kubizmu i fauvizmu. W dali, fabryki wykonują słynną „symfonię syren”, każdy komin staje się fletem, obojem, klarnetem. Majakowski może dumnie głosić, że „ulice są naszymi pędzlami, a naszą paletą place!”.

To już nie książęne, ani „wielcy właściciele”, to już nie podniecenie społeczeństwa, która w ciągu pokolenia z feudalizmu skacze w kosmopolityzm. To identyfikacja Awangardy z Rewolucją. „Historia Rosyjskiej Sztuki”, wydana w Moskwie w roku 1955, nie bez trudności rozprawia się w swoim dwunastym tomie z tym okresem. Lata 1917-1924 skondensowane są tam na dwudziestu paru stronach. Proroczko, od pierwszej chwili przejrane są czarne zamiary „lewicy”: „obiektywna reakcja” mogła przecież knować zamach przeciw sowieckiej sztuce, jeśli Trocki, Bucharin i inni niemal obalili państwo.

Losy sztuki sowieckiej zasługują jednak na uważniejsze spojrzenie. Dla jakich przyczyn państwo wyrosłe z utopijnej ideologii rozeszło się ze sztuką stworzoną na swój własny obraz? Jeśli grały tu względy oczywiste — skoro prysły nadzieje na rychłą przemianę ludzkiej natury, trzeba było sprowadzić sztukę do poziomu społeczeństwa — dlaczego Związek Sowiecki nie potrafił wskresić klasycyzmu na swoją miarę, dlaczego nie wydał swojego Davida, jeśli nie swego Praksytelesa?

Zacznijmy od anegdoty. Nazajutrz po Październiku, komisarz od spraw kulturalnych, Łunaczarski, biwakuje w ogołoconych salach Zimowego Pałacu. Młodziutki malarz Mansurow zjawia się u niego z propozycją przymierza między Rewolucją i Sztuką. Ten epizod, z upodobaniem opisany w wielkiej „Historii Rewolucji” jest barwną sztancą głębszego prądu. Utożsamienie artystów rosyjskiej awangardy z Rewolucją miało zapewne miejsce na różnych płaszczyznach. Jerzy Anenkov dawał mi ostatnio interpretację najbardziej sceptyczną, mówiąc: „Byliśmy rewolucjonistami w sztuce, odrzuconymi przez oficjalną krytykę, burżuazyjną publiczność. Kiedy przyszła rewolucja, wydało się nam oczywiste, że otworzy ona nam wszystkie drzwi”. Kiwając głową dodał: „Na tym polegało nieporozumienie. Ten termin rewolucji zawrócił nam w głowie. Byliśmy rewolucjonistami w sztuce, ale tylko w sztuce”.

Wydaje mi się jednak, że istniał głębszy związek pomiędzy Rewolucją Październikową i sztuką awangardy. Komunizm ma teologiczną wizję świata. Chodzi mu o koniec historii, o złoty wiek, który przemieni stosunki między ludźmi.

*„Byście obejrzeć mogli tamten świat,
opowieść z jakich słów i barw nam utkano?
Tam jak dziewczica każda prostytutka,
jak matka czuły, nawet kat!”*

woła sowiecki poeta. Nie bez znaczenia jest, że dwa wielkie kierunki rosyjskiej awangardy związanej z rewolucją — suprematyzm i konstruktywizm — wynikają z abstrakcji geometrycznej. Wszystkie wyrażone przez człowieka utopijne wizje, mające związek z tym ostatecznym złotym wiekiem, królestwem Bożym na ziemi, którym miało być urzeczywistnienie komunizmu, mają wspólną podejrzliwą niechęć nie tylko do sztuki „figuratywnej”, jak mógł przypuszczać Platon, ale do wszystkiego co łączy sztukę z życiem organicznym. Raj Dantego jest mechanizmem sfer, przeszytych promieniami czystego koloru. Platon pozwoliłby w swojej Republice na rozkwit tych „figur”, których piękno opiewa w Dialogach: „Linia prosta, koło, figury kształtowane na linii i w kole za pomocą cyrkli, linijek, ekielek”. Idealiści, bezwiedni platonisci, natury pionowo religijne i purytańskie odczuwają pociąg do abstrakcji geometrycznej. Jakże często powtarza się przymiotnik „mystyczny” w pismach poświęconych Mondrianowi czy Malewiczowi. Wiemy skądinąd, że te same natury skłaniają się nieraz ku komunizmowi, przerzucając na płaszczyznę społeczną swój instynkt religijny. „Świat, który wyobrażamy jest bardziej materialny i odpowiadający ludzkim potrzebom niż chrześcijański raj” — powiedział pisarz sowiecki Leonid Leonow. Ale czujemy, że słowo „raj” więcej waży w tym zdaniu od słowa „materialny”. Prostokąty, trójkąty, promienie, obeliski, piramidy, cóż bardziej odpowiedniego jako dekoracja świata nareszcie odkupionego, królestwa Bożego na ziemi, w którym brak Boga, ale nie jego praw. Odczuli to wszyscy pisarze, którzy rzutowali komunizm (czy współczesny kolektywizm) w zarazem utopijną i koszmarną przyszłość. Książki Huxley'a, Zamiatina, Orwella rozgrywają się na tle abstrakcji zimnej, geometrycznej.

Wyjaśnię to może jaśniej zestawiając geometryczną awangardę z jedynym innym wielkim ruchem artystycznym, który w piętnaście lat później i dla różnych względów utożsamiał się z Rewolucją: mam na myśli nadrealizm. Przystąpienie nadrealistów do komunizmu było konsekwencją protestu przeciw murom wartości ograniczającym wolność człowieka. Powołali się oni na Marksa, który zburzył świat wartości, tak jak na Freuda, który stał konwencjonalne pojęcie człowieka o samym sobie. W ich mitologii na ojcowski uśmiech Lenina padał czarny cień Sade'a. Nadrealizm jest jedynym ruchem intelektualnym, który wziął rewolucję na serio nie mając przy tym złudzeń co do ludzkiej natury. Dla nadrealistów hasło „Wolność” oznaczało naprawdę wolność, nie zaś nową formę porządku. I nic dziwnego, że buntownicza sztuka nadrealistów, godząca w sedno wewnętrzną

nych skrępowań człowieka, była dla komunistów nie do przyjęcia, podobnie jak nie do przyjęcia jest abstrakcyjny wyraz późniejszych nadrealistów, zawsze liryczny i organiczny.

Żaden styl natomiast nie wydawałby się na pozór bliższy idealistycznej i mechanicznej koncepcji człowieka niż abstrakcja geometryczna, w której nie istnieje tajemnica życia organicznego — labirynt w którym człowiek może starać się odszukać samego siebie. Żaden styl nie jest bliższy komunizmowi według formuły Lenina: „Sowiety plus elektryfikacja”. Przyczyny niepowodzenia tej symbiozy są złożone, wchodzi tu w grę samo pojęcie sztuki. Znana jest rywalizacja między Malewiczem i Tatlinem w latach porewolucyjnych, ale nie zastanowiono się dotychczas nad zasadniczymi sprzecznościami między suprematyzmem Malewicza i konstruktywizmem Tatlina. Malewicz wyłożył swoje teorie w 1915 roku w książce „Die gegenstandlose Welt”. Widać tam zaraz, co go w dwa lata później zbliżyło do rewolucji: „Wartości stały się jarmem muzealnym, naszymi trupami na szyi” — pisał Malewicz. Co mu pozwoliło powiedzieć w roku 1919, że kubizm, futurizm, suprematyzm „były formami rewolucyjnymi w sztuce, które zapowiedziały rewolucję w życiu politycznym i gospodarczym z roku 1917”. Ale Malewicz pisał również w tej samej książce (i widzimy tu co go od Rewolucji oddali): „Suprematyzm jest, zarówno w malarstwie jak w architekturze, pozbawiony jakiejkolwiek intencji społecznej czy materialistycznej. Każda idea społeczna, jakkolwiek wielka i pełna znaczenia, jest córką głodu i potrzeby; każde dzieło sztuki, jakkolwiek mierne i pozbawione znaczenia, wynika z odczucia plastycznego. Byłby czas uznać nareszcie, że problemy sztuki i problemy żołądka są bardzo od siebie oddalone”. Suprematyzm świadczy, jak widać, o wiecznym charakterze sztuki. Konstruktywizm, dla którego „życie nie zna piękna jako estetycznej miary przedmiotów: ostatecznym pięknem jest rzeczywistość”¹, wydaje się temu przeczyć. Problem nie jest dla komunistów bez znaczenia. Jeśli sztuka należy do nadbudowy, jakich interesów może być ona wyrazem w świecie, w którym usunięte będą wszelkie konflikty? Skądinąd, jeśli sztuka jest tylko szczudłem, którym posługuje się człowiek wyobcowany, czy będzie on jej potrzebował poza alienacją? Dla wyrażenia splendoru świata komunistycznego Lenin uciekał się, żartem, do „klozetów ze szczerego złota”, ograniczając się, aż do absurdu, do uszlachetnienia dziedziny utylitarnej. Jerzy Anenkov opo-

1. Pewsner i Gabo, „Manifest Realistyczny”, Moskwa 1920.

wiadał mi, że Lenin, pozując mu do portretu, porównywał sztukę do przypadkowej narośli człowieka, która odpadnie sama z chwilą nastania komunizmu. Nie należy z góry przywiązywać do tej postawy niechęci czy nieufności do sztuki barbarzyńskich zamiarów. Czyż można było przewidzieć jaki będzie rytm ludzkiego życia w tym przemienionym świecie, w którego nadejście wierzone? Czyż nie można było przypuszczać, że sam ów rytm na-będzie cech dzieła sztuki?

Suprematyzm i konstruktywizm wywodzą się oczywiście z tych samych źródeł. Krzyk Marinettiego: *Eviva Futurista!*... pędzący samochód jest piękniejszy od Nike Samotrackiej!" rozległ się w Moskwie z tą samą siłą co w Mediolanie. Dla Malewicz, jak i dla Tatlina, rewolucja komunistyczna jest obietnicą przemiany świata na obraz idealnej maszyny. Twierdząc, że sztuka stanowi odrębną i wieczną sferę ludzkiego wyrazu, Malewicz chciałby jednocześnie powierzyć jej dzieło przemiany świata: „Według starej estetyki — pisze on w roku 1919 — sztuka nie miała żadnego udziału w budowie współczesnego świata... Ale sztuka musi rosnąć wraz z łądą organizmu, musi mu nadawać kształt, musi uczestniczyć w jego ruchu... Chcemy opanować świat, wyrwać go z rąk przyrody i zbudować świat nowy, który będzie wreszcie należał do nas!“. Są oczywiście marksistowskie echa w tym tekście, ale Malewicz przewiduje w nim dla artysty miejsce podobne do tego, które w Republice Platona zajmować mieli filozofowie. „Wszystko — ciągnie Malewicz — winno przybrać kształt suprematystyczny: tkaniny, tapety, naczynia, meble, znaki drogowe, wszystko winno być wykonane według nowych form harmonii“. Malewicz próbował nawet urzeczywistnić część swoich projektów, ale filiżanka pokazana na jego wielkiej retrospektywnej wystawie zeszłorocznej w londyńskiej Whitechapel Gallery przedstawia raczej „suprematystyczne pojęcie o filiżance“, niż funkcjonalny, praktyczny kształt. Nic w tym zresztą dziwnego. Dla suprematystów, przedmiot codziennego użytku miał być odbiciem ich platońskich marzeń o kwadratach i wektorach. Światło łaski miało ostatecznie spłynąć na świat z obrazu, z dzieła sztuki. Postawa konstruktywistów (etymologia sama wydaje się zresztą w obu wypadkach potwierdzać moją hipotezę) była odwrotna. „Mobile“ Tatlina, kapryśnym i tajemniczym ruchem wyprzedzające Caldera o dwadzieścia lat, przedstawiały dla współczesnego krytyka Umańskiego „Samoloty? Dynamomaszyny? *Dreadnoughty?*... Te na pół mechaniczne, na pół dekoracyjne konstrukcje... bliskie są tajemnicy nowoczesnej maszyny“. Zaś rzeźby Pewsnera i Gabo przypominają turbiny, elek-

tryczne szpulki, kolektory. Widać, że konstruktywiści, w przeciwieństwie do suprematystów, „konstruuja” dzieło sztuki zaczynając od maszyny. Nic zatem dziwnego, że w roku 1921 Tatlin, Popowa, Rodczenko i Stepanowa (czołowi konstruktywiści) uznają „swą twórczość artystyczną za bezcelową” i opuszczają Instytut Sztuk Pięknych w Moskwie, aby się poświęcić owemu plastycznemu udoskonaleniu przedmiotu (w ich oczach zresztą jednoznaczному z jego udoskonaleniem użytkowym), które paradoksalnie będzie nadal nazywane „sztuką stosowaną”. Wydaje mi się bardzo ważne, że awangarda rewolucyjna nie zadowolila się marzeniem o świecie na obraz i podobieństwo swej utopijnej sztuki, ale że niektórzy jej przedstawiciele przyjęli najskaiej logiczną konsekwencję komunizmu, w myśl której na „czystą sztukę” nie ma ani miejsca ani usprawiedliwienia w świecie przekształconym i pogodzonym z samym sobą.

Niestety, nie na tym poziomie należy szukać przyczyn kryzysu abstrakcji i „formalizmu” w ZSSR. Od 1917 do 1922 roku suprematysty, konstruktywiści i futuryści (tak zresztą określała szersza publiczność całą awangardę) byli artystami „oficjalnymi” młodego Związku Sowieckiego. Malarze realiści, mniej lub bardziej związani z oficjalnymi instytucjami carskiej Rosji, byli skompromitowani jako „reakcja”. Identyfikacja komunizmu z awangardą szła tak daleko, że utworzono, nazajutrz po rewolucji, „Międzynarodowe Biuro Sztuk”, rodzaj artystycznego Kominternu. Malewicz, Kandynski i Tatlin przygotowują tam, wraz z Łunaczarskim, „Pierwszy Międzynarodowy Kongres Sztuk”, do którego zresztą nie doszło. Radę Sztuk Pięknych przy Komisarzacie Kultury tworzą Kandynski, Brick i Sterenberg. Kandynski organizuje poza tym Sowiecką Akademię Sztuk i Nauk i zasiada, wraz z naszym Strzezińskim, w Biurze Wystaw Związku Sowieckiego. W miejsce tradycyjnych akademii powstają „Wchutemy”, nowe szkoły techniki artystycznej, które nawiązują zaraz kontakt z fabrykami. Tatlin i Mansurow zakładają laboratorium technicznej produkcji w petrogradzkiej fabryce metalurgicznej „Nowy Lesner”. Sąsiad Tatlina w Wchutemie, Anenkov wykonuje wprost w fabrykach elementy swej konstruktywistycznej scenografii. Wszystkie inne nazwiska wielkiej sowieckiej awangardy odnaleźć można w spisach profesorów Instytutu Sztuk Pięknych Akademii „Wchutem”: Popowa, Rodczenko, Stepanowa, Punin, El Lisiecki, Matuszyn, Jakubow... W latach 1918-1921 powstaje w Związku Sowieckim trzydzieści nowych muzeów poświęconych sztuce nowoczesnej — jest to pierwszy kraj na świecie, w którym malarstwo abstrakcyjne osiąga — i to

w tak szerokim zakresie — podobną konsekrację. Dawid Sterenberg, mianowany przez Łunaczarskiego — szefa „Narkomprosu” — przewodniczącym „Kolegii” artystów, oświadcza w roku 1918, że w ZSSR może mieć prawo bytu jedynie „sztuka przyszłości, idee kolektywizmu, bezprzedmiotowość rewolucyjna sztuki”. Oficjalny miesięcznik artystyczny „Iskustwo Komuny” redagowany jest przez Mikołaja Punina, Bricka i Altmana. Punin pisał w pierwszym numerze: „Wysadzić w powietrze, zniszczyć, zetrzeć z powierzchni ziemskiej wszelkie stare formy artystyczne! Jak o tym nie marzyć, kiedy się jest młodym artystą, nowym artystą, artystą proletariackim, nowym człowiekiem...”. Zaś Altman, w drugim numerze: „Jedynie sztuka futurystów jest dziś sztuką proletariatu!”.

Komentując ten okres, nowa „Historia Sztuki Rosyjskiej” waha się między postalinowską wyrozumiałością („niektórzy z tych artystów byli subiektywnie przekonani, że sztuka ta jest rewolucyjna”) i znanym rozumowaniem, według którego abstrakcyjniści „nie umieją malować” („często ludzie pozbawieni talentu przykrywali tymi frazesami swą niezdolność sprostania problemom postawionym sztuce przez Rewolucję”). Z głównej trudności zdawali sobie sprawę artyści „lewi”. Przyznają oni w przedmowie do swej dziesiątej zbiorowej wystawy w Moskwie w roku 1919, że „widz sowiecki nie dojrzał jeszcze do zrozumienia sztuki bezprzedmiotowej”. „Historia Sztuki Rosyjskiej” przypisuje im nawet w cudzysłowie (ale nie podając jego źródła) zamiar „użycia władzy państwowej celem dopięcia swych celów artystycznych”. Bardziej przekonująco brzmią słowa Pewsnera komentującego, w wywiadzie udzielonym w Paryżu po trzydziestu z górą lat, „Manifest Realistyczny”, który napisał wraz ze swym bratem Gabo: „Byliśmy młodzi, rewolucyjni, komuniści. Są tam punkty które należą do utopii... Kiedyśmy to pisali, był Lenin, Trocki, byłem profesorem moskiewskiej akademii... to nie był Stalin”.

Pierwsze ostrzeżenia nie dały na siebie czekać. Łunaczarski, choć sam protektor „lewych”, pisał w roku 1920 w *Iskustwie Komuny*: „Dwa fenomeny są groźne w tym piśmie: skłonność do całkowitej negacji przeszłości i skłonność do przemawiania w imieniu władzy, kiedy się mówi tylko w imieniu pewnej grupy”. Nic w tym dziwnego: Łunaczarskiego często wzywał do siebie Lenin, który interesował się sztuką, ale wyłącznie z punktu widzenia jej zastosowania do propagandy politycznej. Uwagi Lenina o sztuce, pieczołowicie zebrane przez Klarę Zetkin,

wyrażają charakterystyczny dla ówczesnej inteligencji „zdrowy rozsądek”: „Jestem całkowicie niezdolny do uważania twórców ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu i innych „izmów” za wyraz wyższego geniusza artystycznego. Nic z tego nie rozumiem. I nie daje mi to żadnej radości”. Lenin miał natomiast o wiele ciekawszą od Stalina koncepcję monumentalnej sztuki na służbie idei. Cytował Łunaczarskiemu utopijne dzieło Tommaso Campanelli „Gród słońca” i pragnął do swego własnego Grodu zastosować pomysł tego Włocha Renesansu — wielkich dydaktycznych fresków. „Plan Propagandy Monumentalnej Lenina” — olbrzymie napisy na murach publicznych gmachów, pomniki bohaterów Rewolucji — mógł być naznaczyć Związek Sowiecki swoistym stylem (uczestniczyli w nim również artyści awangardy), gdyby nie ówczesny brak surowców. Najciekawszy styl kolektywny komunizmu wycisnął swe piętno jedynie na gipsie i tekturze — niestety, dopiero przy budowie stalinowskiej kolei podziemnej nawrócono w Rosji do carskich półszlachetnych kamieni.

Bezpośrednią przyczyną końca rozkwitu awangardy nie było jednak ani niezrozumienie publiczności, ani nieufność biurokratów, ale nastanie Nepu i rosnące znaczenie Czerwonej Armii. Częściowy nawrót do wolnego rynku, który był główną cechą Nowej Polityki Gospodarczej, zastąpił mecenat Państwa mecenatem nowej burżuazji, o wiele mniej rozwiniętej intelektualnie od burżuazji przedrewolucyjnej. „Peredwiżnicy” — „ludowy” kierunek, który powstał koło roku 1870 w celu „niesienia sztuki w lud” za pomocą anegdotycznych i budujących obrazów — nabrali nowej pewności siebie. Malarstwo ich było łatwiej dostępne nowej drobnomieszczańskiej publiczności niż sztuka innych przedrewolucyjnych grup figuratywnych, jak estetyzujący *Mir Iskustwa* czy cézanowski „Walec Karowy”. Była to też jedyna, poza abstrakcjonistami, grupa która związała się, jeśli nie z komunizmem, to z ruchem postępowym, utożsamionym już wówczas z ruchem rewolucyjnym. Przewódca ich, Riepin, surowo potępił drogą „modernistom” zasadę „sztuki dla sztuki”: „Istnieje jedna tylko zasada — pisać — sztuki dla życia. Wszystko musi służyć życiu, służyć mu musi każde dzieło sztuki”. Riepin i „Peredwiżnicy” odegrali zatem w sztuce rosyjskiej rolę podobną do roli Gorkiego w literaturze. To prawda, że nie oni, a wielcy wynalazcy abstrakcji są w naszym pojęciu związani z bohaterską epoką Rewolucji (podobnie jak Majakowski a nie Gorkij przedstawia dla nas rewolucyjną literaturę), ale rewanż ich w sztuce będzie nie mniejszy od rewanżu Gorkiego w literaturze.

