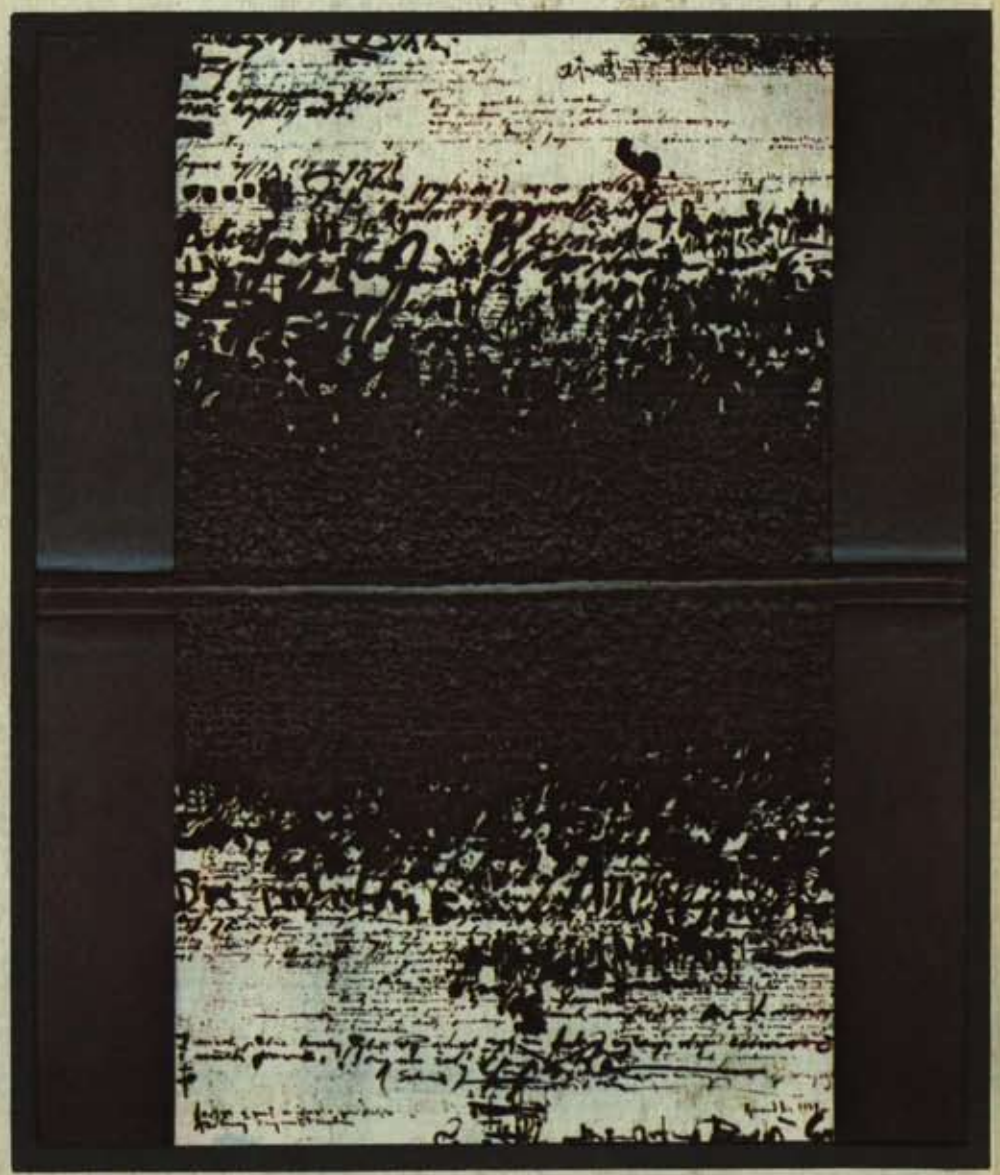
Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 45,—

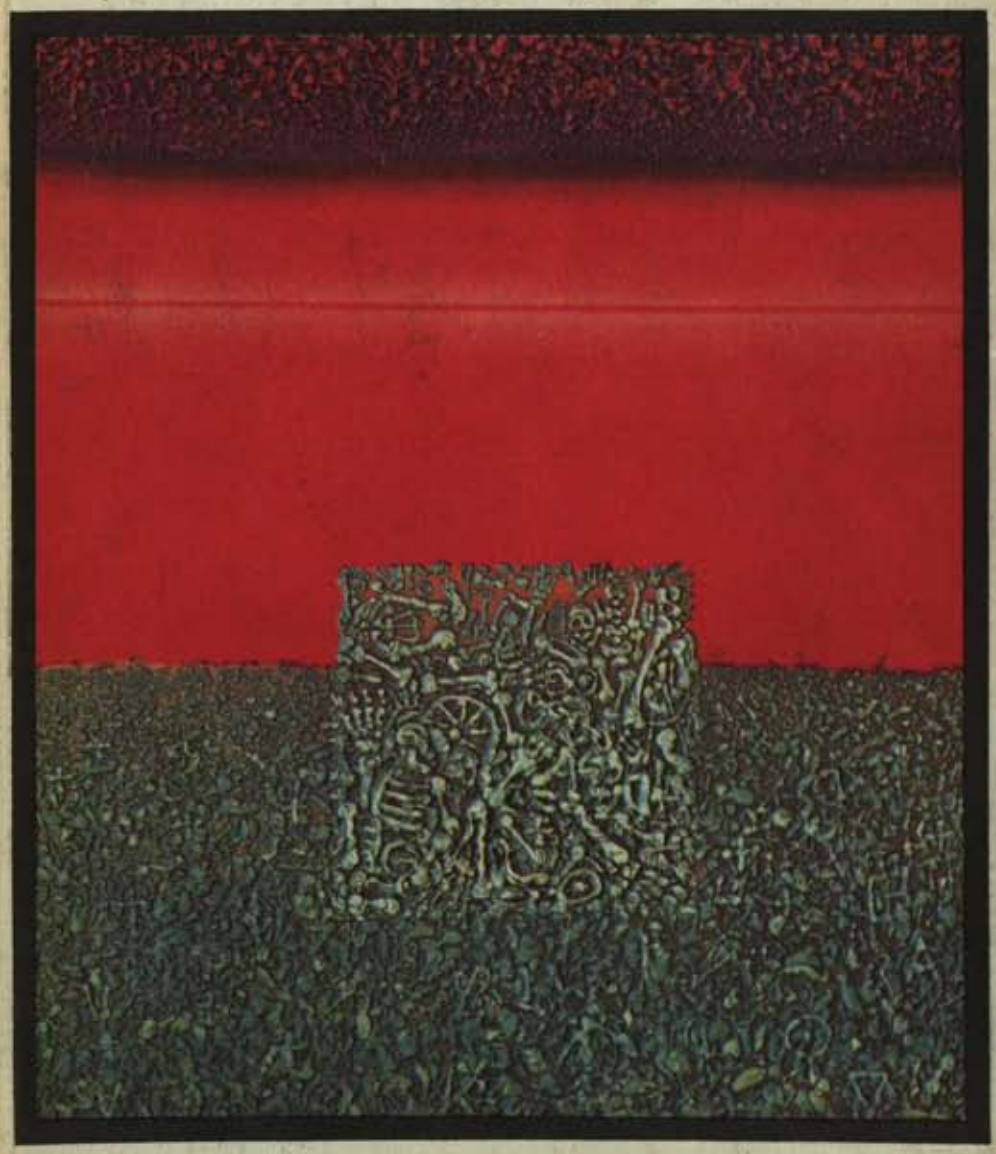
AKCENT nr 1 (5) 1981

a akcent

nr 1(5)1981

literatura i sztuka

kwartalnik



akcent

rok II
nr 1 (5) 1981

a akcent

literatura i sztuka
kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

KOLEGIUM REDAKCYJNE

ZBIGNIEW W. FRONCZEK (proza),
JERZY K. MISIEC (sekretarz redakcji),
ANDRZEJ W. PAWLUCZUK (krytyka i eseistyka),
JAN POPEK (plastyka), *ZOFIA WÓJCIKOWSKA*,
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (przewodniczący),
BOHDAN ZADURA (poezja i przekłady)

Projekt okładki
i karty tytułowej
JAN POPEK

Wydano przy pomocy finansowej
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1981

PL ISSN 0208-6220

SPIS TREŚCI

Wacław Oszajca: *wiersze* /7
Antonina Mioduchowska: *Sekret mojej babci* /13
Dorota Mazurek: *Między poezją a propagandą* /29
Wiesław Aleksander Kałabun: *wiersze* /42
Jerzy Krzysztof Misiec: *Proszę pisać, redaktorze* /48
Jan Sochoń: *Niezdolność mowy, niezdolność serca* /54
Władysław Zawistowski: *Geografia* /70
Andrzej W. Pawluczuk: *Rozbiór świadomości* /75
Wojciech Kawiński: *wiersze* /94
Tadeusz Kwiatkowski-Cugow: *Szybki* /99
Piotr Grauman: *Do siebie — od siebie* /113
Zygmunt Mikulski: *Przez biel* /118
Gdzie sztuka nie jest akuszerką (fragmenty rozmowy Piotra Sommera z Tomem Paulinem /125
Wiersze poetów brytyjskich: John Fuller /132, David Harsent /136, Jeffrey Wainwright /139, Craig Raine /143, Tom Paulin /146, Frank Ormsby /149

PRZEKROJE

Nowa proza — mistyfikacja czy fakt?: A. W. Pawluczuk *Gra o pietruszkę*, K. Pysiak *Kompleks bękarta*, J. Rosłan *Usnąć i zapomnieć*, A. Staniszewski *„Radość tworzenia"* /152

PLASTYKA

Ryszard Lis /169
Krzysztof Paczuski: *„Kawał człowieka"* /172

TEATR

Sławomir Magala: *Polski teatr studencki jako ukryty ideał kontrkultury* /**174**

SŁOWA I METODY

Jerzy Święch: *Historiografia heroiczna* /**187**

LISTY NIE WYSŁANE

Zbigniew W. Fronczek: *List od Czesława Miłosza* /**190**

OBYCZAJE

Krzysztof Wileński: *Nie ma fuchy dla chochoła* /**193**

WACŁAW OSZAJCA

zwyczajnie o profesorze B.

profesor ma zawsze pod ręką
kilka piór ołówków i gumek
do ścierania
spory księgozbiór
maszynę do pisania
parę książek wydanych
i parę w zamyśle

profesor ma chore serce
które leczyli w szpitalu

profesor modli się na łacińskim brewiarzu
jak przystoi prawdziwemu księdzu
i jak stara dewotka codziennie
na różańcu

profesor zajadle wykłóca się o najdrobniejsze
subtelności filozoficzno-teologiczne
jest bezwzględny dla naszej pysznej głupoty
i bezradny wobec drżących warg
niezbyt lotnego studenta

profesor zarywa noce i dnie
choć lekarze kazali przyhamować
profesor boi się że nie zdąży
tam gdzie już od dawna mieszka

żonom moich przyjaciół

kiedy oni
artyści
kłócą się o szkoły w nadrealizmie
kubizm w poezji
o miejsce dla kakofonii w muzyce
one
siedzą zasłuchane w barwę słów na ustach

w każde poruszenie ciała w zapach potu
podają herbatę i nalewają wódkę
i czekają nocy
tam poezja
bezsłowna już
pozamyślna
radośnie smutna
w bezruchu tańcząca
w arytmii muzyki bezdźwięcznej
w pejzażu jednokolorowej tęczy
odrzucają dzień
jak zwietrzały kamień

zwornik

tak
to ja jestem granicą światła
we mnie zbiega się wschód z zachodem
północ z południem
wystarczy mój jeden krok
i już przesunąłem
przeniosłem w sobie ten zwornik
magnetyzmu i światła
to ja jestem jestem
praziemią i praoceanem
początkiem życia w ogniu i wodzie
w duchu i ciele
to ja zarazem sacrum i profanum
chrzczę ciebie Boga imieniem
które nieustannie zgaduję
to ja człowiek który tobie i samemu sobie
staje się obrazem i podobieństwem
to czynię
cierpiąc w radości że wiem nie wiedząc

między grobami

stare
kobiety
wdowy czarne
opuszczone gniazda
w których już nigdy nie zamieszka ptak
pnie wydrążone pełne woskowych plastrów
z których miód ktoś wykradł
snują się między masztami

z żaglami jeszcze zwiniętymi
wznosząc ku słońcu twarze
zamknięte szare muszle
pełne uwięzionych pereł

czekają na odpływ
wtedy przyjdzie poławiacz

jutrznia

tych parę guzików rozpinają ciągle
te same opuszki palców
gumkę spokojnie rozciąga
codziennie ta sama ręka
łóżko pachnie bielą
taką samą co wczoraj
co przed laty
ta sama obszerna koszula
odstaje od ciała jak druga skóra
nigdy nie zraniona
nim przyjdzie sen przychodzą oni
cedry Libanu
wyniosłe jak kolumny świątyń
śniadzi jak pustynne namioty
na wargach niosąc chłód wieczornej rosy
przychodzą one
kwiaty pustyni
smukłe trzciny znad jordanu
łagodnym gestem rąk uspakajając
spłoszone jak owieczki piersi

cudowna fatamorgana
z każdym rankiem dalsza

w mojej oazie
zazdrosna Miłość której zdradzić
choć chcę nie zdołam
i dzieci bez matki bez ojca

z każdym dniem żywsza bolesna radość

pojednanie

pojednanie
stare kobiety mówią
że smutek i radość

to jedno choć nie to samo
to jakby ta sama droga
przemierzana raz w tę
raz w tamtą stronę

teatr Szajny

ostatni dzień
śmietnik
ludzkich i zwierzęcych kości
kloaka przeżutej ziemi
krwi zropiałej przemieszanej z uryną

ze wszystkich stron zstępuje
anioł muzyka
i kości obrastają ścięgnami
krew ożywa
znowu trzeba będzie ćwiczyć
zginanie stawów
prostowanie kręgosłupa
gestom nadawać znaczenie słów
słowom przywracać sens znaczenia

a przecież był już człowiek
w połowie drogi

prośba Joanny

naucz mnie rozumieć wiersze
i powiedz mi jak opisać staw
żeby w nim było migotanie twoich oczu
drżenie warg przed przebudzeniem
i łagodność rąk Boga
z których mam wszystko od ciebie
i żeby nadal
był to ten sam staw
z paroma spróchniałymi wierzbami i
z kładką dla kobiet piorących bieliznę
zieloną wodą obrośniętą szuwarami

czym jesteś

matką
to tylko porównanie
domem lub ziemią

mogą spalić albo rozgrabić
bądź ostatnim
wieczorem września
kiedy wiatr książę południa
z brzozą królewną północy
tańczy polkę
kiedy róże na pożegnanie
całują ogrodnika w rękę
bądź takim właśnie wieczorem
być może gdzie indziej piękniejszym
ale możliwym tylko tutaj

tam gdzie jest tablica poświęcona Krzysztofowi

podobno tablica pamiątkowa
nie jest na tym domu
gdzie cię zastrzelili
podobno i data nie jest pewna
po latach powiedzą
że i grób jest tylko domniemany
czym więc jest pewność
dat i miejsc
skoro śmierć to też
tylko prawdopodobieństwo
metafory

egzegeza

prawdopodobnie
żłób był kamienny
jeśli Józef rozpalił ogień
dym gryzł w oczy
do sandałów kleiło się owcze łajno
prawdopodobnie tak było
jeśli było w Betlejem

scenę z aniołami
łagodnymi pasterzami
i hojnymi mędrcami
dopisano po zmartwychwstaniu

ale kłamstwa w tym nie ma
jak w poezji

modlitwa przed kazaniem

ja nie jestem światłem
nie spożywajcie mojego ciała
nie pijcie mojej krwi
nie dowierzajcie mojemu słowu
nie ufajcie moim dobrym uczynkom
nie chodźcie za mną
ja drogą nie jestem
znam tylko źródło
skąd światło przychodzi

znak

jeśli jest tylko jeden poeta
śpij spokojnie
jedz powoli
dzieci jeszcze nie ródź
domu nie wznoś

masz jeszcze dużo czasu

kiedy powiedzą
że jest ich zatrzęsienie
że bredzą jak psychopaci
i jak szarańcza obgryzają
świadomość z trzeźwości
nie zasypiaj
wszystkiego nie zjadaj
napisz testament
uciekaj z domu

czasem jedna jaskółka
sprawia zimę

Wacław Oszajca

Psalm 123,4.

4. *Nad miarę nasycona jest dusza nasza* * *drwinami możnych i pogardą pysznych.*

przeł. Czesław Miłosz

ANTONINA MIODUCHOWSKA

SEKRET MOJEJ BABCI

Same panie. Dość długo żyłam wśród samych kobiet. Wiele do dziś cieszy się jako takim zdrowiem, niektórym zaś umarło się jeszcze przed moimi narodzinami. Mimo to ciągle były pośród nas. W tych latach, gdy telewizor nie trafił jeszcze pod każdą strzechę, lubiano wieczorami gawędzić. W rozmowach ożywały panie z portretów i zdjęć, odradzał się świat, który zamieszkiwały. Odmienny, ale nie mniej realny niż nasz. Był bliski moim starszym paniom, poruszały się po nim zwinnie i bezbłędnie, jak ryby w wodzie. O tych, które na wieki w nim pozostały, mówiły nigdy nie wymieniając słowa „nieboszczka". Niby plotkowały podczas ich krótkiej nieobecności, często chwaliły, czasem ganiły, niekiedy podkpiwały.

Nic dziwnego, że od razu widziałam to wszystko ich oczami, że od razu zgodziłam się z współistnieniem mnogości różnych światów...

Zresztą może to dopiero teraz, gdy jestem z dala od mych pań, różnica między światami żywych i umarłych tak zupełnie się zatarła, gdyż wspomnienia, czy o żyjących czy o umarłych, mają ten sam mechanizm odrealniający, usuwający szczegóły na dalszy plan, mają więc ten sam smak.

Same panie miały jednakże swego męskiego bohatera. Był nim Józik, który wniósł do rodzinnego eposu elementy folkloru apaszowskiego. Byli też inni mężczyźni, żadna z pań oczywiście nie przyszła na świat bez ich udziału. Lecz oni znów szybko znikali gdzieś w szerokim świecie. I kobiety same kształtowały kolejne kobiety. Łańcuszek się ciągnął, wydłużał się. Tworzył rodowód — po kądzieli, który można by odtworzyć wymieniając ich imiona. Ale na co to komu? Kogo poza mną mogą obchodzić? Warto tylko powiedzieć, że w szeregu imion kilkakrotnie i z pewną regularnością pojawiało się imię Antonina. Ta oraz kilka innych cech spowodowały, że ciąg ten widzę jako różową, staroświecką wstążeczkę, uwiązaną w grzeczną kokardkę. Coś niby winieta pod ich wspólną podobizną w mojej pamięci.

Panie te są nieprzerwanym ciągiem życia, którego początku zapewne bym nie umiała prześledzić. Znam go od kilku zaledwie pokoleń. Wspomnienia moje zależne są od wspomnień mej babci. Jej zaś pamięć sięgała tylko do jej własnej babki. I to ograniczenie też miało swój sens, ponieważ pani Antonina Rutkow-

ska, od której zaczyna się historia, była oczkiem zaszczepionym nierozważnie na okazałym drzewie szlacheckiego rodu Downar-Zapolskich, oczkiem, które dało początek niedużej gałązce osób dalej tu wymienionych oraz innych nie wymienionych nigdzie.

A rzecz zaczyna się tak.

Żył sobie szlachcic na zagrodzie. Żył i stopniowo biedniał, aż stał się bardzo biednym szlachcicem.

Matka moja, która była już prawdziwą proletariuszką, co poza łańcuchami nie ma nic do stracenia, zawsze się śmiała, kiedy mówiono o biednym Downarze.

„Był biedny — powiadała — miał biednego ekonoma i biednego stangreta, nawet jego kucharz był biedny".

Jednakże był pewnie na swój sposób ubogi. W końcu zaś zbiedniał tak, że gdy umarła mu żona, ożenił się z guwernantką swych sześciorga dzieci. Tak, oczywiście, z panną Antoniną. Czy to było wyrachowanie (żeby jej więcej nie płacić), czy może upadek moralny, który podobno niemal zawsze towarzyszy ubóstwu? Kto by dociekał i któż by zgadł. Tak czy owak do szóstki biednych szlacheckich dzieci dołączyła z czasem nie mniej biedna trójka dzieci pani Antoniny. Najbiedniejsza zaś była ostatnia Wandusia.

Czemu najbiedniejsza?

Ano przecież każdy wie. Kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje (a jak późno — to nie daje). Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi itd. Czyżby nie rozjaśniła sprawy mądrość ludowa, nie poprowadziła myśli państwa we właściwym kierunku? Na wszelki wypadek służę tłumaczeniem.

Córek obojga małżonków było sześć. Pierwsza dostała jakiś tam nieduży posag i wojskowego, druga odrobinę mniejszy i prawnika, trzecia jeszcze mniejszy i zwykłego szlachcica bez posady, a szósta, Wandusia, która już była sierotką z racji śmierci ojca, gdy nadeszła jej kolej do zamęścia, nie dostała nic, ponieważ nic już nie było do dostania.

Pozostało jej albo w ogóle za mąż nie iść, albo wyjść za byle kogo. Pewnie, że nie za szlachcica. Za biednego sąsiada od kilku dobrych lat urzeczonego jej pańską urodą, starszego od niej o lat dwadzieścia Iwana Szalkiewicza.

Fanipol. Resztki kościoła (a wówczas stał cały, biały, odrobinę zszarzały od słoty). Ruiny pałacu (a wówczas dumnie wznosił się na pagórku, zamieszkany przez hrabiostwo). Cmentarz zaniedbany, z porozrzucanymi nagrobkami tych, co kiedyś żyli pomiędzy kościołem a pałacem. Miasteczko nie wymarło. Życie w nim nie ustaje, choć ruch ten trudno jest dostrzec nam, mieszkańcom dużych miast.

Żyje się. Ale chodzi mi akurat o tych, którzy już zmarli, a żyli tam kiedyś i podziwiali opisaną scenerię i zapewne nie podejrzewali nawet, że nie minie sto lat, a ruiny gmachów wznoszących się ponad ich chałupy i dużo trwalszych skutecznie zarosną trawą.

Zabrała mnie tam ze sobą babcia. Postałyśmy w kolejce do sklepiku, który znajdował się w jednym z ocalałych pałacowych budynków gospodarczych. Zmęczyłyśmy się tym staniem na skwarze i później siedziałyśmy w cieniu starego rozłożystego klonu na wielkiej kamiennej płycie (wtedy bym powiedziała — na kamieniu, a to by znaczyło — głaz polny). I te kamienie najrozmaitszych kształtów wzbudzały we mnie niepojęty respekt. Może wyczuwałam za nimi jakichś olbrzymów, do których te kamienie należały i którym do czegoś służyły. Na przykład do przerzucania z prawej ręki do lewej albo do układania w gustowne stosy. Czułam respekt równy chyba temu, z którym patrzymy na dolmeny lub resztki świątyń megalitycznych.

Jednakże wtedy nie ukończyłam jeszcze ani jednej klasy jakiejkolwiek szkoły. Prawdopodobnie to właśnie powodowało ów niewłaściwie stopniowany respekt. Później (nie za rok, nie za dwa — słowem — o wiele później) kamienie straciły dla mnie na tajemniczości. Respekt obniżył się do stosownego poziomu, natomiast spod tych przygasłych emocji przedostał się smutek. Sam tylko smutek przemijania.

— Hej, hej — chodziła pani Wanda po lesie i pohukiwała. Zgubiła pani Wanda męża i nawoływała — hej, he-ej.

Lekkie to jej „hej, hej" gdzieś tuż nad nią wirowało nie dolatując do męża. Jakież to nieprzyjemne w szczerym borze zabłądzić i w dodatku wieczorem. Trzeba było działać bardziej stanowczo.

— Daruj Boże ciężki grzech — przeżegnała się pani Wanda — Iwanie!!!

— Dlaczego to był ciężki grzech?

— A bo ja wiem. Tak babcia uważała. Jednak był dziadek o te dwadzieścia lat od niej starszy... Może głupio jej było zwracać się do niego po imieniu. Chyba tak. Podobno zawsze jakoś tam lawirowała, żeby nie powiedzieć wprost — Iwan. O, jak na przykład ty do swojej teściowej... Nie przyzwyczajona była.

Sześcioro dzieci miała pani Wanda i maleńkiego męża. Że maleńkiego, to widać na zdjęciu rodzinnym. Drobny, chuderlawy pan Szalkiewicz siedzi na wymyślnie rzeźbionym fotelu i promieniuje pogodą ducha. Ma cienkie, ciut rozwichrzone, dziecięce włosy i rzadkie jak u Chińczyka siwe, obwisłe wąsy. U jego boku, z ręką wspartą o fotel, wznosi się dumnie majestatyczna sylwetka prababci o pysznym biuście i władczym spojrzeniu. Wkoło zaś dziatki, dziatki — od całkiem dorosłych do całkiem małych.

swym znajomościom, załatwiła mu posadę kolejowego stróża. Przenieśli się do Fanipola, dostali niedużą działkę oraz domek przy samej kolei, który nazywali „budka". Pieniędzy pradziadek nie przepijał, ale nie można było o nie prosić w dniu wypłaty. Pradziadek lubił ze trzy dni je w kieszeni ponosić, poczuć się człowiekiem niebiednym. Później zaś pokornie oddawał małżonce i więcej już się nimi nie interesował. Aha. Jeszcze od czasu do czasu bijał panią Wandę.

Patrzyłam na zdjęcie rodzinne na twardym kartonie z pieczęciami mińskiego fotografa i myślałam: „Jak to możliwe, żeby ten mały i potulny mój pradziadek bił tę dużą i pełną godności prababkę? Nawet tak czysto technicznie". Przysięgam, że nigdy nie przeszła mi przez głowę myśl: „dlaczego"?

Józik i Amelka chodzili do szkoły razem. Nie do jednej co prawda klasy, ale ponieważ wszystkie cztery klasy znajdowały się w tej samej izbie, na jedno wychodziło.

Józik byłby się uczył dobrze, miał zdolności. Jednakże był z niego niesamowity leń i urwis, skoro nauczycielka stale powierzała Amelce przykrą i niewdzięczną funkcję zawiadamiania rodziców o jego złym sprawowaniu. Amelka wprost nie mogłaby tego nie zrobić, taka układna była to dziewczynka, mimo że Józik wymyślał jej „Uśśś ty, dyska" i targał za warkocze*.

Józik próbował zrobić wstyd Amelce — starannej uczennicy. Z początku szczekał jak pies, udając, że odgania tego natręta od rozwartego okna, przy którym siedział. Nauczycielka jednak wyczuła, o co chodzi, i w rewanżu poprosiła go o wyrecytowanie wiersza zadanego na dzisiaj. Józik dokładał moc starań, żeby jak najlepiej go odczytać z książki, ale i na tym go przyłapała, został więc wystawiony za drzwi klasy na szkolny ganek z książką w ręku po to, by się go wreszcie nauczył.

— W to mu graj — myślała Amelka. Bez zazdrości, oczywiście. Wiedziała po prostu — w to mu graj.

Była już wiosna. Wałęsały się znajome niefrasobliwe kundle z mokrymi, ubłoconymi brzuchami. Po wielkiej kałuży człapały i pływały kaczki. W kałuży płytszej kąpały się wróble i otrząsając się po kąpieli wzniecały nad sobą tęczowe wachlarze bryzgów.

Drogą szedł kudłaty i łachmaniasty dziad żebrak.

— Pochwalony — powiedział. — Ofiaruj ubogiemu co łaska, chłopczyku.

— Ja nic nie mam — odpowiedział Józik i nagle wymyślił: — Ale gdyby dziadek tu pod drzwiami postał z tą książką, to dziadkowi by nauczycielka później dała.

*) Dyską w rodzinie kolejowego stróża nazywano czerwoną tarczę na patyku do pokazywania nadjeżdżającym pociągom. Mela zaś miała wówczas okrągłą buzię o jędrnych i tak intensywnie różowych policzkach, że aż przypominających barwą ową tarczę.

Dziad po niedługich wahaniach ustawił się z książką pod drzwiami. Józik zaś poleciał sobie ulicą przeskakując kałuże i płosząc ptactwo spacerujące i zażywające kąpieli. I już w krótkim czasie wszelki ślad po nim zaginął, a gdzie prowadził, też nikt z obecnych nie raczył pamiętać.

— Szalkiewicz — zawołała nauczycielka pod koniec lekcji. Nikt się nie odezwał. Wyszła więc na ganek, a za nią we wszystkie okna powysuwały się dziecięce buzie, ciekawe, co też nowego wykręcił ten Szalkiewicz.

Na ganku miast niego stał zgarbiony dziad z długą rozczochraną brodą i wpatrywał się mętnawymi niebieskimi oczami w otwarty podręcznik. Na widok nauczycielki przerwał kontemplację.

— Ofiarujcie ubogiemu co łaska? —powiedział.

— A gdzie Szalkiewicz? — ni w pięć, ni w dziesięć zapytała zbita z tropu nauczycielka.

— Co łaska — odpowiedział.

— Mela, żebyś mi natychmiast odnalazła i przyprowadziła brata.

„Aha. Szukaj go teraz" — myślała Amelka. — „Gdzie go znajdę? A gdybym nawet znalazła, toż za nic w świecie nie da się teraz do szkoły zaprowadzić".

Ale zwykle nie powierza się zwierzchnikowi swych wątpliwości, choćby i najsłuszniejszych. Tak też Amelka — grzeczna dziewczynka — słowem się nie odezwała i poszła wzdłuż wiosennej, zielenią zakwitającej ulicy w kierunku domu. Że w kierunku domu, to się wyjaśniło później. Z początku Amelka szła przed siebie. Nauczycielce natomiast zdawało się, że jej uczennica idzie w kierunku zniknięcia Józika.

Ktoś by pomyślał o Amelce: „Oto dziecko bez wad — grzeczne, układne". Jednak rodzic jej — pan Szalkiewicz — jedną przywarę dostrzegał wyraźnie. Mianowicie — Amelka szalała za dziećmi, nawet nie bez wzajemności, ale to jej nie usprawiedliwiało.

Najbliższy sąsiad, zwierzchnik kolejowego stróża, pan Jan Suszyński powiedział kiedyś jej rodzicom: „Moje dzieci tak lubią pańską Melę, szczególnie Henio". Amelka akurat bawiła się na podwórku z czteroletnim Heniem. Często bywała u sąsiadów po sól, po olej, po zapałki. Chętnie tam szła i niechętnie wracała, z trudem rezygnując z towarzystwa maluchów. Matka się złościła, mówiła, że ją tylko po śmierć posyłać. Ale nadal posyłała właśnie ją, ponieważ drugą córkę, Tonię, było dużo trudniej do tego namówić.

— Oj, panie — powiedział Szalkiewicz — co ja z joj mam. Utrapienie. Jak dzie ubaczyć dziaciej, tak i lacić za imi. Bajusia kab nie zgubułasia dzie. Treba budzie kamu za niańku addać.

— Już ja ci oddam — powiedziała pani Szalkiewiczowa.

— Pewnie, że nie wolno — powiedziała pani Suszyńska. —

Słyszałam natomiast, że w Warszawie są takie kursy dla wychowawczyń, to by jej akurat pasowało. Zresztą, niech pani poprosi hrabiego, słyszałam, że parę lat temu pomógł się tam dostać córce leśniczego.

W ogródku przy domu Amelka popatrzyła trochę na spiczaste dzioby konwalii, które zdołały już przedziurawić ziemię i powyłaziły z rabatki na świat boży. Niektóre nawet zdążyły rozwinąć się w coś na kształt zielonego rurkowatego lejka. Pociągnęła za klamkę drzwi. Weszła. I naraz wyskoczyła. Rzuciła się gdzie nogi poniosły, w kierunku jeszcze mniej określonym niż przedtem. Możliwe, że wówczas napotkała brata. Lecz polecenie nauczycielki już się zatarło w jej pamięci i ledwo się ćmiło przypomnieniem, że ktoś mało ważny i strasznie dawno temu wymagał od niej jakichś bzdurnych i całkiem nieistotnych rzeczy. Niemal już zapomniała, w jakim celu tak wcześnie wyszła ze szkoły. Wszak działo się to w czasie przeszłym, natomiast teraz od momentu otwarcia drzwi rozpoczęła się nowa era, która bez reszty skasowała wszystkie kłopoty i myśli dawnej.

Co się odwlecze, to nie uciecze. Kara nauczycielki dosięgła Józika w kilka miesięcy później. Tradycyjna kara za wszystkie grzechy popełnione przez ucznia w trakcie kilkuletniej nauki. Po prostu dostał same złe oceny na świadectwie.

Nie można jednak powiedzieć, żeby się specjalnie tym trapił. Co Józik, to nie Amelka, która na samą myśl o złej ocenie dostawała pąsów. Matka również tego się właśnie spodziewała. Myślała — trudno, będzie rzemieślnikiem. A może nigdy nie myślała — trudno. Może nawet z dawien dawna właśnie tak to sobie ułożyła. Zamiast snuć nieziszczalne marzenia, chciała po prostu całkiem do rzeczy, by syn został rzemieślnikiem. Już przecież nie był szlachcicem. Tylko dziewczynki otrzymywały szlachectwo po matce. Synowi stróża kolejowego bynajmniej nie uwłaczało bycie szewcem.

No, może niezupełnie szewcem. To by mogło uwłaczać córkom, gdyby przypadkiem wydały się za szlachciców. A wtedy — brat szewc? Nie. Nie uchodzi. I Józika oddano na czeladnika do farbiarni w Mińsku.

Jakoś poszło mu to farbiarstwo. Wielkie miał w tej dziedzinie sukcesy i zaskarbił sobie takie zaufanie właściciela, że niedługo sam jeden realizował najbardziej wymyślne polecenia. Jeśli czemuś nie sprostał kunsztem, zawsze umiał pomóc sobie sprytem.

Razu jednego pewna dama przyniosła do ufarbowania kupon białego jedwabiu.

— Na jaki kolorek farbujemy? — usłużnie zapytał Józik.

— Chiński wypłowiały, wie pan?

— Ależ oczywiście, oczywiście.

Po odejściu klientki krótko się zastanowił: co też za chiński wypłowiały i ufarbował materiał na żółto.

Gdy klientka zobaczyła swój kupon ufarbowany na żółto, zrobiła duże oczy i wykrzyknęła nieomal:

— Przecież to miał być chiński wypłowiały!

— Ja się, proszę szanownej pani, na fachu znam — schylił się uprzejmie, lecz zarazem z godnością Józik. — To jest najbardziej chiński kolor ze wszystkich możliwych. Dostajemy go z samych Chin, a że wypłowieje — jeszcze się pani przekona.

Nie wiadomo, czy klientkę przekonał. Grunt, że zapłaciła i już nic więcej nie mówiła.

Z czasem właściciel zakładu postanowił przenieść się w głąb Rosji, dokładniej nad dolną Wołgę, gdzie konkurencja, jak opowiadano, była mniej ostra niż w Mińsku. Jako jedynego czeladnika zabrał ze sobą Józika, którego kochał jak syna i cenił jako pracownika. Co tam — Józik sam się cenił — „byłem łuczszyj chimik po wsiej Wołgie" — powiadał, lecz i ja już o tym mówiłam gdzie indziej.

Skutkiem tego wyjazdu znikł Józik na wiele lat z widnokręgu rodziny. I dalsze jego losy potoczyły się nieco inaczej, niż życzyłaby mu matka. Ale nie użalajmy się nad nim zbytnio. Ona też zresztą nie rozpaczała. Bo kiedy się jest szewcem (taki farbiarz, mimo nazwy, to jednak prawie to samo, co szewc), zejście na złe drogi jest już chyba w pewnym stopniu wkalkulowane w życiorys, przeto otoczenia nie zaskakuje, nawet rodzice do tego się przyzwyczajają dosyć łatwo. Zwłaszcza gdy syn nie jest posępnym bandytą, lecz wesołym szachrajem, piątego przykazania nie przekracza, jest sprytny i ma fart.

Pyzatą i rumianą Amelką, aniołkiem z obfitą piersią, przeznaczenie pokierowało inaczej. Bardzo pomyślnie. Załatwiono przyjęcie jej do pensjonatu pani Marii Keller, która prowadziła w Warszawie kursy freblowskie, a kiedyś była narzeczoną pana Henryka. To drugie było oczywiście sekretem pani Keller. Pan Henryk, w czasach ich narzeczeństwa nikomu nie znany młody dziennikarz, miał później nazwisko tak sławne i często powtarzane, że nawet jeżeli nie zostanie wymienione, każdy chyba będzie wiedział, o kogo tu chodzi. A więc spróbuję przemilczeć gwoli chociażby częściowego dotrzymania tajemnicy szanownej przełożonej Amelki.

Dawno temu kochał się pan Henryk w pannie Kellerównie. Mieli się nawet pobrać, lecz wkroczyło przeznaczenie i planowany bieg wydarzeń uległ zmianie, a ich drogi rozeszły się prawie na zawsze.

Przeznaczenie... Co to za potwór tajemniczy, przez nikogo nie widziany? Co to za stwór przedziwny? Jednych nęka, drugich uszczęśliwia. Zielsko zamętu nie do wyplewienia sieje w losach ludzkich...

I czemu nęka nas, natomiast uszczęśliwia innych?

Przeznaczenie — jest to, jak mi się zdaje (tak zresztą zaleca mówić Montaigne, który z kolei zasadza się na niewątpliwym autorytecie Rzymian starożytnych) rodzaj parawanu, którym osłania się sprawców rzeczywistych naszego szczęścia lub nieszczęścia. Osłania się, ponieważ nie chce się zdawać sobie sprawy z ich istnienia, szczególnie, gdy to właśnie my sami jesteśmy winni swych nieszczęść. Lub, w przypadku odmiany na lepsze, nie chcemy wiedzieć, komu winniśmy wdzięczność.

W przypadku Mili Kellerówny parawan ukrywał rodziców, którzy się nie poznali na panu Henryku, a za drodzy jej byli, by być winnymi. Któż się ukrywał pod parawanem przeznaczenia w przypadku naszej Amelki, która zresztą później lubiła, by ją nazywano Mila, podobnie jak byłą przełożoną.

Żadnego parawanu, żadnej tajemnicy — powiedziałaby Amelka. Był to hrabia Czapski.

Nikt nie pytał, ja też nie spytałam: dlaczego spłynęła na nią ta hrabiowska łaska?

Czy odpowiedziałaby? Czy chciała się nad tym zastanawiać? Czy chciałaby przeniknąć umysłem ten drugi, głębszy i nieco mniej widoczny aspekt przeznaczenia?

Tak chętnie, bez pytań i zastanowienia, przyjmujemy dary fortuny.

Wszystko odbyło się bardzo zwyczajnie. Po prostu hrabia kazał przyjść pewnego dnia. Wówczas matka wypucowała Amelkę, obydwie włożyły najlepsze swe suknie i tak się ukazały przed hrabią.

— Czy dobre wyniki miała panna Amelia w szkole? — zapytał hrabia.

— Dobre — odpowiedziała Amelka. — Z rosyjskiego dobre i z historii, ze wszystkiego. Tylko arytmetyka...

— Cóż z arytmetyką?

— No... — zwlekała z odpowiedzią, jakby w nadziei, że hrabia zapomni pytanie — ... umiem wszystkie cztery działania...

— Ale... — podpowiedział hrabia.

— Ale ułamków to wcale nie umiem i nie rozumiem — wyznała szczerze i z desperacją. Opuściła oczy i już czekała, aż hrabia się zdenerwuje i powie, że takich, co to nie znają ułamków, nigdzie nie potrzeba.

— No cóż, bez ułamków się obejdzie, ale czy panna Amelia umie biegle czytać po polsku?

— Tak — ucieszyła się Amelka.

Przez cały zeszły rok uczyła się polskiego. To rodzice wszystkich zainteresowanych zrobili składkę i wynajęli w Mińsku nauczycielkę, młodą i sympatyczną pannę Janinę Bielicką. Zbierano się coraz to w innej chacie, oczywiście z tych większych, i słuchano wykładów. W przypadku zaś czyjejś niespodziewanej wizyty, zeszyty i książki rzucano pod piec i udawano, że się

przędzie lub szyje, wszak wśród uczniów większość stanowiły dziewczynki.

Tak. Dobrze się nauczyła czytać i pisać.

— A więc wszystko w porządku. Niech pani uszyje dziewczynce parę sukien. Lepiej ciemne. Granatową, szarą czy brązową. No i we wrześniu zaczynają się zajęcia.

Z czasem matka dowiedziała się, że z niedaleko położonego majątku Radziwiłłów w tym samym celu wybiera się do Warszawy jeszcze jedna panna w asyście starszej siostry. Umówiła się, że Amelka dołączy do nich. I tak się stało.

We wrześniu 1910 roku czternastoletnia Amelka ubrana w ciemną skromną suknię zadzwoniła wraz z pannami Cwierkównami do domu przy ulicy Senatorskiej. Wpuszczono je i wprowadzono przed oczy przełożonej, której pierwszym pytaniem było „A któraż tu córka kolejowego stróża?"

Pod Amelką ugięły się kolana. Serce zamarło. Tak. Właściwie przez całą drogę myślała tylko o tym, że to niemożliwe. Że z wielkim trzaskiem i ku ogromnemu wstydowi zostanie przepędzona precz. Bo jest głupia wiejska „dyska". A tu taki przepych. Stolica. Zaraz pani powie: „nie potrzeba tu takich" albo grzeczniej, że zaszła pomyłka i pojedzie Amelka z powrotem do domu. Lecz uczuła szturchnięcie w plecy, to starsza panna Cwirkówna popychała ją w kierunku przełożonej i szeptała: „Ucałuj rękę. No, nie stój jak słup". Tak też Amelka zrobiła.

Po prezentacji dziewczynki zaprowadzono do toalety. Amelka stała i rozglądała się dokoła. Było co podziwiać. Biel, połysk, przedziwne sprzęty, gdzieś z sufitu zwisał sznurek. Z reguły sznurki są do pociągnięcia. Więc nie mogła się Amelka powstrzymać i leciutko pociągnęła. Aż tu nie wiadomo skąd syk, plusk, chlupot. Amelka natychmiast puściła sznurek, odskoczyła przerażona, lecz za późno. Mocnym, rozpryskującym się strumieniem lała się skądś woda do dziwnego naczynia. Amelka pospiesznie wyszła, starannie przymknęła drzwi. I stanęła obok usiłując robić wrażenie, że nie ma nic wspólnego z tym, co się dzieje w białym pokoju.

Potem dziewczęta siedziały w jadalni i jadły kurczaki, które zabrała ze sobą z domu Cwirkówna. Długo siedziały nad nimi, skrępowane, zastanawiały się, jakby się do nich zabrać w sposób kulturalny. Lecz pani Keller, zauważywszy zmieszanie, powiedziała, że kurczaki można jeść palcami. Siedziały więc naprzeciwko siebie i jadły, bardzo powoli, małymi kawałeczkami.

Ach ta Amelka. Pośpiesznie uczyła się królów polskich: Leszek Biały, Leszek Czarny, a na czele pocztu Piast Kołodziej — najłatwiej to spamiętać. Pedagogikę wykładała sama przełożona i był to przedmiot nietrudny. Jeszcze przyjemniejszym przedmiotem był slojd. Mówiąc zaś zrozumiale były to robótki ręczne, gdyż mniej więcej tyle znaczy szwedzkie słowo „slojd". Przedmiot ten, mimo ukrytej pod egzotyczną nazwą banalności, był tępiony przez władze — najprawdopodobniej właśnie z powodu nazwy. I w tajemnicy przed hrabią Tollem wykładany

był przez pannę o nazwisku całym w rewolucyjnych poblaskach. Przez pannę Anielę Luxemburg.

Czy była to krewna Róży? Jeżeli tak, to prawdopodobnie dość daleka. Zresztą nigdy się na ten temat nie wypowiadała, zwłaszcza przed uczennicami. Chodziła sobie pomiędzy ławkami i dawała wskazówki co do roboty.

Ach, nie powiedziałam przecież, czym się na lekcjach slojdu zajmowały panny przyszłe freblanki. Wycinaniem laubzegą. Tak. Tak. Były oczywiście oprócz tego i inne prace. Na przykład robienie zabawek z papieru, szyszek, skorupek od jaj. Przede wszystkim jednak wypiłowywano. I choć dziewczętom nie brakowało pilności — nikt i nigdy nie potrafił zbliżyć się w mistrzostwie do panny Anieli. Jej nieprześcignione prace mogły by być gwiazdą wskazującą drogę do naśladowania, gdyby któraś z uczennic chciała tą drogą postępować.

Pierwszą pracą Amelki były kontury dwóch butów wycięte z dwóch prześlicznych deseczek jaworowych, umocowane na trzeciej deseczce. Miał to być stojak do gazet. Może by lepiej było go narysować tak, jak robił to w przypadkach trudnych do opisania słowami pastor Stern. Ale poniecham. Niezbyt mi zależy na uzmysłowieniu przez czytelnika dokładnych kształtów tego przedmiotu, pożytecznego, aczkolwiek nie odgrywającego w tej opowieści najmniejszej roli.

Tym bardziej, że oczekuje naszej uwagi wydarzenie większej rangi. Albowiem panna Aniela Luxemburg załatwiła dla Amelki jej pierwszą pracę. Zauważyła jakoś, że Amelka rezygnuje z płatnej wycieczki. Dowiedziała się w czym rzecz i rozmówiła się w tej sprawie z przełożoną.

Dzięki jej protekcji trafiła Amelka do domu państwa Grosserów. Trzeba było po śniadaniu odprowadzać do parku ich trzyletnią córeczkę Marynię. Pan Bolesław Grosser był adwokatem, pani Grosserowa — lekarzem. Nikt więc z nich nie miał na to czasu.

W ogóle dziwna to była rodzina. Nie wierzyli w Boga. Amelkę też uprzedzono, żeby dziecku nic o Nim nie mówiła. „Bo to śliska ławka" — tak powiedziała jej panna Róża, która bywała niekiedy u Grosserów. „Kim jest panna Róża?" — zapytała jakoś Amelka panią Grosserową. — „Panna Róża to nasz przyjaciel". Przyjaciel? W domu mówiło się: to sąsiad, to kuma, a to kucharz pana hrabiego. Jakież dziwne było tu wszystko.

Starsza pani Grosserowa czytała książkę jakiegoś Amerykanina pod tytułem „Sybir". I tak płakała, że syn zmuszony był ją pocieszać: „Przecież nikt nie płacze, gdy podczas czesania wydartych zostanie kilka włosów. Od tego się jeszcze nie wyłysieje".

Czy musimy w końcu wszystko z Amelką komentować? Jak powiedział, tak powiedział. Byle starszą panią pocieszył.

Później, już w Mińsku, po rewolucji, pomyślało się Amelce, że chyba był z tego Grossera nie lada rewolucjonista. Imię jego nadano wówczas klubowi żydowskiemu, w którym bywała

czasami. Racji jej tam bywania już nie będę wyłuszczała. Za daleko bowiem odbiegłaby ta dygresja od wyjściowego tematu.

Mogę jeszcze pokrótce dopowiedzieć to, czego Amelka nigdy nie wiedziała. Natomiast ja wiem, może dlatego, że jestem o wiele bardziej ciekawa. A więc wiem, że pan Bronisław był czołowym działaczem Bundu (kto nie wie, co to jest Bund, niech sam sobie w encyklopedii zobaczy), że umarł młodo, w wieku zaledwie 28 lat w Petersburgu, na tyfus. I odtąd stał się żydowskim bohaterem. Pani Grosserowa zaś, Polka, miała z Bundem mało wspólnego i należała do PPS, później do PPS-Lewicy, a z czasem do KPRP i KPP. Umarła w roku 1937 na zapalenie płuc w więziennym szpitalu w Moskwie.

No i już. Po co zatrzymywać się na dłużej w pobliżu polityki. Szybko z powrotem do Amelki, do nauki, do szkoły freblanek.

Więcej już kłopotu miała Amelka z rysowaniem. W domu się w to nie bawiła. Tu zaś nie chodziło o namalowanie byle kwiatka lub czegoś w tym rodzaju. Tu uprawiano rysowanie z natury. Pan profesor stawiał na stole popiersie i proszę — maluj, jak umiesz. Najbardziej jednak utkwiło w pamięci Amelki rysowanie wrony. Pan profesor przyniósł taką jedną wypchaną. Amelka patrzyła i rysowała, bardzo uważnie patrzyła, bardzo starannie rysowała. Lecz gdy pan profesor obejrzał jej pracę — powiedział, że wyszedł gołąb. Ale od czegoż jest pilność. Amelka znowu rysowała. I w każdym następnym rysunku gołąb coraz bardziej stawał się wroną. W końcu końców ostatnia wrona podobizna była wzięta na wystawę jako symbol wielkiego sukcesu osiągniętego przez pracowitość. Język, literatura, geografia — wszystkie te przedmioty razem nie sprawiały Amelce tyle trudności, co higiena z podstawami chemii i biologii. Wykładał to prawdziwy doktor. I nic tu Amelka nie rozumiała. Ani tego, o czym mówiono, ani tych dziwnych słów, których używał profesor. W życiu takich słów nie słyszała. Nawet nie podejrzewała, że istnieją takie dziwoląg, a poza tym cokolwiek oznaczają. Profesor zaś miał taki groźny wygląd. Czarne, spiczaste wąsy i też spiczasty, świdrujący wzrok. „Witriol" — był podobny do tego dziwacznego słowa: witriol-świdriol. Przenikliwy pan profesor na pewno wiedział, że nic a nic Amelka z jego nauki nie rozumie. I mógł powiedzieć o tym pani Keller, i Amelkę odesłanoby z powrotem do domu. Tak, tak. Jedną dziewczynkę właśnie tak odesłano. Była leniwa i robiła złe postępy. Tamta Klarcia się tylko śmiała. Miała zamożnych rodziców i mogłaby się uczyć gdzie indziej, gdzie by tylko zapragnęła. Albo się nie uczyć w ogóle, tylko czekać na narzeczonego. Ale żeby Amelkę tak odstawiono? Taki wstyd. Józik by się śmiał. Matka by nic nie mówiła, tylko oddałaby razem z siostrą Tonią na naukę do krawcowej. Toni to się nawet podobało. Umiała już szyć na maszynie, którą jej matka kupiła od agenta handlowego firmy Singer. Lecz Amelka szyć nie umiała, a poza tym jakże okropnie nie lubiła. Nie. To by było strasz-

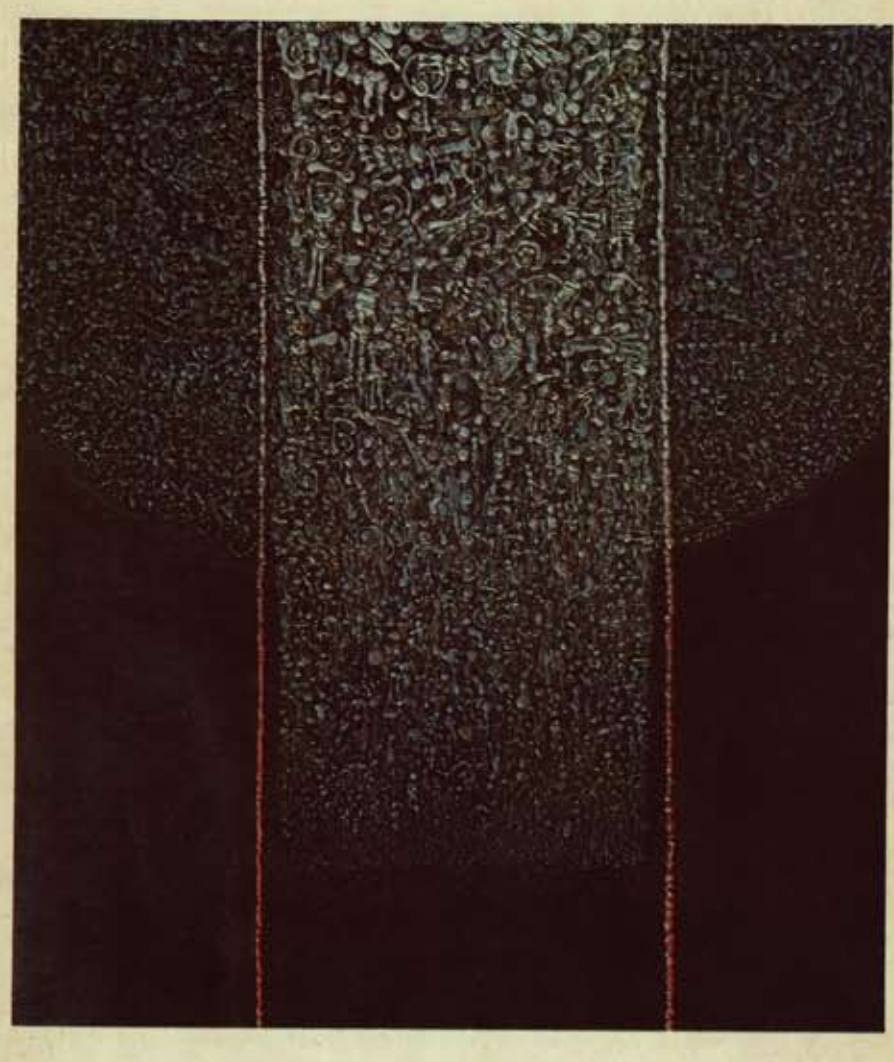
ne. I Amelka uczyła się chemii na pamięć, recytowała jak wiersz. Profesor czasami się z niej śmiał. Ale nic złego ani on, ani nikt inny o niej nie powiedział. Pani Maria, którą Amelka uwielbiała, też ją lubiła. Często z nią rozmawiała o domu, o rodzicach, zdawała sobie sprawę, że Amelce jest trudniej niż innym. Ściślejszemu kontaktowi z panią Keller sprzyjało także to, że Amelka w odróżnieniu od innych panien była uczennicą zwolnioną z opłat. Przeto wykorzystywana była w pracach domowych. Niekiedy paliła w piecach, pomagała w sprzątaniu. Gdy tak pewnego razu ścierała w bibliotece z książek kurz, pani Keller zapytała ją, czy czytała książki Sienkiewicza i wskazując, które to są, pieszczotliwie pogłaskała je po grzbietach. Tak, Amelka czytała już „Ogniem i mieczem". Więc weź przeczytaj tę — „Hanię". Też jest bardzo dobra. Wiedziała już wtedy Amelka z listów starszej Cwirkówny o niegdysiejszym narzeczeństwie pani Marii z pisarzem. Inne warszawskie dziewczęta też skądś wiedziały, ale Amelce by nie powiedziały. Niezbyt ją lubiły. Przezywały ją „pokorne cielę" za to, że była taka uległa, że bez najmniejszego szemrania pilnie wykonywała każde polecenie.

Wieczorami w dużej sali urządzano tańce. Jedna z panien siadała do fortepianu, reszta tańczyła. Pani Maria zawsze chciała, żeby Amelka również tańczyła. Niech się uczy, rozwija. Przyda się później w życiu. Amelka nawet rozumiała, że jest to potrzebne, ale nie lubiła okropnie. Źle tańczyła, wstydziła się tego i przez skrępowanie stawała się jeszcze bardziej niezgrabna. Lecz najprzykrzej bywało wówczas, gdy wskutek polecenia przełożonej, by wzięto do walca Amelkę, jakaś dziewczynka podchodziła do niej ze słowami „no, chodź już, pokorne cielę".

Cóż, płakać nie wypadało.

Jednego tylko razu rozgniewała się pani Keller na Amelkę. Było to w zimie, gdy Amelka poszła w niedzielę rano do ulubionego swego kościoła św. Jana na Starym Mieście. Lubiła go nad wszystkie inne. Strzelisty, wzniosły gmach wytwarzał u niej równie wzniosły nastrój. Wchodziła tam ostrożnie, nieśmiało. Zewsząd patrzył na nią Bóg, we wszystkim go wyczuwała. Stała i słuchała kazania. Czarowały ją te wykwintne i zagadkowe słowa, ta piękna wymowa, tak wspaniała i porywająca. Nikt nie umiał tak przemawiać w Fanipolu. Gdzie tam było ich proboszczowi, całkiem sympatycznemu skądinąd, do tego elokwentnego kaznodziei. Wzruszenie ogarnęło Amelkę. Płakała i była nad wyraz szczęśliwa. Bóg wlewał przez okna ciche zimowe światło, osłaniające wszystko w kościele tajemniczą srebrzystą powłoką. Bóg spoglądał na Amelkę z przyćmionych obrazów, przenikał jej duszę. Muzyka jak arka niosła ją coraz bliżej i bliżej ku Niemu.

Długo się jeszcze modliła Amelka. Póki nie spostrzegła, że w kościele zrobiło się niemal całkiem pusto, niemal całkiem ciemno. Nic już nie grało. Bóg znów był daleko, choć dziwnym swym okiem pilnował jej z nieznanych wysokości.



Ryszard Lis RAJ UTRACONY

Nastąpił czas powrotu. Minęła szesnasta.

W domu już na nią czekano.

— Gdzie byłaś, panno? — oschle zapytała pani Keller.

— W kościele — odpowiedziała Amelka.

— W kościele? W którym?

— Świętego Jana.

— Od dziesiątej do czwartej? W kościele? Tylko w kościele? Nigdzie więcej?

— Nie. W kościele — odpowiadała wystraszona Amelka.

— No, moja droga. Również jestem pobożna i lubię ten kościół. Ale przez tyle godzin? Czy nie za dużo? Nam tu dewotki niepotrzebne.

Amelka płakała. Wprost zalewała się łzami. Bała się, że oto zaraz odeślą ją do domu. I koniec. Po nauce, po Warszawie, po wspaniałym życiu, które jej, tylko jej jednej z całej rodziny przypadło w udziale.

— Nie płacz. Nie będziesz nam tu więcej znikać na tak długo?

— Nie będę — wyszlochała Amelka.

Wiele ciekawych rzeczy doświadczyła Amelka w Warszawie. Nawet parę razy jeździła z przełożoną i dziewczynkami do teatru na jakieś piękne sztuki. To było coś z historii. Aktorki miały takie cudne stroje haftowane perłami i złotem. Jak się zwały, Amelka nie pamiętała. Za to zapamiętała nazwisko Śnieżko. Ta przyjezdna aktorka, podobno już nawet niemłoda, miała wówczas wielki rozgłos. Ale na nią dziewczynek nie zabierano. Z tą aktorką związane było coś nieprzyzwoitego, skandalicznego. „Śnieżko, Śnieżko" — szeptały dziewczynki w sypialni, lecz pomiędzy sobą unikając Amelki. Toteż niedużo zrozumiała, chociaż nazwisko zapamiętała na całe życie.

A te dziewczynki, swoją drogą, były zbyt śmiałe. Panią Marię między sobą nazywały „Stara Ksantypa". Nawet Amelka ją raz tak nazwała. Później zaś odczuwała straszną skruchę i wyznała swój grzech na najbliższej spowiedzi. Powiedziała i żachnęła się. Przecież ksiądz był dobrym znajomym pani Marii, często ją odwiedzał. Co będzie, jak jej powie? Zaczęła Amelka prosić księdza, żeby nie mówił tego przełożonej. „Nie powiem — powiedział ksiądz — samem się, dziecko moje, nacierpiał w życiu przez ludzkie plotkowanie. Sama jej o tym powiedz". „O Jezu — myślała Amelka — jakżeż to można powiedzieć takie rzeczy... Ale znowu ksiądz każe..."

— Nie proszę księdza, nie będę mogła jej tego powiedzieć — rzekła po chwili milczenia i namysłu. — Nic jej nie będę o tym mówiła, ale też nie będę ją nigdy więcej tak nazywać ani nawet tak o niej myśleć.

I na tym stanęło.

Widziała też Amelka mistrza Henryka. Ktoś z jego krewnych brał ślub i pani Maria bez wahania pozwoliła dziwczynkom pójść do kościoła popatrzeć na uroczystość i wielkiego człowieka.

Sama nie chodziła, lecz później długo i szczegółowo wypytywała Amelkę o gości, o pana Henryka i jego małżonkę.

Czasami przychodził na inspekcję do pensjonatu rosyjski hrabia Toll. Ależ to był przystojny człowiek. A jaki miły i wytworny. Strasznie się Amelce spodobał. I natychmiast po pierwszej wizycie pobiegła do przełożonej podzielić się swym zachwytem. „Tak, moje dziecko, przystojny. Urzekający mówisz?... Bez przesady, bez przesady... Swoją drogą, chcę ci powiedzieć, że też go bardzo lubię, ale z daleka, z daleka, moje dziecko".

Jednakże przeleciały te dwa po brzegi wypełnione wydarzeniami lata. Amelka dostała list polecający do hrabiego Speera i pracowała u niego jako guwernantka. I zalecał się do niej pan porucznik Siedlecki. Lecz panna Amelia znała swe miejsce, poza tym czytała też powieść Mniszkówny ku przestrodze innych panien i kategorycznie wszystkie te zaloty odtrącała.

— Znalazłam niedawno papier o szlachectwie dla ciebie i babci Antoniny.

— Jaki?

— No, mówię ci, na wasze szlachectwo.

— To byłyśmy szlachcianki? Co ty powiesz? Kto by pomyślał? Nawet nie wiedziałam. Masz go?

— Nie. W domu. Ale nie może być, byś nie wiedziała. Pewnie zapomniałaś.

— Nic nie zapomniałam. Akurat. Nie wiedziałam... Przecież mogłabym wyjść wtedy za Siedleckiego...

— To co? Matka ci o tym nie mówiła? E-e, nieprawda.

— A tam, co ty wiesz... Ta matka...

— Co? Zauważyłam już, że ją niezbyt lubisz. Babcia Antonina zawsze o niej inaczej mówiła. Bardziej serdecznie. Dlaczego jej nie lubisz?

