

Aby rozpocząć lekturę,
kliknij na taki przycisk ,
który da ci pełny dostęp do spisu treści książki.

Jeśli chcesz połączyć się z Portem Wydawniczym
LITERATURA.NET.PL
kliknij na logo poniżej.



Tadeusz Nyczek

EMIGRANCI

Tower Press 2000

Copyright by Tower Press, Gdańsk 2000

Zawsze wierzyłeś, że prawdziwym celem pisania jest dotrzeć do wszystkich ludzi i zmienić ich życie. Co jednak, jeśli taki cel jest nieosiągalny? Czy traci przez to sens?

(. . .) Jeśli nie możesz zbawić świata, dlaczego miałbyś się troszczyć o to, czy masz dużą czy małą publiczność?

(Czesław Miłosz, Noty o wygnaniu)

Od autora

Pamiętamy, jak to było w tej sztuce: w niewielkiej komórce, pod schodami wielkiego domu (wielkiego świata) wegetowało dwóch emigrantów. AA, intelektualista, wyjechał, bo chciał być wolny. XX, prostak, wyjechał, bo chciał się dorobić. Nierówne, można rzec, ambicje. Pełna kabza wobec wolności... Jakież niesmaczne, niemoralne zestawienie.

Dla kogo, przepraszam, niemoralne? Powiedzmy wprost: dla każdego duchowego współnika AA. Inteligenta, intelektualisty, artysty, filozofa. Czytelnika, jakże by inaczej, *Ksiąg pielgrzymstwa* i Norwida, Brzozowskiego i Gombrowicza. Prostak XX ma na swoją obronę tylko ilość tak samo jak on myślących; jest ich za to legion. Czyżby zatem spór między wyborem wolności a wyborem dostatku rozstrzygał się między jakością a ilością?

Mroźek w ogóle nie podejmuje takiego sporu. Zostawia na boku oczywistości: że człowiek najpierw musi zjeść, a potem może czytać Norwida. Że emigracja jest produktem głównie nędzy, a potem głodu myśli, co zresztą wynika z poprzedniej sentencji. W sumie jest to spór nie mający wspólnej podstawy. Bywa jeszcze inaczej. Jeden wyjeżdża, bo żyć bez wolności nie może i pieniądзом nic do tego. Oraz tysiące sytuacji pośrednich, jak zwykle najpowszechniejszych.

Istotne jest to, że dwóch ludzi w obcym miejscu podejmuje inne życie. Jest to elementarny aksjomat, z którym każdy musi sobie dać radę na własny rachunek. Jeśli ma się w tym kontekście pojawić jakieś równie elementarne pytanie, to dotyczyć może tylko skuteczności wyboru. Emigracja nieskuteczna jest bowiem klęską, decyzją poronną (lepiej było wobec tego zostać w kraju). Przegrany jest zarówno ten, kto – wyjeżdżając dla pieniędzy – żyje w biedzie, jak i ten, co pojechał po wolność, a czuje się nadal zniewolony. Są to sytuacje, których emigracja bardzo nie chce dopuszczać do świadomości, ze zrozumiałych przecież względów. Czy w związku z tym nie jest to najgłębszy dramat każdej emigracji? Tyle, że spychany na dno samowiedzy, przesłaniany mnóstwem pseudoracji (czasem po prostu racji), zmyłkowych usprawiedliwień.

Nie, nie osądzam emigracji z pozycji nie – emigranta. Opowiadam tylko nadal *Emigrantów* Mrożka. XX zarabia pieniądze, ale żyje w nędzy. I nie ma nic do rzeczy, że oszczędza; de facto jest chytrym marzycielem, który sam siebie oszukuje. AA może wykrzykiwać słowa na W, zabronione w kraju, ale zniewala go poczucie winy z powodu niedopełnionego obowiązku moralnego: wyjechał między innymi po to, by napisać prawdziwą książkę o prawdziwej wolności. To właśnie nieskuteczność emigracji jest wspólnym mianownikiem nieszczęść AA i XX, a zarazem podstawą równorzędności racji dramatycznych. Niezależnie od ich moralnej kategoryzacji.

Nie jestem do końca pewien, czy to, co wyżej napisałem, odnosi się bezpośrednio do mojej książki. Sądzę (prywatnie) że raczej nie. Ale przecież świadomie, za zgodą właściciela, zapożyczyłem tytuł od autora *Emigrantów*. Coś więc w tym być musiało... Owszem, ale w innym sensie. Jest to książka o kilku kolegach AA. Tym się jednak różniących od bohatera sztuki, że

napisali czy próbują nadal pisać swoje książki o wolności. Jest wśród nich także twórca postaci AA.

W ogóle książka zaczęła się od tego tytułu. A raczej od momentu, kiedy musiałem sobie wreszcie ostatecznie uświadomić, że kilku moich przyjaciół, z którymi częściej lub rzadziej spotykałem się w ciągu minionych lat kilkunastu, to jest od końca lat sześćdziesiątych po osiemdziesiąte, po prostu wyjechało, że ich długie wakacje przemieniły się w drugie życie, i że odtąd jestem skazany na przebywanie tylko z ich książkami. Taka jest prawda: książkami emigrantów. Czyli że rozeszły się ścieżki naszych bezpośrednich, wspólnych doświadczeń, z których wspólnie czerpaliśmy podjęty do rozmów, twórczości i życiowych wyborów.

Swoista bezwzględność i brutalność uświadomienia sobie tej sytuacji zmusiła mnie niejako do prób oswojenia jej na własny użytek. Jeśli dotąd dzielił nas czy łączył wspólny wysiłek zrozumienia otaczającego świata (resztę doświadczeń zostawialiśmy stosunkom towarzyskim), to teraz przyszło do konieczności zrozumienia także ich i n n o ś c i. Stali się więc – obok własnych dzieł – jakby dodatkowym obiektem do „odczytania”, pytaniem domagającym się osobnej odpowiedzi.

Oczywiście, nic nowego. Emigracja literacka ma u nas przecież tak długą tradycję. Pojawiały się nawet ostatnio próby teorii zjawiska (por. praca zbiorowa *Pisarz na obczyźnie*, Wrocław 1985). Co innego jednak obcowanie z tradycją, co innego żywe życie. Jak dziecko, które, niedowierzając, musi wetknąć palec do kontaktu, każdy musi przejść swoją Tomaszową drogę podejrzeń, czy aby tak jest naprawdę, jak mówią uczone księgi. Rzadko fascynowała mnie literatura dla samej literatury, na marginesach lektur starałem się podglądać autora, zadawać mu z głupia frant pytania zgoła spoza liter książki. Jestem pod tym względem wyjątkowo złym uczniem na przykład strukturalistów – i zapewne nieodrodnym potomkiem tak zwanych naszych czasów, które postawiły osobiste doświadczenie autora pośród centralnych zagadnień twórczości. Fakt, że los niektórych z moich przyjaciół stał się tematem ich nowych książek, był mi tylko wodą na młyn, oliwą do ognia. A tak właśnie się stało, za sprawą najzupełniej naturalnego odruchu, że pierwsze teksty, jakie napisali za granicą, były w dużej mierze autokomentarzem. Jest nim przecież zarówno zbiór esejów Adama Zagajewskiego *Solidarność i samotność*, jak zbiór wierszy Stanisława Barańczaka *Atlantyda*.

Temat mnie wciągnął. Tym bardziej, że znów rozgorzał spór między „krajem” a „emigracją”, któryż to już w naszych dziejach. W okresie „Solidarności” wyjechało z Polski kilkadziesiąt tysięcy głównie młodych ludzi, wychowanków PRL, którzy od matki – ojczyzny nie dostali wiele więcej ponad kilkunastoletnie (wtedy; dziś wygląda to jeszcze gorzej) czekanie na mieszkanie i wątpliwe satysfakcje z pracy. Nie mówię o trudach dnia codziennego, bo mdło mi się robi na samą myśl o tym temacie. Po stanie wojennym jeszcze ich przybyło. Ale wówczas nagle się okazało, że poza granicami znaleźli się także ci, którzy albo nie zdążyli wrócić, albo wrócić wtedy nie mogli bądź już nie chcieli. Nie udała się wprawdzie rządowa akcja wypchnięcia poza Polskę internowanych dysydentów, ale tamci nie wrócili. Jedni uznali, że stamtąd będą mogli lepiej służyć Sprawie, drudzy po prostu już nie byli w stanie dłużej znieść poniewierki i beznadziei. Jeszcze inni – casus Blumsztajn – podjęli próbę powrotu, ze znanym zakończeniem.

Michnik napisał w więzieniu list do współtowarzyszy odsiadki pod charakterystycznym tytułem *Czy emigrować?*, gdzie deklarował pozostanie jako wybór zachowania twarzy miast ratowania głowy. Kilka lat później przyjaciel Michnika, Wojciech Karpiński, napisze, w Paryżu, inny tekst, zatytułowany równie symptomatycznie: *Broń ostatnia*, gdzie podniesie sprawę emigracji intelektualnej jako jednej z koniecznych *ostatnich broni* przeciw zniewoleniu serc i umysłów.

Szczerze mówiąc, nie chcę być stroną w tym starym sporze: zostać, wyjechać. W gruncie rzeczy najzupełniej solidaryzuję się z wnioskami Karpińskiego z wyżej przywołanego eseju: *Literatura z natury rzeczy wymyka się regułom; literatura emigracyjna, mówi o tym polskie*

doświadczenie dwóch ostatnich stuleci, nie poddaje się politycznym kodyfikacjom, zyskuje polityczne znaczenie wówczas, gdy uczy wewnętrznej swobody. Bój napowietrzny toczy się nie tylko i nie przede wszystkim między zwolennikami ideologii, partii czy obozów, istotny jest również ten, który w powojennej polskiej kulturze rozegrał się (. . .) w umyśle każdego człowieka broniącego swojej wolności, gdziekolwiek by on przebywał, w kraju czy na emigracji.

Pytania, jakie zadają w tekstach tej książki, są więc pytaniami nie o powód czy sens bycia emigrantem, ale o każdorazowe skutki poznawcze, filozoficzne, artystyczne; co z tych wyborów wynikało dla myśli, dla literatury i dla kultury (dla mnie wreszcie). Chciałbym jednak z góry uprzedzić: nie jest to książka tak naprawdę tylko o emigrantach, choć temat emigracji przewija się bardziej czy mniej wyraźną nicią przez wszystkie teksty, jako że każdy z bohaterów w jakimś momencie swojego życia wybrał emigrację, z jawnymi skutkami dla swojej twórczości.

Są tam też pytania o pewne zewnętrzne i wewnętrzne postawy – życiowe, duchowe. Aleksander Wat, Jan Kott, Sławomir Mrożek. Wspomniani Zagajewski i Barańczak. Jakże różne, a przecież w tak wielu punktach zbieżne doświadczenia, niekiedy nawet zbieżne wnioski, choć mowa o trzech pokoleniach. Ale kiedy teraz, już po złożeniu całości, przeglądam jeszcze raz luźne kartki maszynopisu, widzę, jaką na przykład drogę przeszło centralne zagadnienie zarówno tzw. naszych czasów, jak twórczości tych pisarzy: mianowicie socjalistyczna Polska i wszelkie stąd wynikłe konsekwencje. Dla Aleksandra Wata była to dosłownie kwestia życia i śmierci – dać świadectwo prawdzie o komunizmie. Dla Adama Zagajewskiego jest to już sprawa takiej oczywistości, że dla dobra kultury i nawet zdrowia psychicznego należałoby temat komunizmu przełożyć na właściwe mu miejsce – gdzieś tam obok spleśniałej skórki chleba. Na wsze strony opisany i obgadany, niczym już nie mogący zaskoczyć, nie zasługuje na lepsze potraktowanie. Oto wymierny dowód przydatności wieloletnich wysiłków intelektualistów. Także tych, którzy są bohaterami tej książki, nie wyłączając rzeczonoego Zagajewskiego.

Przyznam się, że miałem trochę nieczyste sumienie zabierając się do pisania. Cóż mnie, który „został” (co nie było żadnym bohaterstwem, ani nikt mnie nie wyrzucał, ani nie proponował wyjazdu, anim się nad tym sam zastanawiał, po prostu „zostałem” i tyle) dłużyć w duszach i tekstach tych, co „wyjechali”? Teksty – proszę, ale ludzie? Próbowałem się wykręcić tłumaczeniem, że chodziło mi o takie teksty, takie książki, które noszą szczególne piętno autobiografizmu. To szczerza prawda: u źródeł każdego ze szkiców stała najintymniejsza książka danego autora – od *Dziennika bez samogłosek* poczynając, na *Atlantydzie* kończąc. Gdyby ktoś miał wątpliwości przy Kotcie – oto *Kamienny Potok*. Jedynie z Mrożkiem trochę inaczej, ale czyż jego sztuki, począwszy od *Emigrantów*, nie są na poły zamaskowanymi autobiografiami?

Było to jakieś usprawiedliwienie, ale tylko połowiczne, w każdym razie dla mnie. Jak pisać o cudzych doświadczeniach, tak specyficznych, samemu niczego nie doświadczywszy? Tym bardziej, że materia nadzwyczaj delikatna, drażliwa... Po napisaniu dwóch szkiców zdecydowałem się wyjechać, choć nie był to oczywiście jedyny powód do wyjazdu. Nie na zawsze, na trochę. Otóż mam brata emigranta, z którym widziałem się ostatnio wówczas, gdy jeszcze emigrantem nie był, a nieco lat upłynęło. Postanowiłem połączyć rodzinne z pożytecznym. Wyjechałem więc do kraju, który w ostatnich czasach zrobił największą bodaj karierę wśród nowej emigracji, mianowicie do Australii. Nie jest to kraj emigracji intelektualistów, a w każdym razie są tu w tak znakomitej – proporcjonalnie – mniejszości, że tę swoją ilościową nikłość uważają za największe nieszczęście, istny dopust boży. Mogłem jednak tym sposobem znaleźć się jakby w trzecim miejscu świata, szczególnie korzystnym dla świadka – obserwatora, bo na przecięciu rozlicznych kompleksów, od politycznych po prywatne, ale poza głównymi nurtami światowych swarów polonijnych wykrzywających z natury każdą

perspektywę. Nasłuchałem się przecież, napatrzyłem. I wróciłem, kilka dni po tym, jak postawiłem ostatnią kropkę tej książki.

Wolałbym, aby teksty w niej zawarte układały się wedle chronologii powstawania. Zwyciężyła jednak konieczność innego porządku, mam nadzieję, czytelnego. Niestety, poprute szwy zaburzonej chronologii są zbyt widoczne. Przepraszam.

Melbourne, czerwiec 87

Bach na dachu Łubianki

*Płaciłem. Za wszystko. Ciałem moim
[i duszą moją.*

(Aleksander Wat, *Buchalteria*)

Z odprysków, ułamków, fragmentów, z wierszy, opowiadań, artykułów, wyznań, rozmów, notatek, z ocalałych okrucich słów i zdań (a jednak coś pozostanie – chyba na zawsze – nieodczytana) powoli wyłania się ostateczna już Całość. Dla Aleksandra Wata byłaby to satysfakcja nader przecież wątpliwa. Miał do końca przekonanie, że ta Prawdziwa Całość nigdy mu się już nie złoży. Nie napisze ani dzieła swojego życia, Wielkiej Księgi Wszystkiego, ani też to, co po nim zostanie, nie ma prawa pretendować do czegoś większego niż okrucy niedosiężnego spełnienia.

Gdyby mógł jednak cofnąć film swego życia do początków, być może własna droga wydawałaby mu się bardziej konsekwentna w swojej nieodwracalnej konieczności. Należał w końcu do tych twórców XX wieku, którzy zaczęli od degradacji form i idei zmierzających do filozoficznej i artystycznej Całości. Mógł wybrać inaczej. Debiutował równolegle z tymi, którzy spokojnie do takiej Całości zdążali, nie negując ani świata wartości egzystencjalnych, ani estetycznych (myślę oczywiście o Skamandrytach). Wyzwanie futurystyczne (czy, jak wolał Wat, dadaistyczne) skądinąd o wiele bardziej zobowiązywało, bo pierwszy gest odmowy zawsze trwalej niż gest zgody odciska się na przyszłym życiu. Wat zaś należał do tego rodzaju osobowości, które nigdy nie zapominają o powinnościach wynikłych z k a ż d e j decyzji człowieka, obojętne, będącej grzechem czy zasługą. Traumatyczna pamięć wyświetlała mu całe życie jednocześnie: stąd tak liczne powtórzenia i nawroty tych samych faktów, zjawisk, lektur. Życie Wata opisane w jego książkach zaiste przypomina obrazy kubistyczne, których ambicją było ukazanie wszystkich naraz aspektów rzeczywistości. Być może – po prostu – taka właśnie miała być ta Całość, której istnienia nie przeczuwał, bo marzył o Spójnej Księdze, a układała się, wznoszona ręką jednego majstra, wieża Babel.

Od futuryzmu, jak zresztą wszyscy futuryści, po jakimś czasie odszedł. Pamiętał do śmierci, że jedna z ciotek z obrzydzeniem wyraziła się o kaleczeniu języka. Że siostra aktorka z najwyższą niechęcią czytała jego wiersze na futurystycznym wieczorze. Problem degradacji słów miał się później stać jedną z jego intelektualnych obsesji. Stalinizm też degradował język.

Stanisław Barańczak (w *Etyce i poetyce*) zapisał swego czasu niezwykle trafną uwagę, że właśnie futuryści ze wszystkich polskich (czy tylko polskich?) ugrupowań artystycznych – intelektualnych przeszli w życiu najwięcej, a ich losy, także literackie, świadczą o jakimś niezwykłym zaiste stężeniu doświadczeń epoki. Trudno powiedzieć, czy w związku z tym mogą pretendować do miana szczególnie powołanych świadków tak zwanych naszych czasów, ale

jeśli już ktokolwiek, to bodaj oni najprędzej. Jeśli losem XX wieku była Wielka Odmowa („Bóg umarł”, i nie tylko on), to futuryści są przypadkiem klinicznym. Odmowa tradycji, religii, nawet kultury, żeby poprzestać tylko na takim trywialnym wyliczeniu. (W ogóle czymże innym była awangarda?) I jeśli losem tego wieku był też Wielki Powrót – często do tych samych odrzuconych źródeł – to nikt tak jak futuryści nie zaświadcza o udziale w tym powrocie. Jeśli losem była polityka i jej straszliwe konsekwencje... Jeśli komunizm... Doprawdy ta układanka staje się zbyt łatwa.

Typowość losów Wata należy jednak rozpatrywać w dość specyficznym kontekście – podobnych mu losów i n d y w i d u a l n y c h, różnych przecież od codziennej zbiorowej egzystencji ludzkości, o ile coś takiego jak „zbiorowa egzystencja” może być argumentem w dyskusji. Nie było mu oszczędzone nic z grozy czasów, w jakich żył, a nawet więcej, jeśli zostawał doświadczany, to dlatego między innymi, że zdecydował się na życie w oporze. Los samotnego intelektualisty nie jest, rzecz jasna, niczym nowym także w wieku dwudziestym, a wręcz przeciwnie, stał się ulubionym, jakby nawet lekko masochistycznym tematem sztuki i literatury. Spoglądając na epoki poprzednie wyłowimy bez trudu wcale pokaźną armię męczenników za wiarę, ale już rzadko da się wskazać przykład cierpienia za wiarę będącą tylko samoobroną. Jeśli nasz wiek coś naprawdę wniósł do zbiornicy cierpień wszechczasów, to ów nowy zaiste wynalazek, jakim było zadawanie tortur, ze śmiercią włącznie, za to tylko, że się p o w i n n o było być kimś innym niż wskazywało urodzenie, wychowanie i sposób bycia. Wychowanie ku inności – oto program naszych współczesnych pedagogów, którzy szkolną izbę zamieniali z upodobaniem na areszt śledczy. Wata – i jemu podobnych – gubiło to, że chciał być inny, ale w znaczeniu najbardziej wrogim doktrynerom inności: mianowicie inny od doktrynerów.

Zresztą nie tylko od nich. W pewnym miejscu swoich notatników przypomina znany wiersz Słonimskiego, program niezależności: w monarchii być republikaninem, a za republiki – królem. Wybór postawy życiowej nie może być zresztą pochodną tyleż świadomości, co atawizmów zrodzonych pod określoną konfiguracją ciał niebieskich. Nie chciałbym przeceniać kombinacji astrologicznych (już widzę drwiące uśmiechy kolegów krytyków), ale znam kilku wcale poważnych ludzi, których bynajmniej nie zdziwiłby fakt, że kilkuletni brzdąc urodzony pod znakiem Byka podrzuca ukochanej niani, prostej chłopce katoliczce, bagatelną kwestię, że mianowicie ludzie pochodzą od małpy, co czyni zresztą w celach wyraźnie prowokacyjnych. Może żelazna odmowa przyjęcia paszportu sowieckiego nawet za cenę śmierci własnej i najbliższych nie ma wiele wspólnego z tamtą dziecinną enuncjacją, ale byłbym ostrożny w totalnym lekceważeniu pewnych postaw, gestów i pomysłów, jakie jawią się w słowach i czynach człowieka niekoniecznie posługującego się umysłem w stanie nieustannej samokontroli. Opór m i m o c h o d e m, odrzucenie odruchowe mogą mieć swoje konsekwencje równie poważne, co każde działanie podjęte z zimną świadomością. Sięgnijmy do podręcznych przykładów. O tyle tu odpowiednich, że z tego samego podwórka literackiego. Tyrmand odmawiający udziału w stalinizmie, bo lubił nade wszystko kolorowe skarpetki (na Boga, wiem, że nie był to jedyny powód). Herbert zajmujący się estetyką, którego zmogła potęga smaku. Jan Józef Szczepański, który powie Jackowi Trznadłowi: *W tych późnych latach czterdziestych czy wczesnych pięćdziesiątych miałem, jak teraz widzę, szczęście, że nie wszedłem wtedy do tego establishmentu literackiego, który w jakiś sposób ludzi bardzo rozmiękczał. Nie wszedłem (. . .) nie dlatego, że świadomie rękami i nogami się przed tym bronilem, tylko że po prostu jakoś nie mogłem się przełamać.*¹ Niewiele wcześniej powiedział zresztą zdanie, które aż nadto coś przypomina: *Ja to gdzieś napisałem: tak mi się zdaje, że gdybym żył w czasach chrystianizacji Polski, to pewnie byłbym wtedy ostatnim poganiem.*

¹ *Śnił mi się dyktator bez butów*, rozmowa z Janem Józefem Szczepańskim, [w:] Jacek Trznadel, *Hańba domowa*, Kultura, Paryż 1986, str. 308.

Sytuacja Wata, rzecz jasna, była tyle odmienna, że nie wynikała ze swoistej bierności, niemożności, powiedzmy, „estetycznej” czy abominacyjnej. Pierwsza, futurystyczna odmowa Wata nosiła znamiona wcale świadomej agresji, prowokacji. Odmowa druga, natury politycznej, nie była już agresją, a tylko zajęciem stanowiska: przeciw sanacji, za komunizmem (ale, co symptomatyczne, do partii nigdy nie należał). Potem, do końca, było już zadośćuczynienie tym krótkim, komunizującym latom na przełomie drugiej i trzeciej dekady wieku, co w sytuacji Wata, mieszkanka stalinowskiej Warszawy, musiało być drogą wyłącznie pod prąd. Zaczęło się w latach dwudziestych, od oporu spontanicznego: awangarda, redagowanie *Miesięcznika Literackiego*, skończyło – na oporze z wewnętrznego musu, zobowiązania.

Na pierwszej stronie kompletu *Miesięcznika*, który w 1954 dostał w prezencie od przyjaciela i duchowego ojca jego komunizmu, Andrzeja Stawara, napisał wszak Wat znamienne słowa: *To jest c o r p u s d e l i c t i n i k z e m n i e n i a . H i s t o r i i m o j e g o z n i k z e m n i e n i a w k o m u n i z m i e , p r z e z k o m u n i z m . W w i ę z i e n i u k o m u n i s t y c z n y m p r z y s z ł o o p a m i ę t a n i e z u p e ł n e i o d t ą d , w w i ę z i e n i u , n a z e s ł a n i u , w P o l s c e p o d k o m u n i z m e m n i g d y n i e p o z w o l i ł e m s o b i e n a z a p o m n i e n i e o b o w i ą z k u e l e m e n t a r n e g o : z a p ł a c i ć , p ł a c i ć s o b ą z a t e d w a – t r z y l a t a m o r a l n e g o o b ł ę d u . I p ł a c i ł e m . 2 3 . 7 . 6 4 . B e r k e l e y .*²

Płacił ponad trzydzieści lat. Codziennie, całym sobą, swoim pisaniem i swoją chorobą, która go w końcu, pośrednio, zabiła.³ Przeklinał swój los dłużnika. Wielokrotnie w rozmowach z Miłoszem, w swoich notatkach i dziennikach wspominał, jaką to jest dla niego fizyczną i psychiczną męką. *Już same słowa: marksizm, leninizm, Stalin itd. są dla nie chorobotwórcze. Budzą we mnie taki wstręt, że gdy w r. 1962 pisałem książkę „Kilka rysów do przyszłego portretu Stalina”, brakło mi tylko trzech rozdziałów – z obrzydzenia zapadłem na uporczywą egzemę.*⁴ Ale mówił, pisał, płacił. Nie chciałbym być złośliwy, ale z niejaką melancholią przeczytałem wyznanie Jerzego Brauna, także jednego z tych, którzy przeszli swoje „znikczemnienie w komunizmie”, w odpowiedzi na postawioną kwestię, że dramat polskiego stalinizmu nie został tak naprawdę oddany przez żadnego z pisarzy podległych „znikczemnieniu” w latach czterdziestych i pięćdziesiątych: *Myślę, że trudno się tego spodziewać od naszego pokolenia, bo nas to brzydzi.*⁵

Należy się w tym miejscu konieczne wyjaśnienie. Nie zamierzam dawać żadnego „portretu” Aleksandra Wata, moje zapiski nie pretendują bynajmniej do wyczerpania tematu tego życia i tej literatury. Nie ma nawet jeszcze wszystkich podstaw do sporządzenia takiego „skończonego” portretu. Nie wszystkie wiersze odnalezione w archiwach zostały opublikowane, podobnie nie wszystkie wypowiedzi publicystyczne i literackie. Tekst, który piszę, jest raczej snuciem pewnych myśli na motywach głównie wierszy i *Dziennika bez samogłosek*, więc rzeczy bardziej intymnych, jakby prywatnych, choć przecież wszystkie inne dzieła Wata i wokół Wata towarzyszą mi w sposób jakże naturalny. O autorze *Bezrobotnego Lucyfera* napisano już sporo, a o głównym przedmiocie jego literackich i egzystencjalnych obsesji, komunizmie, wręcz całe biblioteki, więc byłoby doprawdy dalece posuniętą naiwnością twierdzić, że do „Watologii” da się wnieść jeszcze coś całkiem nowego, nieznanego, prawdziwie odkrywczego. A jednak wiem, że czegoś mi brak w czytanych tekstach o pisarzu, że, krótko mówiąc, w obliczu wyłaniania się dopiero Całości Wata jest jeszcze miejsce na wtrącenie kilku własnych słów. Instynkt (samozachowawczy) podszeptuje mi, że powinienem się

² Ola Watowa, *Wszystko co najważniejsze . . . Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, Puls, Londyn 1984, str. 122.

³ Chorował na tzw. zespół opuszkowy Wallenberga, maleńki skrzep umiejscowiony w mózgu, w centrum ośrodka bólowego.

⁴ Za notą *Od wydawcy*, [w:] Aleksander Wat, *Świat na haku i pod kluczem*, Polonia, Londyn 1985, str. 181.

⁵ *Były we mnie jakby dwie osobowości*, rozmowa z Andrzejem Braunem, [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa*, op. cit., str. 284.

zająć raczej literaturą niż osobą pisarza, traktować z najwyższą ostrożnością wszelkie wycieczki w stronę zadawania pytań – nie mówiąc już o odpowiadaniu na nie... – czymże to mianowicie jest Wat sam w sobie, Wat – człowiek, Wat – postawa, Wat – symbol wreszcie. Pozostaje mi jedyna obrona: w wieku XX osobiste doświadczenie autora stało się jedną z częstszych konwencji literackich, dominując nawet niekiedy wszelkie inne postawy poznawcze i – wręcz – estetyczne. Zresztą sam Wat daje bezpośredni asumpt do przyjęcia takiego właśnie punktu widzenia: . . . *obowiązywały dawniej kanony i rygory rzemiosła łatwo uchwytnie, rzeczą poety było fascynować, zarażać wzruszeniem, przekazać myśl logiczną, dyskurs, „przedmiot”. Dziś (to znaczy od lat bodaj stu) to wszystko jest skompromitowane, stare i zużyte, straciło sens istnienia. Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić.*⁶

Zbrojny w taki sukurs poety – zamykam to wtrącenie – wyznanie.

CIAŁO I DUSZA

Nie przypadkiem tak często i tak intensywnie wspomina Wat spotkanego w Saratowie, na więziennej trasie między celą a szpitalem, „starego bolszewika” Stieklowa; poświęcił mu zresztą osobne opowiadanie.⁷ *Szczupły, wysoki, przygarbiony, z wąską, dobrze uniesioną głową, sprawił na mnie zrazu wrażenie starego Anglika – wychowanka Eton.* I w innym miejscu: *. . . orli profil odpowiada jego samotnej wśród nas obcości. (. . .) Wygląd tego Stieklowa nie był ani sowiecki, ani rosyjski – po prostu ludzki.* Stieklów, po pańsku dumny, złorzeczył głośno Stalinowi, co było niezwykłym zjawiskiem na owe czasy i w jego sytuacji – w końcu stalinowskiego więźnia. Fascynacja Stieklowem jako i n n y m więźniem musiała Watowi zapaść głęboko w serce i świadomość; stanowił wszak swoisty symbol m o ż l i w o – ś c i manifestowania postawy niezależnej, godnej. Stieklów, zginął to prawda, niemal na oczach Wata, ale czyż sam Wat widział przed sobą jaśniejszą perspektywę niż własną śmierć na cudzych oczach?

Męka i śmierć intelektualisty; Stieklów był redaktorem gazety, „prawdziwym” starym komunistą, autorem książek o pisarzach i filozofach rosyjskich. Poddawali się robotnicy, urzędnicy różnych instancji, poddawali się starzy kryminaliści i młodzi urkowie. Szli na stalinowską rzeź z pokorą albo nienawiścią, ale jeden Stieklów – intelektualista, pisarz, Europejczyk z wychowania i wykształcenia – szedł na rzeź jawnie złorzeczając, opatrując rzeczywistość komentarzem, który się jej należał. Czynił to może i dlatego, że był niegdyś zaufanym samego Ojca Narodu i Stalin nie był dla niego niedosiężnym bogiem, ale cierpliwym – ponoć do granic brawury – słuchaczem ryzykownych politycznie anegdot Stieklowa. Może dlatego, że właśnie Europejczyk w Stieklowie nie mógł znieść pogardy dla człowieka, dla humanizmu, dla zwykłej logiki, całej tej potwornej azjatyckiej nienawiści. Wszystko jedno. Stieklów publicznie lżył Stalina. Tej nauki Wat nie zapomniał nigdy.

Europejczyk w bizantyjskim więzieniu, na słomie, w dwudziestu kilku na kilu metrach kwadratowych, poniżany, poniewierany, głodzony, przesłuchiwany, żarty przez robactwo. Któregoś dnia, właściwie był to zmierzch, Wat usłyszał na dachu Łubianki – podczas więziennego spaceru – dalekie radio nadające *Pasję wg św. Mateusza Bacha*.⁸ To będzie też prze-

⁶ Aleksander Wat, *Kartki na wietrze*, [w:] *Dziennik bez samogłosek*, Polonia, Londyn 1986, str. 173.

⁷ Aleksander Wat, *Śmierć starego bolszewika*, Kultura, Paryż 1964, nr 1-2, przedruk [w:] *Świat na haku . . .*, op. cit.

⁸ Aleksander Wat, *Mój wiek*, Londyn 1981, wyd. drugie poprawione, str. 122-127.

życie silnie traumatyczne. *Te dwadzieścia minut na dachu, mimo całej straszliwej monotonii dni i tygodni, i miesiący Lubianki, to było gęste przeżycie, niesłuchanie gęste. Ile można zmieścić w dwudziestu minutach! Czasami główną część życia swojego.*

Tadeusz Konwicki opowiadał Stanisławowi Nowickiemu⁹, że torturowani w niemieckich aresztach młodzi intelektualiści, tacy salonowi maminsynkowie, zachowywali się nadzwyczaj godnie i nie sypali, bo język za zębami kazała im trzymać właśnie ta szlachecko – szlachetna, wyniesiona z lektur, opowieści domowych i polskiej mitologii obrzydliwość zdrady, niemożność późniejszego „spojrzenia w lustro”, groza wiecznej hańby. „Obciążenia” zaiste czysto inteligenckie, nawet jeśli nie wyłącznie inteligencji dotyczące. Ta opowieść przypominała mi się, mocą jakiejś tajemniczej analogii, w związku z dość niezwykłym wydarzeniem w więziennym życiu Wata, jakim mianowicie było okiełznanie bandytów wyznaczonych do siłowego wymuszenia na pisarzu przyjęcia paszportu sowieckiego (więzienie w Ilii.) Wspomina on o tym w *Moim wieku*, wspomina Ola Watowa we *Wszystkim, co najważniejsze*. . . jako o pewnym psychologicznym fenomenie. Oto zamiast przestraszonego Polaczyszki kryminaliści ujrzeni śmiertelnie zdesperowanego, a jednocześnie na swój sposób przerażającego w oczywistej gotowości na każdą śmierć – o b c e g o. Można też chyba podejrzewać, że w tym nieco zabobonnym cofnięciu się przed kaźnią było coś w rodzaju szacunku dla *jurodiwego*, nawiedzonego; Wat pytał ich o Boga, był to najgłębszy okres jego powrotu do wiary. . . Wyglądał ponoć jak prorok.

Nie przeceniałbym, rzecz jasna, odwagi intelektualistów, bo żadnej teorii nie da się ukuć z pojedynczych przypadków, choćby najbardziej godnych szacunku. Ale cień Stieklowa nie odstępował mnie nigdy, ilekroć myślę o Wacie – więźniu.

Wat musiał sobie zresztą doskonale zdawać sprawę, jakie niezwykle – w całej swojej skądinąd grozie – doświadczenie los mu włożył na szyję katorznika. Oto głęboko europejskie, najbardziej wyrafinowane wychowanie i wykształcenie, na jakie mogła się zdobyć nie tylko polska, ale i żydowska tradycja intelektualnego arystokratyzmu, rzucone zostało na samo dno nędzy, upokorzenia, sponiewierania. Oczywiście nie należy zapominać, że w czasie kiedy Wat leżał na pryczy w Zamarstynowie czy Łubiance, nie lepszy los spotykał jego kolegów pisarzy, uczonych i artystów na pryczach Oświęcimia czy Dachau. Brak tej świadomości jest zresztą jednym z najbardziej zadziwiających „pustych miejsc” w życiu i twórczości Wata. Że ominęło go to jako doświadczenie bezpośrednie, to tylko częściowo tłumaczy i n t e l e k t u – a l i s t ę właśnie. Jest być może za to jeszcze jednym dowodem paraliżującego jadu komunizmu. Trzeba bowiem pamiętać, że dla Wata istotą komunizmu była przede wszystkim sławetna stalinowska *pieriechowka* dusz, więc działalność z gruntu ideologiczna, filozoficzna niemal, podczas gdy Niemcom, omalże amatorom w totalitarnej robocie, wystarczała „tylko” rzeź fizyczna i podporządkowanie sobie innych jako niewolników pracy, nie myśli. Nie mówiąc już o takich drobiazgach, że Niemcy od własnych więźniów jednak nie wymagali miłości do kata . . .

Zatem Wat wiedział, że los dał mu – poecie – możliwość wypowiedzenia największego rozdarcia epoki, a może w ogóle największego rozdarcia, jakie zna ludzkość: przecież nawet Hiobowi Bóg nie dał daru poezji, która, o ironio, stworzona została do opiewania chwały a nie do świadkowania zła i nienawiści.

*Tam koral pręży się, różowo śpią kobiety,
i nektar piją tam motyle modrookie.
Z topieli snu rzuciło mnie na beton,
gdzie pot nasz bratni zmieszał się z posoką.
(Ewokacja)¹⁰*

⁹ Stanisław Nowicki, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Aneks, Londyn 1986.

¹⁰ Aleksander Wat, *Ciemne świeciło*, Libella, Paryż 1968. Wszystkie cytaty z tego wydania.

ŻYCIE – LITERATURA

Życie traktowane na wzór literatury, jako estetyczna przygoda . . . Te artystyczno – psychologiczne gry, jakże popularne w Europie co najmniej od wieku XVIII, znane były Watowi – futuryście, ale dopiero bezpośrednie dotknięcie stalinowskiego komunizmu odwróciło zależność między życiem i literaturą. Powiedzmy ściślej: przywróciło właściwe proporcje.

Wat, nawet w chwilach największych zapaści więziennej egzystencji, nie ustaje w przy mierzaniu doświadczeń żywych do doświadczeń zapisanych, w ogóle do kultury. Wszystko mu się kojarzy z książkami, obrazami, niekiedy z muzyką. Kultura staje się nie tylko oparciem dla bytu sprowadzonego do odruchów somatycznych. Okazuje się nagle wartością niemal dotykającą, towarem, za który można kupić chwilę wolności, niezależności. Recytowane z pamięci wiersze w ilijskiej celi III Oddziału NKWD są być może zestawem życia – przeciw śmierci, bo współwięźniowie, przeznaczeni na wrogów, podchwytyją tę drogę ucieczki od ostatecznego spodlenia. Ten awangardysta, nowator, niszczyiciel słów i niegdysiejszy obrazoburca odnajduje w kulturowym ciągu wartości etycznych i estetycznych cały sens egzystencji. . . . *Tylko to jedno daje mi poczucie bezpieczeństwa, kiedy nowa sytuacja życiowa, przygodna konfiguracja rzeczy, osób, słów, gestów rozpoznaje siebie w identycznych obrazach i równaniach tego, co już było. Tego, tylko tego mi trzeba, właśnie mnie, niegdyś awanturniczemu awangardziście: wiedzieć, dotknąć, odczuć, że to, co jest, już było, że to, co w tej chwili przeżywam, było już przeżyte i przeżywane, że zatem jest w mocy ludzkiej, zatem mojej mocy t o przeżyć.*¹¹

Stalina odnajduje w Dostojewskim i Dostojewskiego w Stalinie. Między geniuszem zbrodni i geniuszem *Biesów* toczy się dialog ludzkiego piekła. Zresztą gdziekolwiek była zbrodnia, tam musiała być literatura. Wat bardzo przeżył śmierć Johna Kennedy’ego, i kiedy zamierzał napisać powieść o tym morderstwie, a właściwie o mordercy – jak zwykle ledwo zaczęta i porzucona – plan pracy jawił mu się znów jako rozgrywka między życiem – śmiercią – literaturą. *Napisać szybko w Ameryce taką powieść, minimum dokumentacji (!) dbałości o couleur locale.* „*Biesy*”, „*Podrostok*”, „*Podpolie*”, „*Prestupljenje i nakazanje*”. *Nowele Borrowskiego*, „*Requiem pour une nonne*”, *Faulkner*, „*Time*”, „*Life*”, „*New York Times*”, *pobyt w Rosji, o jego żonie trochę. I szybko 200 stron.*¹²

Gdyby napisał w całości swoją wymarzoną książkę o Stalinie, niewątpliwie *Księgę Życia*, której nie stworzył z różnych powodów, po części z obrzydzenia, po części z choroby, na pewno też stąd, że musiałby sprowadzić na jej karty wszystkie demony piekła i nieba, kultury i historii, co byłoby przecież zadaniem szalonym i absurdalnym, więc gdyby napisał to szalone dzieło, znalazłoby się gdzieś obok Blake’a, Swedenborga, Oskara Miłosza i Kierkegaarda, za czym Wat stałby się niewątpliwie jednym z bohaterów *Ziemi Ulro*. Spójrzmy tylko na projekt pomnika, jaki usiłował postawić swojemu oprawcy, pomnika stawianego ponuremu mordercy przez całą europejską kulturę i sztukę: *Jego obsesje: śmierć, rozmowy à la Iwan Karamazow z diabłem, à la mistycy z Bogiem – religiant mistyk, im bardziej Stalin racjonalizuje, tym bardziej Dżugaszwili zatapia się w mistyce. On Mesjasz i on ofiara. Wszystkie moje idee: p i e r i e k o w k a dusz, budowa modelu nowego społeczeństwa. Cała racjonalna struktura, którą chcę dać w książce dla Centrum (The Center for Slavic and East European Studies uniwersytetu w Berkeley, gdzie został zaproszony w 1964 na roczny pobyt), znajdzie podbudowę psychologiczną w tym obrazie mistyka samoudręczyciela, kata samego siebie (Baudelaire, Kierkegaard), ostateczna synteza z Iwanem Groźnym. Naturalnie ze wszystkim, co go różni. Czytelnik Stirnera, listów Iwana Groźnego, Awwakuma, może nawet Donoso Cortésa, naturalnie Dostojewskiego: „Biesy” i „Dziennik”, od którego bierze po prostu sposo-*

¹¹ *Dziennik bez samogłosek*, op. cit., str. 87.

¹² j. w., str. 81.

by, i „Braci Karamazow”. *Może i Novalis, i w ogóle Jezuici. (. . .) (Acha, Platon.) „Pamiętniki Hadriana”*.¹³

Ciekawe byłoby wyobrazić sobie tę księgę. Można zresztą podjąć taką próbę, mając za podstawę niektóre teksty Wata o Stalinie, choćby najbardziej wyczerpujące *Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina* (w zbiorze *Świat na haku i pod kluczem*). Podejrzewam, że byłoby to dzieło diabła i chaosu, geniuszu i szaleństwa. Nie tylko dlatego, że duch diabła – Stalina musiałby prędzej czy później wejść w pióro pisarza, tak jak wszedł mu w duszę, o czym Wat wielokrotnie mówił i pisał. Sprawa jest inna: Wat nie miał formy. Futurystyczny nihilizm już nie tylko formy, ale i treści – dopełniony później w *Bezrobotnym Lucyferze* – pomimo „nawrócenia się” Wata na tradycję i ciągłość kultury, nigdy nie odwrócił się w swoje poniekąd przeciwieństwo, które jako bodaj jedyne dawało rękojmię powodzenia – mianowicie w konwencję. Mam na myśli konwencję jako zbiór narzędzi zdalnych do uszeregowania potężnych i wielokierunkowych impulsów płynących już to z różnych epok kultury, już to z życia samego. Powrót Wata do tradycji literackiej zatrzymał się jakby na poziomie pojedynczego słowa, filozofii słowa. Słowo niegdyś rozbite futurystycznym młotem doznało łaski uświęcenia na skutek wielu przemyśleń tudzież okoliczności, z których najniezwyklejsza dotyczyła jednego z przeżyć więziennych (a miały one, jak wiadomo, w wielu wypadkach wpływ na pisarza decydujący), mianowicie spotkanie na Łubiance sowieckiego ex – wiceministra, samorodnego myśliciela, maniaka filologicznego Dunajewskiego, jednego z najczęściej przywoływanych bohaterów *Mojego wieku*. Obaj „zabawiali się” w wyszukiwanie etymologii słów, co dla Wata było o tyle dodatkowo atrakcyjne poznawczo, że – jako awangardzista właśnie – w odróżnieniu od „klasyków” podchodził do słowa także jako do elementu materialnego, przedmiotu samego w sobie. Spowodowało to *nawrót do odczuwania biologicznego związku słów na wyższym poziomie, nie mineralnego, biologicznego, czy nawet archetypalnego, z historią, z niesłychanie żywymi tkankami ludzkich losów, losów pokoleń, losów narodów. I odpowiedzialność za każde słowo, za właściwe użycie każdego słowa*.¹⁴

Ale tak naprawdę Wat nigdy nie przebudował słowa – choćby już odmiennie traktowanego – w styl. W jego późniejszych pismach raz po raz przewija się nuta wrogości w stosunku do poetów – niwelatorów słowa (np. Białoszewskiego), ale styl Wata jako poety i jako eseisty bynajmniej nie przeszedł analogicznej ewolucji od anarchii do konstrukcji, choć anarchią zdecydowanie być przestał. Jego niektóre wiersze z lat powojennych nadal zachowują swoje rozchwianie składni i chociaż pojawia się sporo form tradycyjnych (sonet choćby), istotą wewnętrznej struktury staje się dość swobodna gra poetyk, z upodobaniem do „brudzenia” zastosowanych konwencji.

Do tego trzeba dołączyć niechęć do krytyków jako tropicieli prawidłowości właśnie: *Niech krytycy rozprawiają o strukturze wierszy, o entropii lingwistycznej, o metonimii, poezja realizuje się w pełni, kiedy jest bohaterstwem. Tej lekcji ontologicznego sensu poezji nie zagubiłem*. . .¹⁵ Wat broni więc wolności poezji jako zobowiązania przede wszystkim moralnego. W naszym wieku, którego dewizą nie było przecież budowanie, a raczej burzenie, takie wyznaczenie à propos stylu nie powinno dziwić ani oburzać, a nawet przeciwnie, świadczy o najgłębszych związkach z esencją epoki. Z upływem lat stało się natomiast oczywiste, że zobowiązanie moralne przysłoniło zobowiązania wobec formy. Powtarzam: nie myślę o formie poszczególnej. W zakresie konstruowania pojedynczego wiersza Wat bywał mistrzem, ale jako całość poezja ta, podobnie jak publicystyka, jest pochodną myślenia kubistycznego, o czym była już mowa wyżej przy innej okazji. Jeśli zaś chodzi o samą publicystykę, Wat miał świadomość alinearności prowadzenia wywodu, nadużywania wielostopniowych dygresji, oplatania każdej

¹³ j. w., str. 140.

¹⁴ *Mój wiek*, op. cit., t. 2., str. 96.

¹⁵ j. w., str. 81.

ważniejszej myśli szeregiem skojarzeń, co zapewne nie ułatwiło mu pisania, tak jak nie ułatwia lektury. A są to teksty, których każde niemal słowo godne jest odrębnej uwagi.

Czy w tej sytuacji wielkie Dzieło o Stalinie mogło być w ogóle możliwe? Owszem, ale tylko jako portret kubistyczny właśnie. Także – jako collage. (Picasso w czasie, kiedy tworzył podstawy kubizmu, z upodobaniem ćwiczył collage.) Byłoby to dzieło wielkie, ale obawiam się, że mało czytelne, w każdym razie dla czytelnika nie wprowadzonego w zakamarki antykonwencji. Być może odpowiednie dla swojego bohatera, tak jak go chciał widzieć Wat: wielotwarzowego Stalina – mistyka, Stalina – mordercy, Stalina – biesa. Ale w sumie mimo wszystko nieodpowiednie do istoty komunizmu, który jawił się Watowi jednak jako system wielce w swoim szaleństwie konsekwentny.

Może się mylę w tej diagnozie. Może rację ma Wat, składając winę za tę wielką niemożność na swoją wyniszczającą ciało i mózg chorobę, na swoje zbyt wygórowane ambicje, swoje lęki i obsesje. Jak by nie popatrzeć, nie zmieniało to cierpienia Wata z powodu niemożności stworzenia Księgi, Arcydzieła na miarę życia. A przecież tylko to miało usprawiedliwić Wata w oczach ludzkości. Tak, ludzkości. Mniejszych ambicji nie miał.

Zostały kartki, urywki, fragmenty. Potem już wiedział, że nie ma od nich ucieczki, że są jego losem i przeznaczeniem. Nawet próbował jakoś to sam sobie zracjonalizować. . . . *Tu idzie o liście z drzewa spadające, a więc z drzewa jesiennego. Unoszone przez wiatr bezładnie. Bo i mnie na nic innego stać nie było, nigdy, a zawsze chciałem pisać tylko „Czerwone i czarne” lub „Krytykę praktycznego rozumu”. To się zemściło. Kartki – to znaczy tam, gdzie się spotyka kaprys przypadku z kaprysem umysłu, który służy tylko sobie a nie mnie, i idzie tam, gdzie chce i kiedy chce. A także zapewne i z kapryśkami – a może i z żelaznymi prawami – losu, historii. Kaprysy, zbiegi kapryśków, a nie dzieło.*¹⁶

Potrząskany styl (niemożność stylu, niemożność poezji, jak pisał swego czasu Różewicz) zaprowadził Wata do piekła literatury, które było jednocześnie piekłem moralnym – jako że literatura miała być splątą długi, wyrazem postawy etycznej, odpowiedzialności pisarza. Niestety, nie tylko komunizm zniszczył literaturę jako Święto Słowa. Wat – futurysta coś o tym wiedział, ale już nie zdołał, nie zdążył, a może nie umiał wyciągnąć dalszych konsekwencji (w każdym razie praktycznych). W ostatnim roku życia zapisał znamienne proroctwo: *Dziś myślę, że powrót do klarownego, najprostszego wiersza w tradycyjnej formie jest nie tylko pożądanym, ale i możliwym. Ale jaka to trudna droga, ilu przesądów i próżnostek trzeba się pozbyć.*¹⁷

Trudno powiedzieć, by dzisiejsza poezja spełniła oczekiwania Wata, boć przecież powrót do tradycyjnej formy wielu pisarzom kojarzy się – zasadnie – ze zwykłym regresem. Przypuszczam jednak, że gdyby dożył tych lat, miałby większe niż wówczas powody do satysfakcji. Przypominam: w 1967 roku, gdy zapisywał powyższe, nadal obowiązywała wspomniana przed chwilą pełna rozpacz teoria Różewicza o śmierci poezji. Tam zaś, gdzie poezja okazywała się możliwa, bo przecież co innego kasandryczne groźby, a co innego żywe życie, panowało rześkie pięknoślowie, formulizm (pokolenie *Orientacji*), poetycki konceptualizm. Do poezji jako moralnego wyboru było daleko jak do księżycy – mówię o jej całościowym charakterze – wszak uduchowieni esteci potrafili bez trudu pisywać wiersze na konkursy rocznicowo – leninowskie. Wiele wierszy Wata wydaje się na tym tle jakby odlanych z ołowiu; pisał w końcu zawsze z pełną świadomością ostatecznej odpowiedzialności za słowo – każde zresztą. I wiedział, że istnieje poezja, która jest Poezją, lecz nie jego czasów, czasów łagrów, czasów kłamstwa.

*Ocean rzekomo Spokojny klaszcze o dekoracje
z papier maché,*

¹⁶ *Dziennik bez samogłosek*, op. cit., str. 123.

¹⁷ *Kartki na wietrze*, op. cit., str. 353.

to Chinatown, brzydkie to, bez smaku, mój
Boże.
A i ja nie chcę pisać tak jak piszę.
Chciałbym pięknie,
klarownie, sakralnie à la Bach. I z rozpaczy,
że nie umiem,
notuję ten wiersz tak, jakby pisał
zaskroniec więziony w słoju z mlekiem.
Kiedy indziej: jak pisałby krab
wyciągany z kosza starą ręką siwej murzynki.
Tak mi się złożyło.

(Z kosza)

ZEWNĘTRZNE I WEWNĘTRZNE

. . .Tajc, jak gdyby domyślał się biegu moich myśli, powiedział mi kiedyś: „W naszym schizofrenicznym świecie jedyny ratunek przed obłąkaniem to ściśle odseparowanie osobowości wewnętrznej od zewnętrznej”.¹⁸ Wat przyjmuje tę myśl jako trafną i obowiązującą w rzeczywistości rozdwojonej, gdzie kłamstwo „zewnętrne” uprawia się po to, by ratować prawdę wewnętrzną. Musi być jednak przyjęte żelazne założenie, że jedno nie może przenikać do drugiego. Jak zwykle także i tę ideę podbudowuje Wat przykładem zaczerpniętym z historii kultury: otóż identyczną myśl opartą o identyczne założenia zawiera starochińska parabola mędrca Czuang – Tse o despotycznym książątku i zgodliwym guwernerze.

Całe zagadnienie jest niewątpliwym przypadkiem tzw. zdrowej schizofrenii, który to termin proponuję jako wariant słynnej dezintegracji pozytywnej prof. Dąbrowskiego. Konieczność utrzymania w osobności obu rodzajów postępowania wymaga jednak pewnego gatunku siły (wewnętrznej), nie wszystkim przecież danej. Stąd pojawia się w tej doktrynie pewna luka, w którą wchodzi temat z pogranicza psychologii i psychiatrii, mianowicie wallenrodyzm – pytanie o stopień autentyczności twarzy i maski oraz o moment, w którym maska staje się twarzą.

Dokładnie nie pamiętam, był może 1970, może 71 rok, spotkałem w Krakowie pewnego młodego Czecha, malarza, któremu udało się jakoś wyrwać na chwilę z obsianej czerwonymi gwiazdami Pragi (resocjalizacja szalała na całego). Opowiadał, że z kilkoma przyjaciółmi artystami założyli coś w rodzaju „komitetu samopomocy”. Wyglądało to tak, że na pewien czas jeden ze spółki zostawał wydelegowany „na zewnątrz” w celach zarobkowych, co oznaczało bezprzykładne chałturzenie przy wszelkiego rodzaju użytkowych pracach zleconych, od organizowania wystaw ku czci Armii Czerwonej po dekorowanie sklepów z drobiem. Są to, jak wiadomo specjalistom od takich prac w RWPG, przedsięwzięcia najbardziej popłatne. W tym czasie pozostali koledzy po prostu malowali, rysowali czy rzeźbili swoje, bez oglądania się na cenzurę – i co za tym idzie – możliwość wystawiania także w celach zarobkowych. Potem się zmieniali i inny szedł „na zewnątrz”.

Długo to trwać zapewne nie mogło, choćby ze względów czysto organizacyjnych. Było jednak idealnym zastosowaniem teorii rozdwojenia jaźni. Trudno powiedzieć, czy młodym artystom udało się kompletne odizolowanie wnętrza od zewnątrz. Przypuszczam, że gdyby miast malować portrety przywódców myli okna w szkołach, dylemat byłby unicestwiony w zarodku; skądinąd docent filozofii na stanowisku motorniczego tramwaju nie był wówczas zjawiskiem odosobnionym.

¹⁸ *Mój wiek*, op. cit., t. 2., str. 353

Czy jednak ręka, która dziś maluje I sekretarza, jutro z równą bezbłędnością namaluje kolejkę przed sklepem mięsnym? Czy pisarz, który ze strachu, cynizmu czy głupoty wytwarza miłosne panegiryki pod adresem władzy i chce ją widzieć jako dobrotliwą, będzie zdolny uczciwie opisać choćby swoje życie? Nie ma tu, na szczęście, jednej odpowiedzi. Ale póki istnieje możliwość jednej jedynej odpowiedzi negatywnej, obowiązkiem każdego humanisty jest sprzeciw wobec doktryny „zdrowej schizofrenii”. Żeby znów nie być gołosłownym, proszę, oto przykład skutków jej działania: niektórzy z pisarzy – rozmówców Jacka Trznadła wprost przyznają, że stalinizm wypaczył ich literaturę i że do dzisiaj odczuwają skutki *wrong thinking* i *wrong writing*.