Czterdziesta siódma wystawa Peredwiżników, zorganizowana w Moskwie w roku 1922, z okazji Nepu, nie stanowiła co prawda jeszcze o zwycięstwie. Ale była to pierwsza po Rewolucji manifestacja „prawicy” artystycznej, zwolenników „realizmu”. Wywołane tą wystawą polemiki prasowe pozwoliły zręczniejszym realistom wyciągnąć wnioski z wysuwanych przeciw nim zarzutów „paseizmu” i „reakcji”: utworzyli oni „Związek Malarzy Rewolucyjnej Rosji” (ACHRR). Po raz pierwszy, malarze „realiści” wystąpili zbiorowo w roli sprzymierzeńców Sowieckiego Państwa, wyrывая ten monopol awangardzie. Program ich był prosty i widzimy w nim przedsmak „realizmu socjalistycznego”: „Odzwierciedlamy życie codzienne: życie Czerwonej Armii, robotników, chłopów, pracowników rewolucyjnych i bohaterów pracy. Nasz styl to „Bohaterski Realizm” w formie monumentalnej”. Wystarczy wyobrazić sobie sztukę, którą by popierały politruki jakiegokolwiek wojska, gdyby uzyskało wpływ na życie państwa, aby ocenić pierwsze miejsce przyznane w tym programie Czerwonej Armii. Nic dziwnego, że „Wystawa Piątej Roczniczy Czerwonej Armii” jest triumfem ACHRR-u. Wystawa ta stanowić będzie załączek słynnego „Muzeum Rewolucji”, które nowi realiści „rewolucyjni” zaleją w ciągu długich lat swymi „rodzajowymi” obrazami. „Lewica” stawia przecież opór. Jej pismo *Le f* oświadcza w roku 1923, że realistyczna „prawica” podaje zawsze tę samą „zimną, stęchlą rybę”. Majakowski oświadcza na publicznym zebraniu dyskusyjnym: „Nie widziałem tegorocznej wystawy Związku Malarzy Rosji Rewolucyjnej. Ale można postawić pytanie: czy to jest w ogóle kultura? Mam na ten temat dość osobiste zdanie. Weźcie choćby znany obraz Brodzkiego 'Zebranie Kominternu', o którym tyle już pisano i zobaczcie do jakiego stopnia banału i ohydy może dojść malarz komunista... Wybaczcie, towarzysze, ale nie widzę żadnej różnicy między sposobem malowania członków Rady Państwa² i sposobem malowania przedstawicieli naszego Kominternu”. Majakowski zakończył swe przemówienie sugestią żeby portrety zastępować fotografią. W roku 1924 wspólna wystawa „lewicy” i „prawicy” pod nazwą „Wystawa Dyskusyjna” konfrontuje po raz pierwszy dzieła konstruktywistów z obrazami realistów. Nigdy konstruktywiści nie zbliżyli się bardziej do idealnych celów komunizmu: ich eksponaty stanowią tam prawdziwy projekt „przemienionego świata” z modelami przezroczystych fabryk, pierwszymi pomysłami *industrial design*, wyobrażnią graficzną (m.in.

2. Aluzja do obrazu Riepina z roku 1901.

książką El Lisickiego „Opowieść suprematystyczna o dwóch kwadratach”, uroczą abstrakcyjną bajką dla dzieci).

Czy dlatego wystawa ta stanowi o ostatecznym zmierzchu awangardy? *Aparatcziki* zachowują co prawda „Wielki Cel” w swych ideologicznych racjonalizacjach, ale każda próba jego praktycznej realizacji napełnia ich obawą. Artyści, którzy wczoraj byli „proletariacy” teraz stają się „utopistami”. „Bohaterski Realizm” ACHRR-u bardziej pochlebia biurokracji, która woli Złotą Legendę Rewolucji od rewolucyjnej sztuki. Tym niemniej, pierwsza rezolucja partyjna dotycząca polityki kulturalnej z roku 1925, zredagowana przez Bucharina, oświadcza, że Partia nie jest jeszcze w stanie ustalić jaka grupa artystyczna jest przedstawicielem Proletariatu... Ale wzrastające trudności wystaw abstrakcyjnych, zmniejszenie zamówień państwowych skłania w tych latach Pewsnera, Gabo, Chagalla, Kandynskiego, Anenkowa, Mansurowa do emigracji. Trzeba jednak podkreślić, że członkowie awangardy mogą jeszcze swobodnie podróżować, wystawiać za granicą. Lisicki opuścił Rosję w roku 1920 i odgrywał wybitną rolę w niemieckim życiu artystycznym do chwili swego powrotu do Moskwy w roku 1928. Malewicz przyjmowany jest triumfalnie przez polską awangardę (która w nim widzi rodaka) w Warszawie w roku 1927 i w Berlinie, gdzie na „Grosse Berliner Kunstausstellung” poświęcona mu jest wielka sala. Wystawia on zresztą jeszcze swe suprematystyczne obrazy w Moskwie w roku 1939.

Zapominamy bowiem zbyt często, że stalinizm nie był od razu doskonałą i szczelną konstrukcją ostatnich lat. Stalin sam, na początku swego panowania, był bardziej od Lenina powściągliwy w sądach o literaturze i sztuce. Wysuwano przypuszczenie, że powrót Gorkiego do Rosji i jego sielskie rozmowy ze Stalinem na ogrodowej ławeczce wzmocniły zaufanie dyktatora do jego własnych upodobań artystycznych, skoro podzielał je „największy rosyjski geniusz”. Jest to zagadnienie sporne. Jerzy Anenkov na przykład zapewniał mnie, że Gorkij był zwolennikiem abstrakcji w dziedzinie ilustracji książek. Ale bliskie Gorkiego osoby potwierdzają jego nienawiść do Kandynskiego, naturalną zresztą jeśli się zważy, że Gorkij nie cierpiał Maeterlincka i Stefana George, podczas gdy Kandynski (jest to wstydlivy i dobrze strzeżony przez współczesnych krytyków sekret) uważał się za ich odpowiednika w malarstwie. Do Tatlina, który był zresztą żonaty z porzuconą przez Gorkiego kochanką, Gorkij odczuwał najwyższą pogardę: „nierób”, „blagier” i „nicpoń” a jego projekt pomnika Trzeciej Międzynarodówki: „śmiecie”. Upodoba-

nia Gorkiego są skądinąd znane. O banalnym pomniku akademickiego rzeźbiarza Szadra wyraża się wylewnie: „Stacja elektryczna Zagier ze swym pomnikiem Lenina pośrodku rzeki Kury jest przepiękna. Oto pierwsze dzieło naprawdę monumentalne przedstawiające człowieka w kurtce. Artysta świetnie uchwycił gest Iljicza, który wskazuje ręką na wściekły prąd rzeki”.

Najlepszą analizą stalinowskiej estetyki jest niewątpliwie wydany przez *Kulturę* esej młodego anonimowego pisarza sowieckiego pt. „Co to jest realizm socjalistyczny?”. Czy w ogóle istnieje to irracjonalne pojęcie — czytamy tam, — ... Być może, wszystko to sen, który przywidział się wystraszonemu inteligentowi ciemną zaczarowaną nocą stalinowskiej dyktatury? Ordynarna demagogia Żdanowa, czy starcze dziwactwo Gorkiego?”.

Nigdy nie określony ściśle, realizm socjalistyczny narzucony został sowieckiemu życiu artystycznemu stopniowo, zanim stał się bezsprzecznym dogmatem. Opracowanie w roku 1930 „Pięcioletniego Planu Kulturalnego” daje rządowi sposobność do sformułowania oficjalnej filozofii sztuki. Jeśli suprematyści i konstruktywiści już wówczas przestali odgrywać jakąkolwiek rolę, „liberalna” polityka z lat 1922-1928 pozwoliła natomiast na rozwój różnych nowych grup. „Ost” (malarze sztalugowi) składa się z artystów wychowanych w „Wchutemach”. Uczniowie konstruktywistów, zwracają się oni ku sztuce figuratywnej, pod wpływem niemieckiego ekspresjonizmu i techniki fotomontażu — są oczywiście o wiele ciekawsi od „ACHRR-u”. Epigoni „Waleta Karowego” rozpadają się na dwie grupy: „Buito” i „Makowiec”. „Malarze moskiewscy” są według współczesnego sowieckiego krytyka „pełni piękna rzeczy, kolory dzikie, bez żadnej filozofii”: rodzaj rosyjskiego fauvizmu. W roku 1930, sekcja artystyczna „Narkomprosu” postanawia zjednoczyć wszystkie istniejące „dozwolone” grupy w jeden „Związek Pracowników Sztuk Pięknych”. ACHRR i parę bliskich mu odłamów zostają panami sytuacji. W roku 1932 wreszcie, rezolucja Partii „o zjednoczeniu wszystkich istniejących grup literackich i artystycznych w jeden Związek Sowieckich Artystów” ma na celu „zjednoczyć tych wszystkich, którzy popierają ustrój sowiecki i biorą czynny udział w budowie socjalizmu”.

Mglista i dwuznaczna w odniesieniu do literatury, teoria „realizmu socjalistycznego” w malarstwie sprowadza się właściwie do dwóch zasad: 1) „Problemy konstrukcji malarskiej są troską niegodną myślącego człowieka”, oraz 2) „Zawartość treściowa wytworzy swój własny styl”. Tymczasem, malarzom sowieckim narzucono nie tylko zawartość treściową, ale przede

wszystkim styl: realistów rosyjskich XIX wieku, Riepina i Peredwiżników.

Oto zapewne dlaczego ustrój sowiecki okazał się niezdolny do wykrzesania autentycznego artystycznego wyrazu, dlaczego po utraceniu abstrakcji, niewygodnie związanej z utopijnym celem, nie potrafił nawet odzwierciedlić swej nieludzkiej wielkości w klasycznym lustrze. Gdyż sam fakt ucisku społecznego nie tłumaczy śmierci sztuki. Jak słusznie przypomina autor eseju o „Realizmie socjalistycznym”:

„Sztuka nie boi się dyktatury, ani surowości, ani represji, ani nawet konserwatyzmu i sztampy. Jeśli potrzeba, sztuka bywa ciasno religijna, tępo państwowa, nie indywidualna, a mimo to wielka. Zachwycamy się sztancami starego Egiptu, rosyjskiej ikonografii, folkloru. Sztuka jest dostatecznie płynna, aby zmieścić się w każdym prokrustowym łożu, proponowanym jej przez historię. Jednego nie znosi — eklektyzmu”.

Rosja stalinowska zapożyczyła swój plastyczny stereotyp z epoki, która była już sama eklektyczna: z akademizmu XIX wieku. W dodatku zmroziła go przymusem, tracąc to co było naturalne i w pewnym sensie autentyczne w naiwnej retoryce Riepina, Matejki, Meissoniera. Realizm socjalistyczny, nie istniejący jako teoria, dał jednak dość wierne odbicie społeczeństwa które, poprzez czystki, pięciolatki, obozy, dążyło ostatecznie do ideału drobnomieszczańskich obyczajów: wymiary i ohyda środków nadają temu celowi charakter paradoksalny. Znajdujemy w rosyjskich powieściach z czasów stalinizmu szereg odpowiedników obrazów tejże epoki:

„Pod białym sufitem iskrzył się paradny żyrandol, z którego, jak sople lodu, zwisały przezroczyste, kolorowe wisiorki... Wysokie, srebrzyste kolumny podpirały olśniewająco białą kopułę, przetkaną naszyjnikami elektrycznych lampek... Na scenie, przy wypolerowanym wieku fortepianu stał Rakitin — na jego pierś, opiętą szarym garniturem, błękitną strugą spływał krawat”.

Oto w latach tysiąc dziewięćset pięćdziesiątych, partyjna świetlica, w której przemawia partyjny działacz... Malarstwo „soc-realistyczne” nie jest niczym innym jak odbiciem tej banalności, tego *savoir-faire’u*, tego *comme il faut*, które wyraża obowiązkowa *kulturnost’*.

Dylemat ustroju po-stalinowskiego polega na tym, że wybrał drogę rozwoju pragmatycznego podczas gdy jego prawa sukcesyjne oparte są na ciągłości ideologicznej. Dla Chruszczowa problemy artystyczne nie przedstawiają trudności: „Dla artysty, który wiernie służy swemu narodowi, kwestia czy jest on wolny czy nie w swej twórczości jest bez znaczenia. Dla niego ten problem w ogóle nie istnieje: artysta taki dobrze wie jak podchodzi do rzeczywistości; nie potrzebuje ani się „dostosowywać” ani się przymuszać. Przedstawić wiernie rzeczywistość w zgodzie z jego przekonaniami komunistycznymi — to wymóg jego duszy. Stoi on twardo na swym stanowisku, utwierdzając je w swoim dziele”. Mimo tej pewności siebie, Związek Artystów Sowieckich zmuszony był w październiku ubiegłego roku zorganizować w Moskwie konferencję na temat „Rewizjonizmu w sztuce i w krytyce sztuki”, na której podkreślono „ważkie błędy w sowieckiej krytyce sztuki”. Cytowano tam nawet herezje, o których głucho było w Rosji od trzydziestu lat: krytycy sztuki i pisma artystyczne w obronie młodych malarzy „formalistów”, a nawet „wręcz abstrakcyjnych”. Wiemy dziś o istnieniu młodych abstrakcyjnych malarzy w Rosji Sowieckiej, wiemy również że szereg malarzy starszych prowadzi równolegle dwie twórczości: jedną „oficjalną”, drugą „prywatną”, otwartą dla wszelkiego rodzaju doświadczeń. Mniej znany jest fakt, że to na pół tajne malarstwo ma swoją publiczność, swych entuzjastów, a nawet mecenasów, wśród których — pokrewieństwa nuklearne czy przywilej niezastąpionych? — szereg uczonych atomistów. Jeśli malarze abstrakcyjni nie mają oczywiście prawa do wystawiania swych dzieł, „Piąta Wystawa Młodych Malarzy Moskiewskich” w czerwcu zeszłego roku wywołała gniew starych akademików z powodu „formalistycznych” tendencji. Przewodniczący Akademii Sztuk Pięknych ZSSR, Joganson, „wzburzony bardzo niepokojącymi obrazami na tej wystawie”, ogłosił w *Sowieckiej Kulturze* artykuł „W obronie realizmu w malarstwie”. Za czasów Stalina, podobny artykuł Jogansona czy Gerasimowa miałby moc dekretu. Tym razem jednak, *Literaturnaja Gazeta* ogłosiła odpowiedź odpierającą argumenty Prezydenta i zarzucającą mu kolejno „formalizm” z powodu jego przywiązania do plastycznego wyrazu XIX wieku. Dla nas szczególnie ważna jest pionierska rola odegrana w tej dziedzinie przez nowe malarstwo polskie. Polski pawilon na wystawie zbiorowej socjalistycznego bloku w roku 1958 wzbudził największe zainteresowanie sowieckiej młodzieży, a jego świetnie pomyślana strona dydaktyczna z góry odpierała zarzuty „bezsensu” sztuki nowoczesnej. W dzie-

dzinie plastycznej Polska stała przez kilka lat na wysokości swej naturalnej roli w socjalistycznym bloku: z wolna przekonywała, że abstrakcyjne malarstwo nie jest koniem trojańskim kapitalizmu, a sukcesy polskiego malarstwa za granicą w nowym świetle stawały zagadnienie „koegzystencji” w dziedzinie artystycznej. Niestety, rozwój sytuacji w ciągu ostatnich miesięcy przywrócił w Polsce przewagę drobnomieszczańskiemu Ciemnogrodowi. Tym uważniej śledzić winniśmy, tym większą nadzieję przywiązywać do ewolucji w samym Związku Sowieckim. Ewolucja ta jest niewątpliwa, zgodni są co do tego wszyscy zachodni znawcy rosyjskiej sztuki współczesnej. Dla Camilli Grey, pojawienie się na nowo elementu dekoracyjnego, zawsze dla sztuki rosyjskiej charakterystycznego, jest oznaką nowej żywotności. Zaś E. Stenberg, który w roku 1959 zorganizował we Frankfurcie świetną wystawę „Wkład Rosjan do Sztuki Nowoczesnej”, pisze w *Das Kunstwerk*: „Dzisiejsza Rosja stoi w dziedzinie sztuki pod znakiem zapytania. Widziałem tam płótna abstrakcyjne w trakcie malowania, mówiłem w Moskwie z młodymi malarzami, przejętymi najnowszymi prądami. Czy rośnie tam teraz nowe pokolenie niecierpliwych?”.

Wydaje się jednak, że problem odnowy sztuki w Rosji oderwany jest obecnie od idei rewolucyjnej. To już nie z utopijnej teologii komunizmu, a raczej z jego desakralizacji mogłaby czerpać siły nowa sowiecka awangarda.

„Zanim przyjdzie do czego — pisze anonimowy eszysta sowiecki — nasza sztuka drepce na tym samym miejscu — pomiędzy niedopełnionym realizmem i niedopełnionym klasycyzmem”. Ale trudno nie podzielić jego nadziei w przebudzenie sztuki rosyjskiej, która by mogła osiągnąć na nowo uniwersalne znaczenie: „Nie wiemy dokąd iść, ale pojawiając się, że nie mamy innej rady, zaczynamy rozmyślać, przeprowadzać domysły, zakładać przypuszczenia. Być może, wymyślimy coś zadziwiającego. Ale to *coś* nie będzie już realizmem socjalistycznym”.

(*Kultura* nr 5, 1960)

ABSTRAKCJA I „NIEPRZEDMIOTOWOŚĆ”

Mam dla Jana Ulatowskiego duże uznanie jako dla samodzielnego myśliciela i świetnego publicysty. Jego artykuł o „Wystawach Paryskich” w grudniowym numerze *Kultury* zaimponował mi nie tylko głębokimi i oryginalnymi spostrzeżeniami, ale również umiejętnością, z jaką powiązał sprawozdania z różnych tendencją i poziomem wystaw w logiczną całość stawiającą problem sztuki poprzez problemy poszczególnych malarzy. Na marginesie artykułu Ulatowskiego zanotowałem kilka uwag, które chciałbym rozszerzyć, bynajmniej nie w charakterze „polemicznym”, ale dlatego że jego jasne i inteligentne sformułowania na temat „sztuki abstrakcyjnej” ułatwiły mi uporządkowanie mego własnego stanowiska do „abstrakcji” w malarstwie.

Oto kilka cytów, które przypomniały czytelnikowi sąd Ulatowskiego o malarstwie abstrakcyjnym, sąd z którego wynika końcowy wniosek artykułu że „sztuce abstrakcyjnej wciąż jeszcze nie oddajemy sprawiedliwości”:

„Każde dotknięcie pędzla, każde zestawienie plam a nawet plamek, każde przeprowadzenie linii lub położenie kreski jest (w malarstwie abstrakcyjnym) stworzeniem (lub zniszczeniem!) środowiska, w którym powstają związki pełne znaczenia. Artysta, który manipuluje tymi prostymi elementami, równocześnie porusza i porządkuje w sobie uczucia i myśli...”.

„Plamy, linie, formy i masy mają — jak słowa w poezji — dźwięk, rytm i znaczenie. Znaczenie zupełnie nie praktyczne, bardziej konkretne, bo zmysłowe i bardziej abstrakcyjne, bo oderwane od techniki porozumiewania się, kierowania czynnościami etc. Ale ta wolność jest odkrywaniem nowej konieczności, która z kolei stwarza i gwarantuje nową wolność...”.

