

Sygnety wydawnictw polskich na obczyźnie

Oficyna Samuela
TyszkiewiczaBiblioteka Orła
BiałegoStowarzyszenie
Pisarzy PolskichInstytut Literacki
w RzymieInstytut Literacki
w ParyżuPolska Fundacja
Kulturalna

Veritas

Oficyna Poetów i
Malarzy

Aneks

Silcan House -
wydawnictwo Floriana
ŚmiejiZeszyty
Literackie

Tadeusz Sławek

Swojskie i obce.
Tradycja i awangarda w literaturze

Jeżeli przyjąć, iż wyznacznikiem popularnego, poczytnego i powszechnie akceptowanego wzoru twórczości był na przełomie wieków Henryk Sienkiewicz, wówczas na miano jednego z pierwszych, którzy podjęli się trudu przeformułowania tego modelu zasłużył filozof i powieściopisarz Stanisław Brzozowski.

Stanisław Brzozowski (1878–1911), filozof, krytyk i powieściopisarz o inspiracji socjalistycznej. W swoich pracach takich jak *Legenda Młodej Polski* (1909) czy *Współczesna powieść polska* (1906) krytykował tradycje szlacheckie domagając się od kultury polskiej stworzenia „filozofii czynu”. Myślowo związany z refleksją Nietzscheańską i Marksowską odwoływał się także do Sorrela i Newmana.

Zarzuty myśliciela miały charakter nie tylko literacki, ale przede wszystkim kulturowy: losy Polski przeszły, zdaniem Brzozowskiego, taką ewolucję, która wyizolowała polską kulturę ze sceny europejskiego czynu, czyniąc z niej kulturową enklawę, w obrębie której społeczeństwo pozbawione kontaktu ze światem innych kultur obracało się w kręgu tych samych narodowych mitów (motyw tańca chocholego w *Weselu*). Dramat tej formacji kulturowej polega właśnie na

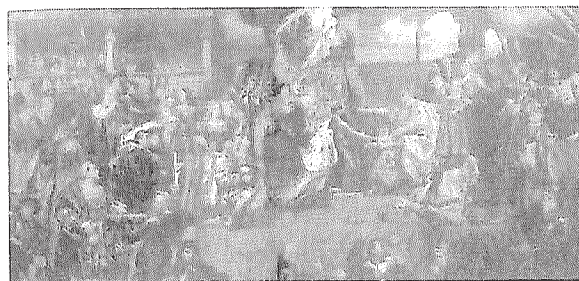
Placek drożdżowy (Kuchnia polska)

Ciasto, które jeszcze przed upieczeniem potrzebuje bardzo dużo ciepła i niezwykłych umiejętności kulinarnych, ponieważ jego najważniejszym składnikiem są drożdże. Taki placek może być przyrządzony z kruszonką (posypką), z owocami, z miodem. Obecnie bardzo popularne są *drożdżówki* – małe placki drożdżowe z białym serem lub marmoladą, które za niewielką cenę można kupić w piekarni. Często są kupowane na drugie śniadanie.

tym, iż jej naczelną tezę o „domowości” istnienia człowieka w kręgu własnej tradycyjnej kultury pozbawiała go zarazem tego, co jest odpowiedzialne za powstanie nowoczesnego świata: poczucia losu i świata jako wyzwania, wyzwania tragicznego i to dokonującego się w rzeczywistości z gruntu właśnie nie „swojskiej” i dobrze znanej, lecz w świecie obcym, wymagającym podjęcia wielkiego poznawczego trudu. W 1960 roku Witold Gombrowicz napisze w głęboko słusznej formule, iż Polsce „brak niepokoju metafizycznego, zrodzonego z natężenia ciszy” (*Dziennik*, s. 184). **To brak śmiałości myśli i eksperymentu intelektualnego jest sprawcą izolacji kulturowej Polski** – tak w największym skrócie brzmi diagnoza Brzozowskiego, u którego czytamy, iż „Od wieku XVI już zaczyna dla nas nie istnieć to, co jest pracą ludzkości. Od wieku XVII jesteśmy w Europie gapiami przyglądającymi się z paradyżu wielkiemu dramatowi świata. Sienkiewicz skodyfikował, nadał kształt ostateczny temu naszemu stanowisku. Jest on klasykiem polskiej ciemnoty, szlacheckiego nieuctwa”. Po latach, Witold Gombrowicz napisze w podobnym duchu: „Polska jest pełna rupieci i jej życie umysłowe to przerwane się frazeologiami – tymi z przedwojnia i tymi, co po wojnie im wsadzono w usta” (*Dziennik*, rok 1957, s. 182).

Brzozowski stawia więc postulat zreinterpretowania romantycznej filozofii czynu i pracy niejako przenosząc romantyczne pryncypia w świat myśli. Dla następnego po Brzozowskim pokolenia żyjącego już w niepodległej, wskrzeszonej po rozbiorach Polsce, nieuchronnie musiało to oznaczać konfrontację z tradycją romantyczną (o niezmiennej wadze romantyzmu w kulturze polskiej przekonuje fakt, iż każdy z kolejnych przełomów literackich na swój sposób musiał się odnieść do romantycznej tradycji; wystarczy wspomnieć

wczesne teksty Sławomira Mrożka, czy nawet „postmodernistyczne” powieści Manuelei Gretkowskiej: „Polska. kropka. Wielka. Wspaniała. kropka. Cycata. Jej zasługi są historyczno-erotyczne, dawała się rozbiierać w odpowiednich momentach”), a także z nowszymi nurtami symbolistycznymi. Pierwszy znaczący ruch awangardy artystycznej w Polsce, futuryści, zaproponuje radykalny odwrót od tradycji historycznej w stronę współczesności.