O cóż chodzi? Otóż o to, że Wat, który formułę „zdrowej schizofrenii” zdawał się – przy wszystkich zastrzeżeniach – akceptować jako duchową terapię na przetrwanie socjalistycznego życia w kłamstwie, sam zupełnie nie umiał jej zastosować. Nie chodzi mi o banalny (choć teraz łatwo się mówi – banalny. . .) opór wprost, czyli na przykład wyłączenie w 1950 roku na trybunę podczas zebrania Związku Literatów i pyskowanie na komunizm, co dla ówczesnych stalinowców było samo w sobie horrorem, a Watowi groziło wiadomo czym; ratowała go, jak sam przyznaje, legenda przedwojennego komunisty. Mam na myśli wyraźny podział na Literaturę i Piśmiennictwo. Literaturą była dla Wata poezja i była to rzecz święta. Natomiast Piśmiennictwo mogło zajmować się komunizmem, stalinizmem, kłamstwem, więzieniami, chorobą, całym świństwem życia. Symptomatyczne: kiedy Wat przystał do komunizmu, przestał pisać wiersze. Od 1929, czyli od roku założenia *Miesięcznika Literackiego*, właściwie aż do lat czterdziestych nie uprawiał tzw. literatury. Swoje przedwojenne zamilknięcie różnie tłumaczył, ale jeden z argumentów trafia mi szczególnie do wyobraźni: *Chociaż wtedy pisałem nowele, niszczyłem je, po prostu nie drukowałem. (. . .) Troszeczkę miałem stosunek do komunizmu jak Simone Weil do katolicyzmu. Bałem się, że zarazę. Czułem jeszcze w sobie cały ładunek jako literat, jako poeta, ładunek starego kapitalistycznego, burżuazyjnego, zgniłego Adama. Zgnilizny burżuazyjnej. I bałem się zarazić.*¹⁹

Jest to wyznanie o tyle wspaniałe, że kiedy po wojnie Wat wróci do literatury, będzie się bał ją zarazić – komunizmem . . . Nigdzie tego wprawdzie wprost nie powiedział, ale wystarczy uważnie przeczytać wiersze, odszyfrować ich podstawowe motywacje. Swojego „piśmiennictwa” o komunizmie nie znosił, przyprawiało go, jak wspomniał, aż o egzeme. Pisał w poczuciu dziejowej i moralnej konieczności; poezja, tak jak powiedział Malraux o sztuce, była dla niego *jedynym gestem bezinteresownym*. Bezinteresowność nie oznaczała bynajmniej pięknoduchostwa czy eskapizmu, o czym nieco dalej. Otóż wiersz miał być dla piękna – choć sam piękny być nie musiał, czasem nawet nie mógł; Krasiński ani przypuszczał, jakiego ucznia się doczeka.

Nauka z odczytania poezji Wata jako funkcji Piękna może być dwójako użyteczna: raz – dla opisu samego Wata, jego osobowości twórczej, dwa – dla całkiem terażniejszej poezji (literatury).

Trzeba było zaiste palca Bożego, aby Wat, wydobyty z otchłani piekielnej sowieckich więzień, ostatnie kilkanaście lat swego życia spędził niemal w ziemskim raju, czyli tam, gdzie przyroda, cywilizacja i kultura stworzyły szczególnie wiele powodów do odczuwania radości życia. Myślę o Francji, zarówno Paryżu, jak i prowincji, o Włoszech, o Kalifornii wreszcie. Ola Watowa, którą dobry Bóg dobrych ludzi również obdarzył talentem opisywania piękna, poświęciła pejzażom francuskim i włoskim śliczne strony swoich wspomnień.²⁰ Ale wiersze Wata, wiersze!

¹⁹ *Mój wiek*, t. 1, str. 67.

²⁰ Trzeba tu jednak oddać osobną sprawiedliwość interlokutorowi i redaktorowi książki, Jackowi Trznadłowi.

Przy cynku siedziała dziewczka. Oczy miała
utkwione
w kielichu, z którego przez słomkę ciągnęła
ciecz rubinową.
Była wcale niestara. Tęga. Rysy brutalne,
charakter ubierał je w godność jednak,
nawet dostojną.
Wciąż jeszcze trwała zima. Ranek był
cudownie słoneczny.
Paryż z mgły się wyłuskał tęczowo –
– akwamarynowej.
Za szybą i placem kościółek, Stamtąd
dzwoniono właśnie.
Nie wiem z jakiego powodu.
Dziewka uniosła powieki. Jak baletnica unosi
się
na czubkach palców. Ale jej buro – żółte
żrenice
były skamieniałe. A jednak tańczyły w środku
płomyk a może i światło
światło więzione w bursztynie.
To ją czyniło podobną do Sybilli Kumejskiej,
zasiadłej na stołku przed cynkiem, z nogami
rozstawionymi.

(W barze, gdzieś w okolicach Sevres –
Babylone)

Albo fragment innego wiersza, tym razem z polskich Obór:

W sierpniu dni były nieskazitelne.
Pełnia lata.
W parku śpiewały ptaki.
Pewien kos znarowił się w samo południe
gwizdać nad moją głową.
Jak on to potrafił:
gwizdać i nie roztrącać ciszy?
Która była wokoło jak kryształ niewidzialny
przecież ściśle nas oblegający.
Która była jak koncha, którą fala splukała,
a ona błyszczy w słońcu i szumi choć fali
już nie ma.
Która była tu rozległa jak morze ujrzane z
wysokiej góry.
Leżąc wśród traw widziałem
jak powietrze wibruje, jak wibruje światło,
jak zadrżał krzak akacji, gdy ptak z niego
wyfrunął
w śmiałym loopingu
na stromym

kluczu wiolinowym
(Z notatnika oborskiego)

Przepraszam za przydługie cytaty, ale nie mogłem się oprzeć.

M a l a r s k o ś ć wierszy Wata jest nieporównywalna (choć sam Wat twierdził, może nieco kokieteryjnie, że gust artystyczny zepsuł sobie już w dzieciństwie upodobaniem do kiczowatych ilustracji książkowych). Gęstość piękna życia, gęstość natury jak z bukietów i pejzaży normandzkich Ślewińskiego, z migotliwych katedr Moneta . . . Ale i, wcale nierzadko, z gwałtownie skręconych w bólu fowistycznych pejzaży Vlamincka czy Deraina. Najciemniejsze wiersze Wata mają w sobie coś z mistyki płócien Rouaulta, grafik Odilona Redona.

Piękno do bólu; jakże wiele, aż za wiele zwrot ten oznacza w liryce Wata. Jest wszak metaforą i dosłownością zarazem. Bo nie jest prawdą, co zauważyli na pewno przyjaciele wierszy Wata, że ta poezja tylko pięknem się żywi i do piękna zwraca, co wyżej napisałem (świadom nadużycia). Nie udało się Watowi uchronić wierszy od grozy świata. Może zresztą aż tak bardzo mu na tym nie zależało, jak to usiłowałem podchwytliwie przedstawić, imputując mu coś, czego już sprostować nie może. Czarna wrona zła polatuje nad wieloma strofami jak na ostatnim obrazie van Gogha. Wraca echo więzień, niektóre wiersze były zresztą pisane w więzieniu. Echo ludzkich tragedii. Starości świata, starości własnej, własnego bólu, choroby, cierpienia. Bez wiedzy o tym tragicznym życiorysie pewna część utworów pozostanie ziemią nieznaną i nierozpoznaną dla czytelnika. Wat jest konsekwentny, pisał wszak o wierszu jako o drugiej twarzy poety. Choć – uwaga – *nie zgadzam się z traktowaniem literatury jako „zwierciadła na gościńcu”* jak zanotował w *Kilku uwagach o związkach między literaturą a rzeczywistością sowiecką*.²¹ Uwaga dotyczy co prawda prozy, ale jest znamienna; dla Wata, można domniemywać, realizm był raczej postawą niż metodą, choć i co do tego można mieć pewne wątpliwości; realizm w potocznym sensie oznacza coś racjonalnego, wyważonego, zdroworozsądkowego, a w takim pojęciu Wat realistą nigdy nie był.

Przede wszystkim cierpienie. Drugie, po więzieniach, piekło poety. Straszliwy ból pośród winnic, ptaków, kołyszących się na wietrze migdałowców. Piętnastoletnie cierpienie, od którego aż boli *Dziennik bez samogłosek, Kartki na wietrze*, tak wiele wierszy. Wszystkie inne zdania o tym cierpieniu będą banalne, płaskie, bo ma rację Wat piszący wielokrotnie, że nikt nie może zrozumieć cudzego bólu, którego niesamowitość polega dodatkowo na tym, że t r w a z niewielkimi jedynie przerwami, zagłuszany środkami znieczulającymi, paraliżujący wolę, intelekt, wyobraźnię, wszystko usiłujący sprowadzić do siebie. Ogień, który pali, ale nie spala, wieczne *auto – da – fé*.

Doświadczenie bólu jest doświadczeniem przede wszystkim ciała; swoista, wyraźna cielesność, biologiczność wierszy Wata ma być może źródło także w szczególnie intensywnym odczuwaniu n a t u r y c i a ł a. Miotanego od wlotów do upadków, zachwyty i cierpień. Jedna z trzech *Ód*, jakie napisał u kresu wytrzymałości, trzy miesiące przed śmiercią, dedykowana jest skórze:

*W dolinach skóry znajdowałem zacisze i cień
i omywałem ją wodą żywą ze źródła, do którego jeno sarny idą na wodopój.
W skórze, krótko mówiąc, była moja radość.
I chwała moja, kiedy posepny mózg poił mnie cjankami, nieskuteczny
(. . .)
w skórze jest biada moja, wielka, bardzo
wielka biada, w skórze przypiekanej, kaleczonej, co dzień od nowa oranej bólem ognio-
wym od pierwszego zaranka poprzez niekończący się obszar pustych chwil do najpóźniejsze-*

²¹ *Świat na haku . . .*, op. cit., str. 105.

Symbolem tzw. współczesnej liryki były dla Wata dwa nienawistne, z różnych całkiem powodów nazwiska: Przyboś i Białoszewski. Przybosia nie znosił dla jego (i jego wierszy) płytkości; tak ją odczuwał i nie ma z tym polemiki. Z Białoszewskim sprawa trudniejsza. Nie klasyfikował jego poezji, ale odrzucał ją ze względów ściśle, powiedzmy, filozoficznych, bo darł słowa na strzepy, czego mu stary Wat nie mógł wybaczyć (bo trochę przypominał – młodogo Wata . . .) . Owszem, Ważyk. Herbert. Różewicz (na początku wyrażał się o nim brutalnie i lekceważąco, potem zmienił zdanie). Szczególną słabość miał do Herberta właśnie. O dziwo, nie mówi nic, prawie nic, o wierszach Miłosza, choć przecież z wielu względów powinny mu być bliskie. Może przyjaźń z Miłoszem miała starczać za komentarz? Herbert – oczywiście, bo jeśli miałbym wskazać poetę, któremu Wat mógłby przekazać berło swojej poezji, byłby nim przecież właśnie on, autor zarówno *Pana Cogito*, jak i *Raportu z oblężonego miasta*. Jakże by się Wat ucieszył, gdyby przeczytał *Raport* . . .! Odnalazłby tam wszystko, za co chciałby cenić poezję współczesną. Śródziemnomorska kultura i czołgi najeźdźcy, skrótowo rzecz ujmując. Pan Cogito w paszczy Lewiatana. Wierny, rzetelny Pan Cogito.

Myślę, że zgodziłby się także z przesłaniem wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list*, w którym starszy poeta przestrzega przed oddawaniem świętej mowy poezji w służbę – wojnę z *czarną pianą gazet*. Nie chodzi o unikanie ponurych realiów, ale o groźbę trywializacji języka, umysłu, wyobraźni. Walka z gazetą brudzi ręce, spłaszcza myśl.

Jest rok 1987, od napisania tego wiersza upłynęło kilka ważnych lat, przesłanie Herberta poniekąd straciło i poniekąd zyskało na aktualności. Straciło, bo najlepsi poeci pokolenia, do którego zwracał się (choć przecież nie tylko do niego) autor *Pana Cogito* w poczuciu wspólnego losu, porzuciło bezpośrednią walkę z *czarną pianą gazet*, vide wiersze Barańczaka, Kornhausera, zwłaszcza Zagajewskiego. Z Krynickim sprawa osobna: stworzył zdumiewający gatunek aforyzmu religijno – politycznego, będący skrzyżowaniem japońskich miniatur z poezją („antypoezją”) Brechta. Aktualność natomiast przesłania Herbertowego wiersza może znakomicie dotyczyć tej poezji, w ogóle literatury, która pod wpływem grudniowego wstrząsu roku 1981 oblekła się w kir, chwyciła w jedną dłoń narodowy sztandar, w drugą kamień i poszła na barykady. (Przeciwnik tymczasem zbroił ZOMO albo zaprzęgał antyczne rydwany w pracowników resortu kultury).

Tak, myślę, że Wat, gdyby ktoś mu podesłał do nieba paczkę z tomikami współczesnej polskiej poezji, miałby powody do satysfakcji i zadumy jednocześnie. I dziwne czułby za grobem zwycięstwo.

POD PRĄD

Ślubowałem, mówiąc patetycznie, nie sukcesom, i tak się stało, że już zapomniawszy o tym, będąc normalnym obywatelem, ba, drobnomieszczaninem, jakoś wciąż na nowo stawiałem się w sytuacji pod prąd i podsuwałem się pod wszystkie klapsy i ciągi losu. Nie zawsze czyniłem to intencjonalnie, przeważnie nawet nie, stało się to naturą moją (. . .)²²

Trzeba by jeszcze na chwilę powrócić do motywu obcości, samotności. Jest to znów sprawa na swój sposób modelowa, jako że Wat należał do tych ludzi, których los nosi wszelkie znamiona intelektualnego archetypu XX wieku, jeśli w ogóle da się, bez pomówienia o nadużycie, formułę taką zastosować. Warto by przy okazji zauważyć, jak dalece zmienił się ten archetyp od czasów, powiedzmy, Rimbauda i tego rodzaju obcości poety, która przecież wywarła tak przemożny wpływ na wizerunek artysty w społeczeństwie (obowiązujący prawdę mówiąc bodaj aż do drugiej wojny światowej). Samotność Totalnie Niezrozumianego Buntownika przekształciła się bowiem w Samotność Świadka Epoki.

²² *Dziennik bez samogłosek*, op. cit., str. 104.

Przemiana, zaiste, na miarę Gustawa w Konrada. Różni ich także od siebie rodzaj zależności od świata: buntownik rimbaudowski odrzucał świat jako zbyt dlań trywialny, przyziemny; poeta współczesny zostaje przez świat niejako wybrany do głoszenia jego nędzy, czasem litościwie zanurzonej w śpiew drozda o zmroku. Tak bardzo przez rzeczywistość doświadczony – może właśnie dlatego Świadek Epoki czuje się jednocześnie obcy i powołany. Życie nie w takt, nie w rytm było też jedną z obsesji i udręk Wata, choć niekiedy, o czym wiedział, ratowało go od gromadnych zaślepień właściwych naszym wesołym czasom. Przecież za jedno tylko omsknięcie świadomości, chwilową adorację komunizmu, zapłacił całym życiem.

Monarchista w republice, republikanin w królestwie . . . Zaszczuty po wojnie przez literackie środowisko, bo nowym jego bogom, właśnie tym, nie chciał się kłaniać, miał to już za sobą. Potem wyzuty z normalnego życia przez swoją mózgową chorobę, niepojęty dla innych świat bólu. Wreszcie emigrant. Cały czas – Żyd. Podczas półtorarocznego pobytu w Berkeley, które miało stać się dlań oazą gasnącego spokoju, szczęścia i twórczych satysfakcji, a które okazało się, po gwałtownym nawrocie choroby, udręką większą od dotychczasowych, otóż w Berkeley, dzień po świętach Bożego Narodzenia roku 1963, po powrocie z wigilii u przygodnie poznanych rodaków zanotował: *Po cośmy tu przyszli? Niesmak i zawalenie nocy i dnia następnego. Przestroga, żeby uciekać od środowiska i problemów – i świata polskiego. Zatem w końcu przyszliśmy na to samo podwórko, co Tuwim – wtedy, solidaryzując się z podbitym społeczeństwem polskim, nie rozumiałem jego fobii. Ale tu – uciec mi od Polski. Jestem i zawsze byłem Żydem – kosmopolitą mówiącym po polsku i tyle.*²³ (Wat wspomina tu warszawski powojenny incydent z Tuwimem, który nie mógł wybaczyć pewnemu znajomemu, poległemu zresztą w Powstaniu bohaterską śmiercią, faktu, iż ten nazwał go niegdyś *gudłajskim Mickiewiczem* – patrz *Moralia*, w *Dzienniku bez samogłosek*.)

Bolesne urazy. Posunięte aż do tego strasznego wyznania: *Uciec mi od Polski*. Uciekł. Żle powiedziane. Przebywał od jakiegoś czasu we Francji i Włoszech w celach poniekąd leczniczych; został na Zachodzie, kiedy władze polskie nie zajęły stanowiska wobec możliwości czasowego, najzupełniej „legalnego” wyjazdu do Berkeley. Tak jakby im zależało, żeby nie wracał. Była to wtedy chyba jedna z metod pozbywania się kłopotliwych obywateli, bo mniej więcej w tym samym czasie uczyniono to samo z Markiem Hłaską. W każdym razie został, z całą zresztą rodziną, więc powód osamotnienia był nieco innej natury, w istocie metafizycznej. Życia emigracyjnego nie odczuwał jako sielanki, nie chodziło skądinąd o sprawę wolności (wolny czuł się wewnątrz), ale o wszelkie bardziej lub mniej oczywiste urazy, jakie płyną z faktu oderwania od źródeł życia i kultury. To, czemu na jednej stronie dzienników przeczył, a na innej wracało z całą mocą przeznaczenia. Wszystko zależało od chwilowego kontekstu.

Dwa miesiące po owym nieszczęsnym Bożym Narodzeniu zapisał przecie: *Jestem polskim poetą, ojczyzna moja polszczyzna (ale daleko za kulisami mojej świadomości zawsze majaczyła wizja nostalgiczna Ziemi Obiecanej płynącej mlekiem i miodem, zdawało mi się, że w oddali rozpoznaję ją w pagórkach Anina, kiedy, dziecko miasta, po raz pierwszy znalazłem się na wsi), krajem moim jest Polska „nad Wisłą” i akt dobrowolnego odcięcia siebie od tej ziemi, drzew i wód, od jej ludzi, z którymi – nawet z tymi, którzy pisali na mnie, „wroga ludu”, donosy i okładali mnie dubiną – łączą mnie więzi o wiele intymniejsze wspólnych przeżyć niż z emigracją, akt ten brutalny odczuwam dotąd boleśnie i on zapewne przyczynił się głównie do obecnej strasznej recydywy mojej choroby. Ci, co z lekkim sercem wybierają wolność – co za płytkość uczuć i co za głupota tej nazwy. . .* I dodaje jeszcze, jakby w poczuciu winy, że dłużny jest nie tylko polszczyźnie: *W latach cmentarnego milczenia dusz cnotliwych i upodlonych w 1951, 1952, aż do choroby, publicznie, na zebraniach przemawiałem „przeciw”. Ale w moim starzeniu się i coraz głębiej w jestestwie swoim czuję się Żydem, dalekim potomkiem XI – wiecznego filozofa z Troyes, Raszi, komentatora Biblii, potomkiem*

²³ j. w., str. 96.

*pokoleń rabinów, z kasty kapłanów, i palce moje układają się w gestaturę kapłańskiego błogosławieństwa.*²⁴

Ale wszystkie, prawie wszystkie swoje najpiękniejsze, najgłębsze wiersze napisał, o paradoksie, poza Polską, choć wcale nie tylko wtedy, gdy z konieczności i wyboru poza Polską został. Jakby mu była potrzebna i taka zwyczajniejsza wolność. Prawda, piękno świata mogło go bardziej odurzyć w Vence, Menton – Gavarán, w Taorminie, Bois des Vincennes, w Paryżu, Cabris, w Genui i Santa Margherita, w La Messuguière (gdzie powstały *Wiersze śródziemnomorskie*), w Wenecji i w Oxfordzie, na Capri i w Rzymie. To było nie tylko dotknięcie światła Południa, antracytowego nieba, gałązki cyprysu. To był powrót do kolebki kultury jeszcze nie zmrożonej czarnym cieniem Łubianki (prowincję włoską czy francuską zaledwie musnęła zaraza wojenna). *Tu drzewa mnie strzegą oliwne, stare symbole ciemne. / Ha, każda rzecz tu symbolem każdej innej rzeczy, / każda każdą potwierdza, każda każdej przeczy (Noc jesienna w górach z oliwkami i pełnią księżyca, pisane w Vence w październiku 1956).*

Nie wiem, czy nie odczuwał czasami własnej „niestosowności” pośród tego bezwstydnego piękna, nagiego jak posąg Davida. Barbarzyńca w ogrodzie. Ach nie, nie dlatego, iżby tam nie pasował, wręcz odwrotnie, któż bardziej niż on zasługiwałby na czerpanie wody ze świętej studni wiedzy i natury. Przypominam sobie po prostu jego własne wyznanie, że jak Simone Weil katolicyzmu, tak on nie chciał zarazić komunistycznego raję nieczystością własnych burżuazyjnych wierszy. Kazimierz Brandys wspomina w *Miesiącach* melancholijne westchnienie Wilhelma Macha, który znalazłszy się w Paryżu, powątpiewał, czy odkąd on w nim jest, Paryż może być jeszcze taki piękny. Powiadam, nie wiem, nigdy się nie dowiem. Może to tylko moje urojenie. Ale nawet gdyby tak było, winien być oczyszczony jako ten, który chciał służyć żywym i umarłym.

*A jednak. Są rzeki, na których
na których kolebie się piękno jeszcze nie
wyznane.
Są krzaki, na których
Na których jagody spełniają się jeszcze w
dnia purpurze.
Tam gdzie jaszczurki mruczą słońcem dnia
upite,
szczęście tam pływa leniwie noc objąwszy
ramieniem.
Są brzegi, gdzie kamień zakwita, nawet
kamień, właśnie kamień.
Ale nie dla mnie one, nie dla mnie.*

(Odjazd na Sycylię)

Wyszedł z tego świata cicho, sam, nocą z czwartku na piątek 29 lipca 1967 roku. Rano żona znalazła przy łóżku zeszyt, na którego pierwszej stronie napisał: *Nie ratować.*

²⁴ j. w., str. 159.

Od egzystencji do esencji

*Można żyć akceptując absurd, ale nie
można żyć w absurdzie.*

(Andrè Malraux, *Zdobywcy*)

1.

Pierwszy tekst Kotta o teatrze, jaki zapamiętałem, wydrukowany bodaj w „Przeglądzie Kulturalnym” gdzieś z końcem lat pięćdziesiątych, brzmiał mniej więcej tak (nigdy go potem nie odnalazłem, więc cytuję z pamięci):

Teatr Syrena w Warszawie. (tu tytuł spektaklu) Autor: Lopek Krukowski. Reżyseria: Lopek Krukowski. Wykonanie: Lopek Krukowski. Scenografię, o dziwo, robił kto inny.

To było tyle. Jeszcze wtedy nie wiedziałem, że Kott musiał znać przedwojenne recenzje Słonimskiego. Zresztą mylił ślady. Nie mówił nigdy o Słonimskim, ale o Boy’u. *Boy nauczył mnie jednego, że felieton teatralny, aby był czytany, musi być napisany.*²⁵ Na dług zaciągnięty u Boy’a powoływał się jeszcze kilkakrotnie w ciągu kilkadziesiątu lat pisania. W innym miejscu powiedział, że najwcześniej nauczył się właśnie pisać, potem czytać, najpóźniej – nie ufać.²⁶ Obsesja dobrego pisania towarzyszyła mu od dawna, może od zawsze. W każdym razie nie było nic dziwnego w takim choćby zdaniu, zapisanym w 1955 z okazji pewnej ankiety: *Nikt nawet przez chwilę nie pomyślał, że krytyka albo jest twórczością, albo jej nie ma, że krytyka albo jest literaturą, albo nie istnieje.*²⁷ Ankieta miała za zadanie odnotować samopoczucie (samoocenę) pisarzy w 10 lat po wojnie. Kott deklarował samopoczucie zgoła nienajlepsze, zresztą trudno się dziwić. Jednym z powodów psychicznego dyskomfortu było lekceważenie przez pisarzy, przez polityków, przez dysponentów kultury wreszcie – języka właśnie. W odwilżowym wyznaniu Kott, rzecz jasna, odwołuje się bezpośrednio do ponurych doświadczeń socrealizmu z jego językową sztywnością. Krytyka miała być wyłącznie rodzajem propagandy; Kott miał zapewne poczucie, nie bezpodstawne, że nikt nie oczekiwał od niego językowych popisów, a jedynie publicystycznej skuteczności.

Czytając dziś teksty Kotta z lat 1945-55 miewałem odczucia nader ambiwalentne. Pisał je człowiek po uszy zaangażowany w marksistowsko – leninowską wizję świata, co przecież nie mogło nie odbić się na języku. A jednak ślady nowomowy są tam tak nikłe, że aż nie do wiary. Konstrukcja myślowa jest oczywiście pochodną doktryny i jej metodologii, ale racjonalna

²⁵ Od autora [w:] *Miarka za miarkę*, PIW, Warszawa 1962, s. 11.

²⁶ *Listy Kassandry z ziemi berneńskiej* [w:] *Kamienny Potok*, Aneks, Londyn 1986.

²⁷ Odpowiedź na ankietę „Nowej Kultury” – *Pisarze wobec dziesięciolecia* [w:] *Postęp i głupstwo*, t. 2., PIW, Warszawa 1956, s. 347.

szkoła Boy'a (nie tylko zresztą jego) wydaje się odporna na językowy kanon stalinizmu. Zdarzają mu się rzecz jasna sformułowania, od których bołą zęby i których nieco później nigdy by już nie zapisał. Zdanie: *Stosunki kapitalistyczne narastały wewnątrz dawnego społeczeństwa jak wielkie wyspy nowej przemocy pieniądza na morzu feudalnej niewoli*²⁸ – mogłoby na niejednym seminarium stanowić wzór poetyckiej bredni stalinowskiej nowomowy. Ale kilkanaście stron dalej, w tym samym szkicu, Kott pisze zdanie, które jest arcydziełem lapidarności i krytycznej celności: *W podróży Gulliwera do krainy Liliputów pokazał Swift nędzę ludzkiej wielkości; w podróży Gulliwera do krainy Olbrzymów pokazał wielkość ludzkiej nędzy.*²⁹

Kott miał oczywiście rację twierdząc, że jeśli krytyka nie jest literaturą, to jej nie ma w ogóle. Krytyka jako brednia bądź chaos nie może mieć większego znaczenia społecznego, bo wyjaśniając chaosem inny porządek czy inny chaos, nie dowodzi się niczego z wyjątkiem ciemnoty autora. Ale, co warto powiedzieć, bo przecież krytyk nie jest tylko cwanymanipulatorem ludzkimi emocjami (choć czasem nim bywa) – poszukiwanie stylu jako osobnej wartości nie tylko stworzyło Kottowi miejsce w l i t e r a t u r z e, ale – kto wie – czy nie uratowało go przed socrealizmem. Jest to, szczerze mówiąc, teza nader ryzykowna. Przecież Kott uchodzi niemal za prawodawcę socrealizmu. A jednak . . . Walki Kotta o marksizm w kulturze czy w ogóle w życiu społecznym, a poświęcił tej sprawie niebagatelną ilość stron maszynopisu, zamkniętą w pięciu było nie było książkach³⁰, uległy dość zdecydowanemu wyciszeniu – właśnie w latach 1950-54. Ba, socrealiści okazali się wręcz wrogami Kotta, między innymi dlatego, że sam nie szczędził im cierpkich uwag. W 1950 na zjeździe pisarzy Włodzimierz Sokorski wprost nazwał go największym wrogiem realizmu socjalistycznego. Pisarzom notującym swoje gorycze nie zawsze można dowierzać, ale wróćmy jeszcze na moment do cytowanej wypowiedzi ankietowej: *Jakżeż mogłem dobrze pisać o książkach, które według mnie nie mówiły prawdy o życiu albo dawały parę prawd tak ogólnych, że brzmiały zupełnie pusto. Coraz jaśniej zdawałem sobie sprawę, że moje sądy odbiegają od jednobrzmiących recenzji w pismach literackich, od wypowiedzi oficjalnych, od sankcji nagród państwowych. Miałem obrzydzenie do pisania półprawdy i do tego typu recenzji, gdzie jest wszystko oprócz tego, co autor myśli o samej książce.*³¹

Prawie rozstał się wtedy z bieżącą publicystyką społeczną i literacką. Zdażył napisać jeszcze parę złych słów pod adresem *Popiołu i diamentu* (potem to odwoływał, bodaj niepotrzebnie) i poświęcił się historii literatury. Pisał o swoim ulubionym wieku XVIII, o poezji jakobińskiej, o literaturze okresu Sejmu 4-letniego.

Świadoma ucieczka? Rozgoryczenie odsuniętego? Chytrność rozumu? Andrzej Braun zaatakował wówczas Kotta (w *Nowej Kulturze*), zarzucając mu zdradę realizmu, o który tak długo i tak zaciekle walczył.³² Miał rację, przyznawał mu ją zresztą sam Kott. Zdradził, bo realizm socjalistyczny mógł wydać właśnie produkcyjniaki, a nie nowe *Podróże Gulliwera*. Boje Kotta o realizm – wielki – skończyły się więc *de facto* na śmietniku socrealistycznym, tyle że zabrakło na nim samego teoretyka. Przypadek Kotta jest więc na swój sposób typowy i nietypowy jednocześnie. Oto ten, który niewątpliwie zawinił w sprawie kultury i literatury czasów stalinowskich – sam zarzutowi prostackiego schematyzmu jako żywo nie podlega. Można się spierać np. o kierunek analizy poezji jakobińskiej, ale już nie o merytoryczną jakość tejże analizy.

²⁸ *Podróże Gulliwera* (w:) *Szkoła klasyków*, Czytelnik, Warszawa 1955 (wydanie III rozszerzone), s. 108.

²⁹ j. w., s. 122.

³⁰ Myślę o *Mitologii i realizmie*, *Szkole klasyków*, dwóch tomach *Głupstwa i postępu* oraz zbiorze recenzji teatralnych *Jak wam się podoba*.

³¹ Odpowiedź na ankietę . . ., op. cit., s. 344-345.

³² j. w., s. 343-344.

Oczywiście, wytłumaczenie może być dość proste. Prawodawca teorii musi odpowiadać za jakość talentu tych, co model realizują – to po pierwsze. Po drugie – Kott stawiał na piedestale powieść osiemnastowieczną (Defoe, Swift, Diderot) jako Wzór Wielkiego Realizmu, mając z klasyczną realistyczną powieścią dziewiętnastowieczną niejaki kłopoty: jego analizy Stendhala czy Dickensa nie są ani w połowie tak atrakcyjne i przekonujące jak tamte, dotyczące ich wielkich poprzedników. A przecież mówiąc o realizmie, przywykło się automatycznie myśleć o wieku dziewiętnastym . . .

Problemów, jakie miał Kott z historią polityczną i historią literatury, było więcej. Dlaczegoż to, spytajmy, tak upodobał sobie właśnie Swifta czy Defoe? Że lubił ich i cenił? To z pewnością. Pomińmy też na razie kwestie samej literackiej jakości; wrócimy niedługo do tego kluczowego zaiste tematu. Otóż Swift dlatego, że krytykował, ośmieszał i demaskował. Zaś Defoe dlatego, że pochwalał – na razie jeszcze utopijne – NOWE, przynajmniej w *Robinsonie* (w *Moll Flanders* i *Roxanie* skłonny był raczej przejść na stronę malkontentów ustroju). Swift jako szyderca nie wymaga komentarza, bo szydził z panujących wówczas stosunków polityczno – społeczno – obyczajowych, co było jedynie słuszne i sprawiedliwe, a ojciec Marks z synem Leninem też już to potwierdzili. Defoe natomiast nie miał racji pochwalając na swojej wyspie porządki zaprowadzane przez Robinsona – inicjatora Kapitalizmu, ale jako że czynił to z pozycji DOBRA NOWEGO ŁADU – przeciwi złu ładu starego – mógł liczyć na akceptację. Dlaczego? Chyba nie ma potrzeby tłumaczyć.

Zdaję sobie sprawę z pewnego ryzyka, a nawet pokretności tego wywodu. Wszak brutalność marksistów, więc i Kotta z onych lat, w naciąganiu faktów do założonych idei po trosze mnie usprawiedliwia; no, niewiele, powiedzmy szczerze. Spróbujmy więc z innej strony.

Otóż mam głębokie podejrzenie, że tak naprawdę Kott realizmu wcale nie lubił. Może cenił – oficjalnie – ale nie lubił. Jego temperament pisarski skłaniał go raczej do form ekspresyjnych, do kreowania wizji samoistnych stylistycznie. Dlatego starał się naciągać formułę realizmu tak, by pomieściła to wszystko, co lubił Kott jako Kott, a nie Kott – prawodawca. Narażał się tym samym na całkiem zasadne ataki, np. Sandauera, który wykpiwał tę rozciągliwość doktryny realizmu, przedstawiając Kotta jako mimowiednego twórcę teorii odwróconego lejka: jego podstawa mieści się w przeszłości, gdzie wystarczy by jakiś utwór był ideologicznie prawidłowy, natomiast forma obojętna; im bliżej teraźniejszości, lejek – doktryna się zawęża, by u ujścia prezentować się nie tylko nienagannie ideologicznie, ale i jednostronnie stylistycznie: jako konwencjonalny realizm właśnie w dziewiętnastowiecznym guście.

Sandauer też demonizował: Kott wcale nie twierdził, że należy pisać wyłącznie wedle Orzeszkowej. Było po prostu tak, że „prywatnie” lubił Diderota i na pewno wołał go od Orzeszkowej, ale jako że ciśnienie oficjalnej wersji kultury nowego ładu komunistycznego kierowało go w stronę najbardziej zachowawczego realizmu (kłania się obywatel Żdanow) – próbował godzić wodę z ogniem: wierność doktrynie z osobistymi preferencjami krytyka. Teoria Wielkiego Realizmu, gdzie Wolter mógł sąsiadować z Balzakiem, Swift z Dickensem, a Diderot z Prusem, była rzecz jasna produktem tej sprzeczności i jednocześnie próbą pożegnania własnych upodobań z wiarą przyjętą.

Nie jedyny Kott stał się swoistą ofiarą takiego rozbratu. Dokładnie to samo popełnił autor jednej z głośniejszych książek krytycznych „zachodniego marksizmu” połowy naszego wieku, *Realizmu bez granic*, której już sam tytuł wszystko mówi. Roger Garaudy poszedł bodaj jeszcze dalej w naciąganiu upodobań do doktryny, skazując na „realizm” Picassa i Saint – John Perse’a . . .

Sam Kott bodaj nie zdawał sobie długo sprawy z istnienia tej sprzeczności. Tak jak długo nie zdawał sobie sprawy z prawdziwego charakteru najszcześniejszego z ustrojów. Głosił pochwałę Swifta i Balzaka, nie dostrzegając, że chmura prostackiego socrealizmu ani chybi obejmie Polskę jako zasada obowiązująca, i to wyłącznie. Tak Kott – polityk zawiódł Kotta – krytyka, zresztą także odwrotnie. Instynkt polityczny nie podpowiedział krytykowi, że Swift i

Balzak obok siebie to niemal wstrętny pluralizm. Jakby w rewanżu instynkt krytyczny nie podpowiedział politykowi, że propagując Wielki Realizm, doczeka się małych realistów czy wręcz pseudorealistów, którzy niedługo będą pluli na mistrza i profesora. Przyszło zgodzić się ze złośliwym podsumowaniem Sandauera: *Literatura lat 1948 – 1954 – a więc prawie cała powojenna – nie obrała kursu ani na wiek XIX, ani na XX; ani na powieść obyczajową, ani na groteskę – obrała kurs na lakiernictwo. Wzorem jej nie był ani Balzak, ani Gombrowicz, lecz Babajewski.*³³

Dopiero kilka lat później, już po zebraniu owoców swojej działalności w roli Prawodawcy, a przede wszystkim po gorzkim skonstatowaniu, że jego piękne idee obróciły się w śmietnik schematycznego lakiernictwa, mógł publicznie stwierdzić, że winę ponosi . . . zupełnie kto inny. *Marksistowska analiza rozwoju literatury i sztuki zatrzymała się na progu XX wieku. Wszystko, co następowało potem, podporządkowane zostało fałszywym i ogólnym założeniom o mechanicznym rozwoju sztuki w społeczeństwie socjalistycznym i równie mechanicznym gniciu sztuki, kultury i literatury w społeczeństwach burżuazyjnych. (. . .) Już dzisiaj potrafimy dostrzec groźny i tragiczny proces, który zaczął się w latach trzydziestych, proces polaryzowania się na dwóch przeciwległych biegunach rewolucyjności i nowatorstwa artystycznego. (. . .) Sztuką antyludową, antyrewolucyjną i antyhumanistyczną nazywano to wszystko, co w sztuce zachodniej było dalej posuniętym poza konwencje XIX wieku poszukiwaniem nowego wyrazu.*³⁴

Już dzisiaj potrafimy dostrzec . . . – w tym sformułowaniu zawiera się, co tu kryć, cała istota wcześniejszego zaślepienia – i obecnego lęku przed przyznaniem się do własnego błędu, oraz, co nie mniej ważne, deklaracja bynajmniej nieprzewycięzonego umysłowego zniewolenia: *dziś potrafimy*, czyli wówczas, gdy władza powiedziała, że już można potrafić. Na razie Kott zrozumiał, na czym polegał jego błąd w forsowaniu realizmu. Nie zrozumiał jeszcze, na czym dalej polega błąd wiary w doktrynę, która się tylko chwilowo pomyliła. W tym samym roku 1955, kiedy deklarował powyższe, napisał przecież, recenzując głośny naonczas spektakl Bardinięgo: *Tutaj wybucha dynamit trzeciej części „Dziadów”. Tutaj przeżywamy całą ich współczesność. Trzeba to powiedzieć z całą jasnością. Szturmujemy dalej komunistyczne niebo i w tym wielkim szturmie Mickiewicz jest z nami.*³⁵

2.

Paradoks Kotta polegał dodatkowo na tym, że na dobrą sprawę wcale nie musiałby się wówczas bić we własne i cudze piersi. Nie musiałby się bronić przed socrealistami, tłumacząc im na przykład, że zamiast pilnie studiować *Szkołę klasyków* woleli szybko zarobić na sławę mołojeczką, stawiając kolejny pomnik dziełnej Heli traktorzystce. Wystarczyło być może wcześniej otwarcie przyznać się do swoich upodobań krytycznych i dawać temu wyraz na przekór wszystkiemu, nie przylepiając ulubionym dziełom lekko mylących etykietek. Ale jak oddzielić w człowieku entuzjazm pisarza od entuzjazmu działacza, który postanowił swój entuzjazm literacki oddać w służbę Wielkiej Sprawy? Przykład Kotta jest kolejnym argumentem w kwestii umysłowego Ketmanu, ale zostawmy ten temat jako nudny w swej oczywistości.

Czym skorupka za młodu nasiąknie . . . Kott był przed wojną w Paryżu, spotykał się z nadrealistami, czytał Malraux i Gide'a, Claudela, Conrada, zapewne Kafkę. Ale gdyby nie jego autokomentarze, spisane podczas polskiej odwilży lat pięćdziesiątych, zostałyby w powszech-

³³ Artur Sandauer, *Odchylenia mętniackie czyli spór o realizm; komentarz historyczny* [w:] *Moje odchylenia*, WL, Kraków 1956, s. 26-27.

³⁴ Odpowiedź na ankietę . . ., op. cit., s. 357-359.

³⁵ *Czemu to o tym pisać nie chcecie, panowie?* [w:] *Poskromienie złoślików*, PIW, Warszawa 1957, s. 101.

nej świadomości autorem *Mitologii i realizmu* tudzież *Zeszytów z podróży*, w których to książkach kultura zachodnia potraktowana została jak na gorliwego marksistę przystało. Słynne, wielokrotnie komentowane tezy: Conrad – piewca (zbędnego) poczucia honoru i beznadziejnej tragiczności ludzkiego losu. Malraux – zagubiony nihilista, który wybrał rewolucjonizm wobec braku sensu czegokolwiek. Gide – egotyczny anarchista, do tego, tfu, pisarz „psychologiczny”. Nadrealiści – bezideowi destruktorzy.

Tak zobaczył – w 1947, więc po ośmiu latach – ukochany wszak Paryż: *Od Pigalle do Clichy ciągną się niezliczone baraki. Za parę franków można tutaj strzelać z łuku, fuzji i pistoletu do ruchomych figurek, jeździć elektrycznymi samochodzikami lub amerykańską kolejką. (. . .) Za 200 franków oglądać można „największe szczury na świecie, które wyległy się na ruinach Warszawy” i przywiezione zostały do Paryża.*³⁶

A tak – Londyn: *Zagadnienie wyżywienia Anglii przestało już dawno być sprawą uzyskania dostatecznej ilości mięsa na befsztyki. Przeciętny Londyńczyk trzy, pięć czy siedem razy dziennie staje w ogonku: ogonki są do autobusów, ogonki są do restauracji, ogonki są przed kinem, ogonki są przed teatrem, staje się w ogonku, aby napić się kawy i zjeść ciastko w cukierni.*³⁷

Żeby kompozycja zamknęła się jakimś naturalnym akcentem, trzeba zacytować fragment – jakże by inaczej – *Zeszytu radzieckiego: W ręku trzyma konduktor jakąś książkę. Kiedy nalewa k i p i a t o k, niedyskretnie odwracam okładkę. Jest to „Czerwone i czarne” Stendhala. I w innym miejscu: Obecnie cerkiew ma około 30 tysięcy popów i mnichów. Otwierane są coraz nowe kościoły.*³⁸

Przysięgam, że nic nie lżę, cytaty są autentyczne i nawet niezbyt tendencyjne. Naprawdę w roku 1847 konduktor radziecki czytał Stendhala i naprawdę budowano nowe cerkwie, bo przecież ustrój zlikwidował analfabetyzm i popierał wolność religii. Dziś się to wydaje tylko zabawne, choć być może rzeczywiście ten konduktor istniał i czytał. Ale jeden z najlepszych umysłów polskiego całego powojnia naprawdę wtedy to napisał i tylko złośliwość historii każe dziś komuś takiemu jak ja wywlekać te śmieszne(?) przeraźliwe(?) zdania z otchłani zakurzonych bibliotek. Doprawdy nie czynię tego powodowany niskimi uczuciami. Chcę przy pomocy tych zdań dotknąć Kottowego dna, by znaleźć właściwe proporcje dla dalszych rozważań o losach jeszcze jednego intelektu porażonego „heglowskim ukąszeniem”.

Nie muszę przecież dodawać, bo chyba jest to już jasne, a jeśli jeszcze nie jest, to w tym miejscu deklaruję, że powoduje mnie szczególnego rodzaju fascynacja postacią i dziełem Jana Kotta, więc niech mi będzie wybaczone, jeżeli gdziekolwiek przesadzę, w jedną czy w drugą stronę. Epizodowi marksistowskiemu w życiu Kotta poświęcam tyle miejsca bynajmniej nie dlatego, iżby mnie specjalnie podniecało grzebanie w błędach i potknięciach jednego z bliższych mi krytyków i intelektualistów; Tadeusz Konwicki, sądzę, wiedziałby, co mam na myśli.

Interesuje mnie to z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze: casus Kota – komunisty uważam za wyjątkowy o tyle, o ile zgadza mi się z ogólnym wizerunkiem pisarza jako osobowości złożonej z niesprzecznych sprzeczności. Bo spójrzmy. Trudno o pokazanie dwóch odleglejszych postaw, jakie w czasach stalinowskich objawiali np. Kott i Herbert. Ale jeśli tenże Herbert napisał, bodaj w 1979, a może w 1980, słynny już wiersz *Potęga smaku*, w którym określił między innymi własną postawę wobec systemu jako pochodną swoistej abominacji nie pozwalającej zaakceptować czegoś, co jest po prostu w złym smaku i nie na poziomie – bodaj z tych samych przyczyn Kott lansował Diderota czy św. Augustyna (sic!), natomiast wycofywał się, gdy zaczęli triumfować Babajewscy. Potęga smaku? Czemuż by nie?

³⁶ *Zeszyt francuski* [w:] *Postęp i głupstwo*, t. 1., PIW, Warszawa 1956, s. 307-308.

³⁷ *Zeszyt angielski* [w:] j. w., s. 223.

³⁸ *Zeszyt radziecki* [w:] j. w., s. 258, 287.

Zbyt dobre wychowanie? Wykształcenie? Tradycje? Wreszcie – wrodzony instynkt? Bodaj wszystkiego po trosze.

Jest i powód drugi: żal, że powstało kilka ważnych książek, które zostaną w historii literatury raczej jako świadectwo epoki niż świadectwo triumfu czystego intelektu. Pamiętam swój szczeniacki zachwyty, sprzed ćwierćwiecza, *Szkoła klasyków*. Do dzisiaj nie mogę się uwolnić od czytania Defoe czy Swifta inaczej niż przez Kotta, co jest jawnym dowodem sugestywności krytycznej analizy. Czytana teraz *Szkoła klasyków* nie straciła wiele z pewnego rodzaju siły przekonywania; to zwycięstwo stylu myślenia i precyzji (z wyjątkami, była o nich mowa) języka. Ale jako całość, z jej agresywnym, jednostronnym filtrem metodycznego marksizmu wydaje się anachronizmem nie mniejszym niż rozprawy o językoznawstwie Józefa Wissarionowicza. Szkoda, powiadam, bo są książki, które powinny być czasem pisane na nowo, żeby ocalić ich niewątpliwą wartość poznawczą; do takich należą historycznoliterackie rozprawy Kotta, zwłaszcza poświęcone wiekowi XVIII.

3.

Potęga smaku . . . Ale co się dzieje, gdy smak zostaje poddany zbyt silnemu naciskowi innych smaków, smaków epoki? Niekiedy znika zupełnie – przypadek jakże wielu intelektualistów. Czasem przyczynają się i dają o sobie znać jakby mimowiednie (*casus* Kott). Mimowiednie, powtarzam, bo propagowana doktryna realizmu – co wyżej wspomniano – niezbyt mi się zgadza z właściwymi upodobaniami i temperamentem twórczym Kotta. O wiele łatwiej wyobrażam go sobie jako zwolennika raczej Witkacego niż Zofii Nałkowskiej, co czas tylko potwierdził. Realizm, szczerze mówiąc, na dłuższą metę jest dosyć nudnawy . . . jakby trochę zbyt płaski . . . Intelektualne dojrzewanie Kotta odbywało się poza tym w atmosferze umysłowego i artystycznego wrzenia, wszak nad latami trzydziestymi (Kott – rocznik 1914) dominował już nie klasycyzujący model Skamandra, a wielogłosowy szum awangardy przełamany już to pokrzykiwaniami poetów rewolucyjnych, komunizujących, już to mroczną wieszczbą wileńskich Żagarystów. Gobrowicz i Witkacy z pewnością bardziej ekscytowali niż Dąbrowska. Stąd te wahania Kotta, już po przejściu na jedynie słuszną wiarę, czy do końca potępić literackie fascynacje młodości. Dlatego *Mitologia i realizm*, najbardziej połamana książka Kotta, nosi ślady wewnętrznych zmagania starych miłości z nowymi adoracjami.

Czy mógł Kott uniknąć pułapek zastawianych na niego przez życie, nie tylko literackie? Jest to pytanie banalne, retoryczne i na miejscu. Nie mógł, bo gdyby mógł, to by uniknął, nieprawdaż? Dlaczego nie mógł? Na to pytanie odpowiedź nie jest już prosta. Jeśli ktoś bardzo chce wejść tam, gdzie mu się wydaje, że wejść powinien, to tylko wyjątkowe okoliczności mogą spowodować, że zamiar się nie uda. Zwłaszcza jeśli jest to akces do Nowej Wiary, za którą stała nie tylko siła racji, ale i racja siły . . .

Kott wiele pisze, wspominając młodość, o fascynacjach politycznych swego pokolenia. Opętanie polityką zostanie mu do końca, choć na emigracji, co jasne, zmieni się charakter tych zainteresowań. Każda z książek, nawet nie wyłączając najbardziej – z pozoru – apolitycznej, jaką jest *Zjanie bogów*³⁹, nasiąknięta jest jak gąbka polityką. Trudno się więc dziwić, że czasy tak polityczne, jakimi było polskie powojnie, wciągały amatora polityki. To jedno. Był i powód drugi: . . . *Najwięcej nauczyła mnie okupacja. Dla mnie osobiście jedynym ocaleniem przed poddaniem się grozie, jedyną możliwością oparcia się koszarowi było przeświadczenie, że historia ma rację, że zawsze ma rację, że faszyzm zostanie zdruzgotany i że zdruzgotcze go Czerwona Armia. Marksizm nauczył mnie praw historii, pozwał jej za-*

³⁹ Można by tu jeszcze dodać *Aloes*. Jest to bodaj najbardziej intymna książka Kotta, a polityka umiejscawia się raczej tam, gdzie człowiek czuje się przede wszystkim istotą publiczną. Kott był z zasady, wyboru i temperamentu istotą publiczną, dlatego wątki polityczne są tak dominujące w jego dziele.

wierzyć.⁴⁰ I w innym miejscu: *Zaczął się heroiczny okres K u ż n i c y. Byliśmy wszyscy tak nabici przymusowym milczeniem tylu lat, że wystarczyło dotknąć, by błysnęła wielka publicystyka. Pisałem wtedy trzy, cztery, czasem pięć artykułów tygodniowo (. . .). Nie pamiętam w moim życiu okresu tak nasyconego, aż po brzegi, wewnętrzną pasją.*⁴¹

Takich właśnie argumentów najczęściej używali zdesperowani i zawiedzeni ex – zwolennicy Nowego Ładu, a ich powszechność pozwala zarówno wierzyć w ich zasadność, jak i – niemal z tych samych przyczyn – niezbyt im ufać. Ostatnie zdania *Kamiennego Potoku* wskazują jednak na niewystarczalność tego świadectwa i tego usprawiedliwienia. Obszerny esej poświęcony sławetnym „ukąszeniom heglowskim” kończy się bowiem tak oto: *Ale to dopiero wprowadzenie do ukąszeń mego pokolenia i moich własnych. Opisać je trzeba już w innym porządku. W porządku doświadczenia i zimnego rozrachunku. Bez bicia się w piersi, nie tylko cudze, ale nawet własne. Esej ten jest w pewnym sensie wstępem do mojej autobiografii.*⁴² Czyli dotychczasowe rozpoznania okazały się mimo wszystko niewystarczające, co było zresztą do przewidzenia.

Nim Jan Kott napisze prawdziwą prawdę o sobie – marksisie, można by jeszcze trochę pospekulować na materiale dostępnym krytykowi krytyka. A nuż spekulacja ta znajdzie potwierdzenie w szykowanej autobiografii?

Trzeba by się udać na chwilę w okolice tak niepopularnej przez Kotta psychologii. Powiedzmy tak: w marksizm wpędziła Kotta między innymi jego własna natura. To nie próba psychoanalizy, tylko wnioski z lektury tekstów. Otóż jak Kott długi i szeroki, raz po raz zdradza się, bodaj mimowiednie, z niepoohamowaną żądzą uczestnictwa. Ale nie tylko. Zdradza się również często z wolą i chęcią wpływania na tok wydarzeń. Jak najdalsza jest mu postawa obserwatora, który z zimną krwią przygląda się wyczynom innych ludzi. Chciałby, żeby od niego coś n a p r a w d ę zależało. Być może rola tylko krytyka wydawała mu się niewystarczająca? Przyznaje w pewnym miejscu, że pisywał wiersze. Ale wiersze pisywała większość krytyków, niektórym ten nawyk został na zawsze. „Budowanie socjalizmu” wyszło mu naprzeciw jak jeleń pod strzał. D z i a ł a n i e, czynność tak ukochana przez język komunistycznej propagandy, otwierało całkiem realne szanse czynnego, aż nadczynnego życia. *Interesowałem się zawsze metodologią. Chciałem wiedzieć, w jakiej mierze można świadomie kierować życiem społecznym i gospodarką, jak silny jest opór materialnej rzeczywistości, jak się go przezwycięża . . .*⁴³ – tak pisał w 1946.

Nie tylko drukował teksty publicystyczne, ale jeździł w „teren”, organizował, zakładał, uczył, przekonywał. Pisał zaś, owszem, o literaturze, ale wówczas nie ona była najważniejsza. Więc pisywał o węglu, eksporcie, urzędach stanu cywilnego i spółdzielniach produkcyjnych. Cóż za przyjemność wiedzieć, że się jest naprawdę w samym środku, że od mola książkowego naprawdę zależą losy ludzi . . . Znam te łaskoczące satysfakcje z kilkuletniej pracy dziennikarskiej w *Studencie*, w gorących latach 1970-1976. Prowadziłem dział literacki, ale gdy któryś z kolegów „od kultury” rzucił hasło, w 1971, żeby każdy z członków redakcji, nie wyłączając także nas, literatów, jechał raz w miesiącu w teren i zrobił „prawdziwy reportaż”, poczułem, że otwiera się szansa na pewną wartość dodatkową w moim biurkowym życiu.

*Czuliśmy się jak na froncie, naprawdę odpowiedzialni za wszystko, co się dzieje w Polsce. Jednej nocy układało się plany bibliotek i czytelnictwa, rewolucji kulturalnej i wydania dzieł wszystkich Mickiewicza.*⁴⁴ Kott ma poczucie, całkiem dosłowne, wpływania na realne życie. Bo on – to MY, a MY budujemy Nowy Wspaniały Świat. *Nie wydaliśmy Platona . . .* – pisze (1956) w artykule podsumowującym akcję druku 100 najważniejszych książek przeznaczo-

⁴⁰ Odpowiedź na ankietę . . ., op. cit., s.336.

⁴¹ j. w., s. 338.

⁴² *Rzecz o ukąszeniach* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 232.

⁴³ *Rozmowa o metodzie* [w:] *Postęp i głupstwo*, t. 1, op. cit., s. 145.

⁴⁴ Odpowiedź na ankietę . . ., op. cit., s. 338.

nych dla „nowego” czytelnika; był zresztą pomysłodawcą tej akcji. MY (ja) wyszliśmy z inicjatywą, MY (ja) niestety nie wydaliśmy. *Nareszcie przedstawienie, które nam się bardzo podobało* – pisze w recenzji z *Teatru Klary Gazul*.⁴⁵ Jeśli nam się podobało, to znaczy, że dyrektor i reżyser mogą spać spokojnie.