„Malarz — abstrakcjonista jest poetą i muzykiem i poszukiwaczem prawd najtrudniejszych, pewnych (bo tymi prawdami nie konwencjami,

żyjemy, to one kierują naszymi sądami, reakcjami i czynami; są one przekonaniem a nie opiniami), ale niedostępnych dla naszych narzędzi sformułowania...”.

Zanim przejdziemy do dyskusji, ustalmy terminologię. Nie lubię określenia „malarstwo abstrakcyjne” w odniesieniu do malarstwa, które świadomie zerwało wszelki związek z przedmiotem, naturą i światem zewnętrznym, gdyż określenie to jest nieściśle i doprowadza do wielu nieporozumień. Sztuka jest zawsze „abstrakcyjna”: jedyne dziedziny naprawdę konkretne, to przyroda i historia. Dla określenia tego „nie-przedmiotowego” malarstwa wolę termin francuski *peinture non-figurative*, lub angielski *non-objective painting*. Sam Ulatowski pada zresztą ofiarą tego nieporozumienia, kiedy mówi że „Czapski jest abstrakcjonistą”, gdyż w portrecie Daniela Halévy „Czapski wyrażał same abstrakcje: mądrość, pokorę, szlachetność swego modela, a także swoją własną cześć i miłość dla nich”. W tym sensie każdy prawdziwy malarz jest oczywiście abstrakcjonistą, nawet najbardziej zapamiętali „realiści”: „Pstrąg” Courbeta jest dla mnie „prarybą”, abstrakcją „rybności”, czy „istnienia-jako-ryba”, o wiele bardziej niż jakakolwiek ryba Braque’a; mała martwa natura Chardina — bochen chleba i butelka wina — jest jednym z najbardziej „religijnych” obrazów, abstrakcją „ofiary”. Wprowadzenie takiego rozróżnienia uprzytomniłoby nam, że ani Picasso ani Braque nie są malarzami „nie-przedmiotowymi” jak Mondrian, Kandinsky, czy Żyw.

Mówmy jednak dalej, za Ulatowskim, o „malarstwie abstrakcyjnym” w sensie „nieprzedmiotowości”. Entuzjazm Ulatowskiego dla tego malarstwa wydaje mi się entuzjazmem czysto intelektualnym, opartym znowu na nieporozumieniu. Ulatowski („malarz abstrakcjonista jest poszukiwaczem prawd najtrudniejszych”) wydaje się traktować malarstwo jako autentyczne narzędzie poznania. Otóż malarstwo, przekładając rzeczywistość zewnętrzną czy wewnętrzną na język kształtów i kolorów siłą rzeczy operuje wyłącznie *symbolami*, nie odkrywa nam żadnych „prawd”, może nam tylko dać pewną *poetycką* wizję świata, której pozbawiło nas stępienie, wyblakłe, powszednie spojrzenie. Poprzez malarstwo widzimy często świat po raz pierwszy; malarstwo może nam dać wizję „archetypów” drzemających na dnie naszej psyche, może być przewodnikiem w poszukiwaniu jądra własnej osobowości; malarstwo może wreszcie czasem dać tę niemal mistyczną iskrę, będącą formą autentycznego istnienia, zatrzymującą falę czasu, która unosi niezliczone i bezwartościowe wcielenia naszego „ja”. Taką właśnie wizją była dla Prousta żółta ściana Vermeera.

Wszędzie działać będzie symbol; i nie widzę dlaczego rozdrobnienie, rozatomizowanie symbolu, zapożyczenie wizji soczewkom muchy czy nietoperza ma dać symbol prawdziwszy czy głębszy niż operowanie elementami świata na miarę ludzką, wizją ludzkiego oka (jakkolwiek „zdeformowaną” przez indywidualną wizję artysty). Jest natomiast dość zrozumiałe, że sztuka abstrakcyjna pociąga abstrakcyjnego intelektualistę, który lubi czyste konstrukcje umysłowe, który z pogardą czy niechęcią patrzy na konkretne formy życia. Krytyk tego typu łatwo może podstawić pod dzieło takiego czy owego abstrakcyjnego malarza swe własne abstrakcyjne intelektualne konstrukcje. Jednym z dziwnych współczesnych paradoksów jest, że reżimy totalitarne prześladowały dotychczas wszelkie formy sztuki abstrakcyjnej: a przecież jest to właśnie forma plastyczna, która powinna im najbardziej odpowiadać przez eliminację człowieka, przez odmowę kultury, przez element „techniczny” i konstrukcyjny.

Słyszymy nieraz, że sztuka abstrakcyjna posiada ścisły związek z postępami jakich dokonała nowoczesna nauka. Malarz abstrakcyjny ma nas rzekomo zbliżać do świata, w którym winny ulec zmianie nasze pojęcia o czasie i przestrzeni, do świata, którym rządzą prawa prawdopodobieństwa, nieciągłości i uzupełnienia. Znowu naiwne nieporozumienie: nauka zna jedynie estetykę piękna czystych liczb, których (podobnie jak mistycznej świadomości) nie ima się żaden symbol. Malarstwo jest siłą płaszczyzny płótna, soczewki ludzkiego oka, ograniczone do „ludzkiej klatki” i jedynie „forma dziwnego rachunku” na tablicy za cybernetykiem Wienerem mogła dokonać w wyobraźni Ulatowskiego zestawienia z Giacomettim: symbol symbolu symbolu (z których drugi — grafika cyfr — czysto utylitarny i przypadkowy...). Problem ten jest zresztą związany z innym: malarstwa i fotografii. Od dawna kursuje banalne twierdzenie, że fotografia „zastąpiła” malarstwo w dziele odtwarzania natury i zarzuca się pewnym malarzom „realizm fotograficzny”. Ulatowski cytuje tu zdanie Braque’a „*je n’imite pas la nature — je la recommence*” i zaleca każdemu malarzowi, aby zabierał się do malowania z tą intencją: „Artysta, który nie może się zdobyć na to poczucie, powinien używać palety do siadania na niej w czasie niedzielnych wycieczek do Robinson”. Ani Dürer, ani Michał Anioł, ani Leonardo nie mieli „tego poczucia”. Dürer pisze o tym jak niedościgną w swej doskonałości jest natura. Michał Anioł: „*A mio avviso pittura eccellente e divina e proprio quella che piu si avvicina ed imita lopera di Dio Immortale*”. Leonardo: „*Natura Divina Maestra...*”. Świadomość, że się naturę „zaczyyna od nowa”, nie

daje stylu tylko *stylizację*. W rzeczy samej: czy wobec Stylu Dürera, Michała Anioła, Leonarda pełen dobrego smaku świat Braque'a nie wydaje się stylizacją?

Wydaje mi się, że jest inna dziedzina, w której fotografia i film wiodą bezsporny prym i że właśnie z tej dziedziny czerpią elementy plastyczne pewni malarze abstrakcyjni: jest to dziedzina świata mikroskopijnego, przezroczystego i subtelnego świata bakterii i innych żyjątek i na przeciwległym krańcu makrokosmos mgławic i zjawisk astronomicznych. Ale o ile fotografia i film oddają nam właśnie piękno „konkretne”, konieczne, jedyne tych zjawisk, abstrakcyjny malarz sprowadza je do rzędu przypadkowych elementów pozbawionych przez to samo znaczenia. Świat ludzki (czy to będzie człowiek, czy przyroda, czy mity, czy przedmioty, które człowiek stworzył i które go otaczają) mają w sobie po wieczne czasy ładunek poetycki, który malarz może wydobyć, odkryć nam na nowo, odrodzić głębiej i mniej przypadkowo niż to robi fotograf. To właśnie dziedzina kalejdoskopu, uroku czystej formy wydaje mi się dziedziną fotografa.

Malarstwo abstrakcyjne wkracza świadomym uporządkowaniem form w dziedzinę, którą nazwałbym „alfabetem przyrody”, i która wzrusza mnie tylko w „naturalnym” stanie. Zgadzam się oczywiście z Ulatowskim, że plamy, formy, linie i masy mają swoją wymowę. Augur rzymski czyta przyszłość z nerwu zwierzęcej wątroby. Na „Andrzejki” lejemy ołów w wodę: rzeźby Giacomettiego nie osiągną kapryśnej *niechybności* tych kształtów. „I King”, najstarsza księga chińska opiera „wróżbiarstwo” na kształcie liści paproci (na zasadzie filozofii „jednoczesności” przeciw naszej przyczynowości — wizji świata „poziomej” przeciw naszej pionowej i historycznej). Forma w przyrodzie jest chyba tylko pozornie przypadkowa i nieraz pozwala nam odkryć pewne prawdy (czy złudzenia prawd?). Każdy chyba ma w pamięci tego rodzaju zjawiska, czy subiektywne doświadczenia (a jeśli nie ma, to wątpię, żeby mógł cokolwiek „zobaczyć” w malarstwie abstrakcyjnym). Wyliczę kilka z nich, dość przypadkowo, z mych własnych przeżyć:

— W dzieciennym pokoju tapeta przedstawia bukieciki róż. Mogę te bukieciki *zmusić* do trzech deseni: olbrzym ludożerca połyka królową; słoń wita się z papugą; mapa bezludnej wyspy z „oazami”.

— Pociąg wolno przejeżdża przez zamuloną przestrzeń podczas odpływu morza. Muł jest pokryty cieniutką skorupą, którą łamiał albatrosy pozostawiając ślady stóp. Te ślady ptasie na

zielonobrunatnej płaszczyźnie i błyszczące w słońcu są dla mnie jakby „rewelacją przedpotopowego świata”.

— Dział mineralogii Musée Cuvier w Paryżu. Skamieniałe pnie drzew o tajemniczych, złowrogich słojach. Przekroje minerałów, subtelniejsze od Klee. Kubizm (i piękno!) formacji siarczanych. Minerał zwany *paysagite*, którego przekroje w XIX wieku oprawiano w ramy, tak fantastyczne daje profile miast, gór, wysp.

— Omszałe mury, omszałe kamienie, zaciekle sufity i ściany (pewien mur różowy, zielony i żółty w Gaecie, stojący samotnie na zbombardowanym placu).

— Zdemolowany po wojnie blok domów w Londynie. Na przylegającym murze pozostałego w całości bloku — ślady komi-
nów, czarne na czerwonym tle.

Czyż zresztą sami abstrakcyjni malarze nie oddają hołdu tej „niechybności” przyrody, uzależniając — jak Klee — *swój* obraz (przez siebie położone formy i kolory) od formacji płótna — jego uziarnienia i linii?

Jakże złudna jest nieomylność pewnych abstrakcjonistów! Mondrian wpisuje w duży biały kwadrat mniejszy kwadrat o innym odcieniu białości. Na temat „stosunku białości” tego obrazu pisze się studia... I oto po kilkunastu latach obraz żółknie, „nieomylnie wartości” zmieniają się całkowicie. Unicestwiony jest sam cel obrazu, można go właściwie wyrzucić na śmietnik. Tymczasem wisi wciąż na reprezentacyjnym miejscu w nowojorskim Museum of Modern Art i sprowadza się go do Paryża na wystawę „Arcydzieł XX wieku”!

Stało się obecnie zwyczajem (do tego stopnia „oddaje się sztuce abstrakcyjnej sprawiedliwość”) doszukiwanie się elementów czysto formalnych, abstrakcyjnych w dziele wielkich malarzy przeszłości. Nie tylko Ucello liniami proporców, czy Piero della Francesca równowagą płaszczyzn mają rzekomo być „prekursorami” abstrakcjonizmu, ale nawet Vermeer zapowiada... Braque’a. Przypomina mi to system komunistyczny, w którym Iwan Groźny i Dostojewski, Szekspir i Balzac są „prekursorami” komunizmu. Oczywiście równowaga form, gra linii, czy płaszczyzn zawsze odgrywa i zawsze będzie odgrywać rolę w malarstwie. Ale Ucello to nie Kandinsky — to Bitwa. Piero della Francesca — to wspaniałe wstrzemięźliwe, antyretoryczne oddanie *ludzkiego* dramatu. Vermeer — to w historii *człowieka* chwila równowagi, spokoju, przejrzystości powietrza. Nie — malarstwo abstrakcyjne nie tkwi korzeniami w malarstwie, a w dekoracji.

Źródła jego są egzotyczne i leżą w odsakralizowanej magii, w dywanie, w ceramice.

I tak jak ceramika, dywan i dekoracja mogą nas uwodzić subtelnością, bogactwem kolorów, wrażliwością motywów lub odrzucać wulgarnością, brakiem gustu czy po prostu brzydotą, tak samo są dobrzy lub źli malarze abstrakcyjni. I ja jestem czuły na wrażliwość Żywa, o której pisze Ulatowski, mnie również czarują jego subtelne wariacje koloru i formy. Tylko, że nie mogę w obrazach tych widzieć „poszukiwania prawdy” i z melancholią myślę, że Żyw w oparciu o naturę mógłby być polskim Vuillardem. Malarstwo abstrakcyjne często mnie czaruje i bawi. Myślę, że kiedy przejdzie ono do historii sztuki (bo kiedyś znajdzie się jakieś dziecko z andersenowskiej bajki i zawoła głośno, że „król jest nagi”), malarstwo abstrakcyjne zajmie należne sobie miejsce w galerii malarskich „curiosów”. Nie jest to zresztą galeria do pogardzenia — jest w niej ekscentryk Arcimboldo, który w XVI wieku malował imaginacyjne portrety z mozaiki warzyw i kwiatów; są flamandzi z pejzażami, które (jak w gazetkach dla dzieci) „ukrywają” postacie i twarze złożone z półwyspów i drzew; jest nawet Holbein, który w „Ambasadorach” maluje kość słoniową, która pod pewnym kątem widzenia staje się czaszką, anamorficzny portret Edwarda VI z National Portrait Gallery, który trzeba oglądać przez lupę z boku, aby stał się zrozumiały; przezabawne osiągnięcia włoskich jezuitów XVIII wieku, którzy bawili się perspektywą (jak obraz, który widziany przez różne otwory w „camera obscura” staje się raz to krajobrazem, raz to portretem, raz to aktem).

Skoro jesteśmy przy historii malarstwa, chciałbym jeden zarzut postawić Ulatowskiemu. Píše on:

„... musi być w sztuce coś obiektywnego. Trudno np. wyobrazić sobie malarstwo dla daltoników, choć przyznaję, że istnieją malarze liczący głównie np. na sodomitów, onanistów czy nekrofilów. Ale Michał Anioł umiał swoją sodomie przewyciężyć czymś co przemawia także do ludzi normalnych. I to w nim samym ważyło bardziej!”.

Co do Michała Anioła — zgoda. Jest on rzeczywiście artystą uniwersalnym. Ale żądanie od każdego malarza, aby był artystą uniwersalnym wydaje mi się co najmniej niebezpieczne. Przypominają mi się tu świetne ustępy z „Ferdydurke” Gombrowicza i nie oprę się pokusie zacytowania ich, choć odnoszą się do pisarzy, nie do malarzy:

„Każdy kto piórem wodzi po papierze mieni się artystą i z tej racji czuje się pokrewny duchom wyjątkowym, jak Szekspir i Goethe — powsta-

rza za nimi, nie bacząc, że słowa ich są w jego ustach jak śpiew słowiczy w dziobie wróbla... Zagubieni w mgławicowych ogólnikach, teoriach i innych koncepcjach, produkowanych bez chwili wytechnienia przez tysiące esteto-filozoficznych konceptistów, zatraciliście zbawienne wyczucie realiów i błędnie upatrujecie rzeczywistość waszego artyzmu tam, gdzie jej wcale nie ma, to zaś co stanowi istotny sens waszych poczynañ, skłonni jesteście uznać za nieprzyjemny dodatek”.

Iluz malarzy podziwiamy dziś po upływie wieków, mimo że nie mieli pretensji do „uniwersalizmu” — a może właśnie dlatego. „Uniwersalizm” — włóczęgostwo i chuliganeria Magnasca? „Uniwersalizm” — wenecka plotka Longhiego czy Domenico Tiepolo?

„Uniwersalizm” — zaciszna cywilizacja wygodnego fotela i naftowej lampy Vuillarda?

Lub nawet z dziedziny, która gorszy Ulatowskiego: pedestria Aubrey Beardsley’a, nekrofilia Urs Grafa czy onanizm Fuselięgo?

A jednak Vuillard, Magnasco, Longhi, Aubrey Beardsley, Urs Graf, Fuseli pozostaną, gdy nie będzie już nikt pamiętał nie tylko o Van Haardcie i Palazuelo, ale o Juan Gris i Joan Miró.

Mimo twierdzenia Ulatowskiego, że nie oddajemy jeszcze sprawiedliwości sztuce abstrakcyjnej, abstrakcja panuje dziś niemal niepodzielnie w krytyce, w galeriach sztuki, w muzeach sztuki nowoczesnej. Poparta inwestycjami handlarzy, ezoterycznym żargonem krytyki, snobizmem ludzi, którzy i tak obrazów nie widzą, staje się lepem miernoty i beztalencia (przyznać muszę Ulatowskiemu, że zwraca uwagę na to niebezpieczeństwo). Abstrakcja staje się dziś nowym akademizmem, groźniejszym może niż akademizm XIX wieku, gdyż reakcja przeciw niemu piętnowana jest jako „wsteczność”. Wydaje mi się, że jest to związane z charakterystycznymi cechami naszej epoki, z niwelacją indywidualizmu, z technokracją, z ogólnym odwrotem od człowieka. Być może że epoka ta znaczy koniec malarstwa, przynajmniej malarstwa sztalugowego. Ale nawet gdyby tak było, w innej przyszłej epoce odrodzi się z pewnością ten duch ludzki, ten głód poezji i prawdy, który wydał „Mężczyznę z rękawiczką” Tycjana, „Małżeństwo Arnolfini” Van Eycka, „Burzę” Giorgione czy „Śmierć Procris” Piero di Cosimo.

(*Kultura* nr 1, 1953)

NOWE OBLCZE MARKSA I MALTHUSA

Na miarę cienia Marksa rośnie ku nam z odległego XIX wieku inny olbrzymi cień: Malthusa. Obaj postavili słuszną diagnozę głównych problemów współczesnej ludzkości, mimo że pomylili się w środkach. Droga do bezklasowego społeczeństwa niekoniecznie wiedzie poprzez „dyktaturę proletariatu”, raczej poprzez masowe społeczeństwo, które zwolna wytwarza nowa rewolucja przemysłowa. Nadejście społeczeństwa techniczno-przemysłowo-konsumpcyjnego nie ulegałoby zaś wątpliwości, gdyby nie alternatywna groźba zniszczenia atomowego lub Apokalipsy demograficznej.

Nadzieje nasze są zatem związane z Marksem. Wiemy dziś, że podstawowy problem zaspokojenia potrzeb jest potencjalnie rozwiązany przez nowe Społeczeństwo Przemysłowe. Na miarę globalną głównym zagadnieniem jest w jaki sposób eks-kolonialny Trzeci Świat, kraje o niskim rozwoju gospodarczym Azji, Afryki i Ameryki Południowej dostąpią do dobrodziejstw Społeczeństwa Przemysłowego. Rozwiązanie tego zagadnienia utrudnione jest „przyspieszeniem historii” (niecierpliwością inteligencji „rewolucyjnej” Trzeciego Świata, uformowanej na Zachodzie lub w Związku Sowieckim i niezdolnej do rozumowania w kategoriach innych niż Społeczeństwa Przemysłowego) i przerażającym przyrostem demograficznym. Uprzemysłowienie Trzeciego Świata (uniwersalizacja Społeczeństwa Przemysłowego) może dokonać się metodami stalinowskimi (pod prawdopodobnym kierownictwem Chin), albo poprzez masową (i pozornie bezinteresowną) inwestycję kapitałów przez Stany Zjednoczone, Europę Zachodnią i Związek Sowiecki. Ta druga metoda uprzemysłowienia,

która by oszczędziła połowie ludzkości ofiarę dwóch pokoleń skazanych na nowoczesne niewolnictwo, wymagałaby spełnienia dwóch warunków — materialnego i psychologicznego. Warunkiem materialnym jest położenie kresu przez Zachód i Związek Sowiecki wyścigowi zbrojeń (perspektywa chińskiej bomby atomowej osłabia możliwości rozbrojenia) i uwolnienie w ten sposób mas kapitału potrzebnych do uprzemysłowienia Trzeciego Świata w fatalnych warunkach technologicznych i administracyjnych. Przeszkoda psychologiczna jest bodaj jeszcze trudniejsza do pokonania: zachodnia opinia publiczna, uśpiona archaiczną retoryką swych przywódców, nie jest przygotowana do zrozumienia, że na daleką metę jej własne interesy pokrywają się z interesami całej ludzkości. Nadejście Społeczeństwa Przemysłowego w skali uniwersalnej nie ulega jednak wątpliwości, gdyż nawet gdyby uprzemysłowienie Trzeciego Świata odbyło się na modłę stalinowską, dałoby ono w ostatecznym wyniku pewną formę społeczeństwa masowego, którego zarysy możemy przewidzieć, obserwując jego różne stopnie ewolucji w Stanach Zjednoczonych, w Europie Zachodniej, a nawet w Związku Sowieckim. Możemy nawet przewidzieć do pewnego stopnia odpowiedź na zasadnicze pytanie, które stawiał sobie Marks — co może człowiek zrobić z własnym życiem gdy wyzwoli się z więzów potrzeb materialnych — obserwując nowe formy wyobraźni zbiorowej, ich uniwersalizację poprzez kulturę masową.