Ale zamilkła. Nieobecny wyraz jej wyblakłych oczu świadczył, że już bez najmniejszego wysiłku widzi coś, czego ja nigdy nie dojrzę. Widziała to, co mogłabym zobaczyć jedynie poprzez nią. I odczuć nie tak, jak ona, lecz na swój własny, zależny od mej mentalności, sposób.

Józik podbijał serca pań nadwołżańskich i farbował ich suknie na bardzo jaskrawe kolory, a może siedział już w więzieniu albo hulał w Warszawie, lub grał w karty w jednym z pociągów linii łączącej Europę Środkową z Europą Wschodnią.

Amelka znajdowała się w przebogatym podolskim majątku Speerów, pilnowała dziatek swoich hrabiostwa.

Siostra jej Tonia zgłębiała w Moskwie arkana krawiectwa.

Ojciec dalej pracował przy kolei. Matka była ekonomką u hrabiów Fanipolu.

Krótki moment utrwalony. Wszyscy na sztywno, na stałych miejscach, jedynie Józik, jak ów banalny elektron, może się znajdować w kilku punktach naraz.

Krótki moment zatrzymania w ruchu. Chwila spoczynku, który przedłuży się w nieskończoność, jak na zdjęciu. Krótkie ujęcie, które możemy zamienić na inne, według wyboru, gdy to się nam znudzi. A więc już inne: dzieci na swych miejscach, rodzice w Mińsku.

— Wiesz, czego się dowiedziałam od babki Meli?

— Pewnie. Przecież byłyśmy wtedy razem.

— Tak? Patrz, jak zapomniałam. Dziwne... Ale jak ci się to podoba? Przecież przez tyle lat milczała. A jednak nie wytrzymała. Zdradziła sekret. Musiało to ją męczyć, co?

— A, zawsze była pruderyjna bez miary. Córkę tym męczyła, wnuczki terroryzowała... Swoją drogą powinnam była się tego domyślać. Pytałam się jeszcze kiedyś babci Wandy — czemuście przyjechali do Mińska (ciągle się skarżyła, jak w tym Mińsku niedobrze, natomiast w Fanipolu wprost rzeki były z mleka, a góry to już chyba z marcepanów), skoroście mieli tam tak dobrze? To machnęła ręką, westchnęła i mówi: „A łsioż praz tego durnia Iwana".

Ja również potencjalnie byłam bliska zrozumienia, bliska wiedzy tajemnej o mojej prababce. Ocierałam się o nią w każdej rozmowie o Fanipolu, lecz nie dowiedziałabym się nigdy, gdybym pewnego razu nie zniecierpliwiła głupimi pytaniami Amelii Iwanowny, byłej kerowniczki polskiego przedszkola w stołecznym mieście Mińsku.

— Twoja prababcia Wanda naprawdę nie zasługuje na tę adorację, którą ją otaczała Tonia.

— Dlaczego? — powiedziałam.

— Dlatego, że... — i zawahała się: powiedzieć? Czy jeszcze wszystko w sobie stłumić, ścisnąć, upchać głębiej i milczeć, jak milczała przez te sześćdziesiąt lat. Ale już nie mogła. Słowa wezbrały. Nic by już nie mogło ich powstrzymać. Po prostu same się wyrywały z ust zaskoczonej tym faktem Amelki. I wtedy dowiedziałam się, co zobaczyła w domu, gdy wpadła tam w poszukiwaniu brata.

Działy się tam straszne rzeczy.

Chociaż całości Amelka wzrokiem nie ogarnęła, zobaczyła wystarczająco dużo, by ją wręcz wyrzuciło z domu. Zobaczyła zadartą spódnicę mamusi i jej rozrzucone nogi z przybrudzonymi piętami, a między nimi męskie nogi w ładnych skarpetkach i hrabiowskie buty rzucone pod ławę. Na sekundę mignęły

przed oczami włochate męskie pośladki, a już Amelka znajdowała się za drzwiami i zapamiętale mknęła przed siebie jeszcze bardziej czerwona niż zwykle.

No i co. Całkiem nieprzydatnej rzeczy się dowiedziałam. Całkiem.

Ale żeby chociaż w jakikolwiek sposób jej użyć, można spróbować wyciągnąć wnioski. Im więcej, tym lepiej.

Montaigne powiada: „Nie możemy być pewni istotnej przyczyny; gromadzimy ich tedy mnogość, aby ujrzeć, czy przypadkiem nie znajdzie się ona w tej liczbie".

To samo można zastosować i wobec wniosków, albowiem wnioski, tak samo jak przyczyny, najczęściej dobieramy sobie całkiem dowolnie, kierując się gustem, wykształceniem, potrzebami bądź usposobieniem.

A więc śmiało do wniosków.

Może być taki, że Amelka słusznie nie lubiła matki — takie wszak plugastwo.

Albo taki, że niesłusznie, wręcz absolutnie bez sensu, ponieważ bywają także złe dobrego początki (głupstwem przecież byłoby twierdzić, że są tylko dobre — złego) i może właśnie tym niecnym stosunkom zawdzięczała Amelka swoje wspaniałe warszawskie życie.

Można także wysunąć wniosek, że nie należy zdradzać sekretów. Same przez to kłopoty.

Lub — żeby zdradzać, zdradzać i zdradzać, bo by nie było o czym mówić.

„O, sporo tych wniosków. Ale w ogóle o czym to było? — zapytałby ktoś w tym miejscu, czyli przy końcu".

A bo ja wiem? Tak sobie. Jak zwykle o niczym.

Antonina Mioduchowska

Psalm 103, 15—16.

15. *Dni człowieka jak trawa *, niby kwiat polny zakwita.*

16. *A kiedy wiatr przyjdzie po nim, nie masz go *, i nie poznaje go już miejsce jego.*

przeł. Czesław Miłosz

DOROTA MAZUREK

MIĘDZY POEZJĄ A PROPAGANDĄ

I. POLITYCZNE UWARUNKOWANIA POEZJI AGITACYJNEJ

Paradoksalny status badawczy poezji lat pięćdziesiątych polega na tym, że to, co powinno być dla interpretatora, stawiającego pytanie o historycznoliterackie znaczenie socrealizmu, ograniczeniem — a więc propagandowość tych tekstów, upoważniająca do redukcji ich odczytań w ramach macierzystego kodu [1] — może stać się atutem. Wtedy mianowicie, kiedy potraktować socrealizm jako niezwykłe dla literatury polskiej doświadczenie. Po raz pierwszy bowiem w dziejach naszej narodowej kultury z tekstu literackiego uczyniono tak bezwzględny instrument masowej propagandy politycznej.

Polska doktryna realizmu socjalistycznego od początku była, jeśli idzie o poezję, zbiorem jedynie luźnych koncepcji, terenem ogólnikowych haseł i sądów, bez próby jakiejkolwiek ich systematyzacji, a zatem stworzenia w miarę spójnej i jednolitej poetyki [2]. Dobitnie świadczyła o tym słabość krytyki poetyckiej [3]. Krytyka i literatura stały się narzędziem manipulacji ówczesnej polityki [4]. W obawie przed zarzutem wstecznictwa i wrogości wobec socjalizmu krytyka brnęła w normatywizm, literatura w schematyzm [5]. Fakt, że poetyka realizmu socjalistycznego nie doczekała się teoretycznych rozwinięć na gruncie poezji, wynika z jej zwulgaryzowania; rozwijano nie tyle program realizmu socjalistycznego, ile jego aktualną partyjną wizję [6]. W wypowiedziach ówczesnych polityków skierowanych do pisarzy kładziono szczególny nacisk na konieczność pełnienia przez literaturę doraźnych funkcji propagandowych na

---

[1] Taką charakterystykę lektury tekstu propagandowego proponuje M. Głowiński: *Odbiór, konotacja, styl*. W: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 36.

[2] Por. znany w latach pięćdziesiątych szkic A. Ważyka *Uwagi o kryteriach poezji*, wygłoszony w czerwcu 1952 r. na Plenum ZG ZLP, mający ambicje skodyfikowania reguł poezji realizmu socjalistycznego; przedruk „Twórczość" 1952, nr 8.

[3] Na ten temat obszernie w szkicu H. Markiewicza *Krytyka literacka w latach 1945—1951*, wygłoszonym w styczniu 1952 r. na Plenum ZG ZLP, przedruk „Twórczość" 1952 nr 3.

[4] Charakterystyczna dla tej postawy jest książka J. Andrzejewskiego *Partia i twórczość pisarza*. Warszawa 1952.

[5] W 1952 r. na łamach prasy literackiej toczyła się dyskusja wokół schematyzmu. Jednak poza nielicznymi wyjątkami (por. L. Flaszen: *Nowy Zoil, czyli o schematyzmie*. „Życie Literackie" 1952 nr 52) zakrawająca na groteskę, ponieważ literaturę atakowano za schematyzm, nie krytykując samego schematu (por. G. Lasota: *Kiedy dwóch mówi to samo, to nie jest to samo*. W: *Kierunek natarcia*. Warszawa 1953, s. 209—244), lub też zjawisko to wyraźnie bagatelizowano (por. R. Matuszewski: *Które niebezpieczeństwo jest groźniejsze*. W: *Szkice krytyczne*. Warszawa 1954, s. 329—347).

[6] Por. np. uwagi H. Markiewicza o radzieckiej krytyce pojmowania kategorii typowości jako partyjnej wersji realizmu socjalistycznego (*Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 114—115).

skalę masowego odbioru [7]. Takie żądania wobec literatury miały ogromne konsekwencje w przypadku poezji. Jej status gatunkowy był przedziwny. Wśród gatunkowych kwalifikacji poezji używano następujących wyróżników; poezja polityczna, partyjna, wreszcie agitacyjna — termin, który chyba najlepiej definiował jej specyfikę. Odwołując się do swojej przynależności w grupie rodzajowej liryki, poezja reprezentowała jednocześnie taki jej wariant, który w polskiej tradycji literackiej zaistniał po raz pierwszy. Od tradycji liryki rewolucyjnej różniło ją to, że jeśli ta pierwsza antycypowała nadejście rewolucji, a zatem sytuowała się w opozycji do zastanego porządku, będąc jednocześnie burzycielskim gestem wobec rzeczywistości, to poezja agitacyjna aprobowała porządek raz już zdobyty, więcej, była wołaniem o rozbudowę rzeczywistości zaistniałej. Pozycje ideowe reprezentowane przez tę twórczość sprowadzały się do popularyzacji wśród szerokich mas społecznych programu budowy i umocnienia nowo proklamowanego ustroju. Obszar literacko autonomiczny — immanentna organizacja tekstu — został totalnie zdominowany przez system zobowiązań społecznych i obliczony na działanie ściśle utylitarne. Przeznaczeniem tekstu poetyckiego staje się taka manipulacja świadomością odbiorcy, by podporządkować ją wymaganiom ideowym lansowanego programu politycznego. Równie istotną konsekwencją politycznych uwarunkowań poezji agitacyjnej było to, że tworzyła ona swoisty rodzaj obiegu społecznego. Był to poziom propagandowej unifikacji obiegu elitarnego i masowego, zniwelowanie różnic społecznej stratyfikacji odbioru literatury do jednego wspólnego wzorca — obiegu masowego. Z tej racji poetyckie teksty lat pięćdziesiątych można odczytywać także jako teksty kultury masowej, które prymarnie podporządkowano celom propagandowym.

II. POEZJA JAKO PARTYTURA ZACHOWAŃ ODBIORCY

Redukcja poezji do funkcji instrumentalnych stworzyła niezwykłą dla tekstu literackiego konstrukcję wewnętrznej sytuacji komunikacyjnej. Tekst poetycki redukuje tu bowiem do minimum swój rodzajowy wyróżnik — nastawienie na funkcję estetyczną — i dąży ku temu, by stać się przekazem, w którym dominuje funkcja konatywna. Dwa zasadnicze zobowiązania poezji agitacyjnej wobec odbiorcy polegają na tym, aby: 1) wychować go zgodnie z oficjalnymi nakazami ideowymi; 2) pozyskać go dla prezentowania racji ideowych (przekonać i zniewolić). Z tych względów dla poezji agitacyjnej niezmiernie ważna staje się projekcja zachowań odbiorcy, czytelna na wyższym poziomie odbioru czy na wyższym poziomie relacji osobowych tekstu, odniesień typu autor — czytelnik konkretny [8].

Wewnątrztekstowym odpowiednikiem tych zadań będzie dwustopniowy system strategii [9]: 1) intencje dydaktyczne zawarte w tematyce wiersza o dużym stopniu jawności; 2) chwyty perswazyjne organizowane na poziomie języka i wyższych struktur znaczeniowych, o zróżnicowanym stopniu jawności, nakłaniające do akceptacji intencji dydaktycznych. Ich repertuar da się sprowadzić do wspólnego mianownika — jest nim proces społecznej aktywizacji jednostki, jej mobilizacja do czynu w ramach kolektywnych przedsięwzięć. Zestaw chwytów perswazyjnych można również określić wspólną zasadą — jest nią reguła identyfikacji odbiorcy z nadawcą i jego poglądami [10].

BYĆ RAZEM, BĘDĄC PRZECIW

Jednym z ważniejszych sposobów osiągania efektu indentyfikacji jest taka konstrukcja tekstu, poprzez którą sugeruje się wspólnotę czytającego z podmiotem wiersza. Najprostszym i prawie nagminnym chwytem było stosowanie formuły językowej podmiotu zbiorowego. „To my, to my decydujemy o wszystkim" (W. Woroszylski: *Ze sprawozdania lipcowego 1949*, A 20) [11]; „Myśmy żyli w XX wieku / nazywano nas komuniści" (A. Mandalian: *Dzisiaj*, AP 556). Propagandowa skuteczność formuły „my" polega na tym, że „prowokuje ona daleko posuniętą identyfikację odbiorcy z podmiotem wiersza, sytuując go wobec tekstu jako uczestnika chóru wypowiadającego wiersz" [12]. Ponadto *mówiący (...) sugeruje (...), iż pozostaje jako mówiący w pewnym stosunku do słuchaczy: jest jednym z nich, podjął się wypowiedzieć to, co inni mają do powiedzenia (...), albo jest w tej samej sytuacji co oni, i rozważa tę wspólną sytuację (...)* [13].

Relacje podmiotowo-odbiorcze ulegają w tym wypadku teatralizacji [14]. Ich domeną staje się oficjalność kontaktów między odbiorcą a podmiotem wiersza. Podmiot będący retorem zwraca się do słuchaczy jako osoba publiczna, przyjmująca na siebie określoną rolę społeczną. W podobnej roli usytuowany zostaje również słuchacz. Rola oficjalna sprowadza się do funkcji reprezentowania kolektywu: grupy społecznej, zawodowej, narodowej (rola obywatela, patrioty). Oficjalność roli staje się zatem ważnym czynnikiem propagandowego oddziaływania, ukierunkowuje bowiem odbiór tekstu jako wspólnego dla podmiotu i odbiorcy. Równie ważne jest to, że oficjalność zakłada podporządkowanie się adresata racjom podmiotu, ponieważ prezentowane za pomocą formuły „my" sądy pretendują do rangi mniemań wykraczających poza jednostkowy subiektywizm.

Perswazyjność formuły „my" ma jeszcze dodatkowo i takie uzasadnienie, że owo „my" symbolizuje wspólną dla nadawcy i czytelnika orientację przestrzenną. Jest to orientacja o charakterze ideologicznym. Wszelka stratyfikacja przestrzeni zo-

---

[7] Por. referat J. Bermana *Pokażcie wielkość naszych czasów*, wygłoszony na październikowej naradzie Rady Państwa, poświęconej twórczości artystycznej, w 1951 r.; przedruk „Nowa Kultura" 1951 nr 45.

[8] Klasyfikacja za A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1967, s. 125.

[9] Por. uwagi na temat strategii komunikacyjnych: J. Jarzębski: *O zastosowaniu pojęcia „gra" w badaniach literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977, s. 38—39.

[10] Por. o mechanizmach perswazji Ś. Barańczak: *Słowo — perswazja — kultura masowa*. „Twórczość" 1975 nr 7.

[11] Cytowane fragmenty wierszy pochodzą z następujących wydań książkowych (litera w nawiasie oznacza tytuł, cyfra — stronę). *Poezja Polski Ludowej. Antologia*. Opr. R. Matuszewski, S. Pollak. Warszawa 1955 (AP); A. Słucki: *Ziemia jaśnieje*. Warszawa 1950 (ZJ); W. Szymborska: *Dlatego żyjemy*. Warszawa 1954 (DŻ): A. Braun, A. Mandalian, W. Woroszylski: *Wiosna sześciolatki*. Warszawa 1951 (Wsz); W. Worszylski: *Arkusz poetycki*. Warszawa 1950 (A).

[12] Cyt. za M. Głowiński: *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Studia z teorii i historii poezji*, S. I. Pod red. M. Głowińskiego. Wrocław 1967, s. 15.

[13] Cyt. za J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław 1975, s. 49.

[14] Por.: ibidem, s. 48.

staje podporządkowana zasadzie, że to, co reprezentuje sferę „naszego" (gdzie działa formuła „my"), jest politycznie słuszne i godne akceptacji — natomiast sfera opozycyjna do „my" to teren wrogiej działalności, politycznie podejrzany i wymagający czujności ideowej.

Nienawidzą naszego węgla
Nienawidzą naszych cegieł i przędzy
Nienawidzą tego, co już jest
Nienawidzą wszystkiego, co będzie

Rozpruli atom jak pancerną kasę,
lecz nic prócz strachu nie znaleźli w kasie.
O, gdyby mogli, gdyby mogli tym strachem
uderzyć w domy i fabryki nasze.

Więc oczy mamy przenikliwe,
Więc serca mamy niełamliwe.

(W. Szymborska: *Robotnik nasz mówi o imperialistach*, DŻ 16)

Organizacja przestrzeni ma tu charakter wyraźnie dydaktyczny. „Nasze" jest synonimem rozwoju i postępu. Przestrzeń „ich" jest wroga i niebezpieczna. Wymaga to od „nas", członków zagrożonego obszaru, wzmożonej uwagi i czujności. Ideologicznej stratyfikacji przestrzennej odpowiada forma agitacji „przeciw". Realizuje się w niej charakterystyczna dla wszystkich tekstów o nacechowaniu perswazyjnym zasada emocjonalizacji odbioru [15]. Podmiot wiersza stara się za wszelką cenę tak oddziaływać na agitowanego, by zaktywizować w nim doznania instynktowne: poczucie strachu, zagrożenia, gniewu, nienawiści. Jednocześnie chce mu wpoić przekonanie, że są to doznania wspólne, reprezentatywne dla określonej zbiorowości.

W ten sposób ponownie zostaje uruchomiona reguła identyfikacji. Częściowo pokrywa się ona ze stosowaniem formuły „my", ale jest też wzmocniona przez specyficzny status podmiotu wiersza w tekście. Może być to pozycja uprzywilejowana w stosunku do odbiorcy. Pozycja autorytetu. Podmiot wiersza przybiera wtedy takie role, którym niejako z urzędu przynależne są cechy autorytatywności: prawdomówność, nieomylność, obiektywizm, a zatem również prawo ostrzegania czytelnika o grożącym mu niebezpieczeństwie. Dysponuje on wówczas znamiennym repertuarem ról: robotnik (wiersz Szymborskiej), doświadczony aktywista partyjny, zasłużony kombatant, człowiek o bogatym doświadczeniu życiowym. Tego rodzaju zabieg można określić jako przypadek pozornej racjonalizacji emocji. Racjonalizacji, emocje bowiem, do których podmiot odwołuje się, mają być przejawem dojrzałej i uzasadnionej reakcji na grożące niebezpieczeństwo. Pozornej, bo w istocie chodzi o aktywizację emocji instynktownych, nie zaś mobilizację w obliczu realnego niebezpieczeństwa (charakterystyczny tryb przypuszczający w wierszu Szymborskiej „o gdyby mogli...").

Niebezpieczeństwo zagraża całemu społeczeństwu i wymaga społecznej aktywizacji jednostki. W praktyce agitacyjnej uaktywnienie odbiorcy było niezwykle ważne. Służyła temu dodatkowa metoda motywowania identyfikacji poprzez infantylizację kreacji podmiotu wiersza:

[15] Por.: S. Barańczak: op. cit., s. 51.

Tych kilka słów do matki piszę
gdy spokój stoi na ulicach
i tylko lampy lśnią kuliście,
by ludzkie szczęście było widać.
Tych kilka słów do matki piszę
gdy niebo nad Koreą płonie,
gdy ziemia zrywa się po bombie,
gdy dzieciom już siwieją skronie

(R. Bratny: *List zetempowca do matki*, AP 450)

Cała sytuacja wypowiedzi ma charakter pretekstowy. List do matki jest protestem podmiotu wobec toczącej się w Korei wojny. Zasada organizacji przestrzeni jest już nam znana. Przestrzeń „nasza" jest domeną spokoju i bezpieczeństwa („spokój stoi na ulicach"), przestrzeń będąca terenem inwazji obcych jest obszarem zagrożenia („niebo nad Koreą płonie"). Powtarza się również zasada autorytetu ideowego: podmiot wiersza to zetempowiec. Ale zetempowiec jest przede wszystkim synem, wprawdzie człowiekiem dorosłym, lecz i nadal dzieckiem. Relacje między nadawcą a odbiorcą są modelowane na wzór stosunków familiarnych. Infantylizacja to częste zjawisko agitacji „przeciw". Jest nią protest przeciwko wojnie, złu, niesprawiedliwości klasowej z perspektywy dziecka lub w imieniu dziecka z perspektywy kobiety-matki. Perswazyjna skuteczność tego typu zabiegów polega na wzmocnieniu emocji przez nadanie im charakteru już nie tylko oficjalnego wystąpienia danej zbiorowości, lecz poprzez wpisanie czytelnika w zakres ról ściśle prywatnych, utożsamienie go nie z kolektywem i oficjalną rolą społeczną, ale najbardziej powszechną i najłatwiejszą w akceptacji rolą prywatną. Agitacja przeciw wojnie jako indywidualnemu zagrożeniu w sposób najbardziej spektakularny uzasadniała potrzebę społecznej integracji i obrony tego, co wspólne, a jednocześnie własne. Propagandowym hasłem nawołującym do kolektywizacji społeczeństwa nadawała szczególne podteksty; przynależność do wspólnoty społecznej miała stanowić o racji bytu jednostki — jej egzystencjonalnym „być albo nie być".

Ważną funkcję w tekstach agitacji „przeciw" spełniała konwencja retorycznego patosu. Przywoływano z tradycji retorycznej szereg dobrze znanych chwytów. A to: paralelizmów (cytowany już wiersz Szymborskiej), imperatywnych zdań wykrzyknikowych, np. „Nie!, nie! nie wolno milczeć, zapomnieć, /Niech serce będzie jak płomień i młot! (M. Jastrun: *Ballada niemiecka*, AP 201), czy pytań retorycznych: „I wy myślicie, że sąd was ominie, /że wasze zbrodnie unikną wyroku (...)? (W. Szymborska: *Ten dzień nadejdzie*, DŻ 23).

MITOLOGIA NOWEJ RZECZYWISTOŚCI

Teksty poetyckie socrealizmu stanowiły jeden z wariantów proponowanego przez kulturę upolitycznioną — modelu świata [16]. Ów model, zakładając dynamiczny rozwój układów istniejących, był propozycją świata przyszłości. Rozpoznawał rzeczywistość wzorcową, a nie zastaną. Jego domeną była zatem mitologizacja owej rzeczywistości, propagandowo jednoznacznie

[16] Por. charakterystykę międzywojennej kultury literackiej w jej wariancie upolitycznionym: — S. Żółkiewski: *Modele polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju*. W: *Problemy literatury polskiej 1890—1939*, S. I. Pod red. H. Kirchner i Z. Żabickiego. Wrocław 1972, s. 16—30.

ukierunkowana. Chodziło o zaszczepienie w świadomości odbiorcy przekonania, że nowa rzeczywistość jest przestrzenią optymizmu, wynikającego z potencjalnie olbrzymich możliwości rozwojowych.

Wymaganie jednoznaczności sprawiło, że literackie realizacje proponowanego przez kulturę socrealizmu modelu świata stały się strukturami o niskiej liczbie wariantów; ich istotę stanowiło uproszczenie wartości osiągane poprzez reguły dogmatyzmu językowego. Zjawisko to można scharakteryzować jako stałość wyborów językowych. Relację znak językowy — desygnat cechował tu duży stopień powtarzalności. Przywoływanie w wierszu takich pojęć, jak ojczyzna, budowa, socjalizm, plan sześcioletni, oznaczało zawsze stałą, dodatnią wartość skojarzeniową.

Moja ojczyzna, nowa ojczyzna —
słoneczny dom;
gwiazdy żarówek w bielonych izbach,
a z niw, na których owies umierał,
ręka spółdzielcy pszeniczny zbiera
plon.
Urodzaj syty wygładził grzbiety
koślawych strzech
i ludziom radość prostuje plecy.
Płacz się nie żali świątkom ubogim —
nowego wieku krzepnąca młodość,
śpiew.

(B. Kogut: *Moja Ojczyzna*, AP 546)

Hasło „ojczyzna" generuje system jednoznacznych skojarzeń o dodatniej wartości: dom, plon, urodzaj, radość, młodość, śpiew. Ma to budzić u odbiorcy postawę akceptacji i identyfikacji z taką wizją. Jest rzeczą znamienną, że zmianie podlegać może tylko kolejność łączenia znaków (np. jeśli ojczyzna, to socjalizm, jeśli socjalizm, to praca itp.). Nigdy natomiast z tej pozornej dowolności łączenia nie wynika nowa, nieoczekiwana jakość semantyczna. Jest ona z góry zaprojektowana przez treści sloganów propagandowych, upowszechniających optymistyczny, wzorcowy model świata. Poezja agitacyjna unika wieloznaczności w imię zobowiązań propagandowych. Stara się operować stałym słownikiem tak, by doprowadzić u adresata do procesu automatyzacji skojarzeń i stereotypizacji pojęć określających nową rzeczywistość. Stąd możliwości ekwiwalencji znaczeń stają się ograniczone. Determinuje je zgodność z oficjalnymi treściami propagandowymi. Ekwiwalencja unikająca wieloznaczności jest dobrze widoczna w sformułowaniach typu: „Plan sześcioletni to znaczy trud i socjalizm" (Z. Mikulski: *Pieśń o budowie nocą*)[17], „Miasto socjalistyczne — miasto dobrego losu" (W. Szymborska: *Na powitanie budowy socjalistycznego miasta*, DŻ 14), „W domu, co jest ojczyzną twoją, twoją mową" (M. Jastrun: *W domu*, AP 207). Preferencja dla pojęć wywołujących dodatni system wartości w odniesieniu do konstruowanej w tekście agitacyjnym wizji świata sprawia, iż ulega ona zmistyfikowaniu.

Zasada tendencyjnego wyboru wartości uwydatnia się także poprzez swoistą organizację przestrzeni. O zasadzie podziału przestrzeni na „naszą" (reprezentującą wartości pozytywne) i „obcą" (zarezerwowaną dla wartości negatywnych) wspomniałam już. Innym jeszcze wariantem kompozycji przestrzennej tekstu, akcentującym pierwiastek nowości świata socjalistycznego, była stratyfikacja przestrzeni na zasadzie opozycji stare — nowe. „Nowe" wytwarza serię takich znaczeń synonimicznych, jak optymistyczne, radosne, słuszne, postępowe. „Stare" oznacza zawsze złe, wsteczne, zacofane.

Sposobem prezentacji tej dychotomicznej przestrzeni jest częsty w poezji agitacyjnej motyw wędrówki:

Jest las, jest droga w tym lesie zamierzchła,
z tropu wymarłych danieli wysnuta,
niekiedy szersza, niekiedy jak ścieżka
schodząca w parów. Wapienie w parowie
świecą się w mroku jak szkielet mamuta.
Tędy ze strzelbą jeździli panowie,
tędy się trzęsły drabiniaste wozy
z chrustem kradzionym — a w tym się zawiera
przeszłość — i jeszcze tylko białe brzozy.
Tędy do szkoły dzieci na rowerach
pędzą sięgając po brzozy listek,
dziewczyny jadą na kurs traktorzystek
w las nawołując, kukułka im kuka,
tędy świat cały... O, drogo zamierzchła,
tyle nowości koło ciebie mieszka
i w tylu sercach kukułka tu kuka!

(A. Ważyk: *Drogą przez las*, AP 256—257)

Droga w swej zamierzchłości zobrazowana jest motywem schodzenia w dół („ścieżka schodząca w parów"), w mrok („Wapienie w parowie świecą się w mroku"). Przywołuje się w ten sposób krąg skojarzeń tradycyjnie konotujących pojęcie niebezpieczeństwa, zła. Gdyby dalej transformować tę serię, można dopuścić, że obraz „drogi przeszłości" okaże się w jakimś sensie inwariantem obrazu zstępowania do piekieł, mającego bogatą tradycję w kulturze europejskiej. To gra z edukacją kulturową odbiorcy w jej potocznym, przeciętnym wyposażeniu. Motyw „schodzenia w dół" ma na tyle wyraziste odniesienia kulturowe, by na podstawie kilku sygnałów znaczeniowych (dodatkowo wzbogaconych początkową metaforą drogi: „z tropu wymarłych danieli wysnuta") odbiorca identyfikował lub odczuwał przedstawiony mu obraz poprzez ujemny system wartości. Kierunek odczytania staje się jeszcze bardziej znaczący w opozycji do następnej partii tekstu. „Nowe" jest bowiem utożsamione z ruchem w przód, z dążeniem przed siebie („dzieci na rowerach pędzą", „dziewczyny jadą"), a jednocześnie osadzone w zgoła odmiennym pejzażu leśnym, choć las jest ten sam. Tym razem to pejzaż o charakterze sielskim („brzozy listek", „kukułka tu kuka"). Pejzaż sielski sugeruje charakterystyczną wizję świata, złożoną z takich wartości, jak spokój, bezpieczeństwo, piękno. One to właśnie mają określać zalety „nowej" drogi i „nowej" rzeczywistości. Cały tekst jest perswazyjnie precyzyjnym systemem opozycji. Na opozycję „mroczne, złe — piękne, bezpieczne" nakłada się opozycja kierunku ruchu: „w dół" (stare) — „w przód" (nowe). W ten sposób akcentuje się kolejny aspekt rzeczywistości. Jej „wychylenie" w jutro, możliwości rozwojowe, przyszłościowy status. Motyw wędrówki naprzód oznacza tu po prostu postęp.

Z racji swej propagandowej doniosłości wizja postępu miała

[17] Cyt. za „Twórczość" 1950 nr 11.

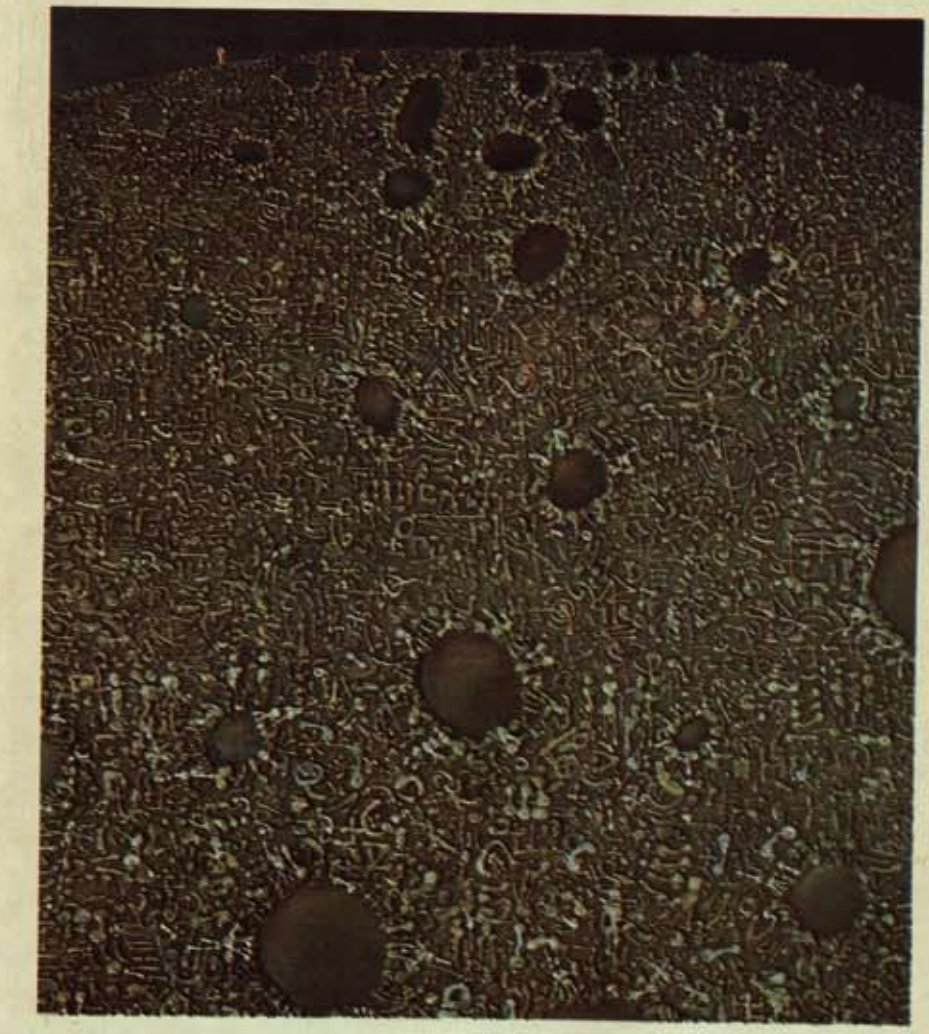
szereg znaczeniowych wariantów. Do najpopularniejszych należał obraz młodości (dziecka, młodej dziewczyny, młodzieży w ogóle), ponieważ ewidentnie personifikował pojęcie postępu, rozwoju, „marszu w przyszłość". Z tych samych powodów równie popularnym komponentem optymistycznej wizji przyszłości była jej reifikacja pod postacią obrazu budowy i metonimicznie wymiennych elementów: domu w sensie budowli, okien, cegły itp., np. „Idź za warszawskim geniuszem budowy. /Ujrzysz przyszłości zarys marmurowy" (A. Kamieńska: *Warszawa*, AP 43).

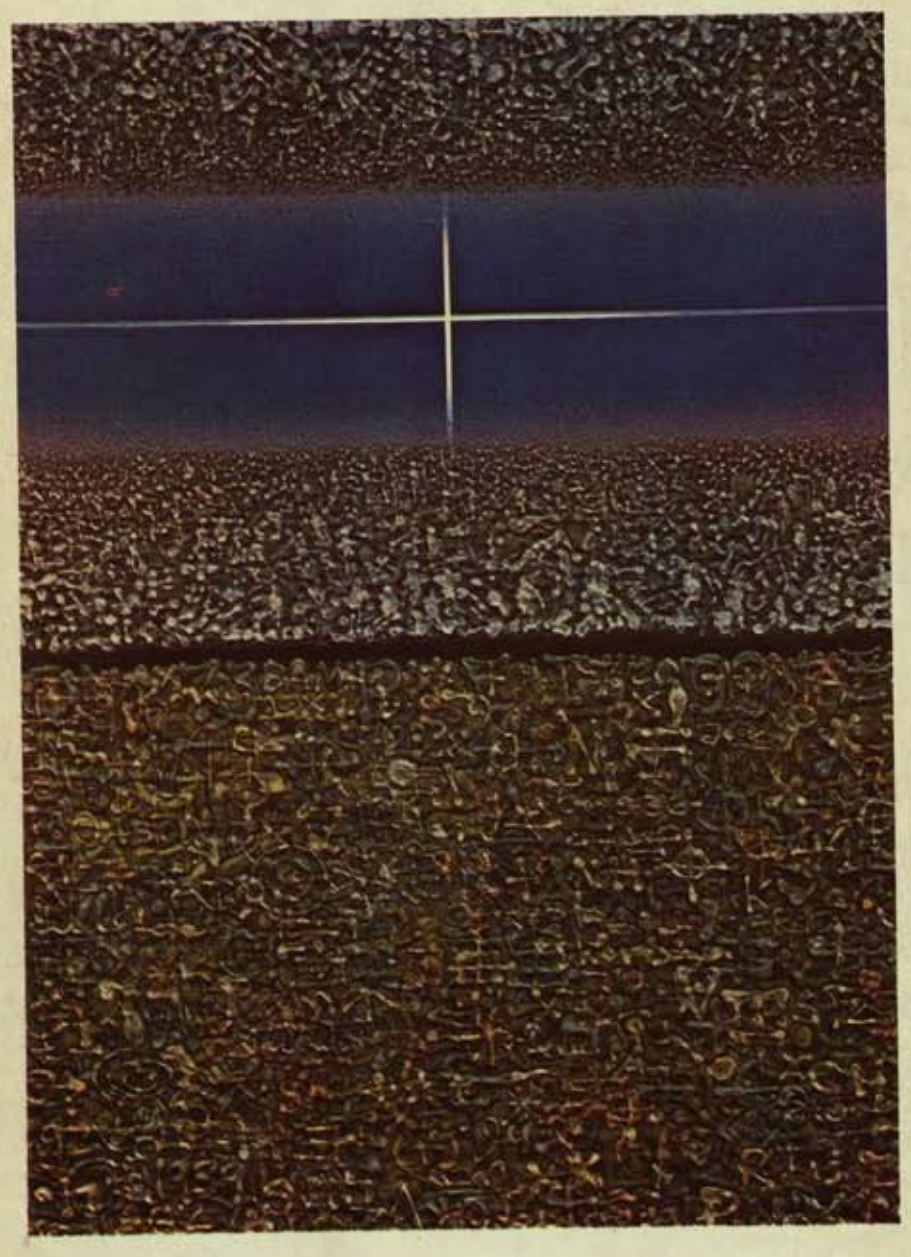
Tego typu techniki powodowały alegoryzację języka poezji [18]. Słowo traciło swoje konkretne, przedmiotowe odniesienia, np. użycie słowa dziecko, dziewczyna, cegła nigdy nie było przywołaniem realnych desygnatów, lecz stanowiło odsyłacz do propagandowych ogólników. Ważnym perswazyjnie chwytem, wzmacniającym dydaktyczne cele mitologizacji rzeczywistości, był także panegiryzm [19]. Jego krąg tematyczny obejmuje zarówno utwory poświęcone wielkim postaciom historycznym (np. J. Putrament: *List do Stalina;* W. Szymborska: *List Edwarda Dembowskiego do ojca;* W. Woroszylski: *Świerczewski),* jak i bohaterom codzienności (np. A. Braun: *Do towarzysza Piotra Osiadacza z USP),* ale także utwory o nowych zjawiskach i instytucjach: partii (np. T. Kubiak: *Serce Partii),* świętach państwowych, zwłaszcza 1 Maja (np. M. Jastrun: *Oda majowa),* nowo budowanych miastach (np. A. Międzyrzecki: *W Nowej Hucie).* Obowiązującą konwencją stylistyczną była omawiana tu już konwencja retorycznego patosu. Realizowała się przy zastosowaniu podobnych chwytów: systemu paralelizmów, np. „Jest kraj gdzie radość czyni cuda (...) /gdzie gałęziaste szumią zboża /gdzie chleba starczy na przednówek" (A. Słucki: *Podarunek,* ZJ 46), pytań retorycznych, np. „Generale, koniec walki niebliski, /a wy — /macie odejść od nas?" (W. Woroszylski: *Świerczewski,* AP 569), zdań wykrzyknikowych, np. „Pługi na zachód! Węgla do Gdańska! (...) I to jest maj nasz! I to jest wiosna!" (S. R. Dobrowolski: *Dymią kominy,* AP 288), apostrof, np. „Poeto niepodległej ziemi i pieśni" (T. Kubiak: *Do Wł. Broniewskiego,* AP 521).

Panegiryczny patos to próba wyodrębnienia w świadomości czytelnika sfery sacrum nowego świata. Sfery, w której dochodzi do szczególnego spotęgowania systemu wartości moralnych i ideowych — godnych z perspektywy pragmatyki propagandowej upowszechniania. Istotnym komponentem procesu sakralizacji jest stosowanie omówień peryfrastycznych. Skuteczność użycia peryfraz zasadza się na tym, że peryfraza jest domeną jednostronnej interpretacji jakiegoś zjawiska czy przedmiotu, dokonując jego identyfikacji jedynie z cechami wybranymi, uznanymi za najistotniejsze czy po prostu jedynie ważne [20]. Przykłady: apozycja (rozbudowane określenie dołączone do podmiotu, np. „kolektyw najlepszych" — partia), predykat (formuła opisowa zamiast imienia i nazwiska, np. „opoka ludzkości" — o Stalinie, „nowego człowieczeństwa Adam" — o Leninie), etykieta (konstrukcja służąca charakterystyce desygnatu, ale nie związana z nim przedmiotowo, np. ojczyzna — — „ziemia odkopanych praw", chleb — „siew pokoju").

Peryfrazy są zjawiskiem pokrewnym dogmatyzmowi językowemu. Mają również charakter propagandowych wyborów

[18] Por.: S. Barańczak: *Proszę pokazać język.* „Teksty" 1975, nr 1.
[19] Por. rozważania o panegiryzmie poezji agitacyjnej: E. Balcerzan: *Strategia agitatora.* „Teksty" 1977 nr 5—6.
[20] Por.: M. Głowiński: *Peryfrazy współczesne.* „Teksty" 1972 nr 3.





Ryszard Lis

języ kowych, prowadząc do jednoznacznych aksjologicznie skojarzeń. Panegiryzm konstruowany przy ich użyciu to kolejny chwyt, pomagający narzucić czytelnikowi zmistyfikowaną wizję rzeczywistości.

DYDAKTYKA OPTYMISTYCZNA

Nakłanianie do identyfikacji ze zmitologizowanym obrazem świata łączyło się w sposób ścisły z propagandowo ukierunkowaną, poetycką koncepcją dydaktyki społecznej. Jej istotą także był optymizm. Chodziło o przekonanie, wynikające z przesłanki, że człowiek jest podmiotem historii i kreatorem dziejów, że poezja może i powinna za pomocą odpowiednich bodźców i motywacji wychować człowieka w ten sposób, aby współuczestnictwo w procesie tworzenia państwa socjalistycznego traktował jako historyczną szansę realizacji swojej osobowości. Podstawową metodą dydaktyczną było w tym kontekście nakłanianie agitowanego do naśladownictwa wielkich wzorów osobowych. Stąd też tak mocno rozpowszechniony panegiryzm, upowszechniający postacie heroicznych rewolucjonistów, niezłomnych żołnierzy i bojowników o prawa ludzkie, a stanowiący swoisty rodzaj panteonu mitów osobowych.

Do czynu mobilizowały także utwory poświęcone bohaterowi przeciętnemu, typowemu. Bohater typowy miał być w sensie kondycji socjalnej przedstawicielem najszerszych mas społecznych, jednocześnie w sensie kondycji moralnej i ideowej miał reprezentować poziom daleko wykraczający ponad przeciętną normę: człowieka nie takiego „jakim jest", lecz takiego, „jakim powinien być". „Typowy" znaczyło więc „pozytywny". „Poprzez postać pozytywnego bohatera literatura realizmu socjalistycznego kształtuje pogląd na świat, normy moralne, normy postępowania milionowych rzesz czytelników". Koncepcja kreowania bohatera na człowieka, „jakim powinien być", była zatem w swojej istocie również panegiryczna i wymagała, by prezentować go „w dialektycznym rozwoju w swoim stawaniu się, we wzroście moralnym i intelektualnym"[21]. Dlatego też częstym motywem tematycznym wierszy agitacyjnych będzie motyw wzrastania, dojrzewania bohatera (np. W. Szymborska: *Wzrastanie;* W. Woroszylski: *Świt nad Nową Hutą),* zdobywania wiedzy (M. Jastrun: *List Anny Żywioł),* podejmowania zobowiązań produkcyjnych (W. Woroszylski: *Dziewczęta z Ostrowca).* Taka konstrukcja bohatera, przy jednoczesnym podkreślaniu typowości, stanowiła łatwy do identyfikacji w procesie odbioru obiekt, a zarazem bliski poprzez swoją typowość wzór do naśladowania.

POTRZEBA KONKRETU

Efekty propagandowe miało zapewniać także wykorzystywanie technik masowego przekazu. Chodzi zwłaszcza o stylizację tekstów poetyckich na zapis dziennikarski: sprawozdanie lub reportaż.

Wyróżniającą cechą tych gatunków jest aktualność prezentowanych zjawisk, a także ich charakter informacyjny. Reportaż przekazuje wiedzę o rzeczywistości w postaci zobiektywizowanych informacji. W poezji socrealizmu stylizacja na reportaż wygląda następująco:

---

[21] Cytat ten i poprzedni za H. Markiewicz: *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice.* Wrocław 1953, s. 67.

Instruktor dłoń mi ścisnął:
„Towarzyszu kochany,
chcecie rozgryźć problemy kopalń?
Bierzcie wóz
i pędźcie w raciborskie,
do «Anny»
zobaczycie, jak pracuje kombajn"

Zielenią
zatapiają rozśpiewane lasy,
w leszczynach wilga kląska.
Z widnokręgu strzelają,
niby piramid masyw
zielone hałdy Śląska.

(A. Braun: *Kombajn węglowy Donbas*, Wsz 45)

Sytuacja liryczna jest tu pozornie sytuacją sprawozdania na bieżąco. Otwierają ją sygnały, które mogłyby z powodzeniem funkcjonować w jakiejś autentycznej relacji dziennikarskiej, mianowicie zachęta ze strony rozmówcy do wyjazdu w teren. Tego rodzaju chwyt sprawiający wrażenie, że to, co ma być przedmiotem zapisu, dzieje się właśnie teraz, niemal na bieżąco — należy do podstawowego repertuaru chwytów reporterskich. W tekstach agitacyjnych zaś pełni zdecydowanie perswazyjną funkcję. Sugeruje odbiorcy, że jest on świadkiem bezpośrednich wydarzeń, ma do czynienia nie z fikcją literacką, ale wziętym „wprost z życia" zespołem faktów. Wszystko, co nastąpi potem i co zostanie później powiedziane, adresat ma rejestrować jako konsekwentny zapis z teraźniejszości. Tymczasem dalsza relacja w tekście traci swój reportażowy charakter i przekształca się w ciąg operacji o charakterze propagandowym. Poetyka reportażu wymagałaby, aby po wstępie kierującym uwagę czytelnika na rzeczywistość pozatekstową zaprezentować mu serwis informacji empirycznie sprawdzalnych. Natomiast tekst agitacyjny zamiast informacji sprawdzalnych podstawia informacje natury emocjonalnej:

Ja ziemię tę
pamiętam
od dziecka
z głodem i troską.
Zawsze była
hałd i bieda—szybów
pociętą ospą.
Dzisiaj,
zamorusana,
uśmiechem błyska
i krzyczy, że nie wróci
czas, co mógł dać jedynie,
jak na urągowisko,
kitę z piór kogucich

A przecież wcześniejszy reportażowy sposób otwarcia tak projektuje zachowanie odbiorcy, by również i tego rodzaju stwierdzenia przyjmował jako dalszy ciąg powiadomień obiektywnych. Informacjom niesprawdzalnym nadaje się tu status informacji konkretnych i pozornie łatwo weryfikowalnych. Sfera rzeczywistości pozatekstowej ma się jawić czytelnikowi jako

zbiór konkretnych desygnatów, uwiarygodnionych przez swój aktualizujący, reportażowy charakter. W istocie jest domeną jednostronnej i mitologizującej interpretacji rzeczywistości.

III. ZASADY POROZUMIENIA Z CZYTELNIKIEM

Lektura tekstu propagandowego rządzi się swoistymi regułami. Do najważniejszych należy zasada ułatwionego odbioru, tzn. takiego, by w procesie percepcji kod nadawcy równał się kodowi odbiorcy [22]. W praktyce chodzi o stereotypizację odbioru, czyli swoisty rodzaj ubezwłasnowolnienia czytelnika, polegający na automatyzacji skojarzeń i wyrobieniu postawy percepcyjnej o charakterze nie kontrolowanego nawyku.

Kategoria stereotypu jest w odniesieniu do zjawisk literatury kategorią dobrze rozpoznaną. Jednak w poezji agitacyjnej pojęcie stereotypu wymaga swoistych uściśleń. Literatura ta tylko w niewielkim stopniu odwoływała się do stereotypu jako społecznie zakorzenionej, gotowej wiedzy na temat zjawisk, o których nadawca komunikuje poprzez tekst. Przede wszystkim dlatego, że zjawiska będące przedmiotem powiadomień mają status względnie niedawno zaistniałych faktów społecznych, albo też z perspektywy ocen ideologicznych muszą podlegać reinterpretacji (takiej reinterpretacji podlega obraz wroga — zakorzenione w świadomości społecznej pojęcie „wróg narodowy" zastępuje się pojęciem „wróg klasowy"[23]).

Można zaryzykować stwierdzenie, że poezja agitacyjna bardziej dąży do wykształcenia własnych stereotypów, niż odwołuje się do stereotypów już gotowych. Kolosalną rolę w takim konstruowaniu stereotypów odgrywało, jak sądzę, pokazane wcześniej zjawisko dogmatyzmu językowego, zapewniające w procesie percepcji mechaniczne wnioskowanie typu: jeśli *a*, to *b*, jeśli *b*, to *c* itp.[24].

Natomiast istotnym warunkiem porozumienia z odbiorcą staje się innego rodzaju gotowy stereotyp. Ma on charakter „idiomu" — skonwencjonalizowanej, dobrze zakorzenionej w świadomości masowego odbiorcy zbitki pojęć na temat literatury [25].

IDIOM TRADYCJI

Z ogromnego zaplecza tradycji literackiej wybierano takie jej warianty, które miały charakter spetryfikowanych, popularnych wzorów poezji wzniosłej, walczącej. Trznadel np. utożsamiał tradycję narodową w literaturze z „wypróbowanymi wielokrotnie środkami języka poetyckiego"[26]. Tak też tradycję poetycką traktował Ważyk — m.in. jako artystycznie sprawdzone reguły organizacji języka poetyckiego [27].

Charakterystycznym przykładem jest tu recepcja poezji Broniewskiego. Tradycje rodzimej pieśni rewolucyjnej, anonimo-

[22] Zob. M. Głowiński: *Odbiór, konotacje, styl*, s. 36.

[23] O podobnej trudności przy odwoływaniu się do stereotypu jako gotowej wiedzy por.: J. Święch: *Okupacja a stereotypy*. Lublin 1977, s. 7—11.

[24] Zbliżony rodzaj percepcji przedstawia M. Płachecki: *Pragmatyka plakatu pierwszomajowego 1945—1970*. W: *Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich*. Pod red. S. Żółkiewskiego, M. Hopfinger, K. Rudzińskiej. Wrocław 1974, s. 79—98.

[25] Wykorzystuję termin „idiom" spopularyzowany przez J. M. Rymkiewicza: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967, s. 45—59.

[26] Zob. J. Trznadel: *O poezji M. Jasturna*. Wrocław 1954, s. 122.

[27] Por.: A. Ważyk: *Mickiewicz i wersyfikacja narodowa*. Warszawa 1951.

wej poezji proletariackiej, wreszcie lewicowej poezji dwudziestolecia międzywojennego były w latach pięćdziesiątych zjawiskami, choć jest to paradoksalne, zupełnie nie rozpoznanymi. Stanowiły tradycję „martwą", głównie, jak się wydaje, z powodów swojej ideowej nieprzystawalności do poezji mówiącej o świecie, w którym rewolucja już zwyciężyła. Jeśli się do nich odwoływano, to na zasadzie frazesowych etykiet. Jednym z takich haseł, obiegową formułą krytyczną była właśnie twórczość Broniewskiego. Utożsamiano ją ze wspomnianymi wyżej zjawiskami, jej głównie poświęcając uwagę. Chodziło, jak pisze J. Trznadel, o „bardzo ludowy, powszechny, komunikatywny charakter tej poezji", jej odwołanie się do „formy ludowej, prostej w odczuciach psychologicznych, stanowiącej odpowiednik odczuć i dążeń mas, klasy robotniczej"[28]. Trznadel sformułował w swojej wypowiedzi najistotniejsze dla liryki socrealizmu mechanizmy recepcji tradycji literackiej. Wszelkie odwołania w tym zakresie podporządkowane zostały zasadzie komunikatywności w procesie masowego odbioru. Z tradycji adaptowano te elementy, które pełniły funkcje idiomu estetycznego, a przez to zapewniały proces jednoznacznego porozumienia z odbiorcą. Nieprzypadkowo najbardziej popularnym wzorem był stereotyp „mowy romantycznej" [29], który stanowił jedną z prymarnych cech poetyki Broniewskiego [30]. Odwołanie do romantyzmu jako skonwencjonalizowanego wzorca poezji pełniło identyczną funkcję w obu przypadkach: międzywojennej poezji Broniewskiego i poezji agitacyjnej — było szansą pozyskania czytelnika. Z jedną istotną różnicą. Przy swojej łączności z formami poetyckimi nastawionymi na kontakt z masowym odbiorcą poezja socrealizmu jest przecież silnie zorientowana politycznie, propagandowo. Nakazy natury propagandowej wykluczają z niej te mechanizmy porozumienia z adresatem, które pełniły istotną funkcję w poezji Broniewskiego. Chodzi o sferę prywatności tekstu poetyckiego. Wiersze autora *Wiatraków*, w których podmiot liryczny obnaża nie zawsze dydaktycznie pozytywną prywatność, były odrzucane jako przejaw dekadentyzmu: zakłócały oficjalną linię dydaktyki społecznej.

NIE O KAŻDYM ŚPIEWAJĄ PIEŚŃ, CZYLI IDIOM GATUNKOWY

Propagandowy tekst poetycki nie zapomina jednak o tym, co w nim swoiście literackie. Więcej, dla potrzeb porozumienia z czytelnikiem w sposób niejako cyniczny korzysta z reguł swojej, w tym wypadku wtórnej, przynależności rodzajowej. Prowadzi wobec odbiorcy jakby „podwójne życie" gatunkowe. To, co propagandowe, dominuje, ale w wymiarze ukrytym; pozornie najważniejsze jest to, co poetyckie. Chodzi o poetyckość szczególnego rodzaju. Trzeba ją rozumieć nie jako nastawienie na sam komunikat (o redukcji funkcji estetycznej wspomniałam wcześniej), lecz jako odwołanie do pewnego idiomu gatunkowego w sferze literackiej edukacji masowego odbiorcy (proces podobny do odwołań w sferze edukacji kulturowej). Nawet mało wyrobiony czytelnik potrafi odróżnić dwa porządki wypowiedzi

[28] J. Trznadel: *„Nadzieja" W. Broniewskiego*. W: *Szkice o literaturze współczesnej*. Pod red. R. Matuszewskiego. Warszawa 1954, s. 191—206.

[29] Określenie za M. Janion: *Broniewskiego „Morze zjawisk"*. W: *Literatura polska wobec rewolucji*. Pod red. M. Janion. Warszawa 1971.

[30] Por.: A. Kowalczykowa: *Broniewski w pętach romantycznej tradycji*. W: *W. Broniewski w poezji polskiej*. Warszawa 1976.

literackiej: epicki i liryczny albo niepoetycki i poetycki. Ten drugi bywa zwykle identyfikowany na podstawie swojej nieprzystawalności do języka potocznego. Odwołując się do takich kompetencji literackich adresata, teksty agitacyjne nagminnie używały na określenie gatunkowego statusu poezji pojęcia „pieśń". „Pieśń" funkcjonowała na prawach swoistej metonimii, najczęściej zastępując słowo poezja. W powszechności zjawiska mogą orientować już choćby same tytuły wierszy (np. *Pieśń o rejsie* A. Międzyrzeckiego, *Podajcie inną pieśń* A. Kamieńskiej, *Pieśń o zbrodniarzu wojennym* W. Szymborskiej itp.). Uwodzenie „poetyckością" jako synonimem mowy wzniosłej, ozdobionej językiem retorycznych zwrotów, pozwalało tekstom socrealistycznym osiągać niemałe efekty agitacyjne. Myślę tu zwłaszcza o możliwościach stosowania form patetycznych w wierszach przeciw wojnie i wierszach panegirycznych, które mogły wydawać się naturalnym, a nawet koniecznym wyposażeniem poezji. W ten sposób tekst poetycki narzucał przekonanie, że operacje o charakterze jawnie propagandowym wcale propagandowe nie są, lecz tłumaczą się po prostu swoistymi uwarunkowaniami gatunkowymi tekstu.

Chcąc porozumiewać się z odbiorcą na tematy jakże publicystyczne, poezja agitacyjna dążyła ku temu, by był to jednak dyskurs w takim języku poetyckim, jakim widzi go przeciętny czytelnik. Stąd istnienie obu idiomów: tradycji i gatunku, współegzystujących nieantagonistycznie z językiem gazetowego reportażu, równie skutecznym narzędziem nawiązania tego jednostronnego dialogu.

Dorota Mazurek

Psalm 135, 15—18.

15. *Bożki narodów są srebro i złoto *, dzieło rąk ludzkich.*
16. *Usta mają a nie mówią *, oczy mają a nie widzą.*
17. *Uszy mają, a nie słyszą *, nie ma też tchu w ustach ich.*
18. *Jak one niech będą, którzy je robią *, wszyscy, którzy im zaufali.*

przeł. Czesław Miłosz

WIESŁAW ALEKSANDER KAŁABUN

Spóźniony manifest

1.

ogłasza się Ziemię art-planetą
happening zaczyna się od tej chwili
i trwać będzie nieustannie do twojego
odejścia do nieodwołalnie zbliżającej się
śmierci —
— arcydzieła które nie jest błazeńską
improwizacją

happening zaczyna się tu na twojej ulicy
od twojego spojrzenia w przeszłość
przyszłość i teraźniejszość zależy forma
wszyscy są odpowiedzialni za ten teatr
powietrza ziemi i dźwięków

2.

opis teoretyczny art-planety to plamy
różnobarwnych kontynentów
półmrok wszechobecnych oceanów
magnetyczne błyskawice gwiazd
miliony ruchomych punktów szukających
porozumienia cztery miliardy istnień
idących labiryntem przemijania

3.

sytuacja jest niepowtarzalna
żaden z aktorów nie powtórzy gestu
on należy już tylko do ciebie
twój czas zapisał tę sekwencję
jeżeli to zima włóż palto
wyjdź z mieszkania
twój debiut rozpoczął nową fazę
fazę walki i okrucieństwa

4.

happening anathema sit

Litania na użytek prywatny

ukochany paznokciu skąd
poezji półokrąg metafizyczny
drobny członku którego
bardziej się boję niż zmarli
święci
moje oko przejrzyste świadku
odlotu pegazów i głębokich
jak jezioro bajkał
ballad erotycznych
gdzieś kiedyś pod koniec zimy
moja towarzyszko nogo
narcyzie przenajświętszy
wiesławie z kościoła rozesłania
apostołów na wszystkie strony
świata

daję słowo
jest cudnie wyjść z tej wielkiej
pomyłki na cało
gdzieś kiedyś
niespodziewanie

„Cała jaskrawość"

E. S.

możesz powiesić się w sezonie
nikt nie będzie
protestował
gdy spłowiejesz
od jaskrawych jupiterów
które
dawno opuściły orbitę
wszystkich pór roku
oddalają się od nas
nawet nie zadrapnąłbyś ich
żyletką światła
teraz kiedy samotność
kołysze się w tobie
motyle bólu tracą pusty oddech
gdy jesteś gotowy do długiej zimy
którą trzymasz w dłoni niczym
padający śnieg
możesz przyrzekać
przyrzeknijmy razem
z własnej i nie przymuszonej woli
będę ścigał po niebie jaskółki

Z cyklu:
LABIRYNT CZYLI MAŁE WIERSZE

Relacja pierwsza

życie zmienia ludzi
już dzisiaj mówią
że zdradziłem
naszą
świętą sprawę
a ja wiem w tajemnicy
przed nimi
że
sprawy nie ma

*
* *

przychodzą do nas święci
spokojnie gwarzymy o wszystkim
i o niczym
nic ich nie dziwi
własne zdanie trzymają
w zanadrzu
gdy im pokazać język
z ironią pełną dystynkcji
konstatują
tak miało być
czasem na pożegnanie zaklnie który
machnie obojętnie ręką
bzdury powie
bzdury

*
* *

wiersz nie może być ślepy
nie wolno mu być chorym
chociaż on nic nie może
chociaż on nic nie wie
o rękach zasłaniających
obiektyw

Kamień

leży na polu kamień
ciężary się w nim ważą
kto silniejszy
cisza dostojnieje w trawach
wiatr wiesza mu się na szyję
coraz głębiej

leży na polu kamień
kamienny świat ma na głowie
milczy

Łąki

pamięci Grzegorza

prawdopodobnie obaj
uciekli kiedyś z domu w dół rzeki

prawdopodobnie na łąkach za miastem
znaleźli w trawach nagą dziewczynę
sprzedającą głęboki błękit
palony warkocz
lisią urodę

chcieli ją pokochać
ale tulili się tylko
w przeźroczyste powietrza
wpijali w deszczowy stos
podniecali jej przyspieszonym oddechem
zapisanym w wodzie

prawdopodobnie
nieprzytomni wracali do domów
śnić o większych
ucieczkach

*
* *

mój przyjaciel ucieka ode mnie
wielokonnym wierszem
mówi że jesteśmy poetami sytości
zamiast słów widzimy małe dziewczynki

pachnące kobiety w zamian za tajemnice
wiersza
nasze wpólne noce niewidomych książek
górskie rozmowy
nie starczą nawet na pół lotu marzeń
że uciekać od poezji musimy
choćby to było mało
a w niej ciasno
jak w sercu gołębia

Relacja trzecia

tam przybywa nowy gatunek
słychać
rośnie tłum
w oszalałym tempie krążą taksówki
lustruje nas czas
płynąc majestatycznie wozami nadzoru
u mnie
    po szybie biurka
biegnie tylko telegraf przedmiotów
leniwie kołyszą się malwy w obrazkach
chcę powiedzieć
    że to co widzę przez okno
chcę powiedzieć
    że w moim pokoju
nie jest tak szybko
nie jest tak właściwie ludzko
czasami tylko
odwiedza mnie córka
Kolumba
i odkrywa
brzuch

*

* *

w chełmie lubelskim
w kościele rozesłania apostołów
na cztery strony świata
ja światowid
        modlę się za wszystkich
        tańczących na świecie
        i za ciebie panie jezu
        abyś znowu rozdawał chleb i ryby

        abyś od święta zamieniał wodę w wino
        abyś mnie zmienił
pomyśl:
gdybyś wysłuchał mojego głosu
ile dobrego uczyniłbyś
pod koniec miesiąca
dla tańczących
na świecie

Portret przemijania

najwięcej jest krwi w wierszach bezmięsnych
w poniedziałki i piątki kiedy prywatnie
zamieszany w historię
stajesz się zapomnianym wydarzeniem
rozwinięty zmysł urodzin podpowiada
mów w liczbie kilkunastu
odpowiadaj za liczbę jedyną
ponieważ słowa najprostsze
ktoś przemienił w bełkot

Przesadnie

Z. W. Fronczkowi

głuchy poeta boi się banału
dlatego rozpacza wzywając tacyta na świadka
z cezarem waży kielich całując go w pośladki
dobry jest też herostrates
ironiczny dumny kamienny
w przeciwieństwie do swojej świątyni

głuchy poeta wzywa anonima
ta płeć odpowiada mu najbardziej
taką płeć recytuje zegar
i tu uzupełnia się
potrzeba banału

Wiesław Aleksander Kalabun

JERZY KRZYSZTOF MISIEC

PROSZĘ PISAĆ, REDAKTORZE

— Niestety, nasz redakcyjny fiat jest nadal w dyspozycji naczelnego, który wraca pojutrze. Ale sądzę, że sprawa będzie wymagać trochę szperaniny. Zatrzymacie się na dłużej niż na dzień. Jakiś hotel jest na miejscu, więc nie ma problemu. Listy Trawińskiego są w sekretariacie...