Jan Matejko, *Hołd pruski*

Warto tu przywołać także nazwisko **Jana Matejki** (1838–1893), najwybitniejszego mistrza polskiego malarstwa historycznego, którego tematyka, podobnie jak powieści Sienkiewicza zmierzała do krzepienia serc wielkimi wydarzeniami polskiej przeszłości uwidocznionymi na takich płótnach, jak *Bitwa pod Grunwaldem*, *Sobieski pod Wiedniem*, *Unia Lubelska*, *Kazanie Skargi*, *Hołd pruski*. Był też Matejko autorem monumentalnej polichromii zdobiącej Kościół Mariacki w Krakowie. Prace Matejki można zobaczyć w Muzeum Narodowym w Krakowie i Warszawie. Warto również zwiedzić dom artysty przy ulicy Floriańskiej w Krakowie.

Gdy mowa o symbolistach polskiego malarstwa niewątpliwie na pierwszy plan wysuwa się **Jacek Malczewski** (1854–1929), na którego obrazach symboliczne postaci faunów i chimery splatają się z realistycznym polskim pejzażem i elementami polskiej historii.

Polonez (*Tańce polskie*)

1. Narodowy taniec polski, poważny, o trójmiarowym takcie i umiarkowanym tempie, tańczony parami w korowodzie. Opis poloneza zawiera *Pan Tadeusz*.

2. Utwór muzyczny. Polonezy komponował Fryderyk Chopin. Także nazwa polskiego samochodu i nazwa polskiej wódki.

Polska Mesjaszem narodów (*Mitologia polska. Powiedzenia*)

Motyw z III części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Hasło obrazujące jeden ze sposobów walki Polaków o odzyskanie niepodległości ojczyzny. Historia Polski jest tu widziana jako powtórzenie losów Chrystusa (Mesjasza). Naród polski musi zostać ukrzyżowany przez trzech zaborców (jak Chrystus na krzyżu), by potem mógł zmartwychwstać i odzyskaną wolnością obdarzyć także inne narody. W historii ma zatem Polska być Mesjaszem poświęcającym się także dla dobra innych uciskanych. W ten sposób Mickiewicz starał się ukazać wartość cierpienia narodu polskiego, który jest postrzegany jako naród wybrany, nieprzećiętny.



Jacek Malczewski, *Wigilia na Syberii*

Odzyskanie strefy nowoczesnej myśli, pojęcie życia jako wyzwania i świata jako dramatu, o którym pisał Brzozowski jest dla futurystów możliwe dzięki wyzwoleniu się spod władzy starych modeli kulturowych. Tytus Czyżewski pisał w 1921 roku: „Naród polski nie może już żyć próchniami królów i dziadów. Naród polski nie może się morfinizować koszmarami z *Wesela*, ale musi poczuć w sobie sztukę i poezję odrodzenia współczesnego. Śmierć romantyzmowi, symbolizmowi ...niech żyje mechaniczny instynkt.” To, co Brzozowski nazywał „kulturą gapiów”, Bruno Jasieński określał w 1923 roku jako „narodowo-patriotyczny letarg”: „Sztuka polska budząca się po wojnie z narodowo-patriotycznego letargu znalazła w futuryzmie włoskim gotową odpowiedź... należało ją poddać krytyce, przyjąć lub odrzucić, a jeżeli odrzucić, to postawić na jej miejsce odpowiedź własną. W momencie skrzyżowania się ostrza powojennej myśli polskiej z ostrzem myśli europejskiej narodził się futuryzm polski”.

Polska papugą narodów (*Mitologia polska. Powiedzenia*)

Motyw pochodzi z *Grobu Agamemnona* Juliusza Słowackiego. Ironiczny, a zarazem pełen smutku komentarz, obrazujący sytuację Polski ok. roku 1840, widzianą oczyma poety, mieszkającego poza granicami kraju. Polska przez wiele lat starała się upodobnić do krajów, które w danym czasie liczyły się w Europie (np. do Francji). Nic to jednak nie dało, bo w końcu kraj, osłabiony wewnątrz, został podzielony na trzy części przez zaborców (Rosję, Prusy i Austrię) i nie było już go na mapie, gdyż stał się częścią innych mocarstw.

„Pawiem narodów byłąś i papugą,

A teraz jesteś służebnicą cudzą.”

Tytus Czyżewski (1880–1945) poeta i malarz, obok A. i Z. Pronaszków twórca polskiego „formizmu”, zwolennik zafascynowanego ruchem i techniką futuryzmu, jak pisał sam o sobie w wierszu *Transcendentalne panopticum*, „pierwszy elektromagnetyczny poeta i malarz”. Autor ciekawych prób dramatycznych (*Śmierć Fauna, Pastoralki*). Obrazy artysty można oglądać m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Bruno Jasieński (1901–1939), futurysta, autor głośnych tomów *But w butonierce* i *Pieśń o głodzie*.

Nieco tylko później dla twórczości wielkiego polskiego innowatora, myśliciela, pisarza i malarza, „Witkacego” – Stanisława Ignacego Witkiewicza owo „skrzyżowanie ostrzy” myśli europejskiej i polskiej przybierze postać wypadkowej trzech wydarzeń intelektualnych, estetycznych i politycznych: pojawienia się nowej sztuki nieprzedstawiającej (np. Kandinsky’ego czy Malewicza), sformułowania zasad nowej antropologii podważającej uprzywilejowaną rolę kultury Zachodu, czy szerzej – faworyzowaną funkcję świadomości w strukturze psychologii człowieka (prace Malinowskiego czy Freuda) i wreszcie tragicznych wydarzeń rosyjskiej Rewolucji 1917 roku.