Obawy nasze i niepokoje są natomiast związane z Malthusem. Agitacja wokół niebezpieczeństwa atomowego nie ma sensu, jeśli pomija się niebezpieczeństwo demograficzne. Na świecie żyje dziś około trzech miliardów ludzi. W roku 2000 będzie ich sześć miliardów. Ludzkość świata podwaja się co czterdzieści lat, czyli przy obecnym przyroście naturalnym będzie 700 miliardów ludzi za trzysta lat — jeden człowiek na dziesięć metrów kwadratowych powierzchni ziemskiej. Koło roku 2500 — ludzie stoją przy sobie ramię przy ramieniu, powierzchnia ziemi — to kawior ludzkich głów. Ten najprostszy rachunek wykazuje miarę zaślepienia katolickich ekonomistów, którzy bredzą o żywieniu ludzkości algami i planktonem, tak im nie w smak regulacja urodzeń. Na ostatniej stronie „Świadomości Zena”, Italo Svevo rzuca wizję tej potwornej przyszłości „kiedy każdy metr kwadratowy ziemi zajęty będzie przez jednego człowieka”. I przewiduje on — w roku 1920 — „człowieka niczym nie różnego od innych, który w sekrecie swego laboratorium wymyśli niesamowity środek wybuchowy, wobec którego wszystkie znane nam pociski i bomby staną się dziecinną zabawką... Nastąpi olbrzymi wybuch i

ziemia, obrócona w pierwotną mgławicę, krążyć będzie w przestrzeni bez ludzi...".

Powyższe uwagi nasunęły mi się przy jednoczesnej lekturze dwóch książek, z których jedna — „L'Esprit du Temps” Edgara Morina¹ stanowi dla mnie nowe oblicze Marksa, druga zaś — „Sauver la Guerre” Gaston Bouthoul'a² — nowe oblicze Malthusia.

Książka Morina pozornie poświęcona jest problemom kultury masowej. Ale Morin zrozumiał, że w kulturze masowej można dopatrzeć się głębokiego wyrazu współczesności i zapowiedzi prawdopodobnej przyszłości. Porusza on, na tle kultury masowej, podstawowe zagadnienia społeczeństwa i człowieka.

Kultura masowa jest nierozłącznie związana z naszym Społeczeństwem Przemysłowym, stanowi jego najbardziej autentyczną nadbudowę. Kultura *masowa*, gdyż wytwarzana jest zgodnie z masowymi normami produkcji przemysłowej; gdyż rozchodzi się za pośrednictwem masowych środków komunikacji; gdyż zwraca się do społecznej *masy*, czyli bezpośrednio do olbrzymiego zbiorowiska jednostek, bez względu na klasę, wiek lub zawód, pomijając pośrednictwo wewnętrznych struktur społeczeństwa z rodziną łącznie. Żadne społeczne zjawisko nie było tak fałszywie ocenione w swoim zarodku. Pisarze i filozofowie, którzy pierwsi zajęli się tymi problemami, widzieli w kulturze masowej wyraz nowego barbarzyństwa, które przypisywali bądź „nie ludzkiej” technice, bądź wypłynięciu „anonimowych” mas, bądź połączeniu obu tych elementów. Istnieje co prawda logicznie dopuszczalna krytyka kultury masowej, operująca kryteriami elity, arystokracji, spirytualizmu. Ortega y Gasset, Karl Jaspers, T. S. Eliot, Gabriel Marcel mają prawo do opłakiwania nadejścia społeczeństwa masowego, gdyż wierzą, że pewien poziom „kultury”, „smaku”, „uduchowienia” może być utrzymany tylko przez elity. Ale jeśli się myśli, że postęp materialny i związana z nim nowa forma postępu kulturalnego mas nie jest sprawą „pereł dla wieprzów”, ale zburzeniem systemu najbardziej ukrytych przywilejów, nie ma się prawa do wybrzydzenia się na tę formę rewolucji pod pretekstem, że nie pokrywa się ona z tradycyjną formą myśli rewolucyjnej. Nie ma nic bardziej absurdalnego od pseudo-marksistowskiej krytyki, według której kultura masowa byłaby nowym „opium dla ludu”, za pomocą którego kapitalizm odwraca rozmyślnie uwagę mas od ich istotnych pro-

1. Edgard Morin, „L'Esprit du Temps”, Grasset, Paris 1962.

2. Gaston Bouthoul, „Sauver la Guerre”, Grasset, Paris 1961.

blemów. Niesposób sprowadzać krytyki kultury masowej do krytyki kapitalizmu, choćby dlatego że, mimo iż kultura masowa ujawniła się po raz pierwszy w kapitalistycznych Stanach Zjednoczonych, związana jest ona nie z formą własności, ani z systemem społecznym, ale ze stopniem rozwoju przemysłowego, jak to wykazuje choćby jej rosnąca popularność w Polsce, a nawet w Związku Sowieckim. Opłakiwanie nierozłącznie związanych zjawisk, dzięki którym życie mas ludzkich w świecie uprzemysłowionym stało się już wygodniejsze, barwniejsze, bardziej różnorodne, swobodniejsze, wydaje mi się formą nieznośnego purytanizmu, niedopuszczalnej pogardy dla człowieka.

Reakcją naturalną „intelektualistów” na kulturę masową jest jednak niemal zawsze niechęć, niesmak, obawa. Nawet socjologowie amerykańscy, którzy pierwsi zajęli się *mass culture*, najczęściej niepokoją się (jasno to wynika choćby z antologii Miłosza) jej „wulgarnymi” aspektami. Zaledwie kilku pionierów, jak Edward Shils czy Daniel Bell, utożsamiało kulturę masową z nadzieją lepszego jutra ludzkości. Spośród wszystkich książek poświęconych kulturze masowej „L'Esprit du Temps” Morina jest najodważniejszą, najbardziej osobistą, najswobodniejszą.

Morin zauważa, że opory psychologiczne i socjologiczne wobec kultury masowej wśród intelektualistów są wynikiem „systemu obrony, często podświadomego, przeciw procesowi rozwojowemu, który dąży do zniszczenia intelektualistów, którymi jesteśmy”. Istotnie, kultura masowa niszczy autonomię i estetyczną hierarchię właściwą kulturze „wyższej”. W kulturze masowej nie ma podziału na „sztukę” i na „życie”. I właśnie ta ciągła gra wzajemnych wpływów między wzorami zbiorowego bytowania i kulturą masową, czynią z niej lustro współczesności, a nawet kryształową kulę, w której można odczytać przyszłość. Morin słusznie podkreśla, że do kultury masowej nie ma dostępu najważniejszy bodaj prąd kultury — prąd czarny, subwersyjny, zasadniczych kontestacji i buntów. Ale kultura „wyższa” oswajała zawsze z zadziwiającą łatwością najbardziej subwersyjne myśli, najczarniejszych poetów. Dla mieszczańskiego humanisty „nic ludzkiego nie było obce”, ale tylko w kategoriach tomów ustawionych na półce. Rimbaud doczekał się, że pocziwy burmistrz Charleroi odśłonił niedawno jego pomnik. Cała francuska burżuazja ma literacko-kulturalny szacunek nawet dla Sade'a. Dwie literackie dyskusje w *Figaro Littéraire* uświadomiły mi niedawno różnicę kryteriów burżuazji wobec Wielkich Dziej Kultury i dzieł wchodzących w zakres kultury masowej. W jednej z nich najbardziej szanowni przedstawiciele oficjalnego świata

literackiego bronili Chaderlos de Laclos przed „profanacją” użycia „Niebezpiecznych Związków” jako scenariusza filmowego. Zrehabilitowany wypisami szkolnymi i delikatną bibułą „Plejady”, cynik i libertyn Laclos stał się „klasykiem”, przyjacielem, sprzymierzonym. W kilka miesięcy później, ten sam mniej więcej skład „świata kultury i myśli” gorszył się jednogłośnie „skandalicznym” charakterem filmu Bunuela „Viridiana”. Książki są „oswojone”, film pozostał niebezpieczny.

Kultura masowa jest spontanicznym wyrazem kierunku, w którym rozwijają się formy samego życia w każdym wysoko uprzemysłowionym społeczeństwie, bez względu na jego oficjalną ideologię. Jest to kultura ery konsumpcyjnej, stojącej dziś u zarania i ściśle jeszcze zlokalizowanej. Edgar Morin odczytuje i interpretuje „Ducha Czasu” w swej książce na podstawie kina i telewizji; radia i grających szaf; meczów i campingu; pism kobiecych w rodzaju *Elle* czy *Przyjaciółki* i tygodników ilustrowanych w rodzaju *Paris-Match* czy *Przekroju*; „wielkiej prasy” — międzynarodowych wieczorników; piosenek i szlagierów; jazzu, rock-and-rolla i twista. Oprawdza nas po rzęsiście oświetlonych hałaśliwych bulwarach kultury masowej. Jest to kultura równania (w oderwaniu od pojęć takich jak „dół” czy „góra”). W tej samej chwili robotnik i przemysłowiec nucą tę samą piosenkę Edith Piaf czy Johnny Halliday; oglądają ten sam program w telewizji, szukają tego samego *comics*’u w *France-Soir*; widzą ten sam film. Są zresztą coraz częściej tak samo ubrani, podobnie rozmawiają. Klasowe przegrody kulturalno-obyczajowe załamują się. Załamują się podobnie przegrody pomiędzy pokoleniami. W swym sektorze dzieciennym, kultura masowa wciąga dziecko do tematyki „dorosłej”; do dorosłych zaś zwraca się często z tematyką dzieciinną.

Drugą cechą kultury masowej jest jej kosmopolityzm. Różnice kulturalne pomiędzy narodami nikną w miarę formowania się nowej kultury wielkiego obszaru wysoko uprzemysłowionego, który niedługo obejmie cały pas kuli ziemskiej na linii San Francisco - Nowy Jork - Paryż - Berlin - Moskwa - Tokio. Kultura masowa wytwarza nową formę synkretycznego folkloru, którego elementami składowymi są jazz, brazylijskie samby, hiszpańskie flamenco, argentyńskie tango, neapolitańska piosenka. Ale, synkretyzując ten folklor, kultura masowa nie pozbawia go elementu archaicznego. Słowa Edgar Morina: „szukając publiczności uniwersalnej, kultura masowa zwraca się również do pierwotnego *anthropos*, do uniwersalnego wspólnego mianownika ludzkiego, którym jest człowiek archaiczny tkwiący w każ-

dym z nas". Kultura masowa jest wreszcie pierwszą kulturą czysto estetyczną, całkowicie świecką. Nie znaczy to aby nie wytwarzała specyficznej mitologii, ale celem jej jest indywidualne, natychmiastowe użycie: nie ma w niej związku z wartościami „transcendentalnymi”.

Morin zwraca uwagę na dwa bieguny tej cechy czysto estetycznej. Z jednej strony powołuje się on na „świadomość ironiczną”, o której Hegel pisał, że „gubi w niej to co jest najwyższego, cieszy się samym sobą”. Z drugiej strony, stosunek estetyczny nawraca do stosunku archaicznego ze światem, do dzieciństwa ludzkości, odkrywającej, pod magicznym rytuałem, grę, taniec, śpiew, poezję.

Kultura masowa jest kulturą czasów i opanowuje coraz większe porcje ludzkiego życia, w miarę jak kurczą się dziedziny poświęcone pracy, świętu, rodzinie. Humanistyczni moralisci na lewicy i na prawicy widzą zazwyczaj tylko negatywne strony współczesnej rozrywki, czasów — oplakują bierność, „materializm”, „eskapizm”. Nie widzą, że po raz pierwszy ludzkość w swej masie zaczyna stykać się z dziedziną wolności i osobistego losu.

Ten nowy indywidualizm, poświęcony „pogoni za szczęściem” różni się jednak znacznie od klasycznego hedonizmu. Nowym zupełnie wkładem kultury masowej jest udział w teraźniejszości świata. Symbolem tego udziału może być cała Ameryka, cała Rosja z zapartym tchem towarzysząca poprzez telewizyjne okienko niebywalej przygodzie swoich kosmonautów.

Morin nie ukrywa żadnej ze złych stron kultury masowej. Ale twierdzi on, po pierwsze, że jest to *jedyna* kultura odpowiadająca współczesnej rzeczywistości, jedyna kultura pozbawiona hipokryzji i retoryki, po drugie, że potencjalne jej możliwości są olbrzymie. Istotnie, poprzez ten wyraz człowieka uwalniającego się zwolna z więzów pracy, oswajającego się, na skalę uniwersalną, z życiem wyobraźni, łamiącego społeczne przegrody, przemawia nadzieja związana z nowym obliczem Marksa.

Nowe oblicze Malthusa nakreśla w swej książce Gaston Bouthoul, jeden z nielicznych socjologów wojny, twórca „Polemologii”. Bouthoul walczy z moralizmem i psychologizmem większości historyków wojen, zgadza się on z tezą Durkheima, że nie można zachowań zbiorowych sprowadzać ani do sumy ani do średniej zachowań indywidualnych. Społeczeństwo ludzkie jest dla niego „gatunkiem”, równie nieświadomym swych istotnych losów, mimo iluzji jakie żywi na ten temat, jak mrówki czy

szczury. Słownictwo biologiczne w odniesieniu do społeczeństw jest często wyrazem najbardziej złowieszczego „idealizmu” (w sensie marksistowskim), jak to wykazał faszyzm. Ale Bouthoul ogranicza się właściwie do tezy, że istnieje stosunek, „komunikacja” między zbiorowymi tendencjami psychologicznymi, a zmianami w strukturze materialnej społeczeństwa. Tyle, że stawia on akcent na element demograficzny bardziej jeszcze niż na element gospodarczy. Czy można jednak oddzielić te dwa elementy, czyż nie ma się zawsze do czynienia z sytuacją „demonomiczną”?

Tradycja historyczna i moralistyczna przedstawia zazwyczaj każdą wojnę jako zjawisko wyjątkowe, nieprzewidziane i którego można było uniknąć. Dla Gaston Bouthoula, przeciwnie, „wojna jest celem, przebrany za środek”. Cywilizacja usunęła dzieciobójstwo, trudniej jest jej się obyć bez tego dzieciobójstwa odłożonego jakim jest wojna. Zdaniem Bouthoula, wojna jest po prostu niszczącą funkcją demograficzną, podobnie jak śmiertelność dziecięca, niewolnictwo, zabójcze warunki pracy, śmiertelność porodowa, głody i epidemie. Tyle, że na skutek postępów społecznych, higienicznych, lekarskich, kumuluje ona obecnie większość tych funkcji, pozostała niemal samotna na polu. „Można by — pisze Bouthoul — wyprowadzić swoiste prawo: okrucieństwo wypadków politycznych wewnętrznych czy zewnętrznych jest zazwyczaj proporcjonalne do przyrostu demograficznego w krajach, w których zachodzą. Ludobójstwo jest owocem przeludnienia”. Agresywność danego narodu powodowana jest, zdaniem Bouthoula, zakłóceniem równowagi demonomicznej, poprzez nadmiar młodych mężczyzn w stosunku do potrzebnych zadań gospodarczych. Bouthoul nie przeczy, że istnieją pokojowe sposoby przystosowania narodu — na pewien czas przynajmniej — do sytuacji wytworzonej przez jego dynamizm demograficzny. Można zmienić gospodarczą strukturę kraju, zająć się nowym rozdziałem dóbr, stwarzać nowe przemysły, zmienić system rolny, kontrolować konsumpcję itd. Ale są to środki trudne do wykonania, napotykające na wszystkie bierne siły oporu materialne i moralne. Nawet jeśli uda się przeprowadzić konieczny w tych warunkach wstrząs rewolucyjny, zamierzone przedsięwzięcia nie dadzą wyników przed uływem okresu jednego pokolenia, podczas gdy presja demograficzna nie przestaje rosnąć.

Współczesny świat pełen jest dziś narodów o analogicznej sytuacji demograficznej. W ciągu pięćdziesięciu lat ludność Indii

wzrosła o 120 milionów mieszkańców, czyli o 52 %. Spis ludności z roku 1941 wykazywał 315 milionów mieszkańców. Następny spis — z roku 1951 — już 356 milionów. Gdyby ten rytm przyrostu miał się zachować, Indie liczyć będą za 40 lat przeszło 700 milionów mieszkańców! Wspólną cechą wszystkich krajów eks-kolonialnych Trzeciego Świata jest zresztą stałe pogarszanie się ich równowagi demograficznej poprzez szybszy od rozwoju gospodarczego przyrost ludności. Poza wspomnianymi powyżej środkami rewolucyjnymi, w dziedzinie gospodarczej, Bouthoul wymienia cztery tradycyjne środki przywrócenia równowagi. Pierwszym jest emigracja, ale coraz mniej krajów stoi dla imigrantów otworem. Drugim jest wojna — forma emigracji zbrojnej („jakkolwiek byłby jej wynik — pisze Bouthoul — zapewnia ona przynajmniej sporą emigrację w zaświaty”). Trzecim środkiem — to wojna domowa. („Kiedy dany naród nie może, lub już nie może, pozwolić sobie na luksus wojny zewnętrznej, jego agresywność wyładowuje się w walkach wewnętrznych”). Czwartym „rozwiązaniem” jest eliminacja mniejszości: „Zależnie od mentalności chwili, lub, jeśli się woli, od „koniunktury ideologicznej”, ofiarami będą mniejszości narodowe lub rasowe, klasy społeczne, mniejszości religijne itd. Indie, pacyfistyczne, idealistyczne, gandyjskie, uczciły odzyskaną niepodległość rzezią siedmiu milionów ludzi, pod pretekstem, tym razem, religijnym”.

Broń atomowa zmienia jednak klasyczne dane problemu: „Zakłopotani tym środkiem przeraźliwym i nieobliczalnym, męzowie stanu starają się na próżno ocalić wojnę klasyczną, wojnę wielkich batalionów i linii frontu, dążąc do zabronienia użytku, a nawet konstrukcji broni atomowych”. Czyżby zatem ludzkość była skazana na dalsze rzezie?

Gaston Bouthoul studiuje wojnę jak zjawisko psycho-somatyczne, przetwarzające fluktuacje biologiczne organizmów społecznych w reakcje psychologiczne. Tymczasem, kiedy zastanawia się nad sposobem zapobieżenia wojnom, sam tkwi w kategoriach świadomego planowania demograficznego. Wszystkie jego propozycje, dążące do „zastąpienia w miarę możliwości adaptacji spazmodycznej i niszczycielskiej przewencyjnymi tamami”, są nader rozsądne, ale dziwne, że Gaston Bouthoul, tak sceptycznie odnoszący się do humanistycznych iluzji, myśli, że tylko racjonalne decyzje mogą nas uchronić od wojny, dziwne, że nie stawia sobie pytania czy „fluktuacje biologiczne organizmów społecznych” nie mogłyby przetworzyć się w reakcje psychologiczne odmienne od agresywnych, a spełniające mimo to podobną funkcję bio-społeczną. Co prawda, przeczuwa on mimochodem możliwość po-

dobnej reakcji kiedy pisze, że jeśli nie uda się „uratować wojny” wykluczając użytek broni atomowych „przyjdzie czas promocji wartości kobiecych”. Oraz dalej: „Wpływ kobiet rozwiąże być może współzawodnictwo między narodami, odwracając je od ideologii przemocy i hekatomb w kierunku współzawodnictwa w dziedzinie poziomów życia, wygody i wczasów. *Hedonizm kobiecy przeciw męskiemu bohaterstwu. Dążenie do szczęścia przeciw dążeniu do władzy.* (Podkreślenie autora).