Ta pasja społecznego, otwartego uczestnictwa stworzyła Kotta – krytyka teatralnego. Mało. Pomogła mu wykreować pewien ton pisania o teatrze, pewną wreszcie metodę analizy teatru – właśnie w kontekście życia społecznego – która stała się niemal obowiązującym modelem dwadzieścia i trzydzieści lat później (tak to polityczne pasje Kotta pozwoliły mu wyprzedzić epokę). Oczywiście miała w tym swój udział szkoła Boy’a, który też lubił pisać o kontekstach. Kott stwierdzał wyraźnie: *Teatr nie jest nigdy przyjemnością samotną. Może właśnie dlatego lubię pisać o teatrze. W t r ą c a m s i ę do jakiejś sprawy, która się naprawdę odbyła, która się rozegrała między reżyserem, aktorami i publicznością (. . .) Coś się stało, trzeba to odczytać, zapisać, w y o s t r z y ć. To jest jedna z przyczyn, dla których wolę pisać o teatrze niż o książkach. Biorę udział w wielkiej grze albo wydaje mi się, że biorę w niej udział. (. . .) Przeważnie bardziej interesujące jest to, co jest naokoło teatru. Ta bardzo polska breja polityki i dydaktyki, nocy listopadowych i króla Ubu, ósmego dnia wolności, wesel, Witkacego, organizacji widowni i wizyty starszych panów. Myślę, że na tym przede wszystkim powinien znać się krytyk i że w rzeczywistości jego recenzencki fotel ustawiony jest na placu publicznym, a nie w trzecim czy piątym rzędzie krzesel.*⁴⁶ (podkr. moje – TN)

Wielka gra, w której krzesło krytyka ustawione jest na placu publicznym, odbywała się nie tylko w teatrze, czego Kott miał jasną świadomość i tym chętniej brał udział w obu grach: tej większej, na skalę społeczną, i w tej mniejszej, będącej jakby odbiciem tamtej, odgrywanej w teatrze. Kolejnym paradoksem Kotta było to, że prawdziwe sukcesy odniósł w owej sztuczniejszej z gier, w której łatwiej dało się przewidzieć ruch partnera, i gdzie ryzyko manipulowania nie tylko przedmiotem, ale i zasadami gry było mniejsze i mniej szkodliwe.

4.

Kott, pisząc o teatrze, siadywał nie tylko na placu publicznym, czyli obok teatru. Podobnie, choć w innej sprawie, fascynowały go kulisy. Rozmowy z aktorami (aktorkami), reżyserami, autorami. Czynił to zresztą nie tylko w Polsce. Lubiał bywać na próbach, w t r ą c a j ą c s i ę do wewnętrznego życia teatru. W ogóle odnoszę czasem wrażenie, że najmniej interesujące były dlań same spektakle. Ale nie, Kott nie przekroczył jeszcze tego progu, poza którym znajduje się przyjemność obcowania z czystą teatralnością jako tworem niekoniecznie zmuszającym do zajmowania krytycznego stanowiska. Spektakl teatralny zawsze pozostał dlań granicznym punktem obecności teatru jako s p o t k a n i a. *Znam dobrze fascynację próbą teatralną. Ale teatr niemożliwy zaczyna się, kiedy estetyka próby staje się zasadą i esencją teatru. (. . .) Na próbach nie ma widzów. Aktorzy, którzy zeszli z próby jak gracze w rugby, którzy zeszli z boiska, nie są widzami; są dalej uczestnikami. Czekają na swoje wejście w akcję. Teatr niemożliwy jak próba teatralna nie uznaje widzów, chce mieć tylko współuczestników.*⁴⁷

To z a m k n i ę c i e s i ę teatru wewnątrz siebie, a zatem pozostawienie widza na zewnątrz, było i jest z pewnością obce krytycznemu temperamentowi Kotta – widza aktywnego. Nawet jeśli jest to zamknięcie jak najbardziej otwarte, takie, jak choćby w niezależnym Teatrze Otwartym lat sześćdziesiątych i siedem dziesiątych. Teatr ten wytworzył pewne rytuały współuczestnictwa widzów i aktorów, które niewidzialną barierą odgradzały ich od reszty

⁴⁵ *Bardzo nam się podoba* [w:] *Poskromienie złoślików*, op. cit.

⁴⁶ *Od autora* [w:] *Miarka za miarkę*, op. cit., s. 10-11.

⁴⁷ *Koniec teatru niemożliwego* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 119.

świata, na przykład od tradycyjnego teatru. Kott, jak podejrzewam, nie znalazł czystego języka porozumienia z Teatrem Otwartym. Może czuł się bardziej po stronie teatru odrzuconego, któremu w końcu poświęcił pół życia? Może ten nowy język był dlań nazbyt – właśnie – zamknięty?

Ale *Kamienny Potok* jest w dużej mierze świadectwem obecności Kotta tam właśnie, w teatrze – powiedzmy upraszczająco – niekonwencjonalnym. Jest to jednak obecność charakterystyczna: niemal pokoleniowa. Tak jakby Kott odpowiadając na wyzwanie młodego teatru tamtych lat, wyzwanie pokoleniowe *par excellence*, odwołał się do generacji bliższych jego własnej: Petera Brooka, Giorgio Strehlera, Tadeusza Kantora . . . Wy tam krzyczycie, że coś wymyśliliście nowego, odkryliście Amerykę, a my przecież nie tylko doświadczeńsi, ale i głębsi teatralnie, i co najmniej tak samo odkrywcy. Tych trzech twórców, którym Kott zdaje się być najbliższy, w ostatnim przynajmniej okresie swoich teatralnych zainteresowań, ma ponadto tę zaletę, że niekoniecznie – aby robić swój obecny teatr – musieli zrywać z jakąś przeszłością, wypowiadać się przeciwko komuś, nawet przeciw samym sobie. Wobec nich Kott mógł się czuć o tyle pewnie, że nie zmuszało go to do odrzucania niczego z własnej teatralnej przeszłości, np. entuzjazmu dla Ireny Eichlerówny czy teatru Erwina Axera. Jest to wniosek, prawdę mówiąc, nieco naciągany, więc jeśli komuś się nie spodoba, można go uznać za niebyły, nie będąc miał pretensji.

Istnieje jeden jeszcze rodzaj współuczestnictwa, o którym warto powiedzieć parę słów, zwłaszcza jeśli zajmujemy się tropieniem pewnych przyjemnych dla krytyka konsekwencji w zachowaniach jego „przedmiotu badanego”. Kott należy bowiem do pewnego gatunku ludzi, których namiętnością jest bycie z innymi. Należy też do tych, którzy odczuwają w sobie pociąg do wpływania na losy świata. Psycholog powiedziałby w tym miejscu, że takie namiętności są w człowieku pierwotne i jako takie nie podlegają do końca rozumowym uzasadnieniom. Samemu obiektowi bodaj nie uchodzi powoływanie się na taką w sobie naturę; która by go w ten czy inny sposób „zmuszała” do podejmowania takich czy innych decyzji życiowych. Na przykład do gorliwego uczestnictwa w budowaniu zrębów Nowego Szczęśliwego Świata pod auspicjami Tych – Co – Chcieli – Dobrze. Piszący te słowa może sobie natomiast na to pozwolić, pod warunkiem oczywiście, że intencje jego nie wypływają z interesownej woli pomocy (bądź szkodenia) bliźniemu, a znajdują zwyczajne potwierdzenie w badanej materii, czyli dziele. Badajmy więc.

Jeśli Kott odnalazł w teatrze symboliczne – a i na swój sposób całkiem rzeczywiste, dotykające – odbicie ludzkich konfliktów i namiętności kłębiących się wokół, nie dziwota, że czytając teksty czysto teatralne, znajdziemy dokładnie te same argumenty intelektualne i te same rodzaje racji, powiedzmy, fizjologicznych. Jeżeli zatem autor felietonów publicystycznych miał poczucie realnego wpływania na losy świata, to tym bardziej miał je w teatrze.

Manifestacja własnego zdania, co skądinąd zrozumiałe w każdej działalności krytycznej, u Kotta staje się pierwszą i główną zasadą rządzącą tekstem. Sugestywność osobistej opinii krytyka jest przy tym tak wielka, że nie pozostawia wątpliwości co do jedynie właściwego odczytania (książki, dramatu, widowiska); można to śmiało uznać za zwycięstwo interpretatora. Świetność stylu, o czym była już (i jeszcze będzie) mowa, ta świetność podkreślana przez wszystkich zajmujących się w jakikolwiek sposób dziełem Jana Kotta, odnosiła tu dodatkowo, oczywisty triumf. Ale szło nie tylko o sugestywność stylu. Siła woli stojąca za sformułowaniem najczęściej przesądza o skuteczności. Kott jest idealnym przykładem udanego mariażu stylu i siły woli. *Można Witkacego odczytywać bliżej przybyszewszczyzny albo bliżej Ionesco. Wolałbym odczytywanie bliższe Ionesco. Bardziej racjonalistyczne, suche, semantyczne.* – pisze w jednej z recenzji⁴⁸ – i taka opinia ma moc rażącą dla kogoś mniej odpornego na sugestie zawarte w tekście najbardziej swego czasu wpływowego krytyka PRL. Chciałbym

⁴⁸ *Witkacy przesadzajnowany* [w:] *Miarka za miarkę*, op. cit., s. 296.

zobaczyć wielu reżyserów, którzy umieliby się oprzeć takiej wizji. Zrealizowanie jej zbyt ewidentnie pachniało sukcesem, przynajmniej prasowym

. . . A Kott szafował w swoich recenzjach takimi zdaniami jak perłami rzucanymi od niechcienia przed niezdolne wieprze. Dawanie do zrozumienia, że reżyser, aktor czy dramaturg są osobnikami nadającymi się najwyżej do sprzątnięcia we własnych miejscach zatrudnienia, natomiast coś z nich będzie pod warunkiem, że zapoznają się z właściwą interpretacją sztuki, którą bezprzykładnie spartolili, jest u Kotta czymś zupełnie naturalnym, a sprawiającym wrażenie, iż nie ma od tego ucieczki.

Dotyczy to zresztą nie tylko teatru, ale i literatury, co jasne, bo dlaczegoż by nie? Kott uwielbia informować – niekoniecznie zresztą wprost – że inni czegoś istotnego się nie doczytali, a co – prawidłowo odczytane – odkryje dopiero istotę rzeczy. Robi to skądinąd, trzeba mu przyznać, tak, że nikt właściwie nie może mieć pretensji, jako że jego propozycje interpretacyjne są rzeczywiście śmiałe, nowatorskie, niekiedy naprawdę odkrywcze. A jeśli nawet nie nazbyt, trzeba dłuższego zastanowienia, by przebić się przez paraliżujący styl i zastać pod sugestywną siatką słów sąd co najmniej wątpliwy. Proszę przeczytać choćby *Kamienny Potok*, gdzie Kott, w sposób niekiedy szokujący, „rozwiązuje” Gombrowicza – Molierem, Ionesco – Franciszkiem Rabelais i rysunkami Poussina, Witkacego – Wedekindem. Szczególnie pouczający – dla mniej odpornych – jest esej o Gombrowiczu jako uczniu Moliera. Filozofię Gęby i Pupy, czyli maski i miny, wywodzi Kott ze *Świętoszka* jako komedii masek właśnie (Tartuffe pod maską świętoszka ukrywa prawdziwą twarz obłudnego cynika itp.) Ale weźcie jakikolwiek inny dramat Moliera – może z wyjątkiem *Don Juana* – nic się nie zgadza, bo zgodzić się nie może, jako że Gombrowicz to dramat r o l i, gry i autentyczności, podczas gdy Molier to konflikty przede wszystkim popędów i charakterów. Jeśli więc do Gombrowicza pasuje bardziej klucz antropologii filozoficznej, do Moliera raczej psychologii, nawet psychoanalizy. I tak dalej. Ale samo odczytanie *Świętoszka* – rewelacyjne!

Wróćmy do teatru. Widzę Jana Kotta, jak siedzi na jakimś spektaklu, niech będzie to *Nieboska komedia*, i jak złości go to, co widzi. Złości go, że reżyser nie dostrzega tego, co się rzuca w oczy, a co dla niego, Jana Kotta, jest całkiem oczywiste (więc powinno być oczywiste dla reszty ludzi). Wraca do domu, przeżywa klęskę spektaklu jak swoją własną, bo widzi zmarnowaną szansę na Wielką Rozmowę. Jeszcze w tramwaju albo w samochodzie układa główny zrąb idei tekstu. Potem siada do biurka i na poły opętany furia, na poły natchnieniem, pisze jednym tchem esej o istocie *Nieboskiej* oraz dlaczego d z i ś (podkreślam to dziś) nie wolno jej wystawić inaczej niż tak . . . i tu następuje opis tego „jak”, bowiem Kott nie tylko widzi i opisuje, ale marzy i projektuje. W innym wypadku dramat będzie niewspółczesny, martwy, bez sensu. A świat nie może być bez sensu, byle jaki. Ludzie muszą, powinni wiedzieć, jaka jest ta rzeczywistość naprawdę, bez osłonek, w całej jaskrawości. Życie jest za wielkie, za wspaniałe, żeby je traktować lekceważąco, a traktować lekceważąco to znaczy nic nie rozumieć ze współczesności na przykład Krasieńskiego. I dlatego potrzebny jest krytyk, który wie, umie i nie lekceważy.

Siła i sugestywność interpretacji Kotta bierze się między innymi stąd, że stara się on zawsze uderzać w sedno rzeczy, istotę problemu, ująć ją jakby jednym wielkim obrazem, metaforą, rozwiązać tym jednym, najlepiej pasującym kluczem. Pod tym względem nie marksizm, ale na przykład strukturalizm, ale analiza semiologiczna dawała do ręki lepsze, skuteczniejsze narzędzia. Przydatność ich potwierdziła się już wkrótce. Kott, porzucając (chyba bez żalu) marksizm, wszedł w metodologię semiotyki w sposób naturalny, jak w dobrze pasujące ubranie. Chadza w nim zresztą do dziś, czując się swobodniej niż wielu kolegów po fachu, dla których było przejściową modą.

Miłość Kotta do Formy, do stylu, niezmienna przeciw od początku jego pisarskiego życiorysu, była skądinąd postawą zgoła niemarksistowską (tak jak grubiański marksizm rozumiał pojęcie formy). *Wydaje się, jak gdyby powoli kończyła się czarna noc bezstylowości polskie-*

go teatru, notował z ulgą Kott w kwietniu 1956,⁴⁹ a jego stosunek do socrealistycznych, więc swoiście bezstylowych spektakli można bez trudu wyczytać z mnóstwa recenzji pisanych prawie bez przerwy od roku 1945. Jak widać, tylko teatrowi pozostał wierny nawet przez ten czas, gdy niemal wycofał się z uprawiania bieżącej publicystyki społecznej i literackiej.

Małgorzata Dziewulska, której teksty o Janie Kottcie⁵⁰ są rzadkim i równie jak ich przedmiot sugestywnym świadectwem mistrzostwa tak stylu, jak interpretacji, nader trafnie ujęła kwestię fizycznego prawie działania pisarstwa Kotta na teatr. Miast wysilać się na konstruowanie wniosków udających lepiej czy gorzej wiedzę czy niewiedzę o wynikach pracy Dziewulskiej, przytoczmy po prostu to, co należy w tym miejscu przytoczyć.

Technika tego autora polega głównie na opisywaniu problemów w kategoriach dramatycznego obrazu czy też, inaczej mówiąc, swoistej dramatycznej meta – akcji, albo jeszcze inaczej, przy pomocy obrazowych paradoksów syntetycznie splatających sytuacje ze znaczeniami. Ta technika pozwala mu szybko wdzierać się na teren teatru, który jest, że tak powiem, zaminowany sprzecznościami i gdzie treści są nieodłączne od gestów. Tam, gdzie kto inny pnie się długo, pokonując opór statycznego myślenia i pojęciowej logiki, Kott wślizguje się od razu, opanowując teren. Tajemnica tej strategii polega na jej wewnętrznej dynamice. Esej rozwija się skokami, wszystko znajduje się w ciągłym ruchu. (. . .) To jest już bardzo blisko teatru i tutaj wyjaśnia się zagadka wpływu, jaki ten krytyk miał na teatr, inspiracji, jaką niejednokrotnie dawał wybitnym inscenizatorom. Rozumieli jego język, ponieważ napędzany był tym samym rytmem, co widowisko dramatyczne, podszyty tym samym zapalem do efektywnej wyrażonej w obrazie sprzeczności, zapalem, bez którego nie ma mowy o intymnych stosunkach ze sceną. „Szkice o Szekspirze” pełne były takich obrazowych kategorii (Wielkie Schody Historii), które może nie wyjaśniały zbyt wiele z samego Szekspira, ale za to pozwalały go schwytać w sieć jednej syntetycznej wizji.⁵¹

Szkice o Szekspirze . . . Trudno doprawdy o wyrazistszy przykład sugestywności Kottowej krytyki. Książka, która jak żadna inna z dziedziny myśli teatralnej polskiego powojnia zrobiła światową karierę; ba, może w ogóle jest to jedyna polska książka wokółteatralna, która odniosła aż taki, niebywały wręcz sukces, stała się jednym z kanonów XX – wiecznego myślenia o teatrze. Przykład Petera Brooka, który wystawił swego czasu *Króla Leara* według interpretacji Jana Kotta, należy już do historii współczesnej sceny na równi z teatralnymi odkryciami powiedzmy Brechta czy Strehlera. Interpretacja *Burzy* zrodziła się przy współpracy z Krystyną Skuszanką, zaś nowohucka inscenizacja tego dramatu stała się jednym z największych wydarzeń kulturalnych przełomowego okresu połowy lat pięćdziesiątych. W tymże samym Teatrze Ludowym, kilka lat później, oglądałam znakomite przedstawienie tym razem *Snu nocy letniej*, które znów, pod niewątpliwym wpływem Kotta, zrobiła Lidia Zamkow.

Szekspir według Kotta stał się w latach sześćdziesiątych kanonem tak powszechnym, że trzeba było dopiero zmiany klimatu politycznego w Polsce i na świecie, odejścia od bezpośrednich rozrachunków ze stalinizmem, zmierzchu ekscytacji egzystencjalizmem i teatrem absurdu, by zaczęto szukać innych kluczy do autora *Makbeta*.

Natchnienie klimatem epoki może się skończyć, mogą zwietrzeć niektóre idee uruchamiające takie bądź inne interpretacje teatralnej czy literackiej klasyki. Nie starzeje się jednak – jeśli oparty o najlepsze wzory estetyczne – styl. Siły stylu mógłby zaś pozazdrościć Kottowi każdy, kto ma poczucie ulotności własnego dzieła i rozmyśla podczas niespokojnych nocy nad sposobami utrwalenia śladu po sobie.

A może to nie tylko siła stylu? Może raczej – uderzenie w pewien nerw epoki, specyficzny rytm czasów; także to, co Dziewulska nazywa wspólnotą dynamicznej strategii charakteryzującej zarówno widowisko teatralne, co eseistykę Jana Kotta. Oto wczoraj, dokładnie 21 marca

⁴⁹ Na marginesie „Kordiana” w *Teatrze Współczesnym w Warszawie* [w:] j. w., s. 164.

⁵⁰ *Wesoły grabarz*, *Zeszyty literackie* 1986, nr 15; *Jana Kotta nowy panteon świętych*, *Dialog* 1986, nr 8.

⁵¹ *Wesoły grabarz*, op. cit.

1987 roku, widziałem w niedużej salce Uniwersytetu w Melbourne występ młodego, wyglądającego na studencki, teatru o nazwie nic nie mówiącej najbardziej zagorzałym miłośnikom scen awangardowych. Kilkunastu ludzi, z których żaden na pewno nie przekroczył trzydziestki, wystawiło ni mniej ni więcej tylko *Króla Leara według Petera Brooka / Jana Kotta*, jak napisali w programie, nie kryjąc źródeł inspiracji, a nawet się nimi chwając. Przyznam, poczułem się jakoś wzruszony i przejęty, trochę też w imieniu Jana Kotta, o ile tenże zechce przyjąć należną sobie część emocji. Spektakli takich czy temu podobnych widziałem w ciągu ostatnich dwudziestu lat tyle, że mogłem na ten obecny patrzeć jak na starą rodzinną fotografię. Nie zmieniało to jednak sympatii do australijskich studentów, którzy jakby wbrew wszystkiemu – na czele z czasem – z pełnym zaangażowaniem w sprawę wykonali kilkugodzinny spektakl poniekąd w hołdzie mojemu rodakowi. Wokół były te same puste ściany i kilka zwyczajnych, metalowo – plastikowych krzeseł; ubogie, płócienne kostiumy z kolorowymi szarfami symbolizującymi hierarchię władzy; te same inscenizacyjne metafory i ta sama jawność technicznych zmian na scenie; te same aktorskie sposoby gry, czyli ekspresjonizm à la Grotowski pomieszany z liryzmem à la *Bread and Puppet*; takie samo unurzanie aktora w metaforycznym, ale i dosłownym błocie, co stało się jedną z żelaznych reguł nowego teatru po 68 roku; to samo . . . to samo . . . można by tak w nieskończoność.

Zapewne gdybym oglądał tego *Leara* gdzieś w Europie, wyszedłbym po godzinie, może wcześniej; zgadywanie, co będzie dalej, stawało się zbyt łatwą zabawą. Czy to egzotyka miejsca, czy inne względy spowodowały, że zostałem do końca – nie umiem powiedzieć. Ale swoistą martwością tego – takiego – teatru dostrzegłem bynajmniej nie wtedy, gdym wraz z grupką młodych i starszych widzów (najstarsza pani była dobrze po sześćdziesiątce – oto prawdziwa namiętność do teatru) męczył się nad losem starego króla i jego trzech córek. Odczułem ją najdotkliwiej wówczas, gdy wyszedłem na zewnątrz teatru, w gwarliwe życie uniwersytetu (było dopiero wczesne popołudnie). Obok, w sali przylegającej do teatralnej, kilkudziesięciu elegancko ubranych Murzynów słuchało w skupieniu jednego białego, który namawiał ich do zwiększenia wymagań wobec rządu. Przy drzwiach innej sali, piętro niżej, dwóch policjantów przekomarzało się z recepcjonistką – wewnątrz odbywała się narada wysokich urzędników stanowych, poświęcona prawu kryminalnemu – policjanci mieli zapobiegać ewentualnym rozruchom studenckim. Groźba rozruchów była realna dokładnie tak samo, jak pojawienie się na australijskim niebie Gwiazdy Polarnej zamiast Krzyża Południa. Kilkunastu studentów mających akurat przerwę w zajęciach grało nieopodal w ping – ponga, troskę o prawo kryminalne zostawiając kryminalistom i prokuratorom. Na zewnątrz świeciło jesienne słońce, gładko przystrzyżona trawa ani na milimetr nie wystawała poza krawędź kamiennego chodnika, a pucołowata studentka z Fidżi albo z Hong – Kongu powiedziała mi *Hi!* Cienutkim głosikiem, gdy mijałem ją, obwieszoną książkami.

Tak, dopiero w tej chwili, gdy już było po wszystkim, ostatni jęk *Leara* rozpląnął się w powietrzu, uzmysłowiłem sobie anachroniczność tego teatru. Bo miałby on pełną rację istnienia tylko pod warunkiem, że wyrażałby najprawdziwsze problemy obecnych tu ludzi teatru i widowni. Gdyby był ich najgłębszą, intymną sprawą, ich orędiem, narzędziem i obroną, ich argumentem i wyzwaniem. Żeby uwierzyć w tego *Leara* musiałbym zostać przekonany, że nie chodzi tu wcale o angielskiego władcę i jego kłopoty z córkami, ale o tych młodych chłopców i dziewczyny, którzy ubierali kostium po to tylko, by przez trzy czy cztery godziny mówić o sobie. Inaczej wszystko musiało się nieuchronnie zmienić w udawanie starych przez młodych, w udawanie dorosłego teatru przez teatr amatorski, w czystą formę wreszcie, która po to, by mogła być przekonująca, musiałaby być doskonała, a taka nie była, nawet dość przeciwnie.

Z niejakiim ukłuciem w sercu raz jeszcze się przekonałem, jak niewiele i zarazem jak wiele trzeba, by taki teatr miał duszę albo jej nie miał, miał sens albo nie. Szekspir czytany przez Brooka, który go przeczytał przez Kotta, który go przeczytał przez Becketta, a wreszcie okazany przez Jedynie Luźną Formę, wedle której wystawiało się i nadal wystawia spektakle w

światowym teatrze niezależnym (a jest to już niezależność dość tajemnicza), musiał stać się tym, czym się stał: pustym gestem, skorupą stylu, gorsetem konwencji.

Oczywiście trudno kogokolwiek o to obwiniać, oprócz, niestety, twórców spektaklu, którzy jak zwykle chcieli jak najlepiej. Nie dopatrzyli tylko tego jednego drobiazgu: że wybór formy bynajmniej nie decyduje o sukcesie sensu. Jest to jeszcze jeden dowód na konieczność niezwyklej ostrości w wyborze środków teatralnych. Pozorna oczywistość ich skuteczności jest pierwszym stopniem do klęski, o czym się wielokrotnie przekonywali bezkrytyczni (albo bezmyślni) entuzjaści jakichkolwiek zresztą doktryn.

O podejrzanych skutkach własnych pomysłów Kott wie nie od dzisiaj. Było tak z pewnością, skoro w *Miarce za miarkę*, swojej ostatniej książce recenzji teatralnych *sensu stricto*, napisał to oto zdanie: *Zbyt wiele moich pomysłów zostało zrealizowanych i skutki były straszne.*⁵² Nawet jeśli odejmiemy temu zdaniu nutę kokieterii, istota zostanie nietknięta.

Pytanie, dlaczego tak się działo, jest właściwie źle postawione. Odpowiedź najprostsza powinna bowiem brzmieć: zawiedli wykonawcy. Cóż to jednak za replika, skoro dyskusja w tym miejscu się urywa? Trudno też mówić o różnicy talentów między Kottem a inscenizatorami, bo podstawa porównawcza nie ta sama. Myślę, że szło raczej o bezmyślność. Bezmyślność w stosowaniu pomysłów, prawdopodobnie bez głębszego wejrzenia w kontekst, w ideę całości. Może był to też skutek pewnego automatyzmu, przełożenia w skali jeden do jeden projektu na rzeczywistość, słów na obrazy, a więc zabieg zgodny z tym, o czym pisała Małgorzata Dziewulska, porównując styl Kotta z językiem teatru. Że zaś skutki takiego automatyzmu mogą być, łagodnie mówiąc, różne, powinni o tym wiedzieć studenci pierwszego roku reżyserii. Zostawmy jednak ten temat. Materia jego jest niesprawdzalna, a snucie domysłów nie jest niczym lepszym od przedmiotu tychże domysłów.

Pora wreszcie zadać ważne i na miejscu pytanie: jeśli Kott taki mądry, że wie lepiej, jak ma być, żeby było jak trzeba, to czemu nie wychodzi na scenę i sam nie robi teatru? Jeśli każda niemal recenzja jest gotowym scenariuszem doskonałego – tak to przynajmniej z czytania wygląda – spektaklu, to przecież tylko krok za reżyserski pulpit . . .

Propozycja taka wyrwała się zapewne z zaciśniętych ze złości ust co drugiego reżysera, któremu udowodniano na piśmie, że nieuk i beztalencie. Na starą jak świat sztuki kwestię, czy krytyk powinien udowodnić swoje kompetencje reżyserując, śpiewając czy pisząc wiersze, nie ma wszak do dzisiaj jasnej odpowiedzi, co widać choćby po tym, że krytycy co jakiś czas dają się jednak prowokować. Kott parokrotnie zdradził się z uczestnictwem na próbach teatralnych, w różnych częściach świata zresztą, ale bodaj raz tylko wyrwało mu się, w *Zjadanu bogów*, zdanie o samoistnym reżyserowaniu. To nawet nie całe zdanie, ledwo początek, kilka pierwszych słów: *Gdy wystawiałem w Berkeley „Orestesa” . . .*⁵³ Chodziło o Eurypidowego *Orestesa* – ale w jaki sposób zrealizowanego? Kiedy? Z kim? Prawdopodobnie z własnymi studentami, na przykład w ramach zajęć uniwersyteckich. Pisze jeszcze, że wystawił tego Eurypidesa jakby przez brechtowski efekt obcości. To właściwie wszystko. Niewiele z tego wynika. Ale jest ślad, że jednak przechodził na drugą stronę teatralnej rampy. To musiało być przekroczenie kolejnej magicznej granicy, która w teatrze jest ważniejsza niż znajomość kulis (nie wspominam o garderobach i bufecie).

5.

Pomyłki Kotta . . . Nie, nie mówię o tych wielkich, na skalę całego życia; nie mnie wyrokować o nich, bo któż bez winy, niech rzuci kamieniem. Nie myślę też o tych mniejszych: pomyłkach na skalę opinii literackich czy estetycznych. Nie ma krytyka, który z tych czy in-

⁵² *Ostatnia sztuka Shawa* [w:] *Miarka za miarkę*, op. cit., s. 331.

⁵³ *Tragedia grecka i absurd* [w:] *Zjadanie bogów*, WL, Kraków 1986, s. 281.

nych względów nie prześlepiłby czegoś ważnego, nie powstrzymałby złej woli i wiary, nadmiernie krzywdząc bądź, odwrotnie, chwając. Chodzi o pewną rzecz dość kłopotliwą i zabawną jednocześnie, niedużą a nader symptomatyczną, z której wnioski mogą być niespodziewanie użyteczne. Otóż Kott, jak sięgnąć pamięcią, zawsze mylił fakty. To znaczy dokładnie: częściej niż to powinno się zdarzać komuś takiemu jak on, popełniał nieścisłości, niedokładności, drobne pomyłki. Oczywiście przeważnie zdarzało się to przy okazji pisania o teatrze. Ale nie tylko. Większość polemik z Kottem – publicystą politycznym, społecznym czy kulturalnym – zaczynała się od prostowania takich pomyłek czy nieścisłości; co złośliwi mieli nawet gotowe pole do popisu nawet bez zbytniego wyteżania wyobraźni. Kott się bronił, a prawdę mówiąc nie tyle bronił, co tłumaczył. W pierwszych latach powojennych miewał na swoje usprawiedliwienie brak tekstów źródłowych, z których mógłby czerpać cytaty czy konfrontować cudze opinie. Potem było już gorzej, bo przybywało książek, a wreszcie parę sporych bibliotek uratowało się prawie bez strat. Oczywiście wiele można przypisać pośpiechowi: na napisanie felietonu było kilka, kilkanaście godzin, a gdzież tu biegać po archiwach, szperać po źródłach. Kott mógł liczyć na swoją znakomitą pamięć, ale przecież i ona czasem zawodziła. Gdybyż tylko to. Kott przyznawał, że był pewien, iż jest tak właśnie, jak napisał, a własne pomyłki nader go zdumiewały. Głośno było swego czasu o recenzji ze sztuki Giraudoux, gdzie Kott wymyślił nie istniejącą w dramacie scenę, którą . . . *in extenso* przytoczył.

Od tamtych lat upłynęło wiele wody, Kott napisał dwie fundamentalne książki o dramacie (myślę oczywiście o *Szekspirze współczesnym* i *Zjadaniu bogów*), ostatnio książkę o Marlowie i Szekspirze (*The Bottom Translation*), zaś w *Kamiennym Potoku* znajduje się kilka obszernych esejów o podłożu wybitnie naukowym, świadczących o głębokich studiach Kotta nad źródłowym zapleczem. A jednak. Trzy – cztery tygodnie temu poszedłem na *Ran*, najnowszy film Kurosawy, z 1985 roku, który mogłem obejrzeć dopiero tutaj, w Australii (do Polski jeszcze nie dotarł). Niedługo przedtem dostałem z Paryża 16 numer *Zeszytów Literackich*, o który specjalnie prosiłem, bo wiedziałem skądinąd, że Kott opublikował tam szkic o *Ranie*. Zaraz po powrocie z kina przeczytałem powtórnie tekst, żeby na bieżąco skonfrontować obraz z recenzją. Szkic jak zwykle napisany brawurowo, ale – naliczyłem pięć błędów rzeczowych. Wcale mi nie chodziło o ich szukanie, po prostu miałem w zbyt świeżej pamięci film, by nie zauważyć pomyłek.

Co symptomatyczne, wszystkie dotyczyły obrazów, przestrzeni, kompozycji. W filmie było czyste niebo – Kott zapamiętał w tym miejscu burzę i ulewę. Przy okazji innej, ostatniej zresztą sceny pisze, iż *niebo jest jasnobłękitne z łagodnie i wolno przesuwanymi się białymi obłokami*.⁵⁴ Takie niebo, owszem, było, ale nieco wcześniej, w scenie śmierci Leara – Hidetory. Akurat w tej, o której pisze, niebo było groźnie żółte i bez jednej chmurki.

Można by oczywiście i w tym miejscu powołać się na zwykłe, jakże naturalne przesunięcia w pamięci. Mnie jednak kusi dopisanie tego przykładu do pewnej ogólniejszej myśli, która trochę obsesyjnie, przyznając, prześladuje mnie, ilekroć zastanawiam się nad wewnętrzną naturą Kottowego pisania. Otóż chciałbym, żeby te pomyłki były skutkiem nie jakichś tam banalnych luk w pamięci, pośpiechu czy nawet swoistego niechlujstwa, machania ręką na drobiazgi; żeby nie były, krótko mówiąc, rzuceniem marynarki na krzesło miast porządnym powieszeniem jej w szafie. Chciałbym mianowicie, żeby również i one były produktem siły sugestii (i autosugestii), jaka włada autorem i jego dziełem. Bo jeśli ktoś tak dalece chce – czy wręcz musi – w t r a c a ć s i ę do świata, narzucając mu swoje o nim wyobrażenie (czy światu na tym zależy czy nie), jeśli rzeczywistość służy temu, by ją przekształcać, jeśli ludzie służą do tego, by im tłumaczyć, sugerować i w jakikolwiek sposób pomagać w zrozumieniu świata, jeśli wreszcie pisarz jest tym, któremu cisną się pod pióro obrazy i n n e g o (lepszego?) świata, na którego powstanie liczy także i za swoją sprawą – to cóż dziwnego w pomyłkach, które świadczą o takiej mocy autosugestii, takiej woli komponowania rzeczywistości podług

⁵⁴ *Ran albo Lear ostateczny*, *Zeszyty Literackie* 1986, nr 16.

własnych wyobrażeń, że zastępują tę rzeczywistość nawet w owych iście freudowskich przesunięciach podświadomości?

Tak, tak myślę: Kott cały czas u k ł a d a d r a m a t, konstruując go tyleż z elementów realnych, co wykreowanych. W tym właśnie jego siła; nawet w pomyłkach, które u kogo innego świadczyłyby tylko o słabości. Stąd tak wyjątkowa bliskość Kotta i teatru, wręcz organiczna.

6.

A przecież ten sam Kott, projektant nowych realności, skłonny naginać fakty do własnych wizji, nawet jeśli to czyni tylko podświadomie, jest fanatykiem konkretności . . . Pewien sprawny pisarz kryminalistów, dając mi w ciężkich czasach receptę na szybkie skuteczne zarobienie paru złotych (z czego jakoś nie skorzystałem), wbijał mi do głowy podstawową zasadę sztuki kryminalopisarstwa: – *Musisz, rozumiesz, wepchać do tekstu jak najczęściej wiarygodnych szczegółów. Najlepiej żeby były wprost z życia, do sprawdzenia. Bajka pomysł, najważniejsze – szczegóły. Inaczej nikt ci nie uwierzy.*

Nie chcę przez to bynajmniej powiedzieć, że taką zasadą kierował się pisarz Jan Kott, ale trzeba lojalnie stwierdzić, że dużą część efektu swojej literatury zawdzięcza właśnie mocnej obecności konkretności. Intelktualna kombinatoryka bardzo przy tym zyskuje na wiarygodności. Takie wytłumaczenie byłoby w tym przypadku za ledwie wstępem do języka Jana Kotta. Sam zbyt lubię konkret w literaturze, w ogóle w sztuce, bym miał poprzestać na tak trywialnym poziomie argumentacji.

Namiętność autora *Szkoły klasyków* do utykania po tekstach, gdzie tylko się da, nazw przedmiotów, cyfr, opisów konkretnych wydarzeń, z podaniem szczegółów dotyczących czasu i miejsca, ma kilka innych źródeł. Jednym prawdopodobnie było okupacyjne zawieszenie, niepewność, płynny stan egzystencji. Kontrekcją stało się poszukiwanie zaczepienia, punktu oparcia (warto przypomnieć fenomenalny pod tym względem przypadek Białoszewskiego z jego *Pamiętnikiem z Powstania Warszawskiego*). Oprócz tego Kott powołuje się na swoje – i swojego pokolenia – rozczarowanie literaturą: że nie stała się remedium na zło świata, nie uchroniła, nie zabezpieczyła, nie dała prawidłowych narzędzi rozpoznania rzeczywistości. *Nigdy tak silnie jak w latach okupacji nie buntowałem się przeciwko filozofii i literaturze, która (. . .) znieprawia uczucie i wyobraźnię, poraża wolę, koszmar stawia na miejscu racjonalnego świata. (. . .) Zaczęłem wtedy pisać „Mitologię i realizm” (. . .) Pisałem ją przeciw sobie albo przeciw dawnemu sobie. Była to książka zawiedzionych miłości.*⁵⁵

Przypominam: te zawiedzione miłości to byli francuscy nadrealiści, Malraux, Conrad, Gide. Nadrealiści proponowali ucieczkę w świat odwrócony, świat chaosu i n i e o b o w i ą z u j ą c e j gry wyobraźni. Malraux i Gide to przepaść nihilizmu łątana ciągotami rewolucyjno – anarhistycznymi; o Célinie nawet wspominać w tym kontekście nie warto. Wreszcie Conrad – irracjonalny los bez dna. Kott zabiera się po wojnie do pisania o literaturze, ale pozytywnymi bohaterami nie będą już romantycy ani historycy, tylko racjaliści. Moll Flanders Daniela Defoe wszystko przelicza na pieniądze. Kott zagląda jej do sakiewki i skrupulatnie przekazuje czytelnikowi, co w niej znalazł. Aby przedstawić ideologię *Podróży Gulliwera*, czyta współczesne podręczniki ekonomii. Spisy towarów XVIII – wiecznych kupców angielskich odnotowuje w tekście *Roxany*. *W tej powieści tak zupełnie pozbawionej krajobrazów istnieje porywająca poezja rzeczy.* – napisze o *Robinsonie Crusoe*.⁵⁶

⁵⁵ Odpowiedź na ankietę . . . op. cit., s. 336.

⁵⁶ *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe* [w:] *Szkoła klasyków*, op. cit., s. 35.

Domyślniejszy czytelnik niniejszego już dawno się zorientował, że Kott z rozgoryczonego czytelnika manifestów Bretona stał się po prostu bożym marksistą. A te spisy, ekonomie, te wyliczane łokcie sukna i tony towarów to nic innego, jak materializm stosowany. Kott bynajmniej się tego nie wypierał: *Sądzę, że największą zdobyczą marksistowskiej teorii kultury jest umiejętność trafnego przekładu języka namiętności i iluzji, języka malarstwa, literatury i filozofii na język walk społecznych, na język, który mówi o działaniach rzeczywistych ludzi w rzeczywistym społeczeństwie . . .*⁵⁷

Ale znów, jak to u Kotta – chyba zdążyliśmy się już przyzwyczaić? – nic nie jest tak proste ani tak oczywiste. Bo przecież ukochanie konkretności, ten język dosłowny i – przepraszam – namacalny, ta namiętność do wyliczania, jak to było, kiedy, za ile i w którym miejscu, zostały mu do dziś. Niezmywalne doświadczenia marksisty? A może, odwrotnie, w marksizmie było właśnie to, co Kottowi zwyczajnie się podobało, a jako że odpowiadało jego właściwemu temperamentowi twórczemu, uchowało się bez uszczerbku? Wyobrażam sobie łatwo, że bez szkicu o Defoe’u, szkicu uchodzącym przecież za wzór i manifest krytyki marksistowskiej, nie byłoby szkicu o Gogolu, późniejszego o ćwierćwiecze. Szkicu, w którym Kott rozwiązuje jedną z zagadek *Rewizora* poprzez analizę „przedmiotowego” języka komedii. *W tym gogolowskim świecie, pełnym zapachów i smaków, w którym nos jest jednym z najważniejszych organów, różnice społeczne, podziały klasowe i dystynkcje towarzyskie ukazane są jak w grubej farsie w opróżnianych przez bohaterów miskach, półmiskach i talerzach.*⁵⁸ Przecież to zdanie mogło być śmiało napisane nie w 1974, ale w 1947! Obecność popularnej już w owym czasie szkoły semiotycznej nie zacierza bynajmniej starych, dobrych doświadczeń.

Trzeba jeszcze jedno uściślić. To, co teraz napiszę, znów pewnie będzie wyglądało na obronę Kotta przed socrealizmem, to znaczy przed pomówieniem o socrealizm, bo przecież tak jakoś się utarło, że marksizm, partia, stalinizm i socrealizm to jeden diabeł, więc już jak marksista, to na pewno socrealista. Otóż Kottowy reizm językowy wydaje się szczególnie nie pasować do języka socrealizmu. Nie to, żeby socrealiści nie używali pewnych dosłowności, nie powoływali się na rekordowe kwintale żyta czy wyliczanie niedostatków przedwojennego robotnika wysysanego przez kapitalistę. Chodzi o pewien timbre głosu, także przyczyny, dla których przywołuje się magię konkretności. Otóż nigdzie nie stwierdziłem, by Kott zasłaniał cyframi lub przedmiotami jakiejś innej, bardziej dwuznacznej treści i tematy; by cyfry i przedmioty miały mu służyć jako liczniki do manipulowania rzeczywistością w ten sposób, aby stworzyć jakby nad – rzeczywistość mityczną, rzeczywistość socjalistycznego *wishful thinking*. A taka wszak była idea – i praktyka – zarówno propagandy, jak dzieł socrealistycznych . . . Jeśli Kott się z czymś wówczas zdradzał, mimowiednie zresztą, to – z daleko posuniętą naiwnością, ślepotą nawet, wypływającą z wiary, iż gdy się przyjęło pisać prawdę, to w nowym ustroju nie ma takich przeszkód, które by tę prawdę pisać uniemożliwiały. Dowody? Proszę bardzo. Oto fragmenty artykułów publicystycznych z lat 1945 i 46. Obie te daty są ważne, bo gdyby to było kilka lat później, nie odważyłbym się postawić tezy o naiwności.

Jeżeli milczymy o sprawach drażliwych, jeżeli bierzemy wodę w usta, wina jest tylko nasza. I trzeba raz wreszcie jasno powiedzieć, że nie kto inny, a właśnie nasza „wewnętrzna emigracja” stara się celowo wpoić w nas przekonanie, że o tym czy o tamtym nie wolno wspominać, że pisać można tylko w jeden, jedyny „urzędowy” sposób. Wielu jeszcze uważa, że każdy artykuł zamieszczony w prasie posiada aprobatę jakichś „mitycznych” najwyższych czynników i że wobec tego nie wolno z nim polemizować. Jest to znowu nieprawda. Każdy z nas pisze we własnym i tylko we własnym imieniu. Każdy z nas może i musi być krytykowany. (. . .) Musimy wszyscy wydać walkę owej zadowolonej z siebie i rumianej „urzędowej

⁵⁷ *Szkola historii* [w:] j. w., s. 262.

⁵⁸ „*Rewizor*” albo autor komedii [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 19.

rzeczywistości”, jaka na łamach prasy i w biurkach referentów zasłania prawdziwą i rzetelną wiedzę o tym, co się w Polsce dzieje.⁵⁹

Po sześciu latach niewoli społeczeństwo uczyć się musi swobody politycznej . . . (. . .) Chciałbym wiedzieć, dlaczego w żadnym z pism nie ukazują się karykatury „najwyższych dostojników państwowych”.⁶⁰

Demokracja ludowa wychowuje człowieka, który przełamuje opór martwych instytucji społecznych. W demokracji ludowej awans społeczny jednostki zależy nie od jej urodzenia czy sytuacji materialnej, lecz od twórczego współdziałania w życiu społecznym.⁶¹

Czy Kott powtórzyłby te zdania pięć lat później? Śmiem wątpić. Musiał mieć świadomość, o co już idzie gra w polityce i kulturze, i że w tej grze nie ma miejsca na naiwnych i na karykatury dostojników państwowych.⁶² Napisał też zbyt wiele jednoznacznych (z późniejszego punktu widzenia: zbyt jednoznacznie wrednych) tekstów, by udawać niewiniątka. Ale przynajmniej nie była to z jego strony gra w mniemanologię, w prymitywne fałszowanie faktów – dla zysku bądź świętego spokoju.

Jeszcze mały komentarz do powyższych cytatów. Człowiek wychowany w demokracji ludowej rzeczywiście dawał kilkakrotnie wyraz chęci przełamania martwych instytucji społecznych, np. w październiku 56, grudniu 70 czy sierpniu 80. A socjalizm miał w tym swój niezwykły udział dokładnie w taki sposób, jak to najlapidarniej ujął spiker dziennika telewizyjnego dnia 16 października 1978: *Tak oto po trzydziestu latach socjalizmu Polska dała światu Papieża.*

Wróćmy do rozważań o reizmie. Żeby było zabawniej, i że kultura polska nie okazała się zbyt jednoznaczna w swoim rzeczywistym poplątaniu, prawdziwy triumf języka „reistycznego” zaczął się właśnie po Październiku. I właśnie dlatego, że poprzedzał go martwy i płaski, pozorujący tylko fakty, język socrealizmu. Teraz trzeba było zacząć wszystko od nowa. Kott okazał się więc przy okazji wcale metodyczny w swoim językowym szaleństwie; ba, nawet wyprzedził epokę, otwierając w polskim literackim doświadczeniu językowym jeden z ważniejszych rozdziałów.

Herbert pisał wtedy tak :

*Najpierw opiszę siebie
zaczynając od głowy
albo lepiej od nogi
albo od ręki
od małego palca lewej ręki*⁶³

A Bursa tak, w jakże znanym wierszu:

*Poeta cierpi za miliony
Od 10 do 10.30
O 11.10 uwiera go pęcherz
wychodzi*

⁵⁹ *O publicystyce* [w:] *Postęp i głupstwo*, t. 1., op. cit., s. 32 – 33.

⁶⁰ *Zaciemnienie zostało zniesione*, [w:] j. w., op. cit., s. 34, 36.

⁶¹ *O społecznym awansie*, [w:] j. w., op. cit., s. 167.

⁶² Sprawa jest bardziej skomplikowana. W latach tuż – powojennych panowała wszak jeszcze pewna otwartość w kulturze i literaturze (aż zaskakująca; nawet A. Wat, którego trudno posądzić o wyrozumiałość dla socjalistycznej polityki kulturalnej, pisał w związku z tym o rodzaju „wolności twórczej”). Mogła zatem usnąć czujność bodaj każdego, a cóż dopiero kogoś tak jak Kott zaangażowanego politycznie, więc skłonnego do nieskażonej wątpliwościami aprobaty . . .

⁶³ *Próba opisu* [w:] *Studium przedmiotu*, Czytelnik, Warszawa 1961 .

rozpina rozporek
zapina rozporek
Wraca chrząka
i apiat'
cierpi za miliony⁶⁴

Wreszcie bard pokolenia, Stanisław Grochowiak, w *Rozmowie o poezji*:

DZIEWCZYNA:

Czy pan ją widzi? Czy ona się śni?
Czy też nadbiega – nagła jak z pagórka?

POETA

Ona wynika z brodawek ogórka ...⁶⁵

Przykłady zaczerpnięte z poezji nie są może zbyt odpowiednie, ale poezja, jak wiadomo, ma zdolność najszybszego i najczulszego reagowania na językowy *image* danego czasu; najczęściej go też i współtworzy.

Konkret, ten jakby „niższy”, z potocznego życia wzięty, wielokrotnie jeszcze będzie wracał w polskiej literaturze, więc i krytyce, jako swoista filozofia języka, metodologia nawet. Artur Sandauer zachwyci się „poezją rupieci” Białoszewskiego. Zbigniew Bieńkowski napisze *Poezję i niepoezję*, wykładnię krytyczną filozofii poetyckiego i malarskiego reizmu. Bez tej bazy, jak sądzę, Jarosław Marek Rymkiewicz nie napisałby w sposób, jaki napisał, żadnej ze swoich historycznoliterackich książek, od *Aleksandra Fredry ...* poczynając, na *Żmucie*, póki co, kończąc.

Dodać należy w tym miejscu, że obaj, to jest i Kott, i Rymkiewicz, zaciągnęli pod tym względem niewypłacalny dług u Zygmunta Krasińskiego, zwłaszcza jako autora listów, na które obaj wielokrotnie i lojalnie się powoływali. U tego najdziwniejszego z romantyków, który wszystko nadzwyczaj trzeźwo przeliczał na rachunek ekonomiczny, i którego literackie świadectwo epoki jest niezgorszym świadectwem także gospodarki i handlu owych czasów. Co zabawne, tak Kott, jak Rymkiewicz jawnie opowiadali się przeciw romantyzmowi (przynajmniej kiedyś), a tak wiele zawdzięczają romantykowi właśnie . . . Ale to już inna rozmowa i przy innej może okazji.

Językowe przygody Jana Kotta wcale się na tym nie kończą. Będzie jeszcze powód porozmawiać o Kotcie – poecie, powiedzmy – „poecie”. Bo jak to bywa u każdego dobrego pisarza, który nie jest niewolnikiem własnego stylu, język będzie się układał tak, jak tego zażąda życie samo, sposób życia, temat życia, ilość tego życia wreszcie. Dramat (literacki) rozegra się między wizją a konkretem, czystą kreacją literacką a dokumentowaniem rzeczywistości. Sam Kott będzie niezbywalną częścią tego dramatu, tego teatru.

7.

Było to na samym początku lat sześćdziesiątych, w każdym razie na pewno tuż przed ukazaniem się *Szkiców o Szekspirze*. Chodziłem do liceum i kochałem się w teatrze, co obja-

⁶⁴ (b.tyt.) [w:] *Utworki wierszem i prozą*, WL, Kraków 1969 .

⁶⁵ *Rozmowa o poezji* [w:] *Menuet z pogrzebaczem*, WL, Kraków 1958 .

wiało się między innymi uczestnictwem w dosyć ekskluzywnym – miał nawet specjalne legitymacje – Klubie Miłośników Teatru. Zebrania Klubu odbywały się podówczas w sali krakowskiego Teatru *Groteska*, jeszcze przy ulicy św. Jana. Na jednym z tych zebrań wystąpił gościnnie Jan Kott, odczytując . . . już nie pamiętam, esej o *Śnie nocy letniej* czy o *Burzy* . . . Siedział na scenie i czytał, coraz silniej kiwając się na krześle. Tuż za plecami miał kurtynę, ale nie mógł chyba wiedzieć, że kurtyna nie zasłaniała ani ściany, ani dalszej części sceny, a zapadnię dla aktorów manipulujących lalkami. Kiwał się i kiwał, a przerażenie pań organizatorek rosło. Aż stało się, co się stać miało: któryś z przechylów okazał się skuteczniejszy od innych i Kott nagle znikł w zapadnię. Wygrzebał się po chwili i już do końca, nieco speszony, odczytywał tekst tkwiąc bez ruchu za stolikiem.

To kiwanie się musiał mieć widać we krwi, bo kilkanaście lat później odnotował takie wydarzenie: *Przed blisko dwudziestu laty zostałem zaproszony na uroczyste wręczenie nagród państwowych artystom, pisarzom i uczonym w warszawskim Belwederze. Obecny był Pierwszy Sekretarz, premier i wielcy dygnitarze rządu i partii. Kiedy skończyły się przemówienia i opróżniły się empirowe stoły z wódką, kawiozem i bułkami z szynką, podszedłem do okna. Wysokie, o klasycznych proporcjach, wychodziły na zamkniętą dla publiczności najpiękniejszą część starych Łazienek. Ale tego wieczoru wszystkie okna zasłonięte były szczelnie grubymi kotarami. Usiadłem na fotelu i zacząłem się kołysać. W pewnej chwili przechyliłem się w tył i straciłem równowagę. Ale w tym samym momencie dwie ciężkie ręce spadły mi na ramiona i pchnęły z powrotem do przodu. Obejrzałem się, nie było za mną nikogo. Za grubymi kotarami byli ukryci tajniacy.*⁶⁶

Drugi raz zobaczyłem Kotta dwa, może trzy lata później od owego spotkania w *Grotesce*. Jego polska, a już i międzynarodowa sława zataczała coraz szersze kręgi, choć musiało to być jeszcze przed podpisaniem Listu 34, więc przed 1964; potem nie zostałby chyba tak oficjalnie honorowany, jak wówczas, w sali wykładowej krakowskiej PAN. Tym razem przyjechał z najnowszym esejem, przygotowanym do rozszerzonego wydania *Szkiców o Szekspirze*. Znow nie pomnę, o który chodziło, może o *Otella*? – ale to całkiem nieważne. Było jasne przedpołudnie, wysokie okna wychodzące na stare podwórze nie przepuszczały żadnego zbędnego dźwięku, zza pleców siedzącego przy nich Kotta padał łagodny blask na wykładowcę, stół, wyfroterowaną posadzkę. Kott mówił, ale trudno było, przynajmniej przez pierwsze kilkanaście minut, skupić się na słuchaniu, jako że naturalny *timbre* głosu przerywały co jakiś czas piskliwe zapienia, jakby aparatura odtwarzająca w krtani ulegała nagłemu przesterowaniu. W pewnej chwili Kott sięgnął po szklanekę i syfon z wodą sodową. Nacisnął kurek – był to jeszcze stary, solidny syfon z grubego szkła – ale coś musiało się stać przy zaworze, bo woda, miast naturalnie ująć w dół – trysnęła nagle w górę pod wielkim ciśnieniem, sięgając wysokiego sufitu i obryzgując Kotta niczym prysznic. Prelegent dłuższy czas walczył z tryskającym zaworem, ale bezskutecznie; trzeba było dopiero wynieść syfon z sali. Do końca wykładu atmosfera była raczej frywolna, choć temat ponury.

Trzeci raz widziałem Kotta w redakcji *Pisma*, gdzieś w połowie roku 1981. Siedzieliśmy kilka minut przy stole, padały jakieś niezobowiązujące zdania, Kott spieszył się na dalsze wędrówki po Krakowie; najważniejsze było, że zostawił nam kilka tekstów do druku (zdążył się ukazać tylko jeden, nim zespół pisma rozwiązano).

Ostatni raz widziałem go kilka miesięcy później, na Kongresie Kultury, sławetnej soboty 12 grudnia. Wygłaszał przemówienie o polskiej diasporze. *Tego wieczoru przemówienie zostało nadane przez warszawską telewizję. Ale urwane zostało raptownie w środku zdania: „. . . bo nie jestem amerykańskim uczonym polskiego pochodzenia, ale . . .”.* *Było to tego wieczoru, piętnaście po jedenastej. Trzy kwadranse później ogłoszony został stan wojenny.*⁶⁷

⁶⁶ „Rewizor” albo autor . . ., op. cit., s. 29.

⁶⁷ *Polska diaspora* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 174.

O ile pamiętam, słuchałem tego przerwane go przemówienia przez radio. A może tylko ktoś mi potem powiedział, że tak właśnie było, bo oglądał telewizję. Za to pamiętam dokładnie, że wówczas w Pałacu Kultury, gdzie odbywał się Kongres, Kott – mówiąc – nie piał.

8.