**Polska Winkelriedem
narodów** (*Mitologia polska. Powiedzenia*)

Motyw z *Kordiana* Juliusza Słowackiego, pojawia się w monologu Kordiana na Mont Blanc.

cdn.



Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz, syn), *Kuszenie Adama*

Gombrowicz tak rekonstruuje powstanie malarstwa abstrakcyjnego: „Malarstwo tedy, choć już deformujące, w dalszym ciągu cierpiało na chroniczny niedosyt, czuli ci nieszczęśnicy pędzla, że nie zdołają wypowiedzieć się na szerzą skalę, naśladując kształty istniejące w naturze, nawet gdy ulegną daleko idącym przetworzeniom. Co począć? Jak wyzwolić się z Rzeczy, z tej Rzeczy, do której przykuci byli niczym pies na łańcuchu? Czyż nie byłoby możliwe – zburzyć Rzecz, rozłożyć ją na składniki i stworzyć z tego własny język...? Tak poczęło się malarstwo abstrakcyjne.”

(„*Dzienniki 1957–1961*”, Paryż 1971, s. 58)

Bronisław Malinowski (1884–1942), światowej sławy antropolog polski, twórca tzw. funkcjonalizmu w antropologii społecznej. Szczególnie sławiony badaniami na Nowej Gwinei i Wyspach Tribrandzkich.

Otwierała się zatem droga do tekstu poetyckiego, w którym przekaz był wolny od dydaktyzujących elementów, dając jakby serię, filmowy niemal w swej nerwowości montaż wypowiedzi, w których niebagatelną rolę odgrywał typograficzny układ strony. To, co stanowi o wartości nowej sztuki w polskim kontekście kulturowym to to, iż odchodzi ona od koncepcji świata jako domeny „swojskości” i gotowych form rozumienia proponując w zamian podjęcie wysiłku („pracy”, jakby powiedział Brzozowski) nad światem „obcym”, w który człowiek jakby „wrzucony” musi sobie z wolna wytwarzać własne ścieżki rozumienia. Późniejsze awangardy poetyckie, np. dwudziestolecia międzywojennego (Julian Przyboś i Tadeusz Peiper) również zafascynowane „trzema M” (miasto, masa, maszyna) podejmą ten wątek.

cd.

Hasło obrazujące jeden ze sposobów walki Polaków o odzyskanie niepodległości ojczyzny, znajdującej się pod zaborami.

cdn.

Tadeusz Peiper (1891–1969), przedstawiciel awangardy poetyckiej lat międzywojennych; poeta intelektualny, określany przez Przybosa mianem „poety pojęć”. Redaktor słynnego krakowskiego czasopisma artystycznego „Zwrotnica”. Autor takich tomów jak *A*, *Nowe usta*, *Żywe linie* (z ilustracjami znakomitego malarza Juana Grisa), czy *Tędy*.

Julian Przyboś (1901–1970), jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku. Związany z awangardą „Zwrotnicy” opublikował *Śruby* (1925) i *Oburącz* (1926). Przyboś był również znawcą sztuki i budował swoją koncepcję sztuki poetyckiej w relacji z malarstwem. Tak było w przypadku twórczości wybitnego polskiego artysty i teoretyka Władysława Strzemińskiego. Według słów Juliana Przybosa o Władysławie Strzemińskim, w sztuce chodzi o to, by „dostrzec własne widzenie”. Nie bez powodu wzmiankujemy w tym miejscu Strzemińskiego, jednego z najwybitniejszych i najoryginalniejszych polskich malarzy XX wieku, którego minimalistyczno-konstruktywistyczne kompozycje zwane przez niego „unistycznymi” poprzedziły wystąpienia takich artystów zachodnich jak np. van Doesburg. Strzemiński (1893–1952) był zwolennikiem poglądu, iż postrzeganie jest efektem relacji między biologicznymi funkcjami organizmu a myślą, a nie tylko bierną rejestracją obiektywnego świata: „Widzenie nie jest tylko biernym, biologicznym aktem odbioru doznań wzrokowych..., lecz procesem pracy zachodzącej we wzajemnym związku i wzajemnej zależności między widzeniem biologicznym a naszą myślą”, pisał w swej

Teorii widzenia. Wrażenia wzrokowe rytmizują naszą percepcję, pozwalają rozpoznać w świecie rytmy biologiczne, a obserwując ów rytm pozostający jako rodzaj „wspomnienia” na siatkówce oka można starać się namalować źródło samego postrzegania, to, co pozwala nam w ogóle widzieć świat. Obrazy takie nazywał Strzemiński „powidokami”.

cd.

Młody Kordian, poszukując sposobu wyzwolenia kraju, przywołuje postać szwajcarskiego bohatera z XIV wieku, Arnolda Winkelrieda, który na własnej piersi skupił ostrza kopii atakujących wrogów i umożliwił swym rodakom zwycięstwo. Taka postawa ma być wzorem i sposobem walki o niepodległość. Polska, jako kraj wybrany, ma przyjąć na siebie ataki zaborców, by uzyskać wolność i oswobodzić inne narody.

„Polska Winkelriedem narodów,

Poświęci się choć padnie jak dawniej, jak nieraz.”