Książka Morina wykazuje, że podobna ewolucja już się dokonuje, że przewaga wartości kobiecych jest nawet jedną z najbardziej charakterystycznych cech kultury masowej. „Prasa kobieca — pisze Morin — jest mikrokosmosem podstawowych praktycznych wartości kultury masowej: afirmacji prywatnej osobowości, dobrobytu, miłości, szczęścia. Wszystkie te podstawowe wartości są istotnie wartościami w głównej mierze kobiecymi”. Zasadnicze nurty kobiecości przenikają całość kultury masowej. Wielka prasa popularna jest bardziej kobieca niż męska (ilość miejsca poświęconego tematom sentymentalnym, modzie, gospodarstwu domowemu itd.). Za czasów filmu niemego, przemysł kinowy wytwarzał równolegle filmy o cechach kobiecych, sentymentalne i filmy o cechach męskich, agresywne, brutalne. Obecnie wytwarza przeważnie filmy synkretyczne, w których zawartość sentymentalna miesza się z zawartością brutalną. Morin wnioskuje z tego, że istnieje tendencja do mieszania tematyki męskiej z kobiecą, z przewagą tematyki kobiecej. Analizując tak charakterystyczne dla kultury masowej zjawisko *cover-girl*, Morin zwraca uwagę na fakt, że piękna dziewczyna figuruje zarówno na okładkach pism kobiecych, jak na okładkach tygodników ilustrowanych dla publiczności mieszanej. Dla czytelniczek w obu wypadkach gra tu rolę model identyfikacyjny uwodzicielskiej kobiety, kobieta jest podmiotem, podczas gdy dla czytelników kobieta pozostaje przedmiotem — zmysłowego pożądania. Sam fakt natomiast, że nie istnieje męski model identyfikacyjny, jest dla Morina jeszcze jednym dowodem, że wartości kobiece górują w kulturze masowej. Istnieją co prawda w kulturze masowej dziedziny wyłącznie męskie, ale te dziedziny, to sport, dżu-dżitsu, polowanie podwodne itd. Wartości męskie przejawiają się zatem wyłącznie w grach i zabawach, podczas gdy podstawowa *praxis* kulturalna dotyczy wartości kobiecych — miłości, wygody, dobrobytu, szczęścia.

Nie jest zatem przypadkiem, że Bouthoul i Morin odwołują się do podobnych obrazów archetypicznych kobiety. Jeśli cywilizacje wschodnie chcą uniknąć zagłady przez przeludnienie, pisze

Bouthoul, „będą one musiały wytworzyć z kolei typ bohaterek ibsenowskich, bezpłodnych i zbuntowanych przeciw patriarchalnej uległości mężczyźnie. Będzie to rewanż Lilith”. Podczas gdy Morin pisze: „Nie tylko wartości kobiece wcielają się i zaczynają dominować w społeczeństwie, podczas gdy wartości męskie cofają się w dziedziny bądź to marzenia, bądź zabaw i sportów, ale zarysowuje się i zaczyna się narzucać nowy model kobiety, analogiczny do pradawnych wielkich bogiń Azji Mniejszej, będących zarazem dziewicą i prostytutką, którym towarzyszy kochanek — satelita. Istnieje oczywiście nadal idealny model mężczyzny, zarazem twardego i czułego, opiekuńczego i potrzebującego opieki, ale nie jest to już model dominujący. Przy końcu przygody zachodniego Fausta, podnosi się śpiew tego co wiecznie kobiece”.

Lilith, którą Bouthoul przywołuje na pomoc, Wielka Bogini, którą wymienia Morin, są oczywiście wcieleniami Białej Bogini Roberta Graves, należą do Królestwa Matek Goethego, związane są z najstarszym kultem Pierwotnej Bogini, z cywilizacją matriarchalną, która była udziałem ludzkości zanim Ojciec dokonał rozdziału między Złem a Dobrem. Nostalgia do tej cywilizacji spon-taniczności i natury przejawia się coraz częściej we współczesnej sztuce i poezji i przenika aż do kultury masowej. Czyżby Johann-Jakob Bachofen miał rację gdy przewidywał ostateczną klęskę cywilizacji patriarchalnych? Mówiąc o podstawowym psychologicznym motywie Edypa, Morin zapytuje nawet: „Czy istnieje jeszcze dziś władczy Ojciec, którego trzeba zabić aby wydrzeć mu berło i utożsamić się z nim? Zapewne dopiero w chwili początku dekadencji edypowej sytuacji to wielkie Tabu mogło być wreszcie rozpoznane, odsłonięte, sprofanowane przez psychoanalizę. Freud zaznaczył być może koniec tego sakralnego misterium”.

Ale kultura masowa przynosi jeszcze bardziej bezpośrednią odpowiedź na obawy wyrażane przez Bouthoula. Morin co prawda o tym nie wspomina, ale z książki jego tym niemniej jasno wynika, że kultura masowa jest potencjalnie kulturą regulacji urodzin, kulturą maltuzjańską. Świat kultury masowej jest prze-sycony erotyzmem naskórkowym i uogólnionym, który niewątpliwie rozprasza koncentrację seksualną. „Każdy postęp erotyzmu — pisze Morin — pociąga za sobą osłabienie różnic seksualnych i współczesny rozwój homoseksualizmu jest jednym zaledwie z aspektów tego osłabienia”. Sama koncepcja życia, którą przejawia kultura masowa oparta jest na indywidualnym i pry-

watnym szczęściu, osiąganym w intensywnie odczutej chwili obecnej. To szczęście dotyczy nie rodziny, a pary kochanków. Współczesna cywilizacja rozwija hedonizm teraźniejszości, złożony z dobrobytu, wygody, konsumpcji, przeczący tradycyjnym koncepcjom ludzkiej egzystencji, w których człowiek poświęcał swoją teraźniejszość dla przechowania wartości przeszłości (swoich rodziców) i dla inwestycji na rzecz przyszłości (swoich dzieci). Filmowy *happy-end*, oparty na intensywnie przeżywanej chwili obecnej, zastąpił zakończenie dawnych bajek, rytualne „żyli sto lat i mieli dużo dzieci”.

Ale czy ten „maltuzjanizm” kultury masowej może działać na ekskolonialny Trzeci Świat, tam właśnie gdzie przeludnienie jest najgroźniejsze? W społeczeństwach zachodnich mentalność i kultura zostały przetworzone, zgodnie z przewidywaniami Marksa, przez przemiany gospodarcze i społeczne. Ale współcześni marksiści, równie poważni jak Naville i Lefebvre, odkryli już, że światowy dynamizm nowych środków komunikacyjnych (od transportu statkiem i samolotem, aż po telekomunikację, poprzez radio, prasę, telewizję i kino) gra rolę społecznego motoru, zanim infrastruktury tradycyjnych społeczeństw zostaną przekształcone. „Świat środków komunikacyjnych będzie dominował nad światem produkcji jak społeczeństwo nad społeczeństwem”, pisze Naville. W Trzecim Świecie przemysł ultra-lekki, przemysł komunikacji (radio i kino w pierwszym rzędzie) zaczyna rewolucyjny proces w mentalnościach zanim społeczeństwo się przemieni. Kto wie czy owa azjatycka Lilith, którą przyzywa Bouthoul, nie zaczyna już marzyć o emancypacji, o dobrobycie, o życiu indywidualnym?

W ten sposób krocząc po omacku w kierunku możliwego już dziś materialnie rozkwitu, ludzkość wytwarza sama formy odtrutek na niebezpieczeństwa, które temu rozkwitowi zagrażają. Poświęcona nadziei książka Morina przynosi elementy odpowiedzi na książkę Bouthoula, poświęconą niebezpieczeństwu. Nie jest wykluczone, że tylko przekładając cywilizację i wolność nad wzrost i pokusę wieczności choćby w anonimowej formie ciągłości gatunku, mogłaby się ludzkość uwolnić od form alienacji, które znała dotychczas: do Marksa droga wiodłaby przez Malthusa. Zresztą czy ludzkość skazałaby się w ten sposób na wygaśnięcie, raz położywszy tamy swemu pędowi życiowemu? Wątpię w to, nie wierzę w „koniec historii” w żadnej formie.

Nowa rewolucja przemysłowa ze swymi elementami automacji, techniki atomowej, elektroniki, ze swą siecią komunikacji,

ze swą kulturą masową nie prowadzi nas zapewne do „Złotego Wieku”. Jak mówi słusznie Morin usunięcie jednych form alienacji nie wyklucza pojawienia się nowych. Ale dodaje on: „Jeśli nie ma magicznych odpowiedzi na sprzeczności egzystencji, sprzeczności te są w ciągłym ruchu, a ruch ten wytwarza odpowiedzi, które z kolei są w ruchu...”.

(*Kultura* nr 9, 1962)

O KULTURZE MASOWEJ INACZEJ

Odkryta przez Hegla, przez Feuerbacha wyprowadzona z przesądu religijnego, a przez Marksa z systemu własności, alienacja, rozszczepienie człowieka na „podmiot” i „przedmiot”, coraz częściej jest dziś przypisywana zjawiskom związanym ze „społeczeństwem masowym” i jego nadbudową — „kulturą masową”. Niejasna i niesprecyzowana świadomość tych zjawisk jest dziś szeroko rozpowszechniona, na równi z popularnymi wersjami marksizmu, psychoanalizy, egzystencjalizmu: „masowe środki przekazu” — prasa, film, radio, telewizja są często same masochistycznymi wulgaryzatorami potępienia „kultury masowej”. Koncepcje „społeczeństwa masowego” są swoistą interpretacją skutków rewolucji przemysłowej. Węższa dyskusja o „kulturze masowej” udostępniona została polskiemu czytelnikowi w doskonałej antologii opracowanej przez Czesława Miłosza i wydanej przed dwoma laty przez *Kulturę*. Co mnie zastanawia w teorii, czy raczej w teoriach „społeczeństwa masowego” to, że krzyżują się w nich paradoksalnie tradycje myśli prawicowej i myśli lewicowej.

Sowiecka krytyka amerykańskiego społeczeństwa przemysłowego jest całkowicie zrozumiała. Porzuciwszy tezę progresywnej pauperyzacji w krajach kapitalistycznych, przyznając wraz z Chruszczowem, że celem jest „dogonienie Stanów Zjednoczonych”, sowiecka ideologia zmuszona jest do odnowienia swej manichejskiej wizji świata. Jeśli robotnik amerykański nie staje się ani coraz biedniejszy, ani coraz bardziej niewolnikiem swej pracy, trzeba by stawał się przynajmniej coraz bardziej ogłupiały. Jako straszak — zamożny idiota zastępuje nędznego niewolnika. Ale jasne jest, że manipulacja umysłów środkami, którymi roz-

porządza społeczeństwo przemysłowe w celach politycznych nie jest bardziej niewinna, niż kiedy ma ona miejsce w celach komercyjnych: „Gwałt tłumów” Czachotina jest po dziś dzień książką bardziej przerażającą od osławionych „Hidden Persuaders”.

Bardziej już godne zastanowienia, że współczesna krytyka zachodnia neo-marksistowska coraz rzadziej atakuje system własności i coraz więcej zwraca uwagę na zjawiska związane ze społeczeństwem masowym: przerost reklamy, nieuczciwość prasy i radia, wulgarność przemysłu rozrywkowego. Obserwujemy to we francuskich *Lettres Nouvelles*, w angielskiej *Left Review*, w amerykańskim *Dissent*. W Stanach Zjednoczonych zresztą, lewicę rozpoznaje się niemal wyłącznie po utożsamianiu Ameryki z abstrakcyjną formą „społeczeństwa masowego”. Ponieważ ta krytyka „kultury masowej” wyrażona jest w języku zapożyczonym od młodego Marksa, z naciskiem na alienację, wydaje się związana z lewicową myślą polityczną. Warto może wobec tego przypomnieć, że krytyka „kultury masowej” nie jest nowa i że u sedna jej tkwi punkt widzenia arystokratyczny, elitarny, katolicki. Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Joseph Pieper, Karl Jaspers, Gabriel Marcel przywiązują wszyscy o wiele mniej znaczenia do ogólnego dobrobytu czy rozpowszechnienia wolności, niż do wolności ulubionej przez personalizm ludzkiej „osoby”, i głównie do możliwości harmonijnego i pełnego rozwoju *niektórych* osób w naszym społeczeństwie przemysłowym.

Ten rodzaj krytyki społecznej wynika z pogardy arystokraty dla „tłumu” lub z tęsknoty do rzekomego „złotego wieku” na zawsze utraconego. Pierwsze jej elementy łatwo rozpoznać w samym tytule książki Mathew Arnolda „Kultura i anarchia”, w średniowiecznych marzeniach Ruskina, przeklinającego przemysł. Dla Tocqueville’a i dla Actona wolność i równość były nie do pogodzenia: wolność to dla nich prawo każdego człowieka do różnorodności, równość zaś — potworne ujednolicenie. W tradycji myśli katolickiej raz po raz odnajdujemy, nie zawsze równie otwarcie wyrażoną jak u Joseph de Maistre’a — niechęć do równości, zagrażającej „harmonii” i autorytetowi „zdrowego” hierarchicznego społeczeństwa. „Masa” jako termin socjologiczny pojawia się po raz pierwszy u Ortegi. Jego „Bunt mas” pozostaje po dziś dzień głównym źródłem, z którego — mniej lub bardziej świadomie — czerpią swe argumenty krytycy kultury społeczeństwa przemysłowego. Ale jeśli Ortega trafnie uchwycił szereg negatywnych cech współczesnego życia, przypisywał on je faktowi, że „wykształcone elity” utraciły ster władzy. „Społeczeństwo masowe” to dla Ortegi społeczeństwo, w którym

ludzie niekompetentni przywłaszczyli sobie prawo do wydawania sądów. Jest on otwarcie anty-egalitarny.

Istnieje co prawda prąd krytyki społeczeństwa masowego, wyprowadzony z pewnych przesłanek Marksa przez Webera i Mannheima: jest to ujęcie współczesnego społeczeństwa przemysłowego od strony jego cech biurokratycznych, monolitycznych. Według Mannheima, celem współczesnej organizacji społecznej jest czysta wydajność, a nie zadawanie różnorodnych potrzeb człowieka. Wszystkie decyzje pobierane są u szczytu biurokratycznej piramidy pod kątem widzenia sprawności i wydajności. Mannheim określa ten sposób podejścia do rzeczywistości jako „racjonalność funkcjonalną” w odróżnieniu od „racjonalności substancjonalnej”, która brałaby pod uwagę całość ludzkich problemów. Charakterystyczne, że polscy rewizjoniści operowali argumentami bliskimi myśli Webera i Mannheima, gdy szukali nowych rozwiązań problemów, jakie stawia forma społeczeństwa przemysłowego, w którym żyją. Rozrost biurokracji i jej coraz bardziej monolityczna forma jest prawdziwym problemem na Zachodzie, podobnie jak na Wschodzie.

Ale zachodni neo-marksiści gubią się coraz częściej w swej krytyce „społeczeństwa masowego”, używając argumentów, których logiczne podstawy związane są z punktem widzenia elitarnym. W jednym z ostatnich numerów *Lettres Nouvelles*, „lewicowy” socjolog amerykański. C. Wright Mills nawoływał do solidarności intelektualnej „Nowej lewicy” zachodniej przeciw „grożącemu wzrostowi radosnego robota, technologicznego idioty”. W swym notatniku w *Express* François Mauriac, z oburzeniem krytykując ten numer *Lettres Nouvelles*, poświęcony oporowi intelektualistów przeciw nadużyciom władzy (z okazji francuskiego „Manifestu 121”), w tym jednym punkcie entuzjastycznie przyklaskiwał Millsowi, mówiąc mniej więcej: „Opór intelektualistów przeciw nadużyciom władzy to bzdura, brońmy się raczej przeciw grożącemu nam zalewowi tępaków”. W ten sposób kruczata przeciw „radosnemu robotowi” (który jest może po prostu człowiekiem zaczynającym się dopiero wyzwalać z prastarych więzów pracy i nędzy) daje sposobność do nieoczekiwanych aliansów.

Wszystko to skłania mnie do podejrzenia, że krytyka „społeczeństwa masowego” i „kultury masowej” wynika nie tylko z przesłanek intelektualnych, ale stanowi racjonalizację pewnych stanów psychologiczno-emocjonalnych. Czy nie wchodzi tu w grę słownictwo? Bez wątpienia, ci, którzy mówią nam o „atomizacji”, „wykorzenieniu”, „anonimowości” i „wulgaryzacji” wy-

wołują w nas uczucie niepokoju, gdyż pojęcia te odpowiadają istotnie pewnym współczesnym zjawiskom. Ale wystarczy zastąpić „atomizację” przez „indywidualizację”, „wykorzenienie” przez „wyzwolenie z atawistycznych więzów”, „wulgaryzację” przez „rozszerzenie dostępu do kultury”, „anonimowość” przez „wolność życia prywatnego” — a otrzymujemy bardzo różny obraz naszej epoki. Podobnie, pojęcia takie jak „organiczność”, „harmonijność”, „humanizm”, „osobowość”, odpowiadające rzekomo temu cośmy utracili, wydają się bardzo nęcące, ale o ileż mniej jeśli podstawimy pod nie „totalizm”, „jednostajność”, „elitaryzm”, „burżuazyjność”.

Dwa eseje, które ukazały się ostatnio na ten sam temat perspektyw kultury w społeczeństwie przemysłowym, wydają się potwierdzać moje podejrzenie: „Pour entrer dans le vingtième siècle” pióra Jean Duvignaud (Grasset, 1960) i „Eclisse dell'Intellettuale” (Zmierzch intelektualisty) pióra Slemire Zolla (Bompiani, 1959).

Zolla i Duvignaud są w tym samym wieku — około czterdziestki. Czytali te same książki, lubią tych samych pisarzy: Kafkę, Prousta, zwłaszcza Musila. Łączy ich rzadko dziś różnorodna erudycja, z tym, że Zolla jest bodaj jednym z ostatnich wielkich „czytelników”, dyletantów i kosmopolitów w rodzaju Valéry Larbaud, podczas gdy socjolog Duvignaud przedstawia bardziej wyspecjalizowany typ współczesnej inteligencji. Co najdziwniejsze, niezależnie od siebie Francuz i Włoch napisali pozornie tę samą książkę. Najważniejsza część książki Zolli zatytułowana jest „Przemysł i literatura”, książki Duvignaud — „Literatura i cywilizacja przemysłowa”. Obaj zastanawiają się długo nad skutkami „planetaryzacji” złożonej sieci informacji i mechanizmów rozpowszechniania myśli i wartości. Każdy z nich poświęca osobne rozdziały człowiekowi społeczeństwa przemysłowego wobec erotyzmu, wobec sposobów bycia „magicznych”, wobec styczności z „innymi cywilizacjami”. Obaj dochodzą często do stwierdzeń nowych i podobnych. Dla Duvignaud, na przykład, literaturę cywilizacji przemysłowej charakteryzuje zmysł „ryzyka”, podczas gdy dla Zolli archetypem tej literatury jest typ „gracza”. Ale z podobnej analizy dwa różne układy psychologiczno-uczuciowe wyciągają wnioski przeciwstawne. „Gracz” Zolli jest niewolnikiem hazardu i „czyny jego zależne są od maszyny i od masy i jego margines wolności ograniczony jest do przypadku”. Podczas gdy „ryzyko” Duvignaud jest „symbolem woli w starciu ze światem rzeczywistym, przejściem nad tym co jest, aby zdobyć to co możliwe”.

Jak orzeł i reszka tej samej monety, książki te świadczą o nienawiści jaką do swej epoki czuje Elemire Zolla, o nadziei którą ta sama epoka budzi w Jean Duvignaud.

Zanotujmy najpierw, że Duvignaud unika terminu „społeczeństwo masowe” i woli mówić o „cywilizacji przemysłowej”, podczas gdy Zolla lubuje się w wyrażeniu „człowiek masy” (*uomo massa*). Zolla tropi postępowanie owego „człowieka masy” przedzierzgając się kolejno w mitologa, psychoanalityka, socjologa. Zna on z góry wszystkie argumenty, które można by mu przeciwstawić i odgradza się od krytyków elitarnych i katolickich. Wie on dobrze, że nie sposób iść pod prąd czasu, że tęsknoty „organiczne” kryją często mentalność faszystowską, że „odmowa” społeczeństwa przemysłowego do niczego nie prowadzi. Nienawiść, którą czuje do swojej epoki, nie jest zakłamaną. Jedynie cytaty z „Antropologii negatywnej”, jednego z rozdziałów „Zmierzchu intelektualisty” mogą dać o niej pojęcie:

„Człowiek masy pamięta ze skuteczną pedanterią wszystko co ludzko zbyteczne, jego głowa to kosz na śmieci.