Jak zwykle przy tego rodzaju okazjach sekretarz, przezywany w redakcji „Rudy", nie pozbawił się przyjemności palnięcia sztywnej i oficjalnej gadki. Robił to z przejęciem godnym matki wysyłającej syna na dalekie studia.

— Aha, panie Bielecki — rzucił za dziennikarzem zamierzającym już otwierać drzwi. — Materiał chciałbym mieć gotowy na sobotę.

Po wyjściu z sekretariatu na korytarzu Bielecki wpadł na Wojtka.

— Cześć, Andrzeju, słyszałem, że jedziesz do tego inżyniera skrzywdzonego przez świat. Ładny temat. Tylko nie daj się wpuścić.

— Czego wpuścić?

— Z tego, co wiem, Kluch mi coś wspominał, „Stary" może to ciąć. Prawdopodobnie ma jakieś układy z wierchuszką w Kozłowcu. Historyczne sprawy leśnych dziadków. Rozumiesz.

Bielecki cmoknął przez zęby i milcząc wyciągnął rękę na pożegnanie.

— Kiedy wracasz?

— Chyba w piątek.

— Wpadnij do mnie na jakąś wódeczkę. Dobrze. Cześć.

Za oknem mignęła tablica „Kozłowiec 42". W lusterku odbijała się znudzona i jakby skacowana twarz kierowcy. Przyglądał się jego monotonnym ruchom i dziwnemu lenistwu, które pozwalało mu tylko na pobieranie pieniędzy od ludzi, wsiadających na jakichś zapomnianych przystankach. Wyobraził sobie tę szarą twarz mówiącą na odczepnego: „Panie, każdy chce żyć".

Przeglądał jeszcze listy Trawińskiego.

„Jest to działanie obliczone na krótki dystans, pozbawione perspektyw. Zakład, który już od kilkunastu lat osiąga wysoki

poziom produkcji i rokrocznie przekracza plan, w chwili obecnej osiągnął już apogeum swoich możliwości produkcyjnych. W ciągu najbliższych dwóch, trzech lat nie będzie w stanie dać połowy rekordowej produkcji z roku 1976. Ponad 50% urządzeń wymaga generalnych remontów lub całkowitej wymiany. Plan na..." Wyjął kartkę z innej koperty.

„Przez pięć lat pracy w Kozłowcu zmieniałem, a właściwie zmieniano mi, sześć razy mieszkanie. Za każdym razem było to mieszkanie wynajmowane przez zakład. Zgodnie z umową o pracę własne mieszkanie miałem otrzymać po dwóch latach. Ze wszystkich mieszkań, jakie zajmowałem, obecna kawalerka ma najmniejszy metraż..."

— Tak. Żona i dwoje dzieci — odezwał się zachrypniętym głosem dryblas, który niepostrzeżenie usiadł obok i zezując przez ramię, rozpoczął lekturę listu.

— Trawiński? — wytrzeszczył pytająco czerwone oczy.

Bielecki złożył list. — Być może. Zna go pan?

— Trawińskiego? Jasne, wszyscy go znają. Głośny facet, może deczko za głośny. Na karku 32 lata i ambitny — wymęczył Dryblas ważąc każde słowo, jak w obcym języku, westchnął z podziwiem zmieszanym ze zdziwieniem i wbił się głębiej w siedzenie.

Trzy stanowiska przed niewielkim, parterowym budyneczkiem tworzyły dworzec autobusowy. Nowy i okazały, jak na Kozłowiec, dom towarowy kontrastował z rzędem kamieniczek, na których wybijał sie jaskrawy szyld — „Piwiarnia". Centralnym punktem tego architektonicznego układu był podziemny szalet miejski. Największy ruch panował na linii piwiarnia — szalet.

Bielecki poprawił pasek torby na ramieniu i ruszył niepewnie w stronę domu towarowego.

— Do Trawińskiego to w drugą stronę.

— A, nie, ja do hotelu — odpowiedział zaskoczony ponownym cichym zjawieniem się Dryblasa.

— To tam. Za piwiarnią. Idę tam.

Dryblas przez chwilę szedł w milczeniu ukradkiem spoglądając na Bieleckiego.

— Pan może z gazety? — wystrzelił jednym tchem, wskazujący palec przytykając do piersi Bieleckiego.

— Wyglądam na faceta z gazety? — uśmiechnął się sztucznie. — Zaopatrzeniowiec, ot i wszystko.

— Myślałem. Trawiński podobno się odgrażał, że zrobi szum i cały kozłowiecki burdel w gazetach opiszą. Ambitny.

Mijali właśnie piwiarnię. Z otwartych drzwi chlusnęło zapachem piwa, tytoniu i bełkotem rozmów.

— Wstąpimy na browarek — zaproponował Dryblas zatrzymując się przed wejściem do piwiarni.

W lokalu było już tłoczno, widać większość pijących zrobiła sobie fajrant wcześniej, niektórzy byli jeszcze w roboczych

ubraniach. Bufetowa, młoda dziewczyna, niczym automat podsuwała kufle pod kran.

— Cztery — Tereska pozwól — zachrypiał Dryblas puszczając oko.

— Mocne?

— Mocne? — powtórzył pytanie Bieleckiemu, a widząc, że ten nie chwyta miejscowych zwyczajów, odparł z dziwną dumą: — Mocne.

Bufetowa Tereska dolała do każdego kufla pięćdziesiątkę wódki. Dryblas chwycił kufle i ustawił je na wysokim stole.

— No, to... — uniósł kufel — Kazik jestem.

— Andrzej.

— No to, żeby nam się w trąbki nie zwijały — pociągnął zdrowy łyk.

Pokój, jak na obskurny hotelik mieszczący się w zmurszałej, starej kamienicy, był całkiem przyjemny. Drażniło tylko małe okno. Położył się na łóżku. W uszach czuł jeszcze gwar piwiarni. „Tak, redaktorze Bielecki, skończyły się drukarniane czasy, już nikt nie mówi o tobie depeszowiec, już nie jesteś tym groszorobem, który pisywał pierdułkowate informacyjki na miejską stronę, teraz jesteś reporterem pełną gębą. Spełniły się marzenia, a więc do roboty, ty regionalny Lovellu". Przerwał te rozmyślania, złapał torbę i wyszedł z pokoju.

Trawiński powitał go serdecznie, jak stałego gościa czy członka rodziny. Dzieciaki zadowolone z wizyty nowego wujka biegały po mieszkaniu.

— Sam pan widzi, trudno tutaj nawet porozmawiać, kiedy się rozbucha ten mój dzieciarniany żywioł. Za chwilę przyjdzie żona, to może się gdzieś przeniesiemy.

— Może do mnie, do hotelu.

Siedzieli już godzinę w ciemniejącym pokoiku hotelowym. Trawiński włączył światło przerywając na chwilę monolog. Bielecki przyglądał mu się usiłując stworzyć sobie portret tego wielkiego inżyniera średniego przemysłu w małym miasteczku. Spodziewał się spotkać zapaleńca, permanentnego (jak mówił Wojtek) społecznika, który rzucony na prowincję, ma ambicję zrobienia z Kozłowca co najmniej stolicy województwa. A tu, Trawiński, inżynier o wyglądzie statystycznego obywatela PRL, robi wyliczankę swoich kłopotów: małe mieszkanie, awarie w zakładzie, duża rotacja pracowników, brak wody i oczyszczalni ścieków, zamknięte przedszkole...

— Słyszał pan — podjął monolog Trawiński — o tej lipcowej historii. Pękł silos, zginęły cztery osoby. W lud poszła plotka, że czterdzieści, i że w ogóle masakra straszna. Przez trzy

dni chłopi przyjeżdżali, czym się dało, i wywozili cement. Przez trzy dni był bezpański. Panuje tutaj szczególne umiłowanie bałaganu. Ludzie nazywają to swobodą. Powiem panu. Cementownia się lasuje. To pociąg pędzący na dobrze zardzewiałych kołach. Wiadomo już, że w tym roku plan nie zostanie wykonany. Więc co się robi? Symuluje się brak węgla wyłączając trzy piece. Jest podkładka, a zjednoczenie i tak dowali jeszcze wyższy plan na przyszły rok. Niedawno zapchała się przestarzała kanalizacja. Klapa, narada u dyrektora i siup ścieki do rzeki. Nie było innego wyjścia. Jest więc...

— To pan zlikwidował sklep przy zakładzie? — zapytał Bielecki chcąc przeskoczyć na inny temat. Trawiński się uśmiechnął.

— Była to bardziej knajpa, szczególnie dla fizycznych, niż sklep przyzakładowy. Ludzie mówią, że prędzej czy później, kto powinien i tak mnie wykończy i wykurzy z miasta. Na razie jestem specjalistą, o którego trudno, więc jestem potrzebny. O tym też na pewno pan słyszał.

Następny dzień przyszedł do Kozłowca wraz z nudnym jednostajnie siąpiącym deszczem. Opuszczając hotel Bielecki wyniósł na sobie piętno dziwnego spojrzenia, jakim powitała go recepcjonistka. Paliło go to spojrzenie aż do momentu, kiedy wszedł do sekretariatu dyrektora Szczepankiewicza. Przez kwadrans trwały targi i pertraktacje między dyrektorem a sekretarką tłumaczącą, że to inny pan przyszedł, ale też z gazety.

— Proszę poprosić — odezwał się w końcu w interkomie dyrektorski bas. Szczepankiewicz żelaznym uściskiem dłoni powitał Bieleckiego, speszonego nieco potężną posturą dyrektora. Na pierwszy rzut oka był to mężczyzna pasujący bardziej do zapaśniczej maty wagi ciężkiej niż do dyrektorskiego biurka. Bielcki od razu wyłuszczył sprawę starając się zaatakować dyrektora, by w ten sposób osiągnąć przewagę. Dyrektor potakiwał uśmiechając się przy tym nieznacznie, jakby chciał powiedzieć: „To wszystko wygląda nieco inaczej, ale to są naprawdę marginalne sprawy". Bieleckiego drażniła despotyczna pewność siebie dyrektora-olbrzyma.

— Jeśli chodzi o mieszkanie, to Trawiński został okłamany — szukał pomocy w bezpośrednim oskarżeniu dyrektora. — Wszystkim wiadomo, że zakład dostaje mieszkania i nie macie z tym w Kozłowcu większych problemów.

— Ależ, panie redaktorze. Okłamany. Na mieszkanie trzeba poczekać. Sam pan wie, jak z tym u nas jest. Mieliśmy trudności obiektywne, załatwiliśmy Trawińskiemu lokal zastępczy. W pierwszym kwartale przyszełgo roku otrzyma nowe, ładne mieszkanie.

— Pańska córka otrzymała nowe M-3, choć nie pracuje w cementowni.

— No cóż, ja osobiście nie rozdzielam mieszkań — odparł

Szczepankiewicz teatralnym basem. Rozmowę przerwał telefon. Chodziło o jakąś awarię. Bielecki wstał i umówiwszy się na następny dzień opuścił dyrektorski gabinet.

Deszcz siąpił cały dzień. Wieczorem Bielecki siedział w hotelu przeglądając i poprawiając notatki z dzisiejszych rozmów. Ogarniała go senność podobna do tej, jaka ogarniała jego rozmówców, rozdrobnionych teraz na pourywane zdania, zapiski na marginesach.

„St. Polipiuk — sekr. kom. miejskiego PZPR — niepotrzebni są nam wieczni anarchiści, ludzie niezadowoleni z tego, co już zrobiliśmy, a zrobiliśmy dużo, więcej w nich bezrozumnego młodzieńczego bałaganiarstwa niż dobrych intencji. Trawiński do takich należy..."

Podkreślił podwójnie przeczytane słowa, a później zakreślił je grubą ramką.

„Lech Konopko — mieszkania — przydział mieszkań zatwierdzany wspólnie z dyrekcją cementowni..."

Lekturę przerwało mu pukanie do drzwi. Wstał od stolika. Wszedł mężczyzna około czterdziestki. Mimo padającego deszczu miał na sobie suchą jesionkę.

— Pan redaktor Bielecki? — zapytał niepewnie.

— Tak.

— Chciałbym z panem parę zdań. Można usiąść?

Bielecki przysunął mu krzesło. Usiłował sobie przypomnieć twarz nieznajomego.

— Powiem panu wprost, panie redaktorze: dziwi mnie pana obecność w Kozłowcu, a raczej sprawa, którą się pan zajął — powiedział nieznajomy smutnym głosem, przez który przebijało współczucie.

— Tylko pana?

Nieznajomy nie odpowiedział.

— Jest pan młodym człowiekiem (trzydzieści jeden lat — wpadł mu w słowa Bielecki), stąd też obawiam się, czy pana gazetowe opinie będą wyważone i adekwatne do rzeczywistości. Porywa pana młodzieńcza fantazja, doszukuje się pan afer, tam, gdzie ich akurat nie ma. Zawód dziennikarza nie upoważnia do przeszkadzania ludziom w pracy i robieniu zamętu tam, gdzie panuje porządek.

Bielecki zerwał się, chwycił nieznajomego za klapy i uniósł go z krzesła.

— Drogi panie, ja panu w pracy nie przeszkadzam, niech więc i pan mi nie...

— Dziwnym zbiegiem okoliczności — przerwał spokojnie nieznajomy — przyjechał pan tutaj bez wiedzy swojego szefa.

Bielecki opuścił ręce.

— A musi pan wiedzieć, że pański szef bardzo lubi Kozłowiec, dyrektora Szczepankiewicza, sekretarza Polipiuka. Pański kolega z popołudniówki robił wczoraj materiał do kolumny „Prezentujemy" — właśnie z dyrektorem Szczepankiewiczem.

— Chce mnie pan szantażować? — zapytał Bielecki z uśmiechem, próbując zlekceważyć nieznajomego.

— Ale skąd, ja tylko, redaktorze, informuję. A o tym, że są kłopoty z obsadzeniem depesz i szykują się przemeblowania w w redakcji, to pan z pewnością wie.

Bielecki zapalił papierosa.

— Czy mogę wiedzieć, kogo pan reprezentuje?

— Powiedzmy, że jestem zmaterializowanym sumieniem Kozłowca. Ładne, prawda. To z poety.

Nieznajomy wstał, podszedł do Bieleckiego.

— Trawiński pana interesuje? Jeśli tak, to z pewnością zainteresuje pana pewna wiadomość. Trawiński jako główny specjalista od zaopatrzenia w wodę został dzisiaj oskarżony o odprowadzanie nieczystości do rzeki. Ciężka sprawa.

Bielecki znieruchomiał. Nieznajomy, widząc osłupienie dziennikarza, zatrzymał się przy drzwiach.

— Nie chciałem panu niczego sugerować. Proszę pisać, redaktorze. Żegnam.

Przez chwilę panowała cisza przetykana bębnieniem deszczu w parapet. Ściemniałe, bezgwiezdne niebo zaglądało oknem do pokoju. Bielecki wpatrywał się w tę ciemność, jakby chciał przez okienko ściągnąć do małego pokoiku cały Kozłowiec. Usiadł nad notatkami.

„Ilonka — córka Trawińskiego — (śpiewa)
gdy staniemy się dorośli
choć jeszcze nie starzy
pociąg będzie atomowy
— słowo kolejarzy"

Rzucił notatki na łóżko, wziął płaszcz i wyszedł do piwiarni. Wrócił po dwóch godzinach, usiadł przy stoliku, otworzył miękką paczkę klubowych. Zapalił papierosa i bezmyślnie liczył pozostałe w paczce. Siedemnaście. Uśmiechnął się do białej kartki leżącej przed nim i trochę do alkoholowego ciepła, jakie krążyło gdzieś we wnętrzu. Pstryknął długopis.

„Dziwne porządki panują w K. W miejscowej piwiarni na życzenie klienta dolewa się wódkę do piwa, a barmanka Teresa sprzedaje klubowe po 18 sztuk w paczce. Uroku miejscowości K. dodaje kierowca PKS pobierający pieniądze, a nie wydający biletów..."

Jerzy K. Misiec

JAN SOCHOŃ

NIEZDOLNOŚĆ MOWY, NIEZDOLNOŚĆ SERCA

Jest coś takiego w atmosferze naszego czasu, że wszyscy nawzajem podejrzewamy się o grę, mistyfikacje, puste gesty i pozorne mówienie.

(Aldona Mrozowska)

Tytułem chciałbym nawiązać do eseju Hansa-Georga Gadamera opublikowanego w jednym z ostatnich numerów „Znaku", w którym czytamy: *niezdolność do rozmowy jest w ostateczności diagnozą, którą stawia ten, kto nie wprowadza siebie do rozmowy, w szczególności ten, komu nie udało się nawiązać rozmowy z drugim człowiekiem. Niezdolność drugiego partnera jest zawsze niezdolnością pierwszego* [1]. Czyż nie dlatego — wyprzedźmy tok dalszych rozważań — w konkretnym życiu, w codziennym zatroskaniu spotykamy się z trudnym do przekroczenia murem niezrozumienia i obcości. Łączy nas jedynie Dziennik Telewizyjny i piosenki zespołu Bee Gees. A niemal symboliczna in minus mnogość zjazdów literackich, konkursów poetyckich, sejmików polonistycznych czyż nie jest świadectwem obumarcia prawdziwej rozmowy? Mówimy (raczej gadamy), ponieważ nie rozumiemy się nawzajem. Nie potrafimy zobaczyć w sobie osobowego partnera dialogu. Nie możemy zaakceptować szlachetnej i radosnej w istocie inności kogoś drugiego. Przeraża nas odmienność. Już sama możliwość rywalizacji powoduje zamilknięcie.

Przy tym wszystkim coraz ostrzej formułowane są zarzuty wobec nauki, której nie uważa się już za wyrocznię. Zachwiała się wiara w „naukowy światopogląd". Uzyskują znaczenie irracjonalistyczne metody rozumienia świata, mistycyzm, filozofie głębi i analizy form symbolicznych. Renesans przeżywają wszelkiego typu nastawienia antropologiczne, mające precyzować związki i relacje, jakie zachodzą (bądź też zachodzić mogą) pomiędzy człowiekiem a światem, społeczeństwem, rzeczami itd. Ujęcia te (tak je nazywam) aosobowe pomijają problem, w którym najważniejsze wciąż pozostaje rozumienie bytu. I choć powstaje coraz więcej książek opisujących czowieka, istnienie, struktury, fakty, nauka — tak naprawdę — nadal nie potrafi uzyskać zadowolenia z samej siebie. Mnożą się systemy wzajemnie sprzeczne, które zamiast wyjaśniać, gmatwają ogólny obraz kultury. Paradoksalnie — oddzieliliśmy się od kultury w tym sensie, że pojmujemy ją selektywnie jako określony typ aktywności — sztuka, filozofia, literatura itd. Brakuje nam łączności nie tylko ze sobą, ale przede wszystkim z m i t e m, który zawsze nadawał pełnię znaczenia ludzkim poczynaniom. Dlatego dzisiejszy człowiek tak bardzo poszukuje dla siebie uzasadnienia. Nie może jednak wykroczyć poza własną podmiotowość. Ważne momenty życia, które dawniej implikowały odnoszenie się do „bytu jako takiego", nie mają już tych samych „wymiarów". Nawet małżeństwo i śmierć zatracają sens sakralny, wymagający obrzędu. Nic nas nie wiąże z mitem. Rzeczywistość ciągle podlega zmianom. Wszystko trwa w możliwym — każdej chwili — do naruszenia porządku. Wszystko ma dla ludzi sens jednoznaczny i praktyczny. Jesteśmy świadkami (pisze o tym większość współczesnych teologów i filozofów) śmierci klasycznej metafizyki typu arystotelesowego. Nauka, by przywołać kontrowersyjne, wypowiedziane z rzadko spotykaną dziś „emocją polemiczną" zdanie Mirosława Dzielskiego, *nie mówi nam o bycie nic. Jest cmentarzyskiem konstrukcji intelektu, śmietniskiem lusek, które spadły z oczu człowieka. Jej dziecko — materializm, chociażby był uogólnieniem wszystkich życiowych i naukowych doświadczeń, też jest złudzeniem. Możemy weń wierzyć, ale tylko pycha może kazać nam sądzić, że jest to przez nas odkryty kształt bytu, a tylko zła wola może uzasadniać nim swoją nikczemność. Byt jest przez intelekt niepoznawalny* [2]. Nie można bowiem nic pewnego powiedzieć o świecie. Zewsząd otacza nas Tajemnica.

Nasza sytuacja egzystencjalna — w wielu punktach — przypomina czasy I wieku naszej ery, kiedy po znakomitym, wydawałoby się, rozwoju wiedzy filozofii (wtedy każda refleksja nad światem i człowiekiem nazywana była w ten sposób) okazało się, że człowiek o własnych siłach niewiele może uczynić. Skazany jest na zawierzenie. Tylko komu. Powstają najróżniejsze misteria zbawcze, poszukuje się szczęścia w mitach i narkotykach. W I wieku po Chrystusie zbankrutowały najpoważniejsze szkoły filozoficzne (sceptycyzm, epikureizm, stoicyzm), rozumiejąc — słusznie — że człowiek sam z siebie szczęścia osiągnąć nie może. Przekonany był o tym cały świat rzymsko-hellenistyczny. Myślę, że o czymś podobnym przekonany jest również (choć tego otwarcie nie ujawnia) człowiek świata elektronicznego. Generalną cechą naszego świata jest utrata c i a ł a, prywatności i wolności. To, co nazywamy sztuką, mówił w jednym z wywiadów M. MacLuhan [3], nie jest prawdziwe. Jednostka staje się nikim. Będąc nikim, traci swą zależność od prawa naturalnego. Śmierć, zabójstwo traci jakiekolwiek znaczenie. I ludzie w świecie współczesnym zabijają w stanie kompletnej niewinności. Żyjemy w porządku „apokaliptycznym". Mamy szansę odnalezienia własnego znaczenia tylko na poziomie supernaturalnym. Stąd tęsknota sztuki do opisu wewnętrznego wymiaru świata graniczącego z milczeniem. Stąd jednostkowość, pojedynczość języka literatury, poezji. Ale również postulat „etyczności" twórczego procesu. Wyraźnie i niepokojąco brzmią wołania Wyki, Herberta, Szymborskiej czy Krynickiego o wierność wobec własnej postawy względem rzeczywistości, drugiego człowieka, społeczeństwa, wreszcie samego siebie. Bądź wierny sobie — to głos rozlegający się poprzez całość ludzkich dziejów.

„Wierność sobie" — wyznacza wyjątkowo rozległą przestrzeń znaczeń. Może oznaczać sprawy najróżniejsze, w zależności od struktury behawioralno-psychofizycznej podmiotu, da-

[1] „Znak" nr 303, s. 369—376.

[2] Mirosław Dzielski: *Nauka w poszukiwaniu sensu*, „Znak nr 309, s. 152.

[3] „Teksty", 1979 nr 2.

nego systemu kształcennia, a także możliwości intelektualnych i moralnych. Nic więc dziwnego, że spotykamy się z tak różnorodną egzemplifikacją i spełnieniem owego założenia. W rozumieniu autora niniejszej wypowiedzi problem ten oznacza nade wszystko wierność wobec tradycji śródziemnomorskiej, znajdującej się pod silnym wpływem chrześcijaństwa. Zakładam bowiem, że nasze możliwości poznawcze w sposób zasadniczy zostały określone przez Biblię i myślenie greckie. Stąd wypływa dalsza konsekwencja: należy podjąć dialog z problemami, jakże jasno i precyzyjnie postawionymi przez filozofów jońskich i ich następców. Tym bardziej, że związki poezji i filozofii, z pełną oczywistością znajdujące potwierdzenie w dialogach platońskich, nie uległy i dziś rozluźnieniu. Nadal staramy się je zgłębić, rozwijać, a nawet przekształcać, mimo zniewolenia przez dynamiczny rozwój nauki, która — trzeba powiedzieć — dowiodła swoimi sukcesami tezy, że człowiek niejako z dnia na dzień staje się bardziej przeźroczysty, odarty z tajemnicy. Sukcesy biologii, medycyny, genetyki itd. wprawiają w zawrót głowy. Wydaje się, że już niedługo nastaną czasy całkowitego zwycięstwa materializmu, który sugeruje, że jest (lub będzie) w stanie rozwiązać wszelkie zagadki bytu. Zwolennicy materializmu twierdzą, że wszystko zależne jest od praw natury. Nawet ludzka psychika nie jest od tej zależności wolna. Konsekwencje tego typu rozumowania są nader oczywiste: wolność odnośnie świata, siebie, społeczeństwa, ale wolność pozwalająca poddawać się grze naturalnych instyktów. Inaczej głosi religia, która *każe ograniczyć pewne instynkty w imię wartości. Religijnie pojmowana wolność otwiera możliwość pracy nad sobą, doskonalenia się, wznoszenia ponad stan przyrodzony. Systematyczna praca ducha to niezbędny warunek religijnego poznania* [4]. Tylko któż dzisiaj zwraca głębszą uwagę na tego typu sugestie. Któż przedkłada ducha nad ciało, któż woli pozostawić partykularne wartości na rzecz, trudno uchwytnych, nie dających realnych korzyści, wewnętrznych możliwości, pozostających niezbędnym warunkiem religijnego doświadczenia. Sami rezygnujemy z wolności, wpatrując się w praktyczne nadzieje rozumu i narzędzia scjentystycznego poznania. A przecież nawet Kartezjusz, uważany w potocznych interpretacjach za rzecznika zdrowego racjonalizmu, za niezbędny punkt twórczego myślenia uważał nie rozum, lecz kategorię wolności, która celniej określa człowieka wskazując na niepoznawalność bytu, jego nieskończoność i zależność od bożych prawd. Zatem „kartezjańska wolność" może być tu zinterpretowana w sposób nieco odmienny od określeń podręcznikowych. Ma przecież służyć współczesności, konkretnie nam — mieszkańcom Polski lat osiemdziesiątych. Wolność więc starajmy się rozumieć jako, po pierwsze, zgodność z samym sobą i po drugie, jako imperatyw działania. Gdyż tylko zaangażowanie w świat, przyjazny kontakt z bliźnimi, pokora i odwaga sprawiają, że będziemy mogli skontaktować się z Bytem. Rozpad integralnego potoku życia, jaki współcześnie wszyscy odczuwamy, ma swoje źródło w nieumiejętności rozmowy, braku autentycznej postawy otwarcia itd.

Jedną z ważnych propozycji wyjścia z trudnej sytuacji zdaje się być hermeneutyka. Chciałbym zwrócić uwagę na jeden tylko aspekt zagadnienia hermeneutyki rozumiejącej. Poznanie heremeneutyczne może się realizować w każdym egzystencjalnym akcie, zaistnieć bez specjalnie skomplikowanych czynności

[4] Por. Mirosław Dzielski: *Nauka w poszukiwaniu sensu*, op. cit., s. 138.

poznawczych. Wystarczy ze strony „podmiotu" (Hans-Georg Gadamer neguje rozróżnienie przyjęte w tradycji filozoficznej na porządek obiektywny i subiektywny, podmiotowo-przedmiotowy), rozumianego jako „ktoś" odczuwający sensownie rzeczywistość, przyjęcie autentycznej postawy, postawy otwartej na istnienie świata. Zdaniem Gadamera (Heideggera również) hermeneutyka jest nie tyle sztuką rozumienia tekstów kultury, co raczej swoiście pojętą ontologią — próbą opisu egzystencji „Dasein". Hermeneutą jest w zasadzie ten — pisał B. Baran [5] — kto żyje autentycznie, kto przyjmuje postawę otwartą. Postawa hermeneuty jest więc sposobem egzystencji. W takiej postawie dokonuje się pogodzenie nauki i świata codziennego doświadczenia. A żyć autentycznie — dodajmy — znaczy nie uciekać przed istnieniem, odważnie stanąć w obliczu życia, walczyć, jeśli trzeba, pokornie pochylić głowę, jeśli trzeba. Pomóc nie tylko przyjacielowi i ostatecznie — zapomnieć o sobie. Wspiąć się na wyżyny nadziei, która musi się pojawić, gdy myślimy o człowieku jako osobowym projekcie Miłości. Nie ma rady: albo staniemy się podatni na „mowę symboli", dzięki której możemy uzyskać dostęp do sacrum, albo pozostaniemy nadal ubodzy, odgrodzeni od rzeczywistości (także własnej) tajemniczym, bo oczywistym systemem oficjalnych form, nakazów i powinności.

W czasie, kiedy literatura (sztuka) staje się bardziej zabawą, ponurą mistyfikacją, nawet najkrótsze chwile zwłoki mogą okazać się tragiczne. Kiedy życie duchowe jest traktowane jako „godna uwagi rozrywka", kiedy wszystko bywa dozwolone — wszelki twórczy wysiłek traci jakikolwiek sens. Konsekwencją sytuacji staje się milczenie kultury bądź jej „prywatność". Kultura zamyka się sama w sobie, chcąc zachować przynajmniej minimum wolności i olśnienia, jakie daje kontakt ze światem humanistycznych wartości, światem pełnej wolności ducha. Doktrynerstwo i prymitywizm pewnych krytyków (krytyka mimo ciągłych narzekań odgrywa istotną rolę) sprawia, że czytelnik nie jest w stanie objąć w jakąś sensowną całość dziejących się spraw literatury. Pojawiają się nad wyraz szybko książki, które nie powinny ujrzeć w ogóle światła czytelniczego. Kreuje się nowe, jednorazowe nazwiska. Są to — by mówić językiem prezenterów radiowych — przeboje jednego sezonu. Współcześnie tworzona poezja (poza oczywistymi wyjątkami), proza (tu bez wyjątków) zajmuje się powierzchnią życia. Wszelkie problemy istnienia — użyjemy określenia Ewy Bieńkowskiej — zawieszonego między ciemnymi pragnieniami biologicznych początków i dążeniem do samowiedzy, do jasności, która wyzwala, sprowadza literatura (szczególnie ta „najmłodsza") do zewnętrznej, jakże często mylącej warstwy znaczeń, zadawala się dosłownością, która stanowi — jak wiemy od czasów polemiki Freuda z Kartezjuszem — pierwszy, ale nie jedyny poziom w wielostopniowej architekturze sensu.

Urodziliśmy się ze świadomością, że sprawy ważne są ukryte, że cały świat został przed nami ukryty. W „czasach podejrzeń" już nie bardzo wiemy, gdzie znajdować się ma mitologiczne „złote runo", ów prześwit odsłaniający Słowo. Sami dla siebie staliśmy się problemem do rozwiązania. Z drżeniem więc czytamy wszystko podpisane nazwiskami „mistrzów podejrzeń": Freuda, Marksa, Nietzschego, Ricoeura, Gadamera, Kępińskiego, Tischnera. Dotknąć przynajmniej małego fragmentu Autentyku, na własne oczy zobaczyć przyczynę, pozbyć się alego-

[5] B. Baran: *Hermeneutyka i alienacja*, „Znak" nr 309, s. 367.

rycznej zasłony — oto nasze dążenia. Stąd — między innymi — zauważalny głód faktów, popularność faktograficznej literatury. *Od wielu lat w literaturze, filmie, teatrze przybiera fala groteski, parodii, najrozmaitszych form dystansu, ironii, naruszających zaufanie do konwencji, zwracająca się i przeciw mass-mediom i przeciw samej sztuce. Odsłonięcie stało się figurą nadziei* [6]. Ale pozostaje, przez wielu świadomie przemilczane, zagadnienie. Co okaże się, jeżeli uda się nam przedrzeć głębiej, pozostawić za sobą konwencjonalną warstwę życia. Stanąć w obliczu tego, co niewyrażalne. Ujrzymy prawdę Symbolu. Co to jednak znaczy? Z doświadczenia i lektur wiem, że niektórzy w tych „chwilach olśnienia i ciszy" odczuwają bezmiar pustych przestrzeni i niemoc języka. Inni natomiast zdają się „słuchać" mowy symbolu, cóż z tego, skoro nie potrafią przekazać nic z owego „wydarzenia". Heidegger, Gadamer i inni powiadają: poezja, szczególnie ta o mistycznym wymiarze, odsłania świat jako hierofanie. Niemniej nie wydaje się to być intuicja przekonywająca. Bo komuż z nas, powiedzmy otwarcie, udaje się bezinteresowna modlitwa, medytacja czy kontemplacja. Któż z nas otwarcie przyzna się do mistycyzmu? Poszukując prawdy (nie rezygnujmy z wieloznaczeniowego użycia tego terminu) poprzez język symboli kulturowych ostatecznie dochodzimy do języka, jakiegoś logosu rozumianego jako „źródło", „powód", „dar". I wtedy nie możemy działać rozumiejąco, racjonalnie. Musimy słuchać, zgodnie z sugestią myślenia wczesnochrześcijańskiego: „trzeba wierzyć, żeby rozumieć". Tak oto sami siebie wprowadziliśmy w obręb koła hermeneutycznego. W nim chyba czujemy się najpewniej. Mamy możliwość pytania. Wciąż przed nami dzieje się „coś" domagającego się wyjaśnień, „coś" niepokojącego serce. Bowiem mamy przed sobą świat będący czymś neutralnym, zbiorem faktów podlegających badaniu.

Na skutek przemian cywilizacyjnych nastąpiło — jak wiemy — rozbicie ontologicznej jedności świata. Świat dzisiejszy jest jakościowo odległy nie tylko od kultur archaicznych, ale także od autentycznie pojętej kultury ludowej. Aby odzyskać utraconą wartość rzeczy, należy, sugeruje wielu badaczy kultury, np. Włodzimierz Pawluczuk w książce *Żywioł i forma* (Warszawa 1978), powrócić do struktur zbliżonych do tych, jakie niesie z sobą kultura ludowa. Jednak, podkreślam z naciskiem, jest to postulat niemożliwy do wprowadzenia w życie. Coś się jednak stało z nami, z naszym obrazem świata, coś, co zamyka możliwość „powrotu". Problem wyjaśniają następujące terminy: sekularyzacja, demitologizacja, odczarowanie, neutralizacja. Egzystujemy w przestrzeni pozbawionej boskości, która, jeśli jest, znajduje się „ponad". Tego „ponad" nie należy rozumieć przestrzennie, lecz egzystencjalnie, tak jak Augustyn w swych *Wyznaniach*. Wraz z utwierdzeniem się tego przekonania — pisał H. Fortman [7] — ziemia staje się ostatecznie neutralna, jest „zsekularyzowana". Nic dziwnego, że samo bóstwo staje się wątpliwe. Presokratycy nie znaleźli Boga (przynajnmiej w swojej filozofii przyrody), tak samo jak Gagarin. Wydaje się, że monoteizm i nauka, która czyni ze świata przedmiot, pozbawiły człowieka istotnego organu poznania, za pomocą którego ludzie starożytnego świata, a także ludzie znajdujący się w orbicie wpływów kultury ludowej, widzieli w rzeczach więcej niż ich własną istotę. Jeżeli istnieje Bóg, jest On „daleko" „wysoko". A sam świat składa się z faktów, tak jak człowiek znajduje fakty w samym sobie. Istnieje zatem „zewnętrzny świat faktów" i „wewnętrzny świat faktów", są one przygotowane do badania. Ponieważ — przy tym wszystkim — nie mamy w sobie „mocy porozumienia", zapomnieliśmy o rozmowie, patrzymy sobie na ręce — przeto jesteśmy niezdolni do poezji, do życia godziwego. Nie spychajmy winy tylko na naukę, bowiem sami sobie utrudniamy przestawienie się na poezję i wiarę.

Sądzę więc, że swego rodzaju możliwość rozjaśnienia naszej trudnej sytuacji kryje się zupełnie blisko, prawie przy nas, a dokładniej — w nas i naszej wrażliwości etycznej. Banalność sformułowania tylko na pozór wydaje się oczywista. Czy jest nieznośnym dysonansem — by jeszcze raz przywołać Fortmanna — że naukowiec zapomina wieczorem o swych wzorach i mikroskopach i sięga po tom poezji? Posiadamy więcej niż jeden organ poznania. Poeta widzi świat inaczej niż badacz. Czy dlatego mówi mniej prawdy?

Poecie nie sprawia trudności rozumienie mowy snów, jak psalmiście nie sprawiało trudu zrozumienie mowy ciał niebieskich, która przenika do niego z otchłani przestrzeni. Drogi poznawcze człowieka wierzącego, człowieka pierwotnego, dziecka i poety zbiegają się wtedy, gdy stawiają oni światu „inne" pytania, gdy nie uważają „neutralnych faktów" za jedyną rzeczywistość. Jak zagadnienie było (i jest) silnie zakorzenione w polskiej refleksji estetycznej, mówią dokonania, przykładowo Świętochowskiego, Langego, Leśmiana, Karpowicza czy Urszuli Kozioł. Oczywiście przywołane nazwiska to jedynie sygnały wywoławcze szerszej problematyki, do dzisiaj stanowiącej oś krystalizacyjną działań kulturowych.

Nie sposób również pominąć zagadnienia klasycyzmu, który z nieodpartą siłą próbuje ożywić dawno zamarłe posągi. Dzieje europejskiej kultury wciąż przypominają, że źródło życia bije w początkowej fazie „rozwoju" (weźmy słowo w konieczny cudzysłów) sztuki, w pierwszych spontanicznych próbach opisu fenomenu świata. Klasycyzm powiada, że nic właściwie się nie stało. Wciąż mamy szansę dotarcia do prymarnych elementów rzeczywistości. Możemy odnaleźć sens egzystencji przypatrując się, a raczej nadając nowe znaczenie własnej dziejowości poprzez przenoszenie jej w wymiar Tradycji. Postulaty te mają pewien praktyczny sens. Przypominają konieczność budowania jedności kultury, konieczność wyrażania w sposób społeczny, przez łatwe do rozpoznania znaki, jedności świata, która ujawnia się w wielości doświadczeń najróżniejszej natury. Poszukiwanie jedności stało się wspólnym celem ludzi dobrej woli. Musimy przecież mieć w sobie „punkt" wspólny, gdyż inaczej byłaby rzeczą niemożliwą jakakolwiek wiara, sztuka czy miłość. Mówi się, że ów „punkt wspólny" niesie sobą prawda Symbolu. Tak zagadnienie widzą Cassirer, Langer, Rymkiewicz. Ale dzisiejsza rzeczywistość — są oni świadomi tego faktu — powtarzając dawne symbole nie zostaje uzdrowiona, a przynajmnniej w sposób zrozumiały rozpoznana. Dlatego literatura typu np. „Orientacji" będąca konglomeratem pustych (dla nas) już nawet nie symboli, lecz alegorii żywiących się zbiorową konwencją, nie budzi zaufania. Można na usprawiedliwienie powiedzieć, że słabość poezji lat sześćdziesiątych jest widoczna dopiero z dzisiejszej perspektywy. Wtedy narzucanie na rzeczywistość „archetypicznego wzorca" miało moc scalającą, przywracało (miało przywracać) do życia upadły duch sztuki. Okazało się jednak dość szybko, że rzeczywistość wcale nie chce być podobna do karykatury stworzonej przez twórców „Orientacji". Jest o wie-

[6] Stefan Chwin: *Świat zalegoryzowany*, „Punkt", 1980 nr 9.
[7] H. Fortman: *Człowiek pierwotny, poeta i wierzący*, „Concilium", 1969 nr 6—10, s. 65.

le bogatsza, dychotomiczna, wielowarstwowa. Nie mieści się w martwym języku architektoniki klasycystycznej.

Zaryzykowałbym już teraz twiedzenie, że w postulatach uzdrowienia współczesności głoszonych przez najróżniejsze odmiany postaw klasycystycznych (w najszerszym znaczeniu tego słowa) kryje się jakaś wewnętrzna aprioryczna deprecjacja czasu współczesnego, aktualnego ludzkiego doświadczenia. Ten aprioryzm jest ucieczką od być może kolejnego z rzędu rozczarowania teraźniejszością. Niemniej zadanie literatury winno skupiać się raczej na próbach rozpoznania tego, co trwa i dzieje się tu i teraz. Rozpoznać symboliczne struktury współczesnego życia, łagodzić obcość międzyludzką, obcość w mowie — oto cel i możność twórczego myślenia. Przede wszystkim jednak literaturę winno przeciwstawiać nauce, jej pozorności i kruchości. Literatura musi (jeżeli pragnie być sobą) likwidować sztuczne konstrukcje intelektu, które unieruchamiają wyobraźnię, bowiem odnoszą się do z j a w i s k, a więc tych faktów, jakie nieuchronnie narzucają się świadomości, zasłaniając rzecz samą w sobie. Tu właśnie kryje się wielkie złudzenie Nowej Fali, ale też literatury faktu. Pragnienie opisania realnie istniejącego świata, ujawnienie „realistycznego obrazu życia" sprowadza się w gruncie rzeczy do opisu zjawisk. A zjawisko to przecież nie konkretny byt. Kantowskie rozróżnienia, którymi operujemy, pozostają w mocy. Nie mamy bowiem pewności, że doświadczając zjawisk, doświadczamy istoty rzeczy. Tym bardziej, że pojęcie życia (nawet pisane dużą literą) jest — podobnie jak pojęcie czasu — niemożliwe do bliższego sprecyzowania. Musi być rozpatrywane z subiektywnego punktu widzenia. Każdy samodzielnie powinien zmagać się z egzystencjalną realnością. Dzieło sztuki — w tej perspektywie — musi zostać przeniknięte jednostkową wrażliwością, która, być może, przełamie napór alegorycznych sensów, jakie niosą odczucia potoczne i codzienne egzystencjalne konieczności. Może — to już wybór kolejnej utopii niniejszego tekstu — dzięki sztuce nasza podmiotowość przestanie spełniać określone funkcje w kolektywie, który obawia się nawet najbardziej łagodnej manifestacji ludzkiego wnętrza, wolnego „ja". Może również dzięki arcydziełom nasze własne „ja" w obawie przed zaborczością kolektywu nie wycofa się do płodowych ciemności, lecz odważnie postawi na obronę własnej immanencji. Własnej wolności ducha. Własnej aktywności poznawczej. Tylko powraca pytanie o „jakość" twórczych komunikatów. O „etyczność" procesu twórczego. Mówiąc jeszcze inaczej: o prawdę literatury. Zrozumiałe jest, iż powyższe sformułowanie wykazuje duży stopień abstrakcyjności. Zresztą zagadnienie prawdy z oczywistych względów nie może tu być tylko rozważane, wymagałoby to bowiem krytycznego namysłu niemal nad całością myślowych analiz współczesnych tendencji filozoficznych. Bronię zatem następującej tezy: prawda literatury to prawda symbolu, którego najistotniejsza funkcja otwierania głębi i wymiarów rzeczywistości (w inny sposób one nie są dla nas dostępne) charakteryzuje autentyczne dzieło sztuki. W odróżnieniu od alegorii, znakowość symbolu nie może zostać zmieniona bez zniszczenia jego samego, gdyż — jak to już wielokrotnie było formułowane — symbol wskazując na „coś" znajdujące się poza nim, partycypuje w tym równocześnie. Dzięki tej „własności" może ukazać nam nowy stosunek do świata, jego wprost nieskończone bogactwo. Bo jest rzeczą nie wymagającą dowodu, iż żyjemy w świecie symboli, które jednak, jak już zaznaczyłem wcześniej, poczynają powoli tra-

cić swoją indywidualność. Symbol stał się nam tak bliski, tak mocno wtopił się w szarość codzienności, że z trudem możemy się od niego uwolnić, żeby lepiej go określić.

Przy tym nie bardzo wiadomo, jak rozumieć pojęcie „partycypacji" symbolu w rzeczywistości przezeń reprezentowanej. Zagadnienie jest dość skomplikowane i w literaturze przedmiotu uzyskuje różne rozwiązania. Paweł Tillich, znany teolog protestancki, usiłuje to wyjaśnić charakteryzując funkcje symbolu, do których zalicza 1) reprezentowanie przez symbol tego, na co on wskazuje, 2) otwieranie „pokładów rzeczywistości" zamkniętych dla wszelkich innych środków ekspresji. Nim symbol zacznie pełnić swe funkcje, nasza duchowa, wewnętrzna rzeczywistość musi być otwarta. To otwarcie duszy ma korespondować z otwarciem przez symbol rzeczywistości zewnętrznej [8]. Jung natomiast uważa symbol za podstawowy element „języka" archetypów, łączącego je ze świadomością. Uwypukla on psychologiczny aspekt symbolizacji, sugerując, że symbole często są wytworem nieświadomości (objawienie, intuicja). Dlaczego uważa je za najlepszy środek wyrazu najbardziej niejasnych i ciemnych stron ludzkiej psychiki. Symbole ujawniają to, co nie daje się ująć, jeżeli mogę tak powiedzieć, w mierzalnych systemach sensu.

Zatem możemy przyjąć, że wszystko, co znajduje się w świecie, w jakimś stopniu może być uznane za symbol. Nie jest więc on jedynie czymś poza nami. Dążąc do możliwie najgłębszej harmonii z rzeczywistością — kosmiczną i ludzką — każdy z nas jest najpierw ukrytym, a często rozdzierającym wołaniem o to, by lepiej „symbolizować" ze wszystkimi i wszystkim, co jest poza nami. A więc symbol — poetycki czy zwykły — jest nadzieją, a równocześnie troską: bo ciągle bywa zagrożony. Należąc do świata osób, które dążą do nawiązania i ugruntowania trwałych stosunków, a nawet utożsamiając się w pewnym sensie z tym światem, symbol niesie w sobie bogactwo, ale także niepokoje i ryzyko ludzkiego świata, cierpiącego na brak jedności.

Symbol — w zaprezentowanej powyżej perspektywie — zgodnie zresztą z własną etymologią, nabiera wymiarów egzystencjalnych, służy porozumieniu, wkraczając tam, gdzie uległo zakłóceniu międzyludzkie porozumienie. Należy całkowicie do porządku osób i łączy się z poszukiwaniem przez nie wzajemnej harmonii. Nie przypadkiem wielu z nas, widząc własne spętanie sobą, z nadzieją zwraca się w stronę symbolu, który — jak o tym świadczy historia ludzkiego doświadczenia — swą mocą w sposób zauważalny przenika istnienie ludzkie. W porządku możliwości wyznaczonych przez to rozumowanie pisarz staje się „pasterzem życia", stróżem prawdy, o którą wszystkim nam chodzi. Jak mroczna jasność dalekiej gwiazdy daje nam ona prawo do nadziei . A ta — z kolei — jawi się jako niezbędny warunek sztuki. Tylko w perspektywie nadziei można usłyszeć głos sztuki, kiedy mówi: „To jesteś ty, ale musisz zmienić swe życie" (Rilke, w wierszu *Archaisches Torso Appollos*). Oczyszczająca, kulturotwórcza moc sztuki powinna zostać rozpoznana. W codziennej beztrosce nie często mamy okazję wypełnić serce ciszą milczenia. Sztuka daje taką możliwość, urzeczywistnia duchowy kontakt między ludźmi. Mimo wszystko — daje się słyszeć jej przesłanie — możemy się porozumieć, ominąć własną bezsilność i ograni-

[8] Janina Jakubowska: *Pawła Tillicha sakralizacja rzeczywistości*, Warszawa 1975, s. 84.

czoność, choć — paradoksalnie — sama podlega stresom współczesności. Jest ona jak my wszyscy nie pogodzona ze światem, rozbita, kontrowersyjna do granic możliwości. Destrukcji podlega już nie tylko materia świata przedstawionego, co samo podłoże ekspresji, jakim jest język, język poezji, wizualny język plastyki, tańca, architektury. Brakuje jakiegoś elementu stałego, określonego systemu wartości, który byłby w stanie ustabilizować chaos. Nie wiemy, rzecz ujmując globalnie, na czym mamy się oprzeć. Komu lub czemu zawierzyć. Pluralizm idei to nasza zguba i ubóstwo. Przeżywamy kryzys n a d m i a r u i d e i. Nie dysponujemy wielkim uogólnieniem, które nadawałoby naszym dążeniom jednoznaczny kierunek — jesteśmy zmuszeni do poprzestawania na faktach, bez możliwości ich weryfikacji, bez wyboru. Ten żywiołowy prąd ogarnia nas i porywa. Spontaniczna, jakże różnorodna i fragmentaryczna twórczość Picassa jest najlepszym przykładem ambiwalencji i niespokojności naszego życia duchowego[9]. Drażni nas świat, próbujemy więc sobą go zadziwić. Zapewne i z tego rodzaju postaw wywodzą się wszelkie op-arty, awangardyzmy, hiperrealizmy itd. przekreślające z pełną świadomością granice pomiędzy porządkiem sztuki i nie-sztuki. Przypatrując się najróżniejszym „wydarzeniom artystycznym" trudno odróżnić twórczo uczciwe dzieło od zwyczajnej błazenady. Gombrowiczowskie „upupienie" zdaje się pokrywać każdy gest współczesnego artysty. Wiek XX będący — czego już nie można ukryć — czasem powtórzeń i schematu, zaniku duchowej komunikacji, widzi sukces w nowości. Nawet dla niektórych stała się ona kategorią estetyczną i epistemologiczną, czego przykładem niemal klinicznym może być „nihilizm humanistyczny" francuskiej nowej powieści. Mimo dość zgrabnej poetyki, produkcje literackie Robbe-Grilleta, Nathalie Sarraute, są po prostu nudne, pozbawione wymiarów, jakie towarzyszą np. *Lalce* Prusa, dla autora przedstawionego tekstu będącej wciąż niedoścignym wzorem wybitnej powieści realistycznej. Twórcy „nowej powieści" zafałszowanie życia przez współczesność pragną ominąć za pomocą samego języka. Dlatego muszą przegrać walkę, jak powiedzieliby romantycy, o rząd dusz.

*

Zapytajmy teraz, co ma do zaoferowania nam, niepogodzonym, oszukiwanym przez kulturę, przyjaźń, tradycję nieraz, proza roczników najmłodszych. Czy potrafimy się odnaleźć w wąskim przesmyku światła wytwarzanego przez powieści Schuberta, Sołtysika, Markiewicza, Słyka czy Kornhausera. Gdyby brać na serio wszystko, co na temat interesujących nas pisarzy powypisywali krytycy, wtedy z zadowoleniem należałoby skonstatować, że oto w końcu nadeszły czasy Wielkiej Powieści. Oto pokazano wreszcie „statystycznego Polaka" w niemal werystycznym ujęciu, w prawdzie jego uwarunkowań. Nie bez winy jest w tym wypadku H. Bereza. On jeden przecież ze swej wieżyczki obserwacyjnej w „Twórczości" kreuje, gani, wyszukując, jak sądzi, mielizny współczesnej prozy. To jednak tylko pozór sytuacji literackiej. Pojawiają się co prawda głosy sprzeciwu (Marek Zieliński, Tadeusz Komendant, Andrzej W. Pawluczuk, Bronisław Maj) — milkną one, niestety, w ogólnym szumie gazetowego recenzenctwa. Znakomitym i pouczającym tego faktu przykładem jest recepcja ostatniej powieści Kornhausera pt. *Stręczyciel idei*. O niej więc kilka zdań. Przedtem jednak wyznanie bardziej osobiste. Muszę przyznać, że na każdy tekst Kornhausera i Zagajewskiego czekałem z niesłychanym drżeniem serca. Pojawienie się pierwszych książek autorów *Swiata nie przedstawionego* wywoływało u mnie i moich rówieśników wprost burzę zainteresowania. Bo zakres spraw, jaki otwierały książki Nowej Fali, dotyczył nas właśnie, bezpośrednio niemal czuliśmy na sobie oddech ich autorów. Potem nagle wszystko ucichło. Kornhauser zajął się literaturą serbsko-chorwacką, Zagajewski począł pisywać w „Znaku" recenzje z pozycji naukowych, inni — ukryli się we własnym milczeniu. Nie pytam o przyczyny zaistniałego stanu rzeczy, rozważam konsekwencje. A te są zadziwiająco ponure. Mówiące więcej niż wszystko to, co zdążono napisać w oficjalnym języku krytyki literackiej.

Przedstawione uwagi dotyczą również materii powieściowej *Stręczyciela idei*. Powieść to zdradliwa, acz pociągająca. Niemal powtórzenie pierwszej próby autora pt. *Kilka chwil*. Ten sam język oszczędnej persfazji, wmówienia. Jak u Robbe-Grilleta — oschłość, przejrzystość, konkret. Niby „portret" rzeczywistości tu i teraz, niby realizm, a w gruncie rzeczy wmówienie, oszustwo i kokieteria. Zabawa w głuchy telefon. Nic ponad to, co dozwolone. Jakby na przekór sobie, tradycji, wolności pisarskiej (a może w tym przejawia się wolność decyzji, szlachetny wybór przegrywających!). Nie wiem. Wszakże pewne jest jedno: klęska Kornhausera pozostaje naszą wspólną klęską. Nie potrafimy przecież wyzwolić się ze złudzeń lekturowych. Chcemy — gremialnie — całej prawdy świata wpatrując się w ścieżki powieściowej prozy. Zapominamy, że pisarz pozostaje tak samo jak my (a może jeszcze bardziej) uwikłany w system współczesnej kultury. Mając do dyspozycji jedynie sztukę niedomówień i przemilczeń cóż można zdziałać? Słabość propozycji Kornhausera jest konsekwencją fatalnego stanu kultury, która skryła się za oficjalnym murem Telewizji, Konwencji, Ideologii. Służy interesom masowości, interesom najróżniejszych grup nacisku będących raczej grupami interesu, bo motywacje ideologiczne niemal w nich zanikły. Opisać przyczyny tego faktu, zauważanego przez większość ludzi nieco głębiej czujących i myślących, ujawnić mechanizmy i powody, warunki i konieczności — oto zadanie na na dzisiaj. Jakże oczywiste i... niemożliwe do artystycznej werbalizacji.

Znakomicie rzecz wyjaśnia pojęcie „socjodramy" wprowadzone przez Tadeusza Komendanta, jednego z najlepszych i etycznie uczciwych krytyków mojej generacji. Jego zdaniem praktykę stosowaną przez prozaików lat ostatnich najlepiej charakteryzuje termin „socjodrama" (na wzór psychodramy). Oznacza ono takie konstruowanie twórczego działania, aby za jego pomocą wydobyć na jaw nieświadomość społeczną, złoże zbiorowej nieświadomości, ów „świat nie przedstawiony", „miejsce narodzin sensu", „strukturę społecznych wartości". Jest on czymś, wobec czego bezradne pozostaje doktrynerstwo ideologa i wyuczone struktury pojęciowe naukowca. Także zużyte formy artysty. Ale nieświadomość ta przejawia się poprzez językowe gesty: w wypowiedzianych słowach odbija się nie tylko psychologiczna sytuacja interpersonalnych uwikłań; ale i pewna prawda pozycyjna, związana z przestrzenią społecznych zachowań[10]. Tym stwierdzeniem powracamy do

[9] Por. Stefan Papp: *Sztuka jest dialogiem*, „Znak" nr 216, s. 864—876.

[10] Tadeusz Komendant: *Socjodrama*, „Punkt" 1980 nr 9.

tez, którymi rozpoczynaliśmy niniejsze refleksje. Znowu musimy stanąć w obliczu sprawy kluczowej. Rzecz dotyczy samej istoty ethosu ludzkiego: j ę z y k a. Ale nie o postawę krytyczną wobec niego chodzi, jakieś zewnętrzne spojrzenie na „strukturę sensu". Język bowiem jest nade wszystko zjawiskiem społecznym, wyraża „nieco więcej", niż zdają się sądzić zwolennicy orientacji strukturalistycznych.

Twórcom Nowej Fali język zdawał się być obiektywnym „systemem podejrzeń" fałszującym rzeczywistość. Próbowali więc zniszczyć go nim samym. Ostatecznym rezultatem ich działań było przeświadczenie, że walka, jak to powiedziałby Zagajewski, Konkretu z Symbolem nigdy się nie skończy. Wciąż pozostaje „siłą", „źródłem" kultury. Tęsknota za bohaterstwem przenika głęboko myślenie Nowej Fali... tęsknota tylko... niemoc czynu... niemoc słowa. W gwarze polemik i dyskusji zapomniano bowiem o człowieku. Zapomniano o sercu człowieka. Nie abstrakcyjne prawo dziejów, nie Ja — sam, nie klasa społeczna jest ostoją sztuki. Ostoją jest człowiek, serce człowieka. Szuka się w człowieku serca po to, by złożyć w nim część swego serca — przepełnionego nadzieją. Ale tradycyjna symbolika, choć głęboko humanistyczna, naznaczona, jeżeli wolno tak powiedzieć wolnością aksjologiczną, nie zajmuje uwagi poetów nowofalowych, nie zajmuje także prozaików dziś modnych. Co najwyżej wyzwala stłumione społeczną praktyką namiętności erotyczne, jak np. w *Pantokratorze* Łozińskiego.

Język, żywy język narodu — choć z różnych względów — interesuje Andermana, Schuberta, Plutę. Sam język tylko, nic więcej. Wątła intelektualna wartość powieści wymienionych autorów wskazuje z całą oczywistością na prawomocność tej sugestii. Wbrew napomknieniom krytyki uważam np. *Pannę Liliankę* za powieść „językową", ale „językową" połowicznie, pozbawioną szerszych implikacji światopoglądowych i społecznych. Penetrującą peryferyjny język gwary poznańskiej dla niego samego, z ciekawości, przekory.

Dające się dziś zauważyć i opisać oczekiwania lekturowe odnośnie współczesnej prozy sprowadzają się do prostej zależności: pisarz, ponieważ nim jest lub być nim pragnie, powinien odsłaniać mroczne strony zbiorowej wrażliwości. Sięgając po powieść czytelnik z góry niejako zakłada własną bierność i pasywność. Dlatego, że nie jest w stanie przezwyciężyć tradycyjnego układu komunikacji literackiej: autor — dzieło — odbiorca. Sądzi, że ma przed sobą zobiektyzowany „system sensu", nieco migotliwy i tajemniczy, ale w całości zrozumiały, ponieważ ukrywa się za nim wszechwiedzący artysta — narrator. Wiadomo jednak, że wszechwiedza artysty, jak i wszechwiedza odbiorcy są złudzeniem, pychą myśli. Nie istnieją uświęcone raz na zawsze metody. Wszyscy z przejęciem stajemy przed groźną tajemnicą dzieła sztuki. Możliwość prawdy („sensu") rodzi się poza tekstem. On jedynie jawi się jako tego procesu, lepiej zadania, komponent i warunek niezbędny. Zrozumieć jakiekolwiek słowo znaczy umieścić je we własnej sferze semiotycznej, własnym modelu świata. Dać się bez reszty wypowiedzieć własnemu doświadczeniu.

Skoro odrzucamy koncepcję, jak już było powiedziane, znaczenia jako zobiektywizowanego w dziele sztuki pomysłu twórcy, przeto — konsekwentnie — musimy przyjąć jego niepowtarzalność. Dzięki temu możliwość tworzenia coraz to nowych złożeń interpretacyjnych, budowania „innych" znaczeń, ponieważ dzieło sztuki charakteryzuje pewien „nadmiar znaczenia". W związku z tym Gadamer w swojej, jak dotąd najpoważniejszej pracy (*Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 280) powie, że rozumienie nie jest czymś konwencjonalnym i odtwórczym, lecz zawsze twórcze. Tak więc i Autor, i publiczność literacka zostają wciągnięci w horyzont interpretacji, dialog z tekstem, z samym sobą, z tradycją. Zdaje się to być możliwe, ponieważ wszyscy posiadamy jakieś „przedrozumienie świata", jakąś „wiedzę", np. o miłości, przyjaźni, dobroci, choćbyśmy owych stanów i przeżyć nigdy osobiście nie doświadczyli. Dlatego rozumiejąc (odnosząc rzeczywistość sztuki do siebie) możemy zdobyć się na spotkanie swej osoby z kimś lub czymś drugim. Często jednak nie dochodzi do porozumienia. Komunikacja zanika. Głos dzieła nie łączy się z uniwersum naszego „ja". Po prostu z tej przyczyny, że omija naszą wrażliwość, nasze etyczne potrzeby. Kornhauser mówi, ale go nie słyszę, gdyż istniejemy na różnych „poziomach życia". *Stręczyciel idei* jako dokument nakreśla teren, który już zwiedziłem. Jako symbol jest pusty. Tylko jako fakt socjologiczny zmusza do myślenia. Mój żal do powieści autora *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* powiększa nadto domysł, do jakiego niewątpliwie daje ona podstawę, mianowicie, używa poeta języka na sposób reporterski, artykułując tylko to co intersubiektywne. Zapomina o całej reszcie, o duchowej emocji człowieka, przestrzeni dającej się poznać w porządku wiary. Wiara stwarza poznanie. Także stwarza nadzieję. Bez niej pozostajemy na poziomie faktoopisu, będącego literackim odpowiednikiem filozoficznego materializmu. Co prawda bohater Kornhausera przechodzi niemal wszystkie możliwe inicjacje życiowe, począwszy od instrumentalnie traktowanych manipulacji i popędów erotycznych, a skończywszy na doświadczeniach religijnych. Jednak nie może się wyzwolić ze świata zjawisk. Ta niemoc jest świadoma i zamierzona. Dzięki temu traci ostatecznie nadzieję na kontemplację konieczności. Świadczy o tym opis spotkania ze starym poetą, zapewne Ważykiem. Ze starcia racji pokoleniowych wylęgała się jedynie postać słomianego chochoła...