Władysław Strzemiński, *Martwa natura*

Dla Tadeusza Peipera „poezja nie powinna ucuć nazywać, lecz dawać ich odpowiedniki”, co w efekcie powinno prowadzić do zwiększenia możliwości wyrazu tkwiących w języku jako środka

społecznej komunikacji. Przywołajmy znów Peipera: „Język jest społecznym narzędziem porozumiewania się, lecz może doskonalenie tego narzędzia wymaga, aby ludzie czasem nie rozumieli się; choćby przez chwilę”. Sztuka (a w jej ślad efektywne społeczne porozumiewanie się) nie jest więc powielaniem doskonale znanych elementów, lecz przeciwnie – tworzeniem, „zestawianiem i wiązaniem widzeń”. Świat, który w tradycyjnej kulturze sarmackiej był światem przedmiotów zapamiętanych i odtwarzanych, zostaje zastąpiony przez świat przedmiotów dostrzeżonych (jakby po raz pierwszy) w całej ich oryginalności, nawet jeżeli postrzeżenie to (Peiperowskie „widzenie”) oznaczałoby deformację, zniekształcenie, czy nawet uabstrakcyjnienie przedmiotu. Witkacy tak ujmował lapidarnie ów dylemat: „Jak pisać po Dostojewskim, Maupassancie, Flaubercie, Tołstoj, Conradzie, Żeromskim i paru innych unikając przedstawiania życia jako takiego aż niemożliwie doskonale przez nich przedstawionego?” W swych powieściach (np. *Jedyne wyjście*, *622 upadki Bunga*) Witkacy ponownie zajmie się tym, co trapiło kulturę sarmacką i co zesłało Polskę na „paradyz” wielkiego gmachu historii Europy: ujęciem świata jako terenu „domowego” i „swojskiego”, co prowadzi do ustania twórczych procesów w języku i powtarzania rzeczy dawno sformułowanych. Aby dokonać transformacji tego, co „własne” w to, co „obce” („pospolitości w dziwność”) pisze Witkacy swoje powieści stanowiące pomieszanie wielu stylów, swoisty melanz „widzeń” stanowiący zaprzeczenie wymogów kanonu realizmu.

Bruno Schulz podejmie to zadanie na inny sposób: rzeczywistość małego galicyjskiego miasta (Drohobycz) ukaże miejsca i okoliczności, w których to, co „znajome” i „codzienne” ulegnie transformacji w „niezwykłe” i „cudowne” (i tak Ojciec z wolna przemienia się w ptaka: „Rzadko

Pomożecie? – pomożemy (*Mitologia polska. Powiedzenia*)

Słynne słowa Edwarda Gierka, I sekretarza KC PZPR, wypowiedziane do stoczniovców w Stoczni Gdańskiej 25 stycznia 1971 r. w czasie przejmowania władzy w Polsce po Władysławie Gomułce. Zadawał pytanie, chcąc nawiązać dialog ze społeczeństwem i uzyskać dla siebie poparcie.

Odpowiedź „pomożemy”, była kredytem zaufania dla polityka, który chciał być „ojcem narodu” i budować „drugą Polskę”.

tylko schodził do mieszkania i wtedy mogliśmy zauważyć, że zmniejszył się jakoby, schudł i skurczył. Niekiedy przez zapomnienie zrywał się z krzesła przy stole i trzepiąc rękoma jak skrzydłami, wydawał pianie przeciągłe, a oczy zachodziły mu mgłą bielma” – *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1957, s. 57).

Bruno Schulz (1892–1942), pisarz i rysownik, jeden z najwybitniejszych modernistów polskich. Autor onirycznych i groteskowych narracji zawartych w tomach *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod klepsydrą*. Wróćmy ponownie do Witkacego, który Schulza cenił niezmiernie wysoko zarówno za pisarstwo, jak i twórczość plastyczną. Obu artystów łączyło przekonanie o tym, iż dzieło nie jest odwzorowaniem świata, lecz konstrukcją, jak pisał Witkacy, „konstrukcją wybuchniętą z głębin jaźni i w tym ruchu zastygłą”. Deformacje Schulzowskie odpowiadają koncepcji Czystej Formy, której twórcą był Witkacy i w myśl której obraz był efektem wzajemnego oddziaływania na siebie płaskich form, obudowujących je linii i wypełniającego koloru. Owe dysharmoniczne kompozycje, zwane są również kompozycjami perwersyjnymi, w których uznajemy „niepokojące kształty lub ich nierównowagę za konieczny element jedności obrazu”. Niezwykłość i intensywność barw obrazów Witkacego, będące po części efektem reminiscencji podróży do Australii z ekspedycją antropologiczną Bronisława Malinowskiego, są jakby „aktem rozpaczliwej szarżującym życiu” a sztuka Czystej Formy tak ma się „do dawnej, jak gorączkowa wizja do pięknego, spokojnego snu”. Katastroficzny wizerunek swojej epoki Witkacy przypisywał często zanikowi zmysłu metafizycznego widocznemu we współczesnym świecie.