„Człowiek masy dysponuje szerokim wyborem; może pójść do teatru, jeśli go woli od stadionu, może kupować książki, jeśli je woli od tygodników ilustrowanych, może chodzić na koncerty, jeśli je woli od grających szaf, ale w istocie wybór jego idzie za prawem Greshama: człowiek masy zawsze woli monetę fałszywą.

„Prawdziwą tajną zasadą człowieka masy byłoby: wiem, że jestem glistą, ale wszyscy muszą być glistami; gotów jestem nawet podziwiać inną glistę, byle przyznała, że jest glistą i byle trafiała do mnie pod egidą tego co przewyższa świat wszystkich glist., Stworzyciela świata glist — Przemysłu.

„Zmysł kojarzenia nie jest bynajmniej upośledzony u człowieka masy, przeciwnie ulubione jego zajęcie polega na szybkiej klasyfikacji nieciekawych przedmiotów według bezużytecznych kategorii.

„Człowiek masy nie chce porozumienia, unika rozmowy, a jeśli jest do niej zmuszony, recytuje kalendarz przemysłu rozrywkowego lub banały”.

A oto jak Duvignaud ocenia tę samą cywilizację:

„Wszystko dzieje się, tak, jakby cywilizacja przemysłowa w swoim wzroście przełamywała czy dążyła do przełamania form starej kultury, która włada jeszcze nad wieloma umysłami. Gdy chodzi o nowe formy ekonomii, które nie są tylko abstrakcyjnymi prawami, ale odpowiadają głębokim przeobrażeniom, wpływającym na sam całokształt ludzkiej istoty i jej udział w świecie, gdy chodzi o nowe klasy, które ukazują się na ruinach starych zespołów i starają się przywłaszczyć sobie całe społeczeństwo, zawsze zresztą bezskutecznie, gdy chodzi o zmiany dokonane w naszej percepcji czasu i przestrzeni przez środki przekazywania rzeczywistości na powierzchni ziemskiej — zmiana stawia człowieka w obliczu nowych możliwości”.

Jedynie intymna znajomość obu autorów mogłaby nam dopomóc w zrozumieniu jak doszli, z tych samych danych, opierając

się na pozornie identycznych wartościach, używając tak podobnych środków analizy, do tak odmiennych wizji świata, w którym żyją. Wnioski Duvignaud wydają mi się bardziej prawdopodobne, choćby dlatego, że wszelkie ostateczne oceny „człowieka masy” są absurdalne, jeśli weźmiemy pod uwagę, że właśnie dzięki cywilizacji przemysłowej „masa” ma dostęp do kultury dopiero od jednego czy dwóch pokoleń. Skądinąd „kultura masowa” bynajmniej się nie ustala we wzrastającym konformizmie — jak dają do zrozumienia jej krytycy — przeciwnie, istnieje szereg wskaźników, że wytwarza ona sama swe własne odtrutki. Na poziomie „wyższej kultury” są to dzieła wyrosłe z przeżycia i uświadomienia sobie „kultury masowej”, uwydatniające jej banał i brak autentyczności — Ionesco, Adamov, w Polsce Mrożek — a na mocy prestiżu czy snobizmu włączone po pewnym czasie w obieg masowy. Na poziomie społeczno-kulturalnym są to zjawiska takie jak amerykańscy *beatniks*, angielscy *angry young men*, paryscy czy warszawscy „egzystencjaliści” wyrażający formę protestu przeciw jednostajności cywilizacji przemysłowej. Na poziomie społecznym amerykańskie młodociane gangi, londyńscy *teddy boys*, francuscy *blousons noir*, czy wschodni *stiliagi*, chuligani są w pewnym sensie odpowiednikiem dawnej „złotej młodzieży”, groźniejszym o tyle tylko, że bardziej rozpowszechnionym, a za to o ileż mniej antypatycznym. Wystarczy wreszcie przejść się po paryskich bulwarach, po Oxford Street czy Times Square aby zaobserwować wzrastającą wciąż różnorodność osławionej „masy”.

Możliwą interpretację nienawiści Zolli do „człowieka masy” zasugerowało mi uderzające w wielu punktach podobieństwo między jego książką, a zwróconym przeciw Włochom pamfletem Jean François Revela „Pour l'Italie” (Julliard, 1959). Czy nie jest możliwe, że Revel — atakując pozornie kraj — i Zolla — atakując pozornie epokę, celowali w tego samego przeciwnika: w pewien typ współczesnego włoskiego drobnomieszczanina?

Fakt, że książka Zolli ukazała się we Włoszech wydaje mi się znaczący również z innego punktu widzenia. Każda krytyka „społeczeństwa masowego” związana jest z idealnym wyobrażeniem — nieraz nieświadomym — społeczeństwa „organicznego”. U podstawy tej krytyki tkwi swoiste zastosowanie dyktand powtarzającej się w różnej formie w wielu współczesnych teoriach społecznych („tradycyjne-racjonalne” u Webera, „organiczne-mechaniczne” u Durkheima, „ludowe-miejskie” u Redfielda, „sakralne-świeckie” u Beckera, „wspólnota-społeczeństwo” u Tonniesa). Otóż Włochy są jedynym krajem, w którym istnieją

dane do krytyki „społeczeństwa masowego” i w którym to rozróżnienie można zastosować nie tylko w płaszczyźnie historycznej, ale do warunków obecnych: tradycyjne, „organiczne”, ludowe „Mezzogiorno” w przeciwstawieniu do reszty kraju: racjonalnej, miejskiej i mechanicznej. Jest to temat filmu „Rocco i jego bracia” w którym Visconti rzutuje swą nostalgię do tradycyjnej wspólnoty organicznej w utopijną (komunistyczną?) przyszłość, odrzucając z niesmakiem współczesne społeczeństwo przemysłowe.

Trzeba przyznać, że ten kto widział Włochy w okresie dorocznego konkursu piosenek w San Remo, kto obserwował gorączkowe ogłupienie milionów dorosłych ludzi, przylepionych w każdym lokalu publicznym do ekranu telewizji, wykreślenie z rozmów nie tylko kultury, ale nawet polityki i „interesów”, na rzecz produkujących się przez tydzień piosenkarzy, odczuje pokusę przyjęcia niektórych wniosków Zolli. Pewien typ włoskiego drobno-mieszczanina, który łączy w sobie narcyzm i konformizm, uzdolnienie i powierzchowność, sentymentalizm i oschłość, wkroczył rzeczywiście w świat „kultury masowej” z pewnością siebie i entuzjazmem, których świadectwo dają ohydne *rotocalchi* (ilustrowane tygodniki, wobec których nie tylko świetny *Przekrój*, ale nawet *Paris Match* jest arcydziełem dyskrecji i smaku), najwulgarniejszy w Europie program telewizyjny, plaże nad Adriatykiem w lecie. Być może, że typ „człowieka masy” uwydatnia przejściowo najgorsze cechy przeciętnego Włocha, tak jak *bourgeois* uwydatniał najgorsze cechy Francuza, „żołnierz” najgorsze cechy Niemca. Ale wystarczy zastanowić się nad skutkami „kultury masowej” w innych krajach, aby zrozumieć że „Zmierzch intelektualisty” ma charakter lokalnego pamfletu. Anglia, w której często bywałem w ciągu ostatnich dwudziestu lat, wydaje mi się najlepszym przykładem. Kiedy tam przyjechałem po raz pierwszy był to kraj w którym mimo ogólnie wysokiego poziomu życia, wszystko co jest radością, przyjemnością, urozmaicheniem, zabawą, kolorem, wydawało się wyłącznie zarezerwowane na użytek „klas wyższych”. Mimo wygodnych domów z łazienkami, mimo wysokich płac, robotnicy angielscy mieli na sobie piętno szarzyzny, nudy i smutku, czas wolny spędzali w koszmarnych *pub*'ach, mówili *Sir* do każdego idioty o „dobrym” akcencie. Dzisiaj każde miasteczko angielskie ma popularne dansingi, wesołe kawiarnie i „Espresso-bars”, młodzież robotnicza ubiera się kolorowo i z dużym smakiem, dziewczyny często na modłę amerykańską, chłopcy ze skłonnością do anachronicznej ekscentryczności. Nic dziwnego że są weselsi, przystojniejsi, że przestali szanować *gentleman*'a, że czują się wreszcie w swym kraju wszędzie u siebie: rewolucja

dokonana przez „kulturę masową” w codziennym sposobie bycia nadała wreszcie prawdziwą zawartość dawniejszym reformom społecznym. Czytając Kisielea mam często wrażenie, że podobne przemiany zaszły również w Polsce i że zawdzięczać je należy „kulturze masowej”. W Anglii wreszcie często w pociągu, czy w kolejce podziemnej można podsłuchać „ludzi masy”, dyskutujących nad różnymi wykonaniami kantaty Bacha czy opery Monteverdiego. Zadają oni w ten sposób kłam Zolli, który poświęca kilka stron twierdzeniu, że „człowiek masy” zawsze niezawodnie woli muzyczny „kicz”.

Książka Zolli sprowadza się właściwie do obszernego wyłożenia znanej tezy Dwighta Macdonalda o istnieniu trzech kultur („kultury wyższej”, „kultury popularnej” i „kultury masowej”) i zapożycza on nawet od Macdonalda zastosowanie do kultury prawa Greshama. Zjawiska, które wylicza, figurują w każdym podręczniku socjologii amerykańskiej. Nowość jego książki polega na zmyślnym zastosowaniu do cywilizacji przemysłowej i do „człowieka masy” metod badania zapożyczonych zarazem z mitologii i psychoanalizy, na sposób Junga czy może, ściślej, Roberta Gravesa.

Duvignaud przyznaje, podobnie jak Zolla, że przeobrażenia włączające literaturę i sztukę w system różnorodnych współczesnych technik komunikacji i rozpowszechniania służą dziś w pierwszym rzędzie utworom miernym i raczej szkodzą „wyższej kulturze”. „Tym niemniej — pisze on — tempo się wzmacnia: Kafka czy Joyce mają dziś rozgłos ilościowo większy niż rozgłos Aischylosa kiedykolwiek”.

Różnica między punktem widzenia Duvignaud i Zolli tkwi głębiej: klucz do niej daje tytuł książki Zolli. To co w „kulturze masowej” straszy Zollę, to „Zmierzch intelektualisty”, groźba zawieszona nad europejskim mandarynatem. Duvignaud tymczasem wie dobrze, że zagrożony jest przywilej grupy, ale nie rozwój „kultury”.

„Ta metamorfoza — pisze on — jest nie tylko techniczna, ale również głęboko społeczna i ludzka: dostęp do kultury milionów ludzi, którzy umieją teraz czytać czy mogą za pomocą słuchu czy wzroku uczestniczyć w wartościach będących dotychczas w wyłącznym posiadaniu grup uprzywilejowanych, jest przyczyną tej wielkiej przemiany. Starano się często przeciwstawić — od czasu gdy mechanizm rozpowszechnienia kultury tak się rozwinął — 'kulturę wyższą' 'kulturze masowej'; sądzę, że to przeciwstawienie jest równie bezpłodne jak absurdalne, gdyż ruch, który wciąż powiększa liczbę ludzi mogących uczestniczyć w wartościach — choćby w formie tymczasowo zdegradowanej — gdyż rozwój technik którym to zawdzięczamy, stwarza nowy stan rzeczy, dominujący wiek, w którym

zyjemy. Wydaje mi się bez znaczenia, że chłop z Middle-West'u czy Ju-Nanu wkracza do kultury za pośrednictwem *comics*ów czy dzieciennych jeszcze programów radia czy telewizji. Ważne jest to, że ma on wreszcie dostęp do tego ogólnego systemu znaczeń, którym dawna elita kulturalna żyła w grupie zamkniętej, rzutując go co najwyżej w przyszłość lub w abstrakcyjny uniwersalizm!”.

Mimo, że Zolla przeczy temu na płaszczyźnie intelektualnej, przeciwstawiając słuszne argumenty nostalgiiom D. H. Lawrence’a, T. S. Eliota, czy Céline’a, uważa on tym niemniej uczuciowo „społeczeństwo masowe” za ślepy zaulek, degradację dawnych cywilizacji, piekło. W tym piekle, jedynie sztuka byłaby dla Zolli nadzieją, ale „jak dojść do sztuki, mimo, że nie ma dla niej miejsca w społeczeństwie przemysłowym?”. Droga do tego ostatecznego Graala jest według Zolli pełna przeszkód. Pierwsza rozbieżność: przyjmuje się świat przemysłowy lub go się odrzuca. „Przyjąć rzeczywistość przemysłową — oznacza stać się jej niewolnikiem, nieraz mimo woli”. To los, zdaniem Zolli, Whitmana, Apollinaire’a, futurystów, malarzy abstrakcyjnych. Druga rozbieżność: odrzuca się świat przemysłowy, ale zguba przychodzi w postaci marzeń o utraconej dawnej rzeczywistości: los Céline’a i Montherlanta marzących o rekonstrukcji wojownika, los Rilkego i Hoffmannsthal’a, marzących o rekonstrukcji pasterza. Jedyne wyjście to droga obrona przez Kafkę, Tomasza Manna, Prousta, Musil’a: przyjąć rzeczywistość, ale zachowując dystans:

„Ironia lub potępienie pozwolą na kontynuację opowiadania, gdyż zakładają konieczny dystans między człowiekiem i rzeczywistością, w której żyje on obecnie. Nie ma miejsca na prostotę ducha w świecie zalanym przez technikę, dystans, który trzeba zachować między sobą samym i światem, osiągalny jest za pomocą potępienia moralnego i inteligencji”.

Uderzające, że Zolla i Duvignaud przywiązują tę samą wagę do sztuki, a zwłaszcza do sztuki powieści w swych analizach społeczeństwa przemysłowego. Ale podczas gdy Zolla widzi tu jakby ostatnią i wątłą iskrę nadziei, dla Duvignaud artysta, powieściopisarz, są szczególnie czułym wyrazem świadomości uniwersalnej: wyrażają się nie *wbrew* cywilizacji przemysłowej, ale dzięki zapowiedzi wolności w tej cywilizacji zawartej.

„Literatura — pisze Duvignaud — lepiej od filozofii przeczuwa głębokie przemiany życia zbiorowego... odpowiada ona wzrastającemu nasileniu wyzwania rzuconego przez cywilizację przemysłową, która jak się wydaje postawiła człowieka przed pytaniami najprostszymi i najbardziej zasadniczymi, wymagając od niego, by odpowiedział na nie całym swym życiem”.

Na związek pomiędzy powieścią i „kulturą masową” zwrócił ostatnio uwagę również Jean Bloch-Michel w marcowym numerze *Preuves*, w esej pod tytułem „Nouveau Roman et Culture de Masse” (z tym, że „Nouveau Roman” odnosiło się tu więcej do różnych Butorów i Robbe-Grilletów). Bloch-Michel przeprowadza tam błędne — moim zdaniem — równanie między zniszczeniem wielkiej tradycji powieści rosyjskiej przez „ideologiczny brak autentyczności” sowieckich stereotypów i rzekomym zniszczeniem tradycyjnej formy powieściowej we Francji, które przypisuje on „głębokiemu brakowi autentyczności istot podległych presji tego co się nazywa masowymi środkami przekazu, tego co się nazywa również kulturą masową”. Bloch-Michel daje przykłady. „Walczyli za ojczyznę” Szołochowa i „Planetarium” Nathalie Sarraute. Książka Szołochowa jest „zbiorem stereotypów narzuconych przez dominującą ideologię”. W powieści Nathalie Sarraute zaś „postacie przemawiają tak, jak się mówi w filmach, w radio, w tygodnikach ilustrowanych”. Otóż nawet jeśli przyjąć zestawienie braku autentyczności spowodowanego naciskiem stereotypów ideologicznych i braku autentyczności wywołanego stereotypami „kultury masowej” — stosunek Szołochowa i Nathalie Sarraute do tych dwóch form braku autentyczności nie tylko nie jest podobny, ale wręcz odwrotny. Szołochow sam, niestety, uczestniczy w ideologicznym braku autentyczności, to jego własny głos jest nieautentyczny. Czytelnik sowiecki jego powieści jest utwierdzony przez autora w swym braku autentyczności. Gdyby zaś przypadkiem stały czytelnik *Paris-Match* czy *Jours de France*, nałogowy słuchacz „France I” wielbiciel filmów Duviviera zagłębił się w „Le Planetarium”, doznałby niewątpliwie głębokiego szoku: być może, że odnalazłby się w tej książce, ale taki jakim jest, a nie taki jakim się widzi w rozlicznych lustrach „kultury masowej”. W odmiennej formie dzieło Nathalie Sarraute podejmuje funkcję demistyfikacyjną dawniejszego wyzwania rzuconego społecznym banałom, jakim był „Dictionnaire des Idées Reçues” Flauberta. Jest to w atmosferze ogólnego braku autentyczności jedna z możliwych form wyrazu autentyczności samej.

Ciekawe, że Zolla i Duvignaud obaj podkreślają wagę, jaką miałyby w naszej cywilizacji nawrót do spontaniczności, do autentyczności. Zolla nie wydaje się w to zbyt wierzyć i zahacza o ten problem jakby mimochodem, aby odpowiedzieć na argument imaginacyjnego przeciwnika, który by mu zarzucił, że nie warto stawiać tak groźnej diagnozy jeśli nie proponuje się żadnego lekarstwa:

„... lekarstwo jednak jest gotowe: wystarczyłoby się dać przekonać, że nie potrzeba wychodzić z 'Jaskini' Platona grupami, że można również wyjść samemu, a co najwyżej jak Lara Fiodorówna i Doktor Żiwago we dwójkę”.

Cóż oznacza ten obraz, jeśli nie to, że tylko powrót do autentyczności, do spontaniczności, może przełamać anonimowy łańcuch zbiorowych i zbanalizowanych opinii?

Duvignaud widzi w autentyczności wyjście z epoki przejściowej, dwuznacznej, ale przecież bogatej w obietnice:

„Cywilizacja przemysłowa — utopijni myśliciele ubiegłego stulecia to przeculi — wymaga od człowieka aby oderwał się od tego czym był i czym jest jeszcze. Jeśli walka z alienacją nie ma pozostać pozbawioną znaczenia rutyną, zwróconą przeciw rzekomemu kłamstwu mitów, musi być ona pojęta jako walka o autentyczność. Nie o żadną przyszłą autentyczność zależną od rewolucji, która ma nadejść i nigdy nie nadchodzi, ale o tę spontaniczność, która jedyna może sprostać doświadczeniu, rozgrywającemu się zarazem na płaszczyźnie rzeczywistości i na płaszczyźnie wyobraźni”.

Trzeba by wyliczyć jedną za drugą różnice między obiema biografiami „człowieka wyobraźni” w ciągu ostatnich dwóch stuleci, które i Zolla i Duvignaud nakreślają w swych książkach, aby w pełni uchwycić to co dzieli pozornie tak podobne sformułowania. Człowiek, który interesuje Zollę to w pierwszym rzędzie indywidualność, której zagraża tłum, miasto, maszyna. Najczulej śledzi go on w książkach Melville'a, Poego, Thoreau. Dla Duvignaud symbolicznym miejscem spotkania, na którym literatura i społeczeństwo żywią się wzajemnie w ciągu zeszłego wieku to obok Pałacu, Fabryki i Kawiarni — Barykada. Śledzi on u Victora Hugo, Balzaka, Victora Serge, Malraux różne wysiłki człowieka walczącego o swoją wolność. Toteż rozwiązanie, które proponuje Zolla wydaje się bardzo literackie i abstrakcyjne, zwłaszcza u pisarza, który tak dobrze zna historię, ekonomię i socjologię: owoc nie tyle analizy intelektualnej, co indywidualnego marzenia.