Silne poczucie teatralności życia z reguły towarzyszy tym, którzy zajmują się poszukiwaniem życia w teatrze. Czysta estetyka sztuki teatru nigdy specjalnie nie pociągała Kotta, chyba że chodziło o wyraźne określenie, co mianowicie powinno się nosić w danym dziejowym momencie, by być *au courant*. Bycie bowiem w zgodzie ze współczesnością stanowiło najbardziej żelazny kanon krytyki Kotta. *Liryzm jest dla nas nieznośny, patos znosimy sekundę, potem musi zostać wyszydzony, żart chcemy, żeby był jednocześnie gorzki i smutny, abstrakcyjny dowcip skłócony być powinien z realiami, sentyment – z brutalnością, potrzebny nam jest nawet banał dla obicia. Poetyka złamanego koloru.*⁶⁸ – pisał w 1958, ustalając nowe zasady duchowych relacji między sceną a widownią (proszę przy okazji zwrócić uwagę na charakterystyczną przemianę podmiotu „my”). Teatralna felietonistyka Kotta nie zestarzała się – naprawdę nie, taką choćby *Miarkę za miarkę* czyta się jednym tchem, jak dobrą powieść sensacyjną – przede wszystkim dlatego, że tętni w niej najżywsze życie społeczne. Fotel ustawiony na placu publicznym nie jest w przypadku tego akurat krytyka efektowną metaforą. Kott jest szczególnie wyczulony na fluidy przebiegające między aktorem i widzem, przy czym umie je przekazywać w obie strony, nasycając po drodze własną emocją. Gdy teatralny węch podpowiada mu kierunek zainteresowań publiczności, potrafi być bezwzględny wobec teatru, który tych sygnałów nie wyczuwa. Cóż bowiem po teatrze, którego antena jest nieczuła na właściwe tony? *Groźne jest to, że pod współczesnymi realiami wdziera się w sztukę Warmińskiego cała dziewiętnastowieczna treść obyczajowa, zakisła problematyka mieszczańskiej moralności z jej wszystkimi problemami.*⁶⁹ – pisze w 1956, deklarując się zdecydowanie po stronie nie tylko współczesności, ale i nowoczesności, machającej w rock – and – rolowym tańcu dziewiętnastowiecznym końskim ogonem na salon państwa Dulskich.

Nowoczesność będzie przez długie lata słowem – kluczem, słowem – zakłębieniem, mającym oddalić w piekło zapomnienia niedawne sztywne i zimne czasy wladztwa Wielkiego Inkwizytora. Kott przenosi swoje krzesło krytyka z Belwederu do kawiarni, bo wówczas kawiarnia staje się placem publicznym. *Trzeba dokonać wyboru. Albo pseudoklasycyzm i cesarstwo, sala Kongresowa Pałacu Kultury, bizantyńskie kopuły i renesansowe arkady, czerwone plusze, kolumny, zlocenia i baldachim, patetyczność, fasadowość, retoryka, wzniosłość i dydaktyzm, albo dyscyplina rytmu i materiału, drwina, entuzjazm i ryzyko artystyczne, skrót i namiętność, pasja i intelekt. Ja wybrałem.* – wyznaje w 1955⁷⁰, poniewierając przy okazji Bogu ducha winnymi arkadami renesansowymi.

Rampa wyraźnie dzieląca scenę i widownię bywa przez Kotta często przekraczana, ale tym razem chodzi o coś jeszcze innego. Mianowicie o relatywność pojęć „maski” i „twarzy”, autentyczności i zakłamania, gry i prawdy. Teatr jest tym wszystkim jednocześnie także dlatego, że odbija rzeczywistość będącą niekiedy również rodzajem gry, maski (choć wokół spadają głowy); kłamstwo towarzyszy tu często niewinnemu spojrzeniu spod firanek rzęs. Kott domaga się od teatru, by mówił prawdę o życiu, bo tym sposobem będzie ją głosił też o sobie. Nie przypadkiem najznakomitsze studia krytyczne Kotta poświęcone są dramatom, gdzie gry masek i twarzy stanowią zasadę ich filozofii. Wspominany Gombrowicz czytany przez Moliera. Studia o Gogolu, Genecie, Marcelu Marceau, japońskim Nō i Kabuki.

⁶⁸ *Poetyka złamanego koloru* [w:] *Miarka za miarkę*, op. cit., s. 288.

⁶⁹ *Melodramat z „Przyjaciółki”* [w:] j. w., s. 131.

⁷⁰ „*Nie mam sukien, co znajdę to na siebie kładę*” [w:] j. w., s. 129.

Rozważania dotyczące gier masek i pozorów są, oczywiście, konsekwencją wewnętrznej rozgrywki Kotta – marksisty z Kottem – rewizjonistą, opozycjonistą z egzystencjalistą, a wreszcie wszystkich – z Kottem – esencjalistą, o czym nieco później. Z rozczarowań marksisty powstały *Szkice o Szekspirze*, co wiadomo już każdemu jako tako zorientowanemu człowiekowi teatru. Fascynacje grami pozorów, zwodniczymi błyskami ulotnej prawdy pozostaną trwałym fundamentem Kottowego widzenia świata teatru i teatru świata.

Teatr jest dla Kotta – jak dla każdego rasowego krytyka – mini – światem, w którym przeglądają się najważniejsze sprawy maxi – świata. Smakowanie teatru ma więc coś z perswazji, uczestniczenia w rytuale o podwójnym dnie, gdzie spoza roli nieustannie wyziera naga bezradność (albo naga mądrość) wszystkich uczestników gry. Kott dotyka teatru jak kobiety, czule i drapieżnie, zмага się z nim w miłosnym akcie poznania nigdy nie nasyconego. Jest to zapewne nadużycie interpretacyjne, ale co najmniej trzykrotnie Kott powoływał się na swoją teatralną inicjację, w dzieciństwie, na kolanach Idy Kamińskiej, aktorki, której poświęcił najdelikatniejsze strony swoich pism. *Zawsze uważałem, że w teatrze ważniejsze jest słowo od aktora, od reżyserii, od całej teatralnej maszyny, ale kiedy patrzę na wielkich aktorów, zmieniam zdanie.* – napisał w 1950, poświęcając to wyznanie właśnie Kamińskiej.⁷¹ *Fascynacja teatrem zaczęła się dla mnie od urzeczenia cielesnością aktorstwa. (. . .) Z tych lat niewiele pamiętam, jakieś szumiące suknie, pełne koronek i falban, które Ida wkładała, kiedy nie było matki w domu, i długie białe zamshowe rękawiczki, w których odgrywała przede mną jakieś scenki, których nie rozumiałem, ale które zachwycały. Pamiętam jeszcze zapach piżma, który się rozchodził od tych rękawiczek i którym się krztusiłem. I pamiętam jeszcze, jak mi mówiła Ida, że naprawdę jest tylko teatr.*⁷²

Teatr po Październiku był rzeczywiście genialnym poligonem doświadczalnym przemian politycznych, obyczajowych i estetycznych. Kott odnalazł w nim dokładnie to wszystko, co miało także nim samym: gwałtowne rozliczanie się z przeszłością, demonizowanie Władzy jako tworu piekielnego, ucieczkę z lochu na świeże powietrze, powrót do wolności czytania, słuchania i oglądania tego, co się chce, a nie tego, co się musi czy powinno. Manifestacyjnie odrzucił suchą jałowość koncepcji realizmu i wybrał świat mozaikowy, w którym nowoczesność utożsamiona jest z wolnością. Między innymi wolnością decydowania, w którym kolorze chce się chodzić.

Za możliwość wyboru koloru Kott – i jego rówieśnicy – zapłacili jednak dość słono: zwątpieniem, które z czasem przerodziło się w poczucie absurdu, by nie rzec – nihilizmu. Jeszcze w okolicach Października Kott był tylko rewizjonistą, jeszcze chciał wraz z Mickiewiczem szturmować czystsze komunistyczne niebo. W 1957 oddał legitymację partyjną i ogłosił, że tak naprawdę świat jest wyłącznie absurdalny, a historia nic nie wyjaśnia, tylko kłamie.

9.

Dużo słów w niniejszym szkicu zostało poświęconych dowodom na wewnętrzną konsekwencję postawy Kotta wobec życia i literatury; tę konsekwencję głębszą, podskórną, niezależną od zewnętrznych wyborów. Wydawało mi się po prostu, że teza taka da się obronić, trzeba tylko trochę dobrej woli tudzież chęci przeczytania tekstów Kotta bez uprzedzeń. Albowiem Kott z dziesiątka powodów, przy czym względy osobistej natury nie są wcale na miejscu ostatnim, oceniany bywa jednoznacznie i jednostronnie – jako mistrz mimikry. *Bo Kott to jest Kott, on jest mądry, ale to jest na innej zasadzie, wiesz, on jest taki konik polny* – powie Zbigniew Kubikowski Jackowi Trznadłowi w rozmowie dotyczącej obrachunków sta-

⁷¹ *W teatrze żydowskim* [w:] *Jak wam się podoba*, PIW, Warszawa 1955, s. 112.

⁷² *O powadze teatru* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 132.

linowskich⁷³, i, sądząc po klimacie, w jakim odbywają się podobne rozmowy na podobne tematy, postawa Kotta określana jest również w sposób podobny.

Ale przyszła wreszcie pora powiedzieć wprost i bez osłonek: Kott bywał kompletnie niekonsekwentny i bez zmużenia oka potrafił dokładnie przeczyć temu, co sam całkiem niedawno głosił. Można oczywiście stwierdzić, że i w tym nic dziwnego, bo, jak mówi znane porzekadło, tylko krowa nie zmienia poglądów, i że zmiana tychże dotyczyła w równym stopniu Jana Kotta, co... i tu należałoby wymienić dziesiątki znanych i uznanych nazwisk współczesnej polskiej kultury, sztuki i literatury. To prawda, ale Kott na tym tle wydaje się jakby wyraźniejszy, jakby „bardziej”. Prawdopodobnie dlatego, że znów zaważył temperament, który kazał mu ze zdwojonym entuzjazmem rzucać się w objęcia każdej nowej doktryny.

Nagi człowiek, człowiek poza kulturą, społeczeństwem i historią nie istnieje. napisze w *Mitologii i realizmie*.⁷⁴ I dalej tamże: *Świat wartości jest światem społecznym. Świat społeczny jest dostępny w poznaniu. Nie rządzi nim mściwy i nieubłagany los. Został stworzony przez ludzi i od woli ludzkiej zawisł. (. . .) Człowiek tworzy historię, człowiek może ją tworzyć świadomie. I dlatego ostateczną konsekwencją postawy laickiej musi być odnalezienie sensu w historii i uznanie jej wyroków za jedyną miarę życia i śmierci, za jedyną miarę czynów ludzkich.*⁷⁵

Dwadzieścia lat później, jakby na ironię, bohaterami swojej wizji świata uczyni Szekspirowskiego Króla Leara, Sofoklesowego Filokteta czy Beckettowskich: Krappa, Naga i Winnie, których pokona nie rozumna historia, nie świadome społeczeństwo, nie logiczna kultura, ale czysty absurd, ślepy traf, nieuchronny los.

Szkice o Szekspirze, jak się rzekło, powstały z nienawiści, rozgoryczenia i niespełnionej miłości do historii, która okazała się dziwką. Szekspir pomógł też chyba Kottowi w sprawie wówczas najważniejszej: w zrozumieniu natury świata i natury ludzi. Był to tym razem autorytet trwalszy niż Karol Marks i Józef Stalin, więc gwarantujący niezawodność ekspertyzy. Okrucieństwo władzy zostało przedstawione nie jako wypadek przy pracy, ale konstytutywna zasada. Stalinizm musiał okazać się zły, bo stanowił tylko część Wielkiego Mechanizmu obracającego się od wieków na niekorzyść moralności, prawdy i człowieczeństwa. Jeśli musiał, to znaczyło, że wiara weń była przejściową ślepotą i głupotą a nie zbrodnią.

Nie przypadkiem następną książkę poświęci Kott analizom najtrwalszych autorytetów – dramatów starogreckich. Człowiek jest w nich zepchnięty na głębsze jeszcze dno losu i tajemniczego Przeznaczenia, ale jest jednocześnie wywyższony, bo nie tylko z władzą ziemską podejmuje walkę, ale z najczystszy absurdem, uobecnionym w niedocieczonych wyrokach bogów. Skruszone do końca pojęcie historii jako ciągu rozumnych decyzji ludzkości zostało zastąpione motywem walki pojedynczego człowieka z czystą nicością egzystencji. W *Zjadanu bogów*, bo o nim mowa, nazwiskiem – kluczem staje się Camus ze swoim *Człowiekiem zbuntowanym*, słowem – hasłem: absurd, a zatem cała książka – spóźnioną poniekąd o kilkanaście lat refleksją egzystencjalizmu.⁷⁶

Bohaterami o dodatkowym znaczeniu symbolicznym stają się Antygona, Edyp i Filoktet. Filoktet to odmowa do końca, czysta nienawiść wobec tych, którzy go zawiedli i odrzucili. Edyp – bo równie konsekwentnie nie godzi się z absurdem, z przeznaczeniem: *Wykluje sobie*

⁷³ *Inwazja z obcej planety* [w:] Jacek Trznadel, *Hańba domowa*, Kultura, Paryż 1986, s. 50.

⁷⁴ *Podróż do Afryki* [w:] *Mitologia i realizm*, PIW, Warszawa 1956, (wyd. II przejrzone) s. 136.

⁷⁵ *Tragizm i maski tragizmu* [w:] j. w., op. cit., s. 168-169.

⁷⁶ I wydanie angielskie w 1974. Pisana po *Szkicach o Szekspirze*, w Polsce ukazała się dopiero w 1986, więc – jak słusznie pisze Janusz Majcherek w recenzji z niej (*Moje kłopoty z Kottem*, Dialog 1986, nr 8): *Czytając „Zjedanie bogów” miałem przez cały czas wrażenie, że obcuje z publikacją z innej epoki, i że ta publikacja zachowała intelektualny powab, lecz straciła tymczasem świeżość i płodność. Raczej to dokument pewnego stylu myślenia niż wyraz obchodzących nas kwestii. Polemizowałbym z tym ostatnim wyrokiem; a nuż kogoś te kwestie jeszcze obchodzą?*

oczy, bo nie chce dłużej patrzeć na absurdalny świat. Ale będzie żył.⁷⁷ Wreszcie Antyгона – bo jej gest wyzwania wobec losu jest najbardziej absurdalny, symbolicznie czysty, nie mogący przynieść dokładnie niczego oprócz zagłady – i ewentualnie nauki moralnej z tej zagłady płynącej; a przecież zdecydowała się ów gest wykonać tylko dlatego, by ratować ostatni porządek świata, chociaż ten nie mógł być już uratowany. Gdzie nic nie ma sensu, jedynym sensem jest niezgoda na bezsens – oto formuła, którą można by zastosować do bohaterów książki Kotta, a bodaj i do samego autora.

W roku 1976, więc mniej więcej dziesięć, może trochę więcej lat po napisaniu szkicu o Antygonie i innych bohaterach tragedii absurdu, opublikował Kott niewielki szkic o Jerzym Stempowskim.⁷⁸ Czytając go natychmiast przypomniałem sobie tamten esej „grecki”, a zwłaszcza strony poświęcone właśnie Antygonie. Otóż Stempowski jest dla Kotta jednym z samotników przeciwstawiających całemu szaleństwu współczesnego świata – kruchą niezniszczalność ludzkiej woli trwania w moralnej odpowiedzialności, osobistej niezależności, skupionej powadze, staroświeckiej jakby mądrości. Kott określa tę postawę jako dysydencką, w trochę innym niż przywykliśmy to rozumieć znaczeniu. Przepraszam za przydługie cytaty, ale będzie nieodzowny, a przy okazji bardzo interesujący pod względem ujęcia problemu.

Wspólną postawą dysydencką jest odrzucenie religii państwowej, uznanie prywatnego sumienia i niezmaconego światła umysłu za ostatnią instancję, która pozwala rozróżnić prawo od prawnego bezprawia, wojnę sprawiedliwą od zaborczej, posłuszeństwo ustawom od niewolnictwa. W ostatnich latach stały się na nowo aktualne nie tylko te ogólne przesłanki postawy dysydenta. Najbardziej niespodziewaną i zastanawiającą cechą współczesnego ruchu dysydenckiego jest odzyskanie również dawno zapomnianych, staroświeckich, chałupniczych niemal form protestu i oporu: samizdat, kółkowy system przekazywania wiadomości, milczące pikiety, indywidualne głodówki, książki przemycane przez granice, listy podpisywane przez wybranych sygnatariuszy. Należę do pokolenia wojennego, które, i to nie tylko w swoich dwóch skrajnych ideologiach, wierzyło w nowoczesność i organizację; masowość ruchu politycznego, dyscyplina i posłuszeństwo zaprzysiężonych wydawały się jedynie skutecznym sposobem naprawienia świata. Doświadczenia ostatniego czasu pokazały, że wielkie systemy policyjne, podobnie jak najnowocześniejsze samoloty i komputery, mają swoje słabe miejsca. Całe armie policjantów i szpiclów tylko z największym trudem potrafią przeszkodzić spotkaniu dziesięciu osób, które postanowiły powiedzieć, co myślą.⁷⁹

Nie wiem dlaczego, ale ten właśnie niewielki eseik wydaje mi się kluczowy dla zrozumienia ewolucji – duchowej (?), intelektualnej (?) – Jana Kotta. Jeżeli bowiem da się z tego szkicu odczytać skłonność Kotta do wyboru takiej raczej postawy, o jakiej w tym szkicu pisze (a sądzę, że się da), to zamknie się kolejne koło paradoksów: oto wyznawca działań zbiorowych, „dyscypliny i posłuszeństwa”, przejdzie na stronę pojedynczych, „chałupniczych” form protestu. Literackie doświadczenie samotnego buntu greckich bohaterów można by w tym kontekście potraktować jako pierwszy krok w wędrówce od ogólności do poszczególności.

Ile też w tym zasługi np. teatru absurdu przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, który zafascynował Kotta jako jedna ze specyficznych odmian antymarksowskiej filozofii, trudno doprawdy orzec. Z dzisiejszego zwłaszcza punktu widzenia cały ten okres wydaje się jakąś zwariowaną, gigantyczną Kawiarnią, gdzie szatkowało się rzeczywistość na słowa i gesty przy dość niezobowiązującej małej czarnej. Kott lokuje mi się w tej Kawiarni przy jednym z pierwszych stolików; nie krył się zresztą ze swoim upodobaniem do rezonowania z tej właśnie pozycji.⁸⁰ Ale kawiarni – takiej – dziś już nie ma, zaś wspomnienia są zbyt słabym materiałem, by budować na nich trwalsze konstrukcje.

⁷⁷ *Tragedia grecka i absurd*, op. cit., s. 280.

⁷⁸ *Listy Kassandry* . . . op. cit.

⁷⁹ j. w., s. 139.

⁸⁰ *Naprawdę lubię chodzić do kawiarni, wspinać się i pisać o teatrze* – napisze we wstępie do *Miarke za miarkę*.

Bardziej interesujące wydają się doświadczenia egzystencjalne. Jednym z nich stała się emigracja. Drugim – śmierć, poczucie śmierci.

10.

Jeśli w Kocie – byłym działaczu społecznym – tkwiły w połowie lat sześćdziesiątych jakieś jeszcze ciągoty do przedsięwzięć zbiorowych i uszczęśliwiania ludzkości w imię wyższych celów, to wyjazd w 1966 do Ameryki uciął je skutecznie i radykalnie. Bodaj na zawsze. Kott co prawda wykladał na uniwersytecie, zatem czynił nadal to, co w kraju, ale przecież nie trudno przyjąć założenie, że skończyła się pewna epoka. Kott stał się międzynarodową sławą naukową, zapraszana na sympozja, spotkania, wykłady; został Autorytetem, więc o s o b i s t o ś c i ą, kimś pojedynczym, niepowtarzalnym. Urwało się przeżywanie teatru jako miejsca społecznych (narodowych) doświadczeń. Znikł recenzent, bo znikła kawiarnia, a przede wszystkim znikł plac publiczny, na którym stało krzesło recenzenta. Miejsce placu zajęła katedra uniwersytecka, a teatr mógł służyć już tylko do budowania konstrukcji intelektualnych, opartych z jednej strony o doświadczenia *stricte* indywidualne, a z drugiej – najogólniej powszechne. Zabrakło najważniejszego: środka, czyli osocza wspólnej kultury, którym krwinki myśli mogły swobodnie przepływać między sceną, widownią a krytykiem. Kott wrócił do studiów nad dramatem i literaturą, a spektakl teatralny stał się dlań pretekstem do poszukiwań czystych esencji. Taki właśnie tytuł – *The theatre of Essence* – będzie nosiła książka na swój sposób sumująca doświadczenia życiowe i intelektualne Kotta z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Jej polska wersja będzie się nazywała *Kamienny Potok*, a ów tytułowy oksymoron jest jedną więcej Kottową metaforą – esencją. Symptomatyczne: wszak oznacza zatrzymanie w biegu, skamienienie.

Esencja jest mgnieniem, błyskiem, olśnieniem. Doświadczeniem dna, krańca, nicości wreszcie. Jest znakiem życia, które już wykracza poza życie. Kott nazywa to śladem, odciskiem *skorupiaka na kamieniu jeszcze nie do końca rozmytym przez wodę*.⁸¹ Najlepszym wcieleniem teatralnej esencji jest dla Kotta dzisiejszy teatr Kantora. Trudno o lepszy przykład. Kantor pokazuje teatr pośmiertny, w którym fotografie animują rzeczywistość, a trupy władają żywymi. W tym teatrze – jak w poezji Leśmiana – Bóg umiera wielokrotnie, ludzki strzep żyje intensywniej niż cały człowiek, a śmierć stanowi próg metafizycznie odwracalny.

Nie przypadkiem tyle miejsca w życiu i krytyce lat siedemdziesiątych poświęcił Kott teatrowi japońskiemu, który jest czystą esencją. Czystą esencją jest też Kafka. Stał się nią Gogol oraz – uwaga – Witkacy. Kott bardzo zresztą specjalnie czyta teraz Witkacego. Odwrotnie niż reżyserzy i komentatorzy w Polsce, dla których autor *Szewców* jest nadal problemem politycznym, narodowym. Polityka należy do egzystencji, jako że egzystencja to *wybory i gry – moralne, indywidualne i towarzyskie*⁸² (Kott chyba po prostu zapomniał dodać tu politykę). Witkacy czytany przez Kotta – emigranta idealnie stracił na atrakcyjności aluzyjnej, zresztą nie dziwota. Stracił też na aktualności katastroficznej, słusznie skądinąd. Ba, wymknął się też jako bard metafizyki! Jest to jedna z kapitalnych obserwacji Kotta: że owo nieliczne z fałszywych, bo niespełnionych prorocत्व Witkacego – o zaniku uczuć metafizycznych, religijnych w zmechanizowanym świecie totalitarnym – stało się równie martwe jak prorocтва spełnione. Totalitaryzm zamiast unicestwienia uczuć wyższych raczej rozbudził ich potrzebę, sam przy okazji popadając w dekadencję i degenerację. Być może stąd inscenizacje uparcie wydobywające głównie polityczne aluzje i napawające się mnogością prorocत्व stają się nudnawymi wypracowaniami, świadczącymi raczej o nieruchawości myślowej realizatorów. Kott, którego przecież te gry i zabawy nie muszą i nawet już nie mogą dotyczyć, szuka u Witkacego ostat-

⁸¹ *Teatr esencji: Kantor i Brook* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 123.

⁸² j. w.

niej grudki esencji; znajduje ją tam, gdzie „nowoczesny” reżyser cofnąłby się ze wstrętem: w modernistycznym *retro*, po prostu w barwach epoki. *Gdybym był reżyserem Witkacego, spędzałbym godziny na oglądaniu starych niemych filmów, fotosów gwiazd, zdjęć z operetek i słuchaniu przebojów.*⁸³

Jak stara rodzinna fotografia dla Kantora, która stworzyła świat *Wielopola, Wielopola*, tak zdjęcie z operetki jako klucz do Witkacego stało się duchową esencją dla Jana Kotta.

Nie jestem rzecz jasna pewien, czy mogłaby się stać czymś podobnym dla współczesnego polskiego reżysera, który wciąż jeszcze czytając Witkacego nie może się pozbyć nadziei, że poza starą fotografią autor ów ma coś do przekazania dzisiejszemu widzowi – o nim samym, o społeczeństwie, i tak dalej. Nie, nie ironizuję. Bałbym się tylko – choć rozumiem racje Kotta – skutków jego sugestii. Natura podżegacza wciąż widać drzemie w autorze *Poskromienia złośników*, choć zasięg rażenia jego idei i pomysłów znacznie się zmniejszył (w Polsce). Na szczęście i oczywiście nieszczęście zarazem. Czytając *Kamienny Potok* odnosiłem co chwila wrażenie, że każdego inteligentnego człowieka kultury i sztuki należałoby karnie przenieść na jakiś czas poza ojczyznę, żeby nabrał dystansu do jakiegokolwiek tematu, a zwłaszcza tego, który obrósł górą cudzych myśli i własnych wątpliwości.

Daję głowę, że esej o Witkacym czytany przez modernę nie mógłby powstać w Warszawie, gdzie Hanna Skarżanka organizuje spotkania niezależnych grup teatralnych w Muzeum Archidiecezjalnym, a Tadeusz Łomnicki oddał legitymację PZPR i wystawia Szekspira w tłumaczeniu Barańczaka. Najbliżej Kotta, *kilkadziesiąt mil na południowy wschód*, mieszka Jerzy Grotowski, po którym zostało już tylko wspomnienie esencji. I oczywiście odbierany jest wyłącznie jako esencja, a nawet więcej – esencja esencji, jako że Kottowy opis Grotowskiego staje się literaturą w czystym (esencjonalnym) stanie: *Kampus w Irvine jest jednym z najpiękniejszych w Stanach. Wydaje się pusty, bo w środku jest ogród wielki jak las. Kampus przechodzi niemal niepostrzeżenie w step. Tam właśnie na skraju kampusu Jerzy Grotowski ma wielką drewnianą szopę i w niej ostatni ze swoich teatrów. (. . .) Tuż za jurta jest zielona łąka. Pasą się na niej białe konie jak u Gauguina. Dalej jest już pusty step. W nocy pod jurta Grotowskiego podchodzą kojoty. W samo południe, kiedy słońce najsilniej grzeje, słychać kołatki grzechotników.*⁸⁴ Od tego sąsiada Kott mógłby najwyżej pożyczyć jakąś starą fotografię z *Księcia Niezłomnego*.

Żarty na bok. Teatr esencji jest jednocześnie teatrem śmierci, choć sama esencja jest nieśmiertelna, bo w imieniu śmierci daje znaki żywym. Graniczne doświadczenie bytu i nicości jest w tekstach Kotta obecne od dawna, ale niezmierną przepaść dzieli intelektualne „dotknięcie” Godotem od fizjologicznego „dotknięcia” obcością i śmiercią.

Pisząc o obcości mam na myśli takie choćby urywki obserwacji, poczynione przez Kotta w Warszawie, w 1979 roku, po trzynastu latach nieobecności w kraju: *W tej nowej Warszawie czułem się obcy. Przez pierwsze dni jak często w snach odnajdywałem niezmiennych przyjaciół – rozmowy zaczynały się jak gdyby przerwane wczoraj – w obcym miejscu. (. . .) Radość, że słyszę, jak ludzie mówią. Obcy język dookoła jest zawsze tylko szumem. W kraju wyszedłem z szumu.*⁸⁵

Dotknięcie śmiercią towarzyszy Kottowi od pierwszych notatek poczynionych w warszawskim jeszcze szpitalu, niedługo przed wyjazdem, gdzie leżąc z podejrzeniem raka (słowo, oczywiście, nigdy nie wymówione i nie napisane), podejrzeniem na szczęście bezpodstawnym, oczekiwał od lekarzy ostatecznego wyroku; notatki te opublikował potem w *Aloesie*, pierwszej – przed *Kamiennym Potokiem* – na połę autobiograficznej książce.⁸⁶

⁸³ *Modernistyczny Witkacy* [w:] j. w., s. 61

⁸⁴ *Ran albo Lear ostateczny*, op. cit.

⁸⁵ *Miesiąc po trzynastu latach* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 165.

⁸⁶ *Aloes*, PIW, Warszawa 1966.

Kamienny Potok jest cały pod znakiem śmierci. I Tajemnicy. Także tajemnicy śmierci. Szkic o Kafce; o Ionesco; o kołatku – *zegarku śmierci* – z kantorka IV części *Dziadów*; o Ta-deuszu Borowskim; o duszy, co z ciała wyleciała i błąka się od wieków po kulturze i literaturze świata; o Kantorze; o własnym zawale serca wreszcie.

Śmierć, póki nie obejmie na zawsze swoją milczącą nieobecnością, ma wiele twarzy, które ukazuje żywym. Może się kryć w rozpaczy alienacji: owadziej powłoce Gregora Samsy. W hałaśliwym śmiechu sztuk Ionesco, gdzie ceremonie wokół niej przypominają pogańskie obrzędy przebijania kołkiem upiorów albo murzyńskie tańce w kondukcje pogrzebowym. Może schodzić z fotografii, jak u Kantora. Może stukać w kantorku księdza dając do zrozumienia, że nie tyle przechodzi i odchodzi, co jest zawsze pod ręką i stuka jak serce.

O jednoczesnym doświadczeniu serca, śmierci, ciała i literatury zapisał Kott w *Kamiennym Potoku* zdania, które są dla mnie esencją tej książki, i które zostały we mnie jak ślad, jak odcisk skorupiaka w skale. Nigdzie i nigdy jak tu właśnie splotły się wszystkie naraz wątki późnego życia i pisarstwa Kotta, przenikając się wzajemnie w nagłym olśnieniu jednością.

W doświadczeniu po – zawałowym serce jest ciągle obecne: jest w tobie i jest jak gdyby osobno. Wsluchujesz się w swoje serce jak w cudze. Ale jest twoje. Zadrzało. Czujesz skurcz w sercu. „Pani doktor, w nocy bolało mnie serce.”

I dopiero w tej samej chwili, kiedy to powiedziałem, zdałem sobie sprawę, że serce naprawdę boli. I że wszystko, co język mówi o sercu, mogę uczuć w środku. Że mi na sercu lekko albo ciężko, i że mam w sercu kamień. I że mi coś ciąży na sercu. I co znaczy: złamać komuś serce. I co jest cios w samo serce: „Wnętrznosci moje, wnętrznosci moje bolą mnie, uczucia serca mego zaburzyły się we mnie, nie zamilczę! Bo głos trąby słyszała dusza moja, krzyk bitwy. Skruszenie za skruszeniem przyzwane jest i spustoszona jest wszystka ziemia; nagle spustoszone są przybytki moje, nagle skóry moje” (Jeremiasz, IV, 19). Jądro ciemności („Heart of Darkness”) jest s e r c e m ciemności.⁸⁷

Esencją ciała staje się serce, które dotąd było tylko egzystencją, miejscem życiowych wyborów: miłości, nienawiści, radości, wybaczenia. I miejscem wyborów literackich, jak te metafory, które przypomina Kott odnajdując w nich nagle dosłowności, pierwsze znaczenia, znaki dawane tym, co umierają – przez tych, co przeżyli śmierć po to, by dać jej świadectwo.

Kott był zawsze uczulony na konkret, ale cielesność, namacalność są obecne w *Kamiennym Potoku* w stężeniu dotąd nieznanym. Lekcja ciała staje się niemal lekcją literackiej anatomii. *W żadnej z wielkich komedii nie mówi się tyle o jedzeniu, co w „Rewizorze” Gogola.* – tak zaczyna się jeden z najblyskotliwszych szkiców książki.⁸⁸ Wielkie żarcie jest figurą wielkiego nienasyceńca w tym samym stopniu co wielki głód (przypomnijmy *Głodomora* Kafki). *Do pokoju Józefa K., rano, kiedy leżał jeszcze w łóżku, weszło dwóch panów. Zjedli jego śniadanie.* – tak zaczyna się esej Kotta o innym wielkim głodzie, głodzie wolności i głodzie sensu: o *Małej Apokalipsie* Konwickiego.⁸⁹ Kluczem do tej książki jest dla Kotta właśnie *Proces*. *Mała Apokalipsa* zaczyna się od odwiedzin dwóch panów w mieszkaniu bohatera, którzy wypijają mu wódkę i proponują samospalenie. Sytuacja niemal archetypiczna: ktoś komuś najpierw zjada śniadanie albo wypija wódkę, a potem morduje albo proponuje samobójstwo. Jest to zestawienie w eseistyce Kotta o randze symbolu, albo – używając kottowskiej terminologii – randze esencji. Wszystko, co odbywa się między porannym wejściem dwóch panów a wieczorną śmiercią jest tragicznym absurdem. albo absurdalną tragedią. Początkiem końca może być zjedzenie komuś śniadania.

⁸⁷ *Zawał serca* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 212 – 213

⁸⁸ „*Rewizor*” albo autor komedii, op. cit., s. 18.

⁸⁹ ... może innej apokalipsy nie będzie [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 152

11.

Zestawiając *Kamienny Potok* ze *Szkołą klasyków* czy *Szkicami o Szekspirze* dostrzeżemy łatwo znamioną ewolucję (pierwszeństwo jej odczytania należy się Małgorzacie Dziwulskiej) : od budowania sztywnych zasad do wewnętrznej wolności. Nie istnieje już Kott – doktryner, Kott – prawodawca, dla którego rzeczywistość i literatura były tylko chaotycznymi surowcami potencjalnych budowli – wyraźnie określonych struktur społecznych i intelektualnych. Doświadczenie obcości i śmierci skumulowało się w ostatnią być może doktrynę, która stała się dla Kotta kluczem do własnej i cudzej wolności – doktryną esencji.

Esencja ma bowiem tę właściwość, że – sama będąc skupieniem wszystkich naraz znaczeń w jednym symbolicznym słowie, geście, obrazie lub przedmiocie – otwiera tym samym nieograniczoną wolność wyboru egzystencji. Jak światło w lesie: może być ocaleniem lub zagładą, chatką leśniczego lub chatką Baby Jagi. Dla Kotta stała się nią granica ciała, więc śmierci, i granica literatury, więc życia. *Trzech aktorów umarło, wszyscy inni: aktorzy, współpracownicy, uczniowie rozproszeni są po świecie. Jak ziarnka piasku. Tuż za jurką jest zielona łąka.*⁹⁰ To z cytowanego wyżej tekstu o Grotowskim. *Trzech umarło, zielona łąka.* W tym zestawieniu jest cały dzisiejszy Kott.

Konwencjonalna linearność, prowadzenie wywodu wedle klasycznych reguł krytyki literackiej ustępuje na rzecz kubistycznej juxtapozycji, zderzenia obrazów, sytuacji, poszczególnych zbitek myślowych. Jeśli literatura ma się stać ocaleniem, bo ciało odmawia współpracy i myśli o śmierci, zaprowadźmy śmierć do literatury i każmy jej umierać tyle razy, by ugrzęzła w słowach, i nieustannie umierając, zapomniała o swoim przeznaczeniu: że to umierać mają inni. Oswajanie śmierci jest jednym z najczęstszych zaklęć *Kamiennego Potoku*. Najdoskonalej spełnia się w figurze „śmierci w ciąży” opisanej w tekście dedykowanym Ionesco. Ionesco jest zresztą też jedną z esencji *Kamiennego Potoku*: *nawet wtedy, kiedy sięga łakomie po kartę w restauracji, wie, że umrze.*⁹¹

Jeśli ostatnią instancją jest esencja śmierci, a literatura ma służyć do osławiania śmierci, kończą się granice literackich doktryn i zaczyna wielka, zielona łąka, na której pasie się biały koń Gauguina. Kott pisze więc o wszystkim, bo tylko „wszystko” jest obecne w osławianiu nicości. Teatr Kabuki obok mickiewiczowskiego kołatka w kantorku. Manekin Kantora obok Borgesa szepczącego niewyraźnie do mikrofonu niesłyszalny esej o Szekspirze. Miesiąc po trzynastu latach nieobecności w Polsce i *Carmen* Petera Brooka. Komunistyczna cenzura i klatka Kafki szukająca ptaka.

Kamienny Potok płynie dalej.

⁹⁰ *Ran albo Lear ostateczny*, op. cit.

⁹¹ *Ionesco albo śmierć w ciąży* [w:] *Kamienny Potok*, op. cit., s. 64.

Obrona tradycji

1.

Zadziwiająco, jak bardzo u Mrożka wszystko polega na słowie, zależy od słowa. Jakby wiek XX nie urodził tylu poetów i polityków skutecznie podważających zaufanie do języka. Nawet teatr zaraził się szaleństwem niewiary w słowo. Dialog wielu sztuk uznanych za kanon naszych czasów jest dialogiem pozornym; porozumienie, będące istotą dialogu, nie ma właściwie znaczenia, postaci egzystują osobno, słowa wędrują między ludźmi jak jesienne dmuchawce niesione byle wiatrem. Bohaterowie Becketta coś do siebie mówią, ale w gruncie rzeczy toczą wewnętrzne monologi. Każdy z bohaterów Pintera obezwładniony jest niemożnością przedostania się do kogokolwiek. Poruszane wołą przeżycia ludzkie zwłoki nie tyle informują się wzajemnie, co wypowiadają teksty na łaskę losu: niech słucha kto chce, ale potwierdzenie odbioru nie jest właściwie konieczne. Słowa, owszem, mogą ranić, nawet zabijać. Wypowiedzenie słowa bywa też ostatnią czynnością w życiu pozbawionym życia. Winnie w *Radosnych dniach* nieustannie przemawia, ale ten słowotok nie ma żadnego znaczenia dla nikogo poza nią, jest odruchem, nawykiem, rozpaczliwą kontynuacją jakiejś dawno umarłej formy międzyludzkiego porozumienia. Krapp mówi do siebie i do taśmy, niepotrzebny mu już ktokolwiek. *Lekcja* Ionesco jest ostateczną kompromitacją języka.

Mrożek, którego twórczość sceniczną lekką ręką zaliczono do współczesnego „teatru absurdu”, miał z nim tyleż wspólnego, co na przykład z francuską farsą lat dwudziestych, właśnie przede wszystkim za sprawą różnic w traktowaniu języka. Ze świecą szukać drugiego dramaturga, który tak bardzo, z zasady, ufałby językowi. Bohaterowie sztuk Mrożka m u s z ą bez przerwy mówić do siebie, bo tylko w wymianie informacji zawarty jest całkowity sens czegokolwiek. Słowo nie tylko prowadzi dialog. Ono uruchamia cały świat, całą wartość istnienia ludzi. Precyzja replikowania jest sprawą życia i śmierci postaci scenicznych. Rozmowa tocząca się między partnerami nie tylko osadza ich w egzystencjalnej konkretności; od kierunku wymiany zdań zależy dalszy ich byt, a więc byt dramatu.

Zauważano już wielokrotnie, że dialog Mrożka jest dyskursem z pogranicza wykładu logiki. To logika języka, a dopiero na drugim miejscu logika akcji, uruchamia cokolwiek w tych sztukach. Gdyby nie pierwsza replika partnera, zmieniająca kierunek myślenia zagadującego, akcja sztuki w ogóle nie mogłaby się rozpocząć, a choć jest to, było nie było, zasada dla sztuki dramatycznej powszechna, przecież u Mrożka ma znaczenie szczególne. Partnerzy nic nie wiedzieliby nie tylko o przeciwniku, ale i o sobie. Mówiąc – powiadają sobie wzajemnie o możliwościach wyjścia z zaistniałych sytuacji, zaś wyjście będzie takie, jak sobie tego życzy wewnętrzna logika wypowiedzianych zdań.

NIEUD *Pan mnie chyba źle zrozumiał. Pan w ogóle nie słuchał tego, co mówiłem. Pozwoli pan, że opowiem jeszcze raz. Tylko tym razem niech pan słucha uważnie. A więc mnie się nic nie . . .*

UD *Nie trzeba. Słyszałem i zrozumiałem wszystko doskonale. Pan jest szczęśliwym człowiekiem.*

NIEUD *Pan kpi sobie ze mnie?*

UD *Nie. Pan jest szczęśliwy, tylko pan o tym nie wie. I pewnie nie dowiedziałby się pan, gdybyśmy się nie spotkali.*

(*Letni dzień*)⁹²

Charakterystyczne, że między replikami praktycznie nie istnieje u Mrożka żadna pauza, milczenie, zastanowienie, możliwość odłączenia od toku myśli partnera. Pauzy (milczenie) i inne pozasłowne czynności są też ściśle zaprogramowane; zresztą precyzja określania sytuacji scenicznych jest bodaj jedyną cechą wspólną dla dramaturgii Mrożka i, powiedzmy, Becketta. Całe długie partie dialogów to w istocie monologi filozoficzne rozpisane na głosy, co z takim upodobaniem czynili choćby XVIII-wieczni poeci i filozofowie. Absurdem jest więc budowanie na scenie „nastrojów”, śmiesznie będą wyglądały postaci usiłujące wytwarzać jakby na boku, poza tekstem, jakiekolwiek „pogłębienia psychologiczne”. Nie przypadkiem Mroźek tak wyraźnie konstruuje przestrzeń sceniczną, tak precyzyjnie, jak się rzekło, prowadzi bohaterów przez miejsca akcji, ustawia najdrobniejsze niuanse światła, dźwięku, kierunku ruchu. Są to zabiegi czysto techniczne, mające na celu zabezpieczenie generalnego sensu sztuki przez uniemożliwienie poszerzania akcji o cokolwiek, co nie jest albo dialogiem, albo czynnościami zgromadzonymi wokół dialogu. Mroźek wie co czyni, nie ufając współczesnym inscenizatorom, nawykłym do swobodnego poczynania sobie z tekstem. Broni w ten sposób swoich sztuk zarówno przed reżyserami – sentymentalistami, co i reżyserami – niedowiarkami. Pierwsi kochają się w efektach łapiących za serce, drudzy – w urzeczywistnianiu własnych pomysłów na motywach bądź jakiego tekstu, podejrzanego już przez samo to, że jest tekstem.

Jak na dramaturga współczesnego, a nawet nowoczesnego, za jakiego uchodzi, zdumiewająco wiele u Mrożka obrony tradycji.

Przyjrzyjmy się bohaterom tych sztuk. Dziwni oni jacyś, nierzeczywiści, anachroniczni. Taki Beckett, nadużywany tu trochę jako przykład, ale to w końcu postać symboliczna dla współczesnej dramaturgii, wymaga strojów niemal umownych, wręcz znakowych. Czasem wsadza ludzi w kubły, nakłada im maski, a w ogóle wywodzi ich z cyrku, tej XX – wiecznej prefiguracji ludzkiego smutku życia z przyklepionym uśmiechem. U Ionesco wszystko jest pół – błazenadą, pół – poetyką parabolą historii i współczesności zarazem. Ghelderode przebiera bohaterów w karykaturalnie już groteskowe stroje historyczne, właściwie czysto teatralne, ludowo – jarmarczne. Dürrenmatt z kolei jest zewnątrz zupełnie współczesny, podobnie Frisch. Brecht jest (przeważnie) realistą. Różewicz – w większości dramatów – właściwie też. Na tym tle Mroźek znów wygląda podejrzanie, jak z innego świata. Są sztuki (niektóre jednoaktówki, *Emigranci*, *Pieszko*, *Alfa*, może *Ambasador*), gdzie sprawa jest prosta: bohaterowie wyglądają całkiem jak z życia i tak wyglądać na scenie powinni. Ale w pozostałych utworach, których jest znakomita większość? Są otóż sztuki, w których mężczyźni i kobiety nader uparczywie sprawiają wrażenie jakby byli nie z tego, ale jakiegoś poprzedniego wcielenia. Po-

⁹² Omawiane sztuki Sławomira Mrożka można znaleźć w następujących publikacjach:

- *Utwory sceniczne / 2 tomy /*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973;
- *Utwory sceniczne nowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975;
- *Amor*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979;
- *Pieszko*, DIALOG 1980, nr 8;
- *Vatlav. Ambasador*, Instytut Literacki, Paryż 1982;
- *Letni dzień*, DIALOG 1983, nr 6;
- *Alfa*, Instytut Literacki, Paryż 1984;
- *Kontrakt*, DIALOG 1986, nr 1.

wiedźmy, dla uproszczenia, „przedwojennego” (koniecznie w cudzysłowie). Umowny ten termin może oznaczać zarówno wiek XIX, co czasy naszych dziadków czy stryjów. Stryj jest tu postacią wyjątkowo na miejscu. Być stryjem to *de facto* istnieć, bo istnieje taki rodzaj pokrewieństwa; ale jednocześnie jakby trochę już nie istnieć, bo słowo wyszło z użycia. Taki umowny niedo – stryj, co to jest, ale jest wątpliwe, z lekka, po galicyjsku, anachronicznie – należy do ulubionych bohaterów Mrożka. Symboliczny stryj może nosić sztuczkowe spodnie i surdut, ale może też mieć na sobie borsalino, jedwabną koszulę i popielate trzewiki z dziurkami. Może palić fajkę, nosić rodzinną szablę, grać w krykieta albo palanta, rzadziej w bridża, znać się na winnicach i rocznikach koniaku, nosić szelki, getry i podkręcać wasa. Jest to typ błąkający się po polskich komediach salonowych i bulwarowych sztuczkach obyczajowych oraz, uwaga, komediach Fredry.

W podobny sposób istnieją policjanci, wojsko, babcie i ciotki, mamusie i synalkowie, chłopstwo i arystokracja. Są – ale są jakby wymuszenie, nienaturalnie; choć właśnie naturalnie, zwyczajnie i swojsko. Być może gdyby Mrozek nie urodził się w małym miasteczku małopolskim, a młodości i dojrzałości nie zaznał w Krakowie, świat ten przedstawiałby się bardziej jednoznacznie, a zapewne jako taki nie pojawiłby się w ogóle. Ten sam duch czasu podyktował kiedyś kilka sztuk Wyspiańskiemu, a także kazał Andrzejowi Kijowskiemu napisać pół wieku później *Dziecko przez ptaka przyniesione*.

Chodzi o to, że ten świat, światek, im bardziej anachroniczny, niedzisiejszy, zdziwaczały – tym łatwiej wyróżnić w nim wszystko, co składa się na poszczególne cechy jego przedstawicieli. „Stryj” jest wyrazistszy niż zwykły „wuj”. Babcia w żabocie na katafalku – wyraźniejsza niż zwykła starsza pani w szafirowym kostiumie na kawie w *Literackiej*. Całkiem współczesny cham na tle takiej babci jest chamem podwójnie. Ten świat, zachowujący jeszcze – obojętnie: szczątki czy pozory – staroświeckich rytuałów, ma w sztuce Mrożka wartość specjalną. Pokazuje bowiem ludzi jako reprezentantów klanów, kast, grup bądź społecznych klas, żeby i marksistów zadowolić. Dialog między nimi nie staje się więc rozmową kogokolwiek z kimkolwiek. Bohaterów Mrożka nie dotknął jeszcze degradujący rozpad osobowości typowy dla współczesnej literatury, teatru, filmu. Albo jeszcze inaczej: powołuje swoich bohaterów właśnie na przekór takim, o których nie można już powiedzieć, skąd są, jaka jest ich tradycja, co ich wyróżnia spośród zuniformizowanych terminów XX wieku.

W sztukach Mrożka każdy ma swoje z góry przeznaczone miejsce, aczkolwiek nigdzie nie jest powiedziane, czego to skutek: odwiecznych praw natury, woli boskiej czy stosunku sił wytwórczych do środków produkcji. To jest pan, a to sługa. To jest mąż, a to żona. To jest elegancki straszny pan, a to niechlujny parweniusz. To jest intelektualista, a to prostak. To jest Europejczyk, a to Azjata. Pochodzenie, rola społeczna, charakter osobisty – oto cechy, które u Mrożka nie ulegają zmianie, są dane apriorycznie, na zawsze. W tym hierarchicznym świecie demokracja panuje tylko na płaszczyźnie dialogu. Ludzie bowiem są skazani na mówienie; żeby mówić, muszą się spotkać. Oto jedyne, co ich naprawdę łączy: konieczność wymiany zdań. Oczywiście Mrozek buduje zawsze sytuację, która umożliwi spotkanie przedstawicieli różnych gatunków ludzkości, których miejsce na drabinie życia rodzinnego i społecznego zostało ustalone dawno, bodaj jeszcze przed ich narodzeniem.

Tak, Mrozek jest i tu tradycjonalistą. Im bardziej świat zmierza ku ujednoczeniu wszystkiego i wszystkich, tym bardziej bohaterowie jego sztuk starają się udowodnić, że podział rodzinno – klasowy to tylko konsekwencja praw natury broniącej się przed mundurem, anonimowością i roztopieniem w masie. Nawet tam, gdzie w grę wchodzi mundur właśnie, włada nim ludzka natura, szalona i niepodzielna. Policjanci z *Policji* dlatego są policjantami, że chcą, że muszą być policjantami. Prawdziwy policjant to nie ten, co chce więcej zarobić albo osłonić się poczuciem bezpieczeństwa. To ten co kocha mundur oraz zaprowadzanie porządku. Nie, on nie kocha samego porządku, ale właśnie czynność jego zaprowadzania. Gdy po-

rzadek następuje, prawdziwy policjant jest bezradny i przegrany, bo nie ma już czego zaprowadzać.

Żadnego ładu społecznego, żadnej równości nigdy więc nie będzie, mówi 28 – letni Mrozek pisząc *Policję*, albowiem gdyby nawet założyć, że w społeczeństwie zapanowałby taki ład, zawsze się znajdzie jakiś policjant, który zrobi wszystko, by go zburzyć. Żadnej równości nie będzie, mówi 44 – letni Mrozek pisząc *Emigrantów*, bo między ludzką mrówką a ludzkim pasikonikiem nigdy nie dojdzie do porozumienia; nawet w kwestii, tak zdawałoby się, obu obchodzącej, jaką jest wolność. Żadnego porządku świata nie będzie, mówi 53 – letni Mrozek pisząc *Letni dzień*, bo syty nie zrozumie głodnego, a głodny zawsze będzie zazdrościć sytemu. Żaden nowy wspianały świat nie będzie nam dany, mówi 54 – letni Mrozek pisząc *Alfę*, bo na straży niemożliwej wolności stoi nie tylko wojsko i policja, ale także ludzka małość, słabość i niewierność.

Dlatego nikt u Mrozka nie wyznaje żadnych „wspólnych ideałów”. To zaś, że ktoś chce się znaleźć na jakimś miejscu, czyli zmienić swój dotychczasowy status, zawsze i nieodmiennie związane jest z prostą, odwieczną i naturalną jak oddychanie potrzebą polepszenia sobie życia, zazwyczaj zresztą kosztem pogwałcenia innych. Tak Nieud chciałby być Udem, Vatzlav – szczęśliwym bogaczem, Moris – dumnym mścicielem.

Ale nie oszukujmy się. Nic się nie zmieni. Zawsze będzie tak samo, a jeśli nie – to raczej jeszcze gorzej. – Świat wartości się rozpadł, więc stwórzmy nowe! – woła Artur w *Tangu*, ale zginie z ręki chama Edka, idealnego przedstawiciela „nowego bezładu”. – Miejmy dziecko co nas uwolni od tyranii Ojca, czyli stwórzmy nowe życie przeciwko staremu! – wołają Mąż i Żona w *Szczęśliwym wydarzeniu*, ale dziecko wysadzi dom w powietrze. – Ocalę honor, broń Uciekiniera przed wydaniem go władzy – powie sobie Ambasador, ale nie ocali nawet życia własnego. Ud ocalił Nieuda przed samobójstwem, ale stał się winny jego utonięcia. I tak dalej. Wcale wesołe te komedie.

Nie jest przecież do końca tak, że Mrozka interesuje wywoływanie wartości za wszelką cenę. Przeciwnie, zamiar ów z góry podszyty jest niewiarą w realizację. Anachroniczność bohaterów i ich idei jest zbyt oczywista. Te fraki, sztuczki spodnie i stryjowe wąsy, ci „państwo” i ta „służba” to tylko pozór możliwości, dowód woli – niespełnionej, niespełnialnej. Przecież to wszystko się rozlatuje. Idealnym przykładem, wielokrotnie opisywanym, jest choćby *Tango*. Nie ma już nic oprócz bełkotu i chaosu, stwierdza Artur; awangarda (czyżby również pseudonim socjalizmu jako „awangardy dziejów”?) podważyła wszystkie tradycyjne wartości, kanony i reguły. Nie ma starego świata, a na jego gruzach nie da się odtworzyć racji przeszłości. Terror chaosu może być zwalczony tylko terrorem porządku (bądź pseudoporządku) – dlatego terrorysta nowego ładu, Edek, zatańczy tango z terrorystą starego ładu, Eugeniuszem. W *Krawcu* gra strojów demaskuje dwuznaczne uroki barbarzyństwa i dekadencją rozwiązałość „wyższych sfer”; chamstwo tęskni za salonowymi przebiórkami, zaś salon stroi miny do prostactwa. Jediną wartością mogłaby być naturalna nagość, ale właśnie ona jest praktycznie niemożliwa. Stara, piękna kultura i sztuka będzie pożarta, dosłownie przez instynkt, popęd, biologię, cielesność i krwiożerczość (*Rzeźnia*), bo gra na ludziach – instrumentach okazuje się o wiele bardziej pociągająca niż banalne wytwarzanie dźwięków przy pomocy skrzypiec czy fletu.

Świat sztuk Mrozka dowodzi, że ludzkości nie stać ani na rewolucję, ani na wzajemne miłowanie. Z rewolucyjnej triady hasel: wolność, równość, braterstwo, pisarz wybiera tylko to pierwsze. Równość jest niemożliwa, bo człowiek jest różny i nie będzie inaczej. Braterstwo jest niemożliwe, bo gatunki rozwijają się raczej za sprawą wrogości, łagodzonej, najwyżej, pogardą lub tolerancją. Czy zatem wolność w ogóle jest możliwa? Nie wiadomo, mówi Mrozek, ale daje do zrozumienia, że jednak jakoś istnieć może, skoro nie wszyscy giną z głodu bądź w więzieniach (ciała i duszy). Warunkiem jednak tej możliwej – niemożliwej wolności jest zostawienie ludzi w spokoju. Nawet jeśli żyją głupio, anachronicznie, staroświecko i

mieszczańsko, lepiej zostawić ich niż uszczęśliwiać na siłę. Dlatego tak obsesyjnie, choć rzadko wprost, deklaruje Mroźek wrogość wobec rewolucji i wszelkich jej pochodnych. Rewolucja rodzi przemoc, przemoc rodzi chaos i dalszą przemoc, choćby w formie odwetu. Zniszczeniu ulega wszystko, a nie rodzi się nic lepszego. Rewolucja zrodziła chaos, a próba uśmierzenia chaosu siłą zrodziła śmierć – oto najkrótsza wykładnia *Tanga*.

Nie inaczej w *Vatzlavie*. Tam bardziej dosłownie: Barbar na czele wojska całkowicie zniszczył świat, na którym nieszczęsny tytułowy bohater znalazł wreszcie jakieś wytchnienie. Nie był to, co tu kryć, świat ze wszystkim i dla wszystkich szczęśliwy. Burzuje ssali chłopstwo, sprawiedliwość była obleśnie podglądaną panienką, sprytni żerowali na naiwnych. Ale jednak jakoś to szło – dopokąd nie zjawili się ci, którzy w imię wyzwolenia od zła nie zniszczyli również resztek dobra.

Wiele lat temu, porwany namiętnością młodzieńczą, co skłonna jest optować za każdą zmianą świata, jeśli ta zmiana ma być dokonana także przeze mnie i na moją korzyść, podjąłem polemikę ze *Szczęśliwym wydarzeniem* jako sztuką przeczącą, między innymi, sensowi rewolucji. Uderzenie Mroźka było tym dotkliwsze, że była to właśnie „moja” rewolucja, wywiedziona z 68 roku, choć Mroźek miał na myśli raczej paryski Maj i jego domniemane konsekwencje. Znacznie, znacznie później zrozumiałem, że pisarz, pomówiony wówczas przeze mnie na piśmie o nagły konserwatyzm, dołożył tylko kolejny argument do swojej antyrewolucyjnej deklaracji.