Nie ma racji Kornhauser powiadając, że im dokładniejsza jest topografia, tym pełniej i prawdziwiej żyje pisarskie przesłanie. U pisarzy typu Sandburga czy Cendrarsa fakty nie wypełniają całej tkanki wiersza, są jedynie powodem, przyczyną poetyckiego stanu umysłu. Konkretne obrazy tworzą symbol, są „materiałem" szerszego procesu metaforyzacji. Zgodziłbym się na rzeczowniki, które sugerują „nieco więcej", natomiast... sam faktyzm — to nieco za mało. Mówiąc metaforycznie: należy fakty widzieć od strony wieczności. Tylko wtedy ujawni się prawda naszego czasu. Cóż z tego, że otrzymamy sprawozdanie np. z wydarzeń ostatnich dni. Będzie to tylko suchy opis. Jeżeli natomiast ów „suchy opis" zostanie umieszczony w perspektywie humanistycznej, w pewnym diachronicznym horyzoncie — wtedy może lepiej poznamy siebie w historii, lepiej zrozumiemy naturę człowieka w ogóle. Wydobyć z mroku prawdę, nie znaczy przecież ujawnić fakty. One same z siebie nic jeszcze nie znaczą. Dopiero w artystycznie ukształtowanym szeregu (forma doskonała) fakty stają się całością, mającą szansę zdobycia zaufania czytelnika, dotarcia do autentycznej rzeczywistości. Mogą spełniać funkcje symbolu, w tillichowskim sensie słowa. Jest on, by jeszcze raz zwrócić na to uwagę, podstawowym tworzywem ujmującym „człowieka jako człowieka", a więc rozpatrującym go nie na tle „czystych zjawisk", lecz tworów symbolicznych. Symbolizowanie zdaje się

być atrybutywną czynnością literatury, do czego zresztą zmusza ją sama rzeczywistość i język. Bowiem — jak zauważył Heraklit — spojenie ukryte jest mocniejsze niż widzialne...

*

Wszystko, co do tej pory napisałem, powinno nas przygnębiać. Ale właśnie to złe samopoczucie niech będzie punktem wyjścia dla refleksji. Sprawy, o których zaledwie wspomniałem, parafrazując J. Danielou, są zbyt powszechne i mają zbyt wiele aspektów pozytywnych, by nie odpowiadały pewnej rzeczywistości w obecnej rzeczywistości sztuki. Spróbujmy inne sprawy podnieść do rangi problemu. Chodzi nam o nadzieję, która wedle określenia Kierkegaarda, jest pożądaniem możliwości. Nadzieja właśnie pozwala przynajmniej na pozytywne myślenie o naszym ethosie czyli miejscu naszego życia, gdzie możemy być sobą, nie musimy niczego ukrywać i udawać, możemy, już bez masek, w trosce wzajemnej o własne imię, r o z m a w i a ć. Wzrastać w swój „ethos" będzie znaczyło — nie zapomnieć o nadziei, przyswajając sobie właściwą hierarchię wartości, szukając prawdy własnego czasu. Mówiliśmy, że jest to bardzo trudne. A jednak musimy uwierzyć, że język poezji potrafi uciszyć wzburzone serce, zaleczyć źródła rozchwiania. Pamiętajmy tylko o jednym: sztuka (poezja nade wszystko) musi wywoływać w nas nastrój t r o s k i. Zatroskanie — słowo to brzmi bardzo pięknie w języku polskim — musi stać się racją postępowania, życia, swego rodzaju „sposobem bycia". Zagubimy się w codziennym gadulstwie, jeżeli nie otworzymy serca na potrzeby (twarz — jak powiedziałby Lewinas) innego człowieka. Wspólnie powinniśmy od nowa uczyć się mieszkać. Heideggerowska metafora domu pozostaje wciąż problemem do rozwiązania. Niepokoi sumienie domagające się spełnienia. Jedynie wychodząc od analizy „domu" można zrozumieć siebie. Przecież kształtujemy się, wzrastamy, uczymy się rozumieć dzięki domowi. Budujemy, aby żyć i myśleć. Właściwy głód mieszkania — pisał w niezwykle pięknym szkicu Heidegger [11] — *polega na tym, że śmiertelni zawsze dopiero szukają utraconej istoty zamieszkiwania, że muszą dopiero uczyć się zamieszkiwania*. Pytanie pozostające w mocy powinno zostać przez nas sformułowane następująco: jak przywrócić człowieka prawdzie jego bycia? Jak możemy siebie sobie przywrócić?

Naturalnie stwierdzenie to dotyczy nie tylko literatury, ale równocześnie istoty życia. Zmusza do wyborów aksjologicznych, których jednak nie dokonuje się obecnie w sposób otwarty, lecz ukryty. Niejako samorzutnie. Nie istnieją przecież takie zachowania czy gesty językowe, które — niezależnie od siebie — pozbawione byłyby wartości. Między innymi dlatego zbyt oczywiste wydaje się powiedzenie, że sztuka lat ostatnich zdolna była jedynie do stworzenia „manifestu nihilistycznego" (Stanisław Rosiak). Raczej należałoby zauważyć, iż taki manifest, gdyby się pojawił, byłby manifestem aksjologicznym, tym bogatszym, im pełniej urzeczywistniałby ludzkie istnienia, namacalną rzeczywistość człowieka. Ale wtedy problem przenosi się z płaszczyzny historyczno-teoretycznej na płaszczyznę konkretnych dokonań twórczych. Trudność tkwi w tym, że istnieją różne teorie tłumaczące, czym jest poezja, jakie winna

[11] Martin Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*. Warszawa 1977, s. 334.

spełniać funkcje krytyka literacka, i najważniejsze — kim jest człowiek. Odpowiedzi na powyższe pytania determinują obraz życia literackiego, a także samą wartość sztuki. Dla przykładu, za punkt wyjścia do oceny wartości współczesnej literatury biorę tu psychofizyczną naturę człowieka, jego podmiotowość. Innymi słowy: literatura (poezja) będzie na tyle wartościowa, na ile będzie odpowiadać psychofizycznej naturze człowieka, na ile następnie będzie kształtować jego osobowość i na ile wreszcie będzie podnosić jego kulturę. Buduję zatem swój świat wartości poza wszelkimi kategoriami „pokolenia", „generacji", „grupy".

Oto jest odpowiedni moment, żeby przypomnieć o rzeczy nie stanowiącej nigdy problemu gazetowych publicystów. Mam na myśli zagadnienie d y s k u s j i. Tyle dzisiaj mówimy o dialogu. Powstają „szkoły", „ośrodki" zajmujące się sztuką prowadzenia rozmowy. Hermeneutyka stara się podać warunki prawdziwego porozumienia. Uzyskało ono nawet status pojęcia filozoficznego, stało się kategorią ontologiczną. Analizie podlega całość fenomenu mowy, języka, dialogu. Pisze się dużo... a życie toczy się własną krętą ścieżką. Szczególnie życie literatury. By uprzytomnić sobie, w jakiej (nieoczekiwanie) znaleźliśmy się sytuacji, przypomnijmy chwile, kiedy mieliśmy odwagę autentycznie rozmawiać, sytuację, w której potraktowano nas poważnie, rzeczowo, otwarcie, bez kokieterii i uprzedzeń. Jakże rzadkie to przeżycie, uszczęśliwiające niemal. Częściej uprawiamy monologi. Słowa traktujemy instrumentalnie. Liczy się tylko nasz głos, nasze sumienie, nasz wymiar aksjologiczny. Słuchamy siebie, jakby pozbawiono nas szacunku dla partnera. „Niezdolność do rozmowy" obserwujemy prawie wszędzie. Batalie o „kształt" sztuki, dyskusje pokoleniowe, spory generacyjne przypominają „rozmowy głuchych". Pycha i nieumiejętność przebaczania góruje nad potrzebą pokory, krytycyzmu, nadziei. Charakterystyczne — w tej perspektywie — jest zakończenie „dyskusji", jaka odbyła się niedawno na łamach „Studenta" pomiędzy Włodzimierzem Juraszem a Władysławem Zawistowskim. Po obustronnej, dość bałamutnej wymianie uprzejmości ten ostatni napisał: *Dałem Juraszowi dwa razy szansę, niestety nie potrafił z niej skorzystać. On nie dał mi jej ani razu. Niech więc się nie dziwi, że dyskutować, a co więcej — rozmawiać z nim nie będę. Na wódkę też nie ma co liczyć*. Nic więc dziwnego, że kostnieje życie literackie, na placu pozostają tylko wieże z kości słoniowej. Pozostaje wspólnota partykularnych interesów. Nikt nie bierze cudzej biedy na siebie. Zanika solidarność i zaangażowanie. Tym bardziej, że to, co naprawdę dzieje się w sercu dzisiejszego artysty, nader rzadko zostaje ujawnione. Pisarze kryją się, zasłaniają. Dzienniki, wyznania (bardzo dziś popularne) pisane w pierwszej osobie, choć pragną być przekroczeniem murów obcości, przeciwstawieniem się depersonalizacji itd., częściej pozostają jakże żenującym i tragicznym wyrazem niezdolności do głębszego porozumienia. Odczytywane bywają jako ostatnia już możliwość zainteresowania sobą.

Powyższe zdania napisałem przede wszystkim po to, aby mieć prawo do napisania tego, co zostanie powiedziane teraz. Na zasadzie paradoksu chciałbym zasugerować coś zupełnie odmiennego. Zatem? Nie wszystko w nas, w poezji moich generacyjnych rówieśników prowadzi do zerwania kontaktu z bytem, zadowala się wchłanianiem powierzchowności. Szuka cze-

goś nowego (posługuję się zdaniami Józefa Sadzika z jego przedmowy do *Ziemi Urlo* Miłosza) nie aby zrozumieć, ale by się rozerwać — w pascalowskim znaczeniu tego słowa. Powierzchowna ciekawość prowadzi do rozproszenia, do jałowego podniecenia. Najgroźniejsze nasze niebezpieczeństwo, mianowicie pokusa snu i zapomnienia nie ma dostępu do naszych serc. Bronimy się przed praktycznym racjonalizmem na rzecz filozofii praktycznej nadziei. W chwilach (zdarzają się one jednak) uniesień i wewnętrznej ciszy widać, iż nie jesteśmy pozorem i pustym dźwiękiem. Nie ma w nas stoickiego zapomnienia Marka Aureliusza. Raczej trwożne drżenie w obliczu siły, która działa na człowieka, pociąga i zniewala. Różnie można ją nazwać: sacrum, sensus numinis, das Heilige itd. Nie o nazwy tu idzie. Ale o zbiorowe doświadczenie, świadomość własnej niepowtarzalności i wybrania. Jesteśmy, o ile potrafimy troszczyć się, jakoś siebie i innych przeżywać. Po prostu — zauważać w sobie miłość, w której *poznanie przekracza samo siebie i człowiek dobrowolnie poddaje się temu, co niepojmowalne* (K. Rahner). Liczy się to, co powstaje jako wynik otwarcia się na porządek transcendencji. Musimy być pokornie delikatni i milczący, chcąc zachować własną moc ducha, nie stracić szacunku dla samych siebie.

Kiedy mówię o tego typu postulatach, chciałbym wykluczyć pewną możliwość nieporozumień. Zwracając uwagę na fakt, że możemy się porozumieć, otoczyć się przyjacielską atmosferą dialogu, przeciwstawiam się tezom głoszonym w początkowych partiach tekstu. Czynię to jednak świadomie, ponieważ wiem, że, by posłużyć się przestrzenną metaforą, gdzieś w głębi naszego ducha mieści się nadzieja na autentyczne porozumienie. Jesteśmy przecież istotami działającymi w obrębie logosu, który oznacza także język. Możemy więc być sobą jako dłużnicy języka, jako jego „ekspresja", „wyraz", „figura". Tym bardziej, że mowa łączy w sobie przedmiotową zewnętrzną rzeczywistość z najbardziej nieuchwytnym, wewnętrznym przeżyciem. Jest pośrednikiem. Z konieczności zostajemy zmuszeni do działania hermeneutycznego, które — jak zauważyła Halina Bortnowska [12] — zakłada kontakt, zgodność, ciągłość, jakąś formę wspólnoty — i jednocześnie inność, obcość, dystans, pokonywany, ale wciąż istniejący. To wymaga specjalnego rodzaju pokory. Musimy zrezygnować z poczucia, że jesteśmy panami sytuacji i że nic nie może nas zadziwić, czy zmusić do zmiany postawy. Musimy też umieć otworzyć się na to, co nowe, niespodziewane, inne. Tylko miłość może być dostatecznie silnym impulsem wzrostu wiodącego ku możliwości wnikania w to, co nowe i obce, ku możliwości przeżywania prawdy zawartej w nowym, bez obawy przed zachwianiem poczucia własnej identyczności. Miłość obejmuje całość drugiego człowieka w jego absolutności. Zmusza do przekraczania własnej małostkowości i egoizmu. Zaczyna być postawą, za którą się płaci wysiłkiem lub poświęceniem. Literatura nieuchronnie musi być wyrazem miłości, gdyż pozbawiona miłości pozostaje pustą grą form i nieuzasadnionych nadziei. Tylko nieliczni pisarze wiedzą, co to oznacza w konkrecie twórczej pracy i życia.

Przedstawione wywody zapewne wzbudzą wiele kontrowersji i wzburzenia. Łatwo zatem mogą ulec przekreśleniu. Mogą też zostać odebrane jako hasła służące głównie do schlebiania samemu sobie. Głosząc humanizm, etyczną czystość, odpowiedzialność, zaangażowanie, jest się z góry narażonym na możliwość pogardy, ale — co trzeba podkreślić — łatwo można samemu popaść w zakłamanie, ujawnić mit o sobie. Chciałbym ustrzec się przed tego typu pomówieniem. Obronić własną wolność ducha i sceptycyzm poznawczy, jaki kieruje moim myśleniem i postępowaniem. Zapraszam do dyskusji jedynie tych, którzy nie są pewni nawet samych siebie, własnej poezji i odwagi, którzy potrafią milczeć, często wbrew sobie. A wtedy można być prawie pewnym, że problemy, o których rozmawialiśmy wcale, jak mówi Simone Weil, nie spadają do rzędu rzeczy nierealnych. Przeciwnie, dopiero wtedy stają się rzeczywiste. Przedtem to były półsny. Przedtem nie było w ogóle rzeczywistości.

Spróbujmy więc podjąć egzystencjalną decyzję s p o t k a n i a, bowiem, aby wzajemnie sobie radzić i pomagać trzeba wielu spotkań, wielu zetknięć (R. M. Rilke).

sierpień 1980 r.

Jan Sochoń

[12] Halina Bortnowska: *Hermeneutyka a duszpasterstwo*, „Znak" nr 236.

Psalm 82, 2—4.

2. *„Jak długo sądzić będziecie przewrotnie * i pobłażać ludziom nieprawym?".*

3. *Weźcie stronę biedaka i sieroty *, ubogiemu i nędzarzowi prawo przyznajcie.*

4. *Uwolnijcie biedaka i uciśnionego *, z rąk ludzi nieprawych wyrwijcie go.*

przeł. Czesław Miłosz

WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Geografia

Rodzicom

1.

na suficie było kiedyś sargassowe morze
stara kanapa była wielką brytanią
filodendron przylądkiem dobrej nadziei
a spiżarnia ameryką
tu gdzie stoi mój dom był dawno temu sad
brzemienne grusze w rojach os tu stały
gdzie teraz z popielniczki dymi papieros
kos zwykł siadywać na uschłej gałęzi
która przedzielała sypialnię i przedpokój
pod jabłonią która wyrasta z tapczanu
poczęto kiedyś volksdeutscha onitza
a stary ogrodnik wilmański umarł
wśród porzeczek zarastających balkon

trzeciego piętra sięgał tylko cis
przed sadem jeszcze zasiany niewiadomą ręką
siadywał na nim ostatni morski orzeł
z daleka patrząc na odległe wówczas miasto
orzeł siadywał na strychu w suszarni
która była w razie palącej potrzeby
biegunem północnym albo czomolungmą

w piwnicy mieszkał kret
kto wie może do dziś mieszka
tropił go długo ogrodnik wilmański
aż wreszcie spotkali się obaj
w podziemnych korytarzach

w największym pokoju mego domu
rosła kiedyś egzotyczna palma
gdy była już zbyt wielka
wywieziono ją do innego budynku ale czasem
wydaje mi się że palma rośnie nadal
jej długie zielone i srebrne witki
sięgają już do łazienki
przeplatają z gałęziami grusz i śliw
a na fotelu z którego wyrasta pień
uwił sobie gniazdo kos

czasem gdy budzę się w nocy
słyszę wyraźnie szczebiot piskląt kosa
rozbudzonych jak i ja
odgłosem kroków ogrodnika wilmańskiego
który powoli przemierza
korytarze mojego domu

2.

na obrazach mojego ojca niebo
faluje niezniszczalnym akrylowym błękitem
ulice zawsze prowadzą pod górę
a perspektywę zamyka ostroskośny dom
z którym wiążą się jakieś wspomnienia
tą ulicą matka chodziła do liceum żeńskiego
tą drugą szła wojna którą oddzwaniał bruk
tu się spotykali
czasem widzę ich w ramie obrazu
ojciec jest smukły i chory
matka ma anemię i piegi
za horyzontem przepastne jeziora
dalej równina
i coraz więcej słońca

słońce na obrazie mojego ojca jest monotonne
bo musi niezmiennie świecić od czterdziestu lat
ojciec długo nosił je w tubie farby
jeszcze dłużej w pamięci

gdy patrzę w okno obrazu
niebo zachmurza się nadciąga deszcz
nieruchomi dotąd ludzie otwierają parasole
ruszają dorożki i samochody
zamykają się okiennice
otwierają zakurzone drzewa
środkiem ulicy przeskakując kałuże
biegnie dwunastoletni chłopiec
odległy jak nieistniejące miasto
sprzed czterdziestu lat

3.

nie chcę być niewolnikiem miast w których nigdy nie byłem
mówi mój przyjaciel do swego psa i ma zapewne rację
nie chcę wierzyć że na dalekich plażach w innym słońcu
pod innym niebem
mniej będą bolały mnie nogi i głowa kiedy przejdę swój
najdłuższy wiersz
nie chcę pragnąć obcych kobiet z innych miast

przyjaźni mężczyzn i psów nieznanych ras
wszystkie kobiety są przebite na wylot tą samą złotą monetą
wszyscy mężczyźni dźwigają w czaszce ten sam ból
a psy zapach
nie chcę szukać siebie w miastach których nie znam
tam mnie nie ma bo jestem tu
mówi mój przyjaciel do psa we wszechświecie ogrodu
najpierw rozwijają się irysy zaraz potem bez
pachnie krótko i wypala ciemne plamy
potem już jaśmin akacja lipy
na śniadanie rzodkiewka i ogórki
pomidory biały ser
potem kwiaty zalewają wszystko
maciejka pachnie aż do końca lata
nadziewana papryką obiecuje długą jesień
choć może kłamię w moim ogrodzie nie rośnie papryka
w moim ogrodzie rosnę ja
w innych miastach inni ludzie
ta sama limfa ożywia nas
te same kwiaty wyrosną nam z brzucha
mówi mój bezdomny przyjaciel do psa którego nie ma
pies macha ogonem
przekrzywia głowę
udaje że rozumie

4.

najpierw europa była bardzo mała
jak dobrze wysprzątana przedszkolna piaskownica
cóż rzym północne góry morza śródziemnego wanna
potem powiększała się coraz bardziej
była tak wielka że mój praszczur nic o niej nie wiedział
nie wiedział nawet że jest europejczykiem
ale wiedzieli o tym inni
nieśli krzyż który spiąć miał cały kontynent
gdy im się to udało
europa znów zaczęła przypominać
dobrze wysprzątany dom

niektórym musiało się w nim zrobić ciasno
wymyślili więc inne religie i inne kontynenty
te drugie sprawdzały się szybko
te pierwsze wolniej
ale i tak ludzie mieli godziwe zajęcie
na dłuższy czas

potem znów
co pewien czas porządkowano
nie sprzątany dom

niektórzy się wynosili
inni przybywali
dla niektórych europa znów się zrobiła wielka
gdy po kolejnych porządkach
zabrakło dla nich pokoju
mój pradziad tę bezdomność zna
za szyję przykuty do pętli transsyberyjskiej kolei
tej samej którą ojciec mój pamięta
przedwiośniem na zachód śpieszący

i raz jeszcze nasz dobrze
sprzątnięty kontynent
zaczął wyglądać jak domek dla lalek
należący do bardzo grzecznej dziewczynki
która przypatruje się nam
zza tekturowego księżyca
i podrzuca w górę plastykowych kosmonautów
czasem myślę że ona naprawdę istnieje
i dlatego trudno mi uwierzyć
że za firankami mego pokoju jest jeszcze jakakolwiek przestrzeń
ilekroć więc staję na skraju chodnika
boję się że upadnę

i będę spadał wiecznie
gdyż poza granicą którą sam jestem
nie ma niczego
nawet okrutnej dziewczynki
której dłoń
na pewno nie powstrzyma mojego upadku

5.

tak trudno mi czytać w ciemnym atlasie nocy
że nawet nie wiem krew piję deszcz czy twoją ślinę
za zamkniętym oknem nocy zima
wybiela granice mapy

więc razem płyniemy pośród bielejących plam
jak noc i ty
niekończąca się mapa mojej najdłuższej podróży
dopóki jest ciemność
dopóty nasza najdłuższa podróż trwa
zdobywam więc niespodziewane góry
brodzę w strumieniach
uciekam przed deszczem

znajduję się nagle w wysokim zamku zębów
u których waruje gorący czerwony smok
i razem biegniemy pod parasolem prześcieradła

który równie dobrze może być łódką
wyrzuconą w pienisty potok

być może za oknem kona świat
być może to my konamy za oknem
zima jest wszędzie gdziekolwiek nas nie ma
bo w istocie niczego nie ma poza mapą
którą rysują nasze zgrabiałe palce
pośród narastającej zimy

6.

w małym pomorskim miasteczku
w gigantycznej suburbii europolis
po dowolnym południku globusa
idzie Ludwika Topp
moja żona
idzie wzdłuż wystawy której kryształowym szkłem
europa porzucona przez byka
jeszcze ciągle usiłuje nas łudzić

nie ulega złudzie mały czarny kot
czarny jak but co na wystawie stoi
ożywa jakby był kotem w butach
podbiega do Ludwiki
jest niedziela w małym pomorskim miasteczku
być może tym
o którym pisał Andrzej Bursa

Ludwika patrzy na kota
kot patrzy na Ludwikę którą gwałtownie pokochał
między nimi płonie okrutna szyba
dzieląca europę na dwie różne części

Ludwika rusza przed siebie
kot biegnie obok niej aż do krańca szyby
potem zostaje sam na niezrozumiałym kontynencie niedzieli
Ludwika która jest europą
znika z jego oczu
zeus śmieje się byk już dawno zdechł
kot płacze
jeżeli potrafi

Władysław Zawistowski

ANDRZEJ W. PAWLUCZUK

ROZBIÓR ŚWIADOMOŚCI

Wydany w roku 1970 zbiór wierszy Stanisława Barańczaka *Jednym tchem* otwierało stwierdzenie, że poezja „powinna być nieufnością" [1]. Zdanie, które w kilka miesięcy potem rozpoczynało zeszyt poetycki grupy „Teraz", brzmiało: Poezja jest niezgodą" [2]. Osiem lat później Stanisław Stabro wydaje zbiorek pięćdziesięciu jeden wierszy, gdzie przeszło siedemdziesiąt razy mówi się o śmierci i umieraniu [3]. Jego poezja anno 1978 już tylko „próbuje żyć".

Ale jeśli grupa „Teraz" była dla Stanisława Stabry punktem wyjścia, warto zapytać, gdzie jest miejsce, ku któremu zmierza on dzisiaj. Dziesięć lat minęło od pierwszych znaczących wystąpień nowofalowców. Z perspektywy jednego pokolenia jest to okres długi. Przez dziesięć lat mogą zajść w kulturze zmiany na tyle istotne, jak pomiędzy latami 1946 i 56 czy 1978 i 80. Jest to więc okres wystarczający, by obwieściły narodziny nowe pokolenia literackie i zdążyły ogłosić swój zmierzch. By pojawiły się programy i manifesty i na tyle odeszły w zapomnienie, jak obumiera wszystko, co nie zdoła na dobre opuścić łona i wydać dojrzałych płodów. Jednak przez wiele jeszcze lat krytycy będą przyrównywać samodzielną i dojrzałą twórczość poetów tej generacji do ich wystąpień grupowych, a przynajmniej dopóty, dopóki założenia i postulaty głoszone przez autorów tego naznaczonego tragizmem pokolenia nie staną się wyłączną domeną historyków i badaczy literatury.

Przyjrzyjmy się przeto Nowej Fali z dwóch ważnych powodów. Po pierwsze — spoglądając z przeszło dziesięcioletniej już perspektywy na zamierzenia i poetyckie realizacje — dojdziemy być może do wniosku, że nie mogły być one inne, niż były; być może uda nam się wówczas spostrzec przyczyny, które sprawiły, że tragizm niespełnienia był przypisany tej generacji od początku do końca, ponieważ taka konieczność wynikała z obecnego kształtu kultury. Być może dojrzymy coś przeciwnego — ogromną żywotność tego programu, przeobrażającego się z manifestacji poetyckiej w szerszą postawę życiową i myślową. W ten sposób może uda nam się rzucić nieco światła na sytuację młodego pokolenia, które szuka usilnie prawdy ocalającej własną godność i zapewniającej choć trochę

[1] Stanisław Barańczak: *Jednym tchem*, wyd. Zrzeszenie Studentów Polskich, Warszawa 1970 (suplement do publikacji „Orientacja" — grudzień 1970), nakład 1570 egz.

[2] *Teraz* (Jerzy Piątkowski, Stanisław Stabro, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Jerzy Kronhold, Wit Jaworski), wyd. Rada Naczelna ZSP, Warszawa 1972 (suplement do publikacji *Kronika Kulturalna — lata 1950—1970* — Zrzeszenie Studentów Polskich), nakład 3100 egz.

[3] Stanisław Stabro: *Na inne głosy rozpiszą nasz głos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, nakład 800 egz.

szacunku dla siebie samego. Rzeczywistość anno 1980 jest zupełnie inna od tej sprzed lat dziesięciu i dwunastu. A może — nie? Co mówi o tym literatura, ten najczulszy barometr stanu świadomości, marzeń i zwątpień. Poszukiwanie na to odpowiedzi jest celem tego szkicu, który nie chce być historią narodzin i upadku Nowej Fali, ale jeszcze jednym przyczynkiem do pełniejszego zrozumienia jej fenomenu.

PRÓBA ROZBICIA

Wiersz o zagadnieniu poezji Stanisława Stabry skłonni jesteśmy traktować zrazu jako rezygnację z aktu wiary, który złożył on dziesięć lat wcześniej z grupą „Teraz". Takie odczytanie utworu narzuca się każdemu, kto świadom jest, iż wiele się od tamtego czasu zmieniło. Wydaje się to logiczne, zważywszy że gorzkie doświadczenia często skłaniają do rezygnacji i ucieczki.

Stara poezja jasnych i rozsądnych
podziałów taktownego głosu
natchnienia egzaltacji
i miłości

umarła

moja poezja załamujący się głos
ślepy bieg umarłych
historia rozpisana na ciało
każdej sekundy
próbuje

żyć

Jeśli zgodzimy się, że druga część wiersza stanowi osobiste wyznanie i autokomentarz do własnej, obecnej twórczości (i postawy — dodajmy), to pierwszej zwrotki nie możemy w podobny sposób odczytać. Stabro nigdy przecież nie uprawiał poezji „taktownego głosu", przeto utwór ten musi posiadać o wiele szersze znaczenie. Toteż zapytajmy: może owa poezja próbuje żyć mimo wszystko? Na przekór? Może ową niezgodę, która w roku 1971 była wyrazem wiary w literaturę i zaufania do powstającego świata, da się dzisiaj zadokumentować zaledwie „próbą"? Próbą — to tak, jakbyśmy próbowali chodzić i czynność ta wyczerpała do reszty naszą energię, skoro nie ma dokąd iść. To tak, jakbyśmy próbowali mówić i wystarczało nam, że poruszamy wargami, ponieważ jest to już dostatecznym aktem odwagi. Próba jest przecież falsyfikatem działania, przeto poezja, która jest tylko próbą poezji to również falsyfikat, tyle — że świadomy swej sztuczności. Pełne gorzkich doświadczeń musiało być zatem owe dziesięć lat dzielące pełen nadziei manifest od subtelnej rezygnacji z buntu i niezgody. Subtelnej — i mimo wszystko — pozornej. Tylko rzecznicy zniewolenia potrafią zdobyć się na szczerą i bezwstydną opinię, że dojrzałość polega na uświadomieniu konieczności, a więc przemienieniu się w przedmiot. Poezja nigdy nie może być w tym sensie dojrzała, bo nic dla niej nie jest konieczne i ostateczne, nic nie jest zamknięte i stwierdzone raz na zawsze. Poeta musi być ciągle niedojrzały, ponieważ jedynie wówczas potrafi postawić pytanie, na które nikt mu nie odpowie.

Urodziłem się w krwi wydanej
na kłamstwo
poprzez zdradę przeszłości
przez wyparcie się
siebie (...)

Moje stopy prowadzą mnie donikąd
moja mowa zamienia się w bełkot
w dyskotece świata
kołyszemy się
kołyszemy

(Exodus)

Czy napisał to poeta dojrzały? Zapewne. Dojrzały w tej również mierze, w jakiej można być świadomym własnego niespełnienia. Jak różna jest obecna poezja Stabry od tej sprzed lat ośmiu, dziesięciu. Jakże odmienne jest oblicze dzisiejszego dnia od tamtych chwil, kiedy grupa „Teraz" i poeci Nowej Fali stwierdzili z wiarą i przekonaniem, że mowa jest w stanie przemienić się w ciało. Jerzy Piątkowski pisał wtedy w wierszu *Komedia przemocy* [4]:

Niech odwaga będzie
wartość
i nadzieja
Na tym przecież usiądę trójnogu

Stanisław Barańczak nawoływał [5]:

(...) odważmy się spojrzeć
prawdzie w szare oczy, których z nas nie spuszcza,
które są wszędzie, wbite w chodnik pod stopami,
wlepione w afisz i utkwione w chmurach;
a choćby się pod nami nigdy nie ugięły
nogi, to jedno będzie nas umiało rzucić
na kolana

(*Spójrzmy prawdzie w oczy*)

Istniał jednakże i drugi biegun tej poezji; twórczość Nowej Fali była bowiem od zarania skażona obawą własnej niemocy. Te dwie przeciwne sobie tendencje: nadzieja i strach przed samozniszczeniem zrazu się równoważyły. Z czasem — brak wyraźnej perspektywy co do praktycznych skutków „inżynierii poetyckiej" zaciążył nad ogólnym światopoglądem nowofalowców. Coraz częściej bunt przeobraża się w „protezę buntu", oczy zostają „zabalsamowane bielmem", miejsce niezgody i nieufności zajmuje „absolutny słuch milczenia". Od roku 1972 można już mówić, że właśnie tego rodzaju rekwizytornia poczyna w tej poezji dominować. Program odnowy świadomości, ingerowania w teraźniejszość, by powodować widoczne jej przemiany, zastąpiony zostaje programem negacji. Okazało się, że struktura współczesnej kultury jest zbyt mocno utwierdzona i słowo poetyckie jest zbyt słabe, aby przebudować jej genetyczny kod. Kulminacja zaprogramowanej przez poetów nieufności, podejrzliwości, sprzeciwu wobec arbitralnego porządku mowy i rzeczywistości napotyka na swej drodze postępujący proces szybkiego stabilizowania świadomości. Takiej świadomości nie można zaś proponować już niczego nowego, ponieważ jest ona szczelnie zamknięta na sygnały pochodzące

[4] *Teraz*, op. cit.
[5] Stanisław Barańczak: op. cit.

z zewnątrz. Taką świadomość trzeba najpierw rozbić, ponieważ dopiero wtedy może powieść się próba nawiązania z nią rozmowy. Dla praktyki poetyckiej oznacza to jeszcze mniej: zaledwie p r ó b ę rozbicia.

Ale jeśli obarcza się literaturę funkcją mimetyczną, jej pozycja wobec kultury zamkniętej, zdefiniowanej ostatecznie co do swych celów na dzisiaj i jutro, o wyraźnie wytyczonych granicach i jasno sprecyzowanych wartościach, zawsze musi oscylować pomiędzy nadzieją i zwątpieniem. Pomiędzy pragnieniem dialogu, a więc — wnoszeniem nowych wartości, a negacją, czasem — negacją totalną. Oto w momencie otwierania się zaskorupiałej struktury pojawia się nadzieja i literatura; pragnie dostać się tam, gdzie prawomocne jest tylko jej słowo. Taki stan trwa jednak krótko, zbyt krótko, aby mogły zakwitnąć nowe myśli, a jeśli zakwitnąć zdołają, nie ma już możliwości zebrania owoców. Ów mało uchwytny tragizm każdego pokolenia literackiego na tym właśnie zwykle polega, ale tym razem odbywało się wszystko w piorunującym tempie.

Kultura mająca tendencję do zamykania w ostatecznej definicji jednostkowej i zbiorowej egzystencji, podpiera się prawomocnie nazbyt arbitralnymi hasłami, by mogły stać się one przedmiotem dyskusji. Kultura ta jest całkowicie z siebie zadowolona i samowystarczalna; nie znosi — oczywiście — pustych miejsc, ale sama je skrzętnie wypełnia. Zrozumiałe przeto, dlaczego spór o poszczególne wartości, co postulowali jeszcze poeci Nowej Fali około roku 1971, nie mógł być do końca doprowadzony, mimo obopólnie deklarowanych chęci. Sytuacja poczęła przerastać zarówno poetów, jak tych, co decydowali o kształcie bieżących poczynań kulturalnych. Toteż jedni cofali się, drudzy szli konsekwentnie do przodu. Krajobraz, który po drodze mijali, odkrywał swe tajemnice, ujawniał „mapę pogody", odsłaniał mechanizm, któremu wszyscy poddawali się biernie i z rezygnacją. Dlatego poezji pozostało do zrobienia coraz mniej — bo nikt jej już nie chciał i nie potrzebował. Ale i coraz więcej — ponieważ tylko ona jeszcze nie mając nic do stracenia, mogła podjąć próbę „zdemaskowania" owego mechanizmu. Nie bez przyczyny umieszczam tutaj cudzysłów, gdyż było to słowo częste wówczas w użyciu. Można ten zamiar nazwać bardziej elegancko, ale nie zmieni to istoty rzeczy, skoro chodziło o odsłonięcie tego, co kryło się pod powłoką zdrowej, rumianej, ulicznej i biurowej codzienności.

Okres od roku 1956 do 1970 był bogaty w różnorodne spory, tendencje i orientacje, tak światopoglądowe, jak estetyczne, wynikały one jednak głównie z przeświadczeń natury artystycznej. Poezja była prywatną rzeczą poety, była aktem osobistej wiary w piękno i prawdę (także), ale poszukiwała przede wszystkim formuł estetycznego uporządkowania świata, nie pragnąc tego świata ani zmienić, ani nań wpływać.

Tymczasem poeci Nowej Fali przyjęli, iż poezja, jako część ogólnego krojobrazu kultury, nie może pozostawać obojętna wobec tego, co się w tej kulturze — bardzo szeroko rozumianej — dzieje. Zarzucili tradycyjny sposób patrzenia na świat z wyżyn wielkiej sztuki, gdyż n i e t y l k o l i t e r a t u r a była tym, co chcieli zbawić. Ujawniło się w nich nowe pokolenie o zupełnie nowym spojrzeniu na funkcjonowanie poezji. Dlatego poezja ich musiała walczyć dopiero o swoje miejsce w zastygłym obszarze kultury, przemieniającej się niemal z dnia na dzień w papkę kultury masowej, która coraz śmielej odmawiała literaturze „wysokiej" prawa do miarodajnego wypowiadania się o sprawach ogółu.

Mało kto pamięta już dzisiaj, że akurat u końca lat sześćdziesiątych nastąpiło apogeum odbierania literaturze społecznego zaufania. Nigdy przedtem ani potem nie mówiono publicznie tak wiele o niezrozumiałości współczesnej poezji bez rymu i rytmu, o oderwaniu powieści od rzeczywistości, o wieżach z kości słoniowej, w jakie pouciekali polscy pisarze. Ten — krótkotrwały na szczęście — trend zbiegł się na dodatek z ekspansją wytworów kultury masowej: prostej, łatwej w odbiorze, odwołującej się do tradycyjnych gustów estetycznych, i dzięki temu szybko i skutecznie oddziałującej na świadomość odbiorców.

Oczywiście i przedtem istniał wzbierający trend kultury popularnej, obliczonej na masowego, mało wymagającego odbiorcę. Była masowa powieść kryminalna i wojenna, telewizja, występy estradowe — i coraz więcej ludzi stawało się ich konsumentami. Ale dla poprzedników Nowej Fali, jak zauważył Jan Błoński [6], problem ten nie istniał jeszcze jako problem, któremu trzeba stawić czoła. Mogli oni wziąć to wszystko w nawias i robić swoje z poczuciem dobrze spełnionego obowiązku wobec tradycji, historii i ludzkości (jak podsumował ich dla odmiany Barańczak) [7], z poczuciem niejakiej wyższości, która przystoi sama przez się twórczości ambitnej, zmagającej się z ponadczasowym uniwersum i nie zniżającej się do masowych, płytkich upodobań.

Tymczasem poeci Nowej Fali uświadomili sobie, iż narzucająca się obecność „masowych komunikatów" stawia ich wobec nowej jakości kulturowej i społecznej. Okazało się, że kultura masowa nie jest po prostu — jak się do tej pory mniemało — zbiorem wytworów jedynie gorszej, niższej jakości artystycznej, co tym samym sprawia, że nie może stanowić poważnej konkurencji dla twórczości „wysokiej". Kultura masowa — to obecnie nowy duch epoki, nowy światopogląd, nowy styl życia, nowa hierarchia wartości duchowych, politycznych i moralnych. Tam, gdzie jej funkcjonowanie odbywa się w sytuacji, kiedy zaspokaja potrzeby już i s t n i e j ą c e — posiada zupełnie inne oblicze niż tam, gdzie te potrzeby stara się dopiero kształtować, a więc wpływać na społeczne myślenie wtedy, gdy to myślenie zaczyna być dopiero w cenie. A tak było przecież u schyłku lat sześćdziesiątych. Okazało się wtedy, że sama myśl może być orężem, z czego wynikał prosty wniosek, że powinna stać się przedmiotem perswazji. Ilościowe (a i jakościowe) zwyżkowanie kultury masowej wywodziło się u nas tedy z innych przesłanek niż w krajach Zachodu. Tam — rządziły nią prawa rynku. W Polsce — potrzeby inne, nie komercjonalne, przeto nic dziwnego, że generacja Nowej Fali odczuwała to zjawisko jako stan zagrożenia i obdarzyła go totalną nieufnością. Wstępowała ona bowiem do literatury akurat w czasie, kiedy status moralny literatury i społeczne doń zaufanie poddawane było w wątpliwość.

Kultura masowa w naszym rodzimym wydaniu jest ponadto mało sympatyczna. Po pierwsze — uzurpuje sobie prawo wyłączności w ferowaniu ocen i wyroków. Po drugie — jest śmiertelnie poważna i pozbawiona ludycznego dystansu, jak poważna i autokratyczna bywa tylko głupota. Jest wreszcie, po trzecie, szydercza wobec wysiłku intelektu. Jej uzurpatorstwo

---

[6] Jan Błoński: *Odmarsz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, nakład 6 tys. egz.

[7] Stanisław Barańczak: *Nieufni i zadufani*, Ossolineum, Wrocław 1971, nakład 2500 egz.

wobec kultury „wysokiej" polega już nie tylko na tym, że zabiera jej odbiorców; byłoby to jeszcze najmniejsze zło, nie byłoby zaś zła zupełnie, gdyby sam odbiorca mógł prawomocnie decydować, czego chce słuchać, oglądać i czytać. Ona czyni literaturę ambitną po prostu zbędną i opatruje ją piętnem podejrzanego dziwactwa, „pańskiej" fanaberii, „artykułu zbytku". Dając sobie samej prawo słusznego przedstwiania życia, „jakim ono jest" — stara się odebrać konkurentce społeczne zaufanie. Spór literatury popularnej z literaturą „wysoką" staje się w ten sposób sporem o najważniejsze wartości życia duchowego. Generacja Nowej Fali stanęła więc wobec problemu nowego w naszej kulturze. Jej poezja nie mogła być zatem inna, nie mogły być także inne początek i koniec tego ruchu, który zbyt wcześnie i ze szkodą dla nas wszystkich przeszedł do historii. Nie można tedy mówić o Nowej Fali nie uwzględniając tła, na którym wyrosła i próbowała żyć. Jest niepodważalną zasługą poetów tego pokolenia, że z tak głęboką przenikliwością odczytali społeczne znaczenie kultury popularnej; dziś wiemy już z całą pewnością, że mieli w tym względzie rację, a ich przeczucia znalazły potwierdzenie.

Trafnie zauważył Stanisław Barańczak w *Nieufnych i zadufanych*, że liryka pokolenia lat sześćdziesiątych wynikała w znacznej mierze z postępującego uprzedmiotowienia świadomości. Wprawdzie Barańczak nie mówi tego wprost, ale taka intencja jest w jego książce oczywista. Pisze on mianowicie, że u podstaw „formulizmu": *leży określone i wcale nieblahe w konsekwencjach przekonanie na temat rzeczywistości zewnętrznej: przeświadczenie, że rzeczywistość ta jest, może być, powinna być harmonijna i jednoznaczna. Że jedno zdanie — definicja czy wiersz — formuła mogą określić ją (czy też którykolwiek z jej składników) w całej pełni, nic z niej nie tracąc. Że ponadto, każde takie określenie jest niewzruszone, w swojej słuszności: w słówku „jest" nie ma miejsca na wyjątki, nie ma w nim także śladu wahania czy rozterki. Homo Definiens jest człowiekiem ślepo zaufanym w stałości świata, w swoich możliwościach poznawczych, a jednocześnie w komunikatywności i całkowitej jednoznaczności języka, w którym swoje obserwacje wyraża* [8].

Poezja poprzedników Nowej Fali była dziełem świadomości ustabilizowanej i zamkniętej na sygnały z zewnątrz; dlatego jej kryzys okazał się na tyle dalekosiężny. Nie dość, iż nie potrafiła ona przeczuć tego, co miało nadejść w niedalekiej przyszłości, ale wówczas, kiedy nastały zmiany wywołane przez wydarzenia roku 1970, okazała się ta poezja do niczego nieprzydatna i nikomu niepotrzebna, ponieważ nic ważnego nie proponowała.

Taka była mniej więcej (jeśli można uprościć) sytuacja w literaturze, kiedy powstawała Nowa Fala; zrozumiałe zatem, że musiała ona zająć stanowisko wobec wszystkich najważniejszych elementów, które tę sytuację tworzyły. A więc: przeszłości, czyli tzw. pokolenia 60, przyszłości, która do tej pory w żadnym realnym kształcie dla nikogo się nie jawiła, kultury masowej i wypływających z niej zagrożeń oraz języka.

Zróbmy wszystko, co było, co zostało
do zrobienia, żeby nie być jednymi z tych,
co już są

(Apel poległych)

8 Ibidem.

Ten fragment wiersza Jarosława Markiewicza [9] z roku 1967 można przyjąć za wezwawnie-motto przyświecające światopoglądowemu programowi nadchodzącej poezji. Trzy lata później Leszek Moczulski pisał:

Dosyć zagipsowanego w ustach krzyku.
Dosyć martwego powietrza

(Myśl podczas bardzo szybkiego marszu)

Poeci Nowej Fali wchodzili przeto w obszar częściowo rozpoznany i nazwany, dlatego między innymi mogli pisać tak, jak Wit Jaworski w wierszu *Sztuka umierania* [10]:

Bulgocze cementowe powietrze
zamykamy płuca, brzuch
bielmem bandażujemy oczy
na mózg zakładamy
czyste pojęcia
które trawimy
do końca świata

Nie musieli więc rozpoczynać od stawiania pytań i szukania odpowiedzi, tym bardziej że doświadczenia społeczne, jakie przeżywali w tym czasie i których byli uczestnikami bądź świadkami — odpowiedzi te podsuwały w jednoznacznej, a nawet kategorycznej formie. Pozostanie na długo bezprzykładnym fenomenem twórczość krytyczna Stanisława Barańczaka, który w połowie roku 1970 przepowiedział nowofalowy przełom. *Jestem wprawdzie jak najdalszy od mechanistycznego rozumienia rozwoju literatury* — pisał w zakończeniu *Nieufnych i zadufanych* — *i nie sądzę, aby znużenie klasycystyczną poetyką i stylem myślenia musiało automatycznie implikować romantyczny przełom; scharakteryzowane tu trzy propozycje* (chodzi o twórczość poetycką, Karaska, Krynickiego i Markiewicza — przyp. autora) *dają jednak sporo do myślenia. Pozwalają przypuszczać, że mimo wszystko mamy jednak do czynienia z nowym etapem rozwoju poetyckiej świadomości i pozwalają mieć nadzieję, że etap ten zaowocuje w najbliższej przyszłości dalszymi indywidualnymi propozycjami, które nad zadufanie przedkładać będą aktywną, twórczą nieufność. Poczekajmy...*

Na potwierdzenie tej prognozy nie trzeba było długo czekać, choć wiemy teraz, że w znacznej mierze przyczyniła się ku temu sytuacja zewnętrzna wobec literatury. Ona też sprawiła, że Nowa Fala znalazła się w położeniu na tyle korzystnym, iż program jej mógł się odwołać do akceptowanych powszechnie oczywistości, zarówno w sferze działań społecznych, jak i kulturalnych. Toteż poeci mogli zacząć swój generalny szturm od razu na „drugim biegu", z marszu, nie tracąc energii na nabieranie rozpędu, ponieważ dookoła rzeczywistość była dla ich poezji i manifestacji wystarczająco klarownym, zrozumiałym kontekstem. Dzięki temu sytuacja poezji uległa radykalnej zmianie, a jej język począł służyć nazywaniu realnych konkretów. O ile bowiem poprzednicy czyli pokolenie 60 pragnęło samopotwierdzenia poprzez złączenie z idealną harmonią natu-

9 *Wnętrze świata. Anatologia poetycka lat 1960—1970*. Red. Jerzy Leszin. Wyd. Rada Naczelna ZSP przy współudziale Związku Autorów i Kompozytorów Polskich „Zaiks", Warszawa 1972, nakład 2000 egz.

10 *Teraz*, op. cit.

ry i kultury, gdyż uznało siebie za cząstkę kosmosu, która musi odnaleźć swoje przyrodzone miejsce, o tyle obecnie poeci poczuli się tymi, którzy ów idealny, u s t a n o w i o n y przez innych ład poddają weryfikacji. Postawa służalczości została kategorycznie odrzucona jako niegodna człowieka, a tym bardziej twórcy.

POEZJA JAKO WYZWANIE

Grupa „Teraz", wychodząc od rozumienia poezji jako negacji, a zamykając jej ostateczny cel w tym, co nazywano „wykazywaniem fałszywej świadomości", dokonała istotnego przewartościowania w pojmowaniu roli literatury, a zwłaszcza jej społecznej powinności. Sens tego przewartościowania zamyka się w przeświadczeniu, że znaczących przesunięć wewnątrz zamkniętej i ostatecznie zdefiniowanej kultury nie da się przeprowadzić inaczej, jak tylko podejmując polemikę z jej generalnymi wyznacznikami.

W zeszycie poetyckim *Teraz*, wydanym jako suplement do *Kroniki kulturalnej Zrzeszenia Studentów Polskich 1950—1970* Stanisław Stabro opublikował m.in. wiersz *Ocalenie*.

Zanim nadejdzie kolej na czterech spośród was
jak na uniwersytecie stanowym w Kent,
gdzie młodzież nie znała Marksa ani Baudelairea,
nie zapomnijcie o kolorowej orgii
w ciszy i martwocie ulicy
ani o milczeniu
zaciskającym palce na waszych twarzach

W kulturze i życiu społecznym trwała jeszcze epoka lat sześćdziesiątych. Gramatyka ówczesnego pulsu literatury narzucała regułę sprzeciwiania się uwiądowi języka, „bielmu" i „zagipsowanym ustom". Wstępujące pokolenie młodych poetów i krytyków szukało wyrazu dla określenia swego miejsca w nowym krajobrazie kultury, szukało obowiązków i przywilejów. Toteż nie należy owego „milczenia" rozumieć opacznie. Znaczy ono tyle, ile znaczyć może w utworze literackim: zachętę do wyzwolenia od konwenansu pustych i nieznaczących słów, od poezji i prozy o niczym, a przynajmniej nie o tym, co dla młodego pokolenia, i dla wszystkich, wydawało się wówczas ważne. Dlatego nie bez przyczyny wiersz ten kończyła następująca strofa:

Zanim nadejdzie kolej na czterech spośród nas,
jak na uniwersytecie stanowym w Kent,
gdzie młodzież nie znała Marksa ani Baudelairea
niechaj bluźnierstwo będzie wam ocaleniem.

Jedyna to w swoim rodzaju poezja, która nie czuje gwałtu, gdy jej quasi-świat odczytuje się dosłownie. Albowiem o rzeczywiste bluźnierstwo wołał wówczas Stabro. Tylko mocne i jednobrzmiące słowo było — jak sądzono — jedyną metodą przywrócenia mowie pierwotnego znaczenia i złączenia jej z nazywaną rzeczą. W swoistym rozumieniu mowy zatem, w odmiennym — niż u poprzedników ostatniego dwudziestolecia — traktowaniu literackiego słowa szukać trzeba najpierwszego wyznacznika poetyki Nowej Fali. Grupa „Teraz" była mianowicie pierwszym, po rozrachunku z obowiązującymi re-

gułami realizmu socjalistycznego, wystąpieniem programowym, które stawiało przed literaturą jednoznaczne cele praktyczne. To, co kształtowało całą tradycję naszej narodowej literatury, począwszy od renesansu, a co dawało się z niej wyczytać, jako pewna ogólna zasada światopoglądowa, zostało podniesione do rangi pierwszoplanowej cnoty i obowiązku. Poezja wykazuje istnienie fałszywej świadomości, ma ją tropić we wszelkich dostępnych rozpoznaniu przejawach kultury. Ma tę świadomość także przekształcać — po to, by wprowadzać w życie wartości, jakie uznaje za słuszne i pożądane. Odnowiono w ten sposób zawsze żywą w naszej kulturze mityczną wiarę w sprawczą moc słowa. Socjotechniczne konsekwencje tak rozumianej roli literatury sięgały jednak o wiele dalej, jeśli nie za daleko.

Domaganie się, by przywrócić językowi substancjonalną przynależność do świata rzeczy było bowiem tylko pozornie największym paradoksem, na jaki zdobyć może się poetycki manifest. Jego wcielenie w życie zniszczyłoby wszak autonomię literatury, obaliłoby granicę pomiędzy językiem sztuki a przekazem dyskursywnym. Toteż wołanie o zniszczenie fikcyjnego quasi-świata było niczym innym jak postulatem określonej „filozofii praktycznej", albowiem grupie „Teraz" nie chodziło tylko o poezję i nie o poezję przede wszystkim.

Chcąc jednak uświadomić rówieśnikom istnienie zafałszowanej świadomości, młodzi poeci spod znaku „Teraz" nie dostrzegli, że sami poddali się mistyfikacji. Literatura jest zawsze wtórna wobec zbiorowych nastrojów i świadomości swojej epoki. Cokolwiek byśmy nie powiedzieli, jej sprawcza, technicystyczna funkcja pozostaje w sferze niedoścignionych marzeń. Pozostaje tylko heroicznym wyzwaniem, jakie można rzucić czasowi i ludziom ten czas kształtującym. Lecz ten heroizm, jak się wydaje, Nowa Fala zaszczepiła skutecznie. Postulat związania słowa z ciałem dawał się przy tym łatwo przenosić z terenu literatury na obszar inżynierii społecznej, w którym nabierał nowego sensu. Domaganie się, by także rzeczywistość odpowiadała temu, co głosi mowa, mogło uczynić z literatury cenny instrument kształtowania postaw i przewartościowania świata.

To dążenie, by przywrócić mowie jej naturalną informacyjną funkcję i odbudować zachwianą przystawalność do rzeczy, niesie istotne konsekwencje dla języka poezji. Stąd też należało w jego obrębie poddać przewartościowaniu dwa ustalone pewniki: na temat poezji tradycyjnej i poezji awangardowej, przyjmowanej zawsze z nieufnością. W *Na inne głosy rozpiszą nasz głos* Stabro dokonuje takiego przewartościowania. Przyjrzyjmy się, na czym ono polega.

Otóż mniej więcej od połowy lat sześćdziesiątych daje się zauważyć, że najmłodsza poezja także poddaje się procesowi wypierania sensu z języka — jakby równolegle do zalewu pustosłowia w życiu — widzi coraz powszechniej swą rolę w stylistycznych eksperymentach. Ucieczka sensu z literatury w drugiej połowie lat siedemdziesiątych przybrała już rozmiary niepokojące. Zrozumiała staje się wątpliwość Stabry, czy za pomocą istniejących o d z i e d z i c z o n y c h słów można jeszcze powiedzieć cokolwiek, co zawierałoby w sobie nową i znaczącą treść. Co byłoby komunikatem, nie wierszem już czy utworem poetyckim, ale zwykłym komunikatem o świecie. Toteż jeśli tomik *Na inne głosy rozpiszą nasz głos* odniesiemy do tradycji, która ukształtowała Stabrę jako poetę, jasnym się stanie, dlaczego otwierający go wiersz *Zamiast prologu* jest — mimo pozorów kokieterii — gorzkim wyrazem nieufności do litera-

tury jako artystycznej, a przede wszystkim światopoglądowej ekspresji zbiorowości. Już sam tytuł utworu zdaje się bowiem mówić, że w obliczu dewaluacji wszelkich prologów, wstępów, przedmiotów, etc. należy wynaleźć nowe określenie dla zamanifestowania tego, co nazywano do tej pory poetyckim wyznawaniem wiary. Owo „zamiast", zamiast wstępu, zamiast manifestu, zamiast programu, zamiast felietonu itd. tak krzewiące się od lat w literaturze i krytyce, nie było —— jak łatwo i pośpiesznie mniemali niektórzy — zalotnym puszczeniem oka. Wyrażała się w tym natomiast tęsknota za wzmocnieniem znaczenia słów, za przywróceniem sensu, który na przekór wzbierającej lawinie mowy ciurkał coraz cieńszym strumykiem. *Zamiast prologu* jest ponadto aluzją do wiersza Różewicza *Moja poezja* z roku 1965, jest diagnozą obecnego położenia poezji i poety. To, co powiedział Różewicz w roku 1965 i co mogło być odczytane jako podsumowanie pewnego etapu, należy wedle Stabry przedłużyć o kolejne dziesięć lat.

Przepraszam was że moja mowa
będzie ciemna i gorzka
że stanie przed wami w przybrudzonym płaszczu
że sen jej będzie ciężki i męczący
że spotkacie w nim niektórych
zabitych i zaginionych
(...)

Przepraszam że patos będzie jej nieobojętny
że pluć będzie krwią i śliną
i tym co zwykle ukryte
i za to
że nie zwycięstwo
jest jej przeznaczeniem

Oto wydawało się zrazu, że zdewaluowaną literaturę mogą zastąpić najprostsze nazwania. Ale czas, który wyznaczył niegdyś stylistykę zaciśniętych ust, poszedł daleko naprzód. Nie tylko literacki porządek mowy wiązanej nie przystaje do jego rozmiarów i znaczeń. Już nawet mowa potoczna tak dalece straciła łączność z rzeczami, które określa, tak dalece została zdewaluowana i zepchnięta we frazes, że wątpliwym się staje jej wielki sens. Stara poezja umarła, pisze Stabro w *Wierszu o zagadnieniu poezji*, a nowa — zaledwie „próbuje żyć". Ale ta poezja to tylko „załamujący się głos — ślepy bieg umarłych". Śmierć nie jest dla Stabry biologicznym i społecznym końcem życia i aktywności. W *Na inne głosy rozpiszą nasz głos* śmierć jawi się jako nowa forma istnienia, jako n o w a odmiana życia w nowym świecie.

Najpierw idą ci od środków nasennych
z twarzą jak opłatek
z życiem schwytanym za gardło
w zaciśniętych kurczowo
rękach

Potem idą upici przejrzystym powietrzem
bąbelkami świtu
wdzierającymi się w oszalałe płuca
z ogłuchłą słuchawką telefonu
w dłoni (...)
A na końcu idziemy
my

żywi a już umarli
żywi a już pogrzebani
żywi a już zapomniani.

(Parada)

Tak oto Stabro wyciągnął wszelkie możliwe konsekwencje z programu i upadku Nowej Fali. Jego najnowszy zbiór poetycki traktować należy przeto jako wyzwanie rzucone unieruchomionej świadomości i zdefiniowanej do końca kulturze, o ostatecznie ustalonych wartościach i posługującej się zmityzowanym językiem. Pytanie, co może uczynić wobec takiego świata literatura, uzyskuje w końcu odpowiedź. Może więc go opisać, dać mu świadectwo, nazwać jego małość i skarlenie, zdemaskować przywiązanie do status quo. Jeśli to uczyni, zaświadczy o prawdzie istnienia. A to wystarczy, by uzasadnić swoją konieczność bycia, nawet gdy „nie zwycięstwo" jest takiej poezji ostatecznym przeznaczeniem i rezultatem.

Nowy program poetycki Stanisława Stabry wynikł już z pełnego rozpoznania mechanizmów kultury. O ile dziesięć lat temu wydawało mu się (jak zresztą i wielu innym poetom), iż spetryfikowaną przez masowe komunikaty świadomość można pobudzić do rozumnego życia donośnym głosem dyskusji, o tyle dzisiaj literatura spełni swą powinność, jeśli nawiąże kontakt z jednostką i przekaże jej swoje niepokoje. Można więc niejako mówić o powrocie tej poezji do wnętrza, o odwróceniu kierunku jej natarcia; w końcu i tak wszyscy wiemy dobrze, iż potwierdza się ona przede wszystkim w społecznym odbiorze i w społecznej skuteczności, i że jeśli jest dostatecznie silna, znajdzie sposób, aby opuścić cztery ściany zacisznego pokoju.

BOHATER NIEUPOZOWANY

Przedmiotem opisu w wierszach Adama Zagajewskiego [11] jest człowiek nieautentyczny, żyjący w świecie pozorów. Rzeczywistość, która go otacza, jest bowiem także rzeczywistością pełną pozornych wartości. Wypełniają ją puste słowa, nazwy — hasła, pobudzające człowieka do rytmicznych ruchów. Jest to więc świat interpretowany poprzez zewnętrzne wyglądy przedmiotów.

Nosimy używane słowa,
wzniosłość i rozpacz
zjedzone przez cudze usta,
chodzimy po zapadniach cudzego przerażenia.
W encyklopedii odkrywamy starość,
gramy w znaczone karty przyjaźni,
wieczorem udajemy że wybuchła wojna,
rozmawiamy z Baczyńskim,
przypominamy sobie dawnych poetów,
pakujemy się w pośpiechu,
potępiamy faszyzm po czym
w pierwszej osobie liczby mnogiej
w pierwszej osobie liczby mnogiej
triumfalnie dajemy wyraz
naszej przenikliwości

[11] Adam Zagajewski: *Komunikat*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, nakład 1000 egz.

tak jakbyśmy byli obdarzeni
absolutnym słuchem milczenia

(W pierwszej osobie liczby mnogiej)

Wydaje się zrazu, jakby ten świat obserwowany był przez kogoś z zewnątrz, tak dalece bowiem obcy jest naszej potocznej, zadufanej wierze, że to my właśnie swoją wolą, swoim rozumnym i rozumiejącym uczestnictwem wprawiamy w ruch jego tryby. Ta poezja twierdzi coś przeciwnego. I nie bylibyśmy zadziwieni, gdyby okazało się nawet, iż to nie my „nosimy używane słowa", lecz używane słowa noszą nas. W istocie — jest to świat martwy. Ktoś kiedyś wprawił go w ruch, nadał słowom znaczenie, ukierunkował gesty, zaopatrzył nas w kilkanaście szablonów i nie pozostało nam nic innego, jak wypełniać do końca to absurdalne przeznaczenie.