Duvignaud nie jest już zafascynowany „Rewolucją, która ma nadejść i nigdy nie nadchodzi” i książka jego jest w znacznej części poświęcona demystyfikacji tego zbiorowego marzenia. Ale wie on nadal, że:

„... wolność zbiorowa, która spontanicznie toruje sobie trudną drogę poprzez wszystkie przeszkody, stawiane przez tradycję i potrzebę, jest stałą rewolucją, która zmienia struktury rozwoju różnych ludzkich historii”.

Dla niego, to sam rozwój społeczny świata niesie w sobie obietnicę ożywienia u współczesnego człowieka źródeł wyobraźni, powrotu do spontaniczności i do autentyczności.

(*Kultura* nr 5, 1961)

O REALIZMIE NA TLE MEZZOGIORNA

Podczas wakacji na południu czytałem dwie powieści o Włoszech południowych. Znam Kalabrię, Pulie, Sycylię, lepiej jeszcze Kampanię i wyspy Zatoki Neapolitańskiej. Niewiele krajów posiada równie ugruntowaną mitologię literacką. Najpierw pokłady historii, niemal widoczne, jak geologiczne złoża w przekroju. Wierzenia, folklor, obyczaje, przyjmowały formy różnych epok, ale Madonna dziwnie przypomina Wielką Matkę — *Mater Magna*, za maską Pulcinelli kryje się grecki Pan, rogi i ryby zawieszane u stropu w tawernach są te same co w ruinach Pompei, kalabryjscy piekarze pieką po dziś dzień bułki o kształtach których symbolika — teraz już przez nich zapomniana — sięga czasów Wielkiej Grecji. Każda niemal chwila codziennego życia — gry w kości na rogach ulic, gesty na odżegnanie „złego oka”, zawołanie pogrzebowych płaczek — posiada tam wiekowe przedłużenia. A *trulie* po wioskach Pulii, okrągłe stożkowe domki, które przywodzą na myśl murzyńskie osiedle, sięgają dalej jeszcze, poprzez Papieża, Burbonów, Hiszpanów, Szwabów, Normanów, Saracenów, Rzymian, Greków, aż po czasy neolityczne. Ta „wszechobecność” i „jednoczesność” historii, a zwłaszcza żywotność pogańskiego ducha pod pokostem chrześcijańskich obrzędów fascynuje północnych pisarzy. Anglosasi zwłaszcza szukają tam wyzwolenia z kompleksów protestanckiego purytanizmu, słońce południowych Włoch daje im złudne poczucie wolności. To jedna — dawna — część składowa literackiego mitu „Mezzogiorna”. Druga, nowsza, jest wkładem włoskiego neorealizmu, filmu, powieści. Pierwszy bodaj Luchino Visconti szukał tam w „La Terra Trema” ludzi dumnych, ani złych ani dobrych, których

nędza i głębokie korzenie uchroniły przed współczesną wulgarnością. Ten „realistyczny” obraz człowieka południowych Włoch utrwalony został potem przez Carla Levi w „Cristo si è fermato a Eboli”, skarykaturowany przez Malaparte i wiele filmów o „Pane, Amore e...”, w których „neorealizm” jest po prostu odwiecznym sentymentalizmem.

„La Loi”, nowa powieść Roger Vailland (Gallimard, 1957), jest bardzo udaną repliką tej przeegzystującej „Powieści o Włoszech Południowych”, eksplorującej geologiczne złoża historii, jednym słowem notującej starożytne korzenie gestu czy zdania, a na tym tle mitologicznym utwierdzającej nas w przekonaniu o „realistycznej” esencji ludzi z filmów De Sici i Castellaniego.

„La Loi” — Prawo — to gra namiętnie praktykowana po tawernach w całych Włoszech południowych. Karty tarotu czy kości wyznaczają „patrona” i „pod-patrona”, a inni gracze muszą bez dyskusji poddać się bezlitosnym ich kpinom, póki nie zabraknie wina w dzbanku zakupionym ze stawek. Obaj „przywódcy gry” mają prawo, słowami Vaillanda, „powiedzieć i niedopowiedzieć, wypytywać i odpowiadać za wypytywanego, chwalić i ganić, lżyć, insynuować, obmawiać i nie szczędzić honoru; przegrani, poddani Prawu, muszą mu się poddawać w milczeniu i bez ruchu. Taka jest zasadnicza reguła gry w Prawo”. Jedną z najbardziej udanych scen w książce Vaillanda jest właśnie partia gry w Prawo w ciemnej tawernie w Manacore, małym mieście portowym nad Adriatykiem, w Puliach. Ale regułą gry w Prawo poddane jest całe życie w Manacore. Matteo Brigante, szef lokalnej mafii, jest „patronem” całego miasta, łącznie z komisarzem policji. I on jednak znajdzie z kolei „patrona” — piękną Mariettę, młodziutką córkę bezrolnych chłopów, która wie czego chce: pożądana przez wszystkich mężczyzn, wybierze swego rówieśnika Pippo, szefa bandy *guaglioni* — miejscowych chuliganów, odziedziczy po szlachetnym Don Cesare klasyczną willę i zostanie królową Manacore. Są inne wątki w powieści Vaillanda — wszystkie żywe i świetnie wyreżyserowane, wszystkie będące różnymi wersjami gry w Prawo.

Jednym ze źródeł stałego konfliktu Vaillanda z partią komunistyczną, nawet w latach gdy był jej całkowicie poddany, był jego znany „libertynizm”, który drażnił stalinowskich purytanów. Charakterystyczna była tu niewielka książeczka Vaillanda wydana przed kilkoma miesiącami w doskonałej serii „Pamfletów” Fasquelle’a pt. „L’Eloge du Cardinal de Bernis”. Pochwała programowego libertyna, ministra spraw zagranicznych Ludwika XV, erudyty, epikurejczyka i rywala Casanovy w Wenecji

może się wydać dziwna u komunistycznego pisarza. Ale komunizm Vaillanda wynika z marzenia o świecie ludzi wolnych, a „obiektywne prawa historii” stają się dla niego pretekstem aby sympatią darzyć ludzi, którzy przed czasem i na własną rękę osiągnęli pewien stopień wolności. Czy tego rodzaju anarchistyczna wolność nie jest tylko korzystaniem z przywilejów? Vailland rozgrzesza tych członków klas uprzywilejowanych, którzy korzystając ze swych przywilejów najumiejtniej i najbardziej egoistycznie, wiedzą, że ich przywileje muszą przeminąć. Moralnym kryterium (taka jest siła magnetyczna „konieczności historycznej”) staje się tu niechęć choćby, ale świadome ustępstwo na rzecz nieuchronnego „Postępu”. Cóż z tego, że pomiędzy życiem, obyczajami, działaniem politycznym Choiseula i Bernisa nie ma żadnej różnicy? Dla Vaillanda różnicą zasadniczą jest że Choiseul wierzył w możliwość utrzymania Systemu — Bernis w tę możliwość nie wierzył. Stąd, mimo że jego udział w akcji „La Loi” nie jest centralny, główną postacią powieści, poprzez identyfikację z nią samego autora, staje się Don Cesare, wielki pan, liberał, feudalny właściciel ziem wokół Manacore. Śmierć Don Cesare: stary erudyta, który całe życie poświęcił studiom nad Urią — rzymskim portem, na którego gruzach stoi Manacore — i kobietom, umiera na syfilis, trzymając rękę na nagiej piersi młodej Marietty. Przed śmiercią (jak przystoi bohaterowi powieści napisanej przez „marksistę”), snują mu się po głowie rozważania historyczne, które mogłyby odpowiadać dzisiejszej postawie politycznej Vaillanda. Już w „Pochwale Kardynała de Bernis” wyjawiał Vailland swą słabość dla ideału („postępowego” u Stendhala, „reakcyjnego” u Gobineau) „Homme de Qualité” — człowieka szlachetnego (w moralnym, intelektualnym i zwłaszcza estetycznym sensie „szlachetności”). Umierając, Don Casare, dziwnie jak na feudalnego liberała po marksistowsku, „myśli że urodził się tam gdzie się urodził, że żył tak jak mógł tam żyć człowiek szlachetny, w miarę szlachetności, jaką było dane wprowadzić w życie w tym miejscu i czasie, w tych okolicznościach, człowiekowi jego urodzenia i wykształcenia”. I dalej: „Myśli że w Atenach przed Peryklosem, jako obywatel rzymski w okresie wojen punickich, czy członek Konwencji w 1793, jego odmowa biernego poddania się prawu byłaby go włączyła w małą społeczność tych, którzy burzą przestarzałe struktury i otwierają życiu społeczeństw nowe drogi. W niektórych krajach, w niektórych epokach, człowiek szlachetny znajduje oparcie w biegu Historii i utwierdza w swych własnych oczach swoją szlachetność przetwarzając świat. Myśli również, że pod panowaniem Augusta czy

Tyberiusza, Wawrzyńca Medici czy Iwana Groźnego, jego odmowa biernego poddania się prawu byłaby go zmusiła do samobójstwa, tak jak czynią ludzie szlachetni, kiedy nie mogą żywić uśc tyranii. Prawo do samobójstwa, które najbaczniejsi strażnicy, najumiejętniejsi siepacze potrafią co najwyżej zawiesić na pewien czas, wydawało mu się zawsze jedynym dowodem wolności człowieka, ale dowodem nieodpartym”.

Widać że Vailland pisał „Prawo” po raporcie Chruszczowa. „Panowanie Stalina” tak się samo, niedopowiedziane, narzuca w przedłużeniu tej listy tyranii, że trudno się dziwić atakom *Lettres Françaises* na ostatnią powieść pisarza, którego zawsze wynosili komuniści pod niebiosa, mimo wewnętrznych zastrzeżeń.

Vailland nigdy nie był ortodoksyjnym „socrealistą”. Ale czytając jego nową powieść — lepszy Louis Bromfield? — gorszy Somerset Maugham? — zastanawiałem się czy „walka z banałem socrealizmu” nie wychodziła — w krytyce emigracyjnej ostatnich lat, w krytyce krajowej ostatnich miesięcy — z powierzchownych założeń. W tym leży może sekret wielu „socrealistów”, że rekrutują się właśnie wśród pisarzy ostatecznie poddanych Banałowi. A jeśli już tak jest, to nie ma wielkiej różnicy pomiędzy banałem „narzuconym”, a banałem „osobistym”. Różnica ta została sztucznie sporządzona przez moralistów, twierdzących, że miarą literackiego dzieła jest „szczerłość”. Ale szczerłość (czy nawet w modnej gwarze „autentyzm”) nie ma w literaturze większej wartości, jeśli nie daje w rezultacie wypowiedzi jedynej i niepowtarzalnej. Jeśli pisarz jest człowiekiem schwytanym w sieć życia społecznego i jego retoryki, to właściwie obojętne czy w daną retorykę wierzy czy nie wierzy. Więcej nawet, obojętne czy pisząc podporządkowuje się obowiązującym sztancom, gdyż doktryna, w którą wierzy czy której służy, wymaga takiego podporządkowania, czy też pisze dzieło „własne”. Pisarzom „socrealistycznym”, autorom „produkcyjniaków”, zarzucano fałszowanie rzeczywistości, prostacki manicheizm. Komuniści dobry, faszyci źli, szpieg amerykański wredny, agent NKWD czy Bezpieki bohater, burzuje podejrzani do trzeciego pokolenia, proletariusze przejrzyści i mądrzy. Ograniczając się do tego zarzutu, czego właściwie żądano? Banału bardziej prawdopodobnego. Mogą być źli komuniści, faszysta mógł być kiedyś „sympatyczny”, szpieg amerykański może być po prostu uroczy, a agent Bezpieki taką samą szują jak każdy łaps. W tej dyskusji nie chodzi o lepszą literaturę, ale o bardziej realistyczny „realizm”. Nie ma to wiele wspólnego z literaturą. Stąd Dudincew, z pewnością bardziej wartościowy politycznie i osobiście człowiek (bo piszący

książkę o politycznym realizmie, skrojonym na zamówienie klas wschodzących, młodego pokolenia), pozostaje gorszym pisarzem niż choćby Fadiejew, płaski piewca tyranii. Nie chodzi mi tu oczywiście o naiwne zaatakowanie „realizmu”. Ale z jednej strony wchodzimy tu w skomplikowany proces recesyjny, gdyż coś jest ostateczną rzeczywistością jeśli nie związek pomiędzy podmiotem i przedmiotem. Stąd Dujardin jest bardziej realistyczny niż Balzac, Proust bardziej realistyczny niż Dujardin, Joyce z „Ulisesa” bardziej realistyczny niż Proust, Joyce z „Finnigan’s Wake” bardziej realistyczny niż Joyce z „Ulisessa”. Największym żyjącym realistą francuskim jest w tym sensie Michel Leiris. Z drugiej strony, nie sam stopień realizmu (pogłębiania procesu świadomości w jej związkach ze światem zewnętrznym) stanowi o wartości literackiej. To co jest w człowieku jedyne i niezastąpione, co dąży do precyzyjnej wypowiedzi, może przybrać najróżnorodniejsze maski. Dzieło Balzaca jest, owszem, jeśli się chce, „obrazem społeczeństwa francuskiego z połowy XIX wieku”, ale jest w pierwszym rzędzie obrazem Balzaca. I to obrazem nieraz kryptycznym, mitologicznym, o zadziwiających kryjówkach, studniach, tunelach. Bo też dzieło Balzaca nie jest podporządkowane żadnej społecznej retoryce (mimo, że Balzac był świadomym wyznawcą pewnej retoryki politycznej i społecznej), ale jedynie jego głębokim nurtom psychicznym. W tej perspektywie nic nie stało teoretycznie na przeszkodzie powstania wielkiego dzieła literackiego poddanego ścisłej dyscyplinie socrealizmu czy nawet żdanowizmu. Wystarczyłoby aby pisarz głęboko przeżywający prywatny konflikt psychiczny o charakterze manichejskim dokonał świadomie transferu na obowiązujący politycznie schemat. Nie chodziłoby tu bynajmniej o „Ketman” — o przemycanie „własnych” opinii, czy o „szczerłość w nieszczerości”, ale niemal przeciwnie, o przyjęcie bez najmniejszych restrykcji narzuconego schematu, traktując go jak igraszkę formalną, potrójną jedność tragedii klasycznej, czy ramy sonetu. Niestety, czy może raczej na szczęście, schizofrenia prywatna potrzebuje widzieć formy własnej, jedynej i niezastąpionej i nie potrafi nagiąć się do form schizofrenii zbiorowej. Stąd — wracamy do problemu Roger Vaillanda — w sieć socrealizmu wpadli tylko ci pisarze, którzy w najlepszym razie byłiby tylko realistami „na poziomie”. O Roger Vailland mówiono często: byłby jednym z najlepszych pisarzy francuskich, gdyby nie dyscyplina partii. Wyzwolony z recept żdanowizmu (którym nigdy nie poddawał się całkowicie), wyzwolony z nacisków *Humanité*, Roger Vailland okazuje się pod-Stendhalem, jakich wielu, co ciekawe, na francuskiej pra-

wicy. Każdy język, każda kultura ma swoje literackie pułapki. Jedną z najgroźniejszych pułapek piśmiennictwa francuskiego jest prefabrykowany klasycyzm. „La Princesse de Clèves” stanowi główną, nieraz śmiertelną pokusę młodego francuskiego pisarza. Ten dystans... ten umiar... ta antyretoryka... ta pozorna oschłość, zawierająca w klatce dwornych słów miłość i śmierć... Bardziej jeszcze fascynuje odbicie tego klasycyzmu w XIX wieku — jest to „kompleks Stendhala”, na który choruje tylu francuskich pisarzy od Jean Giono do Françoise Sagan, poprzez Roger Vaillanda. Ale Stendhal — to w epoce romantyzmu reakcja namiętnego impotent, oszalałej i zgorzkniałej ambicji, precyzyjnej inteligencji, przeciw rozlazłości współczesnej mu literatury. Stendhal — to indywidualna, prawdziwa rewolucja. Dzisiaj stendhalizm — to forma którą początkujący pisarz francuski nadaje swej pierwszej powieści.

„Czytelność”, zewnętrzny realizm, stendhalowski klasycyzm, lewicowość niedopowiedzianie antystalinowska — „La Loi” Vaillanda ma wszelkie dane na tegoroczną nagrodę Goncourt.



Mircea Eliade — historyk religii i uczeń Junga — poświęcił piękny esej odwiecznym mitom, które wbrew świadomości współczesnych pisarzy raz po raz przenikają z mroku dziejów do ich powieści. Łatwo by wskazać w nowej powieści Elsy Morante, „L’Isola di Arturo” (Einaudi, 1957), na motywy inicjacji, rajskiej wyspy, nietykalności i upadku Zygfyryda, ale nie śmiałbym do tego arcydzieła zastosować metody Eliade. Elsa Morante jest w pierwszym rzędzie wielką poetką i stąd „L’Isola di Arturo” nosi to piętno nieprzemijającego dzieła sztuki, jakim jest tajemniczy związek pomiędzy głębokim przeżyciem i jedyną formą przekazania go. A stosunek poetów do wątków mitycznych wydaje mi się zbyt złożony (zarazem poprzez ostrość ich przeżycia i umiejętność ich rejestracji), aby sprowadzić go do fenomenu zbiorowej psychologii głębinowej.

Kluczem do tej książki jest krótki dedykacyjny wiersz do zmarłego przyjaciela, który kończy się tak:

*„I ty nie dowiesz się o prawie
którego ja się, tak jak inni, ucze
— a mnie zdruzgotało serce:
fouri del limbo non v’e eliseo.*

Nie mogłem się oprzeć zacytowaniu w oryginale ostatniej linii tego wiersza, który lapidarnie wyraża myśl (bliską Gombrowiczowi) o niemożności życia poza „limbami” dzieciństwa.

Jadąc z Neapolu na Ischię, podróżny mija wysepkę, której port, o domkach różowych i seledynowych, wydaje się jednak dziwnie posępny. Nad portem, na szczycie wzgórza którym jest wyspa, stoi ponury zamek, od dwustu lat jedno z najsłynniejszych włoskich więzień. Dla wielu Włochów, Procida — „Wyspa Artura” — oznacza tylko więzienie. „L’Isola di Arturo” — to monolog chłopca, Artura, opisujący jego dzieciństwo i wiek dojrzewania. Ojciec Artura, Wilhelm Gerace, jest nieślubnym synem rybaka z Procidy i niemieckiej nauczycielki. Dla Artura ojciec jest postacią mityczną, utożsamia go on z „bohaterami”, których mu dostarczają zimowe lektury. Dopiero pod koniec dowiemy się że Artur może dorosnąć, ojciec jego natomiast zawsze pozostanie dzieckiem. Odkrycie przez Artura sekretu ojca, który jest kłamcą i tchórzem — jego ukochany, więzień na zamku Procidy nazywa go „Parodią” — jest jednym z wątków powieści Elsy Morante. Drugim, ważniejszym, jest miłość Artura do szesnastoletniej macochy, Nunzii, zwolna rosnąca miłość Nunzii do niego i ich tragiczne rozstanie.

Czytałem tę książkę *jak urzeczony* i dlatego niemal równie trudno jest mi o niej pisać, jak byłoby tłumaczyć miłosne uczucie. Na czym polega niesamowity, dosłowny jej *urok*? Może po części na tym, że od pierwszej do ostatniej strony ton głosu pisarza jest jedyny i niepowtarzalny. Nie ma tu modulacji, podobnie jak w tragediach Racine’a, wszystkie postacie książki przemawiają stylem Elsy Morante, głosem Elsy Morante. Styl jest pozornie „konwencjonalny”, dźwięczy w nim echo Manzoniiego z „Narzeczonych”. A przecież to dzieło najbardziej „prywatnej” poezji, przemyconej pod klasycznymi pozorami zdziera nam z oczu jakieś bielmo nawet w stosunku do „rzeczywistości”. Pisarzowi cudzoziemskiemu udaje się czasem uchwycić pewien aspekt Włoch powierzchownych: przed Vaillandem mamy tu E. M. Forstera, Norman Douglasa... Procida Elsy Morante — to Włochy skryte, zamknięte, zasadnicze, mimo że każdy przedmiot, każde zwierzę, każdy dom, każdy przechodzień na stronach tej książki wydaje się nieodzowną częścią składową *osobistego* poematu.

Subtelność analizy reakcji psychologicznych jest tym bardziej uderzająca, że wydaje się jakby mimowolna. Jakże powierzchowne i niepotrzebne są w porównaniu „chwytów” paryskiej awangardy literackiej: tak jakby poemat który *jest prawdą* po-

siadał wszystkie klucze „z nadania” obywając się bez mozolnych dociekań.