Pora to wreszcie powiedzieć: Mroźek jest konserwatystą. Termin ów, jak wiele innych w dzisiejszych czasach, rozmył się i rozregulował. Marksizm uczynił zeń straszak na dobro, postępek i słuszość. Bez sensu, bo wszystkie te trzy pojęcia dawno nie mają już nic wspólnego (o ile kiedykolwiek miały) z jakąkolwiek doktryną polityczną. Mroźek jest konserwatystą prawdopodobnie dlatego, że jest pesymistą, co wcale nierzadkie u komediopisarzy i w ogóle humorystów. Jako konserwatysta broni wolności dla wszystkich. Jako pesymista . . . Czegóż może bronić pesymista? Dobra? Nie, taki naiwny Mroźek nie jest. Porządku? Jakiego mianowicie? Nie, porządku też nie broni. Zaryzykujemy: konserwatysta i pesymista broni poczucia przyzwoitości. Przyzwoitość ma coś w sobie z honoru i odpowiedzialności. Myślę, że chyba chodzi o to właśnie. Przynajmniej od czasu do czasu.

2.

Aczkolwiek Mroźek wyjechał z Polski w 1963, na dobrą sprawę dopiero od *Emigrantów* (1974) można mówić o innym, nowym Mroźku. Mroźku, który widzi świat po prostu z perspektywy emigranta. Odtąd widzenie to rozszczepiać będzie niemal każdą sztukę – z wyjątkiem *Pieszka* i *Alfy*.⁹³ Obie dzieją się wyłącznie w Polsce, choć, jak to u Mroźka, nigdzie miejsce akcji nie jest nazwane wprost. Akcja pozostałych sztuk odbywa się albo w „tamnym”, czyli zachodnim świecie (*Emigranci*, *Vatzlav*, *Letni dzień*, *Kontrakt*), albo na pograniczu obu (*Ambasador*). We wszystkich chodzi o konflikt dwóch rzeczywistości, dwóch postaw, dwojakiej mentalności. Analizie poddawany jest „zachód” w zetknięciu bądź to bezpośrednio z cywilizacją wschodnią – azjatycką (*Ambasador*, *Vatzlav*), bądź to z mentalnością mieszkańców Europy wschodniej (*Letni dzień*, *Kontrakt*). Mroźkowi raz bardziej zależy na uświadomieniu Europy, co jej grozi ze strony Azji, raz na przedstawieniu racji obu stron Europy.

Przyjrzyjmy się bliżej temu konfliktowi. O twórczości teatralnej Mroźka sprzed *Emigrantów* powiedziano prawie wszystko. O dramaturgii ostatniego dziesięciolecia mówi się półgębkiem, półchylkiem, wycinkowo i okazjonalnie. Albo i nie mówi w ogóle.

⁹³ Dotyczyć to też będzie scenariusza filmowego *Amor*, ale scenariusze i późne jednoaktówki o zwierzętach wyłączam z niniejszych rozważań.

3.

Jak być wolnym? AA z *Emigrantów* tę wolność, jak to się mówi, „wybrał”. Nie wróci do opuszczonej części świata, bo ma ją za swoisty wariant więzienia. Nie, nie siedział za kratkami. Nie mógł tylko swobodnie myśleć. XX zamierza wrócić. Ale AA mówi, że mu się to nie uda. Rzeczywiście wszystko na to wskazuje. Ile jest jednak winy AA w prawdopodobnej decyzji XX, by zostać? XX musi zarobić, bo po to przyjechał, ale AA sprowokował go do zniszczenia już zarobionych pieniędzy. W finale obaj leżą na łóżkach w norze pod schodami; XX, pijany, śpi. AA, pijany, płacze. Nie ma powrotu, ale i perspektywy dalszego życia emigrantów są mętne. AA nie napisze dzieła swojego życia o niewolniku idealnym, czyli o XX, bo XX przestał być niewolnikiem idealnym. Uczłowieczenie (czy aby na pewno dokonane?) zniszczyło jednak jego wiarę w świat i ludzi. Inaczej: w prostotę życia składającego się, jak to ujął Witkacy, z gwajdlenia i kierdaszenia. Uczłowieczenie roboczego wołu nie zawsze musi być zwycięstwem intelektualisty, choć przecie są to ambicje należące do powszechniejszych w wydaniu intelektualistów. Ale kto wie, co będzie, jak XX się obudzi? Może obudzi się w nim naprawdę człowiek?

Vatzlav jest – był – niewolnikiem dosłownym. Uratował się z tonącego statku niewolników. Nowe życie na nieznanym łądzie zaczął z miejsca od draństwa: nie pomógł innemu, tonącemu niewolnikowi w wydostaniu się na zbawczy brzeg. Oto ponura (choć oczywista) prawda o naturze ludzkiej. Mówi Mrozek: ktokolwiek skoczy wyżej na drabinie społecznej hierarchii, pierwszą agresję skierowuje na byłych współziomków, współtowarzyszy – jako niewygodnych świadków byłego poniżenia. Vatzlav chce zażyć lepszego życia. Mrozek obdarzył go losem wolterowskiego Kandyda i Diderotowego Kubusia Fatalisty zarazem. Idzie przez świat jak przez doświadczalne pole; były niewolnik przeżywa wpieryw „feudalizm”, potem „kapitalizm”, dożywa wreszcie czegoś na kształt „komunizmu”. Raz na wozie, raz pod wozem, doczeka się czasów, gdy Justyna – Sprawiedliwość zostaje zgwałcona przez żołdaków; także się dzieje z Klasyczną Kulturą w osobie mitycznego Oedypusa; Prości Wieśniacy sami się wiodą na stryczku, zaś główny bohater umyka z rąk Kata odwracając jego uwagę przy pomocy papierowego pajaca. Sztuka kończy się kołowo. Vatzlav wraca nad to samo morze, z którego się uratował. Mrozek stawia kropkę nad i: morze to my, widownia, ludzkość. Vatzlav, trzymając w ręku niemowlę poczęte przez zgwałconą Sprawiedliwość, wchodzi w morze z nadzieją znalezienia jakiegoś naprawdę szczęśliwego świata. Jest to jeden z najlepszych finałów Mrożka. Przewrotny, ironiczny, okrutny i paradoksalny. Wejść w morze, aby się ocalić. Dwie godziny wcześniej Vatzlav, żeby się ocalić, z morza wyszedł. Koło szalonego świata dokładnie się obróciło.

W *Ambasadorze* sprawa jest wyłożona zupełnie wprost. W globusie – prezencie podarowanym Ambasadorowi zachodniego mocarstwa przez przedstawiciela rządu mocarstwa wschodniego, na terenie którego znajduje się ambasada, ukrył się mężczyzna w średnim wieku, roboczej kurtce, i poprosił o azyl. Osią sztuki jest dialog między racjami Uciekiniera a stanem świadomości Ambasadora. Nie jest to dialog, szczerze mówiąc, nazbyt odkrywczy. Tezy jego można wyczytać w każdym przywołanym artykule sowietologicznym, nie mówiąc o tekstach, dajmy na to, Besancona lub Kołakowskiego. Mocarstwo wschodnie żąda wydania swojej własności, ale Ambasador odmawia. Jego możliwości uratowania zbiega są jednak więcej niż żadne. Oto prawdopodobnie – bo któż coś naprawdę wie mieszkając w państwie rządzonej informacją – nie istnieje już rząd mocarstwa zachodniego, które na skutek rozbezwładnienia demokracji przestało być państwem, a stało się bezładnym zbiorem ludzkim. Oblężona przez „rozniewany lud”, zbędna już ambasada okazuje się ostatnim bastionem honoru i człowieczeństwa. Choć to absurdalne i nieskuteczne, Ambasador nie wyda uciekiniera. Systemowi, który w imię totalnej spójności każe przywołać do stada swoją własność, przeciw-

stawiony zostaje system zaledwie etyczny i to reprezentowany przez bezsilnego, pojedynczego maniaka Słowa honoru.

Jak w *Vatzlavie*, tak i w *Ambasadorze* totalitarna siła została postawiona przeciw racjom „mieszcząńskiej” etyki demokratycznej. Vatzlav, uchodząc w morze, niósł bękartą Sprawiedliwości. Ambasador, chroniąc uciekiniera, ratował poczucie godności. Ale czym są te piękne gesty wobec amoralnej, bezlitosnej przemocy?

Emigranci, *Letni dzień* tudzież *Kontrakt* składają się w zamierzoną (?), mimowiedną (?) triadę dramatyczną. Choćby konstrukcja: w *Emigrantach* występuje dwóch aktorów, w *Letnim dniu* niby troje, ale w istocie to także duet, w *Kontrakcie* znowu tylko dwóch. Każdy z pary bohaterów reprezentuje inną, odmienną wersję rzeczywistości. Powiedzmy więcej: reprezentuje inny świat.

W *Emigrantach* jest to jeszcze konflikt niejako wewnętrzny obu partnerów; obcość innego świata, w którym tkwią, to ledwie milczenie nierozpoznanego żywiołu. Inaczej w pozostałych sztukach. Ud – Nieud oraz Magnus – Moris to już jawna opozycja światów wzajem nieprzystawalnych. Ud i Magnus mają jednak pewien naturalny *handicap*, w gruncie rzeczy losowy: otóż są gospodarzami rzeczywistości, w której zarówno Nieud, jak Moris są jedynie przybyszami z zewnątrz. Należy przyjąć, że mieszkają już w tym świecie; w każdym razie na pewno można to powiedzieć o Morisie. A jednak są obcy, jak wszyscy emigranci.

Mrozek, rozdając role swoim bohaterom, zawsze pamięta o nacechowaniu ich typowością, symboliczną nawet. AA jest „typowym intelektualistą”, XX „typowym chłopkiem – roztropkiem”. Ud i Magnus to „typowi przedstawiciele zachodniej Europy”. Nie inaczej z Nieudem i Morisem, „typowymi reprezentantami małego kraju Europy środkowo – wschodniej”. Typowość jest morderczym doświadczeniem dla aktora, bo zaciera kontury indywidualności, ale stanowi doskonałe poletko badawcze dla krytyka. Cóż zatem możemy powiedzieć o „prawdziwym Europejczyku”?

Po pierwsze jest starszy od partnera (bo cywilizacja starsza, bo kultura tradycyjniejsza, bo konwencja, bo dekadencja, bo w ogóle „zgniły Zachód”). Po drugie jest elegancko ubrany (patrz wyżej, plus, oczywiście, zamożność) i zadbany (jak wyżej). Jest rzecz jasna ironiczny, wykształcony, ma dobre maniery i panuje nad sytuacją, z niewielkimi tylko odstępstwami od normy, co jedynie przydaje mu naturalności. Gombrowicz powiedziałby, że to sama Wyższość i Dojrzałość.

Jego partner, przeciwnie, jest młodszy, biedniejszy, prymitywniejszy. Żeby nie upraszczać zanadto: Moris umie być równie elegancki, wysłowiony i nienaganny jak Magnus. Cóż stąd, skoro jest tylko portierem w hotelu, gdzie Magnus rezyduje jako wykwintny gość. Zatem jego elegancja i nienaganność to atrybuty zawodu, roli społecznej. Jeśli, być może, dorównuje Magnusowi w zasobach wiedzy o kulturze i cywilizacji, tak czy owak los skazał go na podrzędność.

Mieszkaniec tej „gorszej” Europy jest nieudacznikiem, zawsze mu było do szkoły pod górkę. Pochodzi z kraju, gdzie żyje się na słowo honoru, byle jak, z dnia na dzień, bez szans na spokój i stabilizację. Ale jego gorszość i niższość mają swoje niespodziewane zalety. Jest bowiem chłonny i otwarty, stać go na entuzjazm z byle czego, przyjmie świat jak odkrycie, wiele w nim z szekspirowskiej Mirandy, co bandę łajdaków witała jako wysłanników „nowego wspaniałego świata”. Wszystko jeszcze przed nim, a więc rozczarowanie, gorycz niespełnienia, poczucie nicości towarzyszące mieszkańcowi „lepszego” Europy. Dlatego Wyższy zazdrości Niższemu, jak Ud Nieudowi. Organiczna, nie tylko biologiczna młodość Niższego daje mu specyficzną przewagę nad Wyższym, choć jest to przewaga trudna do wykorzystania, bo Wyższy jest u siebie i niekoniecznie skłonny do odegrania roli gorszego. Albowiem Wyższy ma także brzydkie cechy charakteru. Elegancja i wykwint pokrywają, na przykład, obłudę. Na przykład cynizm. Na przykład amoralność. Ud chce się zabić, bo nudzi go brak jakichkolwiek perspektyw: tak mu się wszystko udaje, że nie ma sensu pragnąć czegokolwiek. A

jednak, spotkawszy Damę, odbierze ją Nieudowi tylko dlatego, że pojawił się znów element gry: można wygrać, ale można i przegrać. Ud ma wszystko, a przecież odbierze Nieudowi również wszystko, co ten ma nadzieję osiąść – Damę mianowicie. Na dokładkę pozbawi go życia. Tam bowiem, gdzie w grę wchodzi interes i prawdziwa rywalizacja, znikają sentymenty, rozmówki filozoficzne i wyższego rzędu problemy moralne. Oto twój raj, do którego w marzeniach dążysz, mówi Mrozek swojemu Nieudowi, każąc mu z woli Uda utonąć. Oto twoja szansa, mówi Vatzlavowi, każąc mu skryć się przed Barbarem – również w otchłani morza. Oto twój los, wyrobniku pieniędzy, mówi swojemu XX, każąc mu w chwili rozpaczki podrzeć banknoty i od nowa zanurzyć się w bezmyślną i wyniszczającą pracę. Znikąd, szczerze mówiąc, ratunku.

Tylko w ostatnim chronologicznie *Kontrakcie* coś jakby na kształt szansy pojawiło się przed Gorszym. W wytwornym hotelu spotkali się mianowicie zdegradowany finansowo pisarz – koneser oraz wspinający się po stopniach społecznej drabiny sukcesu uciekinier z Bereżnicy Wyżnej. Ten życie kończy, ten zaczyna. Podejmują dziwny zakład: o życie właśnie, a raczej o śmierć. Moris ma cichcem zabić Magnusa, bo tamtemu już nic z życia bez pieniędzy, na których zdobycie nie ma szans. Absurdalny przypadek sprawia, że Moris może anulować zakład: ofiarować mianowicie Magnusowi wystarczającą ilość pieniędzy na dalsze życie. Sam unosi tyle, ile mu trzeba, by mieć lepszy start gdzieś indziej, a uciekać musi, bo go Magnus zadenuncjował na policji. Cóż jednak Magnusowi z nagłego majątku? Chory na serce, umiera w finale rażony atakiem.

Zwróćmy uwagę – po raz pierwszy u Mrożka wygrał Gorszy i Niedojrzały. Trup na scenie, jakże częsty u tego, *excusez – le – mot*, komediopisarza, będzie trupem Lepszego i Dojrzałego. Pojawiło się też coś na kształt ludzkiego odruchu: Magnus co prawda zadenuncjował Morisa, ale natychmiast uprzedził go o tym, skłaniając do ucieczki. *Nie chcę, żebyś cierpiał przez mnie*, mówi Morisowi. I jeszcze: *Bo cię lubię, Moris, mimo wszystko przywiązałem się do ciebie*.

Magnus mógłby mieć coś z Ambasadora. Ale Ambador, broniąc uciekiniera, czynił to jeszcze wyłącznie z poczucia obowiązku. *Właściwie, to ja pana nie lubię*, powie podopiecznemu, kiedy już się zdecydował udzielić mu azylu. *Nie lubię pana, bo przez pana nie mogę uwierzyć, że to wszystko, to jest tylko jeden wielki, kosmiczny bluff. Teraz już nie mogę uwierzyć w to do końca. Bo mi już nie wolno. Rozumie pan? Przez pana mi nie wolno. Przez tę moją przeklętą, głupią, bezsensowną odpowiedzialność za pana!*

Są to jedyne dwa jasne punkty w mrocznej dramaturgii Mrożka ostatnich lat. Ten „bezsensowny honor” Ambasadora i ta bezinteresowna (chyba) sympatia Magnusa. Tylko Ud by ich nie zrozumiał. Bo też *Letni dzień* jest bodaj najbardziej ponurą sztuką Mrożka, choć śmieszna jak inne. Nie groźna, ale właśnie ponurą. Groźne jest *Tango*, groźne jest *Szczęśliwe wydarzenie*, *Krawiec*, groźna jest *Rzeźnia*. Ponurzy są *Emigranci*, ale nie aż tak. W *Emigrantach* nie ma jeszcze cynizmu i takiej goryczy.

4.

Sołżenicyn, w słynnym wykładzie wygłoszonym w Harvardzie w 1978 roku, postawił nie mniej słynną już tezę, że jeśli Wschód jest tragiczny w swym przegranych losie, to Zachód, cierpiąc na zanik „ducha wojownika”, może rychło podzielić jego los. Wydaje się, że Mrozek od lat nie robi nic innego, jak rozpisuje tę myśl na sztuki teatralne, teksty publicystyczne, małe opowiadanka. Nie chodzi rzecz jasna o żadną dosłowność, ilustracyjność. Mrozek mógł nawet nie znać wykładu Sołżenicyna, a zresztą w ogóle nie w tym sedno. Doktryna o duchowym rozbrojeniu zachodnich cywilizacji i rosnących w związku z tym przewagach systemu wschodniego nie jest czymś całkowicie nowym, a nie powinno dziwić, że podejmują ją inte-

lektualiści z kręgu kultury wschodnioeuropejskiej; przypomnijmy Sołżenicyna, ale też Milana Kunderę czy – ostatnio – Adama Zagajewskiego. W połączeniu z rosnącymi wpływami idei konserwatywnych mogłaby zyskać wyznawców mających jakiś realniejszy wpływ na potoczną świadomość europejską. Że tak nie jest, świadczy ogrom złudzeń, jakimi dalej karmi się wysoce kulturalne nacje Zachodu. Dramaturgia Mrożka, dobrze rozumiana i dobrze realizowana, ma tu osobne, niemałe znaczenie. Miałaby – może – większe, gdyby nie etykieta komediopisarza, wywodzącego się na dodatek z historycznej już szkoły teatru absurdu lat 50. A, przecież co miałem nadzieję wykazać w tym tekście, Mroźek ma się tak do Becketta, Ionesco czy Geneta jak pięść do nosa.

Paradoks tej dramaturgii polega bowiem na swoistej grze między treścią a formą, sposobem a przesłaniem. Doskonałym tropem prowadzącym do sedna Mroźkowej filozofii mogłaby być analiza scenicznej struktury jego sztuk, w istocie idealnie, programowo wręcz konwencjonalnej; są to doskonałe, jak mówią Francuzi, *pièces bien fait*. Tradycjonalizm, i jak się rzekło, swoisty konserwatyzm Mrożka znalazł tu najwłaściwsze zastosowanie. Tymczasem Mroźek uchodzi za szczególnie „nowoczesnego”! Bo i tak jest, ale gdzie indziej należy szukać tej nowoczesności: otóż w metodzie, każącej *ad absurdum* redukować wszelki sens świata. Także w języku, który ten absurd podkreśla. Postaci mówią jakby od siebie, ale w gruncie rzeczy to „coś” nimi mówi. Zauważmy, jak zdumiewających (i mylących powierzchownych czytelników) chwytów językowych używa Mroźek. W większości sztuk chwyt jest co prawda ten sam: postaci mówią jednym językiem, a racje intelektualne rozłożone są równo między wszystkich, bez różnicy pochodzenia, zasobu domniemanej świadomości, pozycji społecznej itp. Intelktualista AA w walce na a r g u m e n t y nie jest mocniejszy od XX, stąd partnerstwo w dialogu; inaczej mówiliby do ściany albo byłby to dramat o czym innym. Przygłupawy Nieud bez trudu dotrzymuje w rozmowie kroku Udowi, choć dzieli ich *de facto* przepaść wychowania i wykształcenia. Język argumentacji jest bowiem postaciom nadany z zewnątrz i na swój sposób od nich „lepszy”, wyższy, przynajmniej od większości. Być może dlatego językiem owym można było z równym powodzeniem obdarować zarówno kretyna XX, jak i wyrafinowanego AA, nie mówiąc o Lisie, Kogucie czy Kurach z późnych jednoaktówek.

Są jednak sztuki, w których język ulega szczególnej indywidualizacji. Znowuż jednak zabieg ten nie ma nic wspólnego z konwencjonalnym poszukiwaniem prywatnych cech językowych postaci. Nawet w *Pieszko*, sztuce o specjalnym – także i pod tym względem – znaczeniu w dramaturgii Mrożka, zamierzona i precyzyjnie wykonana indywidualizacja języka ma na celu uzasadnienie wspomnianej w innym miejscu tezy, iż polski dramat odbywa się, między innymi, w języku właśnie.

Podobny zabieg stylistyczny zastosował Mroźek w *Alfie*, przy czym indywidualne języki postaci użyte zostały w funkcji najprostszej, określającej bądź typ, bądź mentalność. Spójrzmy jednak na językowe pomysły zawarte w takich sztukach, jak wcześniejszy *Dom na granicy*, *Krawiec* czy *Vatzlav*. Co krok to stylizacja literacka, zabawy językowe, których cel i charakter, trudny nieraz do jednoznacznego określenia, oscyluje między drwiną z pozorów a parodią konwencji.

W *Domu na granicy* są to jeszcze nieśmiałe próbki przedrzeźniania rytuału dyplomatycznego przy pomocy języka wziętego, powiedzmy, z *Wesela*. W *Krawcu* całe partie tekstu, pisanego prozą, zawierają ukryty rytm poetycki 11 – i 12 – zgłoskowców, których *timbre* i składnia wskazują na gry zarówno z polskim dramatem romantycznym, jak z białym wierszem Szekspira. Ale też i charakter dramatu poddaje się takiej stylizacji, jako że tematem jest walka Stroju (pozoru) z Istotą człowieka (naturą). Krawiec chce z niemożliwości uczynić możliwość – sztucznością kultury zastąpić prawa biologii, na wzór mody polegającej wszak na sprzeczności: projektowaniu takiej pojedynczej odrębności, by złożyła się – z innymi – na zbiorową jednorodność. Mówienie zatem wierszem przy pomocy prozy wydaje się jeszcze jedną grą, opartą na identycznym założeniu.

Pełna orgia językowa rozpetana jest na dobre w *Vatzlavie*. Już nie tylko postaci mówią wedle różnych dziwacznych konwencji – słyhać ulubione przez Mrożka echa romantyczne, coś z *Balladyny*, coś z *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, coś z Fredry, i znów z Szekspira, bodaj z *Burzy*, o ile mnie ucho nie myli. Swój język hiperchłopski mają wieśniacy (w tym podobni do sławetnego tercetu chłopów z *Indyka*), pojawiają się parodie sentymentalnych romansideł i sztambuchowych wpisów, poezji lingwistycznej i dramy modernistycznej. Cytować można by garściami, co już samo w sobie podważa celowość takiego zabiegu.

Ciekawostka polega i na tym, że języki nie są wcale przypisane raz na zawsze postaciom. Wywołują je bardziej okoliczności towarzyszące, a bohaterowie mówią tak, jak w danej chwili sytuacja wymaga. Nigdzie jak w *Vatzlavie* właśnie język nie jest tak dalece oderwany od potocznej funkcji informacyjnej tudzież od samego człowieka.

Jakież cel miał w tym Mroźek? Aż się prosi, by zadać to pytanie. Prawdę powiedziawszy, tym razem nie mam pojęcia. Może znów chciał znaleźć jakąś językową odpowiedniość do tego pomieszania epok, jakimi kipi *Vatzlav*? A może komuś, kto uważnie wczyta się w sztukę pod tym kątem, przyjdzie do głowy jakieś głębsze uzasadnienie poza tym, że Mroźek po prostu się zabawiał . . .

Biorąc poważnie pod uwagę te uwagi o wadze języka, uważam, że język właśnie jest jedną z największych zapór, jakie Mroźek stawia przed teatrem, zwłaszcza przed aktorem. Przechodzenie do porządku nad sprawą języka, jakby chodziło tylko o konwencjonalne powiadamianie widza, co mianowicie myślą postaci dramatów, jest błędem wielu inscenizacji. Mroźek nie wymaga demonstrowania indywidualnych cech ludzkiej natury, a nawet przeciwnie, sugeruje poszukiwania systemowo – typologiczne, również w zakresie wspomnianych struktur językowych (była zresztą o tym mowa). A przecież j e d n o c z e ś n i e wymaga, bo jest zbyt wytrawnym fachowcem, aby nie wiedzieć, iż aktor musi wypełnić dane mu tworzywo swoim niepowtarzalnym, konkretnym istnieniem, otóż wymaga jednocześnie od aktora kompletnej odpowiedzialności indywidualnej za odgrywaną postać.

Niech nikogo nie łudzi pozorna oczywistość Mroźkowych bohaterów. Nie znają wprawdzie pojęcia duszy, więc obce są im uczuciowe rozterki i w ogóle cała tzw. psychologia. Zostali jednak obdarzeni niezwykłą cechą: zdolnością precyzyjnego, logicznego wnioskowania. Dlatego tak ważne jest zrozumienie każdorazowego mechanizmu językowego, jaki został im przypisany.

Sam dramaturg daje zresztą coraz więcej szans aktorom. Łatwo to sprawdzić, porównując role w *Męczeństwie Piotra Ohey'a*, *Indyku* czy – nawet – w *Tangu* z rolami pary emigrantów czy bohaterów *Kontraktu*.

5.

Pomówmy wreszcie o *Alfie*, swoistym wyjątku w dotychczasowej twórczości Mrożka. Sam autor napisał do tej sztuki długie jak nigdy wprowadzenie uzasadniające tak pomysł, jak realizację. Miał się bowiem czego obawiać. Jest to, po pierwsze, debiut Mrożka w dramacie pozbawionym i groteski, i humoru, i paradoksu, i gier językowych. Jednym słowem, powstał dramat jako dramat, który, gdyby nie charakterystyczne dla Mrożka nacechowanie stylistyczne, mógłby się zrodzić pod piórem jakiegokolwiek tradycyjnego dramaturga. Po wtóre, jest to utwór dotyczący bardzo konkretnych realiów, rzecz również u Mrożka dotąd nie znana. Po trzecie wreszcie, odnosi się do nader bolesnych spraw polskich, pełnych dziś niedomowień, zakłamań, jawnych tragedii i ukrytych manipulacji. Rzecz jest o internowanym Przywódcy Robotniczym. Mroźek nigdzie nie wymienia jego imienia i nazwiska, więc i my uszanujmy to dyskretne, choć przejrzyste *incognito*. Więcej: jest to sztuka o Przywódcy zamor-

dowanym. To jedyne, ale jakże brzemienne w skutki odstępstwo Mrożka od prawdopodobieństwa akcji.

Ale czy rzeczywiście odstępstwo? Czy wydarzenie takie doprawdy nie mogło mieć miejsca?

Jak widać, sprawa jest delikatna. Tym delikatniejsza, im materia sztuki dramatyczniejsza.

Dramat traktuje zatem o człowieku zwanym Alfa, internowanym w eleganckim pensjonacie dla MSW. Pilnuje go Beta, major służby bezpieczeństwa. Cała akcja to kolejno następujące odwiedziny osób w różny sposób związanych bądź bezpośrednio z Alfą, bądź ogólnie ze „sprawą”. Zgodnie z konwencją Mrożkowych dramatów – a jest to jedno z niewielu nawiązań – postaci noszą imiona symboliczne, tu tworzone od kolejnych liter alfabetu greckiego. Przychodzi sławny literat, żeby usprawiedliwić się z decyzji emigracji. Zagraniczna dziennikarka, by przeprowadzić wywiad ze słynnym Przywódcą. Arcybiskup, aby nakłonić Alfę do ogłoszenia programu pojednania narodowego, czyli, krótko mówiąc, kapitulacji. Stary przyjaciel z Organizacji, by przekonać Alfę o konieczności zapomnienia. Wreszcie piękna dziewczyna, prezent policji, by osłodzić samotność mężczyzny.

Dla wszystkich Alfa jest już mitem, symbolem. Czy raczej, chcą by takim został – dla historii, przyszłych pokoleń. Mówią, że teraz to już koniec, że szkoda zachodu, oporu, marnowania siły i krwi. Alfa jednak nie chce, nie może zrozumieć tych racji. A jeśli nawet je pojmuje, to nie rozumie ludzi, którzy przyszli do niego z takimi propozycjami. W sumie jest to historia o duchowej zdradzie. Zdradzony właściwie przez wszystkich, Alfa powoli traci poczucie sensu dalszego życia. Jediną osobą, na której mu jeszcze jakoś zależy (także i na żonie, ale to osobny temat) jest dziwaczna kurewka Eta, odnajdująca zagrzebane w sobie na głucho człowieczeństwo. Eta ginie, zastrzelona przez strażnika. Wybiegnie za nią Alfa i spotka go ten sam los. Gest ostatniej solidarności.

Sztuka jest dziwna. Odważna, drażniąca i piekielnie niewygodna. Ma poza tym w sobie coś z autoagresji, zawiera toksyny żrące ją od środka. Mrozek próbuje utrwalić jej przemijającą doraźność przez uniwersalizację postaci i okoliczności, ale nie byłbym pewien, czy to najlepsze wyjście. Po prostu trudno powiedzieć, czy ten stopień uniwersalizacji jest wystarczający, czy z biegiem czasu nie trzeba będzie opatrywać jej, zwłaszcza zagranicą, coraz dokładniejszym komentarzem, by tłumaczyły się i treść, i idea. Grana na „świecie”, naraża się na odbiór z konieczności uproszczony, sensacyjny, a przecież nie po to, by podniecać widza, została napisana. Jedinym na dobrą sprawę miejscem, gdzie mogłaby zostać w pełni zrozumiana, jest Polska. W Polsce jednak grana zapewne nie będzie, jako że postać sobowótora Alfę zesłała z pierwszych stron gazet na cenzorskie listy proskrypcyjne. Gdy sytuacja się odmieni, stanie się prawdopodobnie dramą historyczną o zbyt ponurym wydźwięku, by kogokolwiek już to skrzepić, już to pouczyć. Nie mówię nawet o tym, że jak na dzisiejsze drażliwości narodowe byłaby przez zbyt wielu uznana za – niemal – prowokację i obrazę uczuć. Wróżę jej zatem, w dalszej perspektywie, los sztuki na papierze. Nie sądzę zresztą, by Mrozek tego wszystkiego nie przewidywał, część obaw zanotował przecież we wstępie. Cokolwiek jednak będzie, *Alfa* pozostanie świadectwem odwagi Mrożka, który nie zawahał się zaryzykować tak wiele, łącznie z największą porażką przy największym temacie.

Nie wiem, i pewnie nie zobaczę, jak się to ryzyko mogłoby opłacić na scenie. Tekst dowodzi istnienia kolejnej pułapki, w jaką wplątana jest sztuka. Oto najsłabszą dramaturgicznie postacią jest . . . sam Alfa (zaś tradycyjnie najlepszą – major bezpieki . . .). Pomimo prostych, ludzkich cech, jakimi został przez autora opatrzony, pozostaje dla wszystkich, więc i czytelników, bez przerwy tym samym: strażnikiem Idei. Jego argumentacja w dyskusji z gośćmi brzmi oczywiście za każdym razem inaczej, ale sprowadza się do tego samego: ośmieszania i zdemaskowania intencji rozmówców. Schemat się więc monotonicznie powtarza: każdy chce coś załatwić z Alfą i każdy wychodzi jednakowo spostonowany (w oczach własnych, Alfę, a przede wszystkim w oczach czytelnika). Niezłomność Alfę nabiera cech – o ironio – symbo-

licznych. Argumenty odbijają się odeń jak od tablicy Mojżeszowej. Jest posągiem Komandora, wokół którego bezskutecznie tańczą przyjaciele Don Juana. Jego programem jest w istocie Święte Trwanie, bo nic lepszego nie wynika z odrzucenia argumentów przeciwników. Koło właściwie się zamknęło – na szyi Alfy; został, jak chcieli wszyscy, pomnikiem, symbolem, idolem.

Ostatnia scena, już po śmierci Alfy, gdy spotykają się jego rozmówcy pod wcierkowym portretem zastrzelonego, jest tylko ironicznie – gorzkim potwierdzeniem mimowiednej tezy sztuki: czy chciał, czy nie chciał został Alfa Posągiem Idei.

Nie lubię tej sztuki, zresztą za co ją lubić, ale chylę przed Mrożkiem czoła, że ją napisał. Ten gest był wart więcej niż wszelkie racje wymierzone przeciw niej.

6.

Żadnego zakończenia nie będzie.

Kot w mokrym ogrodzie

. . .wiem, jakie to wspaniałe biec razem z innymi, później zostaję sam, w ustach mam smak popiołu i słyszę kłamstwa ironiczny głos, krzyczy chór a ja dotykam głowy tam pod palcami wypukła czaszka ojczyzny mojej twardey brzeg

(Adam Zagajewski: *Ogień*)

Od kilku lat Adama znowu nie ma w Polsce. Znowu, bo nie było go już wcześniej jakiś czas, w końcu lat 70, gdy mieszkał w Berlinie i potem w Paryżu, jako stypendysta zachodnioniemieckiej Fundacji DAAD. Wrócił, gdy *Solidarność* krzepła, choć wszystko wokół wrzało i nic nie zapowiadało stabilizacji, wręcz przeciwnie. Nie poddał się (chyba) zbiorowym emocjom; pamiętam go wsiadającego na Kanonicznej do zielonego Volkswagena, w którym wydawał się jakiś daleki, prawie obcy, jakby skupiony na czym innym, obserwujący polskie szaleństwo trochę z dystansu (nigdy zresztą nie miał skłonności do jawnego okazywania uczuć). Być może też nie miał śmiałości okazać zbyt dużego entuzjazmu, on, który w czasie rodzenia się polskiej chwili wolności był daleko, tam, gdzie wolność jada się na śniadanie z *croissantami* i *café au lait*. Czuł się chyba trochę swojo i nieswojo zarazem, przerzucony nagle z paryskich bulwarów do polskiego kotła, ale myślę, że to, co go jakoś blokowało, tkwiło w nim samym, było jego częścią już nie do wydzielenia, pozostawienia w domu. *Wiem, jakie to wspaniałe, biec razem z innymi, później zostaję sam.*

Nie chodziło, wtedy przynajmniej, o dystans płynący z dwuletniego wówczas oddalenia. Adam wrócił jakby naturalnie, jego wyjazd był epizodem, nikt wtedy nie myślał o emigracji, w Polsce było tyle do zrobienia, właściwie wszystko. Barańczak wyjeżdżał do Ameryki, ale nie tylko on był pewien, że po tych czterech obowiązkowych, kontraktowych latach wróci normalnie na Newtona 8A m. 10. Teraz mieszka od pięciu lat w Newtonville, swojej drugiej ojczyźnie. Nie, wtedy nikt nie myślał o wyjeździe. Dopiero potem, po sławetnym grudniu. Adam wyjechał z innych zresztą powodów niż polityczne, ale długi czas nie traktowaliśmy tego wyjazdu jako czegoś patetycznie ostatecznego, raz na zawsze. Wydawało się, że to znowu na jakiś czas, aż się coś wyjaśni, ułoży. Wyjaśniło się, ułożyło.

Jak wyjść z domu niewoli: W pochodzie, z chorągwiami, śpiewające pieśni pełne gniewu, hymny zemsty, wygrażające pięściami prześladowcom.

Z domu niewoli można też wyjść po angielsku, nie żegnając się z nikim, ubranym jak na niedaleką wycieczkę, z tomikiem wierszy w kieszeni wiatrówki. Ranek jest pogodny i zapowiada się piękny, długi dzień.

Wyjeżdżając zostawił kilkanaście wierszy, z których większość stała się żelaznym kano-nem poezji stanu wojennego, przedrukowywana anonimowo po ulotkach, gazetach, antologiach. Był w nich poetą jeszcze walczącym, zagniewanym, poruszonym. Ironia z pogardą podyktowały mu słowa jednego z najtrwalszych – przez swą kamienną lapidarność – wierszy

o tych czasach: *Te wasze wielkie wydarzenia, / ciosy zadane znieńca, / zwycięskie bitwy, które / toczycie z własnymi braćmi / (zdobyliscie huty i kopalnie, / rozbiliscie drzwi naszych mieszkań, idźcie dalej, teraz / aresztujcie myśli) będą / małały, aż osiągną rozmiar / petitu w przypisach do wierszy Norwida (Petit, z Listu. Ody do wielości).*

Ale napisał też wiersze, które zdawały się pochodzić z innego świata. Tak kompletnie innego, że aż nie do wiary, aby mogły wyjść spod pióra Zagajewskiego, i to wtedy, w tych oszalałych miesiącach powszechnego zaszczucia. Były to wiersze o dzikich czereśniach, płaczącym Schopenhauerze i porankach ślepych jak młode koty. W jednej ręce Adam trzymał miecz, w drugiej gałązkę jabłoni. Parafrazując jego dawny, sławny wiersz z *Komunikatu*, w lewej ręce trzymał miłość, w prawej nienawiść. Jeśli był to eskapizm, to dziwnego zaiste gatunku. Dopiero potem, po roku, dwóch, zaczął się z tego wyłaniać program. Tom wierszy *Jechać do Lwowa* i zbiór esejów *Solidarność i samotność* wyjaśniły sprawę do końca. To był rzeczywiście nowy program. Nowy, jeśli za stary uznać na przykład ten ze *Świata nie przedstawionego*.

Czytywałem wiersze z *Jechać do Lwowa*, drukowane wcześniej tu i ówdzie, podobnie jak eseje z *Solidarności i samotności*, zbierane z poszczególnych *Zeszytów Literackich*, i miałem poczucie, że oto na moich oczach wali mi się zbudowany pracowicie kilka lat wcześniej gmach krytycznych przeświadczeń na temat Adamowej twórczości. Szkic *Komunikaty, listy, wyznania*, wydrukowany w książce *Powiedz tylko słowo*, wydawał mi się ostatecznym zamknięciem wieloletnich zmagania z tą twórczością, wcale nie jednoznaczna i nieoczywista. Byłem (prawie) pewien, że udało mi się skonstruować kilka fundamentalnych zasad, wedle których będzie można odtąd czytać tę poezję bez obawy omyłki co do elementarnych rozpoznania. Gdybym to ja wiedział, co mi Adam szykuje. Ba, szykował już wcześniej, znacznie wcześniej, jeszcze wtedy, gdy pisałem swój szkic. Tylko że były to sygnały zbyt słabe, zbyt rozproszone, by dały się łatwo wyczuć. Tak, usprawiedliwiam swoje krytyczne ucho, co srodcie mnie zawiodło. Ale jest to marne usprawiedliwienie, bo powinienem był usłyszeć te nowe tony, nowe głosy – skąd one się wzięły, do czego mogą zaprowadzić. Ale ja pomiąłem, zlekceważyłem. Myślałem – tak dziś myślę, że wtedy myślałem – jakoby to były tylko jakieś wtręty, epizody, przypadkowe przygody poetyckie, z których nic nie wyniknie. Tymczasem wyniknęło właśnie wszystko. Te przypadki zdominowały poprzednie zasady. Te zasady, które ja z taką dumą i satysfakcją sam przed sobą odkrywałem, nie wiedząc, nie podejrzewając, że już były podszyte nicością.

Dziś widzę jasno i przejrzyście te wszystkie przygody i wyjątki, które wtedy lekceważąco pomiąłem, zajmując się rzekomymi imponderabiliami. No, nie przesadzajmy. Wtedy to były rzeczywiście imponderabilia. Dziś, gdy raz jeszcze przeczytałem *List*, a zwłaszcza *Odę do wielości*, zapowiedzi przemian wewnątrz tej poezji objawiły mi się wyraźnie. Już sam tytuł – *Oda do wielości* – powinien był dać mi do myślenia. Ale jeszcze troszkę się pousprawiedliwiam. *Oda do wielości*, jako osobny zbiór, była dopiero w zamyśle. Kiedy kończyłem swój szkic o poezji Adama, ledwo *Tygodnik Powszechny* wydrukował tytułowy poemacik. Inaczej się czyta wiersze rozproszone w miejscu i czasie, inaczej zebrane w książce. *Oda do wielości* była zapowiedzią *Jechać do Lwowa*. Ale była też w dużej mierze kontynuacją *Listu*, nawet *Sklepów mięsnych*. Różnicę, prawdziwą różnicę widać dopiero wówczas, gdy porówna się *Sklepy mięsne* z *Jechać do Lwowa*. Jest to różnica prawie taka, jak między *Światem nie przedstawionym* a *Solidarnością i samotnością*. I nic to, że po drodze, między nimi, był jeszcze *Drugi oddech*, zbiór szkiców literackich, we wstępie do którego Zagajewski jeszcze się wcale *Świata nie przedstawionego* nie wypiera: *Autor nie chce w niczym (prawie) sprzeciwić się apelowi zawartemu w rozdziałach „Ś w i a t a n i e p r z e d s t a w i o n e g o” (Kraków 1974), cieszyłby się natomiast, gdyby udało mu się wzmocnić niektóre partie fundamentów tamtej argumentacji.* W *Solidarności i samotności* pisze o tamtej głośnej książce, wydanej wspólnie z Julianem Kornhauserem, już jako *niezamierzenie fałszywej*, dyktator-

skiej. Pisze co prawda, że nie odwrócił się całkowicie od niej, ale inaczej rozumie dwa podstawowe dla niej pojęcia: rzeczywistość i zbiorowość. O tym rozumieniu może będzie okazja pomówić w innym miejscu, a może nie, wszystko zależy, jak się potoczą losy tego szkicu, który piszę.

Więc niby dalszy ciąg, ale właściwie zerwanie. To samo, ale rozumiane inaczej. Jedno życie, ale z innego punktu widzenia. Niesłuchanie mnie korci, żeby dopisać tu jeszcze takie zdanie: ten sam Zagajewski, ale już po tamtej stronie, po stronie emigracji. Nie wycofuję się z tego zdania, choć jest ono tylko po części prawdziwe, bo proces odchodzenia Adama od Adama, jednego Adama od drugiego Adama, dawnego Adama od dzisiejszego Adama zaczął się przecież wcześniej. Jeszcze w trakcie pisania *Drugiego oddechu*, *Listu*, nie mówiąc już o *Odzie do wielości*. Ale tylko Adam – emigrant mógł napisać *Solidarność i samotność*, i pewną część wierszy z *Jechać do Lwowa*.

Marzyło mi się, żeby ten szkic złożyć z samych cytatów. Taka zabawa literacka. Zresztą poważna, bo cytaty miały być poważne i skutek ich takowyż. Ale krytyk musi gadać swoje, bo i tak nikt by tego nie potraktował poważnie. Piszmy więc.

Bez cytatów się jednak nie obędzie. Oto końcowy fragment wiersza *Co godzinę do wiadomości (Oda do wielości)*:

*Rzeczywistość przypomina
Sweter przetarty na łokciach. Kto
Słucha wiadomości nie wie, że
w pobliżu, po ogrodzie mokrym od deszczu
Spaceruje mały szary kot i bawi się,
Mocuje z twardymi łodygami traw.*

Gdybym wtedy, kilka lat temu, pisząc *Komunikaty*, *listy*, *wyznania*, zwrócił dostateczną uwagę na ten choćby fragment, te sześć linijek tekstu (takich, tego typu linijek było o wiele więcej, ale też nie zwróciłem na nie uwagi), a potem złożył wnioski z tej lektury z wnioskami z lektury *Drugiego oddechu* (gdzie nie wiedzieć czemu okazałem się mądrzejszy i omawiając tę książkę napisałem właściwie to wszystko, co powinienem był napisać po lekturze *Listu* chociażby), to wówczas nie musiałbym zbędnie snuć tego autobiograficznego wątku, który nie musi nikogo obchodzić, a dla mnie jest plamą na honorze.

Wiadomości zostały w przytoczonym wierszu przeciwstawione kotu bawiącemu się w ogrodzie mokrym od deszczu. Kto słucha wiadomości, ten nie wie o kocie. Kto zajmuje się jedną stroną rzeczywistości, prześlepia inną, może istotniejszą. „Wiadomości” są tu oczywiście figurą symboliczną. Wiadomości ze świata, wiadomości z Dziennika TV, wiadomości z gazety. Ulotna wiedza o stanie ludzkiego szaleństwa. Wiadomości polityczne oczywiście na pierwszym miejscu. Polityka i moralność. Polityka, a więc niemoralność. A tam porzucony, nieodkryty, nieujawniony kot, do tego w mokrym ogrodzie.

W imię tego kota odbędzie się zasadnicza przemiana filozofii literackiej Zagajewskiego. Wiadomości należały do *Komunikatu*, do *Sklepów mięsnych*, *Świata nie przedstawionego*, jeszcze trochę do *Listu*. Kot należy już do *Ody do wielości*, do *Jechać do Lwowa*. Częściowo należy też do *Solidarności i samotności*, gdzie nie jest bohaterem, ale argumentem i dowodem.

*W sztuce trwa wojna, zaciekły spór, dotyczący rzeczywistości. A przecież obcujemy z całością świata, dana nam jest w każdej chwili; na plaży, późnym popołudniem, gdy mewy zbierają się na piasku; w pociągu, o świcie, gdy nad dachami obcego miasta wschodzi słońce, i nawet w chwili wielkiego zmęczenia, gdy przez moment potrafimy zapomnieć o sobie. Gdy tylko wystarcza nam cierpliwości, gdy jesteśmy uważni, rzeczywistość otwiera się ufnie przed nami; czujemy wtedy, że jest przed nami, cała. (ze szkicu *Solidarność i samotność*).*

Albo tak: *Tymczasem gdzieś pomiędzy fałdami kurtyny historii ukrywa się inna, wcześniejsza rzeczywistość, poddana innemu rytmowi, innej muzyce. Dotknięcie jej daje siłę. (z tego samego szkicu).*

W innym miejscu Zagajewski zastanawia się nad niegdysiejszym programem Nowej Fali, i oto co jej (sobie) ma do zarzucenia: *Odkrycie wartości i siły słowa „nie” na długi czas wyznaczyło kierunek rozwoju tej poezji. Teraz widzę coraz wyraźniej, do jakiego ograniczenia muzyki to prowadzi. Słowo „nie” odnosi się do małego fragmentu świata; w wielkim mieszkaniu istnienia wiele jest pomieszczeń. Na suficie migocą gwiazdy. Pod podłogą falują oceany. Słowo „nie” odcina nas także od tych połączeń rzeczywistości, które pierwotnie wcale nie były wybrane czy wyobrażone jako przeciwnik. Przeciwnikiem był przecież – i pozostaje! – nieprzyjemny system polityczny, system, któremu energiczne, męskie „nie” słusznie się należy. Co jednak dzieje się ze słowem „nie”: jest ono dosyć impertynenckie, zaczyna żyć własnym, gorączkowym, negatywnym, bezczelnym życiem. Rozrasta się i może zagrozić innemu tonowi, o ileż ważniejszemu i potężniejszemu, wielkiemu słowu „tak”, którego adresatem nie jest żaden system polityczny ani ideologiczny, ani historyczny, ani ekonomiczny, ani filozofia Hegla, ani policja konna, ani nic, lecz rozległy, żywy świat. (Co mam do zarzucenia tzw. Nowej Fali, ze szkicu Mały Larousse).*

W imię tego wielkiego, nieogarnionego świata, a może ściślej, w imię odkrywania nieogarnioności świata dotąd jakby pomijanego, zapominanego, odsuwanego na bok przez świat mniejszy, ale głośniejszy, gorszy, ale dotkliwszy, napisany został tom *Jechać do Lwowa*.

Ten większy świat, po prostu świat jaki jest, może być na zewnątrz:

*Purpurowe słońce wschodzi
pomiędzy czarne pnie drzew
i dotyka ich poufale.
Gdzieś daleko szczeka pies,
jeszcze dalej rodzi się gwiazda
o nieznanym imieniu.
Świat wydaje się gościnnie
i obcy zarazem, ciasny
i nieskończony,
obojętny na przepowiednie.
Cicho suną sanie,
obracają się koła rowerów.*

(Ostatni dzień roku)

Ale może też być wewnętrzny:

*Nie słuchaj sztucznych wodospadów,
wróć do wnętrza, pod żebra z granitu,
wróć tam gdzie jest życie spienione
i ostre, gdzie łuki gotyku czeszą
leniwe
czasy i trwają w zuchwałej modlitwie
jak teodycea postawiona na łące.
Wróć tam gdzie jest wysokość i cień,
gdzie żyje pragnienie, ból, radość
i wiara w dobrego Boga, który stwarza
i zabija*

(Gotyk)

W tym wierszu chodzi wprawdzie o gotyk, o powrót do wielkości (patosu, wyraźnych granic życia), ale czyż *zebra z granitu* są tylko metaforą nawy kościelnej? A nawet gdyby tak było, gdyby poeta miał na myśli rzeczywiście tylko i wyłącznie wnętrze gotyckiego kościoła, nic przecież nie stoi na przeszkodzie, byśmy wyobrazili sobie, że mogłoby chodzić także o nasze ludzkie wnętrze, ogrodzone zębami, zamknięte *twardym brzegiem czaszki*, jak to już kiedyś Zagajewski napisał w przytoczonym tu jako motto wierszu *Ogień*. Tam też jest życie, nie mniej pełne i bujne niż to na zewnątrz.

Jak dotąd bez słowa wyjaśnienia, usprawiedliwienia, mieszam dwa pojęcia, dwa porządki literackie: poezję i eseistykę. To znaczy wymiennie posługuję się zdaniami z tomu wierszy i zdaniami z tomu szkiców, jakby ich waga była jednakowa, a miejsca przeznaczenia w istocie dowolne.

Właściwie powinno być tak, że najpierw są wiersze, a potem eseje. To znaczy eseje jakby służą wierszom, stanowią ich dopełnienie, uzupełnienie, komentarz. Zwłaszcza, że mamy do czynienia z poetą, który jest także krytykiem literackim. Ale gdy używam wymiennie zdań poezji i zdań eseistyki, czynię to jednak rozmyślnie. Nie znaczy to oczywiście, że wszystko jedno, wers poetycki czy konstatacja publicystyczna. Chodzi mi o to, że jednak, jak sądzę, nic tu niczemu nie „służy”, nic nie jest „górami” i nic „dolinami”. Eseje nie „służą” wytłumaczeniu czy usprawiedliwieniu poezji, a wiersze nie „służą” za dowód, że autor umie literacko spełnić postulaty wyłożone dyskursywnie. To, że zarówno w wierszach jak w esejach spotkamy ten sam sposób myślenia, podobną filozofię życia i literatury, że możemy prześledzić ten sam proces wewnętrznej przemiany pisarza, który kiedyś chętniej mówił światu „nie”, a teraz stara się mówić również „tak”, chociaż „tak” nie oznacza bynajmniej zgody na dawne „nie” (bo „nie” pozostało wszak aktualne), otóż to wszystko znaczy, że mamy do czynienia z pewnym spójnym i wewnętrznie tożsamym systemem myślowym, który jest na tyle silny i spoisty, że swobodnie może się posługiwać dowolnymi formami literackimi, nie tracąc na sile ani spistości.

Oczywiście wiersz nie zastąpi eseju i odwrotnie. Z wierszy Zagajewski odsączył jakby to wszystko, co śmiało i swobodnie mogło się wyrazić w formie dyskursywnej – na przykład rozważania o współczesnej Polsce, o życiu w stanie wojennym, o konsekwencjach zniewolenia i szansach ucieczki w wolność. Nie przypadkiem w tytule tego zbioru pojawiło się słowo *Solidarność*. Właśnie – także z dużej litery. Bo mowa jest również o *Solidarności*, tym niezwykłym i naturalnym jednocześnie wolnościowym zrywem, który, na razie, znów skończył się czarną mszą i kolejną nadzieją. O tej czy takiej *Solidarności* w wierszach już nie będzie mowy. Bo to pachnie słówkiem „nie”, które trzeba by wciąż, do znudzenia, powtarzać przeciwnikom *Solidarności*. Ze słów „nie” składa się ogromna część dawnej poezji Zagajewskiego. Teraz poeta woli mówić „tak” – nieogarnionemu światu. Do tego będą służyć wiersze. „Nie” zostało dla eseju. Ale też tylko o b o k słówka „tak”. Przynajmniej na razie tak to wygląda.

A jednak wiersze i szkice mają coś więcej ze sobą wspólnego niż tylko przeświadczenia egzystencjalne i filozoficzne. To zdumiewające, ale – właśnie – język. Nawet i tu proces kształtowania nowego stylu widzenia świata odbył się jakby równolegle. Jeszcze na moment pozwolę sobie wrócić do mojego dawnego szkicu o poezji Zagajewskiego. A raczej tylko do jego tytułu, który mówi wiele, właściwie wszystko, co chciałbym na ten temat powiedzieć. Brzmi on, raz jeszcze powtórzę, *Komunikaty, listy, wyznania*. Otóż „wczesny Zagajewski” pisał komunikaty (*Komunikat*), listy (*List*), wyznania (*Drugi oddech*). Był współtwórcą pewnego swoistego stylu literackiego, określanego jako „mówienie wprost”. Jedną z cech językowych tego stylu była fraza dyskursywna właśnie, „publicystyczna”. Publicystyka weszła do poezji jak barbarzyńca do ogrodu i była to czynność bardzo wówczas orzeźwiająca, przywra-

cająca rozmięgotanej i rozpoetyzowanej poezji ciężar rozpoznania świata, który był przede wszystkim światem na „nie”. Wiersze były gniewne i artykuły były gniewne. Wrogiem było piękności, liryczność. Liczyła się fraza męska, twarda, jednoznaczna. *Przestańcie nas oszukiwać filozofowie / praca nie jest radością człowiek nie jest najwyższym celem / praca jest potem śmiertelnym Boże kiedy wracam do domu / chciałabym spać lecz sen jest tylko pasem transmisyjnym / który podaje mnie następnemu dniu*, pisał Zagajewski w wierszu *Filozofowie (Sklepy mięsne)*. A tak pisał w głośnym szkicu *Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej: Korzenie kultury sięgają poza kulturę. Istnieją więc granice opisu stanu kultury, gdyż ostatecznie opis ten dąży do polityki, socjologii, ekonomii i generalna przemiana, generalna likwidacja chorobliwych napięć nie może dokonać się tylko w kulturze, która dziedziczy tu po decyzjach przedkulturalnych. (Świat nie przedstawiony)*.

Są to tylko próbki pewnego stylu, nic więcej. Był to styl informacyjny, wykładowczy, w którym obserwacja stanu rzeczywistości łączyła się z namietnością ukrytą w słowie „nie”, bo tę rzeczywistość, rozpoznaną jako złą, wadliwą, należało odrzucić. Nawet metafora, której przecież nie dało się usunąć, też jakoś starała się uzasadnić swoje wsteczne istnienie, dostosowując się do nowych czasów i nowych funkcji: *Miasto jest poczekalnią w której codziennie / umierasz na szczyrzą chorobę przymykania oczu / Miasto jest poczekalnią pełną krzesel ruchomych / w twardym żołądku stołówki kłamiesz donosisz / i zdradzasz przyjaciół / (Miasto, z Komunikatu)*.