W poezji Zagajewskiego najpełniej uwidacznia się cała droga myślowa, którą szła generacja Nowej Fali od pierwszych programowych wystąpień u schyłku lat sześćdziesiątych do połowy siedemdziesiątych. To, co powiedziałem wyżej na kanwie wiersza *W pierwszej osobie liczby mnogiej*, wyraża bowiem wstępne rozpoznanie sytuacji kulturowej, z której wyrósł następnie cały pozytywny program odnowy literatury i języka. Ów nieautentyczny, martwy świat to wszak nic innego, jak właśnie źródło i siedlisko „fałszywej świadomości". A może nawet alienacji, choć słowa tego należałoby w tym przypadku używać ostrożnie. Można jednak przyjmować, iż rzeczywistość, w ten sposób opisana, jawiła się nie jako rezultat działań podmiotu panującego nad swoim losem, ale jako przyczyna jego uprzedmiotowienia, z którego nie zdawał sobie sprawy. Oczywiście owo „my" odnosiło się nie do całej ludzkości, lecz przede wszystkim do rówieśnego pokolenia. To pokolenie było najpierwszym i najważniejszym adresatem tej poezji, ono to miało posiąść nową świadomość: rozbudzoną, otwartą na nowe komunikaty wyrażane nowym językiem, świadomość — wreszcie — r o z u m i e j ą c ą świat, a więc pragnącą zarazem ten świat kształtować wedle własnych upodobań i potrzeb. Można tedy zasadnie przyjmować, że opisanie nieautentycznego człowieka było dla Zagajewskiego pierwszym etapem działalności poetyckiej. Należało uświadomić rówieśnikom, jak wygląda naprawdę rzeczywistość „używana", otrzymana w spadku i która ma być przejmowana — zgodnie z zaprogramowanym rytmem naszej kultury — jak pałeczka w nieustającej sztafecie pokoleń. Stąd też najważniejszym, na razie, narzędziem rozpoznania tej rzeczywistości był język, ponieważ aby zmienić świat, trzeba najpierw zmienić o nim myślenie, ukształtować w sobie jego rzeczywisty obraz. Także dlatego język, iż zmiana myślenia nie powoduje jeszcze przygniatającego oporu materii.

Język jest ostatnim zwierzęciem
w rezerwacie twarzy

(Język)

Debiutancki tomik Zagajewskiego, pod wielce znaczącym tytułem *Komunikat*, jest właśnie programowym zdaniem relacji z tego świata. Jest — w dosłownym znaczeniu — komunikatem, ponieważ daje diagnozę stanu rzeczy, który ma być punktem wyjścia odnowy świadomości. To, co Jerzy Kronhold nazwał w jednym wierszu *Truflenland*, zostało rozpisane przez poetę na kilkanaście głosów, zapewniając tomikowi wyjątkową spójność i przejrzystość. Ponadto spokój i powaga tej poezji rzeczywiście skłaniały do rozmyślań. Krótkie, przepełnione

gęstym znaczeniem wiersze odwołują się przede wszystkim do intelektu czytelnika, zasiewając w nim nieufność wobec krajobrazu, do którego przywykł i którym automatycznie niejako, pozarefleksyjnie uzupełnia swoją — równie automatyczną — krzątaninę.

Ale przede wszystkim — czas prawdy. Jest charakterystyczne dla tej generacji, że właśnie prawda, jako założenie poetyckie, znajdowała tak wiele miejsca w jej programie literackim. Także znamienne, że mianem prawdy opatrywali poeci Nowej Fali swoje manifestacje i swoją wizję świata, czym dawali do zrozumienia, że „prawdziwości" są już z góry niejako pozbawione inne realizacje poetyckie i inne sposoby myślenia. Dlatego warto zastanowić się, czy zaproszenie do dialogu, o czym tak głośno mówiła zwłaszcza grupa „Teraz", nie było jedynie kokieterią. Czy rzeczywiście chodziło o dyskusję, czy też może raczej o bezdyskusyjne przyjęcie jej założeń i punktu widzenia? Trzeba zaś odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ pomawianie o nazbyt arbitralne sądy na temat współczesności było najpoważniejszym zarzutem stawianym Nowej Fali. Nic zresztą dziwnego, zarzuty takie musiały powstać, skoro poezja ta akcentowała przede wszystkim swoją funkcję poznawczą i terapeutyczną. Powstały także dlatego, że tradycja ostatnich dwustu lat naszej kultury wykształciła swoisty typ czytelnika — czytającego lekturę niemal dosłownie, jak zapis dyskursywny, nie zaś jako quasi-świat podlegający własnym prawom, rządzący się swoistą logiką i narzucający konieczność „dwupiętrowego" odbioru.

Około roku 1975 krytyka ujawniła swoją wrogość wobec wszystkiego, czego nie była w stanie pojąć i zaakceptować. Mam na myśli naturalnie nie całą polską krytykę, lecz kilku doraźnych recenzentów; dokonało się jednak ironiczne spełnienie proroctwa — obawy poetów Nowej Fali bardzo szybko znalazły potwierdzenie. Okazało się, że istotnie kultura, która nas otacza, coraz trudniej trawi wchodzenie języka literatury w obszar etyki, gdzie prawda wyrażana jest dosłownie. Może nawet inaczej: sprzeciwia się, gdy owo wchodzenie jest głośno deklarowane jako program. Nie może zatem dziwić i to, że synonimem prawdy stała się wkrótce odwaga.

W tomiku *Komunikat* umieścił Zagajewski wiersz pt. *Państwo Platona*.

W państwie Platona oddychaliśmy rytmicznie,
w kraju wełnianym, w najpiękniejszych dolinach,
w strumieniach uznanych za najlepiej
utrzymaną wodę, podczas powolnych
spacerów uznanych za najbardziej
wymierzone spacery, podczas wyważonych
dyskusji (...)

Nieprzypadkowo dzisiejsze państwo Platona odwołuje się do znanych rekwizytów, do gazetowej mowy, do drobiazgów przemienionych w problemy, a zarazem dalekie jest od starożytnej harmonii i pełni. Jeśli przyjmiemy, że wiersz jest aluzją, trudno wskazać jej bezpośrednie odnośniki. Toteż jeśli aluzja, to nie do konkretu, lecz do sposobu myślenia, nakazującego poddawać rygorystycznemu wymierzaniu i porządkowaniu wszelkie, najbłahsze nawet „odcinki" życia. W poezji Zagajewskiego jeszcze niezmiernie rzadko pojawia się polemika z mechanizmem życia, który sprawia, że ów konkret przybiera taki, a nie inny kształt. Toteż *Państwo Platona* odczytywać można jako zachętę do zerwania z programowaniem

spontaniczności, ale i — przede wszystkim — będzie to votum separatum wobec rzeczywistości, która to zaprogramowanie wpisuje do rejestru obowiązujących kodeksów. W tym kontekście wiersz *Prawda* zamykający tomik brzmi niczym dosłowne wezwanie do życia autentycznego:

(...) pamiętajcie o regułach składni
powiedz prawdę do tego służysz w lewej ręce
trzymasz miłość a w prawej nienawiść.

Prawda, na tle sytuacji, w której przyszło istnieć, nabiera wymiaru o d w a g i, gdyż nie jest łatwo — zdaje się mówić poeta — przywrócić swoim gestom naturalne znaczenie etyczne. Zbyt mocno obrośliśmy w schematy i zbyt wiele pustych słów krąży wokół nas.

Sklepy mięsne, będące jak gdyby rozszerzoną diagnozą z *Komunikatu*, stawiają zarazem pytanie, na ile (i czy w ogóle) ów heroizm możliwy jest do spełnienia. Tomik ten jest kolejnym etapem zdobywania wiedzy o świecie, następnym progiem, na który musiał wspiąć się program Nowej Fali — jeśli już przyjęto, że wykazywanie „fałszywej świadomości" jest wstępnym etapem zdobywania świadomości nowej, pozbawionej fałszu. Dlatego w wierszach tego zbiorku konkret wysuwa się na plan pierwszy. Ogólne prawidłowości zostały już rozpoznane, pora zatem przejść do rzeczy. Toteż *Sklepy mięsne* zawierają utwory o ostrej wymowie społecznej, ale nie jest to ogólne gdybanie, gdyż poeta za każdym razem odwołuje się do znanej powszechnie sytuacji. Widzimy więc tutaj, jak konsekwentnie realizowany jest jego poetycki i praktyczny program: powiada się, jakich to pozornych wartości, usypiających świadomość, należy się wystrzegać, ku czemu obrócić twarz, gdzie skierować myśl i wysiłek wyobraźni. Najpierw więc przestroga i zachęta do otwarcia zaspanych oczu: „Niech cię nie uspokaja liga piłkarska" (wiersz pt. *Nowy świat*). Należy wzniecić w sobie niepokój — właśnie z powodu postępującego spokoju rzeczy nieważnych. Trzeba dojrzeć ich ukryte znaczenia, wyjść poza swój maleńki, zamknięty przed świeżym powietrzem światek: „Nie zasypiaj słuchając wiadomości radiowych / twój sąsiad nie zasypia wcale to nie miłość". Wtedy dopiero świat odkryje swój prawdziwy wymiar, swoją twarz, i ona zmusi do zajęcia wyraźnego stanowiska:

niech cię nie uspokaja tyle jest
wojen niewidocznych wszystko może się zdarzyć
pod każdym domem ukryty jest
drugi dom niewidoczny jest każdy twój gest
mógłby być innym gestem wszystko co mówisz
można inaczej powiedzieć mógłbyś mieć innych
przyjaciół (...)

Zbiór *Sklepy mięsne* kończył wiersz pt. *Autor jednego życia* (już sam tytuł utworu jest znaczący; autor życia to ten, który nie żyje, lecz w y k o n u j e życie), którego ostatnie wersy brzmiały:

(...) wplątany w korzenie rzeczy
doświadczony hodowca przedmiotów pośród
męczących i uwłaczających starań o mienie
w obliczu wynajętych słów i fałszywych kroków
istniejesz zanurzony w płynie fizjologicznym świata

W ten sposób wszystko zostało w zasadzie powiedziane. Świat

został opisany, miejsce człowieka określone, wskazany mechanizm wydarzeń i wyrażona wiara, że można się odeń uwolnić i wybić na autentyczne istnienie. Ale czy rzeczywiście można i czy jest taka potrzeba? Czy ci, których uspokaja liga piłkarska, pragną zmienić swoje położenie? Czy oni potrafią pomyśleć na własny użytek inny sposób życia? Pokolenie rówieśne jest także zajęte (i stracone). Ich czas, ich biologiczna i intelektualna energia nie do nich należą, ponieważ oni nie władają nimi wedle własnej woli. Są przecież także zaprogramowani na pewne czynności, są przypisani przedmiotom, rzeczom, zależą od tych rzeczy, a nawet — one wyznaczają najlepsze lata ich życia. Zostawmy jednak na boku te i inne, dające się pomyśleć pytania i odpowiedzi. Jest rok 1975. Najwyższa pora, aby nowofalowy program dopuścić do egzaminu dojrzałości, poddać ostatniej — i ostatecznej — próbie. Nadszedł bowiem czas, by dowiedzieć się, w jakim stopniu kultura współczesna jest gotowa przyjąć i przyswoić postulaty zgłoszone kilka lat wcześniej, a odbierane wówczas z nadzieją. Zaprojektowanego przez siebie człowieka wypuszcza więc Zagajewski w świat, w quasi-świat swej powieści *Ciepło, zimno*.

Zatrzymał się przed wejściem, jakby zastanawiał się, czy się nie cofnąć. Ale nie, po prostu chciał wejść odpowiednim krokiem, nie zdyszany, jeden z tych opanowanych ludzi, których tylu widzi się w godzinach pracy. A więc — powiedzmy inaczej — jak człowiek, któremu się powiodło i którego społeczny status nie podlega najmniejszej wątpliwości. Jak w kinie, bo tak przecież poruszają się pozytywni bohaterowie dzisiejszych obrazków: młodzi, prężni naczelnicy gmin, dyrektorzy ważnych odcinków, piloci wielkich odrzutowców i oficerowie wszelkich mundurów; ludzie, dzięki którym nasz zepsuty świat trzyma się jeszcze kupy.

Wyraźnie widać tutaj ironię, subtelną bardzo, ale sprawia ona, że trudno w tej powieści oddzielić autentyczne od falsyfikatu i pustej formy. Powyższy cytat wykorzystuje przecież schemat współczesnego komiksu o supermanie, o sukcesie, porywającej karierze. I schematem takiego właśnie komiksu myśli bohater *Ciepło, zimno*, zdążając po cenzus dojrzałości. Można wręcz powiedzieć, że całe jego myślenie zawładnięte jest kiczem, bo stereotypem obrośnięte są wszystkie, podejmowane przezeń działania. Miłość, stosunki towarzyskie, sposoby wymiany myśli wreszcie. Takim kiczem obrósł także obrzęd społecznej inicjacji, a przecież — wiemy doskonale — kicz jest profanacją oryginału. Przyjrzyjmy się przeto bliżej tej powieści.

Jej bohater nie jest tożsamy z narratorem, choć wiele partii opowiadanych jest właśnie z punktu widzenia bohatera. W wielu przypadkach narrator wie jedynie to co bohater; jego poznanie, penetracja rzeczywistości ograniczone są zazwyczaj zasobem wiedzy bohatera. Ale istnieje w powieści wiele miejsc, gdzie opowiadanie snute jest przez narratora wszechwiedzącego, ba — narratora-pisarza (nie — autora): *Chwila, gdy Krzysztof jak wryty stoi przed pielgrzymem, nie trwa dłużej niż każda inna chwila, nie dłużej niż stali tam Mart. i Łub., ale on jest nasz, ten Krzysztof, dlatego jego chwila zostaje wypatroszona, zatrzymana, pocięta, rozdęta, pojawiają się błyski monologów wewnętrznych, strumień świadomości profesora, tak się teraz pisze, okoliczności zewnętrzne, mała monografia, ulicą przejeżdża wóz z węglem...*, itd. Dlatego też można w odniesieniu do świata przedstawionego w powieści

wyodrębnić, jako kategorie aksjologiczne, dwie różne świadomości: narratora i bohatera — Krzysztofa Oremusa, świadomości przenikające się nawzajem i od siebie zależne.

Ale wszechwiedza narratora zaznaczona jest nadzwyczaj skromnie, jest raczej tak, jakby opowiadacz chciał jedynie dać do zrozumienia, że wie więcej, niż mówi i mógłby — więcej powiedzieć. Przeważnie dokonuje on penetracji tej tylko rzeczywistości, której bezpośrednio doświadcza bohater. Świat przedstawiony zatem w *Ciepło, zimno* — to świat doświadczony przez bohatera, istniejący w jego świadomości.

Toteż świat identyczny ze świadomością świata i życie bohatera jako świadomość projektującej się egzystencji są naczelnymi wyznacznikami, punktami odniesienia tej powieści. Szczególne, a miejscami wręcz natarczywe podkreślanie wątku projektowania każe przypuszczać, iż narrator-pisarz pragnie poczynić odniesienie do egzystencjalistycznej koncepcji osobowości, koncepcji człowieka jako istnienia zdolnego do wszystkiego. Pomijam sprawę, czy jest to z ową koncepcją polemika, czy jej potwierdzenie. Zwróćmy jednak uwagę na fakt, że powieść podejmuje wątek niezwykle płodny dla rozpatrzenia jednostki jako wolnego indywiduum, a także — jej uwarunkowań zewnętrznych, społecznych.

Czas fabularny powieści obejmuje pobyt bohatera w szkole średniej i lata jego studiów. Ten okres życia określony bywa wiekiem dorastania, krystalizowania osobowości i w końcu — poszukiwania i odnajdywania własnego kąta w zatłoczonym świecie. W tym też okresie życia, jak przyjmuje naiwnie potoczna świadomość, następuje u młodego człowieka dochodzenie do prawdy, określenie światopoglądu, a nasza krytyka określa takiego bohatera mianem postaci poszukującej. Np. Jan Prokop w szkicu *Trzy powieści Zagajewskiego* ogłoszonym w „Literaturze" stwierdża, iż jest to powieść o szukaniu prawdy. Tymczasem Krzysztof niczego nie szuka, a zwłaszcza nie szuka Prawdy, gdyż ona istnieje przez cały czas obok niego, jest mu dana arbitralnie jako wartość, którą należy w odpowiednim momencie przyjąć nieznacznym i leniwym gestem. Krzysztof zanurzony jest w prawdzie nieustannie; gdziekolwiek się nie skieruje — osacza go ona i atakuje, właściwie wiele prawd wypowiadanych przez różnych ludzi i na różne tematy. Ale jest to prawda zdewaluowana i sprofanowana. W taki właśnie sposób istnieje w jego świadomości, która — jak rzekliśmy — jest najważniejszą miarą świata przedstawionego w powieści. Zatrzymajmy się przy scenach w szkole. Oto uczniowie mają już przygotowane zawczasu rozliczne warianty wypracowania, które zostało najwyżej ocenione kilka lat temu; ocenione za mądrość, nienaganny styl i posłuszeństwo wobec szkolnej pedagogiki. Ta prawda, usankcjonowana najwyższym autorytetem, i przez kilka lat nieweryfikowana, jest już skostniała, funkcjonuje jak drukarski stereotyp, który można w nieskończoność powielać na różnych gatunkach papieru. I uczeń wie zawczasu, jak napisać, aby uzyskać szkolną nobilitację. Życiowa i intelektualna dojrzałość, jej model przez Krzysztofa realizowany, polega zatem nie na szukaniu i formułowaniu własnej wizji świata. Dojrzałość osiąga się przez nabycie umiejętności realizowania takiego wzoru postępowania, jakiego wymagają inni. Takie jest życiowe doświadczenie współczesnego dwudziestolatka.

Ale szkoła w powieści Zagajewskiego daleka jest od realistycznego opisu. To szkoła z groteski, prawie — z Gombrowicza. Ale tam, w *Ferdydurke*, bohater bronił się przed upupieniem, tutaj — upupiony jest zupełnie, choć wedle dyrektyw skutecznego działania osiąga zamierzony cel niewielkim wysiłkiem. Dlatego tę szkołę w *Ciepło, zimno* można potraktować jako symbol. Szukajmy więc dalej. Scena zniszczenia raderki, będącej dla profesora Pielgrzyma symbolem przeszłości wyraża nie tylko bezpowrotne zaprzepaszczenie tradycji, ale wręcz jej profanację, bezużyteczność dla nowego porządku rzeczy. W ten sposób na naszych oczach ulega rozbiciu model wyidealizowanego mieszczańsko-inteligenckiego humanizmu jako arki przechowującej najszczytniejszy dorobek myślowy narodu. Następuje degradacja tej myśli, podporządkowanie jej bieżącej chwili, przypisanie do doraźnego konstruowania teraźniejszości. Bezużyteczna tradycja bywa tradycją niepożądaną i szkodliwą. Jest więc pustą formą zawierającą **nie istniejące** (bo bezużyteczne) treści. I tak oto przemienia się w kicz zamknięty w wysuszonej raderce.

Do owego świata sprofanowanych wartości (inicjacji i tradycji) dopisuje narrator powieści miłość i wymianę myśli — Wielką Dyskusję Poszukującą Prawdy. Miłość Krzysztofa i Wandy — niespełnioną, w wynajętym pokoju, wśród oleodruków, na skrzypiących sprężynach znamy przecież z masowych powieści i filmów, z obiegowych stereotypów na temat młodego pokolenia sprowadzającego uczucie do stosunku fizycznego. Sprofanowania dyskusji dokonuje dla odmiany Krzysztof z pełną świadomością; nie szuka żadnej prawdy, gdyż wie już, że jej wartość, znaczenie (nawet dla osobistego samopoczucia) niezwykle podupadły. Zdaje sobie sprawę, iż samą prawdą, czystą, obiektywną (i każdą inną) niewiele się zdziała nie przemieniwszy jej uprzednio w wymierzalny konkret. *Prędko znajdował to, co wspólne, i cierpliwie czekał na moment zmęczenia dyskutantów (...) Po miesiącu cały ten proces odbywał się już mechanicznie (...) Jego metoda za każdym razem potwierdzała swą u ż y t e c z n o ś ć. Przestał wsłuchiwać się bardzo uważnie w poszczególne wypowiedzi. Wystarczały mu pewne sygnały...* Krzysztof odkrywa, że za różnymi słowami stoją zawsze te same sprawy. Buduje schemat owej dyskusji, jej stałą niezmienną konwencję spełniającą oczekiwania dysponenta, jakim jest w tym wypadku kierownik studenckiego klubu. Mamy zatem znowu kicz, pustą formę-powłokę, utwierdzającą uczestników w odruchach, do których nawykli, zastępujący autentyczną wymianę myśli jej zewnętrznym surogatem. Ów kicz — stępiający wrażliwość, rugujący autentyczność za pomocą konwencji, działa jak środek nasenny, niszczy konstytucyjną istotę dyskusji i poprzez odpowiednie manipulowanie „masą słowną" dąży do stabilizacji wizji świata; bo opanowanie języka jest niczym innym jak właśnie mitycznym sposobem opanowania nazywanych przezeń rzeczy, jest to opanowanie świata poprzez zawładnięcie jego wizją.

Ów wątek degradacji świata odnajdujemy także w powieści Kornhausera *Kilka chwil* imitującej diariusz młodego intelektualisty. Świadomość bohatera tej powieści (który jest zarazem jej narratorem) ogarnia już inne wymiary bytu indywidualnego i społecznego. Kornhauser zadaje mnóstwo pytań na temat kondycji społecznej i psychicznej młodego pokolenia Polaków, próbuje nawet dokonać okleślenia wewnętrznej struktury naszej młodej kultury, ukonkretnić ją i „upostaciowić", ale wysiłki te spełzają na niczym. Bohater *Kilku chwil* — jak sam się do tego przyznaje — podejmuje próbę odkonwencjonalizowania świadomości i świata, ale jego drobiazgowa relacja o

tych zabiegach sprowadza się w istocie do stwierdzenia niemożności opisania i nazwania rzeczywistości. *Kilka chwil* zatem jawi się w ten sposób jako niezrealizowana próba ustanowienia jakiegoś nowego porządku rzeczy. Jest to powieść o klęsce opisu realistycznego, o niemożności istnienia powieści współczesnej. Bohater powinien myśleć, tego mu nikt nie zabroni — powiada narrator, ale jednocześnie posługuje się słowami-kluczami, które dla przyszłych pokoleń będą już niezrozumiałą papką. Wydaje się stąd, iż podobieństwo tej prozy do pisarstwa Cortazara (zwłaszcza jego *Gry w klasy*) i Brunona Schulza jest nieprzypadkowa. Świat jedynie pomyślany — to świat przecież bezużyteczny, nikomu niepotrzebny, a więc zarazem — nie istniejący w codziennych praktycznych doznaniach. Świat pomyślany jest bowiem wynikiem inteligenckiej gry ze światem, wynikiem niemożności działania, jest znowuż — jak w prozie Schulza — zdegradowaną rzeczywistością niepotrzebnych inteligentów. Bohater-narrator *Kilku chwil* jest świadom tego stanu rzeczy. W ostatnim, czterdziestym czwartym rozdziale, powieść nazywa „relacją z pewnego snu".

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno podobieństwo w obu utworach. Nie dość bowiem, iż bohaterowie *Kilku chwil* i *Ciepło, zimno* akceptują bezrefleksyjnie zastany porządek rzeczy. Ta akceptacja, pomimo pozorów buntu, widoczna jest także w postawie obu narratorów kreujących świat przedstawiony, co uzewnętrznia się w tym, iż świadomie uciekają oni od nazywania pewnych rzeczy po imieniu operując aluzją i niedomówieniem. Bohater Kornhausera, konstatujący: „a co mieliśmy powiedzieć?" nie zastanawia się nigdy nad tym, dlaczego mówi tak, a nie inaczej. A jest on przecież świadomy swojego świata, jego uwarunkowań, stereotypów, rozlicznych niemożności itp. Dlaczego? Otóż — wydaje się — że tego typu wątpliwości po prostu nie posiada. Przyjął i zaakceptował jako rzecz naturalną taki właśnie sposób komunikowania. „W powieści możesz mieszkać lepiej niż w pokoju" — powiada się znowuż. To także świadectwo unieruchomienia świadomości. Mieszka się przecież w mieszkaniu, domu, i tak powinno się powiedzieć. Tylko — że młody inteligent mieszka akurat kątem i nie wie, co to znaczy posiadać mieszkanie. Świat ustabilizowanych wartości jest zatem na tyle przyjęty, iż autentyzm świadomości zdegradowanej daje się zdemaskować dopiero poprzez wyrażone w języku stereotypy. Zarazem jednak świat tych obu powieści, ścieśniony do kilku wyznaczników, jest światem najpełniej autentycznym i prawdziwym, ponieważ takim widzą go i akceptują bohaterowie, w takim urządzają się, wreszcie — w kategoriach jego sprofanowanych wartości myślą i działają, a więc — podporządkowują się im całkowicie.

Biorąc ów autentyzm za zasadniczy punkt ciężkości w powieści Zagajewskiego, można powiedzieć, że przynosi ona w ten sposób wizję świata prawdziwie przeżytego i skonsumowanego, a więc wizję wynikającą z nieskłamanego uczestniczenia w rzeczywistości naszych czasów, a więc — dalej — wizję taką, jakiej często domagali się krytycy i urzędnicy wołający o powieściową epopeję współczesności. Dialog bohatera (i, dodajmy, narratora) *Ciepło, zimno* z otaczającym go światem dokonuje się wszak z punktu widzenia wartości w tym świecie funkcjonujących, ba — rządzących nim. Przeciwieństwo pomiędzy światem osobowym a rzeczowym jako źródło społecznie wartościowych zachowań ustępuje miejsca podporządkowaniu i zależności. Ale czy wobec tego powieść ta jest

wyrazem skończonej zgody, skoro jej bohater rezygnuje z myśli, iż rzeczywistość jest w końcu (i — przede wszystkim dla osobowości podmiotowej) propozycją alternatywną, otwartą, nigdy do końca nie określoną?

Naiwne to pytanie, jeśli zważymy, że powieść Zagajewskiego, aby mogła być właściwie odczytana, musi być najpierw umieszczona w całym ciągu myślowym nowofalowego programu. Przestaje być jednak takie naiwne, kiedy zważy się, że Krzysztof Oremus umieszczony tam, gdzie także my, czytelnicy, codziennie przebywamy i wykuwamy swój los, staje się tym, kim — zgodnie z logiką tej książki — stać się musi: zaprogramowanym robotem. Stąd też powinność człowieka jako jestestwa kreującego swoją autonomiczną tożsamość ogranicza się wedle niego do akceptacji i przyjęcia wzorów gotowych i usankcjonowanych mądrością doświadczenia zbiorowego. Ustabilizowana skala wartości i hierarchia społecznych powołań obracają wniwecz nie tylko konieczność, ale i możliwość (w sensie potencjalnym, jako możliwość „do pomyślenia") swobodnego wyboru. Nikt już zatem nie chce dźwigać odpowiedzialności za porządek świata, albowiem świat ów nie zaprogramował jednostki jako istoty, która musi, aby spełnić swą misję, podejmować ważne — dla jego kształtu — decyzje. Można nawet powiedzieć ostrzej: jednostka żyje w nieustannym lęku przed tym, by inni nie orzekli prawomocnie, iż żyje inaczej niż oni, a zatem — niesłusznie. Tak więc należy przyjąć, że owe dążenie do identyfikacji z trwałym i proegzystującym ładem rzeczywistości nie wynika jedynie z chęci wyzbycia się owej odpowiedzialności. Źródła tej postawy są o wiele głębsze i kto wie, czy nie należałoby w tym przypadku zapytać, na ile zachowanie Krzysztofa Oremusa wynika z tego, że przejrzał on mechanizm kultury, w której przyszło mu funkcjonować. Wówczas zasadne będzie pomówienie go o lęk innego rodzaju, mianowicie lęk przed tym, by inni nie uznali jego poczucia odpowiedzialności za świat za samowolne uzurpatorstwo. A w takiej postawie pierwotne jest przekonanie o doskonałej i skończonej stabilności wszelkich rzeczy, gdzie poza uznanymi sposobami mówienia i działania nie istnieją już żadne puste miejsca, które można by wypełnić własnymi pomysłami. *Ciepło, zimno* jest oczywiście, jak każda powieść, również propozycją wieloznaczeniową i tym samym otwartą, i cenne jest, iż autor nie dokonuje rozrachunku ze świadomością, która w taki akurat sposób odbiera rzeczywistość. Dlatego wszelką polemikę z Krzysztofem Oremusem musimy już toczyć sami, choć także ukształtowały nas te same rzeczy co jego i również jak on — pragniemy mimo wszystko żyć spokojnie i wygodnie, choć miewamy czasami z tego powodu wyrzuty sumienia. Ale gdyby było inaczej, bohater powieści Zagajewskiego mógłby zostać postacią tragiczną. Jest tymczasem zaledwie przedmiotem manipulowanym przez innych, ponieważ *Ciepło, zimno* jest opowieścią o losie pewnego pokolenia.

Cóż więc pozostaje bohaterowi literackiemu, który znalazł się w takim położeniu?

Ma do wyboru dwie możliwości: wejść w to położenie uznawszy, iż jest ono wygodne i dogodne. Albo: opisać je, ponieważ kiedy potrafi je nazwać, potrafi także nad nim zapanować, ujarzmić je, a zatem i wyzwolić się odeń, poszukując nowych sposobów wybicia się na życie autentyczne i bezkompromisowe.

Andrzej W. Pawluczuk

WOJCIECH KAWIŃSKI

Do nieobecnego poety

pamięci O.M.

Kamienna przestrzeń trzyma czas w swych łapach.
Smolista zorza promienieje dymem rzeczywistym.
A w nas się gromadzi miazga szeptu i krew iskry,
która rozsiewa milczenie po powietrznych mapach.

Tobie to mówię szeptem, tobie, nieobecny,
wygnany z myśli ziomków i z kart ksiąg bezpiecznych.
Mój sen, mój mrok, mój lęk jest niedorzeczny,
zostaje w murach ciężkich, w smudze lotnej przeczuć.

I ziemia wielka, niedźwiedzia, biała, przenikliwa,
kaszle nad łysą czaszką swego syna, który
nie mówi nic, a przecież nadal wzywa
przyjaciół, wrogów, wyznawców struktury
miażdżącej wyobraźnię, jej skrzydła, jej kości.
Jesteśmy tutaj, lecz znamy blaski tej ciemności.

Człowiek z Pragi (V.H.)

I.

dzwonek u drzwi.
Biegnę co tchu, otwieram, patrzę, czekam...

Mogę o tym nie wiedzieć, nie przyjąć do wiadomości
ni jednego słowa, ni jednej litery.

...dzwonek u drzwi czasem także oznacza nadzieję,
która biegnie ku nam, zatrzymuje się, waha, powraca
w dawne miejsce...

II.

Umarł stary poeta naszych przyjaciół,
wielki dziwak, wielki samotnik.

Jego wiersze
otwierają drzwi oczywistości na wewnętrzny świat.
Są alfą i omegą niepokornych wizji.

...sucho dzwonią strofy na zbielałych kartach,
na murach przestrzeni, w złotych wrotach miasta.

Elegia (może przedwczesna)

Wokół nas poszarzała zieleń.
Obce twarze, znajome spojrzenia.
Cisza wiersza budzi kształty cienia,
który wspiera stwardniałą ziemię.

Krew sekundom dodaje blasku.
Nie umiemy uciec z pamięcią
w teraźniejszość, ciasno rozpiętą
nad słowami. Jak ukryta jasność.

Nie umiemy ogniem wypalić
ostrej nuty. Błędu i winy.
Lecz przegrani, bezwolnie tkwimy
w pustym kącie lustrzanej sali.

Mały chłopiec, ten niepotrzebny,
wciąż oddycha na powierzchni faktów.
Jego oko widzi fałsz teatru,
który chce pokazać dzień powszedni.

Słońce świeci, sztuka wielka nadal śpi.
Ziemskie moce śledzą czas bezkształtny.
My czekamy — aż się w końcu zamknie
mała prawda: z chłodu, gniewu, milczenia i łzy.

Pojedyncze znaki

Tadeuszowi Ś.
Ryszardowi K.
Stanisławowi B.
Kazimierzowi T.

Podróż.
Ani za morza.
Ani za góry.
Ani za pustynię obcej mowy.

Tam.
Gdzie ludzie wierzą w milczenie.
W szarość spojrzenia.
W hasła wietrzejące na murach.

Spokój.
Który dotyka cię gdy stawiasz stopę
na skorupie śniegu. Czuli u siebie.
Z dala od biednych. Prawie zapomnianych.

Głos-wiersz.
Jego krążenie nie zagłuszy płynącego czasu.
On wyrasta z krwi i błota.
Próbuje pytać. A śnić już nie umie.

Jak promień

1. Odwracasz twarz do zamkniętego światła.
2. Drzewa kołyszą skąpymi liśćmi na szarej równinie.
3. Papiery zapisane i papiery czyste zaśmiecają kamienne place i ścieżki donikąd.
4. Koń w starym filmie leżący z wydętym brzuchem zmienia się w człowieka którego widzisz pierwszy i ostatni raz między murami domów.
5. Milczenie którego jesteś świadkiem brzmi jak donos.
6. Czas obojętnieje.
7. Dymy niosą fale kłamstwa chorób i niezgody.
8. Wierzysz w to co dotykalne.
9. Nie dajesz wiary temu co widzialne.
   Pragniesz ale nie śnisz.
   Coraz bardziej pojedynczy w tłumie.
   Żywy jak rzecz.
   Myślący jak promień.

Odejście

Ty, poeto od rymu do rymu,
pełen żalu, gniewu i nadziei,
tęgi, blady, na białej pościeli
leżysz na oczach tłumów.

Wiersze twoje zdradziły cię wczoraj,
gdy przemienił się czas w melancholię.

Spopielone słowa-pochodnie
miotał wiatr w płaskie okna wieczoru.

Przyjaciele odeszli za próg,
ten najdalszy, pełen chłodnej pustki.
I widziałeś z drugiej strony lustra
nie spłacony swój ziemski dług.

Chleb na stole, odciśnięty ślad
palców, książka, pióro, szklanka i gazeta.
Cień na ganku — może to kobieta —
może oddech śniegu, który spadł.

Rwie się cisza dzwonów, szeptów, aut.
Zieleń znów daleka, bezpowrotna,
jak zgubiony przed laty krajobraz,
jak to imię, któreś wczoraj znał.

Trzy stopnie

I. Wysokie góry możliwości
   (to nie Alpy ani Himalaje)

   wielkie względy u —
   (żadna z metod tu nie straszna)

   wspaniałe porównania to —
   (strofy poematów kurczą się z zimna)

   metaliczne kamienie uprzedzeń
   (wina niewątpliwa choć nie udowodniona)

II. i tylko biedny
   człek piśmienny
   skrobie długopisem
   śmieszne strofy

   a przyjaciele i wrogowie
   ryczą z uciechy
   w salonach
   które są czymś pośrednim

   między zbiorowiskiem
   a zebraniem
   szkołą średnią
   a szkołą życia

III. konkretne posunięcia
(jak ty to znosisz spytała matka?)

w nienawistnej wspólnocie
w nienawistnej zgodzie
dlatego
ten kraj tak właśnie wygląda

brudna szyba
niczemu się nie dziwi

Wojciech Kawiński

Stara metafora odgaduje w sztuce perlę, która jest tworem chorej muszli. Inna odsyła do słowika śpiewającego pięknie, bo mu oczy wykłuto. Poeci dzisiejsi wstydzą się starych metafor i wstydzą się swoich uczuć. Dali się zastraszyć dłubaczom wymyślającym coraz to nowe dyscypliny, może zręczne i wygodne dla aspirantów do uniwersyteckich katedr, ale zabójcze dla kogoś, kto sądzi, że można być poetą i krytykiem w jednej osobie.

Czesław Miłosz

TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW

SZYBKI

Tego nikt nie potrafi przewidzieć. Najdzie człowieka i koniec. Wtedy nie ma przeproś, najmocniejszego zwali z nóg, zadudni w trzewiach muzyką, zadzwoni pustym magazynem. Staliśmy z Maćkiem na rogu. Zawsze taniej wychodzi. Dwie ulice jak na dłoni, wszystkich widać, nikt nie przemknie bez słowa. Mogliśmy sobie spokojnie z każdym pogadać: buźki wypoczęte, gardła jak nowe, od dwóch dni na pełnym zwolnieniu, nie umęczone pracą. W naszych żołądkach też odświętnie posprzątane, wszystko na swoim miejscu, maszyny stop, światła pogaszone. Nawet marsze przestały pogrywać.

W takich sytuacjach człowiek czerpie z pamięci. Stara się przypomnieć dzień tłusty, kiedy siedział przy stole pełnym rozkoszy, sięgał po porcję kapłona i nikt go nie trzepnął po łapach, a nawet dolewano węgrzyna na znak ukontentowania apetytem gościa.

Sen, ów metafizyczny prześladowca codzienności, też ostatnio omijał nasze umęczone głowy. O jawie lepiej nie wspominać. Po dwudniówce grzejnej leżeliśmy u Jana sztywni, prawie zmumifikowani, ponieważ wczorajsze gimnastyki bachiczne odbywały się w pełnym wymiarze godzin i przy dubeltowej porcji kompotu procentowego. Kran goniący resztkami już prawie szeptał o litość. Zamierzałem jeszcze wykonać łyczka, gdy Maciek nagle wpadł na pomysł pójścia do stołówki, gdzie można było z lekka się dokarmić.

Zawsze pod koniec wydawania obiadów samarytanki kotła wystawiały resztki zupy. Czasami zdarzało się, że ktoś dobrze przyczesany i jak telewizyjne spikerki okolicznościowo uśmiechnięty mógł dodatkowo złapać kopiasty talerz ziemniaków z sosem plus surówka lub inny dodatek.

W naszej sytuacji uśmiech mógłby wywołać chuch i wtedy dobrotliwe dziewki kuchenne, przewracając się pod tchnieniem kacowego sztormu, mogłyby zrobić sobie krzywdę. Wtedy jedyny ratunek poszukać jakiejś uczynnej gimnazistki, żeby dała pod zastaw miętowego cukierka. Inaczej poszlakowa sprawa o zatruwanie rzek, faszerowanie atmosfery spalinami, i jeszcze dodatkowa grzywna za kolportaż morowego powietrza, czyli upowszechnianie kacowego chuchu. Szliśmy na tę zupkę niby obojętnie, przyspieszając trochę. Mijaliśmy idących

z przeciwka, nażartych, zadowolonych nie wiadomo z czego ludzi, po chamsku przedmuchujących szczeliny między zębami. Szli dumni, jakby zaliczyli czwartkowy obiad u króla, sennym okiem lekceważąc takich jak my.

Wpadliśmy jak po ogień, ale coś na wodzie lepiej by nas urządziło i okiem przeszklonym jeszcze, strojnym w draperię kacową łyp, tam, gdzie stoi kocioł, a właściwie: gdzie stać powinien. Akurat nie stał.

Panienka w bieli mocno przyćmionej oświadczyła zaraz po filmowym beknięciu, że zupy nie ma. Przełknęliśmy organiczny płyn, co się wydziela na hasło jeść. Przepiłem jakąś dziwną cieczą, której pełny kocioł stał zawsze w kącie i nigdy nie mógł się doczekać jakiegoś większego ludzkiego towarzystwa. W ostatnim słowie poprosiłem tylko Maćka, że gdy padnę, niech powie ludziom, że ich cholernie kochałem. Podszedłem i wyszczerbionym fajansowym kubkiem bezuchowem zaczerpnąłem z tego podejrzanego ruczaju. Jeżeli ten wywar z puszki Pandory nazywano kompotem, to denaturat, politura, czy lakier do paznokci bez najmniejszego ryzyka można nazwać najczystszą wodą źródlaną. Tylko raz jakiś bezkrytyczny kompotiero, facet z dożywotnim kacem, który nic nie jadł oprócz kompotu, opowiadał mi, że podobno gdzieś na zachodzie żyje człowiek, który trzydzieści lat temu znalazł w spornym kompocie śliwkę. Jednak dzięki rzetelnemu badaczowi dziejów najnowszych okazało się, że spadła ona z drzewa, gdy wystawiano kocioł na dwór, żeby przestygł.

Maciek nie używał tego typu specjałów, więc patrzył na mnie pożegnalnie, wypatrując resztek uciekającego życia. Przeżyłem i do dziś nie odczuwam żadnych dolegliwości. Widocznie miał tylko najpodlejszy smak przy radykalnym działaniu antykacowym.

Zelżało mi i ustaliliśmy, że podzielimy się na dwie jednoosobowe podgrupy, wtedy będzie łatwiej obczaić jakąś mamonę i już podrasowani korytem spotkamy się na rogu.

Początkowo szło mi cienko przez ten piekielny chuch. Wszyscy myśleli, że ja względem piwa wyłudzam te dwie dychy. Przecież nie o to chodziło. Po prostu zamierzałem zrobić podkład do dalszych gimnastyk bachicznych. Trafiałem na samych nieużytych lub golców. Nie szło.

Gdzieś po godzinie spotkałem wyjątkowego Wała i tak dla zgrywy strzelam mu o dwie dychy. Wał już na pewno dochrapał się klasy państwowej w dyscyplinie wałowatości długofalowej, coś jednak musiało się w tym wałowatym łbie rozregulować, ponieważ wyjął nagle z cepeliowskiej portmonetki monetę. Wstępnie myślałem, że chce mnie tylko poszczuć i dobra. A Wał pedalskim sopranem nadaje mi moralizatorskie teksty o moich wybitnych zdolnościach i że powinienem znaleźć posadę i żyć jak wszyscy inni ludzie, pokornie, cichutko. Postanowiłem Wała wytrzymać, niewiele przyswajając z wałowego gadania. Jeden tylko moment mnie ruszył, gdy Wał nadał, że

nie będę miał na starość emerytury, skoro nie pracuję etatowo. Byłem bliski strzelenia Wała w ten kwadratowy łeb, ale resztki rozsądku wykruczały mi kameralną muzyką pustobrzusza, melodię własną do słów nieznanego autora o podwójnej stracie. Potępienie wieczne za bicie nieszczęśliwego i dwie dychy, już prawie moje, w błoto.

Wysłuchałem do końca i kiedy zacisnąłem zdobywcze palce na metalowym krążku, nie mogłem się powstrzymać, żeby nie poradzić Wałowi zagrania głównej roli w jakimś zagranicznym filmie. Takie uwagi na temat swoich talentów słyszał chyba pierwszy raz. Ucieszony odszedł radosnym krokiem, jakby ktoś mu ten pancerny łeb miodem wysmarował. Pomyślałem, że to właśnie Wał, a nie ja, zrobił interes, gdyż za głupie dwie dychy tryknął bram raju.

Najbliższy sklep był w zasięgu ręki. Szedłem jednak powoli. Teraz już nie ma pośpiechu. Proszę uprzejmie kilo kaszanki i dwa złote reszty. Z tego gazeta, i jak gdzieś znajdę dwadzieścia groszy, wykroi się kefir.

Widziałem już w życiu piękne kobiety, ale ta, która ważyła mi całe kilo dorodnej kaszanki, była najpiękniejsza. Mogłem w tym momencie ulec jej w każdej sytuacji, zakochać się, żyć z nią, cierpieć i radować się, jeździć do ojców na żniwa, mieć mnóstwo dzieci, rower tandem i makatki z przysłowiami ludu polskiego. Mogłem z nią wszystko i nigdy nie pożądałem tak kobiety, jak tej piersiastej matki karmiącej, z łapami we krwi, za to, że uśmiechnęła się do mnie ze zrozumieniem kładąc na pergamin arcyprzystojne pęto kaszaneczki gryczanej. Wybiło jak w scenariuszu — osiemnaście. Dwa reszty. Popatrzyła na mnie smutno, jakby chciała powiedzieć „może jeszcze coś trzeba". I gdybym wtedy nie przestraszył się swojego głodowego ubóstwa, zwariował na chwilę, wyrzucił te stare babsztyle przypominające wrony na zbity pysk i zamknął się z nią na zapleczu, tu byłby mi raj. Ubrałbym ją w takie futra, że miasto by z zawiści zwariowało, kupiłbym jej dwa wagony książek, wysłał na studia, a potem kazał robić doktorat z filozofii. Mrzonki tylko kretyńskie, mrzonki i brak odwagi.

Trzymałem tę moją gryczaną narzeczoną pod rękę jak dziewczynę najdroższą z autentycznym dziewictwem, kochałem ją tak radośnie miłością małomiasteczkowego Kanibala, co ją zaraz z tej miłości na szafot szczęk powiedzie.

Więc jest jednak na tym zaśmieconym ludzkim złomem świecie jakaś firma, która zajmuje się spełnianiem ludzkich marzeń. Firma dobrego i złego. Temu ujmie, temu doda, ale nadziei nie zabiera nikomu. Szedłem powoli, obojętnie, jakby mnie wszystko przestało interesować. W najbliższej bramie ucapiłem tej kaszanki kęs spory w imadło dzioba i dawaj robić tymi ogłupiałymi szczękami, jakbym jaką fuchę na akord złapał. Po upłynnieniu połowy pęta świat mi nagle wypiękniał, ludzie zaczęli upodabniać się do aniołów, kurz przypominał

patynę dziejów, a koń dorożkarski pana Antoniego — prawdziwego Pegaza. Dzień był chmurny. Moje wyobraźniowe słońce przykryło szczerby w murach i zasklepiło wszystkie rany. Nikt na świecie nie był w tym momencie szczęśliwszy ode mnie. Z pamięciowej kartoteki wykreśliłem wszystkich wrogów, żywiąc dla nich przyjazne uczucia. Nawet przepisujący od innych wiersze literacki oszust i życiowy dekownik, zwany Lisowczykiem od lisiego charakteru, wydał mi się szczery i uczciwy.

Tylko do poetów miałem trochę pretensji, że tej najwspanialszej kompozycji kaszy gryczanej ze świńską juchą nie poświęcili marnego wiersza. Kto jak to, ale ona ma prawa obywatelskie nie tylko w poezji, ale w ogóle w sztuce polskiej.

Drugi kawałek brałem wolno, starannie, lasując w ustach każdą drobinę z namaszczeniem jakiego dietetyka, któremu po żołądku została tylko fotokopia. Teraz już nie było pośpiechu, pierwsza linia weszła do akcji, reszta to już tylko dokręcanie śruby.

Tak podreanimowany dobrotliwą ręką Wała szedłem sobie wesoło, uśmiechając się do ptaków i dziewcząt. Piękne to nagle wyjść z piwnicy do samego najpierwszego światła i wodzić wzrokiem po błękicie.

Maciek na pewno już czatował na rogu, a ja umierałem z niecierpliwości, domyślając się różnie, co też on mógł ciekawego utargować na ruszta. Był tam. Nawet rzeka nie potrafi tak zwariować powodzią i wystąpić wiosną z brzegów, jak jego uśmiech daleko poza obrys twarzy. Przypominała ogród. Były w niej wszystkie barwy życia, radości i pogody. Podbiegliśmy do siebie krzycząc o swoich sukcesach. Żaden nie chciał przegrać, więc kiedy wyczułem, że koloryzuje, dwie dychy wypompowałem na stówę i zełgałem obiad w restauracji.

Maciek był lepszy. Tak uśpił czuja jakiejś przyzwoitej studentki, której staropanieństwo nabierało już dość przejrzystych konturów, że zaprosiła go do lokalu pierwszej kategorii, obstawiając michę za dwieście. Do tego jeszcze dochodziła chata, gdyż zgodził się u niej zamieszkać zaraz po tym poczęstunku. Jednak po kilku dniach zauważył, że na wadze niewiele przybiera, ponieważ panienka, chcąc mieć też coś z życia, nocami skrzętnie rozliczała go z zafundowanych kalorii. Tydzień wytrzymał. A potem cześć. Pewnej nocy, gdy było jak trzeba, ona go podpytała, czy ewentualnie przy pomocy pewnych kwitów i magicznych zaklęć nie chciałby jej wziąć w ajencję, co znaczyło początkowo robić za narzeczonego, a potem przed urzędnikiem i księdzem nałgać za wszystkie czasy. Maciek nie miał nawyków matrymonialnych i od wczesnego dzieciństwa, jako rzeźbiarz, posiadał wstręt do stalowanych przyodziewków z wysokoprocentowych, ciemnych wełen. Po tym tygodniu z panienką, w aureoli odnowy, znowu zjawił się na rogu.

Zaczynało robić się ciężko, wszystkie mety nam w rękach pogasły. Jeżeli coś świeżego się pojawiło, nim żeśmy doskoczyli, już obstawione co do centymetra. Pozostał nam jeden potężny bar w śródmieściu, gdzie zawsze się dwóch jakoś uchowa. Jednak żadna fucha tłoczyć się w takim kombinacie, gdzie sęp na sępie sępem pogania i trzech jeszcze w rezerwie. Zresztą tam już na dobre zadomowił się Szybki, facet na państwowym wikcie, ale w warunkach pełnej wolności. Żałował bardzo, że nie ma u nas w kraju ministra, dbającego o renty i emerytury dla żebraków i innych. Szybki miał dobrze pod sześćdziesiątkę i — jak na klienta z branży marginalnej — chodził dość przyzwoicie ubrany. Miał swój honor i nie wchodził w drogę innym. Wolałby umrzeć z głodu, niż wejść na cudzy teren. Jego działka była tu i tu mógł szaleć bez najmniejszych skrupułów.

Grasował w tym największym kombinacie gastronomicznym, gdzie można się ukarmić bez najmniejszych obaw. Gdy się zluzował jakiś nie dokończony kotlet, Szybki już przy nim był i nim się ów nadgryziony dobrze rozejrzał, Szybki już go pracowicie przekąszał. Jego błyskawiczna manualność równa w przybliżeniu szybkości światła była wyczynem godnym najlepszych tradycji cyrkowych. Często zrezygnowani podglądaliśmy z Maćkiem Szybkiego, ciągle się zastanawiając, czy szybkość tą osiągnął z obawy przed konkurencją, czy jest mu normalnie wstyd, że musi świniom od ust odejmować.

Umiał nawet jakoś niewidzialnie przegryzać wykonując szczękami ruchy przypominające rzucie gumy-balon. Obczajał wszystkich wchodzących i oko na nich miał niezawodne. Wyczuwał nieomylnie, że będąca w podróży wygłodniała pani w pelisie musi zostawić pół mielonego, a jeżeli jest średnio głodna, tryknie z lekka widelcem i drugiego kawałka już nie przełknie, wybiegając z baru z przekleństwem na ustach. Wtedy Szybki podejdzie spokojnie, stanie przy talerzu jak przy swoim i tym gestem-piorunem połknie tę kompilację grama mięsa i fury tartej bułki. Nikt ze służby nie jest w stanie Szybkiemu podskoczyć, gdyż natychmiast udowodni, że danie jest dla niego robione na specjalne zamówienie.

Jakoś nie mógł, czy nie miał odwagi przyznać się otwarcie, że gastronomia ma jego trzewia na usługach i bez jej cichego przyzwolenia musiałby pójść na kiepską posadę najniższej kategorii lub emigrować za granicę, gdzie różne Armie Zbawienia, złożone z nie tkniętych przez erotykę panien rozdają za frajer subtelne zupki.

Bar „RAMONA" stał w samym centrum miasta i wiadomo było, że żaden smakosz czy inny maminsynek nie poje tam kaszki mannej na pełnotłustym mleczku z wkładką masełkową. Pomyślano go jako potężną garkuchnię dla przejezdnych i tutejszych. Tacy z pekaesu czy pociągu, zwiedzając miasto, mogli w ramach odnowy biologicznej złapać jakąś sałatkę z końca lat sześćdziesiątych, mimo że mogliby to samo zjeść w muzeum, gdyby tam otworzono barek z eksponatami kulinarnymi. Chociaż, prawdę mówiąc, nagłych zgonów nie noto-

wano i ten karygodny brak koordynacji miejscowej gastronomii z dyrekcją cmentarza był przedmiotem wielu cierpkich uwag pod adresem władz bezpośrednio odpowiedzialnych za przeludnienie miasta.

Tutejszych porannych konsumentów wyżerka specjalnie nie interesowała, gdyż piwo z paluszkiem jest śniadaniem najbardziej wiedeńskim i żadne kakao z kajzerką tego specjału nie zastąpi. Ściągali tu z miasta różne kwaśne chłopaki, nie mające najlepszych notowań w pobliskich i dalszych komisariatach. Najprościej dzielili się na tych, co posiedzieli i, zmieniwszy po dwóch latach pozycję, aktualnie postoją przy piwie, i na tych, co stojąc przy piwie wpadali na piękne pomysły, ale ich chałturnicze wykonawstwo decydowało zwykle o tym, że dość szybko stanie z piwem zamieniali na siedzenie ze świadomością leżenia bez piwa.

Poranne piwo dla każdego Kacyniera jest to istny Browar Felix, czyli łyk pełnej szczęśliwości dla utrzymania poziomu kirancji. Wtedy można w spokoju czaić następny przydział.

Kiedyś Jacek, z zawodu prawnik, miał w „Ramonie" niebrzydki numer. Wszedł jakby nigdy nic, bo właściwie nigdy nie wiadomo, co człowieka najdzie, i przez kumpla stojącego najbliżej beczki uczaił dwa kufle i pije. W połowie tego piwka przyfilował obnażoną sałatkę śledziową, która normalnie powinna być za szybą, ale akurat odbywała się wymiana szkła, które przed godziną wygłówkował jakiś brunecik o usztywnionych ramionach twierdząc, że skojarzyła mu się z kapeluszem pilśniowym, jaki akurat tutaj przepił. Ceny sześć pięćdziesiąt przy niej nie było, Jacek więc słusznie pomyślał, że rozpoczęły się Dni Dobroczynne i firma w celach reklamowych rozdaje część przeterminowanych wzorcowych wyrobów. Zgłodniał w oczach i w ogólności, a jeszcze bardziej w rękach. A rączki miał takie miękkie i niewinne jak dziecko.

Kacowy jednak głód podhajcowany przez piwko wydał tym rączkom okrutne polecenie, rozkaz okrutny, propozycję nie do odrzucenia. I nagle z tych miękkich dziecinnych rączek, co swym subtelnym dotykiem niewiele razy nawiedziły niezwykle delikatną i czujną kobiecą aparaturę, z tych właśnie prawie pedalskich rączek wyrosły wredne złodziejskie kleszcze, które za sześć pięćdziesiąt dokonały dzieła czasowego samounicestwienia. Jackowa akcja miałaby poważne szanse powodzenia, gdyby nie jeden wredny zezowaty garkotłuk. Kiedy Jacek kroczył w ustronie z sałatką, musiała się wytworzyć jakaś trąba powietrzna, która swoim podmuchem sprawiła, że lewe oko garkotłuka spadło za bardzo na tył głowy i resztkami widzialności, już prawie za plecami, objęło Jacka z rekwizytem. Tłumaczył się potem dość dyplomatycznie, że dostał rolę w filmie i ten mały epizodzik traktuje jako suchą zaprawę przed próbnymi zdjęciami.

Już był prawie przy drzwiach, gdy zrobił się krzyk, jakby kto komu piwo wypił. Łap, cap znalazł się jakiś tajniak na urlopie, po chwili mundurowy i już pisanina w otwartym notesie, przy zamkniętych drzwiach. Że też to wiejskie potorocze z zezem gwintowanym maszynowo do takiej odpowiedzialnej pracy przyjęli. Jest przecież ustawa, że kelnerki, barmanki i inne służebnice gastronomiczne powinny być ładne i dobrze zbudowane, wtedy uniknie się wpisów w książkach życzeń i zażaleń, gdyż konsument zagapiony w ten czy inny zestaw erotyczny przełknie nawet udziec barani z końca XIX wieku.

Potorocze widocznie chciało się z czasem wyzwolić na barmankę i bezczelnym kablowniczym krzykiem zniweczyło tak pracochłonne, rękodzielnicze poczynania Jacka.

Finale tego skoku wypadło średnio. Zakończyło się na wpisie biograficznym i dwóch smykach grzywny. Jako dodatkową karę zasądzono zamieszczenie notatki prasowej, z której można się było dowiedzieć, że pacjent taki a taki, bez stałego miejsca pracy i zamieszkania, z zawodu magister praw, pobrał sałatkę śledziową za sześć pięćdziesiąt bez wyraźnego pozwoleństwa służby, co zostało potraktowane jako kradzież i odpowiednio pomszczone silnym ciosem w zasoby finansowe magistra, które od niepamiętnych lat wynosiły zero absolutne. Użalał się Jacek, że gdyby pięćset, to jeszcze można się zmieścić w limicie, ale dwa — trochę za dużo. Termin się zbliżał szybko, trzeba płacić, i wiadomo z góry, że nikt mu tego nie odpuści. Tego typu zalegi każdy płaci bez szemrania. W przeciwnym wypadku idzie się do kozy jak nic.

Szemrać Jacek nie lubił. Dość łatwo znalazł panienkę z dobrego domu, której udzielał korepetycji z angielskiego, znając doskonale ten język. Wkrótce zarobił na kolegiatę, zapłacił, a nauczania nie zaprzestał. Kiedyś zobaczyliśmy panienkę na ulicy. Urządzenia jak na siedemnaście lat ze znakiem jakości, nawet miejscami przedobrzone, co, jak twierdził, jemu nie przeszkadza. Dość starannie musieli się korepetuować, gdyż po jakimś czasie blady Jacek znowu przygonił do „Ramony" i chciał pożyczyć półtora smyka. Dała mu dwa dni czasu. Jak tego nie załatwi, ona powie staremu, a stary jest przedwojennym zapaśnikiem. Jeżeli każe się żenić, Jacek powie „w porządku" i niech sam odkryje, że zięć jest degeneratem z chwilowymi przebłyskami regeneracji. Gorzej, jeżeli w trakcie ostrej rozmowy przypomni mu się jakiś podwójny nelson, po którym żaden ortopeda za żadne pieniądze nie podejmie się rewaloryzacji.

Jeszcze gorsza jest mamusia, terkoczący ze znacznym przyśpieszeniem babsztyl, o wyglądzie ususzonego pterodaktyla na chorobowym. Córeńka urodziła im się dość późno, więc może dlatego dała dość wcześnie. Tamto pokolenie w długich sznurowanych pantalonach tego nie rozumie, że już minęło parę lat od czasów pensjonarskich i jeżeli wychodząc do miasta zostawia się korepetytora o wyglądzie anioła z dorastającą có-

ką, to ci dwoje wcale nie muszą za chwilę umrzeć z miłości, a ich dusze tworząc jeden organizm anielski ulecieć prosto do nieba.

Byliśmy z Maćkiem mocno zmartwieni tym półtora. Sytuacja stawała się poważna i jeżeli nie nakołujemy szmalu, ten niebierzmowany gangster o wyglądzie szubienicznym obuje Jacka jak nic. W takich opałach zostawić chłopaka nie uchodzi.

Już następnego dnia staliśmy na targowisku z naręczem używanej garderoby, wyłudzonej od wszystkich znajomków. Żaden z nas nie myślał o specjalnych targach, byle tylko zagonić. Najważniejsza w handlu i przy piciu jest pierwsza seta. Potem już leci. Jeszcze dobrze nie przyjrzałem się sprzedawanej garderobie u innych naręcznych, gdy Maciek zagonił siwą marynarkę Kazika za sto pięćdziesiąt. Ładnie. Po trzech godzinach mieliśmy w ręku wspólny urobek półtora jak trzeba. Jacek pognał uradowany do panny i znowu nie widzieliśmy go dłuższy czas.

Zjawił się po pół roku, nie ten. Nawijał jakieś opasłe teksty, że nie szło przepchnąć sprawy, stary coś wyniuchał i nim on dobrze przejrzał, już go znienacka zgodził w czarny garniturek z krepy, a białe rękawiczki jak w ginekologii uciszyły na jakiś czas chwytliwość tych nienajczystszych rączek. Skapcaniał do reszty. Sadził jakieś kaprawe teksty mięczakowatym głosikiem, że kiedyś się trzeba ustatkować i że koniec z bidą. Teraz już nie jest sępem, tylko jak inni przyzwoici ludzie chodzi na obiady do Caritasu, gdzie smacznie, czysto i niedrogo gotują siostry zakonne nie znanego mu ugrupowania. Sadził głupio, bo jak można tak nagle spaść i za cenę pełnej wolności pójść na jakieś parszywe układy z panienką zaledwie słusznej budowy, ojcem zapaśnikiem i matką o wyglądzie gwiazdy lunaparku. Wykruszyła się jego brocha. W każdym razie powinien się poczuwać do zwrotu tego półtora, gdyż z własnej, wolnej i nie przymuszonej woli zaparł się kumpli najlepszych na korzyść jakiejś polerowanej familii. Poszedł na prywatny wikt. Starzy młodej mają wreszcie faceta z wyższym, który — jak będzie trzeba — może z takimi innymi przygłupami w nieznanym języku pogadać i wtedy dom statystycznie uchodzi za inteligencki.

Nam nic, my dalej przy swoim. Jego działka, jego biografia. Niech sobie ściele i niech śpi. Każdy sobie radzi z własną nadwagą i orze jak może.

W ostatnich tygodniach Szybki jakoś mniej grasował po zluzowanych talerzach. Wyglądało, że zmienił branżę. Przeniósł się bliżej wyjścia, robiąc w piwie i zimnych zakąskach. Wiadomo, że nie każdy klient, szczególnie jak jest wczorajszy, weźmie naraz całe piwo. Cieszyliśmy się, że taki lider spadł z naszego rejonu i, że w okamgnieniu ze zwykłych czeladników

i uczniów Szybkiego przeszliśmy na mistrzów w tej delikatnej i trudnej branży. Radość jednak okazała się przedwczesna, gdyż na wiadomym odcinku pojawił się najgorszy, nie dopuszczający zdrowej rywalizacji wróg w postaci małej, pękatej czarownicy do sprzątania naczyń. Czuliśmy, że nasza mała szczupła stabilizacja w „Ramonie" kurczy się podle.

Zajrzało w oczy widmo przymusowej dietetyki powietrznej. Czajenie na rogu, bułka i kefir na cały dzień, nie licząc grzejnego przydziału.