Rzeczywistość jest – i takie spostrzeżenie burzy porządek świata sarmackiego opartego na primacie „swojskiego” nad „niezwykłym” – w sposób zasadniczo nieskończona i niekompletna (Schulz: „...oficjalna historia jest niezupełna. Są w niej umyślne luki, długie pauzy i przemilczenia, w których prędko instaluje się wiosna. Zarasta ona te luki szybko swymi marginaliami, przepłaca listowiem sypiącym się bez liku, rosnącym na wyścigi, bałamuci niedorzecznościami ptaków... Trzeba wiele

cierpliwości, ażeby poza tą plataniną odnaleźć tekst właściwy” – *Wiosna*, s. 211). Witold Gombrowicz podobnie dopatrywał się będzie w niekompletności świata głównego motoru twórczości; w *Dzienniku* z 1960 roku znajdziemy następującą notatkę: „świat napisany jest na dwa głosy. Młodość uzupełnia Pełnię Niepełnią – to jest jej genialne zadanie. O tym właśnie mowa w *Pornografii*” (s. 208).

Gdy przedstawiony z taką pieczołowitością przez Mickiewicza w *Panu Tadeuszu* świat kultury sarmackiej opierał się na przewidywalności zjawisk i zachowań odmierzanych rytmem natury, wschodów i zachodów słońca, który nieodmiennie i niezawodnie nadawał wraz z sankcją religijną sens ludzkim poczynaniom (patrz opis zachodu słońca w I Księdze *Pana Tadeusza*), walor myśli Schulza polega na tym, iż proponuje ona świat przeniknięty tym, co nie-domowe i nie-naturalne, a więc tym, co pozostaje poza kontrolą racjonalnej refleksji człowieka. Gdy u Mickiewicza zmierzch jest porą porządku i miarą życia i pracy człowieka, u Schulza budzi on do istnienia to, co „nieswojskie” i „nie-do końca-ludzkie” („Ale w dole zaczęła się już cicha i prędka robota zmierzchu... Zaledwie kończą się czynności dnia i mózg spracowany chciałby usnąć i zapomnieć, zaczyna się ta bezładna krzątanina, ten splątany, ogromny rozgardiasz nocy lipcowej... I zawsze jest coś do uzupełnienia, zawsze jeszcze sprawa pozostaje niewyjaśniona i ta cała krzątanina wśród śmiechów i żartów nie doprowadza do rozwiązania”). Jest to rzeczywistość, której architektonika nie jest już uładzoną i zhierarchizowaną budowlą szlacheckiego dworku, czy arystokratycznego pałacu, lecz pozornie bezładnym labiryntem korytarzy, bocznych pokoi o swoistym, nie-ludzkim czasie („Tylko boczne pokoje... mają swój czas odrębny, odmierzany tykaniem zegarów, monologami ciszy, głębokim oddechem śpiących”), przejść, w których szaleją „niedomowe” zgoła

Książe Józef Poniatowski (*Historia i mity narodowe. Postacie*)

(1763–1813), generał, dowódca sił polskich w wojnie 1792 z Rosją, brał udział w powstaniu kościuszkowskim, od 1807 minister wojny i naczelny wódz wojsk Księstwa Warszawskiego. Uczestniczył w kampaniach napoleońskich 1809 i 1812. Raniony podczas walki w bitwie pod Lipskiem, utonął w rzece Elsterze. Wedle legendy, będąc ciężko ranny pod Lipskiem na propozycję generała Bronikowskiego, aby zdał komendę i szukał ocalenia, powiedział: „Bóg mi powierzył honor Polaków, Jemu samemu go oddam”.

cdn.

przeciagi („Od okna ciągnęło przenikliwe zimno. Piec nie był opalony [...] – Tak chory człowiek wydany na pastwę przeciagów!” – *Sanatorium pod klepsydrą*, s. 276).

cd.

Z uwagi na jego śmierć w nurtach Elstery – jako echo pieśni ludowej – pozostało w języku polskim przysłowie: „Książę Józef Poniatowski tęgo Niemców kropił, ale to nieszczęście, że się nam utopił”. Warto też wspomnieć o przydomkach, jakie nadawano księciu. Nazywano go Pepi – to piśmiotliwe zdrobnienie od Giuseppe, gdyż tak do swego bratanka zwracał się bardzo często król Stanisław August Poniatowski.

cdn.

Po II wojnie światowej prymat tego, co „swojskie” powróci w niebezpieczniejszej postaci realizmu socjalistycznego. Odżegnując się z jednej strony od tego, co może być obcą naleciałością zabójczo groźną dla polskiej kultury (wpływy „burżuazyjnej” sztuki i filozofii Zachodu), z drugiej strony socrealizm podważył też ciągłość kultury narodowej odcinając się oficjalnie i radykalnie od klasycznych form polskiej kultury. Triumf ideologicznych uprzedzeń (wrogość wobec kultury szlacheckiej) bez stworzenia, jak to postulował Brzozowski, warunków do rzetelnego dialogu z kulturą Zachodu, stworzył w rezultacie nową po-

Wizja świata „nieswojskiego”, obcego i groteskowo zniekształconego powróci u wielu wybitnych polskich artystów takich jak dawniej Witold Wojtkiewicz (1878–1909), Bronisław Linke (1906–1962), czy obecnie Zdzisław Beksiński. W latach pięćdziesiątych, o których piszemy niżej, twórczość ta pozostawała na uboczu oficjalnie promowanej sztuki skupionej właśnie na przedstawieniu przewag świata ideologicznie „swojskiego” i „własnego”. „Postulaty oparcia się na wzorcach realistycznej tradycji narodowego malarstwa, zalecenia tematyczne i zachowanie w pracach optymistycznego klimatu [...] wszystko to stwarzało artystom coraz węższy zakres działania, w którym w rezultacie nie mieścił się nawet, ani na wskroś polityczny w wymowie Andrzej Wróblewski, ani Bronisław W. Linke ze swoim drastycznie ekspresyjnym językiem metafory.