Wraz z odkryciem świata większego, świata, któremu wolno, któremu należy powiedzieć „tak”, świata, jak już parokrotnie powiedzieliśmy, nieogarnionego, świata zachodów i wschodów księżycy, kota bawiącego się w mokrym ogrodzie i świata gotyckich katedr, musiał się zmienić język. Tamten szorstki, męski język umiał nazwać tylko część prawdy. Teraz znów przydała się metafora, ten stary wynalazek poetów lubiących świat. Zagajewski ponownie odkrył metaforę jako remedium na rzeczywistość, jako klucz i klamkę do rajskich drzwi Wszystkiego. Bo tylko Forma, Forma przez duże „F” jest w stanie pomieścić Wszystko. Bez Formy Wszystko jest chaosem, mieści w sobie nierozpoznane „tak” i „nie”, piękno i ból, szaleństwo i kota w trawie. Wszystko zjada się wzajemnie jak ludzie i bogowie z antycznych dramatów opisanych przez Jana Kotta. Namietność poznawania Wszystkiego dodaje tylko chaos do chaosu. Namietność jest uczuciem zaborczym, chce wiele, jeszcze więcej, jeszcze głębiej, chce zagarnąć świat na własność, przyłożyć go do serca i już nie oddać; jest to uczucie ślepe i głuche na głos rozsądku, głos porządku. Więc na chaos świata nakłada się chaos głodu, chaos głodu Wszystkiego.

I wtedy pojawia się Forma, metafora.

Nowe wiersze Zagajewskiego pełne są metafor kipiących jak mleko w garnku. *Sytle królestwa rosną w ambonach / dębów. Wiewiórki biegną nieruchomo / jak małe rudy zachody słońca, schowane / pod powieką. Niewidoczni zakładnicy / mrowią się pod łuskami żołądki, / niewolnicy znoszą kosze owoców i srebra, / wielbłądy kołyszają się jak arabski / uczone nad manuskrypcją (W drzewach; Jechać do Lwowa)*. Najczęściej jest to wyliczanka motywów, gromadzenie zjawisk, myśli i rzeczy, oda do wielości. Wiersz jest jak naczynie, albo lepiej, jest jak polski tramwaj, który zdaje się nie mieć granic wyporności, pełen jest ludzi, ale wciąż mieści następnych i następnych. Świat na „tak” wdziera się w wiersze falą tym silniejszą, im bardziej był kiedyś z wierszy wypraszany. Jest to zjawisko naturalne, doświadczenia takie przeprowadza się na szkolnej lekcji fizyki, gdy mowa o komorze ciśnienia.

Powiedzieliśmy wyżej, że światopogląd i poetyka Zagajewskiego zawsze chadzają w parze i nie dotyczą ich literackie podziały gatunkowe. A więc nie tylko wiersze mogą się pochwalić metaforą. Popatrzmy na takie oto zdanie: *Rozległe pola, nad nimi wiszą chmury jak otwarte walizki, z których wysypuje się deszcz*. To zdanie pochodzi z eseju *Wysoki mur*. A takie: *Drzewa nie przeszły jeszcze do opozycji, wahają się*. – z eseju 1983. A takie znowuż: . . . *życie duchowe, tworząc w nas nowe przestrzenie, ofiarowując nam nieprzebrane bogactwo*

wrażeń i metafor, dzięki którym kreujemy nowe światy, ukośne światy, wsunięte między rzeczy realne jak zakładka w książkę, pozostawia w nas zarazem kogoś, kim byliśmy zawsze i kim pozostaniemy, nie poddającego się przemianom człowieka naturalnego, bojącego się pionunów i śmierci, łakomego dzikusa, który szuka schronienia, suchej jaskini, i przede wszystkim, następnego dnia, nowego wschodu słońca, ponieważ nie godzi się absolutnie z wyobrażeniem końca, ostatniego zachodu słońca, ostatniej kolacji, ostatniej pieszczoty miłosnej, ostatniego snu, ostatniej czereśni. To zdanie pochodzi z *Małego Larousse'a*, z rozdziału *Śmierć Rilkego*.

Oczywiście nie z takich wyłącznie zdań składa się książka *Solidarność i samotność*, ale z takich również, i są to zdania bynajmniej nie sporadyczne, przypadkowe, rodzynki w zwykłym cieście drożdżowym, tylko zdania naturalne, a nawet symptomatyczne. Wydaje mi się, choć mogę się mylić, bo nie jestem specjalistą od teorii i historii eseju, że Zagajewski zaproponował dosyć nowy styl, nową poetykę w ramach starej konwencji o jakże świetnych tradycjach. Nie przypominam sobie aż tak wielu antenatów takiego pisania. Coś z tego ducha znajdziemy w esejach Saint – Beuve'a czy Aldousa Huxley'a. I bliżej: u Tomasza Manna, Miłosza, u Jerzego Stempowskiego. Na pewno gdzieś jeszcze. Ale to przecież nie tak ważne. Zagajewski, zachłyśnięty metaforą, jakby cały czas – w trakcie pisania esejów – dawał do zrozumienia, że jest poetą, że pisze je poeta. Ale myślę, że takie wytłumaczenie, dosyć wszak prymitywne, a nawet prostackie, trzeba by usunąć z tego tekstu. Bo metafora nie ma tu dawać do zrozumienia ani uświetniać zgrzebności publicystyki. Jest ona mianowicie wyrazem pewnej filozofii, o czym była wielokrotnie mowa. Filozofii Formy.

Ta Forma, szczerze mówiąc, była dotąd u Zagajewskiego czymś raczej drugorzędnym. Język tak, język musiał być elegancki, precyzyjny, dokładny. Zagajewski studiował filozofię i psychologię, a jego polszczyzna zawsze była nienagannie rzeczowa. Ale język to niekoniecznie forma w tym 'znaczeniu, w jakim różni się skuteczność od piękna. Koszula może być bezbłędnie skuteczna, bo okrywa i grzeje (jej „język” spełnił swoją rolę), ale może być przy okazji piękna (jej forma jest idealna). Piękna skuteczność jest jak gdyby mimo wszystko większa od skuteczności zwyczajnej, tak jak forma doskonała jest skuteczniejsza od sprawnego użycia języka. Piękno metafory zostało zatem zaprzęgnięte w eseistyce Zagajewskiego do nowej roli: wzmacniacza skuteczności. Ale nie tylko. Metafora jest pojemniejsza niż dosłowność. Obraz pojemniejszy niż zdanie oznajmujące. A Zagajewski ma teraz ambicje zmieszczenia w swoim świecie (pisarskim) całego świata, świata również na „tak”.

Ten świat można by oczywiście spróbować opowiedzieć przy pomocy zwykłych wyliczeń jego cech, kształtów, form, przejawów. Czyli pracowicie, uparcie, z poczuciem całkowitej klęski, sporządzać jego inwentarz. Są takie wiersze – inwentarzowe właśnie – w *Jechać do Lwowa*, i przyznać muszę, że są najmniej interesujące, bo zawsze podczas lektury, jeśli się ma samemu choć trochę wyobraźni, pchają się do głowy jakieś natrętne a zbędne nowe skojarzenia, nowe tematy, wątki, obrazy. Bo wyliczać można w nieskończoność. Zagajewski jest przecież filozofem i doskonale wie, że Wszystko jest, owszem, do opisania, ale tylko wtedy, gdy się powie: To Jest Wszystko. Albo: Słońce Spada Za Las. Albo: Kot W Mokrym Ogrodzie. Wszystko jest w słowach, które są wszystkim. Wszechświat przegląda się w kropli wody.

*W lusterku samochodu zobaczyłem
nagle bryłę katedry w Beauvais;
rzeczy wielkie mieszkają w małych
przez chwilę.*

(Lusterko samochodu)

Im bardziej chce się Wszystkiego (w literaturze), ty bardziej trzeba szukać Formy. Żeby wypowiedzieć naturalne, żywiołowe, nieogarnione, trzeba szukać szczególnej sztuczności, jednego kształtu, wymyślnego naczynia. Przepraszam za te truizmy. Powinno wiedzieć o tym każde dziecko stykające się z pojęciem Dzieła Sztuki. Ale dziećmi bywamy czasem do śmierci, i to dziećmi ślepyimi, jak w kołysce. Nawet niewielu artystów, całkiem dorosłych, wie o tej zasadzie, choć niekiedy stosują ją całkiem mimowiednie.

Zagajewski przeszedł zatem na stronę tych twórców, którzy – jeśli chcą wyrazić Wszystko, więc całe bogactwo świata – muszą przede wszystkim szukać formy. Muszą zatem wybierać. Odrzucać tysiące propozycji rzeczywistości (która oferuje każdą rzecz, każde zjawisko osobno: osobno zegar na ścianie, osobno brzozę wstrząsaną wiatrem, osobno żebraka siedzącego na rogu Sławkowskiej i św. Marka). Odrzucać tysiące propozycji sztuki, tysiące kształtów wymyślonych dotąd przez legion artystów. Świat, owszem, można chłonać, można mu się oddać do ostatniej komórki, tak jak wówczas, gdy leży się na kamieniach pośrodku rzeki, w południe upalnego dnia. Ale nie da się wiecznie, bez ustanku żyć w *otwartych drzwiach percepcji, zbyt bogaty i jaskrawy jest świat, nie do zniesienia; nie można przecież być niemym, trzeba mówić, żyć, a do tego trzeba zapomnieć o tej pełni, która rośnie jak ciasto. Trzeba przyjąć hierarchię, i nie jest obojętne jaką; jedne, fałszywe, kaleczą bardziej rzeczywistość, inne są wierniejsze wobec niej, są prawdziwe. A jednocześnie trzeba czasem powrócić do pełni, rozsadzającej kategorii. Nie można spać spokojnie, gdy tuż obok nas, i w nas samych, kryje się niezbadane królestwo rzeczywistości. Dlatego wciąż potrzebny jest kształt i wciąż staje się niewystarczający. (Flamenco)*

Poszukiwania jednorodnej Formy, umiejającej zawrzeć we własnym żelaznym uścisku magmowatą naturę Wszystkiego, przypomina aż nazbyt jednoznacznie wysiłki poetów – / artystów / – kreatorów. Bo jest to jeden ze skuteczniejszych sposobów poradzenia sobie z niemożliwą „wszystkością”: stworzyć świat alternatywny. Świat sztuki samej w sobie, która elementami rzeczywistości posługuje się tylko jako hasłami wywoławczymi, klockami służącymi do budowania zupełnie odrębnych miast wyobraźni. Takim był niegdyś świat symbolistów, nadrealistów, wreszcie awangardzystów wszelkiego gatunku. Zagajewskiego, jeśli sądzić po wierszach z *Jechać do Lwowa*, ten akurat kierunek penetracji niezbyt interesuje. Bliżej mu do tych poetów, którzy skłonni są raczej pozostać na ziemi, których wyobraźnia jest raczej narzędziem pomocniczym w porządkowaniu chaosu, a może inaczej: w utrwalaniu chaosu w taki sposób, by nie przestając być chaosem (w rzeczywistości), przestał nim być w literaturze. Byłby to wówczas stan idealny, stan pożądanej sprzeczności, jedności w wielości i wielości w jedności, ów stan trzymania świata w rękach choć przez moment, ułamek sekundy, tylko na tę chwilę wiersza, aczkolwiek wiadomo, że przesypuje się bezustannie przez palce, wycieka i odlatuje.

Nic mnie więc nie dziwi, że czytam Zagajewskiego i zaraz myślę o Miłoszu, o Szymborskiej, Herbercie, Whitmanie (nie myślę o Różewiczu, o Przybosiu, Leśmianie).

Miłosz miał oczywiście o wiele więcej czasu, by wypróbować granice formy. Od *Ocalenia do Nieobjętej ziemi* rozciąga się ogromny kosmos prób ogarnięcia Wszystkiego. A po drodze jeszcze były oba *Traktaty*, *Miasto bez imienia*, *Kędy wschodzi słońce* I był *Umysł zniewolony*, i *Rodzinna Europa* i *Ziemia Ulro*, i tak dalej. Szyborska z Wielością Wszystkiego zмага się od dziesięcioleci. Też poszukuje kota w mokrym ogrodzie. Też wie, że Wszystko jest niemożliwe i możliwe zarazem, niemożliwe na rozum i możliwe w wierszu.

Non omnis moriar – przedwczesne strapienie.

Czy jednak cała żyję i czy to wystarcza.

Nie wystarczało nigdy, a tym bardziej teraz.

Wybieram odrzucając, bo nie ma innego

sposobu,

ale to, co odrzucam, liczebniejsze jest,
gęstsze jest, natarczywsze jest niż kiedykolwiek.
Koszt nieopisanych strat – wierszyk,
natchnienie.

(Wielka liczba)

Nie chciałby, ażeby oba te wielkie nazwiska, Miłosza i Szymborskiej, odczytywać jako postawienie Wzoru. Zagajewski wkracza w świat Metafory jako debiutant i stary wyga jednocześnie. Debiutantowi można powiedzieć (choć stary wyga wie o tym od dawna), że Miłosz jest odważniejszy w poszukiwaniu sposobów wypowiedzenia czegokolwiek, ale jest to odwaga wędrowca, który przemierzył dziesiątki puszczy i wód. Warto też powiedzieć, że Szymborska jest ciekawsza w konstruowaniu pojedynczego wiersza, że umie nie tylko „wpaść na pomysł” (te jej wiersze – cóż za wspaniałe pomyły literackie), ale że umie znaleźć do każdego z pomysłów idealnie odpowiednią formę językową, rzadko się powtarzającą. Wiersze Zagajewskiego są jeszcze – niektóre – zbyt amorficzne, zbyt, jak to już gdzieś wyżej zostało powiedziane, „inwentaryzacyjne”. Nie mają jakby początku i końca, dadzą się prowadzić w jakąś nieskończoność, która jest chaosem rzeczywistym, nie tylko metaforą chaosu. Najlepsze są te, które same z siebie dążą do zwartości, czynią z własnej konstrukcji jeszcze jedną formę, formę na formie. Myślę na przykład o wierszach takich jak *Ogień, ogień, Franz Schubert, konferencja prasowa, Piosenka emigranta, Nad morzem, Siła, Miasta, Gdyby Rosja, Wieczne spotkania z bohaterami, Widok Delft, Siedemnastoletni, Ćmy, Widok Krakowa, Jechać do Lwowa*.

Jest to wypis całkiem, zdaję sobie sprawę arbitralny, chyba nie umiałbym udowodnić dla czego właśnie taki. Prawdopodobnie tyleż w tym przekonania estetycznych, co upodobań prywatnych, związanych z taki a nie innym tematem, rytmem słów, nastrojem. Zagajewski, gdyby pisał ten esej, który ja właśnie piszę, zanotowałby prawdopodobnie w tym miejscu takie na przykład zdanie: jest późne popołudnie, połowa listopada; w małym wiejskim domku, gdzie piszę te słowa, pomarańczowe słońce odpoczywa na framudze okna, w kuchni tyka stary zegar i słychać dalekie pianie kogutów; czytam *Jechać do Lwowa* i przypominam sobie pewien zimowy pobyt w ZSSR, mogłem pojechać do Lwowa i wybrałem Rygę, tak jak teraz zamiast pojechać do Paryża, gdzie spotkałbym Adama i mógłbym się naocznie przekonać, ile w nim zostało „nie”, a ile przybyło „tak” (bo zaproszenie do Paryża nadal od kilku miesięcy leży gdzieś między książkami), jadę do Australii, która jest mi równie obca jak Saturn, ale jadę, żeby się przekonać, jak można żyć poza „nie” i poza „tak”.

Wiele, a może wszystko, co dotąd zostało powiedziane o ewolucji twórczej Adama Zagajewskiego, zresztą nie tylko twórczej, bo jest ona pochodną ewolucji większej, nazwijmy ją życiową, więc wszystko powyżej zapisane nabrało niebezpiecznych i nieprzyjemnych cech jednostronności. Jakby wbrew charakterowi tejże ewolucji, co właśnie chce być wszystkim, a nie tylko jedną stroną wszystkiego. Myślę o czymś takim: że z powyższych uwag wynika, jakoby Zagajewski nowy porzucił Zagajewskiego dawnego. Przyznam się, że w pierwszej chwili, po przeczytaniu *Jechać do Lwowa* i *Solidarności i samotności* tak właśnie pomyślałem. Zbyt duża mi się ta różnica wydała, zbyt jakby oczywista. No i te skojarzenia, aż dziecięco, naiwnie prościutkie: że Adam, dopóki żył i mieszkał w Polsce, zajmował się Polską i jej – naszymi wspólnymi – sprawami, i wcale mu ta twardość, ta męskość własnej literatury nie przeszkadzała. A skoro tylko wyjechał, to zaraz Polska w ką, już tylko Wielki Świat, Europa, spór z Milanem Kunderą a nie Bohdanem Drozdowskim, wolność a nie cenzura, *bezdolny Nowy Jork* a nie *błyszczące czerwone krawaty obietnica lepszego świata, kot w mokrym ogrodzie* a nie *brązowa wołga Władysława Machejka*.

Czesław Miłosz, niezgorszy przecież autorytet w kwestii zarówno literatury, jak emigracji, wyjaśniłby to jednoznacznie: *Jeżeli w wyniku banicji lub jego własnej decyzji, (pisarz) znaj-*

dzie się na wygnaniu, wyrzuca z siebie długo hamowane uczucia gniewu, swoje obserwacje i refleksje, uważając to za swój obowiązek i posłannictwo. Jednak to, co w kraju jest traktowane z powagą, jako sprawa życia i śmierci, nie obchodzi nikogo za granicą lub wywołuje zainteresowanie z przypadkowych powodów. Tak więc pisarz przekonuje się, że nie może zwracać się do tych, którym na tym zależy, natomiast może się zwracać tylko do tych, którym nie zależy na niczym. Stopniowo przyzwyczajają się do społeczeństwa, w którym żyje, a jego wiedza o życiu codziennym w kraju skąd przybył zmienia się z dotykanej w teoretyczną. Jeżeli nadal zajmuje się tymi samymi problemami co przedtem, jego dzieło traci bezpośredniość schwytanego na gorąco doświadczenia. Dlatego musi wybrać: albo skazać się na jałowość, albo przejść całkowitą przemianę.⁹⁴

Kilkanaście stron wcześniej zdołałem zapisać, że to przejście nie było przecież gwałtowne, nie było zerwaniem. Raczej dojrzewaniem pewnej idei, obecnej jakby na marginesach, podskórnie. A czasem obecnej ostrzej: jak w słynnej polemice z Krzysztofem Karaskiem o Barańczakową interpretację *Czarodziejskiej Góry*. Przypominam, chodziło o postawienie przez Barańczaka (był rok 1975) tezy, że nasze życie duchowe, nasze wybory moralne i egzystencjalne rozdzielone są symbolicznie między dwóch bohaterów powieści Tomasza Manna: Naphtę i Settembriniego. Naphta – doktryner, władca praw historii, potencjalny minister propagandy w każdym rządzie totalitarnym. Settembrini – humanista, rzecznik „praw człowieka”, powiedzmy liberał. Ten podział w książce nie jest aż tak wyraźny. Wyostrzył go dopiero – celowo i świadomie – Barańczak. Krzysztof Karasek dopatrywał się w tym zabiegu niedozwolonej manipulacji, „ustawienia” literatury podług terażniejszego widzimisię interpretatora. Sam wybrał, jako postawę, trzeciego z bohaterów *Czarodziejskiej Góry*, Hansa Castorpa, narratora, „człowieka bez właściwości”, gotowego przyjąć każdy, niemal każdy wzór życia, jeśli odezwie się echem w świadomości, charakterze, predyspozycjach. Tamci dokonali wyboru. Castrop może jeszcze wybierać. Jest przez to bardziej wolny, otwarty. Uznaje – na razie – ciemny żywioł życia, naturalność, bytowanie samo w sobie.

Ostatni w tym sporze zabrał głos Zagajewski, w tekście *Artysta bez właściwości*, przedrukowanym następnie w *Drugim oddechu*. Rozumiejąc racje Karaska, racje wolności wyboru, niejasności, wątpliwości, swobodnego żywiołu otwartego życia, więc przyznając im także rację bytu, opowiedział się może nie tyle za jednoznacznym wyborem Barańczaka, ile za wolnością wyboru – po dokonaniu wyboru. *Spór o to, czy się zaostrzyć, czy też pozostać w sferze niejasnej ma, przynajmniej dla mnie, jedno tylko rozstrzygnięcie: zaostrzyć się, widzieć dokładnie, mieć światopogląd. Gdyż ten kierunek wcale nie prowadzi do zerwania z życiodajną wielością. (. . .) W prawdziwym dziele sztuki to, co oddane jasności natychmiast otrzymuje replikę ze strony tego, co nieokreślone, związane ze światem nienasyconej podmiotowości czy wielokategorialnej tradycji. W literaturze nie ma wybitności bez światopoglądu.*

Światopoglądem Zagajewskiego, mówiąc najogólniej, najprymitywniej, jest antytotalitaryzm.⁹⁵ To znaczy jest światopoglądem politycznym, społecznym, który obejmuje sferę słowa „nie”. To jest pierwszy podstawowy stopień wyboru, stanowisko ostre i jednoznaczne: być po stronie pozbawionych wolności, przeciwko systemowi odbierającemu wolność. Słowo „nie” musi więc być zachowane. Ale, co już tylekroć podkreślaliśmy w tym tekście, chodzi cały czas o tę większą rzeczywistość, nie ogarniętą przez totalitaryzm, a prześlępianą przez fanatycznych wyznawców słowa „nie”. Walka z totalitaryzmem, pisze Zagajewski, pisze wielokrotnie, powtarza tę myśl niemal w każdym z esejów pomieszczonych w *Solidarności i samotności*, nie może nas przemieniać w antytotalitarystów, musimy pokonywać totalitaryzm

⁹⁴ Czesław Miłosz, *Noty o wygnaniu*, *Kultura*, 1979, nr 1/2, Przedruk [w:] *Zaczynając od moich ulic*, Paryż 1985.

⁹⁵ Określeń „totalitaryzm” i „antytotalitaryzm” używam zgodnie z intencją Zagajewskiego: konkretnie i symbolicznie zarazem, nie wdając się w roztrząsanie stopnia ich wewnętrznej komplikacji, wieloznaczności.

jakby mimochodem, dzięki temu, że idziemy w stronę rzeczy większych niż on, w stronę tej czy innej rzeczywistości, choćbyśmy nawet nie umieli dokładnie powiedzieć, czym jest rzeczywistość, w stronę takiej czy innej wartości, choćbyśmy byli świadomi niezliczonej ilości konfliktów między wartościami. I w innym miejscu: Być w środku, nie poddając się wpływom ducha negatywnego, nie uciekając się do pomocy ducha nazbyt pozytywnego, nie ulegając rozpaczom, nie potępiając współczesnej cywilizacji, być przeciw totalitaryzmowi, ale nie definiować się wyłącznie przez ten sprzeciw.

Zatem wybierać, ale po wyborze. Nie dać się totalitaryzmowi (oczywiście), ale i antytotalitaryzmowi. Jak bowiem wiadomo z psychologii, z kultury i w ogóle z życia, awers, choć „słuszny”, bywa równie ograniczony jak rewers, bo jest tylko odbiciem, powtórzeniem z wszystkimi ułomnościami, brakami, jednostronnościami, zaciętrzewieniem, niesprawiedliwością. (Okropnie to banalne, ale co robić.)

Bycie po jednej stronie i zarazem po stronie Wszystkiego, po stronie wolności, jasności i prawdy, a jednocześnie po stronie sprzeczności, żywiołu, nieogarnioności i bezdenności (człowieka, życia), jest z punktu widzenia filozofii, a zwłaszcza logiki, co najmniej wątpliwe. Filozof w Zagajewskim wie o tym:

*Wolność przecież musiałaby być
także wolnością od słów, które
wiążą i od przyjaciół, niemądrze
domagających się wierności.
Czyżby była taką samą złudą
jak osławiona śmierć?
Czyżbym się stawał
niewolnikiem wolności?*

*(Wolność przecież musiałaby być,
Oda do wielości)*

Pozostaje zatem sprzeczność jako idea, zasada. Sprzeczność na każdym praktycznie poziomie bytu i świadomości. Totalitaryzm jest zły i diabelski. Antytotalitaryzm szlachetny i anielski. Nawet jeśli prawdą jest to pierwsze, drugie jest jawną nieprawdą. Człowiek, choćby z karabinem w ręku stanął na barykadzie przeciw totalitaryzmowi, nie przestaje być – realnie i potencjalnie – normalnym człowiekiem ze wszystkimi ułomnościami ciała i ducha. Sprzeczność tkwi w zakłamaniu. Anielstwo walki o prawdę nie rozgrzesza własnej nieprawdy, a przecież ona czyha zawsze i wszędzie, za drzwiami każdego z naszych domów. Zagajewski chce być do końca konsekwentny, choć przecież porusza się wśród samych niekonsekwencji: *Chcę myśleć przeciwko sobie, przeciwko nam, a nie tylko przeciwko Tamtym. Absolutnie nie stawiam obok siebie, na równi totalitaryzmu i antytotallitaryzmu. Pierwszy jest obrzydliwym systemem politycznym, drugi zaś szlachetnym ruchem polityczno – kulturalnym. Jedno tylko je zbliża: niechęć do życia w sprzeczności. (Wysoki mur).*

Jest trochę arbitralności w tym podziale, tym ustawieniu „ich” i „nas”. Czy rzeczywiście ktoś, kto jest antytotalitarystą, musi czuć niechęć do sprzeczności? Czy nie jest to troszkę sprawa, powiedzmy, natury, charakteru, osobniczych predyspozycji? To prawda, że każda walka prowadzona wprost, wręcz, musi mieć jakieś reguły, jeśli ma być walką poważną i do czegoś prowadzącą. Walczący umawiają się zatem na broń, na czas, na miejsce. Przynajmniej tak mówi stara, święta zasada wojny, niestety kompletnie już zapomniana w dzisiejszych nierycerskich czasach. Jeśli są reguły, to znaczy, że obie strony muszą, powinny, zachowywać się podobnie; zwycięży lepszy, czyli szybszy, silniejszy, chytrzejszy. Ale podobnie jak nie można używać naziemnych armat przeciwko łodziom podwodnym, tak styl i zachowanie

wojowników muszą pozostawać w jakiejś wzajemnej relacji. Nie dziwota więc, że antytotalitarysta zachowuje się trochę jak totalitarysta. I to nie tylko dlatego, że wymagają tego wspomniane reguły gry (choć akurat w tym przypadku trudno doprawdy mówić o jakichś regułach). Także dlatego, że do walki stają osobnicy w jakiś podskórny, metafizyczny, a może nawet duchowy sposób do siebie podobni.

Ja mówię o sytuacji, gdy istnieje w y b ó r: być totalitarystą (choćby się nawet udawało niewiniątko) czy antytotalitarystą. Nie każdy przecież musi iść do tego wojska. Być totalitarystą nie należy do obowiązków człowieka. Być antytotalitarystą to z kolei pewnego rodzaju powinność moralna, powinność świadomości. Ale co innego być żołnierzem sprawy, a co innego dobrym człowiekiem. Żołnierzem można być z wyboru albo upodobania, z dobrocią gorzej. A jeszcze do tego żyjemy w sytuacji, gdy nie wiadomo, wojna to czy pokój, ogłaszają pobór czy jest tylko wieloletnie, kolejne zawieszenie broni. W takich czasach być żołnierzem – żołnierzem Sprawy – oznacza (jeszcze oznacza) wolność wyboru, podczas gdy człowiekiem dobrym można być, powinno się być zawsze, mundur nie ma tu nic do rzeczy.

Tak więc nikt nie musi być zaraz żołnierzem antytotalitaryzmu, najwyżej m o ż e nim być. Symptomatyczne, że zazwyczaj – zazwyczaj, powiadam – wybierają ten mundur ci, którzy w ogóle lubią mundury. Niekoniecznie te dosłowne. Mundurem jest każda partia, każda organizacja, każde stowarzyszenie, każdy związek większy niż rodzina. Mundurem jest wszystko, co wymaga działania zbiorowego. Mundur trzeba lubić, trzeba się w nim dobrze czuć. Być może jest to tylko kwestia dobrego samopoczucia pośród innych ludzi. Być może sprawa słabości osobniczego charakteru, wymagającego bycia razem (w jedności siła, mówi stare przysłowie). Być może świadomość odpowiedzialności za innych, a o innych można skutecznie walczyć przy pomocy własnej armii.

Zagajewski pisze swoje eseje w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych, gdy przeciwko (uzbrojonej) armii totalitarystów stanęła (nieuzbrojona) armia antytotalitarystów. Spowodował to między innymi stan wojenny; stan konfliktu ujawniła *Solidarność*. Myślę o masowości oporu, choćby był on tylko wewnętrznym spiskiem, przekonaniem duchowym. Specjalnie nie mówię o polskim podziemiu jako szczególnie wyrazistym przejawie antytotalitaryzmu. Ten antytotalitaryzm, przez swoją masowość, mógł stać się zjawiskiem o swoistych symptomach. Czy nie było przypadkiem, że najzacieklejszymi antytotalitarystami, najbardziej zwalczanymi przez totalitarystów, byli i są ex – członkowie partii komunistycznej? Czy jest przypadkiem, że armia antytotalitarystów zasiłała przede wszystkim kościoły, więc miejsca hierarchiczne, dogmatyczne i zbiorowe? I, w końcu, czy jest coś dziwnego w tym, że poza armiami znalazła się ogromna ilość – może większość, po prostu większość narodu – ludzi nigdzie specjalnie nie zrzeszonych, żyjących jak żyli zawsze ludzie, życiem większym od totalitaryzmu i antytotalitaryzmu, tym samym życiem, o którym tak sugestywnie pisze sam Zagajewski, że większe jest od wszelkich kategorii, bowiem *Radość, ból i żaloba nie mieszczą się w ciasnym pierścieniu ideologii. Wyniosłe dęby i ich czerwone liście drwią z ideologii. Jesienne gwiazdy wykraczają poza ideologię*.

Warto tu wtrącić, iż pewne niejasności interpretacyjne biorą się stąd, że Zagajewski pisze jednocześnie o dwóch rodzajach ludzi, niekiedy je myląc: o intelektualistach i tak zwanych zwykłych ludziach. *Jechać do Lwowa* i *Solidarność i samotność* są książkami przede wszystkim o wyborach intelektualistów, choć często posługują się pojęciami zwykłego człowieka, zwykłego życia.

Ale nawet będąc tzw. intelektualistą – antytotalitarystą można jednocześnie żyć w sprzeczności, kochać sprzeczności, rozumieć sprzeczności. Naprawdę można być wolnym antytotalitarystą. Jest to w Polsce gatunek mający się wcale dobrze. Powiem więc: mający się jakby coraz lepiej. Kiedy Zagajewski wyjeżdżał z kraju, mógł rzeczywiście mieć do czynienia z antytotalitarystami wewnątrz i zewnątrz zniewolonymi. Taka była po prostu sytuacja. Był front i była „wojna”. Była większa jednoznaczność. Konieczność jednoznaczności. Prze-

bywając za granicą też nie można mieć wyobrażenia o przemianach w niedawnej armii antytotalitarystów, zwartej i gotowej. Pozorny pokój sprzyja rozwojowi poczucia wielowartościowości wyboru, akceptowaniu sprzeczności. Pojawia się nawet taki etap – chyba właśnie taki mamy teraz, pod koniec 1986, tu w Polsce – gdy antytotalitaryści znajdują aż upodobanie w poszukiwaniu sprzeczności świata tudzież samych siebie. To poszukiwanie, wynajdywanie, opisywanie sprzeczności dokonuje się w imię czegoś, co by się Zagajewskiemu bardziej spodobało: w imię pełnej prawdy. Najpierw pełnej, potem prawdy. Właśnie przeciwko jednostronności, zaciętrzewieniu, niesprawiedliwości antytotalitarystów – żołnierzy.

Mam przed sobą podwójny numer krakowskiego *ZNAK – u*, datowany luty – marzec 1986, choć, jak zwykle, ukazał się dopiero niedawno, w październiku. Zamieszczono tam niezwykle istotną dyskusję wokół pewnego artykułu młodej historyczki sztuki, Krystyny Czerni, pod tytułem *Kryzys sztuki zaangażowanej?* Autorka z podziwu godną odwagą tropi ślady kłamstwa, ślepoty, nudy i nieprawdy w sztuce gromadzącej się od kilku lat w kościele, wokół kościoła. Tropi diabelstwo w anielstwie. Redakcja miesięcznika było nie było katolickiego zaprosiła do wypowiedzi na temat tego artykułu kilkunastu wybitnych krytyków i twórców żywo zainteresowanych tą nową świecko – sakralną odmianą sztuki. I większość, właściwie prawie wszyscy, a byli wśród nich i Jacek Woźniakowski, i Wiesław Juszcak, i Jacek Waltoś, i Andrzej Osęka, i Janusz Bogucki, i Mieczysław Porębski, i jeszcze inni, wypowiedzieli się w zasadzie z entuzjazmem o artykule pani Czerni. Jeśli gdzieś nie zgadzali się z jakimiś tezami, to raczej z ich ujęciem, sposobem naświetlenia, wnioskami. Ale nikt nie odważył się napisać, że sztuka sakralna, w ogromnej większości słuszna, nasza i antytotalitarna, jest boska i piękna dlatego tylko, że nasza, i że Krystynę Czerni na stos.

Ledwo odłożyłem ten *ZNAK* (czasu), gdy dobrzy ludzie pożyczili mi dwa najnowsze, 21 i 22/23 numery warszawskiej *Kultury Niezależnej*. Gdzie jak gdzie, ale w bastionie opozycji taki wyczyn redakcyjny byłby niemożliwy. Tymczasem otwieram jeden numer i widzę – dyskusję o zaangażowaniu sztuki! Ścisłej: wielką, znakomitą myślowo, poważną, trójgłosową (Pisarz, Malarz i Krytyk) rozprawę o tym, czy sztuka, literatura ma być niezależna, a jeśli tak, to od kogo? Czy dzieło jest niezależne od kontekstu, w którym występuje? Czy artysta jest zwolniony od odpowiedzialności etycznej przy podejmowaniu decyzji, dokąd mianowicie udać się z gotowym produktem własnej myśli i talentu?

Ledwo ochłonałem z wrażenia, bo w dyskusji zaatakowany został sam mistrz Kisiel, biorę dla odprężenia drugi numer *Kultury Niezależnej*, a tu Krzysztof Kłopotowski, mistrz pytania „Jak jest naprawdę?”, zamieszcza artykuł pod tytułem *Horribile dictu*, i rzeczywiście jest to *horribile*, o czym świadczy już choćby sam początek: *Czy kultura niezależna, świecka i przykościelna, jest kulturą wolną? Niezupełnie. Rządzą w niej moce zbiorowe. Trudno sobie z nimi radzić. Zmuszają do fałszywych gestów i nakładają nam maski: ofiary reżimu, patrioty, nawrócenca. Spróbuj te maski kolejno uchylić.* I zaczyna się uchylanie. Daj Boże zdrowie. Z lektury wychodzi się jak z przerepli. Ale jakież to krzepiące, orzeźwiająca.

Doprawdy, odnoszę wrażenie, że niedługo trzeba będzie specjalnie szukać obiektów do uzasadnień autodemaskatorskich pasji antytotalitarystów. Choćby po to, by można było obronić tezy zawarte w ich tekstach, wypowiedziach. Przechodzimy zdrową chorobę ucieczki intelektualistów, na razie niektórych, ale sądzę, że zastęp się będzie powiększał, od jedności do sprzeczności, od załgania do przyznania, od munduru do osobistej odpowiedzialności. Proszę się zapoznać z opowiadaniem Janusza Andermana, publikowanymi od jakiegoś czasu w niezależnych periodykach. Proszę je porównać choćby z *Brakiem tchu* tegoż autora, bezpośrednim świadectwem stanu wojennego. Właśnie o to chodzi, o tę różnicę.

Czyżby piekło, które zostawiliśmy na zewnątrz naszych czystych i ślicznych dusz (piekło to inni) spuściło z tonu, przestało ziać ogniem, oswoiło się, a diabły pokładły się spać? Czyżby niebo, zamknięte w naszych sercach, słusznych, bo prześladowanych, niewinnych, bo prześladowanych, jakoś się zamąciło? Czyżby okazało się, który to już raz, że naszym losem,

naszym przeznaczeniem jest czyścić, ta wieczna poczekalnia, pralnia brudów duchowych, przedsionek niekoniecznie tylko piekła? Intelktualiści zazwyczaj mieszkają w czyścicu. Niektórzy artyści dostępują chwały niebieskiej albo wiekiustego potępienia. Do czyścica, gdzie udał się Zagajewski w poszukiwaniu sprzeczności, podążają inni. Jeśli znajdzie się ich tam zbyt wielu, gra o wolność zacznie się od nowa. Pamiętajmy wszak: piekło to inni.

Teraz powinno pojawić się takie pytanie: jak dalece należy zaufać światu? Jak często można mówić mu „tak”? Jest to przy okazji pytanie o częstotliwość słowa „nie”. O ich wzajemne proporcje. Bo, jak myślę, ale zdradzam się dość niechętnie z tą myślą, jako że będzie to tylko gdybanie być może jałowe i do nikąd nie prowadzące, otóż co się mianowicie stanie, jeśli owo wszechogarniające, wspaniałe i urzekające „tak” zawładnie zakochanym w nim poetą? Więc – przepraszam, Adasiu – zawładnie także Zagajewskim? Po jednej stronie ten sam nudny, oczywisty do udreki, obgadany do niewytrzymania, smętny totalitaryzm, wieczny (dwudziestowieczny) adresat słowa „nie”, a po drugiej właśnie odkrywany świat „tak”, kolorowy, ogromny świat nocy i świtów, jabłoni i katedr, bólu zęba i śmierci brata, dojrzewających wiśni i – po raz ostatni go tutaj przyzywam – kota w mokrym ogrodzie . . . Jak „nie” ma wytrzymać tę konkurencję? Cierpliwość Zagajewskiego już się wyczerpuje. Tyle lat pisał „nie”, dzięki temu „nie” zawędrował do historii literatury polskiej. *Solidarność i samotność* powstała jako urzeczenie możliwością pisania „tak”, jako komentarz do szansy, do tego odkrycia. Pamiętajmy, że jest jeszcze kwestia emigracji, bardzo tam obecna, choć niekoniecznie wprost. Wrócimy później do tego. Oto wielkie tematy tego zbioru esejów: jak być samotnym pozostając solidarnym; opis samopoczucia; wyznaczanie kierunków życiu i literaturze. Tylko że ta solidarność staje się solidarnością w „tak”, coraz bardziej w „tak”. Jest ona, zgoda, większa, potrzebniejsza od solidarności w „nie”. Ale solidarność w „nie” jest też potrzebna, jakże potrzebna. Tu, nam, mieszkańcom dryfującej Wyspy Europy Środka.

To nie jest tylko kwestia wracania raz jeszcze do nudnego „nie”, które ma potwierdzać jedynie słuszne stanowisko mówcy w sprawach światopoglądowych. Idzie, że przywołam w tym miejscu znanego specjalistę od „tak” i „nie”, Milana Kunderę, idzie o ciężar i lekkość bytu. A także o ducha wojownika, o którym kiedyś mówił Aleksander Sołżenicyn. Obserwuję przemieszczanie się bytu w twórczości Zagajewskiego od ciężaru do lekkości. Nie wiem, czy jest to tylko kwestia doboru tematów. Być może. Być może wiersz o dzikich czereśniach wydaje mi się „lżejszy” dajmy na to od wiersza *Esprit d'escalier, z Ody do wielości*. Jest to tylko małe przykłady, ale można go potraktować symbolicznie. Niewykluczone, że mówi teraz przeze mnie bardziej miłośnik schodów niż miłośnik dzikich czereśni. Więc spróbuję to wytłumaczyć od innej strony. Na przykład od strony stylu. Metafora, jak każdy sposób, może w jednym błysku wypowiedzieć skomplikowaną rzeczywistość, ale może też stanowić li tylko pewien porządek estetyczny, pozostać na etapie sztuki pięknego mówienia. Zagajewski porzucił świat na „nie” z jego twardością i zgrzebnością, szarością i nieefektywnością na rzecz wielobarwnego świata „tak”, ale, jak to zwykle bywa z wielkimi miłościami, lubią się niekiedy zapomnieć, zatracić w samych sobie. Metafory Zagajewskiego lubią przeglądać się w sobie jak piękne dziewczęta wybierające się w nowych sukniach na bal. Na balu spotykają inne piękne dziewczęta. Tańczą. Śmieją się. Pokazują sobie stroje. Czasem chwytają się za ręce i wirują w kolistym tańcu. Jakoś zapominają, jednak zapominają, mimo wszystko zapominają, że mają te stroje od dobrej wróżki, która kazała im – każdej osobno, bo Kopciuszków jest, jak wiadomo, tysiące – wrócić przed północą do domu, gdzie czeka szara sukienka i wiadro pełne popiołu zmieszanego z piaskiem.

Pozostawienie słowa „nie” jakby trochę z boku, bo szare i nudne, agresywne i monotonne, żarłoczne i prymitywne w swych żądaniach, spowodowało inne, znamienne przesunięcie w charakterze tej poezji. „Nie” oznaczało walkę, czynienie, aktywność. „Tak” prowadzi do kontemplacji, obserwacji, swoistej statyczności. Rzeczywistość zyskała na kolorycie, na bo-

gactwie kształtów, przybyło jej głosu, obok oręza dostała do ręki ołówek, szklanekę z winem, garść żwiru z rzeki. Ale straciła na wyrazistości, na zachęcie, współodczuwaniu.

Szczerze mówiąc zgadzam się sam ze sobą tylko po części. W części pozostałej mówi, a raczej przemawia przeze mnie gruby Głos Powinności. Zresztą sam Zagajewski opisał ten Głos Powinności – skazujący za dezercję z pola bitwy – w jednym z esejów, *Liście z Danii*, gdzie skazańcem jest Hamlet, który woli długie wyprawy i rozmowy z aktorami, a Głos Powinności każe mu przywracać porządek w tym więzieniu, jakim jest Dania. Przeciwno mnie i przeciwko Głosowi Powinności jest także na przykład Hannah Arendt, w której szkicu, niedawno przeczytanym, znalazłem takie oto zdania: *Wielu ludzi dobrej woli chciałoby (. . .) nauczać innych i podnosić na duchu opinię publiczną. Uważają oni, że książki mogą być bronią i że można walczyć słowami. Ale broń i walka należą do dziedziny przemocy, a przemoc w odróżnieniu od siły jest niema – zaczyna się tam, gdzie kończy się mowa. Słowa użyte do celów walki tracą cechy mowy, stają się stereotypami. Nasilenie stereotypów w naszym codziennym języku i naszych rozmowach jest wskaźnikiem stopnia, w jakim nie tylko pozbawiliśmy się zdolności mówienia, lecz gotowi jesteśmy używać skuteczniejszych środków przemocy niż złe książki (a tylko złe książki mogą być dobrą bronią) w celu rozstrzygnięcia sporów.*⁹⁶

W roku 1953, kiedy powstał ten esej, Hannah Arendt, z pochodzenia Żydówka, z urodzenia Niemka, z wyboru Francuzka, przebywała już w Stanach Zjednoczonych. I doprawdy trudno powiedzieć, kogo miała na myśli, używając zaimka "my". Zostawmy to jednak biografom i badaczom filozofii. Nie powiem, że całkiem zgadzam się z przedmówczynią. Nie tylko złe książki mogą być dobrą bronią. Słowa użyte do walki nie zawsze i niekoniecznie muszą się stać stereotypami. Świadczy o tym, niedaleko szukając, choćby poezja „lingwistów” Nowej Fali, Barańczaka czy Krynickiego, w której słów użyto właśnie przeciwko stereotypom. Ale jest coś dogłębnie mądrego w tych kilku zdaniach. Słowa użyte do walki – tylko do walki – nieuchronnie zmierzają do uproszczenia się w kształt miecza, noża, tarczy. Więc nie, nie upominam się o powrót Zagajewskiego w szranki, ze słowem „nie” na żołnierskiej czapce. Myślę o jednym słowie, które chytrze zostawiłem sobie na koniec tego fragmentu rozważań, słowie ukrytym w tekście Hannah Arendt. Słowie „siła”. Hannah Arendt wyraźnie odróżnia siłę od przemocy. Siła w odróżnieniu od niej nie jest niema. Chodzi mi właśnie o siłę. Niech metafory tańczą. Ale niech będą silne. Dobry Książę mieszka wszak w pałacu, nie uratuje Kopciuszka; na zewnątrz jest ciemno i po lasach grasują zbójcy. Kopciuszek musi być silny.

Zostały jeszcze dwie sprawy do omówienia.

Pierwsza nadal jest związana z kwestią dezercji z pola bitwy, więc z pytaniem, które zadał sobie – pod pozorem zadawania go Hamletowi – sam Zagajewski: czy wybór, jakiego dokonał, wybór wielości przeciw jedności, sprzeczności przeciw jednoznaczności, ruchomego życia zamiast posterunku w okopach, jest w ogóle uprawomocniony? A myśląc „uprawomocnienie” myślę także o Wielkiej Powinności. O kontekstach wyboru. O prawie do tego wyboru w sytuacji, gdy opowiedzenie się za czymś czy przeciwko czemuś – w polskiej racji obywatelskiego stanu – stanowi decyzję wręcz etyczną. I jeszcze to trzeba wziąć pod uwagę, że nie wszystko zależy od wybierającego. Czasem okazuje się bowiem, że został wybrany, przypisany bez własnej woli, bo przypisała go okoliczność, w jakiej znalazł się on sam i jego dzieło.

Zagajewski powołuje się w pewnym miejscu na niezwykle zaiste, ale symptomatyczną i symboliczną dla polskiego etosu artysty, sytuację twórców awangardowych, którzy swego czasu jako politycznie – od strony dzieła – obojętni, programowo wręcz „oderwani od rzeczywistości”, zostali jakby zaanektowani przez władzę, aparat propagandy. Neutralna właśnie, więc niegroźna, a jednocześnie spełniająca wszelkie postulaty wewnętrznej wolności sztuka awangardzistów stała się w pewnym okresie, a były to lata zwłaszcza siedemdziesiąte,

⁹⁶ *Porozumienie a polityka*. Przełożył Józef Sieradzki. *Literatura na świecie* 1985, nr 6.

po prostu popierana, lansowana, reklamowana. Niekoniecznie zaraz jako sztuka socjalistyczna. Tego zabraniała choćby doktryna, nadal oficjalnie optująca za realizmem jako jedynie słuszną postawą w kulturze i sztuce. Proszę mnie dobrze zrozumieć, nie chodziło o żadne przekupstwa, nikt awangardzistom nie płacił za to, że malują kreski czy wieszają stare szelki na drutach telegraficznych. Po prostu ten, kto się nie wychylał, miał się ciepłej, jak zwykle. Awangardziści uwielbiali się wychylać, ale tylko w granicach sztuki, przynajmniej większość, więc mieli właściwie wszystko, co tylko wymarzyli. Brak publiczności niezbyt im przeszkadzał, bo gdzieś ciemnej masie profanów do wyrafinowanych gier intelektualno – estetycznych. Poza tym, kto wtedy w Polsce wierzył serio w jakąkolwiek publiczność?

Najpierw przygoda awangardzistów, potem pojawienie się samizdatu jako alternatywnej formy twórczego istnienia, następnie *Solidarność* z jej zachłyśnięciem pluralizmem, a wreszcie stan wojenny z jego jasnym i okrutnym przymusem wyboru, z kim się chce mieszkać, pracować i pić wódkę – spowodowały, że neutralność, bierność światopoglądowo – etyczna stała się zjawiskiem z pogranicza kolaboracji. Ale rację ma Zagajewski pisząc, że zmieniła się sytuacja twórców „wolnych”, uprawiających swoją sztukę jako swobodną grę form i myśli. Zmieniła się jednak nie tylko dlatego, że nikt już dziś nie wierzy w smoka, czyli w magię i mroczny geniusz totalitaryzmu. Zmieniła się przede wszystkim dlatego, że jakkolwiek twórczość, jakkolwiek rodzaj twórczości przestał być w ogóle władzy potrzebny. Liczy się tylko i wyłącznie akces osobisty: jeśli chcesz być z nami, możesz robić, co ci się żywnie podoba. Możesz nawet być w pewnym sensie – sensie artystycznym – przeciwko nam. Możesz być malarzem abstrakcjonistą jak Andrzej Vogt albo malarzem szyderczej groteski jak Jerzy Duda – Gracz. Możesz być brutalnym grafomanem jak Władysław Machejek albo subtelnym humanistą, badaczem włoskiego renesansu jak Jerzy Adamski. I tak dalej.

Więc można już być wolnym w wyborze estetyki, tematyki, granic świata – pod jednym warunkiem: wyboru osobistej przynależności. Tego wyboru obie strony strzegą jak ostatniego szafca. Ale czy rzeczywiście można być wolnym? Owszem, od podejrzeń o kolaborację. Ale czy od podejrzeń o zdradę?

Zagajewski pisze: *Jeszcze trochę, a „kwestia smaku” będzie decydowała, nie tak, jak kilkadziesiąt lat temu, o trudnej odmowie współpracy z totalistami, lecz powstrzyma arystokratów ducha od ataków na totalistów, jako że stały się one zbyt łatwe, prawie automatyczne. Wobec tego trudniejsze prace duchowe odzyskają może swe odwieczne znaczenie. Już nie trzeba ich będzie podejrzewać o współnictwo ze smokiem, może będą tolerowane i, kto wie, może nawet autorzy manifestów znajdą dla nich zrozumienie. (Solidarność i samotność).*

Zagajewski ma w tej opinii potężnego sojusznika. Oto prawie w tym samym czasie Czesław Miłosz, który ostatnio (i nieprzypadkowo) bardzo pochlebnie wyraża się o twórczości Adama Zagajewskiego (napisał nawet wstęp do wyboru jego wierszy wydanych w Nowym Jorku), powiedział coś bardzo podobnego: *Wyostrzona świadomość: bez niej nie może dzisiaj powstawać sztuka większej miary. Zakłada to jednak dystans wobec struktur społecznych i sięganie do głębokich źródeł choroby. Że życie pod rządami komunistów jest koszmarem kłamstwa i brzydoty, stało się zanadto oczywiste, czyli nastąpił koniec aluzyjności, metafor i satyry. Wątpliwe, czy można tu jeszcze coś dodać i czy warto. Klucie potwora szpileczkami jest zajęciem bezcelowym, drobne to satysfakcje i najwyżej dostarczające złudzeń aktywności.*⁹⁷

Nie jestem pewien, co by się stało, gdyby rzeczywiście „jeszcze trochę” i arystokraci ducha odmówili kontaktowania się ze smokiem w jakiegokolwiek formie, gdyż zagrażałoby to ich poczuciu dobrego smaku. Przecież arystokraci ducha nie żyją w społecznej próżni. Nie tworzą dla siebie, nie myślą, a w każdym razie nie powinni myśleć tylko o smaku innych arystokratów ducha. W greckim Gaju Akademosia dobry smak zwyciężyłby już dawno. Ale założmy, że tu, pod berłem smoka, istnieje jeszcze jakaś publiczność, jacyś zwykli, normalni ludzie,

⁹⁷ Czesław Miłosz, *Szlachetność, niestety*, *Kultura* 1984, nr 9.

którzy nie są arystokratami ducha, ale niewolnikami głodnego ciała. Oni nie mają dobrego smaku, ale znają codzienny smak poniżenia. Smok jest dla nich realny i nadal zieje ogniem. Nie tym patetycznym, poetycznym ogniem Lewiatana, ale zwykłym ogniem codziennej nienawiści, złości, upokorzenia. Dla nich mówienie o smoku, przypominanie jego zła, przypomnianie choćby dlatego tylko, by nie zapomnieć własnego gniewu, będzie zawsze pomocne, oczekiwane. Oczywiście, rozmowa o smoku nie może być jedynym tematem, nikt zresztą tego nie oczekuje. Gdyby tak miało być, zwariowalibyśmy wszyscy na amen. Wielkimi i zawsze obowiązującymi tematami są na przykład miłość, radość, zabawa, ulga. Znow byle nie wyłącznymi, wtedy pojawia się widmo słynnej propagandy sukcesu.

Teraz już mogę głośno powiedzieć: trochę boję się wyrzutu ukrytego w takim na przykład zdaniu: *Że myślenie może być czymś artystycznym, bezinteresownym, poza aktualnymi teoriami, że nie może służyć do niczego – poza poznaniem – bawić się poznaniem, tak jak młody kot bawi się kłębkami włóczki, to prawie nikomu nie przychodzi do głowy, chociaż minął już czas, kiedy powszechnie uważało się Gombrowicza za wariata.* (Elastyczność; Mały Larousse).

Jest to lęk zupełnie niczym nie uzasadniony, lęk bez potwierdzenia słuszności podejrzeń, więc chyba bezpodstawny. Ale przecież boję się perspektyw, jakie to zdanie niesie ze sobą. Zagajewskiemu po prostu podobałoby się, gdyby tak właśnie mogło być: pobawić się poznaniem jak kłębkami włóczki. Ja wiem, że to zdanie napisane zostało jako jedno z wielu. Inne są zapewne ważniejsze, brzemiennejsze w skutki. Że nie chodzi o wyłącznie taki rodzaj poznania, ale – czasem – t a k ż e i o taki. Sam nie wiem dlaczego właśnie to zdanie tkwi we mnie jak drzazga. Przecież, co tu kryć, sam wolałbym czasy, w których mógłbym tak właśnie bawić się poznaniem.

A może nie? Może właśnie coś we mnie podświadomie ucieka od takich (możliwych) czasów? Może po prostu już się nie nadaje do tych zabaw? Zbyt długie obcowanie ze smokiem zapewne wyjadło mi mózg, wyjałowiło marzenia, uśmierciło tego kota, który mógłby pobawić się myślą jak włóczką. Zazdroszczę więc Adamowi i nadal się boję. Może bałbym się mniej, gdybym na przykład mieszkał w Paryżu.

Rozmawiam z Adamem, jego krakowsko – paryskim cieniem, ale rozmawia mi się nielecko. Rozmawiam z jego książkami i widzę na ich okładkach tę samą uśmiechniętą twarz współplemieńca z jednego miasta, jednego pisma, jednego doświadczenia, które zrodziło kiedyś naszą wspólnotę. Książki mają lakierowane okładki, dobry, biały papier, pachną dobrą farbą, pachną Paryżem. Rozmawiam z Adamem, ale rozmawiam poprzez ten pachnący, elegancki papier.⁹⁸ Przeglądam któryś raz *Solidarność i samotność*. Rzadko którą książkę w życiu tak rozdlubywałam, poczytywałam, smakowałam. Zastanawiam się często, ile z niej pozostałoby, gdyby Adam napisał ją w Polsce. Co by się w niej zmieniło. Ale, jak to już gdzieś wyżej zanotowałam, zapewne nie napisałby jej w ogóle.

Są to pytania, zdania retoryczne. Tak się pisze, jak się żyje. Lepiej zadać inne pytanie: czy można w Polsce być równie wolnym pisarzem co, na przykład, w Paryżu? Zapewne można. Ostatnio nawet jakby znacznie się poszerzyła lista dowodów. Ale czy można być tak samo wolnym? Zapewne nie. Coś przecież musi tkwić w naturze świata, że co jakiś czas każe wspaniałym artystom, pisarzom opuszczać własne kraje, by gdzieś na obczyźnie, która pozwoli, w najlepszym przypadku, staje się drugą ojczyzną, pisać książki, robić filmy i malować obrazy w inny sposób wolne. Nie wnikam w bezpośrednie motywy wyjazdów. Myślę o skutkach, o każdorazowym odnajdywaniu się w inaczej wolnych myślach, słowach. Miłosz. Kundera. Barańczak. Kott. Mrozek. Wat. Škvorecky. Forman. Tarkowski. Lubimow. Zinowiew.

⁹⁸ Dopisek pół roku późniejszy, po powtórnej lekturze tekstu: Jest to jakiś kompletnie idiotyczny argument. Co mają tu do rzeczy lakierowane okładki?