Powieść *Morante* podzielona jest — jak niektóre książki z ubiegłego wieku — na drobne ustępy. Jeden z nich nosi tytuł „Konwencjonalne Perły i Róże”. Widzę w nim pewien związek z jej własną sztuką poetycką. Artur zastanawia się tu nad miłością swego ojca do młodego przestępcy:

„W istocie (teraz sobie z tego zdaję sprawę) wiara Wilhelma Gerace potrzebowała, aby móc zapłonąć, prymitywnej iskry jakiegoś konwencjonalnego uroku: a postać *Galernika* dobrze się nadawała do jego tęsknot, które były wiecznie dziecinne, podobnie jak tęsknoty całego świata! W ten sam sposób publiczność teatrów żąda, aby móc zapłonąć wiarą bohaterów konwencjonalnych (*Uwiedzionej, Niewolnicy, Królowej*)... I tak po wieczne czasy każda perła morska wzoruje się na pierwszej perle, każda róża wzoruje się na pierwszej róży”.

Od czasów mego dzieciństwa (wówczas dochodząc do ostatnich stron „*Hrabiego Monte Cristo*”) nie odczułem chyba tak ostrego żalu, że skończyłem czytać książkę, jak zamykając „*L’Isola di Arturo*”. Może książki które są urokiem wymykają się krytyce?

(*Kultura* nr 10, 1957)

APOKALIPSA I PERSPEKTYWA

1.

Żyjemy dziś w powodzi przepowiedni. Gazeta codzienna, tygodnik, kalendarz, wróżka, stróż i znajomy — zewsząd możemy czerpać informacje czy będzie czy nie będzie wojny, czy zginiemy w wybuchu bomby atomowej, czy Europa będzie zajęta przez Czerwoną Armię. Tę atmosferę wróżb oddaje T. S. Eliot w jednym ze swoich Kwartetów¹:

... „uwalnianie wróżb

*Za pomocą czaru, lub liści herbaty, siłanie tego co się stać musi
Kartami do gry, i granie z pentagramem
Lub z kwasami, albo dysekcja
Powtarzającego się obrazu w przed-świadome obawy —
Badanie łona, lub grobu, lub snów; to wszystko zwykłe
Rozrywki lub narkotyki i cechy prasy codziennej:
I zawsze będą zwykłe, zwłaszcza niektóre z nich
Gdy jest rozterka narodów i niepokój,
Obojętnie czy na wybrzeżach Azji czy na Edgeware Road”.*

Przepowiednie zrodzone w dzisiejszej „rozterce narodów” dotyczą przeważnie stosunkowo bliskiej przyszłości. Europa przeczuwa zbliżający się koniec. Cassandra ostrzega przed kataklizmem. Na tym zresztą — jak słusznie mówił Paweł Hostowiec w swym pięknym „Eseju dla Kassandry” — polega tragiczna rola proroka w „republic”.

1. „Dry Salvages”.

Istnieje jednak również inny rodzaj przepowiedni, który nazwę wizją przyszłości. Prorok czuje, że stoi u krańca cywilizacji, że zbliża się koniec jego „świata”. Widzi śmiertelnych jeźdźców i słyszy trzask rozrywanych pieczęci. Lub — jak wirgiliuszowska Sybilla — przepowiada założenie Rzymu przez ostatniego uchodźcę z Troi.

2.

Wizja przyszłości jest bądź ostateczna, zdecydowana, deterministyczna (obojętne czy będzie to utopia czy apokalipsa), bądź też ma charakter cykliczny, zgodny z poglądem, że historia nie ma początku ani końca.

Młode pokolenie Europejczyków karmione było i jest wizjami, które należą do pierwszej kategorii. Mając dwanaście czy trzynaście lat płakałem nad niemiecką powieścią (nie pamiętam tytułu ani nazwiska autora), przedstawiającą świat w roku 2000 jako potworne mrowisko, w którym ludzie — niewolnicy o numerach zamiast imion i nazwisk wykonują mechanicznie zlecane im prace. „Nowy Wspaniały Świat” Huxleya, „Dwa Końce Świata” Słonimskiego, „New Crete” Gravesa, „1984” Orwella — wymieniam przypadkowo powieści dobre i słabe, poważne i żartobliwe, wszystkie zawierające potworną wizję świata statystycznego, uregulowanego mechanicznie, w którym nie ma nadziei na zmianę, ani miejsca na człowieka. Pesymistyczne jasnowidztwo nie jest wyłącznie dziedziną powieściopisarzy. Ekonomista James Burnham najbardziej może logicznie przepowiada przyszłość w formie świata rządzonego przez *manager*’ów.

Te wizje świata wychodzą poza koniec naszej cywilizacji: zapowiadają koniec ludzkości. Są one abstrakcją sowiecko-hitlerowsko-naukową współczesnego świata. Ich elementy są nam znane. Istniały one, czy istnieją w Niemczech hitlerowskich, w komunistycznej Rosji, w zmechanizowanej Ameryce, lub w laboratoriach uczonych. Specjalizacja, aglomeracja wielkiego przemysłu, nowoczesne metody propagandy, prasa, film, „społeczna inżynieria”, potworne postępy techniki, można by wyliczać bez końca te elementy, które zdaniem współczesnych proroków zapowiadają utopię czy apokalipsę, zależnie od tego czy — jak Wells — patrzą na przyszłość z suchym i głupim optymizmem techników, czy — jak Huxley — oczekują zabicia wolności i poezji przez mechanizację.

Tym światem przyszłości ma rządzić w sposób bezwzględny

jakaś tajemnicza rada mędrców-techników, rodzaj kombinacji *manager'a* z uczonym, lub sataniczna kamaryla, której jedynym motywem jest głód władzy. Społeczeństwo abstrakcyjne, zbliżone do platońskiej Republiki, społeczeństwo, którego potworna doskonałość gwarantuje zarazem wieczne trwanie.

Każdy wiek wydaje takich proroków, na jakich zasługuje. Wszystkie te książki są koszmarnymi snami chorego współczesnego człowieka, podobnie jak „Złoty Wiek” Swinburne’a czy Morrisa był sennym marzeniem ludzi, którzy żyli w okresie postępu i wolności.

Zresztą dwa najbardziej dynamiczne światopoglądy, które ścierają się z sobą w dzisiejszym świecie — katolicyzm i komunizm — zawierają w sobie również deterministyczną wizję „końca historii”, jeśli nie końca świata. Materializm historyczny, który podaje się za filozofię historii, jest co najwyżej komentarzem do urywka dziejów ludzkości. Ustrój rodzinny, szczepowy, feudalizm, kapitalizm, rewolucja, dyktatura proletariatu — dotąd wszystko w porządku, jeśli kto chce. Ale utopia, złoty wiek, to zakończenie z bajki dla dzieci, gdzie społeczeństwo bezklasowe „żyje wiecznie szczęśliwe” — to już nie jest historia. Historia ma początek w świadomości ludzkiego gatunku, ale nie ma końca. Jest jak potok, który wiecznie płynie, szlifuje leżący na dnie żwir — nasze życia.

Z katolicyzmem sprawa przedstawia się w sposób bardziej złożony. Poszanowanie jednostki i uznanie wolnej woli sprawia że determinizm historyczny katolicyzmu przejawia się na poziomie na pół metafizycznym i trudno jest zdecydować ile ma z historią wspólnego. Tym niemniej każdy katolik musi wierzyć, że kiedyś, przed „końcem świata” będzie jeden pasterz i jedna owczarnia.

Nawiasem mówiąc, tkwi w tym dziwny paradoks. Zarówno Watykan jak Moskwa mają pewność ostatecznego zwycięstwa. Jakkolwiek się potoczą wypadki, niezależnie od polityki Stalina czy akcji papieża, pierwszy z nich wie, że musi nastać doczesna utopia, drugi zaś, że w ostatnim rozdziale Pankracy zawoła *Galilee vicisti!* Pomimo to, najbardziej uniwersalnie aktywne ośrodki — to właśnie Watykan i Kreml.

To deterministyczne stanowisko, to oczekiwanie doczesnego, lub pół-mistycznego millenium, tkwi dziś głęboko w podświadomości każdego Europejczyka. Europejczyk czuje, że siły nad którymi nie posiada kontroli pchają naszą cywilizację w przepaść. W przepaść, z której nie ma powrotu, w utopię, lub w apokalipsę.

Trudno zresztą osądzić o ile owe apokaliptyczne wizje są traktowane dosłownie przez samych proroków. Dzisiejszy pisarz polityczny, powieściopisarz czy poeta operuje zapewne swoistymi metaforami, w których energia atomowa, rada mędrców, sztuczne zapłodnienie, odpowiada skrzydlatym lwom i stojącym słońcom z prorocstw Daniela czy Ezechiela. W każdym razie liberał i humanista nie może bez zastrzeżeń poddać się sugestii tych wizji w których abstrakcja naukowa, ekonomiczna czy metafizyczna wyklucza wiarę w człowieka, w jego instynktowne, wiecznie odradzające się przywiązanie do wolności. Wolny wybór i czyn, wybór pomiędzy jednym czynem i drugim — oto postawa liberała, która trzyma go wewnątrz ram własnej cywilizacji i stanowi zarazem jej obronę. I dlatego dla liberała otwarte jest tylko jedno okno na przyszłość — okno historii.

3.

Historia nie zna utopii, ani apokalipsy. Zasadą historii jest ciągłość. Cykliczna ciągłość ruchu koła, czy stała, płynna ciągłość wód strumienia o prądzie raz wartkim, raz leniwym — to już kwestia interpretacji historii. Historia nie jest abstrakcyjną nauką, z której można wyciągnąć nieomylnie reguły. Myślę, że nie ma dziedziny bardziej konkretnej, o materiale w równym stopniu „jedynym”, podobnie jak jedyne i niepowtarzalne jest ludzkie życie.

Może jednak warto zwrócić uwagę na stosunek historyków do upadku przeszłych cywilizacji, aby z pewnej perspektywy móc spojrzeć na możliwy upadek naszej własnej.

Jako motto tych rozważań na marginesie lektury wezmę czwartą Eklogę Wirgiliusza:

*„Już nadszedł ostatni wiek Kumejskiej przepowiedni;
Narodził się ponownie wielki porządek stuleci.
Już powraca dziewica, powraca Złoty Wiek;
Otóż i nowa rasa zestana z wysokich niebios...
Będzie znów nowy Tyfis i znów wypłynie łódź Argo
Z wybranymi bohaterami; powtórzą się stare wojny
I znów pod Troję wystany będzie wielki Achilles”.*

Dziwnie wzruszającą ma dla mnie wymowę ta zapowiedź sprzed 2000 lat, że „wypełniły się czasy”, że nowi Argonauci

ponownie wyruszą na wiekopomną wędrówkę, zaś „wielki Achilles” znajdzie się kiedyś znowu pod murami Troi.

Dla historyków klasycznych problem przemijania był zrozumiały i naturalny (choć nie rozważali oni oczywiście zagadnienia przemijania cywilizacji). Tucydides i Tacyt — to tragiczna i pesymistyczna interpretacja historii. Biegiem historii rządzi w ich pojęciu ślepy bożek — klasyczna Fortuna. Każdy człowiek i każde państwo ma swoją godzinę. Geniusz i cnota mogą zrealizować wszystkie możliwości tej szczęśliwej chwili, ale żadna siła ludzka nie byłaby w stanie przedłużyć jej i zatrzymać koła Fortuny. Jest w tym ujęciu głęboki pesymizm, ale również i element stoickiej rezygnacji. Smutek wynikający z pewności, że Ateny nie mogą trwać wiecznie, zrównoważony jest może świadomością, że kiedyś musi runąć również i perska tyrania.

Powtórzy kiedyś tę myśl w krótkim epigramie Wolter w rozważaniach nad upadkiem cesarstwa rzymskiego: „*Cet empire est tombé parce qu'il existait. Il faut bien que tout tombe*”.

W dzisiejszej chwili właśnie upadek Rzymu ma dla nas specjalną wymowę. Pamiętam jak przed dziesięcioma laty w szkockim wiejskim domu pierwszy raz zagłębiłem się w „History of the Decline and Fall of the Roman Empire” Gibbona, jak zwolna zaczął na mnie działać urok długich, kwiecistych zdań którymi ten dworzanin Augusta urodzony w XVIII wieku buduje swój lament nad upadkiem cesarstwa. Koniec XVIII wieku był istotnie pod wieloma względami repliką złotego wieku Augusta. Sceptycyzm, epikureizm, kultura literacka, elegancja życia i pewność istnienia, zasadniczy brak wątpliwości w celowość egzystencji swojej i świata łączy tych ludzi dwóch epok, które we wszystko inne wątpiły. I dlatego Gibbon pisze swoją historię jak gdyby od wewnątrz, patrzy na wypadki oczami Horacego bardziej może niż Wirgiliusza. To co dla tylu chrześcijan jest cudem, zwycięstwo słabości nad siłą, ducha nad materią, jest dla Gibbona zwykłym rozwojem ludzkich spraw, w którym łatwowierność i entuzjazm tłumów w połączeniu z okolicznościami ekonomicznymi i wojskowymi epoki rujnują wielką i podziwu godną cywilizację. Gibbon uważa Kościół i barbarzyńców za raka toczącego klasyczną cywilizację, osłabioną przez wojny Hannibala. I stąd „Historia schyłku i upadku cesarstwa rzymskiego”, mimo że Gibbon doprowadzi ją aż do wzięcia Konstantynopola przez Turków, jest właściwie historią rozkładu wyłącznie, nie budowy. Dla Gibbona historia chrześcijańskiego cesarstwa i naszej cywilizacji, która z nim razem powstała jest historią cienia i iluzji. Cienia strzaskanej klasycznej kolumny.

Gibbon załamuje ręce nad końcem jednej cywilizacji — nie chce uznać powstania następnej, która jego samego wydała.

Inny charakter od dzieła Gibbona ma „A Study of History” profesora Toynbee. Pierwsze z nich jest „historią”, drugie właściwie „filozofią historii”. Cały ciężar erudycji, cała sumienność badacza, cała intuicja genialnego historyka złożyły się na tę przekonującą analizę powstania, wzrostu i upadku wszystkich przeszłych cywilizacji. We wszystkich działały te same elementy, wszędzie Toynbee potrafił ukazać podobny wzór. Ale Toynbee jest wierzącym chrześcijaninem i dlatego sądzi, że dwadzieścia cywilizacji przeminęło, ale nasza nie musi przeminąć. Historia pisana z wiarą, która zawiera w sobie już napisany ostatni rozdział dziejów ludzkości nie jest (podobnie jak historyczny materializm) historią.

4.

Pisząc o wizjach przyszłości porównałem ten ich gatunek, który w moim przekonaniu jest zgodny z myśleniem historycznym do wizji wirgiliuszowskiej Sybilli, przepowiadającej założenie Rzymu przez Eneasza.

Chciałbym dalej wyjaśnić cel tego krótkiego eseju, nawiązując do odczytu wypowiedzianego przez Gide’a w Oxfordzie w 1947 roku. Gide cytuje tam ustęp z Eneidy, w którym Wirgiliusz opisuje ucieczkę Eneasza z płonącej Troi ze swym sędziwym ojcem Anchizesem na barkach. Zdaniem Gide’a, ustęp ten posiada głębokie symboliczne znaczenie: Eneasza niosł na swych ramionach nie tylko swego ojca, ale również cały ciężar przeszłości i tradycji. W ten sam sposób, mówi Gide, uciekamy obecnie z płonącego grodu naszej cywilizacji, z ciężarem naszej chrześcijańskiej przeszłości na barkach, chrześcijańskiej cywilizacji opartej na poszanowaniu jednostki.

I dlatego może, między innymi, Eneida jest największym „klasycznym” poematem: z powodu tego powiązania Troi i Rzymu, Homera i Wirgiliusza, który przecież z kolei będzie przewodnikiem Dantego po zaświatach.

Wierzę głęboko, że każdy człowiek jest wytworem cywilizacji w której się urodził i że cywilizacja ta jest zamkniętym światem: nie możemy jej opuścić, nie możemy właściwie sądzić innych cywilizacji, gdyż nawet przypuszczając, że można opanować historię, literaturę, pojęcia cywilizacji odmiennej od naszej, zawsze nam będzie brak reakcji emocjonalnych, podświadomych, które

wytworzyć mogą tylko pokolenia. Chociażby dlatego, obrona naszej cywilizacji w jej aspektach najbardziej zasadniczych nie jest wyłącznie zagadnieniem moralnego wyboru, ale również jedynym stanowiskiem, które możemy zająć angażując pełnię naszego istnienia.

I dlatego rozważania czy po upadku naszej cywilizacji nastąpi wieczna noc, czy też powstanie nowa cywilizacja w której dążenie człowieka do wolności znajdzie znów wyraz, aczkolwiek różny, posiada znaczenie czysto teoretyczne.

A jednak, chociaż bolesna wydaje się nam myśl, że nasza cywilizacja może nie być wieczna, i że na jej miejsce przyjdzie może nowa, poczęta nie nad Morzem Śródziemnym, lecz nad Missisipi czy na stokach Uralu, obraz Eneasza, który z płonącej Troi wynosił starego ojca bardziej jest zgodny z wiarą w wartość i wagę człowieka niż obraz bramy z napisem: *Lasciate ogni speranza...*

(*Kultura* nr 12, 1950)

SPIS TREŚCI

<i>Słowo wstępne</i>	7
<i>Zamiast życiorysu</i>	9

C z ę ś ć I

ZBIEGI OKOLICZNOŚCI

<i>O „Ziemi Ulro” po dwóch latach</i>	17
<i>Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu</i> ..	35
<i>Od bosości do nagości (o nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)</i>	42
<i>Zygmunt Hertz, mój przyjaciel</i>	72
<i>Czyste malarstwo czy poetyka</i>	77
<i>M a r y n i a</i>	91
<i>Lebenstein — mitotwórca ludzkiej natury</i>	94
<i>Pamięci Auberona</i>	106
<i>Czwórjęzyczne kłopoty</i>	114
<i>Notatki o „majowej rewolucji”</i>	119
<i>Sielskie, anielskie?</i>	137
<i>Dwugłos o Iwaszkiewiczu (z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim)</i>	144
<i>O „Kulturze” dla Francuzów</i>	153
	421

C z ę ś ć II

O PRZECZYTANYM I PRZEŻYTYM

<i>Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza</i>	173
<i>Dramat i anty-dramat</i>	186
<i>Tajny ładunek korsarskiego okrętu (na marginesie tłumaczenia „Trans-Atlantyku”)</i>	191
<i>Poeta i przyroda</i>	203
<i>Poeta i historia</i>	226
<i>Klasyk na wygnaniu</i>	234
<i>Czesław Miłosz — historyk literatury Rzeczypospolitej</i> ..	238
<i>Dział wód</i>	246
<i>Lumen obscurum — o poezji Aleksandra Wata</i>	250
<i>Antoni Słonimski i jego ojczyzna</i>	262
<i>Trzy pory roku Kazimierza Wierzyńskiego</i>	269
<i>Ostatnie lata</i>	289
<i>Bluzka z błękitnych perł</i>	293
<i>Paweł Hostowiec czyli o wysiłku wyobraźni</i>	299
<i>Ostatni polski encyklopedysta (wspomnienie o Józefie Michałowskim)</i>	304
<i>Prekursor anachroniczny</i>	312
<i>Notatki o żałobie</i>	316
<i>„Hańba” czy wstyd?</i>	326
<i>Czapski nareszcie scalony</i>	331
<i>Z Józefem Czapskim w Luwrze (czyli o nieodrobionym zadaniu)</i>	335
<i>O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej</i>	341
<i>Awangarda i rewolucja</i>	361
<i>Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”</i>	375
<i>Nowe oblicze Marksa i Malthusa</i>	382
<i>O kulturze masowej inaczej</i>	394
<i>O realizmie na tle Mezzogiorna</i>	405
<i>Apokalipsa i perspektywa</i>	413



ACHÈVE D'IMPRIMER
LE 28 MAI 1982
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE RICHARD
24, RUE STEPHENSON,
PARIS (XVIII^e).

Dépôt légal : 2^e trim. 1982.

N^o d'impression 4712

£ 12.5
750,0

Odkwaszone

24-09-2000

Orbis Books LTD
LONDON

20.11.83

ORBIS BOOKS

812.50