(B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*. Warszawa 1988, s. 79.)

stać tego, co „swojskie”, internacjonalną pseudodomowość obozu socjalistycznego.



Aleksander Kobzdej, *Podaj cegłę*

Wspierała się ona na szczelnych barierach odgradzających to, co „domowe” i pożądane od niepożądanych i wrogich wpływów, przy czym bariery te były wyznaczone nie tylko granicami państwowymi, ale przede wszystkim ponadpolitycznymi granicami między tym co „nasze”, a tym co „ich”. Po jednej stronie była „miłość”, po drugiej „nienawiść” (jak pisze poeta: „Nienawidzą naszego węgla / Nienawidzą naszych cegieł i przędzy. / Nienawidzą tego, co już jest. / Nienawidzą wszystkiego, co będzie. / Naszych okien i kwiatów w oknach. / Naszych lasów i ciszy leśnej. / Nawet wiosny, bo to nasza wiosna”). Obowiązkiem podstawowym staje się więc obrona tego, co „swojskie” przed wyimaginowanym wrogiem czyhającym nawet w noc noworoczną (Wiktor Woroszyński: „No, a czego / nam dziś życzyć / wam / towarzysze ze Służby Bezpieczeństwa? / Noc noworoczna, / jak to noc, / cicha. / Księżyc, obłoczki – czyż nie ufać? / A wróg w tę noc, / jak i w inne, czyha”). Paradoxs socre-

cd.

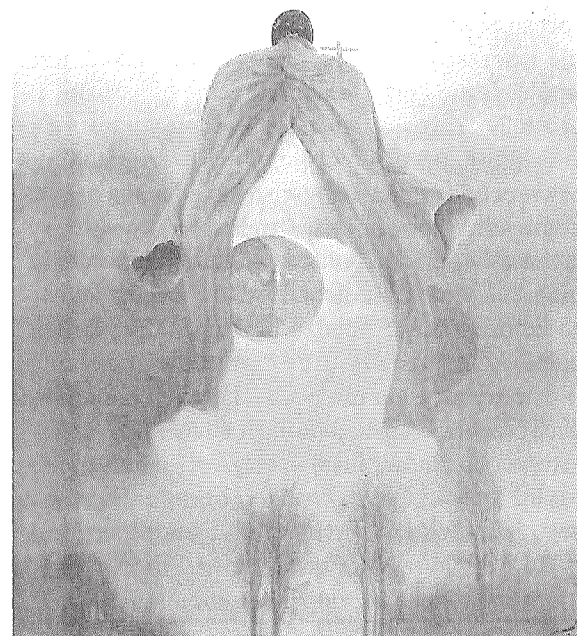
Inny jego przydomek to Prince charmant, co z francuskiego znaczy: czarujący książę, król-wicz z bajki, uroczy młodzieniec – tak go z kolei nazywano z powodu skłonności do zabaw i uciech, do uwodzenia pięknych pań. Podczas sejmiku Konstytucyjnego, by wygrać zakład, przejechał nago przez całą Warszawę. Polot rycerski księcia Józefa, wielość zalet i cnót, ale także jego wady i słabostki nieśmiertelny jego imię dla potomnych.

Stanisław August Poniatowski (*Historia i mity narodowe. Postacie*)

1732–1798. Ostatni król Polski (1764–1795), który po podpisaniu III rozbioru abdykował. Wstąpił się nie jako polityk, ale jako mecenas sztuki i inicjator życia artystycznego. Jako polityk był uległy wobec carycy Katarzyny II, został odsunięty od władzy już w czasie powstania kościuszkowskiego. Założyciel Szkoły Rycerskiej, z jego inicjatywy powstała też Komisja Edukacji Narodowej oraz Konstytucja 3 Maja. Otaczał opieką polskich artystów, organizował spotkania kulturalne zwane obiadami czwartkowymi. Mówi się też o stylu stanisławowskim w architekturze i literaturze.

alizmu polegał więc na tym, iż zwalczając tradycyjny model „swojskości”, sam nie był niczym innym jak szczególnie restryktywnym modelem tego, co „swojskie”, a wykazując typową niechęć do tego, co Gombrowicz nazywał „niepokojem metafizycznym” (socrealistyczny poeta Henryk Gaworski: „Ech, wy – / wytworni politycy, / twórcy praw, / filozoficznych systemów – / trzymaliście nas mocno lufami kaemów”) w istocie zastąpił ustabilizowany wzór „domowości” (życia na zbiorową a nie własną odpowiedzialność, życia, któremu obca jest przejmująca cisza poważnej refleksji) modelem zbiorowości wiecowo-partyjnej (Roman Bratny: „chciałbym być bodaj prostym zydlem / w komunistycznym sztabie”), w którym los jednostki i niezależnej myśli był narażony na wielkie, nierzadko śmiertelne wręcz, niebezpieczeństwo (Andrzej Mandalian: „Czujniej towarzysze, / czujnie, / dotrzymajmy epoce kroku, / i pod skórą legitymacji / trzeba umieć wymacać wrogów”). Zamiast Sienkiewiczowskiego „dworku”, Gombrowiczowskiej „kawiarni”, socrealizm wprowadził internacjonalną, a więc w istocie całkowicie pozorną „swojskość” partyjnej organizacji. Warunek ratunku był taki sam jak w koncepcji Brzozowskiego (kontakt ze światem zewnętrznym), choć charakterystycznie dla późniejszych losów historycznych polskiej inteligencji warunek ów przybrał postać wewnętrznej emigracji. Gombrowicz, przenikliwy krytyk świadomości narodowej, pisał w *Dzienniku*: „Kawiarnia jest niebezpieczna, bo stwarza własny światek... Jak się leczyć? Jest tylko jeden środek ratunku. Natychmiastowy wyjazd za granicę, za jakąkolwiek granicę... nie zapominajmy, że literat może wyjechać na książkę, jak czarownica na miotle... Artysta polski jeżeli chce czegoś dokonać, musi wyjechać, wyjechać duchem, wyjechać nie ruszając się z miejsca... jeśli chcecie uprawiać sztukę, musicie oprzeć się na sztuce,