Zagajewski. Może trzeba tych ludzi, by Europa mogła odnajdywać się w lustrach ich dzieł. Każda Europa, bo przecież nie ma już jednej Europy.

Inaczej jest się wolnym w niewoli, inaczej na wolności. Nie wiem, nie jestem pewien, czy te doświadczenia są przekazywalne. Ma rację Zagajewski pisząc: *To, że znajdziemy się w niewoli, może się zdarzyć. Jednej tylko rzeczy należy unikać za wszelką cenę – nie stać się niewolnikiem*. Ale naprawdę gwarancja uniknięcia losu niewolnika istnieje tam tylko, gdzie po prostu nie ma niewoli. Gombrowicz mógł bawić się poznaniem jak kot kłębkami włóczki może dlatego, że bawił się w Argentynie, we Francji, przedtem w wolnej Polsce. Zagajewski mógłby nie napisać tego zdania, gdyby mieszkał dalej przy krótkiej, lekko spadzistej ulicy Chrobrego w Krakowie, gdzie dzisiaj mieszka, w tym samym pokoju, inny poeta, w inny sposób wolny, Jan Polkowski.

Powiedzmy w końcu: tak naprawdę, głęboko, niewiadome są (jak własna śmierć, jak cudzy ból) wszystkie motywy wyboru – przez kogoś – innej wolności, innej ojczyzny. Także czytając książki emigrantów trudno orzec, gdzie kończy się bezpośrednie doświadczenie autora i zaczyna świadectwo filozofa. Czy *Solidarność i samotność* to bardziej spowiedź czy projekt? Raczej wyznanie (nowej) wiary – czy nakreślenie (nowych, koniecznych) horyzontów polskiej i europejskiej świadomości? Powiedzmy, że jedno i drugie jednocześnie. Wyznanie – jako autoanaliza – może mieć odrębną wartość dla autora oraz jego biografów, nie mówiąc o ciekawskich czytelnikach, ale sądzę, że z upływem czasu jego atrakcyjność poznawcza będzie malała na rzecz owego drugiego motywu: projektu nowej świadomości.

Z obu książek, o których była tu mowa, ważniejsza pod tym względem jest na pewno właśnie *Solidarność i samotność*. Stanowi jeszcze jeden rzetelny most między dwiema Europami, a może ściślej, między Europą Środkową a resztą świata. Opowiada, co znaczy być człowiekiem Zachodu na Wschodzie. Opowiada z perspektywy człowieka Wschodu na Zachodzie. Jest to perspektywa tak płodna poznawczo, że może być rajem dla pisarza – filozofa. Zwłaszcza dziś, po tylu niedawnych polskich doświadczeniach, tak fascynujących (przez chwilę) żarłoczny świat.

Zadziwiające, że takich książek powstało doprawdy tak niewiele. Równie istotnych, wielowarstwowych, analitycznych i syntetycznych jednocześnie, a przy tym tak błyskotliwych literacko. Na pewno *Rodzinną Europą*. Z pewnością *Czy diabeł może być zbawiony* Kołakowskiego. Ostatnie książki Kundery. Przy wszystkich zastrzeżeniach – niektóre teksty publicystyczne i literackie Zinowiewa. Oczywiście eseistyka Władimira Bukowskiego.

Ale najbardziej, nie wiedzieć czemu, kojarzy mi się ta książka z pewną powieścią, którą siedemdziesiąt pięć lat temu napisał Polak po angielsku dla Europejczyków, a nazywa się *W oczach Zachodu*.

* * *

Szkic powstał w oparciu o książki Adama Zagajewskiego:

Jechać do Lwowa, Londyn 1985 i *Solidarność i samotność*, Paryż 1986. Oraz:

Komunikat, Kraków 1972,

Świat nie przedstawiony (z Julianem Kornhauserem), Kraków 1974,

Sklepy mięsne, Kraków 1975,

Drugi oddech, Kraków 1978,

List. Oda do wielości. Nowe wiersze, Kraków 1982.

Strony obcości

Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu, szósty tom poetycki Barańczaka, ukazał się drukiem jakoś tak mniej więcej pod koniec 1980 roku, nakładem krakowskiego niezależnego Wydawnictwa ABC. Każda z trzech części książki opatrzona została przez autora datą powstania; najpóźniejsza pochodzi z listopada 1979 – czerwca 1980. W marcu 1981 Barańczak wyjechał do Cambridge. Pod koniec 1986 wyszła, nakładem londyńskiego PULSU, *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981 – 1985*. Pierwszy datowany wiersz tego zbioru, *Przywracanie porządku*, przypisany został grudniowi 1981 – lipcowi 1982. Przejrzałem dokładnie pod tym kątem książkę: praktycznie tylko jeden utwór, zamieszczony na początku, *Historia*, mógł powstać między czerwcem 80 a grudniem 81, ale jest to tylko przypuszczenie, bo równie dobrze mógł zostać napisany w 82, 83 albo 84. Wniosek: w okresie *Solidarności* Barańczak nie pisał wierszy.

Nie jest to, prawdę mówiąc, nic specjalnie szczególnego w wypadku tego akurat poety, którego autorska twórczość przebiega raczej skokami niż konsekwentnym rytmem „wykonywanego zawodu”. *Atlantyda* jest swoistym wyjątkiem, że obejmuje aż tak duży okres, czteroletni, w którym powstawały wiersze składające się na jeden tom. Ale jednak tę lukę między czerwcem 80 a grudniem 81 można odczytywać całkiem inaczej niż zwykle nabieranie oddechu przed kolejną erupcją twórczą. Biorąc pod uwagę również symptomatyczny fakt, że wielu wybitnych poetów także zamilkło (albo pisało niewiele) w tym okresie, da się przyjąć ostrożny wniosek, a nawet dwa wnioski jednocześnie: że poeci albo stracili głos wobec głosu rzeczywistości, albo – archetypicznym już wzorem Mickiewicza – woleli przedłożyć Czyn nad Słowo. Oba wnioski byłyby o tyle do obrony, że specyficzny paraliż objął wówczas nie tylko poezję (z wyjątkiem jak zawsze niestrudzonego Brylla); właściwie tylko dziennikarstwo świętowało pełny triumf. Mechanizm (prawie) zrozumiały i (prawie) oczywisty. Ale czy są to wystarczające argumenty w przypadku akurat twórczości Barańczaka? Podejrzewam, że jednak nie.

Spróbujmy z innej strony. Oto teza: Barańczak należy do poetów „dramatu negatywnego”. Oznacza to, że pisarstwo tego rodzaju zostaje wyzwalane raczej przez fakty negatywne niż pozytywne, raczej przez nieszczęścia niż satysfakcje. Powie ktoś, i będzie miał całkowitą rację, że twórczość „dramatu negatywnego” jest w ogóle solą i esencją wszelkiej twórczości, jako że sztuka raczej piekłem się żywi niż niebem i zrodziła ją bardziej potrzeba duchowej terapii niż świadczenie błogostanowi. Ale w przypadku Barańczaka uzasadnienie tego rodzaju jest wymijaniem problemu, z czego najlepiej zdają sobie sprawę ci, którzy śledzili swego czasu intelektualne i artystyczne programy Nowej Fali. Sztuka jako opór, nieufność, dłubanie w ranach świata . . . wszystkie książki poetyckie Barańczaka, może z wyjątkiem debiutanckiej *Korekty twarzy*, która po prostu była o czym innym, świadczą o żelaznej konsekwencji w realizowaniu programu.

O czym mógłby pisać Barańczak między sierpniem 80 a grudniem 81? O prowokacjach władzy? O strajkach? Słusznych postulatach? Odzyskanym poczuciu wewnętrznej wolności?

Nadciągających chmurach zagłady? Zapewne. Ale o tym pisały już gazety, nadziejne i podziemne, jawnie gadano w kolejkach i tramwajach. Współbrzmienie z cudzym głosem, w dodatku głosem publicznym, masowym, nigdy nie leżało w programie i upodobaniach Barańczaka, wręcz przeciwnie. Proszę odnaleźć słynny manifest z lipca 1970 – *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej*⁹⁹; wszystko wskazuje, że i dziś obowiązuje jego autora, co jest rzadkim przykładem stałości przekonań. Owszem, mógł pisać o sobie, bo dramat jednostki należał do podstaw jego poetyckiego światopoglądu; znów sięgnijmy do manifestu, jest i o tym. Być może jednak uważał, że pisanie o sobie niespecjalnie uchodzi wówczas, gdy decyduje się los zbiorowy. Było prawdopodobnie mnóstwo innych powodów. Fakt pozostaje faktem: nie pisał.

Atlantyda zatem w całości (albo prawie w całości, bo, powtarzam, wiersz *Historia* mógł zostać napisany trochę wcześniej, więc jeszcze w Polsce) powstała w Ameryce. Jej inspiracją, jej „dramatem negatywnym” był z jednej strony stan wojenny w Polsce, z drugiej – osobista sytuacja poety na obczyźnie. Obie okoliczności stawiające pisarstwo Barańczaka wobec zupełnie nowych zadań.

Przypatrzmy się nieco bliżej wspomnianemu już kilkakrotnie wierszowi *Historia*. Otwiera on *Atlantyde*, więc musiał przywiązywać doń poeta jakąś specjalną wagę. Trzeba przyznać, że jest jednym z najbardziej mylących wierszy nie tylko tej książki. Czytywałem go wielokrotnie i wciąż odkrywał przede mną nowe tajemnice, doprawdy zawstydzające: jak mogłem właśnie tego tu nie zauważyć, nie doczytać . . . Myślę, że na pozorną łatwość i błahość tego wiersza dał się okrutnie nabrać Julian Kornhauser, którego chyba musiały nazbyt zająć inne, rzeczywiście o wiele bardziej efektowne „programowe” utwory, skutkiem czego prześlepił i zlekceważył *Historię*. W szkicu *Życie wewnętrzne*¹⁰⁰ napisał bowiem tak: *Dla poety „polskie” zaczyna coraz bardziej znaczyć „szcątkowe, migawkowe”. (. . .) Poeta kreśli delikatną kreską niemal nic nie znaczący obrazek: czerwiec, chłopak biegnie do kiosku po gazetę, kolejka, dwóch milicjantów usiłuje śrubokrętem wyciąć nalepioną na słupie ogłoszeniowym ulotkę. I nic więcej, żadnego komentarza. Po pierwsze, to wspomnienie. Wspomnienie czegoś ulotnego, niewyraźnego. Po drugie, cienka aluzja do poznańskiego czerwca (ale czy na pewno i czy warto dociekać, kiedy to i z jakiego powodu?). Zwróćmy uwagę na rodzaj obserwacji Barańczaka: to obserwacje gestów (. . .) Ocena postawy bardzo zewnętrzna, życie złożone z fragmentów. Fragmenty służą do budowania przeszłości. Czy tak było w dawnych wierszach Barańczaka? Raczej nie: rzeczywistość obecna w wierszach „Sztucznego oddychania” i pozostałych tomów miała siłę wewnętrznego istnienia. Łączyła się z takim czy innym życiem duchowym człowieka (. . .) Tło, stale obecne, uzupełniało wycinkową historię, współtworzyło dramatyczną sytuację. Teraz nie tylko znika tło, ale i sytuacja przestaje być dramatyczna.*

Rzeczywiście na pierwszy rzut oka nic specjalnego się nie dzieje w tym niewielkim wierszu, niemal migawce. Ale wejdźmy nieco głębiej, pod powierzchnię słów, poza samą obrazkową sytuację, poza anegdotę. Dlaczego taki tytuł? Na dobrą sprawę o wiele lepiej pasowałaby *Historyjka*. Skąd ta poważna *Historia*? Czyżby tytuł miał być ironiczny? A może odwrotnie: ironiczna jest anegdota? Ścisłej – potraktowana w sposób ironiczny? *Historia*, ta z dużej litery, to wiadomo: wielkie wojny, ruchy polityczne, przewroty, stronnictwa, idee, zagłady lub rozrosty państw i narodów . . . A tu zwykła kolejka do kiosku i dwóch milicjantów mozolących się przy wydzieraniu śrubokrętem ręcznie zapisanej kartki z ogłoszeniowego słupa . . . Ale przecież właśnie wystarczy przywołać starą matkę – ironię, by ten kontrast absurdalnie

⁹⁹ *Parę przypuszczeń na temat poezji współczesnej* (Wstęp do:) *Jednym tchem*, suplement do wydawnictwa *Orientacje*, Warszawa, grudzień 1970. Przedruk [w:] *Etyka i poetyka*, Wyd. Kultura, Paryż 1979.

¹⁰⁰ Julian Kornhauser, *Życie wewnętrzne*, Zeszyty Literackie, Paryż 1987, nr 17.

się ujawnił, określając małość i prymitywność polskiej „historii” współczesnej, sprowadzanej przeważnie do zrywania przez milicjantów „podejrzanych” kartek z publicznych miejsc . . .

Owszem, istnieje polska historia współczesna bez cudzysłowu. Ale, o ironio historii, jakby nie ona wyznacza typowy dla PRL *visage* dziejów. Tą prawdziwą, a przynajmniej tak postrzeganą „twarzą socjalizmu” jest właśnie codzienna, potoczna, mała historia wzajemnej nieufności milicjanta i ulicznego gapia. Oczywiście, te małe nieufności przeradzają się niekiedy w Wielkie Wydarzenia, składające się potem na podręcznikowy albo samizdatowy powojenny los Polski. Ale tak naprawdę polska historia dzieje się codziennie, właśnie w tym małym i upokarzającym, prymitywnym i żalonym, w tym zwykłym, wcale nie generalskim „stanie wojennym”.

Czy sytuacja, jak sugeruje Kornhauser, odnosi się do poznańskiego Czerwca? Jeszcze nie do samych wydarzeń, ale atmosfery je poprzedzającej? Bardzo to być może. Gdyby otworzyć ten wiersz kluczem autobiograficznym, wszystko nader by się zgadzało: Barańczak, poznańiak, rocznik 1946, w owym czerwcu miałby dokładnie dziesięć lat, więc tyle, co bohater wiersza. Byłoby to więc tylko autobiograficzne wspomnienie? A przymierzmy ten wiersz do czerwca 80 i znajdziemy jakiegoś innego dziesięcioletniego chłopca biegnącego po dziwnie spóźniającą się gazetę. Albo do czerwca 81. Albo do czerwca 82. Albo do czerwca 76. Zgadzałoby się? Jak najbardziej. Więc, myślę, nie chodzi tu tylko o wspomnienie, życie wspomnieniami, jak sugeruje Kornhauser. I jeszcze jedno. To, co Kornhauser nazywa *życiem złożonym z fragmentów*, akurat w przypadku tego wiersza – bo są inne, gdzie teza się sprawdza – nie ma najmniejszego zastosowania. Jest to utwór szczególnie, by tak rzec, „fundamentalistyczny”, choć ufundowany na mylącej kanwie drobnej okoliczności; typowy chwyt *pars pro toto*. Znany przecież doskonale z twórczości Barańczaka, zwłaszcza z koronnego pod tym względem tomu – *Tryptyku* . . .

Pół biedy, gdyby tylko na tym jednym chwycie, tym jednym wniosku się kończyło. Pisze Kornhauser, że wiersz (a w domyśle – cała obecna twórczość Barańczaka) zatracił dawne poczucie dramatyczności; w tym wypadku idzie akurat o dramatyczność natury, powiedzmy, społecznej. Aż zdumiewające, że ten tak wrażliwy i czuły na poetyckie słowo krytyk i poeta poprzestał na zewnętrznej warstwie informacyjnej *Historii*, jakby zapominając, z jakiego rodzaju twórczością ma do czynienia. Że konstrukcja prawie wszystkich wierszy Barańczaka, zatem i tego, opiera się o ciąg wewnętrznych i zewnętrznych sprzeczności, opozycji, napięć słów, ich znaczeń i przestrzeni międzysłownej. W związku z czym ten spokój, ta łatwość i banalność anegdoty powinny być od razu podejrzane – oczywiście pod warunkiem, że czyta się wiersz bez uprzedzeń i gotowych przed lekturą tez.

Spójrzmy tylko na zestaw przymiotników i czasowników określających sytuację: *wybiegana z a p u c h n i ę t ą o d s n u u l i c ę ; s ł o Ń c e c z e r w c a z g r z y t a p o d s t o p ą , o d b i t e w r o z - s y p a n y m s z k l e ; z a m k n i ę t y k i o s k ; l u d z i e m i l c z ą ; m o n e t a p o c i s i ę ; p o z a k r ę g i e m p o d e j r z e ń g ę s t n i e j e g r u p a g a p i ó w* (podkreślenie moje).

Słowa te użyte zostały w funkcji wyraźnie dynamizującej, tyle że w specyficzny sposób, bo jakby negatywnie, dowodząc ukrytego napięcia, stanu stłamszenia, podskórnej pulsacji. Jest to ewidentnie sytuacja *p r z e d* czymś, i to przed czymś groźnym, nadciągającym, na co ani grupka gapiów przed kioskiem, ani milicjanci wydłubujący śrubokrętem ulotkę nie mają poniekąd wpływu. Czy jest to sytuacja dramatyczna? Jak najbardziej. Nawet jeśli wiedza o tym ukrytym dramacie jest dostępna jedynie narratorowi, a bohaterowie zdają się być biernymi przedmiotami historii.

Sygnalów tego napięcia jest więcej, i znów trzeba ich szukać głębiej, pod powierzchnią anegdoty. Choćby taki oto obraz: milicjanci, nieco nudni już w naszej o nich opowieści, ale jeszcze raz, ostatni, przywołajmy ich nieczyste duchy; otóż wycinają *ze słoniowej skóry cyrkowych afiszy / naklejoną na wierzchu, ręcznie pisaną kartkę*. Ewidentna jest, a nawet, szczerze mówiąc, aż grubiańska ta wewnętrzna opozycja, udratyzowanie zestawu: słoniowa

skóra afiszy – ręcznie pisana kartka. A do tego jeszcze drugi grzyb w metaforyczny barszcz – skóra jest nie tylko słoniowa (gruboskórność „oficjalnych” afiszy), ale w dodatku te plakaty są cyrkowe, zaś łatwo sobie wyobrazić, co zawiera ręcznie pisana kartka, którą tak pracownicy zdzierają dwaj funkcjonariusze.

Wolę uprzedzić: nie chodzi mi wcale o wypominanie znakomitemu poecie głuchoty na wiersz innego znakomitego poety, boć takie przesmyknięcia uwagi nie są bynajmniej rzadkością w literaturze. Chciałem tylko przeprowadzić dowód na konieczność szczególnej ostrożności przy lekturze i ocenie wierszy Stanisława Barańczaka. Była to lekcja, nie ukrywam, i dla mnie samego pomocna. Bo *Atlantyda* jest zwykłym i zarazem niezwykłym tomem w twórczości tego poety. Łatwo więc nie tylko o uprzedzenia, ale i zsunęcia w stereotypy interpretacyjne. Z jednej strony – ten sam Barańczak, więc wystarczy przypomnieć, co się myślało czytając np. *Ja wiem, że to niesłuszne*. Z drugiej strony Barańczak całkiem inny – więc dalejże konstruować proste opozycje, stawiać Barańczaka przeciw Barańczakowi.

Poetę, który czynnie towarzyszył wszystkim najważniejszym – za swego świadomego życia – wydarzeniom politycznym i społecznym kraju, stan wojenny zastaje zagranicą. Upływają lata i oto coraz jawniej się okazuje, że ta nowa, traktowana przecież jako przejściowa, sytuacja nabiera jednoznacznych cech stałości. Ale wróćmy jeszcze na moment w ten ponury i bolesny czas zimowych miesięcy 1981/1982, W zakończeniu wiersza – poematu *Przywracanie porządku* pisze Barańczak symptomatyczne zdania: *ten pojemnik z gazem, wystrzelony / nie w moją wcale stronę, mimo wszystko doleciał aż tu; // to niemożliwe, aby to cokolwiek pomogło, / (. . .) ale podnoszę go i odrzucam w ich stronę*. Jest to aż nazbyt wyraźna deklaracja poczucia wspólnoty. Cóż z tego, że czasowo ograniczonej tylko do więzi duchowych. Nie ulega wątpliwości, poeta jest z nami, jak zawsze. Są takie miejsca w poemacie (choćby „podsluchane” rozmowy i rozkazy policyjne podczas pacyfikacji), które dowodzą, że wiersz wręcz mógł powstać nie w Cambridge, ale w Poznaniu, w jakimś użyczonym przez dobrych ludzi pokoju, gdzie Barańczak, którego szczęśliwym trafem nie było w domu w nocy z 12 na 13 grudnia, ukrywał się przed oczywistością internowania.

Jest w *Atlantydzie* kilka jeszcze wierszy (*Grażynie, Kiedyś, po latach, Dyletanci, Cóż dzisiaj*, więc właściwie cała pierwsza część tomu zatytułowana *Przywracanie porządku*), które są wyraźnie i jednoznacznie zwrócone ku polskim i tylko polskim – także w sensie przestrzennym – kwestiom narodowego bytu. Opatrznościowym zbiegiem okoliczności z tego zestawu trafił wówczas do kraju – jakby naprawdę zamknięty w odrzuconym pojemniku z gazem – właśnie poemat *Przywracanie porządku*. Kopie wiersza, z tekstem coraz bardziej zniekształcanym przez pospieszne przepisywanie, krążyły po kieszeniach kurtek wraz z innymi wierszami, ulotkami, gazetkami.

Pamiętam, że czytywało się ten tekst z dość dziwnymi, co najmniej mieszanymi uczuciami. Był nietypowy, zbyt wyraźnie odstawał od stereotypu „wojennych” wierszy. Zdawał się jakby trochę sztuczny, „wymyślony”, choć przecież prawdziwy; drażniła jego „artystyczność”, dbałość o formę, która bodaj nie chciała przylegać do gwałtownej, porozrywanej treści otaczającego nas życia. I te kłopotliwe, półgębne usprawiedliwienia i poniekąd oskarżenia zarazem: – *No wiesz, to zrozumiałe, cóż Barańczak z tej Ameryki . . .*

Nigdy później, jak właśnie w kontekście *Przywracania porządku*, nie uderzyła mnie tak mocno n i e u c h r o n n o ś ć poetyckiego stereotypu w poezji stanu wojennego. Ten stereotyp, nawet u poetów z prawdziwego zdarzenia, wydawał się oczywisty i na miejscu jak polski los, który się powtarza. Poeci doskonale wiedzieli, że tworzą tylko kalki, co nie zostaną niczym więcej jak świadectwem oporu i bezsilności, ale tworzyli te kalki, te pseudowiersze w silnym poczuciu jedynej konieczności: że nie można inaczej, bo ludzie nie rozumieją. Bo nie chodziło o zaspokajanie literackich ambicji, a o bezpośrednią i pożywną strawę duchową w powszechnym głodzie zabijanej wspólnoty. Barańczak starał się rozumieć, doceniać te gesty poetów, ale zarazem jako krytyk nie mógł się pogodzić z tym ewidentnie samobójczym wy-

rzeczeniem. Trudno orzec, więc nie starajmy się tego rozstrzygnąć, czy w jego wypowiedziach krytycznych na temat poezji pogrudniowej zwyciężyła logika i konsekwencja przyjętej wiele lat temu autorskiej postawy wobec powinności literatury – czy po prostu fizyczna i psychiczna niemożliwość zastosowania tej specyficznej okoliczności łagodzącej, jaką niewątpliwie było bezpośrednie odczucie stanu wojennego. Ocena pogrudniowej poezji Ryszarda Krynickiego, poety jakże z wielu powodów bliskiego autorowi *Jednym tchem*, wydaje się najzupełniej symptomatyczna dla stanowiska Barańczaka w tej kwestii: *Nie ukrywam, że skrajna konsekwencja rozwoju poezji Krynickiego budzi we mnie tyleż szacunku, co niepokoju. Przesłanki wiodące ku formule wiersza – apelu są nieubłagane logiczne; a jednak jest to ostateczność, przedstawiająca wielkie artystyczne ryzyko. Wiersz – apel może łatwo się stać n a z b y t jednoznaczny, retoryczny, „ulotkowy”. Napis na murze łatwo zapada w pamięć i łatwo przekonuje, ale stawia umysłowi zbyt mało oporu.*¹⁰¹ Są to prawdy tak oczywiste, że nie wymagające dodatkowych komentarzy. Zresztą same fakty przemawiają za Barańczakiem: znam kilka zaledwie, może kilkanaście (na grube setki) wierszy stanu wojennego, które – jako wiersze właśnie – przetrzymały próbę czasu. *Raport z oblężonego miasta* Herberta; Polkowski; jednak z pewnością Krynicki, Lipska, Zagajewski . . . Poza terażniejszość przeniosła je forma, sztuka, także głębszy oddech filozoficzny. Ale – przepraszam, że ulegam sentymentom – tamtym niedobrym wierszom jakby nie zależało na przyszłości, na próbie czasu, na znalezieniu się w Literaturze . . . Spójrzmy na ich formę – to zazwyczaj „listy”, „kartki”, „notatki”. Napis na murze trwa dzień, godzinę, tydzień; ulotka, jak sama nazwa wskazuje, jest także do ulecenia . . . Na ten właśnie raz, na ten straszny czas poeci jakby się ugięli, włożyli między książki w biblioteczki swoje wysoce artystyczne ambicje i spróbowali konkurencji z prawdziwą ulotką, prawdziwą modlitwą, prawdziwą przysięgą na wierność.

Prawda, modlitwa też może być poezją. Tekst przysięgi może być poezją. Ulotka raczej nie (choć czy tekst takiej oto ulotki – *Program partii programem partii* – nie jest pyszną poezją?). Więc zgoda z Barańczakiem. Tym bardziej, że *Przywracanie porządku* naprawdę odniosło sukces w tej – przepraszam – konkurencji. Może bardziej po latach niż wtedy, gdy większe wrażenie robiła jednak *Ballada o kopalni „Wujek”*. Więc wygrał Barańczak – poeta, i to właśnie dzięki temu, że nie zapomniał o sobie jako poecie. Czytane dziś *Przywracanie porządku* nie jest bynajmniej żółkłą relikwią bolesnego wspomnienia, ale pełnokrwistym wierszem o absurdalnej – i w świetle historycznej logiki nieuchronnej – wojnie wydanej przez władzę własnemu społeczeństwu. Znakomicie brzmi wielogłosowość poematu, powtórzona tu jakby w esencjonalnym skrócie za *Sztucznym oddychaniem*. Dziś, kiedy w miarę spokojnie można takie wiersze czytać, odsłaniają się, zacierane wtedy przez emocje, znaczenia; ot, choćby „motyw „nie potwierdzonych doniesień”, wracający kilkakrotnie w rozmaitych wariantach. Przytoczmy jeden z nich:

*Według nie potwierdzonych doniesień, gdzieś
kona
jakaś nadzieja z przestrzelonym płucem,
jakiś
sens zathuczony pałkami, ale niechaj nikt
tego nie ogląda, niech ich lepiej nie dojrzy
oko satelitarnej opatrności, niech te
niebiańskie
kamery, które są w stanie wykryć ogień
papierosa,
nie widzą żywych pochodni, niech poduszka
chmury*

¹⁰¹ Stanisław Barańczak, *Najmniej słów*, Kultura, Paryż 1985, nr 9.

*kładzie się szczerlnie na usta i usprawiedliwia
to, że nie możemy uznać za naocznie stwierdzoną
tej rażącej, tej wymagającej, tej którejś z
rzędu śmierci*

Ten fragment nosi nadtytuł ze Słowackiego: *Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy!*. Ironiczność nadtytułu jest ewidentna, ale wątek „nie potwierdzonych doniesień” ukrywa także inne treści poza główną konstatacją, iż „wolny świat” woli zachować wewnętrzną rezerwę wobec tragedii Polski i skłonny jest – dla wygody (?), samousprawiedliwienia (?) – nakłaniać ucha oficjalnej propagandzie, jakoby stan wojenny był nie tylko konieczny, ale i stanowił sławetne „mniejsze zło”. Powiedzmy, że poeta nieco uprościł, że jakby trochę uległ – on właśnie! – pewnemu stereotypowi myślowemu, który każe Zachodowi wciąż zachowywać się tak, jakby właśnie przed chwilą sprzedał Polskę w Jaltę; teza o zaniechaniu jest do dziś jedną z częstszych koncepcji politycznych oskarżających umownie nazywany Zachód o wszystkie polskie nieszczęścia ubiegłego półwiecza. Myślę, i bodaj nie jestem w tym odosobniony, że akurat w przypadku grudniowej tragedii świat zrobił wiele dla Polski, niekoniecznie chyba kierując się wyłącznie chęcią ekspiacji za jałtańską zdradę.

Mniejsza zresztą w tej chwili o spory polityczne. Wspomniany motyw zawiera przecież wyraźną nutę autobiograficzną: oto poeta skazany jest na takie właśnie „nie potwierdzone doniesienia”, jego wiedza o wojennej Polsce jest zaciemniana, zamazywana, zagłuszana przez obce ciała pośredniczące, mylne wnioski, fałszywe rozpoznania. *Widzę to i nie widzę, / słyszę cię i nie słyszę przez mury, przez szum Atlantyku* – pisze w innym miejscu świadom błędu w ocenie, w opinii. Ale zawsze świadom jednego: że dla tej tragedii nie ma usprawiedliwienia – jakiegokolwiek i ze strony kogokolwiek. Nie są usprawiedliwieniem „nie potwierdzone doniesienia”, wyższe względy strategiczne i polityczne, nie jest nawet usprawiedliwieniem szum Atlantyku. Przywrócony porządek oznacza tylko ponowne uchwycenie narodu w kleszcze władzy. Reszta to wybiegi, kłamstwa i mydlenie oczu (poeta wszak nie ma obowiązku „doceniać” racji politycznych czy militarnych). Kto wie, może i dlatego poemat kończy się jawnym wyzwaniem, wypowiedzeniem „prywatnej” wojny przez poetę, oddaniem uderzenia, a nie próbą przyjęcia zewnętrznej argumentacji czy ewangelicznym gestem wybaczenia i pokory przez nastawienie policzka na drugie uderzenie: pojemnik z gazem poeta odrzuca *w ich stronę*.

Powiedzieliśmy o pewnych podobieństwach *Sztucznego oddychania* i *Przywracania porządku*. Oba poematy łączy przede wszystkim konstrukcja: odautorska narracja przeplatana „cudzymi głosami” tworzącymi polifoniczny, słuchowy obraz rzeczywistości. Zauważmy, że Barańczak nigdzie nie mówi o *w i d z i a l n y m* aspekcie stanu wojennego, ale właśnie o *s ł y s z a l n y m* jako jedynie mu dostępnym. „nie potwierdzone doniesienia” to transmisje radiowo – satelitarne. Wojskowo – milicyjna akcja pacyfikacyjna przedstawiona jest jako *p o d s ł u c h a n i e n a s ł u c h u* radiokomunikacyjnego: *Orzeł, tu Sokół, mów, co u ciebie, odbiór. / Tu u nas też gorąco, nie zawracaj głowy, / skąd mam wziąć ludzi, sam potrzebuję, odbiór. / A co mają robić, idą i wykrzykują, odbiór. / A takie tam, wolność, sprawiedliwość, odbiór.*

W porównaniu ze *Sztucznym oddychaniem* nastąpiło tu jednak pewne bardzo charakterystyczne przesunięcie akcentu. Wszystkie osoby tamtego poematu, na czele z głównym bohaterem określonym symptomatycznie jako NN, były anonimowe, poniekąd symboliczne, ukryte za zaimkami osobowymi: ty, my, oni. W *Przywracaniu porządku* anonimowi są tylko „oni”, „Orzeł” i „Sokół” (*nota bene* cóż za perwersyjne pseudonimy!), natomiast jako *novum* pojawiły się postaci całkiem konkretne, przysłonięte najwyżej ledwo maskującymi inicjałami

imion: przyjaciele autora, w większości wówczas internowani. Tak jak rzeczywistość stanu wojennego była p o d s ł u c h i w a n a, tak w tym przypadku nawiązany został kontakt korespondencyjny; teksty do przyjaciół są „listami” do nich.

To nazywanie po imieniu wydaje mi się, podkreślam raz jeszcze ważne i charakterystyczne. (Proszę też pod tym kątem przejrzeć wiersz *Po przejściu huraganu „Gloria”*.) Związane jest z wyraźną zmianą zarówno podmiotu lirycznego, jak adresata tych wierszy. Krótko mówiąc, zanika „my”, rośnie „ja”. W pierwszej części *Atlantydy*, o której była dotąd mowa, jeszcze zwycięża „my”. Pozostałe dwie części, które traktują o Barańczaku w Ameryce, są pisane w pierwszej albo najwyżej drugiej osobie liczby pojedynczej.

Jest to całkiem zrozumiałe i bynajmniej nie wymaga dodatkowych uzasadnień. Ale tak naprawdę dopiero teraz przydały się poecie pewne elementy programu literackiego przyjętego kilkanaście lat temu. Mowa oczywiście o wadze jednostkowego świadectwa.

. . . *Poezja nie jest anonimowym głosem Wielkich Manipulatorów, ale głosem jednostki. Myślenie indywidualne to myślenie nieufne, krytyczne wobec zbiorowych wier, sentymentów i hysterii.*¹⁰² I choć wypowiedź w imieniu pojedynczego człowieka pod adresem kogoś równie pojedynczego zawsze była w tej poezji obecna, w różnych formach i konwencjach, przecież jednak *timbre* całości nadawał bardziej dialog między „my” (naród, pokolenie, poeci, podobnie myślący) a „oni” (to jakby wiadomo). Teraz w centrum uwagi staje samotne, wyobcowane Ja.

Żeby uniknąć nieporozumień, powiedzmy od razu: przesunięcie akcentu z „my” na „ja” nie oznacza bynajmniej likwidacji tła społecznego, dramatu świata, w którym „ja” przebywa. Nawet przeciwnie, dramat „ja” dlatego jest dramatem, że istnieje gwałtowne, bodaj gwałtowniejsze niż niegdyś napięcie między „ja” i światem”. W poprzednich tomach poetyckich Barańczaka rozdźwięk między „ja / my” – „oni” był powodowany przede wszystkim względami natury politycznej i moralnej; „oni” zagrażali wolności i prawdzie. Obecnie rozdźwięk dotyczy przede wszystkim sfery egzystencjalnej – obcości.

Ostrzej niż kiedykolwiek formułuje dziś Barańczak indywidualne powinności poety. Najlepszymi po temu okazjami bywają omówienia zbiorów poetyckich publikowanych po 1982 roku. Dochodzi tu bowiem jeszcze element również wcześniej wspomniany: przestrogi krytyka przed uleganiem *zbiorowym wiarom, mitom, i histeriom*. Pisał o tym w recenzji z wierszy Krynickiego. I w omówieniu wierszy Adama Zagajewskiego: *Poeta naprawdę wartościowy pisze w gruncie rzeczy całe życie o jedynej sprawie, na której rzeczywiście się zna: o sobie. I jest paradoksem, ale paradoksem o całkiem racjonalnych podstawach, że nas, czytelników, tak naprawdę obchodzą i poruszają te wiersze, które są krańcowo osobiste i nawet egocentryczne, które stanowią wyraz krańcowo indywidualnego punktu widzenia.*¹⁰³ Położenie nacisku na bezpośrednie doświadczenia indywidualnego „ja” może, twierdzi (zasadnie) Barańczak, przywrócić polskiej współczesnej literaturze utraconą równowagę. Wstrząs spowodowany stanem wojennym wpędził poezję – bo o nią głównie Barańczakowi chodzi – w stan swoistego zaślepienia Wielkimi Powinnościami. A te Wielkie Powinności rozumiane są przez niektórych – nie jest ich mało – poetów jako utożsamianie z głosem narodu. Klóci się to jawnie z powinnościami poezji jako sztuki mówienia o niewymówionym.

W recenzji z tomu wierszy poety ukrywającego się pod pseudonimem Marcina Komiegi Barańczak napisze: *Co w tym utworze niepokoi, to nawet nie jego dziennikarska doraźność. Bardziej niepokojące wydaje się coś, co nazwałbym w skrócie absolutnym utożsamieniem j a z m y. J a poety, nie tyle w sensie formy gramatycznej, ile w sensie formy gramatycznej, ile w sensie jednostkowego punktu widzenia, jest w tym wierszu nieobecne – a raczej obecne jako składowa część wielkiego, zbiorowego « m y », część harmonijnie w tę całość*

¹⁰² *Parę przypuszczeń . . .*, op. cit.

¹⁰³ Stanisław Barańczak, *Szukając miary, może tworzysz miarę*, Kultura, Paryż 1983, nr 4.

wtopiona¹⁰⁴ I nieco dalej: ...*poezja, z którą każdy bezwarunkowo się zgadza, przestaje być poezją.*

Co do tego ostatniego stwierdzenia miałbym niejaki wątpliwości; Barańczak chyba zwyczajnie się zapędził. Definicja jest stanowczo za szeroka, a jej kategoryczność podważa zaufanie do całej formuły. Na przykład do wielu wspaniałych wierszy w ogóle nie da się jej zastosować. Czy Barańczak zgodziłby się z takim dajmy na to *Fortepianem Szopena*? Czy nie? a co zrobić z takim choćby faktem, że ja sam „bezwarunkowo zgadzam się” z wieloma wierszami niejakiego Barańczaka? I nie dam się przekonać, nawet samemu poecie, że są to wiersze niedobre ... A co dopiero, czy są to w ogóle wiersze ... Ale rozumiem, w imię jakich wartości pojawiło się to niezbyt szczęśliwe sformułowanie. Poezja, krótko mówiąc, nie jest od wyręczania opinii publicznej. Nie jest też od pochlebiania powszechnej świadomości (byłaby to w końcu tylko odmiana, *excusez le mot*, lizusostwa). Nie jest od martyrologicznych jęków i tak dalej. Powinna być nieufnością, powtarza któryś raz autor *Dziennika porannego*, a jeśli zaufaniem, to tylko do najpełniej osobistego świadectwa poety.

Nawiasem mówiąc, taki program – myślę o nieufności do *zbiorowych wier* ... itd. – nie przysporzył Nowej Fali czytelników, co pisząc mam na myśli tzw. powodzenie społeczne. Nie wiem, czy poeci tej formacji mieli kiedykolwiek żal (do ludzi? do siebie? do losu?), że nie osiągnęli takiego publicznego prestiżu co choćby poeci *Współczesności*, takiego powodzenia jak Różewicz czy Szymborska, nie mówiąc już o szeroko pojętej popularności, której doświadczyli Broniewski z Gałczyńskim czy ostatnio Miłosz. Zbyt łatwo byłoby powiedzieć, że chodzi o skalę talentów, bo to kryterium zawodne i zależne, niestety, w mniejszej skali od jednoznacznych wyroków boskich, a bardziej od koniunktury społecznej i politycznej, upodobań krytyki, od nastrojów epoki i wielu jeszcze innych rzeczy. Poeci Nowej Fali nigdy nie byli powszechnie lansowani jak większość wyżej wymienionych, nie wchodzili też w kulturalną próżnię, która zasysała wszelkie wartości różne od poprzednio obowiązujących – przypadek poetów *Współczesności* czy, szerzej mówiąc, „pokolenia 56”: Harasimowicza, Grochowiaka, Bursy bądź nieco starszych – Białoszewskiego i Herberta. Okres wstępującej koniunktury Marcowego pokolenia – początek lat siedemdziesiątych – był zbyt krótki i zbyt gwałtownie ucięty przez decyzje polityczno – propagandowe, by zdołało ono trwale wejść w szerszy społeczny krwioobieg. *Solidarność* przywróciła niektórym z tych poetów miejsce w kulturze, odkłamała kilka głupich albo celowo sfalszowanych mitów na ich temat, ale trwało to też zbyt krótko i też zbyt nagle zostało zniszczone; nie do końca wszakże, broń Boże, ale na tyle skutecznie, że poeci znów musieli – przenośnie i niekiedy dosłownie – „zejść pod ziemię”.

Nie ma co jednak ukrywać: poezja ta, acz w imię wielkich idei społecznych powstająca, nie miała większych szans na społeczny właśnie, więc szeroki rezonans – także wskutek własnego estetycznego programu. Penetracja języka jako pola politycznej manipulacji spowodowała, najogólniej mówiąc, takie skomplikowanie języka (poetyckiego), że nie mógł on służyć jako narzędzie prostszego porozumienia. Gdy zaś próbował wyjść poza to ograniczenie – *vide* wojenna, „ulotkowa” twórczość Krynickiego – napotykał inne istotne punkty programu, jak choćby tylekroć wspomnianą nieufność do zbiorowych mitów – obojętne po której stronie wytwarzanych! – tudzież obowiązek szukania indywidualnego stylu wypowiedzi. Pomińmy to ostatnie, bo oczywiste; pozostaje problem stylu jako kolejnego wariantu dysharmonii między poetą a światem. „Mówienie wprost”, jedno z podstawowych niegdyś haseł debiutującego „pokolenia 68” (nie przez wszystkich zresztą przyjęte), okazało się w praktyce niewykonalne, a ewolucja współtwórcy tego hasła, Adama Zagajewskiego, aż nadto wyraźnie wskazuje na kierunek rozwoju zarówno teorii, jak praktyki. Zamykamy nawias.

Trzeba jednak odróżnić poczucie bezpośredniego udziału od poczucia konieczności dawania świadectwa wyrażonego językiem indywidualnym, z punktu widzenia jednostki. Takie

¹⁰⁴ Stanisław Barańczak, *Zreprzywatyzować mit*, Kultura, Paryż 1986, nr 10.

stanowisko spotyka się w pół drogi z wielokrotnymi enuncjacjami choćby Miłosza, nie mówiąc o Gombrowiczu; skądinąd aż trudno powoływać się na te same wciąż autorytety. Jakby się jednak pisarze nie odzegnawali od zbiorowych mitów i sentymentów, ostrzegając przed popadaniem w tanie mesjanizmy i narodowe uniesienia, przecież słodki jest chleb uwielbienia . . . Oddania się, niechby na chwilę, w niewolę czegoś większego niż papier i słowa . . . W swoim przemówieniu we francuskim PEN – Clubie w lutym 1982, więc kilka tygodni po wprowadzeniu stanu wojennego, powiedział Miłosz znamienne słowa: *Szczęśliwy jest poeta, któremu choć raz w życiu dane było zrzucić brzemień samotnego indywidualizmu i przebywać wśród ludzi jako równy wśród równych. Mam na myśli wewnętrzne przewyciężenie izolacji, niemożliwe poczucia braterstwa, a nawet podziwu i szacunku. Tego szczęścia zaznałem latem 1981 roku podczas wizyty w Polsce.*¹⁰⁵

Tego typu udział został w *Atlantydzie* aż podwójnie zaprzeczony. Raz, przez obcość poety w społeczeństwie, obcość organiczną, wynikającą z samego statusu poety, czyli osobnego. Dwa, przez egzystencjalne oddalenie. To dwukrotne zaprzeczenie będzie jednym z najdotkliwszych doświadczeń autora i narratora książki. Niekiedy – wyraźniej niż to bywało dotychczas – autora jak o narratora. Żeby nie było żadnych niedomówień, w niektórych wierszach pojawi się po prostu z imienia i nazwiska Stanisław Barańczak. Niedokładnie powiedziane. Mr. Baranazack albo Mr. Banaczek. Ktoś inny, obcy, skądinąd.

STRONY OBCOŚCI

Krok nie w takt

Najpierw, dla wprowadzenia w atmosferę, krótki cytat:

*W dzieciństwie nigdy nie umiał maszerować
w nogę,
w każdym pochodzie było to samo: zanadto
skupiony
na konieczności zachowania rytmu, usztywniał
krok,
wypadał z szyku i, jak w koszmarnym śnie,
wszystkie spojrzenia kierowały się na niego.*

(Kwestia rytmu)

Wyznanie to ma, albo ostrożniej powiedzmy – mieć może – podłoże autobiograficzne, a w całym dorobku literackim Barańczaka stanowi jedno z kilku (kilkunastu najwyżej), acz niewątpliwie ze wszystkich najwyrazistsze, świadectwo obcości o r g a n i c z n e j. W innym wierszu z *Atlantyd* znajdziemy zbliżone wyznanie:

(. . .)

zamiast jak inni . . . Właśnie, Mr. Baranazack, otóż to, mamy z panem wiecznie ten sam problem: los – jeden, taki, co się nie powtarza – jest panu dany do rąk, a pan dobrej woli nie chce okazać i nie ruszy palcem

(Poczta)

¹⁰⁵ Czesław Miłosz, *Nowe zadania poezji polskiej*, Kultura, Paryż 1982, nr 4.

W *Strofie z Roberta Frosta* odczytamy jeszcze inny wariant tej obcości:

*i ja, i ja także; tak, zgadza się, przybyłem
w towarzystwie
tamtego siwego pana, który właśnie wszedł,
ja razem z nim; już prawie kładę dłoń na
klamce
drzwi, spoza których ożywione głosy,*

*(. . .) Ciężka ręka
spada na ramię, zawraca mnie od progu
do dnia narodzin, włóczęgostwo i zakłócanie
porządku,
przekroczenie granicy, tamowanie ruchu,
pragnienie znalezienia się nie tam gdzie
moje miejsce*

W *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* też znajdziemy wiersz o prawie identycznym motywie, nosi on charakterystyczny tytuł *Pan tu nie stał*:

*Pan tu nie stał, zwracam panu uwagę,
że nigdy nie stał pan za nami
murem, na stanowisku naszym też
pan nie stał, już nie mówiąc, że na naszym
czele
nie stał pan nigdy, pan tu nie stał, panie,
nas na to nie stać, żeby pan tu stał*

Cofnijmy się jeszcze dalej w czasie. Oto tom *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977) rozpoczyna się wierszem *W zasadzie niemożliwe*:

*Na tych ulicach, które kilkanaście razy
do roku przybierają odświętną szatę (. . .)
w zasadzie nie ma prawa pojawić się ktoś
taki,
o mózgu tak wyzywająco szarym;
nie potrzebują go ci ludzie, którzy w zimowy
przedświt
jadą tramwajem do pracy (. . .)
w zasadzie niemożliwe więc, by się pojawił,
a jednak jest;
i niepojęty upór
każe mu wciąż na nowo wznosić ze słów mury,
które aby obalić, dość jest machnąć ręką*

Ostatni cytat jednoznacznie wskazuje, że autobiografizm tego motywu stanowi w poezji Barańczaka jedynie pretekst do ujęcia problemu w skali o wiele większej: ów „osobny” to niekoniecznie kryptonim autora (są však granice pychy), ale kryptonim poety w ogóle, a wreszcie – wcale sporej grupy ludzi myślących, czujących i zachowujących się podobnie. To

swoiste rozszerzenie spotkamy znów w *Atlantydzie*, w której nie przypadkiem znalazło się proporcjonalnie najwięcej wierszy na ten temat. Myślę przede wszystkim o *Dyletantach*:

*było to
społeczeństwo dyletantów.*

*Aktorka marnowała swój talent zbierając
podpisy i składki,
porad prawnych udzielał krytyk literacki
(wysztalony za państwowe pieniądze),
suwnicowa, śmiechu warte, zasiadała przy
konferencyjnym stole,
powielacze klecone przez fizyka jądrowego
były, powiedzmy sobie szczerze,
żałośnie prymitywne.*

Każdy robił nie to, co do niego należało.

Odnotujmy dwa wnioski z lektury tylko tego fragmentu *Dyletantów*. Pierwszy, że bardzo się poszerzyło grono tych, którzy „tu nie stali”. Jeszcze w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy powstawało *Ja wiem, że to niestuszne*, tym, którego pojawienie się było „w zasadzie niemożliwe”, acz rzeczywiste, był ktoś taki jak poeta, budowniczy kruchych murów ze słów. Mniej więcej dziesięć lat później mógł napisać ten sam poeta, że to, co w zasadzie niemożliwe, dotyczy już – prawie całego społeczeństwa . . . No, powiedzmy, tej jego części, która postanowiła na własną, niewprawną rękę naprawiać rozpadający się mechanizm zbiorowej egzystencji.

I wniosek drugi: że tym razem poeta dość wyraźnie postawił się jakby poza nawiasem tego „społeczeństwa dyletantów”. Ściślej: jego obecność jest tam wyczuwalna i zarazem niewyczuwalna, raczej tak jakby Barańczak nie chciał się narzucać . . . Jakby i tam już się nie mieścił, tylko świadcował . . . Być może tak to odczuwam poprzez kontekst permanentnej obcości, jaką emanują niemal wszystkie wiersze *Atlantyd*. Może gdyby wiersz powstał w Polsce, w końcu mógł . . . Tak czy inaczej odnoszę wrażenie – przepraszam, że tak niesprecyzowane – iż Barańczak jakby się jednak zawahał przed wpisaniem siebie w to społeczeństwo dyletantów. Jakby już nie miał prawa w nim uczestniczyć. Już – choć kiedyś tak bardzo uczestniczył.

Obcość organiczna – wróćmy jeszcze na chwilę do początku tego fragmentu rozważań – jest swoiście niezawiniona. Wiąże się, bo ja wiem, z charakterem, wychowaniem, po prostu naturą. Jest to coś, co niewątpliwie dokucza, uwiera, bo przecież lepiej, wygodniej jest iść z innymi krok w krok. *I ja, i ja także*, dopomina się o udział narrator *Strofy z Roberta Frosta*, ale nie dostanie się do salonu, gdzie inni tak dobrze się bawią. Kwestia rytmu zmienia się czasem w kwestię winy: *Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć / tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków? / Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej / wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda, / mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie. (Kwestia rytmu).*

Rytm, tętno wspólnoty (noga w nogę, ręka w rękę, głos w głos) nie musi być przecież zaraz kojarzone z wojskowym marszem czy wyciem tłumów. Może to być ten rodzaj bycia razem, o którym mówił Miłosz w Paryżu. Wszak *jestem po ich stronie* m i m o w s z y s t k o. Mimo okularów krótkowidza¹⁰⁶, mimo pisania wierszy, które są sprawą, stety czy niestety, samotności. Zaś pytanie, *dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć*

¹⁰⁶ Por. szkic *Uwagi krótkowidza*, Student 1972, nr 12. Przedruk [w:] *Etyka i poetyka*.

TRZYMAĆ SIĘ UPARCIE TEJ KLAMKI

Zostawiona Polska staje się, co jasne, przede wszystkim sprawą życia i śmierci pamięci. Ten stary jak ludzkość motyw związany z oddaleniem ma jednak u Barańczaka pewną zaskakującą cechę: jest to mianowicie pamięć wyjątkowo dramatyczna, chciałoby się rzec – żarłocznie agresywna. Kompletnie nie ma nic wspólnego z nostalgią i sentymentem, uczuciami zawsze zresztą obcymi poezji Barańczaka. Należy do sfery dynamiki życiowej równie intensywnie, co każda czynność związana z codziennym bytowaniem. Ba, więcej: w wielu wierszach *Atlantydy* jest o wiele bardziej dynamiczna niż rzeczony życie codzienne, jawiące się – bodaj właśnie prawem opozycji – jako uspokojone, pewne siebie i swego.

Czy dlatego, że życie w Polsce, więc i pamięć po nim, było o tyle dramatyczniejsze? Dlatego również, ale nie tylko. Jak to często bywa, uaktywniona pamięć podpowiada wcale niekoniecznie to, co ludziom postronnym wydaje się jedynie godne pamięci. Nie, pamięć nie musi, a nawet, jak znam życie, wcale nie chce wywoływać sztandarów, więzień i pochodów. Najczęściej są to pojedyncze obrazy dzieciństwa i młodości, nagłe chwile szczęścia i rozpacz, błysk przypadkowej grozy, gdy łódka chybnęła się na zakręcie, wykrzywione drzewo na słonecznym stoku górskim pewnego wrześniowego dnia. Dramatyzm wywołany jest właśnie przez tę nagłość obrazu, przez zagęszczenie czasu, jego bezpowrotność, przez męczący sen. Pamięć – siostra snu. Czytając wiersze Barańczaka, których motywem i motorem staje się pamięć właśnie, przypomniał mi się niewielki i przejmujący wiersz Ryszarda Krynickiego, napisany gdzieś między 1981 a 83 rokiem, kto wie, czy nie w sam czas wojenny; nazywa się *Prawie jak*.¹⁰⁷

*Nie, nie jak we śnie: prawie jak
na ulicy nieznanego miasta,
w którym już nigdy nie będziesz
przypominasz sobie słowa i adresy,
tak ich mało zostało:
głuchy telefon, głuchy śnieg,
ślady łomu na drzwiach –
co uda się ocalić?
Dwa zdania, numer domu,
nie roztrwoń ich, zachowaj
na czarną godzinę.
Idź, nie rozglądaj się:*

patrz uważnie przed siebie.

Ten duch wewnętrzny, ta atmosfera, napięcie dziwnie mi się bliskie wydają wierszom Barańczaka, w których pamięć staje się doświadczeniem o osobnej wartości. A przecież jaka przepaść doświadczeń dzieli wiersz Krynickiego od tamtych wierszy! Spójrzmy jednak:

*Po paru latach śni mi się sen:
stoisz przy zlewie w kuchni leśniczówki
w pobliżu miejscowości Sieraków, gdzie po
maturze, nieszczęśliwie zakochany, spędzałeś
wakacje,
twoja lewa dłoń unosi czajnik, prawa kieruje*

¹⁰⁷ W kilku samizdatowych wydaniach zbioru *Jeżeli w jakimś kraju (wiersze i apele XII 81 – V 83)*. Przedruk niektórych wierszy [w:] Kultura, Paryż 1986, nr 10.

JUŻ SIĘ NIE NAUCZĘ

Dotyk obcości Nowego Świata. Szum rzeczywistości, która dla k o g o ś i n n e g o jest ojczyzną, codziennością, zwykłością, ale jeszcze nie dla przybysza, co jest tu tylko gościem, który własną sztukę poruszania się po swojości musiał zostawić na międzynarodowym lotnisku ostatniego właśnie miasta.

Przybysz może bronić się pamięcią, ale pamięć przybysza nie wychodzi poza batyskaf jego czaszki, jest samoobroną intymnie nieprzekazywalną, nie odżywa w zetknięciu z Nowym Światem, raczej przeciwnie, kurczy się i zwija w gnieździe ciała. Kurczy się też całe bogactwo wiedzy, doświadczenia, umiejętności życia, jakie przybysz przywiózł ze sobą; okazuje się zwyczajnie nieprzydatne. Przybysz – trochę jak bohaterowie *Trans – Atlantyku* – wysiadł na brzeg, rozpostarł kogucie pióra, popatrzył na boki . . . a tu nic. Baron i Pyckal odczekali chwilę, a potem strzepnąwszy godnie pył z obuwia oddalili się w głąb lądu, uznając autochtónów za plemię Piętaszka. Nasz przybysz, niegdysiejszy mistrz ironii, odkrywszy z mizerną satysfakcją, że jego umiejętności życiowe są tu zbędne jak kozuch na Saharze, skierował ironię przeciw samemu sobie.