Maciek nazwał babsztyla Hieną i przysięgał, że musiała hodować świnie. Raz, że na to wyglądała, dwa, że na zapomogi kulinarne, które nam dyskretnie pozostawiało społeczeństwo za cichym przyzwoleniem zwierzchności, czaiła bardziej niż my. A tych odkopsów stypendialnych w postaci nadgryzionej wątróbki i półczwartej kartofla w czasach socestetyzmu panegirycznego nie było za wiele. Takiej wywłoce francowatej nikt nie jest w stanie wytłumaczyć, że początkujący artysta musi się gdzieś ukarmić, a szanse ma tylko w ogólnodostępnych garkuchniach, gdyż nie załapał jeszcze na tyle sławy, żeby brylować na salonach snobizujących klakierów próżni. Miała nad nami przewagę w postaci legalnego zatrudnienia w firmie, i jakby jaki raban o to czy owo, racja była jej i koniec.

Więc kiedy w połowie mielonego z kartoflami z surówką z sinej kapusty facet się opamiętał, przypomniawszy o urokach życia, nim jeszcze położył widelec, ona już tam była, bach talerz na wózek i okiem gangsterskim, jak jaki ojciec czy szwagier chrzestny, kontroluje nasz nierząd i dogląda swojego hazardu. Na jej metody dobre wymyśliliśmy jeszcze lepsze. Ona talerz z jadłem na wózek, a godny jeszcze na nim był urobek, wtedy Maciek biegł na koniec sali i udawał, że nawija nie tknięte danie, ta za nim, wtedy ja z wózeczka talerzyk pod ścianę tyłem do publiczności, wolno, z gazetą, pełna kultura. Ot, referent średniej kategorii wpadł na śniadanie. Pewnego dnia jednak rozgryzła nasz system i wymyśliła sposób, którego nie mogliśmy dłuższy czas storpedować. Już nie stawiała talerzy z jadłem na wózku, tylko wszystko do wiadra, półka niżej, a na górnej puste talerze.

Przypomniało mi się dzieciństwo, jak się wylizywało talerz, mówiąc rodzicom, że pokazujemy, jak robić nie należy. Tu jednak, w warunkach frontowych, wylizanie trzydziestu talerzy zajęłoby godzinę, wstydu przyniosło od groma. Najgorsze, że takie praktyki dla ludzi z brodą są surowo zabronione odnośnymi przepisami ministerialnymi.

A co wpadnie do wiadra, przepadło. Przecież nawet taki klasyk resztówki jak Szybki nie złamałby reguł łapiąc z wiadra. Znowu zrobiliśmy manewr z podgrupami. Maciek po jednej, ja po drugiej, z herbatkami, elegancko. Myślałem, że w takich momentach łeb się jej urwie od filowania w obie strony. Czułem, że nas namierzyła, nigdy jednak ryja nie roz-

darła, konkurując w eiszy i z uporem. Gdyby coś fiknęła, miała przeciw sobie wszystkich od piwa i pozostałą część sali. Ci okolicznościowi, nie przymeldowani na stałe do piwa, jeszcze by nas, na złość jej, wzięli do chałupy na domowy obiad, dając na odchodnym przedwojenny płaszcz wujka i kamasze szwagra nieboszczyka.

Jeżeli któryś z nas coś namierzył, przygładzał sobie włosy i wtedy drugi już przy nim był i jak ona podchodziła do talerza, my cyk jadełko na raz i z miną poważną stoimy przy herbatce, ona się odwróci — dwa zgryzy, ona się zagapi — cztery i już po miniaturce mielonego wielkości rajskiego jabłka. Zawsze ta szwagierka Lucyfera od głodowej śmierci zdążyła zjawić się między tym pomniejszonym wyrzutkiem kotletowym a ziemniakami i resztą. Maciek zaczął sporządzać jakieś kalkulacje dietetyczne, z których wynikało, że kartofle i coś z warzywnictwa są w naszym skarmianiu niezbędne. Należało wypracować nowe podejście do żłoba w celu lepszego zaopatrzenia organizmu w didaskalia pozamięsne.

W końcu jednak musiał przyjść czas, gdy nasze, wydawało się wyrafinowane, metody okażą się żałośnie niedoskonałe i w naszą rozleniwioną powodzeniem czujność uderzy wróg najbardziej niebezpieczny, zwany przypadkiem.

Jakiś wygłodzony facet odkroił kawałek schabowego, który właściwie był cienką blaszką przepierzenia dla dwóch okazałych racji tartej bułki, i kiedy udowadniał, że dzięki różnym systemom klasyfikacyjnym załapał się do klasy przeżuwaczy, zrobił minę homoseksualisty, który trafił przez pomyłkę do burdelu, położył sztućce i ruszył na skos rozglądając się po stolikach. Dla nas był to akt rezygnacji, więc Maciek cap tę po dwakroć przestębnowaną zelówkę od trampka. Błysk flesza i w tempie Szybkiego już po wszystkim, bułki nie trzeba przegryzać, więc spokojnie przepijamy herbatką, wiedząc, że ta słomkowa ciecz z ekspresu przykryje w żołądku nasze sprzeniewierzone bliźniemu aktywa kulinarne. Cała operacja nie przekroczyła pięciu sekund i nim Hiena nam przed oczyma wyrosła, zjawił się ten skrzywiony, co odszedł tylko na chwilę po sól. Stanął przed talerzem-półsierotą i zzieleniał. Wszystko inne leżało pokornie, kotlecik diabli wzięli. Maciek z miną niemowlęcia tłumaczył facetowi, że jego zdaniem nikt tu nie podchodził i fakt zniknięcia mięsiwa też wydaje mu się zagadkowym, chociaż sam już miał taki przypadek, gdyż ta, co sprząta puste talerze, czasami się pośpieszy. Facet kipiał, podszedł do jakiegoś grubasa napychającego się czymś z podwójnymi ziemniakami i palcem wskazującym wykonywał mu przed nosem ruchy wahadłowe. W międzyczasie Hiena sprzątająca w pobliżu naczynia ucapiła na wózek talerz poszkodowanego klienta, któremu kotlet zwykły przerobiliśmy na pożarski metafizyczny. Wszystkie te numery w sumie dopełniły kielich goryczy głodnego. Zzieleniały był, a zzieleniał jeszcze bardziej, czerwieniejąc miejscami i blednąc. Jego zacietrzewiona

twarz przypominała paletę kiepskiego artysty malarza, gdy w połowie koloru odczuwa parcie na pęcherz.

Rzucił się na Hienę, jak na jaki warowny bastion, i machając obficie rękami, miotał wulgarnie teksty. Poświęcił kilka słów jej rodzinie, a w szczególności mamusi, która jego zdaniem zajmowała się tym samym co ona, plunął na dobre imię gastronomii i poszedł.

Wychynąłem zza gazety. Czułem się nieswojo. Przecież w naszym fachu obowiązuje jakaś etyka zawodowa, jakieś reguły zabawy, bez których człowiek naszej branży na zawsze pozostanie nędznym chałturnikiem i nigdy nie dochrapie się przyzwoitego stanowiska, nie doczeka premii, a o odznaczeniach w ogóle nie ma mowy.

Przecież są awanse, zwalnia się miejsce, zasłużeni koledzy przechodzą do lokali wyższych kategorii i bywają tak renomowani, że zaprzyjaźniony kelner zbiera ze stolików i jak gdzie coś lekko tknięte, on z tych specjałów szykuje ci porcję i przynosi z wodą mineralną gratis, jako danie na zamówienie, mówi ci „panie inżynierze". Jest to jednak ekstraklasa i trzeba mieć nie wiadomo jakie układy, żeby tak daleko w życiu zajść. Było nam o tyle głupio, że wykonaliśmy fuszerkę godną nędznego wykańczalnika z gospody wiejskiej bez żadnych znaczących tradycji. Tak dalej być nie może — mówię do Maćka — musimy zmienić miejsce pracy, bo tu jesteśmy namierzeni. Tak przez tą głupawą pazerność osierociła nas jedyna gratisowa karmicielka panna RAMONA.

Znowu zaczęło się pod górę, staliśmy z Maćkiem na rogu. Po kilku dniach Maciek obczaił stołówkę pracowniczą jakiejś bardzo wysokiej Szkoły Wyższej. Ci, co tam jedli, mieli jakby sztywne karki i dwa razy wyżej podnosili łyżki z zupą, pryskając sobie na równie dumne koszuliny i bluzki. Mimo nieodpowiedniego dla nas towarzystwa przez tydzień szło. Potem prześwietliły nas kuchary, psia ich mać, że łapiemy tylko zupkę i pół kilo chleba w kromkach. Zaczęły nam dziamolić o jakieś numerki. Każdy rozumny obywatel orientuje się doskonale, że społeczeństwo dzieli się na tych z numerkami i tych bez numerków. Ci z numerkami — góra, ci bez — dół. Przecież są na Zachodzie firmy, które ubogiemu zginąć nie dadzą i tylko dla niego różne dobroczynności kulinarne świadczą, a jak zażąda repety, cieszą się jak małe dziewczynki z pokaźnego lizaka. A numerki? — o tym głucho. Od numerków jesteśmy my. W tej dziwnej stołówce nie znaleźliśmy posłuchu może dlatego, że pracownicza, ale żaden z nas nie znał adresu próżniaczej.

Wygasał czas naszej charytatywnej prosperity i trzeba było szukać innej karmicielki. Przerzuciliśmy się do wielkiego kombinatu, gdzie studenci nawijali dziennie kilka tysięcy obiadów. Za bardzo nam to nie pasowało, dziewczyn tam ładnych od metra, a po nas jakoś było widać, że nie akademicy. Maciek jeszcze by się uchował, mając zaliczonych kilka atrakcyjnych lektur i w miarę czysty język. Ja natomiast, na pierwszy rzut

oka i ucha, byłem ideałem kwaśniaka, z kropką w kąciku lewego oka i grypserą tak hermetyczną, że hej. W końcu zaklinowaliśmy się przy medykach. Z szefem dyżurnych zrobiliśmy pół i przymykał oczy, anonsując nas jako dwóch takich stołowników, którzy na pewno nie ukradną księżyca.

Na samych jednak zupkach nudno i pusto, tak samo, jakby napił się pryty, tyle że nie ruszy. Opracowałem projekt barowy. Wchodziliśmy do baru jakby nigdy nic. Siadamy spokojnie przy stoliku słuchając nawoływań służby. Specjalnie wybrałem taki bar, gdzie przysłonięte kretonem okienko ukazuje tylko środek osoby z obydwu stron. Po tym kiedy ta od wydawania krzyknęła „leniwe dwa razy" i dobrą chwilę nikt nie podchodził, podskakiwaliśmy na zmianę, cabas za te leniwe i dobra. A jak już się zaczęło jeść, nie ma przeproś. Spod buźki nikt nie wykopsa. Kilka dni szło jak w zegarku. Jednego razu zabawiałem się niemoralnie z panienką takich kształtów, że i trzech by się ukarmiło, gdy przyleciał Maciek. Krewa — ryknął przez zamknięte drzwi. Baba wybadała, że na lipkę poszedł i twardo, że nie da ruskich. On się przysięgał, że oddał kwitek, wreszcie udając obrażonego opuścił bar, odgrażając się, że idzie prosto do dyrekcji. Za dwa dni poszliśmy do spalonego baru odpakowani jak trza i za pożyczony szmal zamawiamy zupy, pyzy z pieczarkami, krokiety, budyń i inne. Z kwitami w ręku schylamy się do okienka, gwarząc chwilę z udobruchaną wydawaczką, która jakby zmiękła i straciła pewność co do faktu, że Maciek poszedł na ura. Chwalimy lokal, a w szczególności niepospolitą urodę zatrudnionych tam kobiet, twierdząc, że te brzydactwa z filmu zupełnie niepotrzebnie zawalają ich miejsca. Sprawa odwinięta. Panienki są święcie przekonane, że zrobiły krzywdę jednemu z tych miłych młodzieńców w garniturach. Jest to sprawa etyki zawodowej. Odejść można, nie można uciekać. Mostów nie palić, po nas przyjdą inni i też zechcą zakąsić na krechę.

Minęło osiem lat. Maciek wyjechał z badylarską córką i zamieszkał gdzieś pod Łodzią. Straciłem z nim zupełnie kontakt. Wyżarł się i chyba gwałtownie rekompensuje lata chude. Zarzucił zupełnie rzeźbę i podobno grasował po świecie drogim zachodnim samochodem, uwożąc nieprzytomne od obietnic młódki. Było, minęło; cześć. Płyniemy, zmieniamy się.

Miałem i ja swój kawałek chałupy, gdzie wreszcie mogłem pracować. Pożegnałem ludzi, którzy nie wytrzymali przy mnie próby czasu, przechodząc bez walki na haniebną łatwiznę.

Pewnego dnia szedłem Najgłówniejszą ulicą. Była zima i mimo że pomarańczowi posypali ulicę solą i innymi przyprawami, biel nie dawała się tak łatwo zepchnąć z planu i przeistoczyć w błoto. Nagle zauważyłem otyłego mężczyznę, który wysupławszy rękę spod ramienia tęgiej blondynki raźnie ruszył w moją stronę. Trzeba być zupełnie ślepym, żeby z daleka nie poznać Jacka. Przywitaliśmy się jak za dawnych lat.

— Cześć, stary sępie. Jak leci.

— Coraz gorzej.

— Ta baba, tam dalej, to moja stara, a ta trójka drobiazgu — moje dzieciaki. Najstarsza już chodzi do szkoły. Wczoraj byłem w RAMONIE na piwie i wiesz co, podobno umarł Szybki.

— Co ty?

— Tak. I to niedawno, jutro pogrzeb. Znaczy, że zmarł jakieś trzy dni temu.

— Cholera, wykrusza się stary skład, niedługo i nas przygnie...

— Nie kracz, nas nie ruszy nigdy... ale numer zaczyna się dopiero, kiedy przyjechała ze Śląska jakaś podobno siostra Szybkiego i grzebiąc mu w rzeczach w poszukiwaniu pieniędzy na pochówek, wiesz, co znalazła?...

— No co?

— Tyle szmalu, że byś się za głowę złapał. Dolary, biżuteria, świnki, mnóstwo innych cennych przedmiotów. W jakiś sposób dowiedziała się o tym dalsza rodzina. Nazjeżdżało się mnóstwo różnych kurwów w żałobie i płaczą teraz po wujku, jak najęte płaczki. A tak naprawdę nie jest to płacz, tylko uśmiech do szmalu. Podobno miał to jeszcze sprzed wojny. Nie chciał tego rozpuścić i tak bidował. Żadnego zapisu po nim nie ma, bo zmarł nagle na schodach pod strychem, tam, gdzie mieszkał. Jutro pogrzeb, przyjdziesz?

— Na pewno.

Właściwie ludzi, którzy przyszli tylko do Szybkiego, było kilku. Jacek, ja i paru kumpli z branży. Pozostałe zewłoki w czerni zapłakane na pokaz, wrony cmentarne, pod pokrywką łez zimno kalkulowały, ile może im wpaść gotówki z potężnej, żebrackiej fortuny Szybkiego.

Szliśmy wolno kapiąc krokami, jakby nas prowadzono na bosaka po świeżym asfalcie. Oddalaliśmy moment, kiedy on weźmie na swe barki te dwa metry soczystej ziemi i nie będzie musiał jej dźwigać, tylko się do niej przytuli i zaśnie. Nie lubię pogrzebów zimą. Na tle bieli bardziej widać śmierć. Latem można podejść do klonu i w zieleni zatopić na chwilę zamknięte oczy.

Spece pochówkowi od niechcenia spuszczali jego trumnę, jakby podawali ziemi worek cementu. Kiedy uderzył trumną o dno dołu, uwierzyłem naprawdę, że już go nie ma.

Pomnik Szybkiego z piasku doklepany łopatą już był gotów i jacyś dwaj ludzie położyli na tej piaskowej pryzmie elegancki wianek. Na szarfach widniały napisy „Kochanemu panu Jankowi — Rada Zakładowa i Liga Kobiet". Tylko my z Jackiem wiedzieliśmy, że za sprawą dwóch nie znanych mi ludzi księgowy musiał się podzielić wieńcami z Szybkim.

Ksiądz też, widać było, się nie przemęczał, gdyż na pogrzebach gratis nikt nie będzie z siebie flaków wypruwał. Coś tam poczytał ze znacznymi skrótami, kościelny mu odbełknął jakimś starocerkiewnym dyszkantem i po robocie. Żałobnicy z dalekiej rodziny wyrywali z cmentarza aż miło, widocznie na

jakiejś zaimprowizowanej stypie miał być podział kruszcowego dobytku.

Staliśmy jeszcze z Jackiem nad grobem Szybkiego, nawet nie było tabliczki z imieniem i nazwiskiem. Nie wiemy, jak się nazywał. Kiedy już odchodziliśmy, zza większego nagrobka wyszedł stary mężczyzna i położył na grobie kromkę chleba. Poczułem w sobie wielki związek z ludźmi, topole zatańczyły nad głową, z klonów zaczęli wychodzić zmarli, uczesani, odświętni.

Po miesiącu dowiedziałem się, że w dniu pogrzebu zjawił się na łonie rozkosznej rodzinki Szybkiego notariusz z testamentem, w którym zmarły zapisał cały dobytek na Fundusz Sierot i Domów Dziecka.

Nie lubię pogrzebów zimą, bardziej widać śmierć.

Tadeusz Kwiatkowski-Cugow

Kto pisze po polsku musi sobie powiedzieć trzeźwo, że polscy czytelnicy tylko udają, że interesują ich jakiekolwiek ludzkie problemy. Naprawdę interesuje ich tylko jedno: „bycie Polakiem". Natomiast „bycie Polakiem" jest to: 1) Siedzenie na sobie i pilne baczenie czy ktoś się aby nie wychyli. 2) Rozglądanie się czy ktoś nie nadaje się do spożycia, tj. czy może rozsławić polskie imię na świecie.

Czesław Miłosz

PIOTR GRAUMAN

DO SIEBIE—OD SIEBIE

„byli tacy co się rodzili
byli tacy co umierali
byli także też i tacy
co im to było mało"

(Edward Stachura)

Myśląc wciąż o poezji — nie znamy Poezji — gubimy Rzeczywistość — tracimy wszystko. W zamęcie poglądów na istotę Sztuki zapominamy o właściwej przyczynie jej powstawania. Dlaczego ktoś staje się poetą, jak to się dzieje i o co tu idzie? Idzie o życie, lecz idzie o Rzeczywiste — więc także o śmierć?

Uprzytomnienie sobie tych pytań jest już odchodzeniem od Siebie, od tego nieszczęsnego, żarłocznego Ja, które każdy z nas hoduje w sobie na własną zgubę. Człowiek jest zwierzęciem, ale jest to zwierzę wydziedziczone z Natury, choć będące jej częścią, wyobcowane w tej naturze z racji posiadania umysłu, i dlatego cierpiące na dziwną chorobę, chorobę Duszy. Dolegliwość ta domaga się wciąż ukojenia, zagłuszania. Umysł wymyśla więc Świat: cywilizację, naukę, sztukę; zaludnia go i działanie w jego granicach doprowadza do „doskonałości". Jednak Ja cierpi, Ja przeczuwa, że nie jest to prawdziwy świat, przeczuwa w sobie prawdziwą rzeczywistość. W tym sensie świadomość jest wszystkim; jako twory nią obdarzone jesteśmy w szczególny sposób odpowiedzialni za Wszechświat, bo „mamy szansę". Świadectwem tych przeczuć i nadziei jest każda forma religii, od zabobonu — do filozoficznej mistyki. Jeśli jest to tylko forma samoobrony, w sensie „godzenia się ze światem" — każdy z nas jest poetą i wierzącym. Jeśli jednak człowiek, w którym te przeczucia są tak silne, że aż na granicy jasnowidzenia, iluminacji — jest to już akt objawiania Prawdy innym. W tym sensie prawdziwych poetów jest tylko kilku, to oni właśnie chcą zbawić świat. Jedni twierdzą, że zbawienie jest możliwe już teraz, w tym życiu, inni, że dopiero w tym drugim życiu, na tamtym świecie, po śmierci. Czy wszyscy mówią więc o tym samym?

Edward Stachura, który wymyślił poetę Edwarda Stachurę, który wymyślił bohaterów swych poematów, opowiadań i powieści — nie ukrywał nigdy swego rozdarcia, tego, co było mu wrodzone nie wiadomo skąd, dlaczego i po co, tego bólu i wstydu za nas wszystkich i cierpienia — cierpienia za świat.

Dla niego droga ludzkiej myśli była drogą praktyczną, drogą czynu, drogą życia. Świadectwem tego jest wszystko, co napisał, od *Dużo ognia* po *List do pozostałych*. Zaczynał od doświadczenia własnej „inności", wyjątkowości, od kondycji odmieńca cierpiącego z powodu fałszu i zła ludzkiego świata, tego świata wynaturzonych, a przecież boskich istot. Czy na tym też skończył? Długa i zawiła była droga tego, który „chciał zbawić od wszelkiego złego ludzi wszystkich i świat cały".

Wybrał sieroctwo, by stać się prawdziwym bliźnim, bratem każdego człowieka, wybrał włóczęgę i tułaczkę, nieustanne

wędrowanie w pogoni za prawdą własnej natury. Gonitwie często towarzyszył ból, ale właśnie ona miała być ciągłą „świeżością, rośnięciem", próbą „ocierania się o wieczystość", miała stwarzać szansę odkupienia. „Umiarkowani rabują światło, nie kto inny" — pisał w *Dużo ognia*. On chciał być zawsze na skraju bycia i niebycia, pomiędzy życiem a śmiercią, pomiędzy tym a tamtym. Spalić się tak, by śmierci niczego już nie zostawić z siebie — jak marzył Szerucki. Rejestrować więc wszystko „całą jaskrawość", żyć w straszliwym i cudownym napięciu, w każdej sekundzie, w wiecznym teraz. Maksymalnie wyostrzyć świadomość, każda chwila jest nowa i dziewicza, a można to dostrzec żyjąc „ostro", bez asekuracji, bez rutyny. I Ja rosło nieustannie, coraz bardziej żarłoczne, domagało się wciąż nowej energii od swego „właściciela". Musiał więc je chronić, bronić jego odrębności, wyjątkowości, bo może w końcu jednak osiągnie pełnię. *Jeden dzień, Falując na wietrze, Siekierezada, Cała jaskrawość* — to swoiste wyzwanie dla czytelnika literatury, który otrzymuje opisy spontanicznego sposobu życia poświadczone autentycznym cierpieniem. Autor nie chce być ani mędrcem, ani głupcem, nie chce być też tzw. artystą, „władać sztuczkami i piasek w oczy sypać ludziom i sobie" — chce być t y l k o i a ż Sobą. To stąd brał się ten podziw i szacunek dla ludzi „prostych", co to swoje wiedzą, nie muszą silić się na oryginalność, nie wywyższają się i nie poniżają w swym cierpieniu, nie są dotknięci „bólem metafizycznym".

„Kiedy po ogrodzie straszliwie rozhulała się szarańcza, zacząłem się, jak to się mówi, trochę orientować..." Człowiek jest takim tworem, który uwielbia myśleć, aby móc myśleć, w o l i nie rozumieć. Na tę przypadłość — niemożność niemyślenia — skarżą się wszyscy bohaterowie tych książek. Bo naprawdę nie rozumieją, ocierają się tylko o zrozumienie, muskają je zaledwie, i to tylko dzięki swej prawości i intuicji. A co jest do zrozumienia? Wszystko jest do zrozumienia, ale to wszystko to tylko ułamek, część tzw. rzeczywistości. Nie można być wszędzie — to odwieczna ludzka choroba na Przestrzeń, nie można być kimś, kim się nie jest — to choroba na Czas. Owe: „wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma" i „gdybym urodził się kiedy indziej"... Aby naprawdę wiedzieć w s z y s t k o, wystarczy wiedzieć, kim się jest, „rozpruć się, odsłonić na oścież". Przebyć tę chorobę, której nie można ominąć, chorobę na Siebie. Jest nią pielęgnowanie w swym „ogrodzie" kwiatów Ja, tych wszystkich „piękności", które muszą jednak umrzeć, by „móc i mieć prawo /do siebie uśmiechnąć się". W *Przystępuję do ciebie* poeta chce jeszcze „napisać, nazwać Nienazywalne, Niepoznawalne". Ale ta Nazwa się tu nie pojawia, jest tylko owo „przystępowanie", akt, prośby o „wzajemność". We *Wszystko jest poezją* staje się już jasne, że najmniej poezją jest napisany wiersz, najmniej poetą jest ten, który wciąż czuje się poetą „piszącym poezję". Pamiętając wciąż o tym — przestaje nim być. Bo Poezję można zaświadczać tylko własnym byciem, jest ona bytem realnym, tą „zjawą realną", jest we wszystkim — wszystko jest w Jednym. Każdy jest poetą, ale nie każdy o tym wie. Poeta to ten, który chce każdemu pokazać, że każdy jest poetą. Opowiadanie *San Luis Potosi* z *Się* zawiera opis iluminacji, oświecenia doznanego przez bohatera aż fizjologicznie. Jest to doświadczenie stanu własnej wyjątkowości, ale tej wyjątkowości, która jest już zarazem „zwykłością", czymś tak naturalnym, jak naturalne są żywioły. Płacz miesza się z padającym deszczem i oba są tym samym — przejaśnia się potem niebo po ulewie i płacz ustaje — przejaśnia się na firmamencie ludzkiego umysłu. Czysta świadomość: czuć=rozumieć spontanicznie=być poezją, i pogodne niebo — są Jednym. Świadomość jest wszystkim, ale taka świadomość, w której nie istnieje już Ja, po prostu stan bezosobowej uwagi, czyste postrzeganie. Wszystko jest, bo „się jest, się jest się, się jest Nikt".

W tej sytuacji literatura, pisanie staje się czymś nieczystym, pozornie daremnym. W *Się* wszystkie twory Edwarda Stachury są już zanegowane wraz z nim samym: „...To nie ja. (...) Edmund Szerucki — rak. Janek Pradera — rak. Michał Kątny — rak. Edward Stachura, który nas trzech wymyślił (on, co go też wymyślono przy jego jednocześnie niezastąpionej pomocy) — po trzykroć rak". Nie jest tak dlatego, że postacie te są nieprawdziwe — cierpiały naprawdę. Ale to za mało, gdy już „się zrozumiało", ten, który je „napisał", stał się już kimś innym. Z każdym czynem, z każdą książką — umiera się i zmartwychwstaje. Życie naprawdę j e s t gdy zmierza do nieznanego-Teraz, gdy nie zna już Czasu i Pamięci, które jako twory egoistycznego umysłu przytępiają jedynie czucie=poznawanie. A słowa są znane, stare, słowa zawsze tylko opisują, nigdy nie są Tym, Rzeczywistością. W *Fabula rasa* już „poetą nie da się być"... Wszystko jest Poezją, Prawdą — gdy się Tym jest. Jak można tak być Poezją, będąc wciąż a ż i t y l k o Sobą? Wystarczy odstąpić od Siebie, to jedyny sposób dojścia do Siebie-Rzeczywistego, do Poezji. Bo też „być poetą", to być jakby czymś od Poezji oddzielnym, zakłada to sztuczny podział: Ja-poeta i nie-ja-Poezja. A w istocie coś takiego w ogóle nie istnieje — to, co jest — jest Jednością, która jest we wszystkim. To, co jest — jest Niewysłowione, nie da się żadnym słowem tego określić. Po cóż mówić o Pięknie, że jest piękne; o Jasności, że jest jasna; o Mądrości, że mądra — „najpiękniejsza piosenka jest bez słów". Więc po cóż ich używać, po co pisać, gdy już „się stało"? W książkach nie ma mądrości, a gdyby nawet była, jakże mógłby rozpoznać ją ktoś, kto sam nie jest mądry. A po cóż mędrcowi książki? Pozornie koło się zamyka, ale tylko dla tych, którzy pragną własnego szczęścia, za cenę nieszczęścia innych...

Ci, którzy rozumieją, ludzie-nikt — pragną szczęścia, czyli poezji, czyli zrozumienia — dla Wszystkiego, dla Wszystkich: „BO WSZYSTKO JEST DLA WSZYSTKICH". Dlatego zaczynają, jak w *Missa pagana*, od spowiedzi będącej zarazem wyznaniem wiary: „moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina". Bo to Ja ponosi winę za wszelkie wynaturzenia ludzkiego świata. Boska natura Wszechświata jest również naszą naturą, tyle że samoudręczając się i mordując wzajemnie już o tym zapomnieliśmy. A wszechświat jest święty, o ile my jesteśmy święci. To nie jakaś wiara naiwnego panteisty, ale po prostu trzeźwe przeświadczenie o zasadniczej jedności Wszechświata i Umysłu: nie ma jakiegoś Zła obiektywnego, Zło się nie usamodzielnia, gotuje je każdy z nas; nie można być wyobcowanym w jakimś Złym Świecie, można być tylko zagubionym w Sobie. Idzie o to, by odkryć ten swój wstyd, tę winę i niejako „oddać" to ludziom, bo tylko w naszym wzajemnym porozumieniu się, w kontakcie jest prawda rzeczywistości. Być może, w porównaniu z jakimś doskonałym językiem Natury, ludzki język jest niedoskonały, być może jest stary i kaleki, ale nie jest obojętny, liczy się w nim właśnie ta intencja zwrócenia się o d Siebie — d o Kogoś. Najpierw trzeba jednak porozumieć się ze sobą. Dlatego to *Fabula rasa* opatrzona jest podtytułem ***rzecz o egoizmie,*** bowiem nie można

tego dokonać nie wyzbywając się swego Ja. Ta właśnie obserwacja jest wszystkim, i można przedstawić ją innymi słowami, np. tzw. Czytelnikom. „Objaśniając negatywnie mrok, uświadamiając chorobę, ukazując Czarną Bestię" — dopomóc im w ich własnym odkryciu Jasności.

...Ta historia kończy się zobaczeniem, że ta historia nie ma prawdziwego końca tak, jak nie ma prawdziwego początku. Fabula jak sztuczna bańka mydlana, po prostu, całkiem naturalnie rozwiewa się, bo tej fabuły nigdy w rzeczywistości nie było; zawsze była-jest-będzie w czasie, czyli w nie istniejącej przeszłości, poza życiem, poza prawdziwym, poza realnym, poza istniejącym, poza wszystkim... W tych dwóch tekstach nie istnieje już ktoś, kto nazywał się Edward Stachura, jest „coś trzeciego", coś, co podyktowało te słowa. Znane są opory poety wobec podpisywania ich do druku nazwiskiem. *Fabula rasa* miała ukazać się anonimowo, *Oto* podpisał ktoś, kogo właściwie nie było. *Oto* jest już posłaniem ludzi-nikt do ludzi-ja, przede wszystkim ukazuje Drogę Wyzwolenia: „umrzeć z martwych". „Ja" jest tu już Trupem, który pływa jednak w „wiecznie żywej wodzie życia", rzecz w tym, żeby to zauważyć. Ale dialog w *Oto* właściwie już nie istnieje, jego namiastką zaledwie są napaści i anatemy rzucane na świat ludzi-ja, także te dramatyczne zachęty-wezwania: przejrzyjcie na oczy, a świat się wam odsłoni — nieśmiertelnie żywe życie... Ale kto tu kogo wzywa, kto tu komu chce coś tłumaczyć? To Nikt rozmawia z Ja, ale to wciąż ta sama rana, rana kogoś, kto tak bardzo był Sobą, że aż nie mógł uwierzyć w ten świat. Powraca coś, co widoczne jest już w opowiadaniu z *Jednego dnia* — przeświadczenie o własnej misji łączy się z poczuciem własnej niepełności, rozdarcia. Tytułowy „królewicz" chce się zabić, ale najpierw nienawidzi innych, tych lepszych-gorszych od siebie. W *Oto* nadal jest mowa o chorobie Duszy, ale to, co w *Fabula rasa* miało służyć odkryciu, ma tu już jakby inną perspektywę: zbawienie, życie wieczne, nieśmiertelność. Ten tekst zawiera liczne parafrazy słów „prawdziwych poetów": Jezusa, Buddy, Lao-tsy. Te interpretacje są dość dowolne, bo widać tu potrzebę samoutwierdzania się pisarza, usiłuje tak połączyć to, co nie ma ze sobą żadnej łączności. Jak w tym zdaniu Lao-Tsy, akurat nie przytaczanym w *Oto: Wiedzący nie udowadnia, udowadniający nie wie.* A Jezus i Budda, choć obaj mówiąc o wybawieniu, nie mówią jednak o tym samym, „ten świat" i „tamten świat" to dwa różne światy. Także „zbawiciel" i "wyzwolony" — to nie to samo. Zaś Tao Te Ching mówi: *Kto łączy się w jedną całość — ten jednoczy się z najgłębszym. Nie można go przybliżyć, aby je wykorzystać.*

W swych zapiskach prowadzonych już po przebytym obłędzie pisarz napomyka zagadkowo o popełnieniu pewnego b ł ę d u, który mógł być przyczyną klęski. Czy nie była nim właśnie owa pokusa „wykorzystania do czegoś" człowieka-nikt? Nikt wtedy znika, tak jak znika Bezimienne, jeśli tylko spróbuje się je nazwać. Pozostaje ktoś lub raczej coś cierpiące tak niewyobrażalnie, że może zaledwie zapytać: czy świadomość jest na tym świecie tylko przekleństwem? A jeśli nie jest się już ani żywym, ani umarłym, jeśli nie czuje się już smaku tego świata — pozostaje wyjść na spotkanie Nieznanemu, innemu życiu — i kto wie... Nie świat, nie ludzie, ale Ja domaga się od swego zbawiciela ofiary.

Wiadomość o śmierci Edwarda Stachury jest czymś nierzeczywistym. Czy zamach na własną śmierć jest wybawieniem, wyzwoleniem? Dla niego to pytanie pozornie paradoksalne:

chodzi o samobójstwo czy o nieśmiertelność? A jeśli o jedno i drugie — gdy Ja umiera bezpowrotnie, nikt nie może umrzeć... Jakie wtedy zmartwychwstanie? Gdzie?

Nie ma tych wątpliwości w *Liście do pozostałych:*

Zostawiam
Życie
bo stanąłem na początku,
bo pociągnął mnie Ojciec
i stanę na końcu i nie skosztuję śmierci.

Tyle pismo.

Piotr Grauman

Każdy człowiek, który uczył się odczytywać „Ala ma kota" zapoznaje się z literaturą, może go ona albo duchowo kurczyć, zacieśniać, albo pomagać mu w jego swobodnym rozwoju, czyli, że wyrazimy się po staroświecku, pomagać mu w dążeniu do doczesnej i wiecznej szczęśliwości. Jeżeli tym będziemy się kierować, całkiem dozwolony będzie podział literatur na lepsze i gorsze. Lepszymi byłyby takie, które komuś, kto zna tylko jeden, swój rodzinny język, dostarczają wtajemniczeń wyższego gatunku, gorszymi takie, które nie są w tym względzie dostateczne, czyli że szukając wyższych wtajemniczeń trzeba się uczyć innego języka.

Czesław Miłosz

ZYGMUNT MIKULSKI

PRZEZ BIEL

Letni dzień, choć bez pośpiechu, to jednak z wyraźnym wrażeniem ulgi staje się wieczorem. Zrozumiałe. Na wsi zrozumiałe. Dzień jest czynnym dyspozytorem gromad i zatłoczonych szos, wieczór opiera się plecami o ścianę domu sięgając ręką do włosów czeremchy.

Jak dobrze, że ustał też ten wiatrak szyldów, ganków, skrzypiących szaf i arkuszy zapisanych z reguły dużą czcionką. Sypnęło to wszystko w dziennikarski notes trwając tam na razie w postaci drobnej kaszy. Na razie „z głowy". Niech ten w zapiskach istniejący „obraz świata" ewentualnie grzeszy sprzecznościami. Zobaczymy. Najwcześniej o tym dopiero jutro, dziś szare komórki naciśnięte pragmatyką komórek administracyjnych mają prawo do odprężenia. „Lećmy i nigdy odtąd nie zniżajmy lotu".

Jest ciągle ciepło, ale z nastaniem mroku nie pominą sposobności do wychynięcia te różne białawe wilgocie hodowane przez pobliża wód, chętne do włóczenia się po szosach. Nawet nie do włóczenia. Za leniwe na ruch rozłożą się w miejscu, mimo to wcale nie znikając jako przeszkoda dla wzroku.

Nie one jednak określają tonację wieczoru. Należy to do zapachu — świeżego i czyniącego urok jak wielkanocna kuchnia. Do tych międzycieni, które zapadają za zębate zarysy sztachet podświecone pianą kwitnących wiśni. Do miękkiej perspektywy pochłaniającej przestrzeń jak ciemna wata. Tu i tam koło domostw błyśnie negliż nareszcie zasłużony, należny.

I błyśnie reflektor samochodu. To światło, kiedy jest na szosie, pomyka normalnie, jak węszący pies, o którym bez atrakcji wiadomo, że nie spudłuje. Ale czasem stanie przed płotem i lustruje sztachety, jak oko oficera plutonu egzekucyjnego rząd skazańców. Albo przed kępą wiśni i zaskoczony kwiatostan odpowiada nieoczekiwanie ostrym odblaskiem.

Jest to intermedium w rozkładzie doby, kiedy nic się nie dzieje, tylko dwie nieruchome postacie za szybą samochodu rejestrują wzrokiem pergolę z klonów nad szosą, furę siana, nadbiegający mostek. Wygląda to na ucieczkę bez pogoni. Uporczywe nawijanie tych oparkanionych zakrętów, ryzykowne przeskakiwanie wzniesień skracających światła do zasięgu laski ślepca.

Trochę za dużo tej samotności. Owszem, przyroda rozkłada swoje kwitnienia rzetelnie, a dialog prowadzony z nią za pośrednictwem wzroku i powonienia zapełnia czas podróży, ale tym bardziej seleniczny wydaje się mijany pejzaż, że widziany ze skafandra samochodu, w dodatku nie ożywiony obecnością człowieka. Wchodzi się weń, jak w mieszkanie bez gospodarza.

Wygląda chyba na to, że specjalnie w podróży homo est animal sociale. Jakoś trudno ten przybór przestrzeni przyjąć wyłącznie na własny rachunek. W takim postawieniu sprawy czuje się nienaturalność może dlatego, że człowiek — jedyny, człowiek — sam — na ziemi nie potrzebowałby ruchu w znaczeniu dalekosiężnej komunikacji. Bo nawet Farysowi potrzebna była ludzkość: uciekał od niej. Wyobraźmy sobie, co za noc obejmował swym zdumieniem pierwszy kosmonauta świata za jedynego towarzysza podróży mając głos pochodzący w dodatku z miejsca, jakże zdyskwalifikowanego nieoczekiwaną fragmentarycznością w bezmiarze kosmicznej czerni. Jak przyjmował otuchę Ziemi widzianej we właściwym jej rozmiarze strzępka kosmosu.

Więc kiedy przed ogrodzeniem swego domostwa pojawia się pierwsza kobieta wtapiając plamę bieli w obszar świeżego zmroku, kiedy jej obecność daje się odczuć jako spowodowaną pragnieniem pazapraktycznej kontemplacji po czynnościach dnia — witaj nawrocie humanizmu w wieczornym pejzażu Polski. I feministyczny rejestrze polskiego charakteru grany na ogół Marylą, Jadwigą, Wandą i Rzepichą.

Szczególnie ta ostatnia sadowi się w metaforę. Rzepicha to fonetycznie coś koło rzepy, rzepaku i rzeszota, charakterologicznie to pramacierz polskiej gospodyni, więc wszystko się zgadza, kiedy chodzi o typ wiejskiej kobiety teraz właśnie prezentującej się na proscenium swego obejścia. Teraz, w bieliźnie wieczornego negliżu i wiosennego kwitnienia, w otoczeniu drzew kipiących pianą, jakby natura urządziła pranie. Wpadają te kobiety jedna po drugiej na taśmę widzenia rzucane różnymi Malinówkami, Zalesiami, Pohrebyszczami wyciągającymi swe naiwne nazwy na przydrożnych słupkach jak dziecięce twarze nagle zafrapowane pojawieniem się samochodu.

Ale i obecność tych kobiet ożywia krajobraz. Odzyskało się raptem stracony czas: już jest dla kogo jechać. Niespodziewanie, prawem nie kontrolowanej asocjacji gruntuje się poczucie wdzięczności w stosunku do tych postaci ludzkich, które współuczestnicząc w scenerii nadają rzeczywisty sens doznaniom, kiedy nie tak dawno myśl uwolniona od ziemskiego oporu zawisła wśród gwiezdnych nieważkości. Zgadza się. Domeną kobiety jest ziemia, cokolwiek teraz będzie w łańcuchu skojarzeń, zostanie zdominowane przez empirię, co zresztą nie eliminuje pierwiastka tajemniczości. Szczególnie w tym układzie zapacho-cienia.

(Więc tu by może o realizmie. Rzeczywiście, po co przepędzać myśl po różnych transcendencjach, skoro sam trójwymia-

rowy świat jest na tyle bogaty, że życia ludzkiego nie dość, by wycisnąć zeń cały smak i tak w końcu — niepoznanego. W dodatku jakże pobudzająco komplikuje się perspektywa: przerost elementów epistemologicznych w świadomości zapisuje się również w pozycji „byt", więc doskonaląc swe narzędzia poznawcze powiększamy równocześnie przedmiot badania — tym samym ciąg nieskończony tworząc w kategoriach realnych. Perpetuum mobile jako źródło autoenergii jest absurdem w mechanice. Ale w umyśle jest siłą napędową jedną z najważniejszych sugerując wizję podmiotu zdolnego jakimś cudem, choćby na moment dokonać swej własnej projekcji na ekran sprawdzalnego i przedmiotowego poznania. Czy jednak w tym momencie jesteśmy pewni, że nie przekroczyliśmy granicy trzech wymiarów? Nie miał takich kłopotów Jan III Sobieski, kiedy rozsunąwszy kontekst intelektualnych rozważań uciął sobie oberka z jaworową kowalichą w „Legendzie Młodej Polski". Nie umniejsza znaczenia, że w pierwszej jej redakcji.

Kowalicha. A więc znów żeński pierwiastek. Nie ma co ukrywać, że jest teraz zasadniczym komponentem nastroju. W ten osobliwy, a charakterystyczny sposób, że o ile przedtem widziana sceneria dopuszczała sekwencje o wymiarze intelektualnego eksperymentu, teraz sytuacja otrzymała punkt odniesienia ustanawiający sprawdzalne kategorie. Zastanawiające, do jakiego stopnia wraz z pojawieniem się indywidualności kobiecej znika wszystko, co wątpliwe, ryzykowne, niespokojne, nienasycone, trudne. Odbywa się natomiast msza uświęcająca nienaruszalną rzeczywistość, nastaje psychiczny ustrój introni-zujący ufność do wszystkiego, co jakimikolwiek metodami zyskało awans istnienia. „Jest" — oto jedyna ewangelia kobiety.

Wynikałaby stąd zmniejszona o ten niedostatek postulatu atrakcyjność kobiecej osobowości? Gdyby każdorazowy rezultat czynu dosięgał tła absolutnych wartości, a nie powodował możliwości nowych problematyzowań. Poza tym w postawie kobiety wobec intelektu jest ten ujmujący unik nie obcy dziejom myśli pod postacią agnostycyzmu czy wszelkich form metaracjonalnego poznania, co ma przecież swoją filozoficzną legitymację).

Tak. Tylko to wszystko nie obywa się bez pierwiastka erotycznego, czego dowodzi teraźniejszość. Czyżby więc erotyzm zza szyby, w dodatku samochodowej? Kiedy jego obiekt co chwila taranowany w pędzie kolejnymi postaciami topografii staje się anonimem skazanym na kaprys przypadku? Znikasz Rzepicho i przez to ożywasz mocą pragnienia?

Trudno. Jest się kobietą przed wszystkimi innymi określeniami. Płeć wyprzedza przynależność klasową, wykształcenie, poglądy na temat współczesnego malarstwa, znajomości w urzędzie kwaterunkowym. Jakiekolwiek refleksje rozbudza obecność kobiety, zawsze wrócą na teren erotyczny. Dlaczego? Na jakiej zasadzie upodobanie dla kobiety zwycięża w końcu konstatacje wyrosłe na obszarze znacznie wykraczającym poza zwykłą skłonność biologiczną? Primum est vivere. Zgoda. Ale tu biologia wygrywa nawet wtedy, kiedy jak gdyby nie wchodzi w grę. Można być autorem „Wyzwolenia" a równocześnie mężem Teofili Spytek?

Oczywiście. I nieprawda, że atrakcyjność kobiety całkowicie zamyka się w jej stronie biologicznej. Istnieje — o paradoksie! — coś takiego, jak metafizyka kobiecości. Uściślijmy: jej oddziaływanie wprawdzie jest zakotwiczone w zmysłowym pożądaniu, ale rozgrywa się na płaszczyźnie również pozaerotycznej, wzbogaconej o emocje estetyczne. Przecież nie sam powód zmysłowej podniety malował Tycjan, Giorgione, Żmurko. Dopingiem artystycznym była tu chęć uchwycenia „drugiej zasady", „drugiej orientacji" w traktowaniu spraw i zjawisk. Zainteresowanie kobietą bywa nawet wykładnikiem pewnej fascynacji filozoficznej. Mężczyna przywykł sądzić, że korzystną postawę wobec świata wyznaczają takie wartości, jak konsekwencja, zdolność do logicznego myślenia, odwaga, zdecydowanie. Czyżby więc kobietę, która uznania dla nich nie ma, miały spotykać same niepowodzenia? Nie spotykają. A więc ta rzeczywistość, którą mężczyźnie udaje się zdobyć tylko wytężonym wysiłkiem jest na tyle niesprawiedliwa, że tak samo ustępuje przed kobiecą słabością? To właśnie „druga zasada". Rozkuć z okowów lodu zamarzniętą rzekę można dynamitem. To samo bez wybuchu spowoduje odpowiednia ilość soli. Oto różnica między fizyką a chemią.

August Zamoyski przytaknął Wyspiańskiemu. Jego kobieta to też „dziewczyna z lubelskiego" (cóż, że różnica geograficzna, skoro nie merytoryczna). Albo wprost Gaja. Wszystko pełne: ramiona, biust, policzki. Spojrzenie dalekie od zagubienia w komplikacjach świata.

Nieznośna właściwość samochodu: jednakowe traktowanie poszczególnych odcinków trasy. Przecież naturalnym pragnieniem jest zróżnicowanie szybkości, stosownie do atrakcyjności mijanych widoków. Sam motor powinien mieć na tyle „wyczucia", by obszar pusty przebyć znacznie szybciej, niż miejsce nasycone rzeczywistą czy potencjalną treścią. Zresztą — z racji czysto fizycznego prawa powinien natrafić na większy opór przechodząc przez obszar zagęszczony, a więc o wyższym współczynniku tarcia. Czy można ze świstem samochodowych opon przesunąć się przez czyjś życiorys?

Powyższe rozumiejmy w najogólniejszym sensie platońskim, według którego sama możliwość mając coś z fascynującego świata idealnego jest istotniejsza od swego spełnienia o ograniczającej empirii. Poza tym obecność w czyimś życiu wcale nie mierzy się długotrwałością kontaktu. Nawet wspólnego losu. Być blisko i długo — czy to oznacza być istotnie? Pozostawmy już na uboczu element spowszednienia, który zresztą niekoniecznie musi działać na rzecz rozpadu więzów uczuciowych, ale przecież życiowy partner, a więc ktoś postawiony

w tej roli na dożywocie, nie zawsze skupia na sobie emocje, nadzieje, pragnienia najwyższe. Jakże często obdarzony jest nimi ktoś z drugiego czy trzeciego planu, a więc ktoś, kto w bezpośrednich kontaktach danej osoby zajmuje znacznie mniej miejsca. Wyobraźmy sobie, że tak mało, jak stwierdzenie przejazdu samochodem. Czy szczupłość zapisu w życiorysie wyklucza ważność roli do odegrania w życiu?

Rozminięcie. Cóż prostszego niż tautologiczne „niezaistnienie kontaktu". Czy to dziwne, jeśli można to stwierdzić odnośnie miliona Kubańczyków i takiej samej liczby mieszkanek Afganistanu? Ale dla zilustrowania tego nie potrzebujemy sięgać aż do rozmiarów kuli ziemskiej. Uzgodniliśmy, że „nie rozminąć się", „być z kimś" wcale nie oznacza zajmować ważne miejsce w czyimś życiu. Że ten, kto „się rozminął", może być bliżej. Pamiętamy tę scenę z „Dwóch teatrów" Szaniawskiego, w której Leśniczy z tęsknotą patrzy przez okno nie wiedząc przecież, że przed godziną na widzianej stamtąd ścieżce znikła Pani. Cóż to jest, jeśli nie wzajemna implikacja losów rzeczywista, acz nie spełniona w konkretach rzeczywistości empirycznej? Prawda. Leśniczy znał Pani imię i nazwisko. Tylko w tej sprawie nie liczą się dane ankiety personalnej.

I na odwrót. Miłość — cóż za kategoryczne, bezwzględne, niepodważalne uczucie. Jedynie pewne, wypełniające osobowość, prawdziwe. Więc wykluczone, by powodująca je osoba nie była właśnie tą jedną, osiągniętą głosem pragnienia, celnie trafioną aktem strzelistym serca. A przecież to często panna z sąsiedniej klatki schodowej. Więc co: jesteśmy — kolejno odlicz — na tyle wybrańcami losu, że summa felicitatis realizuje się nam z listy współlokatorów bloku? Czy na tyle ulegamy złudzeniom, że przyjmujemy za spełnienie najwyższych marzeń to, co po prostu jest? „Jedyna na świecie". Jakże ten świat jest mały.

A może to nie tak? Nie tak w tym sensie, że spełnienia całkowitego nie ma, więc nasz ideał erotyczny realizuje się w postaci nie jednej osoby, ale kilku na raz i to nie koniecznie wszystkich istniejących? Jakiś „eklektyzm miłosny"? Coś jak w wyimaginowanym portrecie, do którego bierze się od kogo innego oczy, a od kogo innego nos? Nie wykluczone, że obraz naszego ideału wpisany jest w siatkę ludzkiego pejzażu uformowanego nie tylko rzeczywistością, lecz i możliwością (Leibniz między nimi nie czynił różnicy), znajduje się w szerokiej implikacji wyobrażeń, pragnień, wrażeń z lektury, w osnowie pojęć, nastrojów, olśnień i sytuacji nie doszłych do skutku. Zadziwiające, że jego katalizą bywa również okoliczność najzupełniej przeciwna powstaniu skłonności uczuciowej, jak np. wytężona praca umysłowa.

I owo amoroso niekoniecznie musi się łączyć z nachalnym pierwiastkiem „bezpośrednio" erotycznym. Na przykład polski obyczaj ludowy zna przekomarzanie się między męską a żeńską stroną w czasie zajęć gromadzących uczestników w jed-

nej izbie. W zimowy wieczór, kiedy z wymiędlonego lnu formuje się pędzle do bielenia lub z pociętej słomy „pająki". Zajętym przy tym kobietom mężczyźni podrzucają kwestie mające wywołać żartobliwą ripostę i to nie jest zespołowy flirt. To ciekawość tej „drugiej strony", rozbawiona satysfakcja z konfrontacji dwu postaw, wesołość w stwierdzeniu, że ta druga w sprawie oczywistej, mającej swe wiadome rozwiązanie posiada inny punkt widzenia — zasługujący niby na pobłażliwą ironię, a jednak zaaprobowany życiową praktyką. I na odwrót: kobieta mężczyźnie przyszywa guzik do marynarki nie bez zdumienia nad osobliwością tego podejścia do życia, według którego można nie mieć trudności ze sterem odrzutowca, natomiast tak nieporadnie obchodzić się z igłą i nicią.

Ale z pozycji jadącego to nieustannie dokuczliwe wrażenie: zostawiasz obok siebie kawał życia. Te wszystkie postoje przed furtką, wytchnienia w aurze wieczoru, przewidywania jutrzejszych zajęć, zarobków, miłości — „o saisons, o châteaux!" — istnieją niezależnie od tego, że nie kontaktuje się z nimi twoja osobowość. Zostawiasz je. Samochód marnotrawi w pędzie to bogactwo, w które masz obowiązek wejść. Więc żyć to nieustannie coś tracić? W swoim wewnętrznym pojmowaniu człowiek utożsamia się ze światem, tymczasem oto wyrok rzeczywistości odbiera człowiekowi jeden po drugim obszar możliwego spełnienia. O taką obecność przy furtce jesteś uboższy. O tę rozkwitłą wiśnię. Zawsze istnieje jakaś furtka i jakaś wiśnia, przy której ciebie nie ma. Ruch samochodu potęguje dokuczliwość tej prawdy, ponieważ ukazuje jej unicestwiające działanie, a niknąć to gorzej niż nie być.

(Muzyka. Jedyna, która na moment jest w stanie skompensować utratę pełnego wymiaru osobowości wiecznie ubożonej przez jednowymiarowe spełnienie.)

Jakże inaczej przyjmuje to kobieta. Powiedz jej, z jakiego powodu Ludwik Spitznagel popełnił samobójstwo. Że był „niezupełności wrażeń łamany katuszą". Spodziewaj się teraz porozumienia. Porozumienie wydaje się nawet możliwe, ponieważ kobieta nigdy nie przeczy. Ale nie wynika to ze zgody na postawienie kwestii, lecz z przekonania, że pomyłka ma równe prawa co trafność. Kobieta uważa, że lepiej traktuje świat przyjmując go za zespół zjawisk dopiero wtedy osiągających wyraz, kiedy znajdują się w jakimś stosunku do jej doznań fizycznych. Nie istnieje — co nie pachnie, nie karmi, nie podnosi urody. Dla kobiety cała komunikacja kolejowa to stopień, na który trzeba postawić nogę w podróży do kochanej cioci. Wiatr to coś, przy czym trzeba uważać na kapelusz. O, druga zasado.

Ale już wieczór zaczyna wnikać w noc. Co widać również na przykładzie zmniejszonej częstotliwości białych plam przy gankach i furtkach. Cofają się w siebie wysunięte przed sen-

nym odpoczynkiem wnętrza domów. I kiedy pojawia się jeszcze jedna biel, ożywia świadomość tym prostym, za wcześnie do rezygnacji odsuniętym faktem: że jeszcze.

Zygmunt Mikulski

Literaci polscy napisali mnóstwo utworów, z których wynika, że doświadczenie polskie ma być jedyne w swojej straszliwości i dlatego, jak sądzą, zapewnia im wyjątkowo wysoką wiedzę o działaniach historii. Można by się z tym zgodzić, gdyby ich intencje nie były zbyt przejrzyste, tam zwłaszcza gdzie przeciwstawiają swoją mądrość sytej głupocie Zachodu. Goli, bezbronni, nie wspierani przez żadną stojącą za nimi potęgę, muszą wkładać maskę z nadtrąconymi kłami, która by innych trochę straszyła.

Czesław Miłosz

GDZIE SZTUKA NIE JEST AKUSZERKĄ

Fragmenty rozmowy Piotra Sommera z Tomem Paulinem

PIOTR SOMMER: Napisałeś książkę o Thomasie Hardym (*Thomas Hardy: The Poetry of Perception*, 1975). Wydaje się, że zainteresowanie Hardym jako poetą rośnie — czym byś to tłumaczył?

TOM PAULIN: Zwykło się uważać, że Hardy-powieściopisarz jest ważniejszy od Hardy'ego-poety, mimo że poeci zawsze byli bardzo dobrego zdania o jego wierszach: W. H. Auden, Dylan Thomas, Louis MacNeice, Philip Larkin — wszyscy bardzo cenili jego poezję. A od jakichś dziesięciu czy piętnastu lat jego wiersze wzbudzają coraz żywsze zainteresowanie. Częściowo jest to sprzeciw wobec modernizmu oraz preferencja dla poezji bardziej tradycyjnej. Poza tym Hardy jest poetą tego rodzaju, który szczególnie przemawia do poetów — ma niesłychanie delikatne i subtelne ucho; to poeta poetów, są u niego rzeczy, których można się od niego uczyć, które mają wpływ na najrozmaitszych poetów.

P.S.: Nowych studiów doczekała się ostatnio poezja D. H. Lawrece'a. Czy zgodziłbyś się, że te powroty do poetów z przełomu stulecia to szukanie tradycji na dzień dzisiejszy, ale jakby z pominięciem bezpośrednich poprzedników?

T. P.: Po części ma to związek z tym, o czym mówisz — z szukaniem autorytetów, których głos by się liczył. W poezji angielskiej, a raczej brytyjskiej, panuje dzisiaj niejaki chaos. Jest bardzo wielu piszących i publikujących poetów, i chyba rzeczywiście jest to poniekąd odnajdywanie nieco bardziej odległych, dawnych wielkości. Ale jest to także próba zdefiniowania kierunku, w jakim — zdaniem na przykład Daviego — powinna pójść współczesna poezja.

P. S.: Wiele osób w Anglii drażnić musi to przeciwstawianie poezji angielskiej poezji amerykańskiej, czemu Davie od lat z upodobaniem się oddaje. Ale czyżbyś sądził, że XX-wieczna poezja amerykańska nie ma poetom brytyjskim nic do zaoferowania?

T. P.: Myślę, że poezja amerykańska powinna być i jest w tym kraju czymś ważnym. W znacznym stopniu łączy się z tym sprawa form. Poeci brytyjscy, duża ich część, piszą wiersz formalny. Bywa, że jest luźniejszy niż kiedyś, bywa również nieco bardziej eksperymentalny, ale wciąż sporo poetów chce pisać wierszem formalnym.

Tymczasem poezja amerykańska jest o wiele swobodniejsza i znacznie bardziej eksperymentalna. Łączy się z tym na pewno brak dłuższej tradycji w Ameryce, a także odmienny rytm, czy też rytmy języka, jakim posługują się Amerykanie, choć oczywiście zdarza się, że jest inaczej. Poezję tradycyjną formalnie uprawiał Wallace Stevens — wiele z tego, co napisał, napisał pięciostopowym jambem.

Niewykluczone, że poeci powinni częściej spoglądać na Amerykę. Sam czytałem sporo poezji amerykańskiej, nadal jednak nie czuję się w niej najpewniej — stwierdzam, że trudno mi dojść do ładu z bardziej skrajnym, a tradycyjnym odłamem poezji, jaką pisze się w Ameryce. O wiele wyżej cenię Lowella, Berrymana, Sylvię Plath.

P. S.: Zgodziłbyś się, że poezja Eliota i — w mniejszym stopniu — Pounda została w Anglii wtopiona i wchłonięta tak dalece, że na dobrą sprawę można dziś mówić o pewnym zaniedbaniu względem obu poetów?

T. P.: Chyba rzeczywiście tak się stało. Pound i Eliot — przede wszystkim Eliot — byli ogromnie ważni dla poetów piszących w latach trzydziestych. Ale po wojnie i po okresie dominacji poetów z lat czterdziestych przyszło ugrupowanie „The Movement" — poetów nastawionych o wiele bardziej tradycyjnie i antymodernistycznie, a także w niektórych swych poglądach rozmyślnie filisterskich. Stworzyli oni model poezji znacznie mniej ambitnej: większa część tego, co napisali, jest dzisiaj zapomniana, właściwie nie istnieje. Jako jedyny ostał się Philip Larkin, którego traktuje się dziś poważnie.

P. S.: Innymi słowy, brak jakiejś pojedynczej postaci, która cieszyłaby się autorytetem u młodszej generacji?

T. P.: Jeśli o mnie chodzi, ale wiem, że nie jestem w tym odosobniony, wymieniłbym dwa nazwiska: Douglasa Dunna i Dereka Mahona, poetów, których się bardzo ceni i traktuje poważnie. To moim zdaniem dwaj najlepsi poeci swego pokolenia, to znaczy generacji poetów poniżej czterdziestki. Ale być może wspomnieć by jeszcze należało kilku starszych poetów: Petera Portera, Charlesa Tomlinsona i może Donalda Daviego.

Donald Davie, Tomlinson i C. H. Sisson założyli własne pismo, *P (oetry) N (ation) Review,* poświęcone poezji i krytyce. Wiersze, jakie się tam ukazują, to zazwyczaj poezja sielankowa, nie mająca nic wspólnego ze społeczeństwem ani polityką. I jest dość staroświecka, a szkice, jakie się u nich drukuje, mają często ton prawicowy, bardzo konserwatywny. Istnieje grupa poetów związanych z tym pismem i wydawnictwem Carcanet Press w Manchesterze, które je drukuje. Ale moim zdaniem to są zdecydowane peryferie — ich poglądy społeczne są reakcyjne i haniebne. I nie sądzę, aby udało im się stworzyć znaczący ruch poetycki.

P. S.: Czym wyjaśniłbyś częste przypisywanie poezji brytyjskiej zaściankowości?

T. P.: W poezji ostatnich dziesięciu lat mniej więcej nastąpiło moim zdaniem coś, co można by nazwać skurczeniem się poezji angielskiej, która jakby utraciła pewność siebie. A z drugiej strony rozwinęła się bardzo poezja prowincjonalna, „prowincjonalna" wcale nie w sensie pejoratywnym; chodzi o to, że obecnie można myśleć o sobie jako o poecie, dajmy na to, irlandzkim, ulsterskim, walijskim czy szkockim. Oznacza to, że bardzo dużo nowej energii przychodzi spoza Anglii. Ciekawe, że kiedy używa się słowa „Anglia" albo „angielski", to odnosi się ono w istocie do południa Wyspy; klimat Północy jest inny, a przynajmniej nie jest „angielski" w tym sensie, jaki się temu słowu powszechnie przypisuje. To jest wyraźne w poezji Philipa Larkina, poezji bardzo głęboko angielskiej, zarazem jednak posiadającej silny koloryt północny.

P. S.: Skąd ten nagły wzrost roli prowincji, jeśli to prawda, że nagły?

T. P.: To oczywiste, że większość pisarzy patrzy na Londyn jako na miejsce, gdzie to, co piszą, się publikuje i gdzie publikuje się wszystkie literackie aktualności. Ale czy Londyn był centrum poezji, tego nie wiem. Nie wiem, kiedy by tak miało być. Może w latach dwudziestych i trzydziestych...