wyruszyć na poszukiwanie najwyższej sztuki Europy... komunizm cierpi [w materii kulturowej – T.S.] na nieuleczalną sztywność i zwapnienie żył” (s. 184).



Zdzisław Beksiński (bez tytułu, 1976)

Bodaj najdonioślejszy eksperyment polskiej poezji XX wieku udowodnił, iż w istocie emigracja nie musi prowadzić do odległych krajów, a lot literata na zaczarowanej miotle książki może być przestrzennie nieodległy. Wędrowki Mirona Białoszewskiego wiodły wyłącznie ulicami Warszawy i podwarszawskich miejscowości, jak pisał: „do Garwolina i z powrotem” („Mijam dwie kaczki. / Całe życie w Garwolinie? / – Dlaczego nie?”). W świecie wielkiej lokalności, w którym nawet ciała niebieskie należą do określonych miejsc

Popiel (*Mitologia polska. Legendy*)

W Kruszwicy nad jeziorem Gopło rządził bardzo bogaty, ale i bardzo okrutny książę Popiel. Jego żona Niemka była równie dumna i nieczuła na los poddanych. Miał Popiel stryjów bogobojnych i dobrych, których lud wolałby mieć za książąt. Przestraszeni tym Popiel i jego żona zaprosili stryjów na ucztę i wszystkich otruli. Lud przerażony zaczął modlić się do swych bogów, by ci ukarali okrutnego Popiela. Nagle pewnego dnia zamek Popiela został zaatakowany przez gromady myszy. Przerażony Popiel z żoną i świtą postanowił skryć się w wieży na jeziorze Gopło. Lecz i tam myszy ich dogoniły i zjadły. A lud tym razem wybrał na księcia dobrego i sprawiedliwego Piasta, by strzegł praw ludu. Pamiątką po tych wydarzeniach jest stojąca po dziś dzień Mysią Wieża na jeziorze Gopło.

Poznań (Miasta polskie)

Największy ośrodek przemysłowy Wielkopolski. Od 1921 roku odbywają się w tym mieście międzynarodowe Targi Poznańskie. Poznań rozciąga się po obu stronach Warty. Najstarsza część, tzw. Ostrów Tumski, leży na wyspie. W centrum miasta znajdują się gmachy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. W granicach miasta jest pięć dużych jezior, nad którymi urządzone tereny rekreacyjne dla mieszkańców.

cdn.

(„Księżyc / wisi / grochowski, / pół go”) nie następuje jednak powrót do dawnej „swojskości”, do całkowitego „oswojenia” miejsca; Białoszewskiego chroni przed tym, po pierwsze, zredukowanie roli ludzkiego „ja” do roli współuczestniczącego w dramacie codzienności świata, nie zaś jego głównego sprawcy. Człowiek znajduje się w środku procesu przemiany i wzrastania świata, nie dominuje i porządkuje przedmiotów, lecz wraz z nimi współstaje się i przemija („Ale mnie tu narosło/ ale narosło”, „Zarosło / tu mną / jak w studni / a ja / na dnie / już ten utopiony”). Po drugie, świat w swojej codziennej oczywistości odsłania niespotykaną siłę, która pozwala traktować zwykłe wydarzenia w pełni ich niezwykłości („Skąd tyle radości / na widok autobusu? / – bo lecę do okna – / to że czerwony / między blokami? / piąta rano? / ciepło? / mgła? / czy to że / on jedzie / ja żyję?”). Po trzecie, artyście nie pozostaje więc nic innego jak tworzenie swoistego kolażu elementów rzeczywistości („szumów, zlepów, ciągów”, jak formułuje to tytuł książki Białoszewskiego), pisanie „donosów rzeczywistości” (książka Białoszewskiego z roku 1973).

Krytycy piszą nie tylko o podmiejskim charakterze twórczości Białoszewskiego, ale wręcz o jego zafascynowaniu przypadkowymi przedmiotami, swoistym śmietnikiem rzeczywistości. Dla poety nie ma rzeczy straconej, przedmiotu bez wartości, absolutnie zużytego, przedmiotu zbędnego i do wyrzucenia. Postawmy tezę, iż to jedna z cech kultury polskiej, cecha warunkowana najpierw względami sankcji moralno-religijnej (zakaz marnotrawienia czegokolwiek), następnie w latach spustoszeń dokonanych przez gospodarkę realnego socjalizmu – ekonomicznymi (wobec braku towarów i ich niedostępności na rynku, dó jednych ze sposobów przetrwania należała umie-

jętność wykorzystywania przedmiotów starych, wyrzuconych przez kogoś, kto uznał je za niepotrzebne, a które w istocie mogły dla kogoś innego stanowić olbrzymią praktyczną wartość). Jeden z najbardziej znanych polskich artystów współczesnych Mirosław Bałka (ur. 1958) zafascynował właśnie użyciem dla swych rzeźb i instalacji starych, pozornie zużytych i nikomu nie potrzebnych rur i przewodów. W świetle Bałki, jak na przedmieściach Białoszewskiego, nie ma przedmiotów zbędnych, wszystko podlega ekonomii „impro wizacyjnego wykorzystania”, „skorodowane” i „stare”, nie ma również podziału na przedmioty „czyste” i „nowe”, wszystko jest równie „przybrudzone”. Niewątpliwie warto też wskazać, iż już na początku lat sześćdziesiątych wybitny polski artysta Władysław Hasior nobilitował w swych rzeźbach i instalacjach przypadkowy przedmiot, odnajdując jakby magiczny wymiar śmietnikowych znalezisk.