*Moje niedoceniane tu kwalifikacje i osiągnięcia:
ja, ekspert na skalę wschodnioeuropejską w
kwestiach odmowy zeznań i mówienia między
wierszami,
wielokrotny mistrz osiedla w konkurencji
zdobywania miejsca w kolejce,
rekordzista województwa w godzeniu się z
losem na bliższą i dalszą metę,
dyplomowany specjalista w dziedzinie czekania
na autobus*

(Rèsumè)

Tyle wiedzy, tyle wyuczonej techniki unikania ciosów egzystencji . . . *jakże to się marnuje tutaj, gdzie wolność i gdzie wszystko gra jak w kwarcowym zegarku.* Ta konstatacja to dopiero część prawdy o sytuacji przybysza. Nie jest to przecież najgorsze, że nikt nie docenia; jeszcze tego brakowało, żeby Amerykanie mieli startować w tych ponurych konkurencjach (skoro jeszcze nic ich do tego nie zmusza). Gorsza jest świadomość, że *młodość zesłała na zdobywaniu tamtych kwalifikacji / i już się nie nauczę (nie to zdrowie i nie ta głowa, panie) / nowych, bardziej przydatnych na tutejszym rynku: / sztuki nieskrępowanego uśmiechu i niezachwianej pewności, / że można być tym, kim się chce być.*

Można to wyznanie odczytywać w kategoriach gry o najprostszą adaptację: wtedy niemożność jej realizacji wiązałaby się na przykład z inną grą – w siebie jako prostaczka bożego. *Nie to zdrowie i nie ta głowa, panie . . .* Ale może też być wyznaniem całkiem zasadnego, czysto egzystencjalnego lęku, że jest już naprawdę za późno na czystą i swoiście naiwną w i a r ę w *niezachwianą pewność.* Przypomnijmy wiersz *Dyletanci.* Tak długo każdy musiał – chciał – być nie na swoim miejscu, tak wiele zależało od tego, by znaleźć się właśnie gdzie indziej, w cudzej (choć tak bardzo własnej) skórze, sprawie. A tu nagle niezachwiana pewność, że *można być tym, kim się chce być.* Jak długo trzeba się uczyć wiary w tę pewność? Czy starczy życia (po innym życiu) ?

Oczywiście, jest to też sprawa decyzji – czy się chce w ogóle nabrać tej wiary! Połóżmy na szalach wagi oba życia: tamto dawne i to obecne, tamten świat i ten świat. Co waga wykaże? Czy w a r t o zabiegać o tę nową wiarę?

*Naród, któremu bardziej się udało,
ma, domyślasz się, swoje własne poważne
problemy,
trądzik młodzieńczy, egzamin, od którego
wszystko zależy,
skandaliczny koszt studiów, niezrozumiała
fakt,
że Jane z drugiego roku udaje obojętność.*

(Naród, któremu lepiej się powiodło)

Ironia? A jakże. Prawda? Jak najbardziej. Ale jak wobec tego ironizować prawdę? Jest to jeden z najostrzejszych dylematów przybysza, a ślady dialogu ironii z rzeczywistością obecne są w całym notatniku z Nowego Świata, jakim jest *Atlantyda*. Pod pióro (świadomość) cisną się stada stereotypów. Płytko, płaska, zadowolona z siebie, głupawo uśmiechnięta Ameryka, której problemy przy naszych, panie, to jak kura przy byku. Bo u nas, panie, na przykład biją naszych, a u nich to tylko ten szmal i samochody. Nieszczęścia historii jako wieczny argument. Ale czy naród, któremu się lepiej powiodło, powinien cierpieć z tego powodu? Mieć wyrzuty sumienia? Dobrze, niech ma, ale niech będą to jego własne, przez niego samego zrodzone. Tyle jest przecież okoliczności, dzięki którym jednemu narodowi się powiodło, drugiemu nie. Czy uda się przezwyciężyć stereotyp winy narodu, który ma lepiej? *Naród, który wygrał lepszy los, jest godny twojego podziwu, nie taniej kpiny*. Ale jak się zdobyć na bezinteresowny podziw, jeśli – przecież! – problemy Nowego Świata wydają się tak śmieszne, tak naprawdę blade wobec tych, z którymi się wyjechało jak z nieodłącznym garbem. Jednak trzeba się zdobyć. Mimo wszystko.

*Bo z jakiej racji miałby mu się dostać los
gorszy.
Bo w tym, że inni nie widzą wyjścia, nie ma
jego winy.
Przechodzisz obok niego, a naród znad ramy
roweru
Ogarnia cię pojemnym, nie czyniącym różnic
uśmiechem.*

Powyższe wyznanie jest przekonujące, owszem, ale w kontekście innych, podobnych relacji z Nowego Świata okazuje się raczej retoryką, bardziej deklaracją dobrej woli niż szczerym akcesem. Ten świat, choćby się nie wiadomo jak uśmiechał i nie czynił różnic, jest obcy, obojętny (do czasu?). Przebywając w nim, zbyt łatwo można uzyskać poczucie wyższości, bo sam aż się prosi, żeby ujmować mu ciężaru gatunkowego. Lekkość bytu (tak to odbiera bohater wierszy) jest jego ideałem, poza tym ideałem spełnialnym, i nie będzie sobie zwracał głowy byle kłopotami byle przybysza; tyłu ich tu jest, a każdy ze swoim garbem . . .

*Co Słyszać Wszystko W Porządku, przecież
serdecznie gawędzi
ze mną, wśród tylu gości, ten świat, gospo-*

darz przyjęcia,
klepie mnie po ramieniu kordialnym pyta-
niem, poświęca
chwile cennego czasu, całkiem przy tym
świadom,
że wszystko, co odpowiem, i tak nie będzie
mieć większej
wagi, że nie jest przyjęte, aby się zbytnio
wywnętrzać
w wymianie zdań ze znanym od tak niedawna
światem

(Small talk)

W innym wierszu, skądinąd najzabawniejszym w książce, choć jest to śmiech przez bezradną złość, zatytułowanym *Garden party*, jezioro obcości i nieprzystawalności rozlało się szeroko, zasilane strumykami rozmów, które z tak różnych stron weń wpływają. Sytuacja anegdotyczna została wybrana bezbłędnie, bo dzięki konwencji niezobowiązującego przyjęcia, gdzie w niezobowiązujący sposób porusza się nader zobowiązujące tematy, uzyskał poeta rzadko gdzie indziej osiąganą rozpiętość dramatu. Rozłożenie racji na głosy pozwoliło na dodatkowe uwiarygodnienie problemu.

potato chips, sałatka – pan sobie naleje
sam, prawda? Witaj, Henry –” . „I co też się
dzieje ostatnio w Polsce? Co porabia Wa . . . , no,
ten z wąsami,
zna go pan osobiście? nie? Widzę czasami
w dzienniku demonstracje – choć czy można
wierzyć
tej naszej telewizji, koszmar, prawda? jeży
się włos od tych wszystkich reklam –
cenzury –

. . . proszę, tu krakersy,

I to niezwykle, szokujące zakończenie, jedno z najlepszych nie tylko w tej książce (choć, prawdę mówiąc, nieco zawdzięcznie komu innemu . . . co się zaraz okaże):

. . . Te szkoły publiczne to problem
numer jeden, niestety –”, „Nie zgadzam się,
Sammy,
szkoły są lepsze, jeśli rodzice, my sami,
dbamy o to –”, „Tak, ale budżet federalny –”
„Hej, wy tam, skończcie wreszcie, co to za
fatalny
obyczaj – dyskutować przy winie, zakąsce
na poważne tematy –”, „Więc? co słyhać w
Polsce?”

Czytywałem wielokrotnie ten wiersz i coraz to nie jestem pewien, czy na jego dnie nie czai się mały demonek wyższości. Ale nawet gdyby tak, jest to ten rodzaj pychy, która bodaj nie

wstydzi się nazwać siebie po imieniu. Mottem tego wiersza jest wers z Norwida: – *Pomarańcza, jak widzę, z Malty – wyśmienita!* Cały zresztą wiersz jest skonstruowany jako niemal pastisz, replika Norwidowego *Ostatniego despotyzmu* (stąd ta nieostateczność własności po-inty), a dla przywrócenia pełnej równowagi, powiedzmy, międzynarodowej aż prosiłoby się zacytować – obok – owo romantyczne arcydziełko jadowitej ironii. Smak byłby tym większy, że przecież rozmowa w *Ostatnim despotyzmie* wśród Polaków się toczy . . . To powtórzenie sytuacji, po półtorawieczu i po przeniesieniu w inną społeczność, brzmi tu jak ponura ironia – dziejów.

ŻYWIOLKI DROBNIEJSZEGO PŁAZU

Pora powiedzieć coś, co od początku znajdowało się na końcu języka, ale trochę perwersyjne, dla spotęgowania efektu dramaturgicznego, odsuwaliśmy coraz dalej i dalej. Bo co tu kryć, krytyk też chce mieć swoją chwilę przyjemności wodząc czytelnika całkiem swoimi ścieżkami; jest to też jedna z jakże niewielu jego przewag nad autorem, o którym pisze, i który to autor też musi potulnie iść za jego pańską wolą, choćby zgrzytał zębami i nawoływał do traktowania wszystkiego zgodnie z jego, a nie krytyka wyobrażeniami o dziele.

Oto Stanisław Barańczak, poeta języka, zwany niegdyś przecież poetą „lingwistycznym”, przeniesiony został – sam się przeniósł – w żywioł obcej mowy. Konsekwencje tego musiały dać znać o sobie natychmiast.

No, czy rzeczywiście musiały. Uczeni twierdzą, że musi się tylko umrzeć. Powiedzmy więc dla ostrożności, że należało się tego spodziewać. W końcu nie wszyscy poeci, nawet ci specjalnie uczuleni na kwestie językowe, koniecznie zaraz musieli dawać wyraz swoim lingwistycznym niepokojom. Może zbyt słabo (w odróżnieniu choćby od Barańczaka) znam twórczość Witolda Wirpszy, ale między tym, co czytałem przed opuszczeniem przezeń kraju i tym, co pisał po osiedleniu się w Berlinie Zachodnim, nie dostrzegałem jakiegś specjalnej pod tym względem różnicy. Mam na myśli nie tyle zmianę języka – język poety zmienia się wszak niezależnie od przemieszczeń geograficznych autor – ale podjęcie tematu przeniesienia się (niechby tylko fizycznego) w inny język. Nawet jeśli tu i ówdzie problem się pojawił, nigdy chyba nie stanowił jakiegś osobnej, możliwej czy koniecznej do wyodrębnienia tematyki tej twórczości.

Podobnie inny wybitny „lingwista”, również jeden z ojców i mistrzów Barańczaka, Tymoteusz Karpowicz. Też mieszka w Ameryce, nieco nawet dłużej od Barańczaka, i znów może znam zbyt mało z tego, co tam napisał – a pisze niewiele i drukuje jeszcze rzadziej – ale nawet z tego, co czytałem, jakoś nie zapamiętałem specjalnej troski autora o kwestie językowe.

Tymczasem świadectwo Barańczaka, może właśnie dlatego, urasta do rangi pewnego fenomenu poznawczego i chociaż, jak powiadam, akurat u tego poety nie powinno to dziwić, nawet w jego wydaniu stanowi rodzaj niespodzianki. Nie tyle może przez głębie odkryć, nazwijmy to, filozoficznych. Pojawiająca się od czasu do czasu konieczność przebywania w innym języku jest ludzkości tak znana jak podróże i migracje, słońce i deszcz, więc doprawdy niewiele nowego da się o tym zjawisku powiedzieć. Idzie, jak zawsze, o sposób, formę, indywidualne podejście.

Obserwacja pierwsza, oczywista: rozmowa w obcym języku zawsze będzie powierzchowna. Co dla poety badającego właśnie głębie słów, podwodne krainy manipulacji nimi, rafy koralowe, mielizny i zapaści języka, będzie dramatem ostatecznym i nie do naprawienia. Przypomnijmy cytowany wyżej wiersz *Small talk*. Sam tytuł jest znaczący: *small talk* oznacza nie rozmowę, ale właśnie rozmówkę, coś mało zobowiązującego, przygodnego. ... *wszystko, co odpowiem, i tak nie będzie mieć większej wagi. ... Choćbym nawet chciał, i tak nie zdążę /*

ściach. Mianowicie wówczas Barańczak, jakby w opozycji do tematu, rozwija taki językowy pawie ogon, dokonuje tak wirtuozerskich sztuczek językowych, jakby chciał powiedzieć (właśnie chce!): proszę, co można tu zrobić, oraz co się traci tam, gdzie język staje się wyschlą teksturą. Temat *przemykania jak na wodnych nartach przez sztuczny staw* rozmowy nabiera w tym kontekście wymowy elementarnego dramatu poety i trudno się dziwić, że póki co stara się on wydobyć na powierzchnię całą głębię (proszę wybaczyć prostacką metaforę) tego, co mu najdroższe, co stanowi jedyny żywioł twórczy.

Zwróćmy też uwagę: ostrze prawdziwej rozmowy tnie dwustronnie, „głęboki” język może ranić obie strony dialogu. Język „płytki” jest bezpieczny, rozmówcom nie grożą żadne zapaści, niespodzianki – głównie niemiłe. *Small talk* zawsze toczy się bez specjalnych przeszkód, pod warunkiem, że się mówi „płynnie”, co u Barańczaka znaczy też – płynnie przez język „na wodnych nartach”.

Poeta mówi, że dla niego cudzy język *do końca będzie obcy*, a lingwistyczne ambicje nigdy nie osiągną właściwej pełni *w języku, który nie byłby twój własny/ nawet gdyby, nawet gdyby był twój (Okno)*. Znaczy to też, że i język polski będzie dla wszystkich „tam” obcy, co równie oczywiste. Poczucie beziły i absurdu jest tym większe, że Barańczak zajmuje się polską literaturą, wykładając ją studentom wielojęzycznym w dodatku. Pozwólmy sobie na utożsamienie autora z narratorem: *W pokoju z biurkiem, tablicą i nie dającym się otworzyć oknem / (klimatyzacja) wyjaśnia znaczenie zdania / „goniąc za żywiołkami drobniejszego płazu” / grupie złożonej z Mulata, Japonki, dwojga Anglosasów, / nowojorskiego Żyda i kalifornijskiej Irlandki. (Wrzesień)*. Paradoks tym większy, że nieprzetłumaczalną *Odę do młodości* musi przetłumaczyć młodzieży, i równocześnie wie, że *spólny łańcuch i ziemskie kolisko* pozostaną pustymi słowami, nic nie będzie objęte, nic wspólne. Nawet młodość jest niczym, bo dla tego, kto rozumie słowa *Ody do młodości*, samej młodości też już nie ma. *Skończyła się, dawno temu. Co? Młodość.*

Smutny ten wiersz jest jednym z najbardziej przejmujących świadectw obcości, jakie znam w całej polskiej poezji.

Póki co pozostaje nurzać się w ojczyźnie – polszczyźnie, próbując przez jej bogactwo wyrazić dramat wyobcowania. Cała prawie *Atlantyda* przesiąknięta jest metaforą ruchu i znieruchomienia, dynamiki i statyki, swoistej płynności w miejsce zakorzenienia. *Ziemia usuwała się spod nóg, ruchomy chodnik / rozsuwających się kontynentów unosił się coraz dalej (Ziemia usuwała się spod nóg)*. *Stać obiema stopami na twardym gruncie tej chwili, / gdy kostka jezdni podbiega zakosem, uderza piekąco w podeszwy (Nie używać słowa „wygnanie”)*. *Sen, jakby uderzył w ścianę, staje nagle w miejscu (Druga natura)*. *ciężka ręka / spada na ramię, zwraca mnie od progu / do dnia narodzin, włóczęgostwo i zakłócanie porządku, / przekroczenie granicy, tamowanie ruchu, / pragnienie znalezienia się nie tam, gdzie moje miejsce (Strofa z Roberta Frosta)*. *Czemuż by miała być niema / ta konwersacja hydrantu, mgły, schodów, zgrzytu, gałęzi / ze mną, zagadywanym – w przelocie, w przejściu, przejeździe (Small talk)*.

Ten rozdział między stanem płynności i stanem zatrzymania, ruchem i znieruchomieniem, najdoskonalsze spełnienie uzyska w zwięzłej formule, którą tu specjalnie podkreślam, choć do wymienionych opozycji odnosi się tylko pośrednio: *i przyspieszałeś kroku, s w ó j w ł a s n y k i b i c i r y w a l (Ziemia usuwała się spod nóg)*.

PORUCZNIK WOŹNIAK

Proste skojarzenie tytułu książki z jej zawartością dałoby oczywisty wynik: oto dla poety *Atlantyda* jest metaforą Polski – wyspy, kiedyś niewątpliwie istniała (namacalnie, geograficznie, współcześnie) – a teraz jest legendą, wspomnieniem, zatopionym łądem pamięci. Tak się

to niewątpliwie da przedstawić w przybliżeniu niedalekim chyba od prawdy. Ale w książce znajduje się konkretny wiersz pod tytułem *Atlantyda* i ten właśnie wiersz dość znacznie burzy nazbyt łatwe skojarzenia.

Opowiada on również o pewnym wspomnieniu z Polski, dawnym jak ów sen ów sen o moździernej czy porcelanowej gałce. Narrator siedzi mianowicie u fryzjera, który, zapewne dla uprzyjemnienia czasu spędzonego z białą szmatą zatkniętą za kołnierz (fryzjerzy to w ogóle gawędziarze), opowiada swojemu klientowi o znajomym poruczniku Woźniaku. W tle opowieści klaska o rzemień brzytwa, z radia rżnie orkiestra Dzierżanowskiego, pachnie *Przemysławka*. Obrazek jak z wielu polskich powieści tzw. małych realistów lat sześćdziesiątych i z równie wielu filmów rozgrywających się gdzieś na poboczach Wielkiego Życia. Trudno powiedzieć, co sobie wtedy myślał narrator, bo z wiersza wynika, że takie myśli, o jakich zaraz będzie mowa, przysły mu do głowy raczej teraz właśnie, gdy siedząc na innym kontynencie (może u innego fryzjera?) wspominał nagle tamto nieważne i banalne wydarzenie. Takie nagłe wspomnienia mają to do siebie, że ich zwykłość i banalność – właśnie z perspektywy, zresztą perspektywy jakiegokolwiek – staje się całkiem niezwykła i niebanalna. Bo oto okazuje się, że już tam tkwiło ziarno czegoś, co potem rozwinęło się w drzewo Głównego Problemu. I teraz, z oddalenia, wynika, że to drzewo również wyrosło w obecnym lesie obcości.

... Że odpłynąłem na inny kontynent, to nieprawda, / a raczej, to bez znaczenia; byliśmy już wtedy przecież / osiemnaście, dwadzieścia lat temu? (...) jak cal po calu rozsuwające się kontynenty, / połączone już tylko ostatnią mierzeją palców, / co pochylały mi głowę, aby dokładniej wygolić / kark. Czyli okazuje się, że zarodek obcości dojrzewał od dawna, wcale nie trzeba było przepłynięcia Wielkiej Wody, aby dojść do wniosku, że obcym było się i wówczas, w Polsce. A dokładniej: że ludzkie rozstania bywają niezależne od przemieszczeń geograficznych.

Gdyby tylko o to szło, wiersz byłby taką sobie konstatacją z pogranicza filozoficznego westchnięcia, że ludzie się schodzą i rozchodzą, zostaje po nich cień wspomnienia, zapach *Przemysławki*. Ale jest jeszcze zakończenie tego wiersza, wcale nie takie oczywiste. Brzmi ono: *już wtedy zaczynała nieodwołalnym ołowiem / zapadać się w nią (wodę niepamięci) jeszcze jedna stracona tajemnica / Atlantyda porucznika Woźniaka, który był prosty jak świeca, / którego los naprawdę nic mnie nie obchodził / i o którym niczego więcej się nie dowiem.*

Julian Kornhauser, w cytowanym już esej, tak komentuje sprawę porucznika Woźniaka: *Wprowadzie funkcjonuje on tu na zasadzie wspomnienia (swojskiego, banalnego, przyziemnego), ale jest dla bohatera czymś absolutnie dalekim i obcym. To zresztą ciekawe u Barańczaka: tzw. szary obywatel (cóż za dziwna nota bene metafora) jest jednocześnie przyciągający i odpychający, przyjmowany ze zrozumieniem i piętnowany, konkretny i anonimowy, pojedynczy i w tłumie, polski i uniwersalny, „którego los naprawdę nic mnie nie obchodził i o którym niczego więcej się nie dowiem” (to wprowadzie o poruczniku Woźniaku, ale w moim wywodzie nie tylko).*

W pierwszej chwili gotów byłem zgodzić się z wywodem Kornhausera, bo i mnie się wydawało, że istnieje jakiś dziwny zgrzyt w tym brutalnym, nie da się ukryć, zakończeniu wiersza. Potem wczytałem się dokładniej w treść utworu i komentarz do niego, wróciłem do innych wierszy Barańczaka . . . coś to wydało mi się zbyt proste, takie wytłumaczenie intencji poety. Prawie na pograniczu stwierdzenia, że Barańczak, ten „obrońca społeczeństwa”, było nie było członkiem ex – Komitetu Samoobrony Społecznej, autor wierszy zaangażowanych po stronie zwykłej, ludzkiej „szarej prawdy” (*Spójrzmy prawdzie w oczy: w nieobecne / oczy potrąconego przypadkowo / przechodnia (. . .) odważmy się spojrzeć prawdzie w te szare oczy – to z Jednym tchem*), że otóż ten Barańczak wyjechał w świat i wreszcie się przyznaje, że tak naprawdę los tych ludzi nic go nie obchodził. Może nie aż tak drastycznie to zostało sformułowane, ale w każdym razie ślad takiego wniosku dałby się w komentarzu odnaleźć.

Myślę, że jest trochę inaczej. Cały wywód Kornhausera doskonale pasuje do całkiem innego poety – mianowicie Andrzeja Bursy. To z jego poezji silnie i zupełnie wprost emanuje taki właśnie – dwuznaczny, dwuwartościowy, opozycyjny wewnętrznie stosunek do „szarego człowieka”. Bursę wzrusza, ale i złości niejakość i bezradność „małego szarego”, litość i odraza zmieszane tam są w miksturę o bardzo nieraz dramatycznym wydźwięku. U Barańczaka natomiast sympatie dosyć wyraźnie bywają rozdzielane, a podział dokonuje się wedle kryteriów zgoła aksjologicznych. Szary człowiek nie jest przecież jednolitą masą, którą można obracać w rękach i w zależności od widzimisię oceniać tak lub owak; nie podejrzewajmy Barańczaka, który napisał książkę między innymi o manipulowaniu wizerunkiem człowieka w środkach masowego przekazu (*Czytelnik ubezwłasnowolniony*), że byłby aż tak nieczuły choćby na własne idee. Szary człowiek mógł być równie dobrze czynnym sąsiadem co zwykła świnią, bitym robotnikiem w procesach radomskich i bijącym policjantem. Można by cytować garściami, ale po co. Jeden cytat jednak się przyda, żeby lepiej unaocznić, jak postrzegana bywa przez poetę anonimowa ludzka szarość; chodzi o wiersz *Śpiący z Dziennika porannego: swoje ciężkie głowy / złożyli wszyscy, którzy za dnia się strudzili / składaniem hołdu, doniesienia, broni, fałszywego świadectwa, ukłonu, podpisu, / uwierzytelniających listów, skarg, ojcowskich / pocałunków na czole, wyrazów współczucia, / pieniędzy (grosz do grosza), meldunków, odwołań, / przysięg, życzeń (wszystkiego najlepszego) . . .* itd.

Cóż, kusi mnie jednak dorzucenie tu jakiegoś jeszcze wyraźniejszego argumentu, bo sprawa jest ważna i poważna. Weźmy zatem któryś z wierszy *Tryptyku . . .*; jest to książka, która bodaj najlepiej określa Barańczakowy stosunek do tzw. społeczeństwa („tzw.” dlatego, że nie lubię słowa społeczeństwo):

*Za czym stoicie, co za tym wszystkim
 (nie, Wszystkim) stoi –
 nie wiem, o szare kobiety, emeryci
 zgarbieni moi,
 ciśnieniem niewidzialnej nadziei przyparci
 do muru,*

*niewidzialnego sensu – niewidzialnego dla
 mnie, lecz także mojego;
 i ja też stoję za nim, choćbym zrywał się,
 szarpał, odbiegał,
 ja też, wśród milczącego i zmęczonego chóru.*

(Za czym państwo stoją)

Myślę, że w świetle tych cytatów i wyjaśnień nieco łatwiej będzie powiedzieć coś o poruczniku Woźniaku. Otóż, jak się zdaje, porucznik Woźniak (a i poniekąd fryzjer) należy po prostu do tej kategorii „szarych ludzi”, którzy w poezji Barańczaka z reguły byli opatrywani znakiem minus. Taka jest bowiem prawda, coś o tym wspomnieliśmy znacznie wcześniej, przy omawianiu *Przywracania porządku*, że poezja Barańczaka nie ma w sobie nic z ewangelicznej czułości dla ludzkości jako takiej, która to czułość pozwalałaby obejmować wszechwybaczającym ramieniem zarówno staruszkę w kolejce, jak strażnika więziennej bramy. Taką reakcją wykazuje się np. spora część najnowszej poezji Krynickiego (nie chodzi o pobłażanie złu!); wyraźne ślady jej obecności znajdziemy także w twórczości Leszka A. Moczulskiego i Edwarda Stachury. Fryzjer i porucznik Woźniak, choć osobiście nie Barańczakowi nie „zawinił”, należą jednak do tego gatunku ludzi, z którymi ta poezja rzeczywiście nigdy nic wspólnego nie miała, a to dla pewnej ich cechy – nabytej czy organicznej, trudno

powiedzieć – jaką jest sympatia do junackiego prostactwa, mentalności „wojskowej”, kapeli Dzierżanowskiego.¹⁰⁸

W tym ujęciu brutalność finalnych słów wiersza trochę się wyjaśnia, choć rzecz jasna zwolennicy chrześcijańskiej koncepcji miłości bliźniego mogliby nadal żywić do Barańczaka pewien uzasadniony, z ich punktu widzenia, uraz. Jest też faktem, że takie męskie, otwarte postawienie sprawy, że czyjś los naprawdę nie musi kogoś innego obchodzić, na tle czułości i nieco sentymentalnej moralnie poezji polskiej – myślę o całej poezji, jej „narodowym charakterze” – wywołuje odruchy obronne. Kogo czy co winić? Proszę zajrzeć głęboko do własnej duszy. Każdy osobno.

ŚWIAT NIEOBJĘTY

Wyjechanie w świat (Ameryka jest synonimem „świata”, zawsze opuszcza się kraj ojczysty jadąc „w świat”) kusi przecież jakimiś szansami; dlaczego opuszczenie ma być tylko i zawsze stratą? Świat jest przecież większy nie tylko dosłownie, to byłoby za proste, jest większy także dlatego, że wchłania więcej i ofiarowuje więcej, że daje przestrzeń duchową, kruszy niewidzialne bariery tamujące swobodny oddech w granicach ojczyzny (proszę mnie nie łapać za słowa, ojczyzna nie musi być zaraz stereotypową klatką, chodzi o pewne mentalne nawyki i skostnienia, jakim z reguły prędzej czy później podlegają członkowie tej samej społeczności, grupy, środowiska). Dla poety otwarcie wyznającego ideały „służby społecznej” takie wyzolenie musi być z jednej strony oczywistym obciążeniem (tyle się jednak porzuca, więc zdradza), ale z drugiej daje możliwości spróbowania innych smaków czasu; *vide* choćby przypadek twórczości Adama Zagajewskiego po 1980 roku. Cienki wątek zysków i strat przewija się przez kilka wierszy *Atlantydy* (*Naród, któremu lepiej się powiodło*, *Druha natura*, *Okno*, *Résumé*, *Nowy Świat*, *Po przejściu huraganu G l o r i a*, w pewnym sensie nawet *Small talk*), ale gruntowny bilans zawarty został przede wszystkim w *Pięciu pocztówkach od i do Emily Dickinson*.

Wiersz jest swego rodzaju pastiszem (Jarosław Marek Rymkiewicz powiedziałby, że to typowa imitacja) poetyki znakomitej Amerykanki. Warto go też czytać właśnie w kontekście tym razem klasycznego przekładu jednego z wierszy Dickinson, zamieszczonego w *Atlantydzie* wśród kilku innych tłumaczeń obcej poezji, składających się na ostatnią część książki.¹⁰⁹ Wrócimy jeszcze do tego, dlaczego warto.

Fikcyjna wymiana „pocztówek” między narratorem a E. D. (to konstrukcja wiersza) jest dialogiem o zewnętrznych i wewnętrznych granicach wolności poezji. Też – o duchowych zniewoleniach poetów. Wreszcie – o mikrokosmosie i makrokosmosie poezji.

Makrokosmos to Emily Dickinson. Więc *Cała nieobjętość świata – / czerń wron – turkot kół – / kąt, pod którym pada światło, / gdy, gęstniejąc ku // krawędzi zachodu, czerwień / w*

¹⁰⁸ Por. także w *Przywracaniu porządku* – list do W.

Chciałbym też skorzystać z łaski przypisu, żeby wtrącić pewien dodatkowy komentarz. Otóż sam Barańczak – po zapoznaniu się z niniejszym tekstem – zgłosił niejaki *veto* wobec takiej propozycji odczytania wiersza, zwłaszcza jego zakończenia. Utwór nie miał być mianowicie, jak to sugerowałem, m. in. polemiką ze światem fryzjera oraz porucznika Woźniaka, a raczej wyrażeniem żalu, że narrator właśnie wówczas, gdy jeszcze miał okazję, nie próbował tego świata zrozumieć; że ominęła go, już bezpowrotnie, *j e s z c z e j e d n a s t r a c o n a t a j e m n i c a* w osobie porucznika Woźniaka. Niby drobne rozłożenie akcentów, a jakie inne rezultaty interpretacyjne . . .

¹⁰⁹ Są to wiersze Maryny Cwietajewej, Philipa Larkina, Jamesa Merrilla, Josifa Brodskiego i Thomasa Venclovy. Dobrane nie przypadkiem; każdy na swój sposób podejmuje tematy stanowiące esencję problemową *Atlantydy*. Proszę zwrócić uwagę zwłaszcza na dwa, autorstwa Cwietajewej i Venclovy. Kto doczyta mój szkic do końca, niech przyjmie też takie oto uzupełnienie ostatniej jego części: że wydrukowanie w *Atlantydzie* niniejszego zestawu wierszy powinno dowieść istnienia i tego rodzaju wspólnoty; jakoż znakomicie dowodzi.

jutrzejszy świt ścieka – / dech, którego los zaczerpnie, / gdy nagle – przesieka –. W tym nieobjętym świecie *wiek, kraj jakiś* jest tylko drobnostką, pyłkiem ostu przelatującym nad łąką. Ta nieobjętość (i niepojętość – dodaje autorka pierwszej pocztówki) miałyby być głupio i pośpiesznie zamieniona na zniewalający *oleodruk sumienia*? Narrator odpisuje, że *cementowy pył osiedli / wdarł się na zawsze / w ten głos schrypły, powszedni – / który, jeśli co zawrze // w sobie, to nie rozpiętość / tęczy – nie obłok – / najwyżej kartkę zmiętą, / a przy niej – obok – // dłoń, która nie umiała / podpisać aktu zdrady*. Odpowiedź (pocztówka trzecia) odsłania właściwy wymiar, metafizyczny, posłannictwa poezji, i odtąd dopiero zaczyna się dialog na głębokim poziomie racji istotnych. Albowiem to nie człowiek wybiera świat, więc życie, więc zobowiązania, ale odwrotnie, to świat wybiera człowieka, stawia go właśnie tu, właśnie teraz, *we wszystkich punktach przecięć*. Emily Dickinson używa jeszcze innego pojęcia: to Ktoś decyduje o naszym miejscu w kosmosie istnienia. Wszystko poza tym jest takie samo: *zaciek na tynku – zmierzch*.

Człowiek więc – uwaga – nie jest winny (w rozumieniu czysto metafizycznym). *Być sobie jednym / taki traf mi się* – ujął lapidarnie Miron Białoszewski, i chociaż „traf” jest czymś mniejszym od „Ktosia”, to jednak przyczyna sprawcza istnieje tak czy owak poza człowiekiem (starożytni Grecy wymyślili tu najchytrzejszą ze wszystkich formułę – Losu). Narrator okazuje się w tym dialogu uczniem raczej egzystencjalistów (pomijam, że chorobę na Sartre’a i Camusa przeszli w Polsce wszyscy bodaj intelektualiści między 1957 a 1968), dla których człowiek zawsze jest winny, więc niewyplacalny.

A poza tym, opowiada narrator – w czwartej pocztówce – czyste wybory nie istnieją. *Choćbyśmy chcieli zawsze / brać w siebie, wchłaniać świat, / odbierze go nam, zatrze / najgłębiej wryty ślad // ta jedna ostatnia krzywdą, / której nic nie uchylili –*. Ważne jest to określenie: *wryty ślad*. Blizna jest już także nieodłączną częścią ciała. Blizna pamięci choćby. Ślad udreki: cudzej, własnej. Wtedy człowiek zaczyna decydować o świecie, który go powołał do życia, ocenia go, odrzuca albo przyjmuje jego racje; poświadcza nie tylko nieobojętności, ale i *ostatniej krzywdzie*. I w tym właśnie miejscu warto odwołać się do zamieszczonego w książce przekładu wiersza – bez tytułu – Emily Dickinson. Stanowi on rzeczowy tym razem dowód zasadności argumentów narratora; nawet piewczynie swoiście amoralnej nieobojętności uległa w nim ciosowi *udreki, co z powietrza / Spada na nas*.

Realne doświadczenie – na koniec – odciska się w słowach wiersza; co do tego oboje, poetka i narrator (narrator też poeta), okazują się zgodni. Ten odcisk, jeśli prawdziwy, (*jeśli świat się w nim rozpozna*), warto tak czy owak ocalić nawet *na dnie kuferka / na śmierć zapomnianego*. To pogodzenie się w esencji słowa, choć jako program brzmi tu tylko deklaratywnie, ma w kontekście całego tomu Barańczaka dodatkowy wymiar osobistego – trudno powiedzieć, czy już dramatu; kartka z wierszem na dnie zapomnianego na śmierć kuferka brzmi tu jednak trochę jak *memento mori*.

Prawdę mówiąc, na pojawienie się problemu nieobjętości świata można było w twórczości autora *Atlantydy* oczekiwać prędzej czy później, a emigracyjne oddalenie, należy przypuszczać, uaktywniło tylko temat przewijający się tu i ówdzie przez wiersze większości (bo z wyjątkiem *Sztucznego oddychania*) tomów poetyckich. Dialog między nieobjętością a zobowiązaniami toczy się zatem w tej poezji od lat co najmniej kilkunastu, tyle że nurtem wąziutkim i słabo słyszalnym pośród twardej, głośniejszej mowy „programowych” enuncjacji. Teraz mogę się przyznać – mogłem i wcześniej, ale sam wówczas odczuwałem konieczność reagowania przede wszystkim na głosy Powinności (co tu krzyć, one wtedy naprawdę były najważniejsze) – że szczególną sympatią darzyłem i darzę nadal te kilka, kilkanaście wierszy dziwnych i jałko odstawiających od tamtych „głównych”, świadczących o niezanikłej czułości poety na metafizykę i nieobjętość świata. Myślę o *Pajęczynie, Twarzą w trawę, Szybkie, Rzeźbie ziemi* (z *Dziennika Porannego*), o *Łonie przyrody* (z *Ja wiem, że to niesłuszne*), o cyklu „zimowym”, a

zwłaszcza o *Śniegu I* (z *Tryptyku . . .*). Jeden z owych wierszy, *Łono przyrody*, czytany dzisiaj, wydaje się jakby proroczą zapowiedzią *Pięciu pocztówek od i do Emily Dickinson*.

*Nie chce mnie płodne
przyrody łono:
nie chcą mnie wchłonać
jej wody chłonne,*

*jej wonne ziola;
Choćbym się kulił
jak płód – nie zdołam
nigdy się wtulić*

*w łono natury.
Ono nie kłamie.
Wie, że nie dla mnie
sosny i chmury,*

*azyle wiatru,
rosy i trawy,
trafny i trwały
sens tego świata.*

Co ciekawe, nawet forma tego wiersza ma coś wspólnego z poetyką *Pięciu pocztówek*. . . . Te regularne czterowersowe strofy, wyszukane asocjacje rytmiczne, gra bliskich i dalekich rymów – czy nie warto by tego rozumieć także jako próby przybliżeń do matki – tradycji, siostry matki – ziemi?

BÓG MI ŚWIADKIEM

Wkraczamy teraz na teren nadzwyczaj grząski i ryzykowny. Metafizyka . . . Jest w końcu kategorią filozoficzną, zgoda, ale czy tylko? Przez nasz okrutny, ciemny i strzaskany świat, gdzie każde okienko nadziei wydaje się oknem na świat całkiem inny, jakby nie z tej ziemi, motyw metafizyczny przewija się jak rozpacz i tęsknota, złuda i pociecha. Odrzucany z pogardą przez doktryny mające się za *remedium* na całe zło życia, odżywał tym silniej, im jawniej okazywało się, że *remedium* jest w gruncie rzeczy bronią, diabła, usiłującego zawładnąć nawet niebem. Im bliżej końca wieku, z tym większą pewnością można głosić tezę, że jest to końcówka spod znaku jeśli nie Boga, jeśli nie religii, jeśli nawet nie wiary, to na pewno właśnie metafizyki. Mam tu na myśli konwersje intelektualistów głównie, bo tak zwane (niezbyt pięknie) ludy – w każdym razie ludy Europy Środkowej czy Wschodniej, nie mówiąc o Bliskim i Dalekim Wschodzie, poczucie wiary, w różny sposób obecnej, raczej umacniały w sobie. Dla intelektualistów, których flirt z faszyzmem, komunizmem, czy nawet ateizującym liberalizmem był długi czas modlitwą u ołtarzy Antychrysta, powrót na łono kościoła przodków nie mógł być sprawą prostą intelektualnie, nawet ambicjonalnie. Metafizyka, czyli jeszcze nie Bóg w całej swojej jaskrawości otwartego kultu, stanowiła wyjście idealne. Zaspokajała potrzebę inności od prostactwa ludowej wiary, była ewidentnym dowodem przejścia na drugą stronę muru dzielącego od dwu i pół tysiąca lat idealistów i materialistów, a ponadto, co bodaj najważniejsze, dawała pole myślowym spekulacjom o wiele głębszym i rozleglejszym niż dumania nad terminem spełnienia się obietnic o nadejściu Jutrzenki Swobody. Tak

przynajmniej, bardzo z grubsza, widać problem metafizyczny w swojej, by tak rzec, współczesnej masie. Teologów tudzież intelektualistów z ducha i doktryny religijnych wyłączam z tego rachunku, bo to inna kategoria. Problem dochodzenia intelektualistów do „świeckiej metafizyki” jest zagadnieniem na swój sposób fascynującym, tym bardziej, jeśli dotyczy umysłów naprawdę wybitnych i naprawdę filozoficznych; w tym sensie jednym z modelowych spełnień tego procesu była na przykład *Ziemia Ulro* Miłosza.

Dlaczego w ogóle o tym wspominam, narażając się na zasadne uśmiechy politowania, że w dziesięciu zdaniach chcę podsumować coś, co jest jednym z centralnych – przynajmniej pod względem intelektualnym – zagadnień wręcz epoki? Wracajmy na ziemię. Myślę o dość zaskakującym, choć może na tle powyższego nie aż tak bardzo, pojawieniu się problematyki metafizycznej w twórczości Barańczaka.

Zaskakującym, bo poezja ta wydawała się jak najdalsza od metafizyki pojętej także jako jeden z głosów Boga. Symptom i syndrom epoki? Przemiana całkiem osobista autora? Nie umiem odpowiedzieć, ale odpowiedź akurat w tej materii nie jest najważniejsza. Powodów mogło być mnóstwo i nie nam ich dochodzić. Jedno trzeba póki co stwierdzić na pewno, że mamy do czynienia przede wszystkim z intelektualną wersją metafizyki o wiele bliższą *Ziemi Ulro* niż, dajmy na to, poezji Jana Twardowskiego, Anny Kamieńskiej czy Ryszarda Krynickiego (z ostatnich lat). Rodzaj poglądu na te sprawy sformułował zresztą sam Barańczak w roku 1978, bodaj wcale nie przypadkiem właśnie przy okazji recenzowania wspomnianej książki Miłosza.

. . . Łaska (wiary) była i jest mi do dzisiaj odmówiona, z przyczyn, które – jak zawsze w takich przypadkach – nie dadzą się jednoznacznie wskazać. (. . .) nie określałbym siebie jako „prawdziwy ateista” (w Polsce powojennej słowo „ateizm” nabrało zbyt agresywnego i prostackiego odcienia emocjonalnego), a raczej jako agnostyk. Swoją sytuację poznawczą wobec nadprzyrodzonego porządku, który być może włada tym światem, mógłbym określić tylko jako niewiedzę czy niepewność, nieufną wobec rozwiązań racjonalistycznych, ale i nie dającą się zastąpić przez wiarę.¹¹⁰ Idąc dalej za myślą Miłosza o moralnych zobowiązaniach „prawdziwego ateisty”, Barańczak dodaje: Nie mając dla swych postępów religijnej sankcji, człowiek niewierzący powinien t y m s i l n i e j i ś w i a d o m i e j trzymać się etyki, w której centrum stoi jednostka ludzka, drugi człowiek, mój bliźni. Paradoks, ale głęboko prawdziwy: etyka chrześcijańska w całej pełni obowiązuje agnostyka, któremu niedostępne jest Objawienie, ale który mimo to chce być człowiekiem dobrym i czyniącym dobro wedle swoich ludzkich możliwości.

Zapis ten powstał, jak się rzekło, w 1978, więc jednak niemal w innej epoce, i to zarówno z punktu widzenia życia Polski, jak i osobistych losów samego poety. Myślę przecież, że wiele, może wszystko, jest w tym wyznaniu nadal aktualne. Z jednym istotnym dodatkiem: przeniesienia części tych rozważań na grunt po prostu poezji.

Wspominaliśmy o motywie Wyższej Racji przy okazji lektury *Pięciu pocztówek* . . . Przypomnijmy: to *Ktoś nas rozstawia we wszystkich punktach przecięć* niepojętego świata – losu. W innym wierszu, bardzo, przyznaję, dla mnie dziwnym i tajemniczym – *Lot do Seattle* – bohater (przedstawiony w drugiej osobie) ma przez moment przecucie, że jest wręcz . . . wszechwiedzący. Zwykła migawka obyczajowa: samolot, sąsiadami bohatera są mężczyzna i kobieta, opowiadają o sobie, jak to podczas dłużącego się lotu. Po czym okazuje się, że ich p r z y s z ł o ś ć jest naszemu bohaterowi w dziwny sposób wiadoma: wie mianowicie, że tamci oboje, w różny sposób, umrą lub zginą w niedługim czasie. Skąd ta pewność, nie wiadomo, nam przynajmniej, ale konieczność domyślania się, jak w zagadce kryminalnej, bodaj nie leżała w intencjach poety, więc dajmy pokój spekulacjom. Wszechwiedza ta jest jednak psu na buty: *Tak bardzo chciałbyś pomóc, tak zupełnie nic / nie możesz zrobić, wpatrzony bezradnie w obłok.*

¹¹⁰ Stanisław Barańczak, *Summa Czesława Miłosza*, Zapis nr 6. Przedruk [w:] *Etyka i poetyka*.

Prawdę powiedziawszy dosyć mi zależy na tym, żeby wszystkiego (sobie i innym) wcale w tym wierszu nie wyjaśniać. Wolałbym go przyjąć jaki jest, z całą tą tajemniczą, kassandryczną zaiste wiedzą i równie kassandryczną rozpaczą, że ta wiedza (bohatera) jest po nic. Poeta jako Cassandra . . . można i tak, ale na cóż mnożyć banały? O wiele bardziej interesujące wydaje mi się wystąpienie tematu metafizycznego, tematu Nieuchronnego Losu wtedy właśnie, gdy wszystko jakby sprzyjało nader racjonalnym uzasadnieniom. Nie mówię w tej chwili o cytowanym nieco wyżej wierszu. Mówię o całej problematyce, która w poezji Barańczaka objawiła się wówczas, gdy tak wiele skłaniałoby do przyjęcia bardziej przyziemnych rozwiązań: no bo w Polsce stan wojenny wcale nie przez siły wyższe, a raczej całkiem niższe został wprowadzony ze wszystkimi do dziś konsekwencjami; w życiu prywatnym – też raczej całkiem prosto dająca się zracjonalizować sytuacja. A przecież, choć, jak powiedziałby sam poeta, *w zasadzie niemożliwe – to jednak jest*.

Mam jednego znajomego, który twierdzi, że z wiekiem człowiek poważnieje i zaczyna coraz chętniej rozmyślać o innych światach jako godniejszych Prawdziwego Umysłu. Nie jest to oczywiście teoria całkowicie świeża, ale niemniej zachowuje wszelkie walory prężności. Emanuje z niej przy tym najwyższy optymizm, o co niełatwo nie tylko w przypadku życiowej praktyki, ale i teorii wszelkiego autoramentu. Każdemu mianowicie coraz bardziej z czasem się sprawdza . . .

Wróćmy do *Atlantydy*. Jest w tej książce inny jeszcze wiersz, o którym aż boję się cokolwiek powiedzieć, bo wydaje mi się w tej twórczości jedynym prawdziwie r e l i g i j n y m wierszem (i to wcale nie dlatego, że akcja jego odbywa się w kościele podczas mszy), a ponadto jest jednym z najbardziej – to chyba dobre określenie – niesamowitych utworów Barańczaka. Myślę o *Mszy za Polskę w St. Paul's Church, grudzień 1984*.

Można przyjąć, że ta msza, może i świąteczna, bożenarodzeniowa, odbywała się w związku z którąś narodową rocznicą grudniową, bo jakoś tak się składa, że właśnie grudzień w rozmaite smutne rocznice nam obrodził. Można też przyjąć, że myślom Polaków zgromadzonych w St. Paul's Church towarzyszyło straszne wyobrażenie niedawnej męczeńskiej śmierci ks. Jerzego Popiełuszki. A w każdym razie towarzyszyło myślom narratora, choć specyficzna dyskrecja, a pewnie też zahamowania innej natury, na przykład estetycznej, nakazały użycie formy zastępczej, symbolicznej jedynie, bez wymieniania imion i nazwisk. Można też sobie wyobrazić, jakie napięcie, stężenie uczuć i myśli, zupełnie wyjątkowe, stało się udziałem narratora, skoro w efekcie powstał wiersz o tak doprawdy niezwyklej sile działania, takiej rozpiętości emocjonalnej i intelektualnej. Wiersz zresztą niemal na pograniczu bluźnierstwa: oto poprzez zestawienie niektórych symboli i faktów męczeństwo ks. Jerzego zupełnie jednoznacznie odniesione zostało do męczeństwa Chrystusa.

Problem, zwężony do streszczenia, brzmi płasko i trywialnie: cóż mamy, przyziemni, małostkowi, rozbici na potoczne emigracyjne kłopoty, połamani w swych największych nadziejach, ambicjach i marzeniach Polacy, do zaoferowania Bogu, któremu tak chętnie, tak miłościwie „oddajemy się w opiekę”? Czym zasługujemy na jego łaskę? – *z reumatyzmami / w kościołach, drobnymi w kieszeniach i rodzinami na karku, / z rezygnacjami, do których nigdy się nie przyznamy, / z ucieczkami od strachu sprzedawanego na kartki?* Czy możliwe jest odkupienie win narodu przez męczeńską śmierć jednego członka społeczności – tak jak niegdyś jeden Człowiek zawisł na krzyżu w imię zbawienia ludzkości?

Żadna odpowiedź nie jest możliwa, chyba rzeczywiście prócz tej jednej, która brzmi jak wołanie z głębokości:

*Otwieramy śpiewniki na hymnie
Żywego ciała, numer nieskończony, na jego
treści
zołądkowej, służówce, nerwach wrażliwych na
zimno*

*i ból; tylko takimi możesz nas objąć i
mieć,
ze wszystkim, ze zdrętwiałym kolanem,
spłowiłą chorągwią,
nielogiczną miłością do tych a nie innych
miejsc,
twarzy, skrzypiących dźwięków; z nieuleczalną
chorobą
nadziei; i z zapomnieniem; i z rozdzierają –
cym je błyskiem
zrozumienia, jak to jest, kiedy bez świadka
i światła
ginie się wśród niewiedzy pulsującego
krwią świata,
słyszając własne słabnące, decydujące o
wszystkim
Wołanie znad belki krzyża, uderzenia w
bagażnik fiata.*

Można by sobie wyobrazić, że choć przez ten moment, przez tę godzinę mszy w St. Paul's Church (w Cambridge? Bostonie?) narrator miał szansę odnalezienia się w jakiejś wspólności. Że dojmująca obcość tu właśnie, przecież wśród „swoich”, zmalowała do nie uciskanego minimum. Świadczyłby o tym, na przykład, dość rzadko w całej książce używany, a tu jawnie obecny zaimek „my”. Jest i ślad wyraźniejszy – w takim choćby określeniu: *z naszą po kątach świata upchaną wspólnotą*. Na tę godzinę, na tę chwilę.

Jest to wniosek, zgoda, sentymentalny. Ale tylko wtedy, jeśli mówi się o tym w kategoriach konwencji literackich.

WSPÓLNOTA WYGNANYCH

Nie, to niedobre określenie. . . . *Nie używać słowa „wygnanie”, bo to nieprzyzwoicie i bez sensu*. Przynajmniej w przypadku autora – narratora tych wierszy. Cóż zatem jest „wygnanie” pojmowane, ze wszystkimi zastrzeżeniami, jako raczej figura stylistyczna, pojemniejszy od konkretnego życia symbol? Wygnanie poza kraj, poza język, poza głębokość egzystencji, poza korzenie wspólnych doświadczeń. Czym jest wreszcie wygnanie poety? A może jeszcze inaczej postawmy pytanie: czym jest kondycja wygnania? Czy aby nie jedną z elementarnych kondycji człowieczego losu?

Nie wiem, nigdy nie byłem „wygnańcem” w aż tak wieloaspektowym sensie, bardziej rozumiejąc, co to znaczy być obcym, bo bywa się obcym nawet samemu sobie. Wyobrażam sobie jednak, zresztą potwierdza mi to historia kultury, sztuki i literatury, że wygnanie, jak każda na swój sposób skrajna okoliczność, wytwarza reakcje obronne, ludzkie i zrozumiałe próby racjonalizowania i uzasadniania. Jedną z nich jest teza o wygnaniu jako metafizycznej zasadzie bytu. Wygnanie jest wszak opuszczeniem; a czy nie opuszcza się zawsze czegoś, nawet idąc ulicą do domu? Wyglądając przez okno pociągu na mijane tylko ten jeden, jedyne raz drzewa? *Można spojrzeć na sprawę z dwóch punktów wytężonego widzenia. / Albo nikt cię nie zepchnął z jezdni, po której wciąż jeszcze / biegiesz, przez mgnienie trwające do tej pory (. . .) Albo też sam, natychmiast gdy skręcałeś na chodnik, wchodziłeś / w drzwi dworca, zostawiałeś je za sobą, samolubnie / porzucone, b o z k a ż d ą c h w i l ą w y b i e r a s i ę i n n e ż y c i e* (*Nie używać słowa „wygnanie”, podkr. moje*).

Jeśli przyjąć, nawet w postaci jednej ze spekulacji intelektualnych, tezę o wygnaniu jako ontologicznej koncepcji losu, pojęcie wygnania przestaje mieć jakikolwiek sens, bo upada przedmiot sporu. Można bowiem rozumowanie doprowadzić do pewnej skrajności, iście Pascalowskiej, takiej mianowicie, że człowiek jest wrzucony we wszechświat z całym przypadkiem, obcością i bezwzględnością unikalnego istnienia, a jego trzcinowatość poruszana wiatrem nicości staje się nie tylko poetyckim obrazem, ale przeraźliwie czystą świadomością ostatecznej prawdy. Wydaje mi się, że taką próbę dotarcia do esencji bytu podjął Barańczak, w ostatnim, przeto jakby symbolicznym wierszu książki (nie liczę przekładów zamieszczonych już po „autorskiej” części *Atlantydy*).

. . . skąd to urojone, uroszczone prawo do
wyznania,
jakby nie było prawdą, że i tak nikt dziś
wieczór nie zaśnie
na własnej Ziemi. Gdzieś będzie: nie z
własnej woli wybrana
sekunda ocknięcia się w ruchu, pośrodku
zdyszanego wyznania
przecinek stawiany na oślep, na opak, na
razie, na zawsze.

Wiersz nosi znów wiele mówiący i kluczowy tytuł – *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec* – gdzie i ów *pusty parking*, i *ręczny hamulec* pełnią rolę wręcz konfesyjną. Krok dalej poza tym wyznaniem znajduje się bodaj jedynie Samuel Beckett, który zajmuje się już tylko obserwowaniem, czy ów *przecinek stawiany na oślep* coś jeszcze mówi, czy też wyłącznie tkwi po szyję zanurzony w piasku (albo, jak chce Barańczak, w pustym samochodzie na pustym parkingu).

Dlatego wolałbym cofnąć się o jeden wiersz w książce. Jest to cofnięcie się na miarę wyboru: skrajna samotność czy jeszcze jedna próba trudnej wspólnoty. Wspominaliśmy wyżej o tym wierszu, nosi on tytuł *Po przejściu huraganu „Gloria”*.

Znów na pierwszy rzut oka banalna historyjka: ustąpił szalejący kilka dni huragan; mieszkańcy *naszej ulicy* wyszli przed swoje domy oglądać szkody, które w końcu okazały się nie tak wielkie. Narrator jakby mimochodem przedstawia sąsiadów: oto *postukując laseczką i wyglądając jeszcze niestaro, prawie jak wtedy, kiedy ukrywały ją zakonnice, / bo miała jasne włosy, pani Aaron krąży, oblicza koszty napraw. Tuż obok pan Vitulaitis na skraju / chodnika ogląda z namysłem (zwalony przez wichurę) pień, ofiarowuje się nazajutrz / z pomocą i elektryczną piłą, przydadzą się lata praktyki / – żartuje – w tajdze. Łamiąc ścielące się na jezdni patyki, / omal nie wjeżdża na pień półciężarówka nowego sąsiada, / jak mu tam, Nhu czy Ngu, który hamuje, wysiada, / pewnie nie wspominając chwil, gdy ich łódź, wypełniona po brzegi, / po dwudziestu dziewięciu dniach natknęła się na frachtowiec z Norwegii.*

Uratowana z wojny Żydówka, wypuszczony z łagru Litwin, uciekinier z kraju – obozu Wietnamczyk . . . oto wspólnota uchodźców, wyspa ocalenia. Każdy naznaczony, więc bliski, mogą się porozumiewać bez słów. Huragan nie był aż tak groźny, *krzywdy, jakie wyrządził, są do naprawienia. Z innymi krzywdami gorzej. Pora wracać do domu, usuwać krzyże – te z taśmy / oklejającej szyby, tych innych nie jesteśmy / w stanie usunąć z przeszłości albo przyszłości, na których / stawialiśmy je tyle razy.*

Wraca echo jednej z pocztówek do Emily Dickinson: *choćbyśmy chcieli zawsze / brać w siebie, wchłaniać świat, / odbierze go nam, zatrze / najgłębiej wryty ślad // ta jedna ostatnia krzywda, / której nic nie uchyli – .* Ale ten „huraganowy”, przedostatni w książce wiersz jest jaśniejszy. Świat jeszcze nie jest tak całkiem do odebrania. To prawda, że jego zwykłość jest

najwyklesza, szelest posuwanej wiatrem gałazki po chodniku. Ach, łagry, wojny, więzienia. Ach, huragany. – *Tak zwane kaprysy natury* – / *orzeka pani Aaron wzgardliwie, dodając, że kto ciekawy, / niech ogląda zniszczenia, ona idzie zaparzyć kawy.*

Tak sobie myślę, że chciałbym być sąsiadem pani Aaron.