P. S.: Sądzisz, że ta nowa poezja prowincjonalna nadaje dzisiaj ton całej nowej poezji brytyjskiej?

T. P.: Tylko do pewnego stopnia. Mówiąc „tak", pominąłbym znaczenie, jakie dla poezji brytyjskiej miało *the Review* — a był to wpływ bardzo poważny. Być może porównywalny jakoś z rolą, jaką na początku stulecia spełnił ruch imażystów. Powstanie *the Review* miało ważne konsekwencje formalne, pod ich wpływem bardzo zmienił się język poezji brytyjskiej. Ci poeci (spod znaku *the Review* —P. S.) bardzo mocno przystrzygli wszelkie nadmierne „poetyckości" — był to pod wieloma względami atak na formy tradycyjne — i jednocześnie wyostrzyli i oczyścili język poetycki.

P. S.: *the Review,* redagowane przez Iana Hamiltona, było pismem niskonakładowym, miało jednak kolosalny wpływ na krajobraz literacki lat sześćdziesiątych. Jego obecne pismo nazywa się *the New Review* i ma inny charakter.

T. P.: Wątpię też, czy posiada znaczenie równe *the Review.*

P. S.: — Część krytyki jakiś czas temu wyśmiewała ten koncept powrotu do imażyzmu w wykonaniu poetów *the Review,* nazywając ich „minimalistami" i zarzucając im małe ambicje.

T. P.: Kłopot z imażyzmem polega na tym, że kiedy bierze się dziś do ręki antologie imażystów, uderza jedno: że są to bardzo małe, krótkie wiersze, dosłownie małe. I w większości — efemeryczne. Ale wpływ imażyzmu był ogromny. I u tych poetów „minimalistów" są wiersze, które z pewnością się ostaną: wiersze Iana Hamiltona, Davida Harsenta, Hugo Williamsa.

P. S.: Czy wszyscy ci poeci, których wspomnieliśmy do tej pory — Harsent, Hugo Williams, Hamilton, Douglas Dunn, Derek Mahon, a są i inni poeci północnoirlandzcy — czy sądzisz, że można o nich mówić jako o pewnej całości, jako o nowym „ruchu" w poezji brytyjskiej, czy też należałoby raczej mówić o indywidualnych głosach i realizacjach?

T. P.: Z całą pewnością można mówić o jakimś Ruchu na północy Irlandii. Kiedy chodziłem do szkoły w Belfaście, literacką stolicą Irlandii był Dublin i czuło się, że w Belfaście nic się nie dzieje. Ale podczas ostatnich mniej więcej dwunastu lat nastąpiło — w znacznej mierze dzięki publikacji dwóch pierwszych tomów wierszy Seamusa Heaneya — niesłychane ożywienie i zainteresowanie poezją powstającą na północy Irlandii. Choć w pewnym stopniu stworzyły ten klimat również środki masowego przekazu, bo zainteresowanie niezwykle trudną sytuacją polityczną, jaka utrzymuje się na północy Irlandii od dziesięciu lat, powoduje, że niektórzy dziennikarze przenoszą to zainteresowanie również na całą poezję, jaka tam powstaje. Wszyscy pisarze na północy Irlandii zdają sobie sprawę z tego zainteresowania, które być może wzięło się poniekąd z niewłaściwych przyczyn.

Z całą pewnością jednak istnieje obecnie na północy Irlandii społeczność literacka, której nie było jeszcze piętnaście lat temu.

P. S.: Co to znaczy „z niewłaściwych przyczyn"? Że motywacja tego zainteresowania była głównie polityczna, nie literacka?

T. P.: Chodziło mi o to, że dziennikarze chętniej zrobią wywiad z jakimś bojowo nastawionym poetą i że wytworzyło się oczekiwanie, iż poeci będą pisać o tamtejszej sytuacji politycznej, do czego często wcale się nie kwapią — bardzo wiele wierszy nie ma nic wspólnego z sytuacją polityczną. Ale przypuszczam, że można by dowodzić, iż literacka świadomość na północy Irlandii jest w pewnym stopniu skrępowana przez sytuację polityczną,

w tym sensie, w jakim obecna sytuacja polityczna jest wynikiem poprzedzającej ją stagnacji politycznej, a obecnie odczuwa się zdecydowane przesuwanie się ku odmiennemu rozumieniu społeczeństwa na północy Irlandii. I ponieważ społeczeństwo jako całość walczy o możność wypowiedzenia się, ma to również wpływ na pisarzy.

P. S.: Nie łączyłbyś nowych poetów północnoirlandzkich w żadne wspólne pokolenie literackie z poetami angielskimi?

T. P.: Na pewno istnieje poczucie wspólnoty, chociaż Derek Mahon nie zgodziłby się z tym. On uważa, i do pewnego stopnia ma rację — że termin „poeta z Ulsteru" to kiepski dowcip i że to wszystko powołały do życia środki masowego przekazu. A jednak zdecydowanie istnieje jakieś poczucie przynależności pokoleniowej.

P. S.: Co więc łączy tych pisarzy?

T. P.: Być może to po prostu przyjaźnie i osobiste kontakty; to, że ludzie się znają. Ale każdy z nich ma własny styl i mówi własnym głosem. Choć można by pewnie wspomnieć o paru oczywistościach: łączą ich wiersze o pejzażu, o miejscach na północy Irlandii i wiersze dotykające tematyki politycznej.

P. S.: A co się dzieje z krytyką w Anglii? Przez wiele lat ważną rolę pełnił głos A. Alvareza; ostatnio udziela się coraz rzadziej. No i krąg poetów-krytyków związanych z *the Review*, wśród których dominującą postacią — nadal z jedną tylko książką krytyczną (*A Poetry Chronicle*, 1973) — jest wciąż Ian Hamilton.

T. P.: Sądzę, że Alvarez nadal odgrywa pewną rolę jako krytyk. Jego antologii *(The New Poetry*, 1962, — P. S.) wciąż bardzo często używa się w szkołach, a jego przedmowę czyta się i omawia.

Krytyczna twórczość Alvareza miała duże znaczenie w przeszłości, ale z chwilą gdy przestał pisać o poezji jego znaczenie chyba maleje. Zresztą on sam ma pewnie dość odgrywania tej roli.

Hamilton był bardzo wpływowym krytykiem, teraz jego wpływ wyraża się w inny sposób — przez redagowanie *the New Review* (pismo przestało się ukazywać w r. 1978 — P. S.). A po nich — naprawdę znaczących krytyków trudno byłoby wskazać, poza Douglasem Dunnem i jego recenzjami w *Encounterze* i może również poza Rogerem Garfittem. Obecnie — bo Douglas Dunn przestał zajmować się krytyką — nie ma w Anglii nikogo, kto pełniłby rolę wpływowego krytyka poetyckiego dużej miary.

P. S.: Co myślisz o grupie poetów liverpoolskich? Było o nich głośno przed kilkoma laty, dziś spory wokół nich ucichły. Wymieniało się jednym tchem nazwiska Briana Pattena, Rogera McGougha i Adriana Henriego — po części pewnie dlatego, że wybór ich wierszy ukazał się w jednym z tomików serii poetyckiej Penguina; a może i dlatego, że często stawiano im podobne zarzuty. Jak wygląda ich miejsce dzisiaj?

T. P.: Ich rola to raczej zabawianie, a nie pisanie poważnej poezji. Wiem, że Philip Larkin bardzo ceni wiersze Briana Pattena (Larkin zamieścił dwa wiersze Pattena w swej antologii *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*, wyd. 1973, co przyjęto z niedowierzaniem — P. S.). Jakiś czas temu poeci liverpoolscy byli nie tyle może ważni, ile głośni, nadano im wielki rozgłos, ale dzisiaj nie przywiązuje się do nich większej wagi. Chociaż na spotkania autorskie poetów liverpoolskich nadal ciągną tłumy, szczególnie na uniwersytetach. Ale jako zjawisko wykreowały ich po części środki przekazu, po części zainteresowanie Beatlesami i wszystkim, co pochodziło z Liverpoolu. Dzisiaj już to minęło i choć są to poeci popularni, inni pisarze nie traktują ich, moim zdaniem, poważnie.

P. S.: Jesteś autorem arkusza i jednego „pełnowymiarowego" tomu wierszy. Jak scharakteryzowałbyś kłopoty wydawnicze debiutanta, jeśli takowe istnieją. Czy trudno jest się pojawić?

T. P.: Trudno. Poczynając od tego, że bardzo trudno umieścić swoje wiersze w czasopismach. Wydać książkę też nie jest łatwo, chociaż w Anglii istnieje bardzo wiele wydawnictw poetyckich, małych wydawnictw, gdzie najczęściej drukuje się niewielkie arkusze, a także całkiem sporo większych oficyn, wydających książki. Wydawcy jednak obcinają liczbę nowych książek poetyckich. Jedna z dużych firm, Macmillan, zupełnie przestała publikować nową poezję. Bardzo to nieprzyjemne. Więc kłopoty istnieją. W pismach szeroko znanych, jak *The New Statesman, Encounter, London Magazine, the New Review* — bardzo trudno na początku umieścić swoje rzeczy. Ale istnieje masa małych wydawnictw i co roku ukazuje się mnóstwo książek.

P. S.: A czy mógłbyś opowiedzieć, jak doszło do publikacji twojej książki? Po prostu wysłałeś maszynopis do Faberów?

T. P.: Ja miałem szczęście, bo poproszono mnie, żebym złożył wiersze do antologii nowej poezji. Firma Faberów wydaje taką antologię co jakieś trzy — cztery lata, nazywa to *Poetry Introduction*. W każdej z nich jest, dajmy na to, ośmiu czy dziewięciu poetów, każdy ma od kilku do kilkunastu wierszy. Później poproszono mnie — tak samo jak pozostałych autorów uczestniczących w antologii — o przysłanie pełnego tomu wierszy. Posłałem im tomik i po kilku miesiącach dostałem list, że książka jest przyjęta.

Najczęściej bywa chyba tak, że drukuje się sporo wierszy w różnych czasopismach, dzięki czemu nazwisko zaczyna istnieć, po czym ewentualnie wydaje się jeden albo dwa arkusze i wtedy bywa, że jakieś wydawnictwo zachęca autora do przysłania książki. Ale dla wydawców prawdopodobnie zawsze jakieś znaczenie ma rekomendacja innego poety.

P. S.: Oglądałem ostatnio rzecz pt. *The Poet's Yearbook*, gdzie m.in. wymienia się wszystkie małe wydawnictwa, a także wydane przez nie w ciągu minionego roku publikacje poetyckie: książki, arkusze, plakaty z wierszami, wszelakiego rodzaju druki ulotne. Jest tych wydawnictw całe mrowie, a ilość publikacji idzie chyba w tysiące. Kto u nich wydaje?

T. P.: W zasadzie nowi, młodsi poeci. Jest publiczność, która ich czyta, choć nie jest to publiczność duża. Są wśród nich również poeci, których nie chcą drukować znane wydawnictwa. Na przykład niektórzy poeci drukowani obecnie przez znane firmy, zaczynali drukować w piśmie *Phoenix*, wydawanym w Manchesterze, które opublikowało również serię arkuszy poetyckich.

P. S.: Wśród ludzi związanych z małymi oficynami i wśród poetów, którzy tam drukują, twierdzi się czasem, że to jest właśnie najciekawsza nowa poezja, jaka powstaje w Anglii.

T. P.: Trudno powiedzieć. Jeśli wziąć na przykład trzy bądź cztery pisma — *the Review, Phoenix, The Honest Ulsterman* (najważniejsze pismo poetyckie w Irlandii Północnej, ukazuje się pod redakcją Franka Ormsby'ego — P. S.) i *Poetry Nation*, które obecnie nazywa się *P N Review* — to wszystkie cztery, oprócz publikowania wierszy i krytyki, wydają albo wydawały arkusze poetyckie. I wielu poetów, którzy drukują w nich swoje wiersze, wydaje jednocześnie w znanych wydawnictwach. Ale wątpię, by mniej znane pisemka i małe wydawnictwa miały aż takie znaczenie.

P. S.: Twoja książka, *A State of Justice* (Faber and Faber, 1977) została nagrodzona przez Poetry Book Society i bardzo dobrze przyjęła ją również krytyka. Kilku recenzentów wskazywało na

pokrewieństwo z poezją Philipa Larkina i Douglasa Dunna. Jakie wiersze piszesz teraz, jak będzie wyglądała twoja następna książka?

T. P.: Mam wrażenie, że będzie inna i że, być może, uda mi się uzyskać bardziej własne brzmienie. Mam już sporo wierszy, które chcę włączyć do drugiej książki. Niektóre zajmują się polityką, inne — podobnie jak w *A State of Justice* — to wiersze w jakiejś mierze narracyjne, opowiadają historyjki.

P. S.: Jesteś poetą północnoirlandzkim. Na ile różni się sytuacja poety północnoirlandzkiego od sytuacji jego kolegi w Anglii?

T. P.: Pierwsza różnica polegałaby na tym, że w wypadku poetów północnoirlandzkich można mówić o jakimś prowincjonalnym nastawieniu, o poczuciu przynależności do kraju czy też do konkretnej społeczności, o wspólnym doświadczeniu wynikającym z tego, że dorastało się na prowincji, doświadczeniu, które można dzielić. Innymi słowy, jest jakaś natychmiastowa więź między ludźmi wywodzącymi się z tego społeczeństwa.

Polityka? Sądzę, że polityka ma w tej chwili wpływ na twórczość każdego pisarza na północy Irlandii, choć oczywiście w każdym wypadku będzie to wyglądało inaczej. Podobnie — religia. Każdy człowiek na północy Irlandii był w tym czy innym momencie protestantem albo katolikiem i odebrał wykształcenie zależne od tego, w jakiej religii był wychowywany.

P. S.: Czy różnica między poezją, jaka powstaje w Republice, a tą, którą pisze się w Ulsterze, jest znacząca?

T. P.: Myślę, że różnice są bardzo istotne. Ogólnie biorąc, poeci w Republice utracili moim zdaniem poczucie kierunku, cały czas żyją w cieniu Yeatsa. Jedynie Patrick Kavanagh i — w inny sposób — Austin Clarke uniknęli tego szerzącego się i bardzo niebezpiecznego wpływu.

Poezja powstająca obecnie na południe od granicy jest dla mnie najczęściej mało ciekawa i sielska. Jej stosunek do społeczeństwa w Republice odbija często pogardę biznesmenów i kupców, tak jak to bywało wcześniej w niektórych wierszach Yeatsa. I z całą pewnością nie czuje się w niej żadnego rozwoju ani kierunku.

P. S.: Czy Patrick Kavanagh był, twoim zdaniem, najwybitniejszym poetą irlandzkim po Yeatsie?

T. P.: Niektórzy uważaliby, że był nim Austin Clarke. Mnie o wiele bardziej interesuje twórczość Louisa MacNeice'a.

P. S.: W Polsce twórczość MacNeice'a — poza kilkoma wierszami — jest nie znana. Ale autorzy antologii, gdzie znajduje się kilka jego przekładów, nazywają go poetą angielskim.

T.P.: To trudna sprawa bo Louis MacNeice był Anglo-Irlandczykiem, który większą część życia spędził w Anglii. I jego wiersze to pod wieloma względami wiersze angielskie. Ale byłoby nieuczciwie uznać go za Anglika.

P. S.: Od szeregu lat z coraz większą uwagą śledzi się w Irlandii twórczość Seamusa Heaneya. Ostatnio Heaney coraz częściej staje się niemal obiektem kultu, a w każdym razie mówi się o nim jako o „nowym Yeatsie".

T. P.: Rzeczywiście, w ciągu ostatnich pięciu czy dziesięciu lat Heaney stał się postacią narodową. Jest bardzo sławny, ale w moim przekonaniu nie można go za to specjalnie winić. Dużo publikuje i jego twórczość budzi szerokie zainteresowanie. Jestem pewien, że niepokoi go niekiedy sposób, w jaki stworzono wokół niego ten kult.

P. S.: Więc poniekąd sława na wyrost, nie całkiem umotywowana?

T. P.: Nie chcę powiedzieć, że twórczość Heaneya się przecenia. Jest to coś, co zdarzało się wielokrotnie zarówno w Anglii, jak i w Irlandii — że uwagę skupia się w większym stopniu na osobie niż na twórczości, i że celem staje się wykreowanie osobowości.

P. S.: Jest jeszcze kilku ważnych poetów północnoirlandzkich, o których nie wspomniałem: Michael Longley, Paul Muldoon, Frank Ormsby...

T. P.: Bardzo ich cenię, dodałbym jeszcze nazwisko Ciarána Carsona. A także Johna Hewitta — jego twórczość również bardzo cenię.

P. S.: Czy sądzisz, że tutaj — w Anglii i Irlandii — znaczenie pisarza wykracza, tak jak to wielokrotnie bywało w Polsce, poza literaturę?

T. P.: Myślę, że ani w Anglii, ani w Irlandii pisarze nie mają na społeczeństwo absolutnie żadnego wpływu. Mógłbym ci na ten temat zacytować Audena, bo Auden uporczywie podkreśla zarówno w swoich wierszach, jak i prozie, że poezja nie oddziaływuje na społeczeństwo. Auden mówi, że dzięki samej poezji nic się nie dzieje (*poetry makes nothing happen*). W *New Year Letter* powiada, że sztuka nie jest i nie może być akuszerką społeczeństwa. Zawsze wydawało mi się, że to prawda. Oczywiście pisarze w innych krajach oddziaływują na społeczeństwo, ale nie w Anglii ani nie w Irlandii.

P. S.: A w Szkocji?

T. P.: Być może w Szkocji — ale niewiele o tym wiem — być może pisarze związani ze szkockim nacjonalizmem odgrywają tam istotnie jakąś rolę. Jest w Szkocji pisarz o nazwisku John Trebble, autor szeregu książek o historii Szkocji, napisanych — jak mi się zdaje — z nacjonalistycznego punktu widzenia, i coś takiego ma tam chyba szansę wywrzeć jakieś wrażenie.

W Irlandii, na północy Irlandii, publikuje się oczywiście bardzo wiele i prowadzi ogromną dawkę dyskusji na temat tej ilości powstającej i publikowanej literatury. Ale zupełnie nie dostrzegam, aby miało to jakiś wpływ na społeczeństwo. Żaden wiersz nie zapobiegnie w Irlandii wybuchowi bomby. Jeśli sztuka w Irlandii odgrywa czy też odgrywała jakąś rolę, to poprzez popularne piosenki, a to rzecz bardzo niebezpieczna. Na przykład ballady o terrorystach, opiewanie strzelających bandytów albo podkładaczy bomb. To zdarzało się w Belfaście w ciągu ostatnich lat — układano ballady opiewające terrorystów protestanckich albo terrorystów z IRA. I te ballady, rzecz jasna, musiały mieć jakiś wpływ na pewną liczbę ludzi. Ale nie sądzę, żeby wiersze czy też powieści wpływały w jakimś stopniu — a raczej: w jakimkolwiek stopniu — na społeczeństwo. Przynajmniej bezpośrednio.

Nottingham, luty 1978

Psalm 94, 8.

8. *Opamiętajcie się, niemądrzy w narodzie *, o głupcy, kiedyż zmądrzejecie?*

przeł. Czesław Miłosz

JOHN FULLER

Dwie siostry

Widział jej szczupłe palce w świetle świecy, zgięte
przy igle, gdy w powietrzu nitkę urywała,
Do skroni aby lepiej widzieć przyciśnięte
I cienki kosmyk włosów, gdy głowę schylała,
Co po mizernej, bladej, wykrzywionej twarzy,
Trochę komicznej, spływał cedrowoczerwony
Jak drogocenna szata umarłego, aby
Na swe miejsce za uchem wrócić odrzucony
Gestem automatycznym, jednak z taką gracją,
Że w obrzęd się to wszystko, co robi, przemienia,
A w palcach, gdy koronkę wygładza ostatnią,
Jest pytanie, co samo w odpowiedź się zmienia,
O cichą satysfakcję z pracy, taką, która
Po prostu wzrok i dotyk uświęca w ażurach.

Tę kochał, druga jego duszą zaś władała
W marzeniach, chociaż nigdy się nie uśmiechnęła;
Pierwsza w oparach mydlin rękawy podwijała,
Z fartucha dla sieroty zawsze coś wyjęła,
Druga stale samotna, wciąż oszukiwana;
Tak wróżb jak i żebraków ofiarą padała;
Tamta będąca domem, ta nieokiełznana,
Schronieniem była pierwsza, druga zadręczała;
Umysł, co po omacku, niepewność chwytając,
Szuka wietrznych perspektyw w majaczących skałach
Podczas gdy inni nigdy dalej nie ruszają
Niż te zbocza, gdzie pasą swe niezbędne stada.
Obie były mu światem. Od obu się uczył,
Od czego się umiera. I do obu wrócił.

Jej siostra do pomocy nie była zbyt chętna;
Z bólem głowy na łóżku całe dnie leżała,
Zastanawiało ludzi okno zasłonięte,
I ta dziewczyna, która do modlitw klękała,
Gdy trzeba było w kuchni palić lub myć schody,
Przy śniadaniu zaś milcząc wzrok w przestrzeń wlepiała,
O ryb wypatroszeniu nie mogło być mowy;
Koledze brata stołu nakryć nie umiała.

Druga myślała: życia za mało jednego,
By świat naprawić, czasu tracić nie podobna
Kręcąc się wokół końca nieuniknionego;
Śmierć prywatna i równie nieprawdopodobna
Jak zbrodnia pozostaje potąd, pokąd życie
Pobiela kostki dłoni na noża uchwycie.

Kazano jej nie myśleć o tych rybach wcale,
Ryby były jadalne; potrawa, nic więcej.
Musiały zginąć, by się na talerzu znaleźć.
Raz martwe, nic nie czuły; mięso było mięsem.
Przygryzła wargi burcząc i od stołu wstała,
Nie tknięty został talerz. Cóż, było gorąco,
To z wysiłku zapewne, zbyt się przemęczała,
Nic dziwnego, że nerwy zawiodły ją w końcu.
Lecz krzywe ostrze śmierci, cień swój rzucające
Któż oprócz niej przewidział spośród tam zebranych
I jesiennego gościa ręce wskazujące
Straszliwy skok przyszłości, jego pień strzaskany?
Blady jak płótno jemu brat się oddał. Siostra
U jego stóp wciąż trwając posługę swą niosła.

I jakby jej przeczucia już się wypełniały
Z uporem i radością, lecz bez okrucieństwa,
Jak dzieci burzą wieże, które budowały
I kochanego kota dręczą do szaleństwa,
Śmierć chłopca kuglarskimi chwyciła palcami
I porzuciła jego nieruchome ciało
Jak zabawkę zepsutą w pudle z rupieciami.
Opłakiwanie przecież niewiele by dało:
Sąsiad łzę otarł w rękaw. Znajomi otuchę
I współczucie im nieśli. Zrozumiały siostry,
Że gdyby śmierć twarz jego zakryła pieluchą,
Wtedy o wiele łatwiej tę boleść by zniosły.
I sięgnęły, by przypiąć ją ozdobną szpilką.
Ich nadzieja się w wyrzut obróciła tylko.

Śmierć była wiedzą, która umknęła mu, ciała
Dogasania nie czuły przytępione zmysły,
Jego dusza w kończynie utraconej łkała,
Na śmierć i ozdrowienie sióstr nadzieje prysły.
Objawione w zapachu kwiatów nie zostało
Nic żywemu cieniowi. Wszystko wokół niego —
Zrozumiał — coraz bardziej obce się stawało,
Gdy czas swe własne poły zwijał z pola, gdzie on
Znów ścigał moc, co czasu ciosy uleczyła
Uporczywe, te ręce na śmierci złożone,
Gotowe się jej oddać, pieczęć rozkruszyły,
By nagle każdy jego oddech przytłumiony,
To, o co w życiu chodzi, wyjawiał w zdumieniu.
Nieuchronne uległo nagle odwróceniu.

On ciągle żył. I obie siostry bezszelestnie
Przeniknęły w milczeniu i z wielką radością
W krajobraz jego oczu odsłoniętych wreszcie.
Jedna z intuicyjną wiedząca mądrością,
Czego życie wymaga, by było prawdziwe
Pośród swoich iluzji i odczuwająca,
Że szczęściem jest powietrze, którym się oddycha,
Na pozostanie w cieniu druga się godząca,
Rozpaczliwie zmalała i zamknięta w sobie.
Na wpół wylękły, pojął, że jego naturą
Obie były i wiedząc, że dobre są obie,
Nie mógł się zdecydować z nich dwu wybrać którą,
Gdy tuż obok, poniżej czaszki pomarszczonej
W pocie falując radosny cud się dokonywał.

Gdy więc wonności pokój napełniły, ona
Uśmiechnęła się w duchu. Przecież zła nie była
Jej rola. Obie dobre. Z żalem, podniecona
Jak dziecko, swoje miejsce w kuchni zostawiła.
Ktoś klął się, że za kwiaty te, jest przekonany,
Parobka by utrzymał przez rok, ale w stanie
Kto jest ziarno porównać z kłosem sfalowanym,
Przyszłe zbiory obliczyć patrząc na wzrastanie?
Jedna, co w śmierci straszne, teraz już wiedziała,
Prócz tego rytuału tak niecodziennego,
Ta bliskość chwili, która prawie się stawała,
W kojących włosach siostry ujawniona jego
Tajemnica? Uśmiechnąć się — zdradzić znaczyło
W zapachu, doświadczeniu i łzach własną miłość.

przeł. *Bohdan Zadura*

Dzicz

Wspomnienie Oscara Silvermana w Buffalo, 1962

Pokazując zza porannego papierosa figlarny uśmiech,
Jak jakiś dobrotliwy Król Demon spragniony domowej kuchni,
Śmiejąc się swym szerokim uśmiechem uwodziciela i autorytetu,
Oscar powiedział: „Chcę im dzisiaj pokazać Henryka IV,
A ty mógłbyś być Księciem Walii. Zgoda?" Pomyślałem, że
mógłbym.

I rzeczywiście, byłem Księciem. A Oscar przestał być przez
godzinę
Profesorem literatury angielskiej i szefem Wydziału.
Usiadł na ławce i gawędził ze studentami ostatniego roku,

Był niestrudzenie uroczy, pełen zapachu bez granic,
Ogromne pomarszczone oblicze lubieżnika ożywione niecnie.

I dialog Szekspira potwierdził ich odczucie,
Że mają do czynienia z obcym, zbrojnym w opanowanie,
Pochłoniętym własną ciekawością i skłonnością do wyrokowania,
O nietutejszym usposobieniu i namacalnej bojaźliwości —
Byłem użytecznym pomocnikiem i tłem dla poczynań starego.

Piętnaście lat temu nietrudno było zagrać empirycznego
Księcia.
Zarzucałem wędkę nie odpływając od brzegu tamtej rzeki
Która przenosi nas tak wolno, lecz niezawodnie dalej, mówiąc
sobie:
„Na pewno dzicz będzie nowością dla całego towarzystwa.
Te panny Bertramówny nigdy jeszcze dziczy nie widziały".

Jakby naprawdę żądano od nas, byśmy wypadli z naszej
zwyczajnej roli,
Jak gdyby życie było po to, by popisywać się swymi
absurdalnymi pogróżkami,
Jak jakieś poważne przeznaczenie, zarazem olśniewające,
spokojne i złowieszcze!
I było coś właściwego w tym, że grałem tę rolę, wspierającą
Poezję niedopowiedzeń, niepokoju i powściągliwości.

Powiedziano mi, że to najzimniejsze miejsce w Ameryce i nic
dziwnego,
Że kolega nabawił się odmrożeń przechodząc po prostu przez
parking.
W tamtym roku pocisków na Kubie pisałem pod bluszczem
campusu:
„Dzicz jest tym, co dostrzegamy spomiędzy potrzaskanych
cieni".
Ale byłem bezpieczny jak Pope „zstępujący" w uciechy
Horacego.

Potrzaskanemu miastu wokół mnie nadałem role
Lizbony po trzęsieniu ziemi, siedząc w naszym zielonym
mieszkaniu
Na rogu Le Bruna i Winspeara, zupełnie się z tego nie tłumacząc,
Śniąc wściekły krajobraz w stylu prozy Gibbona —
Skorupę lodu na drzewach, porozbijane samochody na ulicach.

Lecz Oscar, dobroduszny mistrz akademickich ceremonii,
Miał mi do powiedzenia jeszcze coś, jeślibym zechciał słuchać.
Jest jedno życie, nad wszystkie inne, do przeżycia, które nas
ogarnie,
Które nas wciąga do swego centrum bez wyrachowania,
Bliskie, przekraczające sztukę, mające moc, by nam wybaczyć,
że je odrzucamy.

Jest ponad honor, i nie posiada żadnej perforowanej karty ani
mapy,
Których by można się poradzić, i miasto o nim nie wie,
Nie miało swoich prób i nie da się wyjaśnić,
I chociaż jego definicję można zacząć dzięki znajomości dziczy,
Poznanie jego nie skrępowanych obyczajów potrafi bez trudu
zająć całe życie.

I to właśnie musiał wiedzieć, gdy siedział na skraju ławki,
Zdradzając tajemnice jak kawiarniany bywalec,
Serwując zapewnienia jak lekarz z torbą na łóżku,
Wołając wstawiennictwa jak sprytny malec z zabawką —
Studenci słuchali, tak samo jak jego niedouczony wspólnik.

„Urodziwy, pokaźny mężczyzna, bez zaprzeczenia, dobrej tuszy;
Wesoła mina, miłe oko, a najszlachetniejsza postawa".
To dopiero było usposobienie, człowiek stający oko w oko
z dziczą,
Znający dobre knajpy, obrońca wspaniałych papierzysk,
Dwóch córek, i wielu gatunków jabłek.

przeł. *Piotr Sommer*

JOHN FULLER (ur. 1937) — jeden z najciekawszych poetów angielskich nowego pokolenia. Debiutował tomem wierszy *Fairground Music* (1961). Kolejne książki poetyckie to: *The Tree That Walked* (1967), *Cannibals and Missionaries* (1972), *Epistles to Several Persons* (1973), *The Mountain in the Sea* (1975), *Lies and Secrets* (1979). Wybór jego wierszy ukazał się w znanej serii Penguin Modern Poets (22). Fuller zajmuje się także twórczością dramatopisarską i krytycznoliteracką. Napisał również kilka książek dla dzieci.

DAVID HARSENT

Tutaj

Szary deszcz,
a ty stąpasz po zimnych pokojach
jak wygnaniec.

Ranek nadchodzi
w popłochu skrzydeł
za oknem. Zbudź się —

dolina wymoszczona mgłą
jak dawniej. Zbudź się,
możesz rozpocząć czuwanie

i czekać, aż blade
gwiazdy pojawią się znowu,
aż zerwie się wiatr,

czekać na ostatnie
powolne stada ptaków nad
nierówną linią nieba.

przeł. *Jarosław Anders*

Pozostałości

Budząc się, opowiadasz to
jak w czasie spowiedzi:

wielkie szare
ptaki — twoje ręce uwięzłe w ich piórach;

kształty o gładkiej
różowej skórze, dziecka albo świętego;

brzytwa mordercy
tnąca do kości.

Oto wspaniałe
obrazy których tak szukałaś.
Jakże mogłabyś teraz żyć bez nich?

Dzień się zaczyna
układać
wokół twego odkrycia; a ty

odrzucasz na bok pościel
i prawie z radością widzisz,
że jest pobrudzona małymi plamkami twojej krwi.

przeł. *Jarosław Anders*

Z legend

To był kraj gwałtu:
wybuchy i krwawiące zachody,
niewyjaśnione krzyki,
połyskujące szczątki
zaszlachtowanych zwierząt
uwięzłych w rozwidleniach drzew.

Wkrótce ścieżki zginęły
w paprociach; cierniste gałęzie
biły w nasze hełmy
nasze jedwabie i gronostaje
wyglądały żałośnie. Był to
rodzaj poszukiwania.

Głęboko w lesie
napotkaliśmy mityczne dziecko;
nie było różowe
ani uśmiechnięte, jak nam powiedziano.
Cuchnęło zgorzeliskiem.
Było zielone jak lód.

Zostawiliśmy je tam — zły
omen, jak zachód słońca.

przeł. *Jarosław Anders*

Przełom wieku

Przesilenie lata w południowych hrabstwach.
Za oszklonymi drzwiami
dwa czarne labradory leżały na spadzistym trawniku
i dzieci pluskały się
w strumieniu przy końcu ogrodu.

Znów ustawiła w cieniu wiklinowy fotel
(tasiemki szlafroka spadały jej na szyję)
i zaczęła list.

„Charles przywiózł mi kapelusik
wracając z Bristolu
a Mary-Ann przybrała go..."

Białe, powłóczyste ręce;
małe piórko
czerwieni plamiące jej chusteczkę.

przeł. *Jarosław Anders*

Sport dla kibiców

We śnie układasz
tajemnicze ciągi synonimów
groteskowe słownictwo koszmaru.

Twoje wilgotne ręce trzepocą
uderzając w poduszkę.
Cały pokój

wypełnia twe niespokojne mamrotanie.
Wyginasz grzbiet,
jęczysz pod dotknięciem

co miało być łagodne. — Kto
w twoim śnie chwyta cię za ramię
kiedy twój krzyk krzepnie w powietrzu?

Kto tam idzie w ciężkich butach marszcząc brwi?
Kto przywołuje jak dziecko i wybucha śmiechem?
Kto kaszle przez zasłonę na twarzy?

przeł. *Jarosław Anders*

DAVID HARSENT (ur. 1942) — poeta angielski nowego pokolenia zaliczany do czołówki kręgu *the Review*. Jest autorem trzech tomów wierszy: *A Violent Country* (1969), *After Dark* (1973) i *Dreams of the Dead* (1977).

JEFFREY WAINWRIGHT

Tomasz Münzer

Davidowi Spoonerowi

Tomasz Münzer, protestancki reformator, działał we wczesnym okresie niemieckiej Reformacji. Tak w teologii, jak i w polityce był radykałem i wizjonerem, dla którego myśl religijna i doświadczenie wiązały się z ideami i dążeniami ku rewolucji społecznej. Podróżując po Niemczech, głosząc kazania i pisząc, stale dręczony przez władze, stał się rzecznikiem i przywódcą mas ludowych w ich walce przeciwko monopolowi bogactwa i nauki. W 1525 r. podczas Wojny Chłopskiej dowodzona przez niego armia poniosła klęskę w bitwie z wojskami książąt pod Frankenhausen. Münzer został następnie pojmany i stracony.

Wątpienie jest Wodą, ruchem
ku dobru i złu. Kto pływa po wodzie
bez żadnego wybawcy, tkwi
między życiem a śmiercią

— Münzer

Widziałem w swej samotności
rzeczy bardzo jasne
które nie są prawdziwe

— Machado

I.

Tuż nad skarpą, na której leży mój dom,
Jest staw, stróżówka z czasów, gdy była tam kopalnia,
Teraz nieczynna, skryta, zarośnięta zielskiem.

Czasem w pogodne noce rozrzucam ramiona
I lecę, sztywny lecz doskonały, w dół
O cal zaledwie nad powierzchnią stawu.

Gdy ląduję, mam na brodzie tylko jedną, dwie
Krople wody. Dziwi mnie, jak szybko
Stałem się latawcem, powietrznym spacerowiczem.

II.

Widzę brata, jak pełznie przez las,
Szukając skorup ślimaków. To nie jest
Żadna wizja. Popatrz uważnie, a zobaczysz,

Jak chwytają go korzenie drzewa,
Którego długie gałęzie rozrastają się, dźwigając
Niby owoce ogrodników i podróżników, kupców

I prawników, złotników i biskupów,
Kardynałów, szambelanów, wielkich panów, książęta;
Gałąź po gałęzi — królowie, papież i cesarz.

III.

Czuję, że ta ziemia jest przeciwko mnie.
Noc w noc przetacza się przez moje sny
I zasypuje kamieniami moje pola.

Przez całe lato noc w noc
Leżę nad nią, rozpostarty jak płaszcz,
Czekając, aż będę mógł ją schwytać. I oto

Jest moja i kwitnie jarzębina —
Jej czarne korzenie wypływają i nurkują, by ją ujarzmić —
Jej czerwona krew pęka w powietrzu i ocala mnie.

IV.

Ileż to dni szukałem w swoich księgach
Takiej potęgi, skulony jak ptak
Pod swoim dachem i stracony dla świata?

Uczeni mówią, że Bóg już nie przemawia
Do nas, ludzi — jak gdyby oniemiał, stracił język,
(Obcięto Mu za kradzież zająca lub ryby?)

Teraz ja wybucham — poza ten ciasny domek,
Mój umysł, wargi, ręce, skóra, wszystkie członki
Przeklinają cielesność oraz ich nauki.

V.

dran dran dran mamy miecz — czystość
Metalu — piękno opadającej krwi.
Rozlana, odświeżona, odświeża także

Ziemię, która — gdy poruszymy nią — stanie się
Rajem dla nas, raz na zawsze uwolnionych od tych larw
I ich ślepego miotu. Będą szukać

I błagać was: „Czemu to nas spotyka?
Wybaczcie nam! Wybaczcie", skamląc teraz o
Litość, tę nową słodycz, w której zasmakowali.

VI.

A więc widzicie, jaki jestem — ja, Münzer:
„Ten krwiożerca", oddychający nie powietrzem
A ogniem i rzezią, prawdziwe widmo —

„Człowiek zrodzony do herezji i schizmy",
„Największy kłamca wśród ludzi", „wściekły pies".
A wszystko ponieważ powiadam i mówię: Bóg stworzył

Wszystkich ludzi wolnymi ze swojej przelanej krwi.
Niech wszystko będzie wspólne. Dzielcie się złem.
I widzę, że jestem bogiem, tak jak wszyscy ludzie.

VII.

Ogrodnika naucza z jego drzew,
Rybaka z jego połowu, nawet
Złotnika wedle próby złota.

Okrywa mnie zimna gęsta woda stawu.
Żyję wraz z bojaźliwą słonką, żukami
I nartnikami, uśmiecha się i zdąża ze mną szczupak.

Pozostajemy we wspólnocie nie znając zazdrości.
Zajmijcie się własną pracą i zwykłym światem.
W tych nieodczytanych stworzeniach śpiewa prawdziwa Ewangelia.

VIII.

Mam dwa guldeny na całą zimę.
O towarzystwo i jedzenie proszę żebraków,
Tych najbiedniejszych, którzy mi się zdają

Najbardziej błogosławieni. Kocham dziewczynę
I nie ośmielam się wyznać jej tego... przez nią
Znów jestem chłopcem — chorym, o zaschniętych ustach.

Jak często wam mówiłem, że Bóg przychodzi do was
Tylko w jawnym opuszczeniu. Oto
Nędza mojej tułaczki — byłem do niej wybrany.

IX.

Mój syn nie zaśnie. Ten hałas
I każda ruchoma część świata
Furkocze wokół niego i każe mu być czujnym,

Nie dając — czteroletniemu zaledwie! — spokoju.
Porusza się cicho wśród własnych zamiarów
Stale smutny. Powodu nie ma, by się cieszyć.

Wie o tym i się z tym pogodził.
Do chrztu ubraliśmy go na biało
I sól mu dali za symbol mądrości.

X.

Siwy i rozbity — z trudem mogę wykrztusić
To, co pragnę powiedzieć: owo: *Wierzę w Boga...*
Nad Frankehausen rozkwitła na niebie

Jego obiecana tęcza, tak jedwabista i wyraźna,
Że nie można się było pomylić. Widząc ją tam
Pomyślałem, że mógłbym chwytać ich kule rękami.

Artykuł wiary. Znaleźli mnie w łóżku
I przywieźli tutaj na przyjacielskie
Przesłuchanie. Pytają, *w co wierzę*

XI.

Ich konni tratują nasze zbiory,
Wyrywając z ziemi korzenie. Zatruwają studnie
I ogień rzucają w jamy, gdzie kryją się ludzie.

Stara kobieta wypełza z nory. Krwawi
I krzyczy, aż mówią teraz, jak bardzo im przykro
I pragną ją opatrzeć. Nie chce

Iść z nimi. Szarpie się, uwalnia. Patrzę,
Patrzę na to — ona musi umrzeć...
Budzimy się w połyskującej nocy.

XII.

Leżę tu jeszcze kilka godzin, odziany
W życie zewnętrzne, w ciało, które — na rusztowaniu z kości —
Starałem się uczynić czystym.

Przestałem się nim interesować.
Żywić miłość dla własnych przeszukanych
Członków i mózgu to luksus.

Trzeba nam wysławiać Historię,
To Wieczne Życie. Majestatycznie smętny
Postęp... widzicie, jak ją opłakuję.

przeł. *Bohdan Zadura*

JEFFREY WAINWRIGHT (ur. 1944) — jeden z bardziej obiecujących poetów angielskich nowego pokolenia. Opublikował jeden tom wierszy, *Heart's Desire* (1978). Przekłady wierszy J. Wainwrighta ukazują się w Polsce po raz pierwszy.

CRAIG RAINE

Dom spokojnej starości

Fiszbin i żelazo. Nadmorskie
miasto w głębi lądu. Fale zaczesują
łyse miejsca plaży.

Panie — zakotwiczone u torebek.
Muszle w uszach opowiadają o przypływach
i dychawicznym wietrze.

Na dworze pies goni własny ogon
jak dziecinna kolejka...

Kraby szamoczą się w swych balkonikach do chodzenia,
noszą ciepłe mitynki przez okrągły rok.
Pędy brwi drgają jak wędki
na krawędzi mola.

Rak to artretyzm wygrywający gamy
i inne przyjemności:
pasztecik kornwalijski trzymany tygodniami,
występ tancerek z refrenem uniesionych nóg,
myśl o Australii, obrośniętej
nazwami nadmorskich kurortów
gdzie mieszkają siostrzeńcy...

Kciuki kręcą młynka jak wiatromierz.
Przeczuwają sztorm, co nie uderzy
z północy ani południa, wschodu ani zachodu,

i na wzburzonym morzu trzymają się sprzętów —
gdy ja stoję jak kasztan
szukając popielniczki.

przeł. *Piotr Sommer*

Oberfeldfebel Beckstadt

Huta w Bremie
zapada się w horyzont

jak raniony okręt.
Jest koniec wojny

i Oberfeldfebel Beckstadt
nie zdążył się ogolić.

Trzysta metrów wyżej,
obóz jak korona cierniowa

a jeszcze wyżej, poza zasięgiem wzroku,
końcowy akord zburzonego zamku.

Jest koniec wojny
i Oberfeldfebel Beckstadt

odkręca tłumik,
Unteroffizieren chlustają na ciała

benzyną z dwóch tanich kanistrów
i włażą do ciężarówki.

Powie, że nie pamięta
jak to Żydzi byli niczym owce

strzyżone przez pastuchów
i drżące do szpiku,

jak to grób wyglądał niewinnie
niczym opróżniony staw i jak

zapomniał zapalić zapałkę,
i jak to wszystko niemal zdawało się prawdziwe...

Jest koniec wojny
a tymczasem w obozie

stągi łubinu przyozdabia meszek.
Czterech Żydów gra w kręgle,

poważnie spędzając w stado
wielkie kule łajna.

Czas wracać do domu
do żony w papilotach,

która jak adwokat
zada kilka pytań,

będzie mu mówić „Otto",
doprowadzi do płaczu.

przeł. *Jarosław Anders*

Domy w północnym Oxfordzie

stają do defilady, pod komendą słońca
które patrzy im w oczy i na miejscu
wybija medale...

Rząd w rząd, czerwona gwardia cegły,
skrzynki na kwiaty chełpią się wstążkami
z wiosennej kampanii. Stoją

na baczność: auta to linia
nieskazitelnych butów, wszystkie pod kątem
stu osiemdziesięciu stopni;

wykusze okienne wystają jak kabury;
karabiny przyciśnięte do tułowia.
Żaden żołnierz nie drgnie, chyba,

że spostrzeżesz powolne
poufne mrugnięcie spuszczanej rolety...
Ogrody demonstrują sprzęt —

nowiutki liguster, lśniące wawrzyny,
małe ręczne granaty modrzewia,
na błysk wyczyszczone konwalie —

Keble tymczasem rozsiadł się niedbale,
elegant w cywilu, nasz generał z Fair-Isles,
jego belgijka zwisa jak strażacka drabina.

Kto by tu się domyślił lękliwego serca —
rannego profesora, zakonnic na klęczkach,
poczciwca co się boi koperty w kolorze khaki?

przeł. *Jarosław Anders*

Człowiek z tatuażem

Ktoś, może Bóg, nabazgrał
włosy na jego piersiach i ramionach —

ale obrazki są tam, schowane pod spodem.
Siedzi na ławce w szelkach,

zachwalając kotwice, niebieskie ptaki
i posiniaczone imiona miłości...

Jest jak walizka cała w zamorskich nalepkach
co kryje bezcenne najzwyklejsze rzeczy.

Dziewczyny ściskały go zawzięcie, jakby
Był wszystkim co naprawdę miały.

Dzisiaj wygląda jak zgubiony przedmiot.
Czytam z jego zapisanych ramion

i myślę o tatuowanych nagrobkach —
listach miłosnych zagubionych wśród wysokiej trawy.

przeł. *Jarosław Anders*

CRAIG RAINE (ur. 1944) — poeta angielski uchodzący za jednego z najciekawszych, jacy debiutowali w ostatnich latach. Opublikował dwa tomy wierszy: *The Onion, Memory* (1978) i *A Martian Sends a Postcard Home* (1979). Współredagował (z Richardem Bostonem) pismo literackie *Quarto*.

TOM PAULIN

Młode pogrzeby

Bezimienny obraz.
Pasmo murów, zakrytych okien
I drzwi otwartych na wspólną ulicę.
Zaułek wynosi swych umarłych.

Mała trumna dziewczynki, świeży połysk,
Przesuwa się przez wietrzne popołudnie.

Dwa domy dalej, chłopiec umiera
W swoim pokoju. Trwa to miesiące.

Gdy wiotkie zasłony zostaną spuszczone
Przejdę szybko po drugiej stronie ulicy.
Te śmierci nie powinny mnie dotknąć.

Jego rodzice to nazwiska, inny numer domu.
Ich pokój frontowy to zdjęcia i zapłakane cienie,
Pusty sklep, który rozdaje nieszczęście.

przeł. *Piotr Sommer*

Incognito

Mała stacyjka daleko od Moskwy.
Rozległe wiorsty równin i rzadkie kępy drzew —
ciemnozielone plamy na rozmazanej deszczem szybie.
Zimne powietrze wdarło się, gdy otworzyła okno i wychyliła
głowę.

„Spójrz!" powiedziała, „zapalili lampy,
a tam dają herbatę załodze lokomotywy.
Jaka szkoda, że nie możemy się przyłączyć, pomyśl
O ciepłym piecu i tamtym samowarze!"

On spojrzał na jej twarz, która świeciła biało
W zimnym powietrzu. Poza tym w przedziale
Było ciemno, i poczuł, że należy
Do tej nieobecności światła.

przeł. *Piotr Sommer*

Myśl w historii

Sobotni świt, deszcz
Kotłujący się na zewnątrz, na ulicy.
Moje meble są ciemne.

Tak zaczynają się pierwsze powieści,
Młodzieniec budzi się do świata
Rzeczy, które są jego odbiciem.

Dla Schopenhauera nie było
Nic, zanim nie otworzyło się
pierwsze oko i nie zaczęły lustra.

Tamte bariery klasowe, które krępują
Nasze myśli, przyszły później.
Historia przemieniła się w dywany, krzesła.

Jak biała ryba wypływająca z wody
Formuje się świadomość.
Wędruje z uniwersyteckich ogrodów

Do śnieżnobiałych posiadłości, idealna
Pod górami, które były mokre,
Nagie, dopóki nie zjawili się budowniczowie.

przeł. *Piotr Sommer*

Nadzory

W zimowym zmierzchu
Widać obóz więzienny
Z jego ślepymi wieżyczkami;
To jest tak samo nieuchronne
Jak przerzut broni
Albo samochód, który cię wiezie
Do dzielnicy przemocy.

W fioletowej poświacie
Widzisz helikopter
Krążący nad skupiskiem domków,
Długi snop światła
Sonduje ulice i pustkowia.
To wszystko mogłoby się dziać
Pod wodą.

A gdybyś te konieczności zastąpił
Kulturą bungalowów
I beztroskich wierszy,
Zrozumiałbyś, że to zaledwie jedno
Z miejsc gdzie przynależysz,
I że jego mundur publiczny
Domaga się twoich usług.

przeł. *Piotr Sommer*

Gdzie sztuka jest akuszerką

Jest pewien wtorek w mieście Zet,
Trzecia dekada marca —

Cenzorzy biorą sobie wolny dzień.
Muszą dokształcać się z literatury.

Istnieją rzeczy zwane ironiami
Oraz symbole, co przenoszą znaczenia.

Rodzajów dwuznaczności
Jest tyle, ilu wrogów

Stanu. Formalne i burżuazyjne
Sonety śpiewają stary porządek,

Jego stracone ogrody, gdzie białe damy
Sączą wino na ciepłych tarasach.

Ten wiersz o wielkim bracie
Nie jest wierszem o wielkim bracie.

Można by nazwać go satyrą
Na lojalnego przyjaciela. Czy muszę

To wyjaśniać szerzej? Czy to możliwe
Że nikt z was nie rozumie?

przeł. *Piotr Sommer*

TOM PAULIN (ur. 1949) — poeta północnoirlandzki mieszkający stale w Nottingham w Anglii. Zaliczany do czołowych poetów swego pokolenia. Wydał dwa tomy wierszy: *A State of Justice* (1977) i *The Strange Museum* (1979). Debiutował książką krytyczną o poezji Thomasa Hardy'ego.

FRANK ORMSBY

Pod schodami

Przypatrz się ciemniejącej pod schodami wnęce:
w słoju z terpentyną wymoczony pędzel

gotowy do użycia, flaszka z trutką na szczury
pogięta łyżka-otwieracz, zardzewiałe rury:

kij od szczotki, dętka, mieszanina gwoździ
zapas świec, bo światło czasami zawodzi.

przeł. *Jarosław Anders*

Wyspy

Przeprowadzaliśmy się w tygodniu, kiedy padł Makarios.
Kryzys dotyczył jego i od nas był odległy.
Komunikaty dosłyszane z przedpokoju
Gorzej uzmysławiały nam ten kocioł niż góra naszych krzeseł.

Turcy wtargnęli. Między podłogą a sufitem
Z gwoździami, młotkiem, mocno pochłonięty
Wieszałem obrazki. Nad miastem nie zakwitły
Żadne spadochrony. Ulice były puste.

Toteż po latach, gdy spytają nas, jak długo
Tu mieszkamy, nie będą nam potrzebne kalendarze.
Odpowie bez wahania głos pamięci:
Wprowadziliśmy się w tygodniu, kiedy padł Makarios.

przeł. *Piotr Sommer*

Pani G. Watters

Listy do pani Watters przychodzą niezmiennie,
Przecież żyła tu kiedyś, jak my
Ocieplając ten dom. Wciąż sprawy codzienne —

Zwinięty kalendarz, który, gdyby tu była,
Wisiałby tam, skąd wyrwałem zardzewiały gwóźdź,
Katalogi, rachunek za gaz, którego nie zapłaciła.

I zawsze Pani Watters, Dlaczego dla mnie
Duch tego domu jest kobiecy;
Jego szept o tej, która nieustannie

Przyciąga tutaj listy, jakby była jeszcze.
Co tydzień piszę na nich, choć bez przekonania:
„Adresat nieznany, nie wiemy gdzie mieszka".

przeł. *Jarosław Anders*

Po mszy

Niedziela, i chłopcy z wioski przyszli
Zalecać się na odległość. Pełni chęci, krążą.
Jeden naoliwił rower, drugi
Uprał majtki w rzece Slane.

Ona siedzi na mostku zapadniętym w wodę,
Ze zmurszałych kamieni. Machając nogami
Wygląda na obojętną; na chęciach się kończy.
Unieruchomieni, trącają się, drapią i mruczą:

„Strzecha już jest, pora na lokatora".

przeł. *Jarosław Anders*

FRANK ORMSBY (ur. 1947) — poeta północnoirlandzki. Jego pierwszy tom wierszy normalnych rozmiarów *A Store of Candles* ukazał się w roku 1977. W rok później wydał arkusz *Being Walked by a Dog* a w roku 1979 ukazała się zredagowana przez niego antologia *Poets from the North of Ireland*. Od szeregu lat Ormsby redaguje *The Honest Ulsterman*, pismo poetyckie wydawane w Belfaście. Publikacja niniejsza jest pierwszą prezentacją autora w Polsce.

Młodym poetom wydaje się, że prostota jest brakiem oryginalności, że linia wiersza, w której słowa „nie dziwią się sobie" musi być blada. Nic dziwnego. Żeby mieć tę lekkość dotyku (...), trzeba wiele przeżyć i wiele umieć, dopiero wtedy najzwyklejsze słowa służą.

Czesław Miłosz

przekroje

NOWA PROZA -MISTYFIKACJA CZY FAKT?

Zamieszczone niżej recenzje nie udzielają pełnej odpowiedzi na pytanie postawione w tytule. Ponieważ jednak poczynaniom młodych prozaików towarzyszyło wiele spekulacji (do tezy o dokonywanej przez nich rewolucji artystycznej włącznie), uznaliśmy za pożyteczne spojrzenie na ich twórczość z perspektywy drugich czy trzecich książek. Można chyba stwierdzić, że wspólne poniższym wypowiedziom krytycznym jest odczucie, iż książki powstające w drugiej połowie lat siedemdziesiątych są artykułowane przez przydepnięte gardło, tak z winy ich autorów, jak czasu, w którym powstały.

Poświęcając „Przekroje" twórczości prozaików kontynuujemy rozważania o młodej prozie prowadzone w poprzednich numerach „Akcentu" w esejach Zbigniewa Bauera („Biskup Berkeley, czyli zapiski zdezorientowanego"), Jerzego Jastrzębskiego („Zmienność i realizm"), Sławomira Magali („Polska «nowa powieść»"), Andrzeja W. Pawluczuka („Fikcja źródłem prawdy"), Krzysztofa Pysiaka („Tajemnicza przyjemność myślenia"). Wysuwane w tej dyskusji pod adresem młodej prozy żądanie poszerzenia horyzontów społecznych i politycznych wydaje się dziś, z perspektywy gorącego lata 1980, szczególnie zasadne.

wbw

ANDRZEJ W. PAWLUCZUK

GRA O PIETRUSZKĘ

O Januszu Andermanie mówiło się, zanim jeszcze wydał on pierwszą książkę. Jego krótkie, niezwykle celnie spuentowane reportaże, drukowane w „Studencie" zyskały mu sympatyków; jeszcze więcej te, których „Student" nie chciał publikować, ponieważ trafiały w samo sedno, czyli tam, gdzie żaden posłuszny redaktor nie śmiał się zapuszczać nawet myślami. Nic przeto dziwnego, że pojawienie się *Zabawy*

w głuchy telefon poprzedziły liczne pogłoski, albowiem każdy, kto znał dotychczasowe „kawałki" Andermana, nie miał wątpliwości, że powieść ta będzie również ostra i bezkompromisowa i trafiać będzie w samo sedno na tyle, na ile to będzie możliwe i na ile pozwoli wydawca. Tak więc usłyszałem od pewnego warszawskiego krytyka, że *Zabawa* została zatrzymana, inny mówił, że trwają ostre targi. Później dotarła do mnie informacja, że poszło o tytuł. Anderman upierał się ponoć przy *Głuchym telefonie* (bez „zabawy"), ale miało to być zbyt jednoznaczne i przejrzyste. Wprawdzie nie chciało mi się w to wierzyć, ponieważ pamiętałem reportaż Kąkolewskiego pod takim właśnie tytułem, ale tak czy owak wokół książki szumiało.

Anegdotki te nie mają wprawdzie żadnego znaczenia przy krytycznym rozbiorze literatury, ale wspominam je nie bez powodu. Rok 1976, kiedy Janusz Anderman debiutował, należał jeszcze do tych szczęśliwych lat, kiedy każdy debiut przyjmowany był z nadzieją i kredytem zaufania, a pojawieniu się nowego pisarza towarzyszyło poruszenie krytyków i czytelników — rówieśników, którzy byli także ożywieni, gdyż był to interesujący etap w naszej najmłodszej literaturze. Nowa Fala dogasała, w czym pomogli jej wydatnie niektórzy publicyści i administratorzy kultury, i to, co zdawała się zapowiadać na terenie prozy, nie ujrzało już światła. Wkraczali zaś w literaturę autorzy, którzy nie zaczynali od wierszy, jak było to w dotychczasowym zwyczaju, i którzy w nowofalowym okresie rozbudzania świadomości byli tylko czytelnikami. Odnosiło się wtedy wrażenie, że właśnie w tej nowej powieści zostanie powiedziane to, co było dotąd przemilczane. Że ten głos pokolenia urodzonego i wychowanego po wojnie upomni się z całą siłą o zagubione wartości i słowa, które zostały przez starszych sfałszowane i skazane na pośmiewisko.

Zabawa w głuchy telefon nie spełniła tych oczekiwań, ale nie obracała ich jeszcze wniwecz. Powieść ta, słabiutka artystycznie i wątła myślowo, podtrzymywała nadal złudzenie o talencie autora i jego niepospolitym darze obserwacji. Rzeczywiście: Anderman potwierdził, że umie patrzeć i słuchać; w *Zabawie* znajdujemy wiele na to przykładów. Opisy ulic i podsłuchane dialogi są rzeczywiście znakomite w swojej naturalnej prawdziwości i niewymuszonej prostocie. Ale cóż ponadto? Stwierdzić trzeba — że niewiele. Bohater tej powieści jawi się jako postać całkowicie podporządkowana rzeczywistości i sytuacjom wykreowanym przez innych. Niczego od świata nie pragnie ani niczego mu nie chce ofiarować. Zdaje się, że w jego życiu nie istnieją żadne wartości, którym chciałby dochować wiary i o które zdolny byłby walczyć. Miast osoby wcielającej w życie jakieś postanowienia, ujrzeliśmy człowieka — rzecz, wypranego z uczuć i całkowicie pozbawionego podmiotowego stosunku do świata. W powieści można było wprawdzie wyczytać sugestię, że winę za takie ukształtowanie osobowości bohatera ponosi społeczeństwo i jego organizacje, lecz była to sugestia tak ukryta, że prawie niewidoczna. W każdym razie brak jej było znamion diagnozy, a właśnie diagnozy oczekiwano wówczas, mając w pamięci nowofalowe mówienie wprost o pułapkach fałszywej świadomości i zagrożeniach płynących z biurokratycznych struktur przymusu i nacisku psychologicznego. Toteż zwłaszcza na tle manifestacji Nowej Fali powieść Andermana cofała się w społecznej wymowie. Nie mówiła niczego, co by nie zostało wcześniej doświadczone i stwierdzone przez świadomość potoczną, a to, co mówiła o reifikacji człowieka, było na dodatek tak ukryte, że ujawniało się dopiero po dość drobiazgowej analizie techniki narracyjnej.

Druga powieść Andermana pt. *Gra na zwłokę*, wydana w roku 1979, jest w zasadzie kalką powieści debiutanckiej. Toteż zamiast dokonywać jej analizy, poświęcę uwagę sposobowi, w jaki została potraktowana przez krytykę, ponieważ sposób ten objawi nam niedomagania całej młodej literatury. Albowiem właśnie krytyka, i co charaktery-

styczne: właśnie młoda krytyka wyniosła pisarstwo Andermana na wyżyny nieprzeciętności i niemalże genialności.

Już *Zabawa w głuchy telefon* chwalona była jako książka wybitna, posiadająca rzadkie walory artystyczne i demaskująca rzeczywistość. Ani w roku 1976, ani 1977 nie znalazł się krytyk, który dokonałby rozsądnej i rzeczowej analizy tej powieści, określił jej rzeczywiste znaczenie, wartość artystyczną. Ale to, co pisano w roku 1979 o *Grze na zwłokę*, przeszło moje najśmielsze wyobrażenie. Za przykład niech posłuży szkic Leszka Bugajskiego pt. *Gra o siebie*, zamieszczony w 45 numerze „Kultury" z 11 listopada 1979 r.

Otóż, konkluduje autor szkicu, obraz rzeczywistości, jaki wyłania się z utworu Andermana, odpowiada prawdzie. Prawda ta zaś polega na tym, *że świat jest agresywny wobec człowieka, który chcąc ratować samego siebie, musi udawać kogoś innego*. Analizując świat przedstawiony *Gry na zwłokę* uważa Bugajski, iż ta agresywność przejawia się w tym, że ludzie z którymi kontaktuje się bohater, *chcą — krótko mówiąc — zniszczyć jego tożsamość, chcą, aby zatracił on swoją osobowość i stał się pozbawioną indywidualności kukłą*. Ale mało tego. Okazuje się, że nie chodzi tu o pojedynczych ludzi, lecz o... urząd, który ujawnia się poprzez druki, formularze, jadłospisy i instrukcje. *Za tym pozornym bałaganem codziennych kontaktów ukryta jest jakaś bliżej nie określona struktura organizująca, która kontroluje to wszystko i stara się zaprowadzić ład (...) Pojawia się w i ę c* (podkr. moje) *w „Grze na zwłokę" bardzo zresztą eksponowany język zapisany, język druków urzędowych (...)*. Jedyną ucieczką przed ową agresją urzędu jest — zdaniem autora szkicu — udawanie kogoś innego. Dlatego, twierdzi Bugajski, bohater *nie protestuje, gdy robotnicy biorą go za obcokrajowca, i udaje się posłusznie we wskazanym przez nich kierunku*.