Świat Białoszewskiego jest luźną strukturą przypadkowych zdarzeń pozbawioną narzuconej faktury fabularnej, wolną od przyczynowo-skutkowej organizacji historii jako serii wielkich „wydarzeń”. Stąd *Ulisses* (jako heros świata antycznego, jako protagonista wielkiej epepej, a także jako ten, który użyczył swego imienia książce Joyce’a) staje się „ulizem” (wprowadza nas już nie w krąg śródziemnomorskiego mitu i wielkiej epiki, lecz w obszar małej, podmiejskiej narracji pozbawionej przygód i wieńczącego wszystko, oczyszczającego rozwiązanie): „Pielęgniarka do pielęgniarki w zwykłe goście w Otwocku w maju po południu, ta nałała tej, co przyszła, wódki, i sobie, i tak gadały, ja byłem też, nie piłem, dzieci przelatywały, ta dołała tej, co przyszła, znów, a ta, co przyszła, tak opowiadała” (*Donosy rzeczywistości*, s. 190). Etyka podmiejskiego świata Białoszewskiego, tak przecież geograficznie ograniczonego i zawężone-

cd.

Poznań znany jest m.in. z buntu robotników w 1956 r., zwanego „poznańskim czerwcem”. Był to strajk generalny i masowa demonstracja uliczna po niedotrzymaniu wcześniejszych porozumień płacowych. Decyzją Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej została stłumiona siłą. Poznań został spacyfikowany przez wojsko. Zginęło wtedy ponad 70 osób, kilkaset było rannych. Wydarzenia te upamiętnia pomnik „Poznański czerwiec 1956” postawiony ofiarom wydarzeń dopiero w 1981 r.

go, paradoksalnie wspiera się na otwarciu i nie na odstraszeniu i unikaniu tego, co „obce”, lecz na takim „stróżowaniu” temu, co „domowe”, by „dom” mógł stać się miejscem zapraszającym, oazą schronienia, otwartą na gości. Skoro człowiek jest, jak pisze Białoszewski, „drzewem chodzącym”, skoro etos wędrowca jest przesłaniem poety, zatem nie zdziwi nas to, że Białoszewski widzi się jako „latarnika” i „stróża” („ja / stróż / latarnik / nadaję / z mrówkowca / nie zabłądźcie. / Bądźcie”).

Lista wybitnych polskich artystów współczesnych, dla których problem świata i losu człowieka stanowi perspektywę, w której ujmują zagadnienie tego, co „domowe” zawiera wiele nazwisk. Wspomnijmy tylko niektóre: Magdalena Abakanowicz ze swymi rzeźbo-tkaninami, Tadeusz Kantor z działalnością happeningową i teatralną, Władysław Hasiór ze swoimi sztandarami procesyjnymi, Jerzy Nowosielski zafascynowany estetyczną i filozoficzną tradycją ikony, Roman Opałka i jego obrazy liczone, Leszek Mądzik ze swoją niezwykłą sceną plastyczną, w której główną rolę gra ciemność i światło, a aktorzy odgrywają jedynie rolę marionetek, Andrzej Szewczyk eksplorujący ideę pisma.

Ewa Wąchocka

Polski teatr współczesny: tradycja i awangarda

Teatr polski ma swoje osobliwości, które trudno zrozumieć bez pobieżnej choćby znajomości jego przeszłych dokonań i rozwoju. Silne tradycje teatru politycznego i filozoficzno-moralnego, słabsze – obyczajowego; bogata tradycja wiersza scenicznego, mocne związki dramatu i poezji, niemal zupełny brak rodzimych form salonowej komedii bulwarowej, która po dziś dzień ma poważne znaczenie w teatrze zachodnioeuropejskim; wreszcie wielki dramat romantyczny i symboliczny, bardzo odrębny, prawie nieporównywalny z dramatem innych krajów – oto kilka spośród tych polskich osobliwości. Ich wpływ na kształt i charakter poszukiwań sceny współczesnej jest niekiedy trudno uchwytne, choć niewątpliwy. Dzisiejszy rozkwit inscenizacji poetyckiej, umownej, operującej skrótem i metaforą, bogatej w elementy widowiskowe, łatwiej zrozumieć, gdy ma się w pamięci pewne istotne zjawiska i dążenia z przeszłości. Łatwiej też zrozumieć dość nikłe zainteresowanie teatrem werystycznym, a duże i wielorakie awangardą.

O stylu teatru w Polsce decyduje w ogromnej mierze inscenizator. Narodziny sztuki inscenizatorskiej liczy się na ogół od czasów działalności **Stanisława Wyspiańskiego**. Teatr inscenizatorski wiąże się u nas bowiem dość długo z określonym repertuarem: wielką literaturą romantyzmu i neo-romantyzmu.