Zanim przełożę to na konkrety i przywołam odpowiednie przykłady z książki Andermana, spróbujmy najpierw uściślić, co należy rozumieć przez tożsamość, jedną z naczelnych kategorii i opisu, używaną przez Leszka Bugajskiego. Krytyk tego nie precyzuje, dlatego i ja poprzestanę na najbardziej ogólnej definicji. Przyjmę więc, że tożsamość polega na tym, że człowiek wie, kim jest (tzn. określa sam siebie jako osobę podmiotową), oraz wie, co ma do zrobienia w życiu. Inaczej mówiąc, jednostka, która określa swoją podmiotowość, nie przyjmuje świata jako czegoś danego jej raz na zawsze w swym skończonym kształcie. Jest oczywiste i nie mam zamiaru spierać się o to, że człowiek podlega różnorakim ograniczeniom. Z tym, że człowiek świadomy swej tożsamości odnosi się w sposób podmiotowy do sił, które go krępują, nadaje im znaczenie, prowadzi z nimi grę o własną autonomię. Jest to więc człowiek, który w każdym momencie życia określa swoją przyszłość. Określa ją w działaniu, albowiem — i to także jest oczywiste — to, co człowiek robi, pewniej wskazuje na wyznawane przezeń wartości, niż to, co mówi.

Kim więc są ci, którzy — zdaniem Bugajskiego — pragną zniszczyć tożsamość bohatera utworu? To Cyganka, która chce mu powróżyć, listonosz, który przynosi pocztę, milicjant, który prowadzi go do izby wytrzeźwień, wreszcie przygodny sąsiad na parkowej ławeczce, który wszczyna rozmowę o papierosach. Jeśli uznać, że Bugajski nie żartuje, otrzymujemy spiętrzenie absurdu. Wynika z niego ni mniej, ni więcej, że nasza wolność, autonomia, tożsamość zagrożone są przez przypadkowe kontakty, nie zaś rzeczy natury zasadniczej, jak na przykład przymus postępowania według kodeksu, który jest nam obcy.

Być może Bugajski na rację, ale podpiera ją niefortunnymi przykładami. Byłoby tak, gdyby bohater *Gry na zwłokę* rzeczywiście podejmował jakieś ważne działania natury społecznej, moralnej, światopoglądowej. Gdyby zmierzał do wcielenia w życie jakiejś wartości, gdyby wiódł spór posiadający znaczenia dla kształtu życia lub świata. Ale przecież bohater stworzony przez Andermana działań takich nie podejmuje. On żyje bez celu, wiedzie byt wyłącznie biologiczny, ucieka przed czymś, ale nie wiemy dobrze, przed czym. Jest to więc pozór ucieczki, albowiem u jej celu nie leży zdobycie nowego sposobu życia, nowej wiedzy, nowej świadomości czy jakiejś innej wartości. Nie jest to więc ucieczka do c z e g o ś, a tylko taka ucieczka posiada pozytywny, humanistyczny sens.

Bugajski (jak zresztą wielu innych krytyków piszących o tej powieści) nadużywa tu po prostu i słów, i zaufania czytelników. A nadużywanie wielkich słów do oznaczenia rzeczy małych i błahych jest przecież oznaką fałszywej świadomości. Jest dowodem na to, że ten, kto tak czyni, nie odróżnia spraw ważnych od nieważnych, że dał zwieść się pozorom świata, który pragnie poddać krytyce. Czyż wszak zatracamy swą osobowość i stajemy się kukłą pozwalając, by powróżyła nam Cyganka, czy też traktując listonosza schematycznie, ale uprzejmie? Pytajmy dalej. Czy czytając jadłospis, wywieszki czy nawet *formularz do wysyłki dętek rowerowych z DZOS Stomil w Dębicy, Ch-G-D-V/-35* czujemy się zagrożeni agresją wszechmocnego urzędu, który nas kontroluje i nie pozwala nam żyć tak, jak tego chcemy? Czy te jadłospisy i instrukcje są rzeczywiście dla jako tako rozgarniętego człowieka *równie tajemnicze i niepojęte* — co stwierdza Bugajski — *jak dla bohaterów Kafki*? A nawet jeśli tak (można w końcu przyjąć, że bohater utworu tak to odczuwa), to czy naprawdę chroni się swą tożsamość i autonomię udając przed przypadkowymi ludźmi cudzoziemca? Wręcz przeciwnie — w tym akurat momencie bohater Andermana staje się kukłą, ponieważ pozwala, aby inni go zdefiniowali i określili jego działania. Udawanie bowiem, jeśli ma posiadać jakiś pozytywny dla jednostki sens, musi być nakierowane na jakąś wartość, musi do czegoś zmierzać, czy choćby być tylko obroną. Jakiej zatem wartości broni albo jaką pragnie zdobyć bohater powieści, udając cudzoziemca i kierując się bezmyślnie w stronę hotelu, który wskazali mu przypadkowi robotnicy? I czy w końcu udając tak bezsensownie kogoś innego można obronić się przed — jak określa to Bugajski — *agresywnością świata*?

Coś tu zostało przez krytyka zasadniczo pomylone i pomieszane. Nie w działaniach, jakie podejmuje stworzony przez Andermana bohater, potwierdza się i broni ludzkiej, podmiotowej tożsamości i autonomii. Nie tego rodzaju działania wyznaczają sens życia i dzisiejszy świat, jego agresywne zapędy i mechanizmy. Toteż przyjęcie płaszczyzny interpretacji, którą proponuje Bugajski, jest w istocie przyzwoleniem, aby człowiek określał się poprzez słowa i przypadkowe kontakty, a nie to, co robi czy pragnie robić. Oznaczałoby to ostateczne odarcie go z wszelkiego heroizmu, pozbawienie sensu życia, zabranie mu podmiotowej świadomości. Słusznie podkreśla Bugajski, że świat doświadczany przez bohatera *Gry na zwłokę* jawi się nie jako spójna całość, lecz zbiór epizodów i urwanych fragmentów. Ale przecież — na co już nie zwraca uwagi — w każdym momencie akcji doświadcza on sam siebie jako kogoś innego. Posiada więc osobowość rozbitą, zdezintegrowaną. Jego przypadkowe działania nie podlegają żadnej porządkującej myśli i czytelnik nie wie, ku czemu on zmierza. Toteż w rzeczywistości jest on j u ż kukłą, ponieważ bezwiednie poddaje się ciśnieniu wydarzeń. Ale te wydarzenia nie są przecież wobec niego agresywne, gdyż nie atakują żadnej wartości, którą wyznaje. On nie wyznaje po prostu żadnej wartości i jeżeli zaczepkę Cyganki odbiera jako atak na swoją tożsamość, należałoby uznać go za człowieka o cechach psychopatycznych.

Dopiero przyjęcie tego punktu widzenia rozjaśnia znaczenie *Gry na zwłokę*. Jej bohater jest osobnikiem, który nie odczuwa potrzeby nawiązania z ludźmi jakiegokolwiek kontaktu emocjonalnego. Nawiązuje jedynie kontakty instrumentalne, to znaczy drugi człowiek potrzebny jest mu na tyle, na ile potrafi być użyteczny: da zjeść, wypić, załatwi

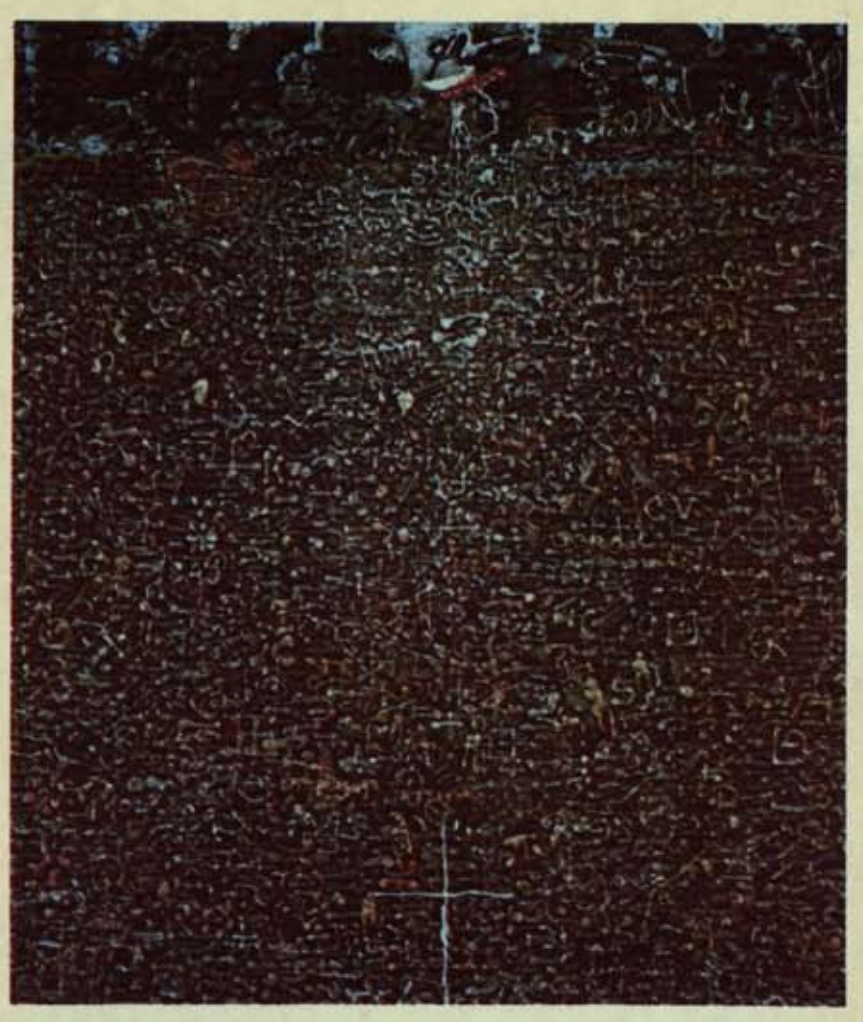
kąt do spania itp. Jego życie wyznaczane jest więc przez biologię, co więcej — z krótkotrwałych przyjemności nie jest on w stanie zrezygnować na rzecz celów bardziej długofalowych. Chociaż wie, jak bardzo dotkliwy jest brak mieszkania, nie potrafi powstrzymać się przed zanieczyszczeniem wynajmowanego lokalu i wspólnej łazienki i mieszkanie to traci. Tak więc dobry jest dlań taki człowiek, który zostawia go w spokoju, albo realizuje jego chwilowe potrzeby. Zły (wedle Bugajskiego: niszczący tożsamość) taki, który czegoś wymaga. Bohater *Gry na zwłokę* żyje zatem wedle bardzo prostego systemu wartości: dobre jest to, co zaspokaja jego cielesne potrzeby, wszystko inne jest nieprzyjazne i wrogie. Jest on więc osobnikiem o bardzo ubogim wyposażeniu duchowym i tam, gdzie natrafia na opór — reaguje agresją rzucając wyzwiskami: „idi ty nachuj", „odejdź kurewski demonie".

Toteż cały ten nieprzenikniony świat Kafkowskiego urzędu można co najwyżej uznać za wytwór chorej, niezrównoważonej wyobraźni, albowiem nikt o zdrowych zmysłach nie zanieczyszcza własnego mieszkania ani nie czuje się zagrożony przez listonosza czy Cygankę. Są to po prostu urojenia, bardzo pasujące do tego typu zachowań, które według Antoniego Kępińskiego oznaczają psychopatię paranoidalną. W tym stanie rzeczy należałoby także spojrzeć inaczej na ów gigantyczny protokół wpleciony w tok utworu. Jest on za szczegółowy, jak na relacje czynioną przez najbardziej nawet sumienny urząd śledczy. Stąd wydaje się, że jest on pisany przez samego bohatera po to, aby zamaskować własne szaleństwo. Szaleństwo objawiające się tym — wedle Bugajskiego — że ów „kontrolujący wszystko urząd" objawia mu się także w jadłospisach i formularzu wysyłki dętek.

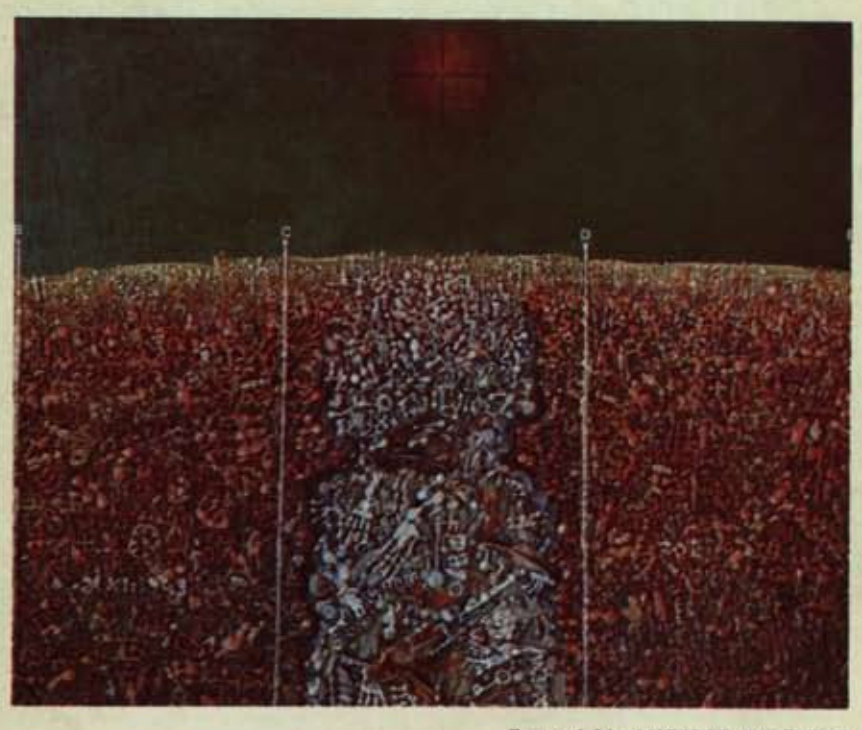
To prawda, jest w utworze Andermana obecny konkretny urząd, który pragnie — na ile możemy się z powieści domyślać — skłonić bohatera do jakichś działań. Czynione jest to wprawdzie w sposób namolny i dokuczliwy, ale znowu nie taki, aby można poczuć się skrępowanym jego działalnością i przestać realizować swą życiową pasję. W całej książce Andermana nie spotykamy przeto żadnej siły niszczącej człowieka, są to co najwyżej urojenia. Toteż diagnoza, jaką postawił na jej podstawie Bugajski i reszta krytyków — jest z gruntu fałszywa. To prawda, świat jest agresywny i musimy się sporo napracować, aby ochronić swoją tożsamość, ale nie tyczy to tych rejonów rzeczywistości, po których porusza się bohater *Gry na zwłokę*.

I tutaj dochodzimy do sprawy, która jest dla literatury nie mniej ważna niż jej zawartość myślowa. Chodzi mi o kształt artystyczny powieści, który jest ważnym elementem oddziaływania na czytelnika. Otóż jeśli przyjmiemy, że intencją Andermana było powiedzenie tego, co „wyinterpretował" Bugajski, powinien on tak skonstruować swojego bohatera, by wywoływał sympatię, by można było się utożsamić z jego punktem widzenia, przyjąć jego hierarchię wartości. Innymi słowy, powinien istnieć wyraźny kontrast pomiędzy złym, agresywnym światem niszczącym osobowość, a jednostką — otwartą na ludzi, dobrą, żyjącą aktywnie, etycznie i godnie. Tymczasem bohater Andermana budzi niechęć, a wiele jego poczynań — niesmak, co w żaden sposób nie pozwala mi przyjąć, że jest on człowiekiem reprezentującym t a k ż e moje racje.

Toteż *Gra na zwłokę* jest książką o rozbitej, zdezintegrowanej osobowości i chorej, paranoidalnej wyobraźni. I od tego punktu powinny zaczynać się jej krytyczne analizy. Inaczej — wychodzą absurdy, jak w szkicu Leszka Bugajskiego. Są to absurdy nieuniknione, skoro znajduje się wartości tam, gdzie one nie istnieją. W tym przypadku skłoniło to autora szkicu do szukania parantel pomiędzy pisarstwem Andermana a twórczością Kafki. Włodzimierz Maciąg w „Nowych Książkach" (nr 15, 1979) przyrównuje autora *Gry na zwłokę* do Becketta i Robbe-Grilleta, nazywając go ponadto *jednym z najzdolniejszych pisarzy młodego pokolenia*. Tymczasem są to słowa bez pokrycia, bo czyż może być argumentem stwierdzenie o „wyobraźni w zakresie techniki narracyjnej"?



Ryszard Lis *ECCE HOMO*



Ryszard Lis *MIEJSCE NA ZIEMI*

Ryszard Lis *AD ACTA*

Czyż o ważności i artystycznej wartości dzieła świadczy wyłącznie technika, użyta przy jego wykonaniu?

To prawda, że polska literatura najmłodsza spragniona jest sukcesu, dowartościowania, ba — prawidłowego odczytania nawet. Potrzebuje kredytu zaufania i dobrej wiary krytyki. Czy pomoże jej jednak najzwyklejsza fuszerka? Bo przecież w ocenach najmłodszej literatury mamy do czynienia z krytyczną fuszerką, z odwaleniem chałtury, z brakiem zwykłej rzetelności, każącej oceniać dzieło tak, jak ono rzeczywiście na to zasługuje. Tymczasem ciągle słychać narzekania na literaturę i na krytykę. Skąd te narzekania słychać? Ano stamtąd, gdzie ta literatura i ta krytyka są robione. Narzekają ci sami, co piszą bez umiaru i bez odpowiedzialności. Bez szacunku i dla jakichkolwiek wymogów moralnych, i dla solidnej, porządnie wykonanej roboty literackiej. Zdaje się jakoby krytycy nie czytali książek, o których piszą, jakby nie istniały żadne wartości artystyczne, intelektualne, etyczne wreszcie, o które należy się upominać. Winduje się więc miernotę do rangi wydarzenia. Czy wszyscy tracimy wzrok?

Można by mi zarzucić, że zbyt dużo uwagi przywiązuję do incydentu, jakim jest w końcu obszerna recenzja Bugajskiego. Może to i prawda, ale przecież w taki właśnie sposób pisuje się u nas o młodej (i nie tylko młodej) literaturze. Anderman nie jest tu wyjątkiem i ten, kto czytuje recenzje w „Twórczości", niechybnie zauważył, że każda recenzowana tam powieść młodego pisarza jest albo „wybitna", albo „jedną z najwybitniejszych". Wracając do Andermana i jego dwóch powieści: jest to moim zdaniem pisarz, który rzeczywiście posiada niepośledni dar obserwacji i zmysł słuchu, ale umie obserwować jedynie drobiazgi i pojedyncze wydarzenia. Te obserwacje i wydarzenia nie składają mu się jednak na całość, z której wynikałaby jakaś diagnoza naszego świata i naszej w tym świecie sytuacji. A chyba przede wszystkim tego oczekujemy wciąż od literatury współczesnej.

Janusz Anderman: *Gra na zwłokę*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

KRZYSZTOF PYSIAK

KOMPLEKS BĘKARTA

Trzecia powieść Józefa Łozińskiego, wyróżniona niedawno nagrodą im. Stanisława Piętaka, każe zastanowić się nad funkcjonującą w krytyce od kilku lat kategorią „młodej prozy", a może nawet ją wreszcie i ostatecznie porzucić. *Pantokratora* bowiem, podobnie jak kilka innych ważniejszych pozycji owej młodej prozy, nie sposób czytać w kontekście jedynie dokonań rówieśników autora. Z najwybitniejszymi ich utworami łączy powieść Łozińskiego ten aktywny stosunek do języka i formy, który spowodował głośny już felieton Henryka Berezy oznajmiający o rewolucji artystycznej w młodej prozie, ale nie łączy zbyt wiele ponadto. Łoziński występuje z własnymi problemami (choć często okazują się one problemami pokolenia) i mówi o nich własnym stylem. Myślowych partnerów szuka na przestrzeni całej literatury, podobnie konstruktorów form przydatnych i dla jego dzieła. Katastrofizm Witkiewicza i kreacjonizm Przybosia, Gombrowiczowska refleksja nad autentycznością kultury i Faulknerowska forma powieściowa, kontrkultura końca lat sześćdziesiątych i poszukiwanie w jej ramach utopijnej nowej wspólnoty, chrystianizm i marksizm — te rozmaite intelektualne i artystyczne propozycje wpłynęły — w różnych proporcjach — na dotychczasowe książki autora *Chłopackiej wysokości*. Na tym tle dopiero warto zobaczyć problemy Łozińskiego, które obsesyjnie wracają w kolejnych utworach: doświadczenie awansu bo-

hatera powiązane przeważnie z poczuciem wykorzenienia i braku miejsca, relacja natura — kultura czy życie — literatura, konstatacja dekadencji współczesnej cywilizacji.

Kluczem do ostatniej powieści, a może nawet i całej dotychczas opublikowanej twórczości Łozińskiego, można uczynić historię Tomasza Włóka ujętą w postaci spisanych przez bohatera w więzieniu *Zapisków z okresu filmowej dojrzałości*. Jest to historia człowieka odrzuconego, życiowego bękarta, który otoczeniu i całej rzeczywistości przeciwstawia tajemniczą siłę wewnętrzną, dzięki niej przebija się przez skorupę wrogości zewnętrznego świata, próbuje nawet zająć w nim znaczące miejsce. „Kompleks bękarta" pojawia się też w biografiach innych bohaterów Łozińskiego, a myślę, że można pojąć go znacznie szerzej — jako problem całej generacji autora lub — w innym sensie — jako problem kultury współczesnej — która stanowi teren poczynań i refleksji tego pokolenia.

Idzie tu zatem o swoistą sytuację zawieszenia, w jakiej znaleźli się bohaterowie Łozińskiego, niemal wszyscy wywodzący się z nizin i dostępujący awansu społecznego. Przy czym Łozińskiemu nie wystarcza socjologiczna diagnoza, w formie literackiej podjęta przez tzw. nurt wiejski, która tłumaczy, że wielkie procesy migracji i cywilizacyjnych przemian muszą pociągać jednostkowe koszty. W jego książkach wysoką cenę wyobcowania i samotności płacą wszyscy uczestnicy awansu, „całe to zafajdane pokolenie urodzonych po wojnie" które — jak prorokuje jeden z bohaterów *Pantokratora*, historyk sztuki Jan Matysek, być może zresztą porte parole autora — *nigdy nie narodziło się naprawdę i zginie jak wszystko, co jest skażone łajdactwem świata, w pyle zapomnienia*. To pokolenie zerwało pępowinę łączącą je z kulturą ojców i nie potrafiło tej ostatniej niczym zastąpić. Stąd bierze się stan zawieszenia, specyficznej bezdomności w świecie wartości kultury.

Z drugiej jednak strony jest to problem oczywistych braków, pustki kultury współczesnej, która nie proponuje wartości autentycznych. O ile dotychczas Łozińskiego interesowała przede wszystkim perspektywa jednostki z kompleksem kulturowego bękarta, o tyle w *Pantokratorze* spróbował ją uzupełnić również globalną oceną kultury. I ona także — pozbawiona życiodajnych związków z tradycją — okazuje się być podszyta bękartem. W ramach kultury, w której zanikły dawne punkty orientacyjne, łatwo o hochsztaplerstwo, wmówienie, fałsz. Zwłaszcza, że pokolenie ludzi wybijających się o własnych siłach pragnie szybkiego samopotwierdzenia, zdobycia kulturowej tożsamości. Odczuwa tęsknotę za utraconymi wartościami, potrzebę wypełnienia egzystencji treściami duchowymi. Dlatego akceptuje często wartości pozorne, miałkie, nieautentyczne.

Wielką metaforą kultury współczesnej stał się w *Pantokratorze* teatr NUM. Opowiadając o nim i jego protagonistach — Pantokratorze, Ciemnym, krytyku Ładodze czyli bracie Ezawie, Łoziński opowiada coś więcej niż tylko anegdotę mogącą budzić konkretne skojarzenia. Opowiada mianowicie o sytuacji ogólniejszej — sytuacji zastępowania wartości autentycznych przez wartości pozorne. Teatr NUM próbuje zapełnić puste miejsce zostawione przez kulturę, odpowiadając zresztą na potrzeby i aspiracje pokolenia bękartów. Czyni to jednak w sposób fałszywy, wprowadzając atrapy na miejsce wartości. Pokoleniu ludzi samotnych proponuje namiastkę wspólnoty; poszukującym podstawowych prawd zapewnia wrażenie obcowania z wartościami duchowymi; wykorzystuje dla swoich celów zachowaną jeszcze rudymentarną wiarę w moc natury.

Łoziński z szyderstwem traktuje działalność teatru. Konstruuje dla niej swoisty komentarz i kontrapunkt w postaci przypowieści o Masziahu, przypowieści posiadającej wiele cech apokryfu Nowego Testamentu. W ten sposób wykpiwa mistyczną, „apostolską" aurę towarzyszącą poczynaniom Pantokratora. Pewna analogia — Masziah także zwracał się ku „ludziom nowym", szukającym swego miejsca — tym wyraźniej uświadamia nijakość programu Pantokratora. I tu autentyzm dawnych wzorów zamienił się w ich naśladownictwo nie tworzące żadnych wartości. Symbolem staje się scena, w której przeciwstawiona została grupa uczestników „wspólnoty" zorganizowanej przez teatr NUM i pracujący na roli chłop, puste gesty pierwszych, którzy pragną odbyć próbę siewu „w sensie wyobrażenia" i ciężka praca rolnika.

Fragmenty o Masziahu odsyłające do etyki i humanizmu chrześcijaństwa stanowią rodzaj lustra, w którym przeglądają się programy Włóka czy Pantokratora. Żyjemy w epoce swoistego dekadentyzmu i prób przewartościowań obejmujących całokształt ludzkiego życia — zda się głosić książka Łozińskiego. W tej sytuacji odwołanie do idei, które ukształtowały i w znacznej mierze kształtują naszą kulturę wydaje się nie tylko potrzebne, ale wręcz niezbędne. Coś, co zachowało swą wartość przez dwa tysiące lat, może stanowić punkt stabilny, kryterium w świecie bez dogmatów, miar i porządku, także sprawdzian dla idei Włóka czy teatru NUM. Tomasz Włók z elementów filozofii czynu i siły Nietzschego, poczucia wzrastającego znaczenia własnej kasty i potężnej ambicji, która umożliwia mu awans życiowy, wywodzi wiarę w swą misję, misję „syna skurwiela". Wiara ta prowadzi go do rozwiązania (jak z Dostojewskiego zresztą) fałszywego — do zbrodni. Program Pantokratora z kolei, biorący z kontrkultury ideał nowej wspólnoty, wyradza się w praktyce w stosowany faszyzm. Ciekawe zresztą, że podstawowe idee Włóka — misja dziejowa „syna skurwiela" — i teatru NUM — wspólnota — mają swą odległą genezę właśnie w chrześcijaństwie.

Łoziński wskazuje na niebezpieczeństwo związane z działalnością Pantokratora. Jest to działalność wykoncypowana, korzystająca ze znajomości ludzkich potrzeb i mechanizmów zachowań do manipulowania jednostką czy grupą. Teatr NUM przekraczając w ramach swej doktryny artystycznej granice tradycyjnego teatru, również w dziedzinie oddziaływania na odbiorców pragnie wpływów totalnych: chce narzucić sposób bycia w ogóle, odebrać wolność myślenia i decydowania. Chce być autorytetem, który potrzebny jest ponoć ludziom w dobie masowej ucieczki od wolności.

Próba wcielenia w życie idei Pantokratora kończy się — to akcent optymistyczny — inną ucieczką: exodusem uczestników parateatralnej „imprezy" w Jamie Borsuka. Zwyciężają zatem prawdy podstawowe, wartości niejako wrodzone już człowiekowi, bo przyswajane w okresie co najmniej dwóch tysięcy lat.

Przypadek teatru NUM ukazuje nie tylko możliwość mistyfikacji, którą ułatwia współczesny chaos w dziedzinie wartości, ukazuje również bezsilność obecnej cywilizacji w najważniejszym dla każdej kultury zakresie określania i nazywania wartości. Ta bezsilność jest również udziałem autora *Pantokratora*. Łoziński bowiem nie chce przyjmować postawy zewnętrznego obserwatora: on jest uczestnikiem kultury, którą opisuje. Jego książki, rozbuchane językowo i emocjonalnie, są cząstką tej kultury pomieszanych języków i rozwichrzonych miar.

Józef Łoziński: Pantokrator. Ossolineum, Wrocław 1979, s. 236.

JAN ROSŁAN

USNĄĆ I ZAPOMNIEĆ

Bohaterowie dwóch tomów opowiadań Andrzeja Pastuszka — *Łowca gołębi* i *Zgubiłeś mnie w śniegu*, często półsieroty, chłopcy o nieszczęśliwym dzieciństwie, odznaczający się wrażliwością, najczęściej

niezrozumieni przez świat, w którym przyszło im żyć i doznający od niego krzywdy — musieli wzruszać czytelnika. Ich drobne i niecne występki, pospolicie a z brzydka zwane oszustwem lub złodziejstwem, były tłumaczone (przede wszystkim przez krytyków, jako środek realizacji ogólnie dobrych celów. Wszystkie te cechy swawolnego i beztroskiego urwisa, trochę zagubionego w świecie lub znakomicie udającego to zagubienie, zatracił Andrzej Kortedala, bohater powieści *Dobranoc*. Ale nikt przecież nie przesądził, że bohaterowie powieści powinni być szlachetni, piękni i w czynach swych porywający. Porażką Pastuszka jest to, że jego powieść nie apelując do strefy emocjonalnej odbiorcy, nie przekonuje też w swojej warstwie myślowej.

Po lekturze tej powieści utkwił mi w pamięci jeden szczególnie fragment:

— *Opowiem ci coś. Chcesz wiedzieć?*

— *Proszę, mów. Tylko o pół tonu niżej.*

— *Więc jest was tysiące. Udajecie kulturę, pasiecie się. Większość z was to ludzie niezdolni — im się nie dziwię, muszą żyć, stokroć łatwiej być optymistycznym twórcą niż wkurwionym na życie technikiem. Ale inni, ci z odrobiną talentu, cóż ci inni? Zrobili z tego szaletu prywatną mennicę, cyniczne kłamią i budują marmurowe kominki. I jak wy, kurwa, staniecie przed Bogiem. Wierzysz w Boga, Mareczku?*

— *To nic nie ma do rzeczy, pijaczyno.*

— *Przecież ten facet obedrze cię po śmierci ze skóry.*

— *A ty? Anioł?*

— *Ja? Pijaczek. Testament piszę. I powiem ci w sekrecie: byłbym prawdopodobnie podobny do was, bo pijący się boją, muszą mieć mocne oparcie ale nie mam już problemów lękowych (neuroleptyki!) i finansowych (gruba Maria!). I mogę o wszystkim mówić, bo lekarze stwierdzili u mnie schizofrenię prostą. Tylko choroba może zagwarantować jasne spojrzenie na cały bezsens. Zwariuj — nabierzesz dystansu.*

W tej delirycznej wizji Kortedala przynajmniej czegoś chce, za czymś się opowiada, chociaż wiemy, że padające w tej „wewnętrznej rozmowie" słowa są fałszywe, że to kolejna mistyfikacja, mająca w jakimś niewielkim stopniu usprawiedliwić bohatera przed samym sobą. Ta deliryczna wizja, utrzymana jakże w realistycznym tonie, nawet nie służy ukazaniu obszaru zafałszowania świata zewnętrznego. Po prostu jest to próba umieszczenia chorobliwego „ja" zamkniętego w delirycznо-lękowym świecie, w rzeczywistości realnej. Czyli jest próbą dowartościowania siebie, próbą, mistyfikacyjną, gdyż nawet do wywołania takiej próby w świecie realnym nigdy nie dochodzi i nie dojdzie. Słabość bohatera jest tak wielka, że stwarza świat wizyjny w realistycznej konwencji, powołuje do niego osobę już dawno zmarłą i z nią dopiero próbuje rozmawiać. Oczywiście, nawet alter ego wizyjne Kortedali jest pijane, bo już inaczej siebie bohater wyobrazić nie potrafi.

Ta scena tłumaczy, że ucieczka w alkoholowe zatracenie nawet nie służy temu, aby w alkoholicznej wizji obnażyć rzeczywistość. Bo Kortedala nigdzie tego nie czyni. Ucieczka bohatera w alkoholizm, a właściwie jego dobrowolne się nań skazanie niczemu nie służy. Jego deliryczne zjawy, monologi, rozmowy, pijackie wywody i obrazy przeszłości nie są nawet pretekstem do zdemaskowania obłudy i zakłamania tego świata. Czasami nawet razi banalność oracji i ich powierzchowność. Brak natomiast ukazania psychologicznej głębi bohatera. *Dobranoc* jest bardzo daleka od *Obłędu* Krzysztonia, gdzie choroba psychiczna to zwielokrotnienie barw i intensywne powiększenie lustra wewnętrznego „ja" bohatera, gdzie po utracie kontroli myślowej w sferach podświadomości dokonuje się osąd rzeczywistości w której żyje.

Można podziwiać sprawność warsztatową Pastuszka, zdolność prowadzenia, a właściwie przerywania narracji, wielokrotne rozbijanie obrazów rzeczywistości tej wizyjnej i tej realnej, rozdwajanie jaźni bohatera, ale to wszystko służy tylko demaskowaniu kłamliwego i ciągle okłamującego się własnego „ja" Kortedali. Brak jest autorskiej kontroli w uszeregowaniu obrazów, rozdziały mogłyby zostać poprzestawiane, a chaos zdarzeń pozostałby ten sam. Wewnętrzna dezintegracja bohatera posunęła się tak daleko, że nie może on stanowić żadnego odniesienia w ocenie realnego świata. I właściwie dylemat, czy alkoholizm Kortedali jest wynikiem nieprzystosowania, czy nieprzystosowanie jest skutkiem pijaństwa, nie znajduje rozwiązania. Błędne koło, jak w powiastce filozoficznej Saint-Exupery'ego (niektórzy nazywają ją bajką), gdzie Mały Książę mimo usilnych starań, nie może zrozumieć powodów pijaństwa samotnego mieszkańca odległej planety.

Alkoholizm bohatera *Dobranocy* jest właściwie niewytłumaczalny i przez to literacko bezcelowy. To samo co Pastuszek napisał w obszernym tomie, ktoś inny przekazał w krótkiej opowiastce. W powieści bowiem zabrakło ukazania wielkości dramatu człowieka upadłego i zniewolonego alkoholem. Jego dramat staje się jałowy i monotonny, więc przestaje być dramatem. Recenzenci przy omawianiu *Dobranocy* przywoływali *Pod wulkanem* Malcolma Lowry'ego, tylko że u Pastuszka ucieczka w alkoholizm jest pozbawiona tej wymowy, gdyż jest nie dynamiczna, Kortedala po prostu trwa w schizofrenicznym lęku przed życiem, co — wobec braku głębokiej motywacji psychologicznej — nie przekonuje.

Profesor Antoni Kępiński napisał w *Lęku: Najpierw boimy się tego, co na zewnątrz nas, a w końcu tego, co w nas.* Kortedala boi się rzeczywistości, boi się też siebie — wszystko zabija alkoholem, ale Pastuszek nie ukazał nam procesu dochodzenia do tego stanu trwania, stanu bezpieczeństwa, bezczasu, jaki daje wódka. Alkohol powoduje odblokowanie procesów hamujących, pod jego wpływem możemy przyznać się do tego, jakimi właściwie jesteśmy, lub też wybrać jedną z ról, o odegraniu których od dawna marzyliśmy. Kortedala boi się przyszłości, więc nie ma marzeń, chce uciec od przeszłości, zerwać z nią, bo jej też się boi i przynajmniej w retrospektywnych wizjach stara się poprawić obraz własnego zachowania. Kompleksy, którymi obdarzeni byli bohaterowie opowiadań Pastuszka — tutaj zostają ujawnione.

Infantylność Kortedali, brak jakiejkolwiek samodzielności można tłumaczyć wyłącznie nieprzezwyciężonym kompleksem ojca. Kompleks ten terminował postępowanie Józefa Monety, bohatera dwóch tytułowych opowiadań *Łowcy gołębi* i *Zgubiłeś mnie w śniegu*. W *Dobranocy* bohater przejmuje cały alkoholiczny genotyp ojca. Kompleks ojca jeszcze bardziej ujawnia się w doborze dziewczyn Monety i Kortedali. Gruba Maria to przecież uosobienie cech matki nieobecnej w dzieciństwie. Kobiety Monety-Kortedali są opiekuńcze, zaborcze, fizycznie przesadnie dojrzałe, o niezaspokojonym popędzie seksualnym i wręcz nachalne ze swoim opiekuństwem i kobiecością. To kobiety przejmują wodzowską rolę, one podejmują decyzję za literackich bohaterów Andrzeja Pastuszka.

Andrzej Kortedala z *Dobranocy* przejął psychiczne cechy Józefa Monety z dwóch opowiadań. Moneta też bał się świata i przyszłości. Jego życie to ucieczka przed samym sobą, przed podejmowaniem decyzji i odpowiedzialności. Józef Moneta i inni bohaterowie opowiadań Pastuszka świat traktowali instrumentalnie, stali poza nim. Konflikt wynikający ze zderzenia bohaterów opowiadań Pastuszka z rzeczywistością krytycy tłumaczyli przede wszystkim ich wybijającą się ponad przeciętność wrażliwością. Zapomniano natomiast o niedojrzałości. Ekspansja bohaterów Pastuszka w świat przypomina ukradkowe wchodzenie do sadu księdza po kilka śliwek i szybką ucieczkę; za wielki sukces uważają oni kradzież dwóch bułek w sklepie samoobsługowym. Ta zabawa to najlepszy przykład niedorosłości. A gdzież tu nadwraż-

liwość? Alkoholizm Kortedali to tylko pogłębienie i uzewnętrznienie cech lękowych, które już występowały u Monety. Skąd się w nich brał ten lęk przed życiem, infantylność, w której nic z fizjologiczno-psychologicznej fascynacji młodzieńczością i niedojrzałością, co tak pociągała Gombrowicza?

Monetę i Kortedalę łączy wcześnie utracone dzieciństwo i nieprzezwyciężony kompleks ojca. Jeżeli przyjmiemy, że naturalnym, pierwszym młodzieńczym buntem dorastającego chłopaka i jego społeczną inicjacją jest zwycięstwo nad ojcem to Moneta i Kortedala tej inicjacji zostali pozbawieni. Konflikt syna z ojcem, często przy cichym współudziale matki, musi zaistnieć w każdych warunkach. Ten pojedynek, który się nie odbył, został przez Andrzeja Kortedalę przegrany, stąd potem rodzą się i inne przegrane — bez walki, gdyż bohater już został skazany na porażkę, wydał wyrok sam na siebie zabijając w sobie wewnętrzną potrzebę walki. Franz Kafka *(List do ojca)* też nie wygrał pojedynku z rodzicem i faktycznie nigdy nie stał się w pełni odpowiedzialny za swoje losy i czyny, bał się ponosić odpowiedzialność za własne wybory, więc ich unikał. Jeżeli przyjmiemy za Freudem, że pokonanie ojca to symbol pierwszego zwycięstwa nad formacją społeczno-kulturalną, koniecznego do poczucia własnej siły i wartości, to także przyjęcie odpowiedzialności za swoje czyny, wówczas przegranie walki z ojcem lub jej niedokonanie jest zatrzymaniem się przed progiem społecznej inicjacji. I Kortedala, i Moneta tego progu nie przeszli. Trwały alkoholizm zamknął ich w świecie iluzji i marzeń i zabił świadomość tej niewoli. Alkohol nie prowadzi więc do samookreślenia bohatera, do poznania własnej głębi, ale do jeszcze większej dezintegracji. Dzieje się tak dlatego, że proces dezintegracyjny dokonał się już dużo wcześniej, alkohol nie może wzmóc żadnej już siły, jeszcze bardziej natomiast i boleśniej uświadamia zaistniałą porażkę.

Mimowolnie nasuwa się chęć porównania bohatera *Pętli* Marka Hłaski z Andrzejem Kortedalą, jak też poczynienia analogii pomiędzy opowiadaniami Hłaski i Pastuszka. Bohaterowie autora *Pierwszego kroku w chmurach* nigdy właściwie nie rozumieją praw rządzących tym światem i dlatego wzruszają swoją naiwnością i wiarą w świat prawy i szlachetny. Bohaterowie Pastuszka znakomicie zrozumieli i pojęli działanie mechanizmów rzeczywistości i dlatego pozwalają sobie na łowienie gołębi, które kto inny karmi. Twórczość Hłaski to opis procesu wiecznego dojrzewania, wchodzenia w dorosłość, sprawdzania swoich możliwości i wartości w życiu, walka o zachowanie swoich młodzieńczych marzeń, ambicji i planów. Konfrontacja tych idei z życiem rodzi dramat. I to musi wzruszać. U Pastuszka brak „pięknych", pozostali tylko „dwudziestoletni", którym znakomicie się żyje na koszt niezaspokojonych seksualnie, podstarzałych damulek, a ich dążenia i plany są tak iluzoryczne, tworzone dla potrzeb chwili, że sami w nie nie wierzą. W *Pętli* Hłaski — Kuba wybiera samounicestwienie, gdy Krystyna atakuje jego zamknięte drzwi, aby pomóc mu w przeprowadzeniu kuracji odwykowej. W *Dobranocy* sytuacja jest identyczna, tylko że Kortedala, gdy kochana dziewczyna dzwoni do drzwi, po prostu udaje, że nie ma go w domu.

Dobranoc można odczytać bardzo różnie, co udowodnili już autorzy pierwszych recenzji. Nikt jednak nie dostrzega logicznej linii rozwojowej pomiędzy charakterystyką bohaterów opowiadań Pastuszka a Andrzejem Kortedalą, bohaterem powieści *Dobranoc*. Dostrzeżono publicystyczną wymowę utworu (nie pij, bo alkohol pozbawia woli) lub wiwisekcję podwójnego uzależnienia: alkohol plus formacja kulturowa. Andrzej Urbański w „Nowych Książkach" (nr 13 1980) w recenzji zatytułowanej ... *i usypiać i niepokoić* stwierdził, że świat w *Łowcy gołębi* był fałszywy, za to bohater był czysty. Źródło fałszu było poza nim. Interpretując w ten sposób pierwszy tom prozy Pastuszka, *Dobranoc* analizuje w kategorii uwarunkowań moralnych. Prawda, że jest to zapis

upadku, ale na pewno nie moralnego. Dno u Pastuszka jest płytko, bardzo płytko i nawet nie słychać, aby ktoś (a cóż mówić o sumieniu) w nie pukał. Urbański zakończył recenzję podsumowaniem: *Losy takiego właśnie bohatera (i jego myśli zarazem) są chyba zbyt wątłym tematem, by wystarczyło — jeżeli wierzyć w talent i dotychczasowe osiągnięcia Andrzeja Pastuszka — proste ich odczytywanie.* I to nie jest prawdą. Pastuszek nie dał żadnych powodów do wnioskowania, że *Dobranoc* odczytywać trzeba inaczej, nie wprost, że ta powieść stanowi coś więcej niż historię pijaka, który zdobywa się na wypowiedzenie kilku prawd oczywistych, jakich na trzeźwo zapewne by nie powiedział.

Można postawić pytanie, co dalej, Józefie Moneto czy Andrzeju Kortedało? Dalszego losu chyba jednak nie będzie. Obawiam się, że *Dobranoc* to literacki ślepy tor dla Pastuszka. Okazało się, że łatwiej zapisać kilkanaście barwnych, fabularnych miniatur niż w powieści prawie afabularnej ukazać w całej psychologicznej głębi, z obrazem staczania się w walce wewnętrznej i ze światem zewnętrznym, człowieka, który boi się życia i boi się siebie.

Andrzej Pastuszek: *Dobranoc*. PIW, Warszawa 1980.

ANDRZEJ STANISZEWSKI

„RADOŚĆ TWORZENIA"

Twórczość Marka Sołtysika i cała atmosfera intelektualno-obyczajowa związana z jego osobą należą do wyjątkowo wdzięcznych tematów dla krytyków rozsmakowanych w prozie kreacyjnej, warsztatowej, traktujących ją jako najlepsze świadectwo przyszłych dokonań młodego pisarza. W grupie wyróżniających się młodych prozaików, których nazwiska są coraz bardziej znane i wymieniane w codziennej prasie literackiej, Sołtysik nie jest przede wszystkim postacią anonimową. Nawet ci, którzy bezpośrednio nie zetknęli się z twórcą *Sztucznych ruin*, wiedzą skądinąd, że jest on postacią wszechstronnie uzdolnioną, równolegle imającą się wielu fachów i namiętności, uprawiającą płodozmian dostępny niewielu młodym twórcom.

Marek Sołtysik jest twórcą niezwykle płodnym. Po ukazaniu się *Domiaru złego* i *Sztucznych ruin*, następnych pięć jego powieści czeka w poszczególnych wydawnictwach na druk. Jest także, a może przede wszystkim, Sołtysik zdolnym grafikiem, absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Od roku 1975 pracuje w ASP jako asystent. Ten młody prozaik brał udział w wielu wystawach zbiorowych i m.in. w roku 1975 uzyskał wyróżnienie honorowe na wystawie „Portret współczesny (Galeria „Pryzmat", Kraków). Dodajmy jeszcze, że Sołtysik zajmuje się także grafiką książkową i najbliższa jego powieść, jaka ukaże się w „Czytelniku", zawierać będzie jego autorskie ilustracje. Już chociażby z tego diariusza wynika, że nim sięgnął autor *Sztucznych ruin* po laury literackie, dosyć solidnie i efektywnie zbierał doświadczenia graficzne. Zapytany kiedyś w telewizyjnym wywiadzie o znaczenie plastycznych inspiracji w twórczości literackiej, odpowiedział, że te dwie namiętności życiowe wzajemnie się uzupełniają. Proces twórczy dostarcza pomysłów literackim realizacjom, a niektóre wizje pisarskie znajdują odbicie w dokonaniach graficznych.

Sołtysik od kilku lat pisze dużo i wytrwale. Już chociażby z liczby wydrukowanych i przygotowanych do wydania książek widać, że pisanie nie sprawia mu raczej trudności. Jego opowiadania i fragmenty większych utworów sukcesywnie ukazują się w prasie literackiej. Ponadto Sołtysik stale współpracuje z wydawnictwami i wieloma redakcjami, m. in. recenzując książki poświęcone poszczególnym dziedzinom

sztuki. Dwie pierwsze samodzielne pozycje w jego dorobku literackim doczekały się, choć nie zawsze entuzjastycznych, dosyć dużej liczby omówień na łamach prasy. Obecnie trudno mówić o Sołtysiku wciąż jako o debiutancie, gdyż wszystkie okoliczności przemawiają raczej za tym, że w grupie współczesnych młodych prozaików jest to bez wątpienia twórca o największym dorobku i potencjalnie największych możliwościach. Nie dotyczy także autora *Domiaru złego* teza, że druga książka jest decydująca w karierze pisarza, że w niej dopiero naprawdę pokazuje, co jest wart.

Kreacja i polifoniczność *Domiaru złego* uległa pogłębieniu wprawdzie w *Sztucznych ruinach*, ale genetycznie biorąc jest to w dalszym ciągu ten sam typ przekazu literackiego, przygotowany z myślą o czytelniku wyrobionym, przygotowanym na stylistyczne i autotematyczne wtręty wprowadzane w spreparowaną namiastkę klasycznej fabuły realistycznej. Warto już na wstępie zaznaczyć, że gruntownie uległa zmianie nasza perspektywa patrzenia na dorobek prozatorski młodych twórców z Sołtysikiem, Andermanem i Ogińskim na czele. Zawsze w tych debiutanckich dokonaniach poprzedników szukaliśmy odpowiedzi na pytanie: co wstępujący w szranki pisarskie młody człowiek miał do powiedzenia? Teraz gnębi nas problem, wymagający odpowiedniego przygotowania: jak młody twórca przedstawia świat widziany przez niego? Jakże łatwo w takiej sytuacji machnąć ręką na cały dorobek młodych prozaików, odmawiając ich utworom jakiejkolwiek wartości poznawczej, przypisując im wyłącznie estetyzujące wprawki stylistyczne jako wyłączną wartość czasami ponad trzystustronicowych utworów.

Domiar złego Sołtysika doczekał się wielu takich zarzutów. *Chyba* najostrzej potraktował go Zbigniew Irzyk w artykule o znamiennym tytule: *Błazenady* („Kierunki" nr 36, 1977), pisząc: *Witana entuzjastycznie i zestawiana pochopnie z oryginalną prozą Kazimierza Truchanowskiego (kudy Sołtysikowi do rangi pisarskiej i talentu autora „Młynów bożych"), na dobrą sprawę stanowi tylko prawdziwy „domiar złego" dla przypadkowego jej czytelnika. Nic to, że okrutnie nudna, że nie sposób jej streścić ani zrozumieć, a tym bardziej jakoś przeżyć (...) Nic, że w ramach przyjętych konwencji tzw. powieści kreacyjnej jest również okropnie przegrana, dziwnie nieporadna kompozycyjnie, miejscami wręcz kaleka językowo. Że w całych partiach, mimo swojego zacięcia zabawowo-parodystycznego, przypomina bardziej dzieła „małych realistów" spod kiosku z piwem, niż ukazuje jakby w sposób groteskowy sytuację artysty we współczesnym świecie.* Cytat ten może w pewnym sensie służyć jako typowe oskarżenie stawiane młodej prozie, kreacyjnej w swojej istocie. Krytyk przyzwyczajony do prozy realistycznej, uświęconej kanonem lektur szkolnych, już na wstępie degraduje do rzędu nieudaczników tych, którzy na dobrą sprawę nie zdążyli się jeszcze wypowiedzieć. Chciałoby się zapytać Zbigniewa Irzyka o to, czy potrafiłby np. „streścić" kilka utworów z tzw. wielkiej światowej literatury autotematycznej, których przecież nie sposób wyeliminować z kanonu, ale których istota nie polega przecież na klasycznym układzie ciągu przyczynowo-skutkowego. Dlaczego wymieniony krytyk i wielu jemu podobnych w zakresie zarzutów stawianych książce Sołtysika nie chce traktować historii pobytu Herberta w miejscowości Nienależyte jedynie jako pretekstu do przebywania w świecie wymyślonej przez narratora fantazji, starając się przede wszystkim w tej alegorycznej opowieści, pokazującej bohatera obracającego się w kręgu własnych doświadczeń, szukać na siłę relacji do rzeczywistości pozaliterackiej, co jest zabiegiem w tego typu literaturze, z góry skazanym na niepowodzenie.

Sztuczne ruiny doczekały się już o wiele bardziej interesujących, dodajmy, fachowych, omówień, głównie za sprawą Mariana Stali (*Autentyczność i sztuczne światy*, „Student nr 4, 1980) i dwukrotnie Marka Różyckiego *Głos w dyskusji*, „Tygodnik Kulturalny nr 8, 1979; XYZ, „Literatura nr 18, 1979). Obaj młodzi krytycy zwracają uwagę na wartość stylizacyjno-kreacyjnych zabiegów literackich Sołtysika zarówno w *Domiarze złego*, jak i w *Sztucznych ruinach*. M. Różycki w „Literaturze" uznał logiczny, wewnętrznie umotywowany kontakt obu powieści Sołtysika, pisząc m.in.: *Druga powieść nie stanowi w stosunku do debiutu jakiegoś istotnego novum. Utwory owe cechuje bowiem daleko posunięta identyczność rozwiązań, zarówno formalnych, jak i fabularnych. Sposób konstruowania osi fabularnej w programowo bezkształtnej plazmie słów i obrazów. W obu powieściach głównym tematem jest statut artysty w otaczającym go świecie. (...) XYZ przy konstruowaniu powieści świadomie posługuje się materiałem umownym, złożonym z literackich stereotypów (...). Pisarz parodiuje stereotypy, zużyte „tworzydła", ograne schematy fabuły powieściowej. Przyjmuje postawę prześmiewcy. Można też jego powieść traktować jako głos w dyskusji na temat współczesnej prozy (...).*

Idźmy zatem dalej tropem wyznaczonym przez M. Różyckiego, dodatkowo utwierdzonym przez M. Stalę, że nastawienie na sztukę, artystyczny, polifoniczny popis w powieściach Sołtysika decyduje nie tylko o sposobie mówienia jego bohaterów, ale ma ważny wpływ na konstrukcję przedstawianej rzeczywistości.

W utworach Sołtysika dochodzi do autentycznego przeciwstawienia się klasycznym przyzwyczajeniom czytelniczym przejawiającego się chociażby w tym, że młody twórca nie wodzi na pasku myśli swoich odbiorców, nie aspiruje do roli mentora. Jego „doraźnie myślący" narrator swoje zadanie pojmuje inaczej, wyraźnie pragnie, by czytelnik był jego partnerem w dyskusji i w miarę bezbłędnie rozszyfrowywał jego intencje. Interpretując powieści i opowiadania Sołtysika warto i należy pamiętać o dewizie, którą stosowano przy odczytywaniu powieści Berenta: „Berent nie rozstrzyga tylko przedstawia, nie agituje — tylko tworzy". *Domiar złego*, a głównie *Sztuczne ruiny* stanowią w całości konfrontację różnych punktów widzenia i różnych stanowisk literackich i tzw. ogólnożyciowych. Nie ma jednakże w fakturach tych utworów klasycznego narratora—przewodnika, który by wskazywał czytelnikowi drogę wśród różnych propozycji i różnych wartości. Czytelnik ma w powieściach Sołtysika wolność wyboru i pomiędzy treściami płynącymi z fragmentów diariusza, kiczowatej powieści czy wręcz moralitetu o ambicjach ogólnospołecznych. Na podstawie tych dwóch utworów już można Sołtysikowi przypisać miano niezłego stylisty pobierającego nauki u najlepszych mistrzów pióra. Nie będzie przesady, jeżeli powiemy, że ambicją młodego pisarza było nawiązanie do praktyk pisarskich Gombrowicza, Schulza, Witkacego. Nie zawsze te stylistyczne nawiązania są udane, ale ważna w tym przypadku jest idea postawienia sobie takich ambicji. I tak, jak u tych mistrzów, najważniejszą kwestią jest przeciwstawienie się powszechnym gustom literackim, tak Sołtysik w swoich *Sztucznych ruinach* (już sam tytuł na to wskazuje) wprowadza klasyczny opis realistyczny, by zaraz skompromitować go surrealistycznymi fantasmagoriami, albo w połowie rzeczywiście banalnej i nudnej fabuły (o to przecież chodzi, żeby była piekielnie odrażająca) wprowadza automatyczne zadumy nad własnym procesem twórczym. I nie wiadomo, gdzie prawda, a gdzie fałsz, chciałoby się powiedzieć na wspomnienie naszych głośnych sporów literackich, od czasów Juliusza Słowackiego począwszy.

Wszystko, co w *Sztucznych ruinach* się pojawia, traktować należy jako element dyskusji z określoną tradycją literacką. Ową dyskusję należy jednak potraktować dosyć specyficznie. Nie polega ona bowiem na wprowadzeniu do utworu wymiany zdań na tematy zasadnicze, interesujące w danym momencie pisarza i potencjalnego czytelnika, tak jak się to dzieje w tradycyjnej powieści, w której podmiot autorski zmierza do narzucenia czytelnikowi swojego punktu widzenia. W *Sztucznych ruinach* perorujący Sylweriusz Damgr, szukający w mitycznych Oma-

dnicach zgubionego sensu swej twórczości, musi za każdym wystąpieniem doznać w naszych myślach pewnego przefiltrowania swoich idei. Zawsze bowiem w fakturze powieści Sołtysika znaleźć można wskaźniki nakazujące dystans wobec jego głosu. Najczęściej będzie to, tak ulubione przez Sołtysika, żonglowanie stylami i konwencjami literackimi. Szukając prawdy i zmyślenia w tej twórczości musimy zarazem odpowiedzieć na pytanie, która z zastosowanych prób literackich, owych nie lubianych przez krytykę wprawek stylistycznych, niesie ze sobą największy stopień prawdopodobieństwa i intencji pisarza o charakterze pozaliterackim. Dodajmy nadto, że świat przedstawiony w *Domiarze złego* i *Sztucznych ruinach* nie jest pokazywany z zewnątrz, zarysowany jest tak, jak go widzą poszczególni bohaterowie. Ich punkt widzenia, doraźny choćby i zamazany, czyni Sołtysik obowiązującym. Dlatego czytelnik poznaje powieściowy świat razem z jego fikcyjnymi bohaterami, a pisarz rezygnuje z przekonania o tym świecie racjonalnej wiedzy ogólnej. I w tym momencie dochodzimy do tak ważnej dla powieści Sołtysika kwestii językowej, warsztatowego potraktowania całego tworzywa słownego. Jeżeli pisarz ogranicza się w swoim utworze do prezentacji punktów widzenia bohaterów, to język, w którym prezentowane będą ich myśli, musi logicznie odpowiadać całemu ich jestestwu. Narrator mówi tak, jakby mówili bohaterowie (z Damgrem na czele), gdyby zostali bezpośrednio dopuszczeni do głosu. Znów odwołując się do tradycji naszej literatury narodowej, powiedzmy, że narrator posługuje się ich językiem potencjalnym. Oto fragment stylizowanego listu miłosnego, którego autorem jest znany skądinąd Józef Wolkuski: *Nie wyobrażałem sobie, jak można by pomóc Damgrowi, to znaczy wyobrażam sobie, powrót, powrót by go uzdrowił (...). Opiekuńczy to on jest — aż nadto... Notabene — czy dla ciebie, Aniu, też był taki? Zdaje się, że nie... co? Coś mu się stało. Poza tym przytył. Nic dziwnego. Kolacje jadamy, oczywiście przy telewizorze, „który patrzy na nas", tuż przed dziennikiem, kolacje są pożywne, smaczne, zwykle gorące. (...) Wybacz, Aniu, te złośliwostki, ale, jak widzisz, co rusz okoliczności im sprzyjające. Trzeci dzień pobytu — i gna mnie do ciebie, do domu, Aniu, do nas. Przemęczę jednak jeszcze przynajmniej tydzień — czyli tyle (...).*

Każda strona powieści Sołtysika powinna być czytana z podręcznikiem literatury klasycznej pod pachą, bo każda zawiera odwołanie do jakiegoś uświęconego tradycją stylu literackiego, do wyświechtanego motywu pisarskiego albo wręcz stanowi otwartą polemikę z wartościami, które uznano za bezcenne, jak choćby ów Wolkuski, tak różniący się od owego Prusowskiego pana Stanisława, tak bardzo wychowanego i mądrego, marzącego o spełnieniu idealnej miłości. Dla Sołtysika każda z takich aluzji literackich stanowi naturalny przyczynek do dialogu pośredniego z dziełami przeszłości, z prądami i stylami literackimi. Z reguły nie polegają na bezpośrednich przywoływaniach, np. przez przytoczenie tytułu czy nazwiska, ale są typowymi „cytatami struktur". W tym zabiegu literackim plastyczne zamiłowania Sołtysika odgrywają ważną rolę. Szczególnie w partiach opisowych, podszytych ironią i groteską, wyraźnie widać upodobania i wrażliwość kolorystyczną grafika i prozaika. Oto początek rozdziału III *Sztucznych ruin*, zatytułowanego *Ulewa; obserwacje i bułka Golawy:*

Wiatr świszczał, gwizdał, rzępolił srogo, bełkotał. A nade wszystko po swojemu działał — wyzwolony. Niósł z sobą, aby niebezpiecznie było gdzie je porzucać, części garderoby, kolorowe pisma — wszystko to pozostawione beztrosko na balkonach i loggiach — obluzowane dachówki nawet. Krążyły w łzawym powietrzu Omadnic, szalały w straszliwym nieodpowiedzialnym tańcu — przedmioty. (...) Jakieś zupełnie zdezorientowane, pozbawione instynktu samoobrony dziecko siedziało w otwartym oknie i, mimo coraz się przylepiających do twarzyczki strzępów gazet i szmat wszelakich, naśladowało terkotliwie dźwięki wywołane strzelaniem z śmierć niosącego natychmiast karabinu; dźwięki, których nigdy słyszeć „na żywo" nie mogło; dźwięki okrutne i wstrętne.

Rola, jaką wyznacza Marek Sołtysik w swoich powieściach ironii i grotesce, polega na łączeniu na jednej płaszczyźnie elementów różnych stylów. W konsekwencji taka postawa pisarska powoduje, że na oczach czytelnika dokonuje się negacja tradycją ustalonych wartości, skoro np. patos czy uniesienie liryczne bezpośrednio sąsiaduje np. z wulgarnością (por. np. w *Sztucznych ruinach* konteksty, w których pojawia się diariusz czynności Sylweriusza Damgra; rozdział XII tej książki zatytułowany *Nudno;* dialog Ewy i Manulaka w rozdziale XIII *Sztucznych ruin* pt. *I coś tak, jakby poezja w zatęchłej zieleni;* list do Juliusza z rozdziału *Fakty, fakty,* zamykającego drugą powieść Sołtysika). Fabuła *Sztucznych ruin* wobec tych wszystkich zabiegów literackich wydaje się oczywiście skromna i ledwie naszkicowana. To jedynie pretekst do wielkiej polemiki z tradycją literacką. Grupa urzędników pod wodzą Lucjana Szali zbiera wiadomości o życiu miasta i przekazuje je Jarsie, tajemniczemu wielbicielowi literatury faktu. Jarsa nie orientuje się, że informator dokonuje odpowiedniego zabiegu, by podać wiadomości prawdopodobne, ale nieprawdziwe. Fabułę *Sztucznych ruin* można interpretować różnorako, nawet bardzo poważnie, jak niektórzy krytycy, przypisując Sołtysikowi niemal mistyczne dążenie do odkrycia prawdy absolutnej. Wolałbym o wiele skromniejszą perspektywę patrzenia na tę ledwie zarysowaną historyjkę, proponując zrównać ją w prawach i sensach z warsztatowymi zabiegami pisarza. Niech będzie ona potraktowana jako jeszcze jeden przykład żonglowania przez Sołtysika konwencjami i stylizacjami, wątkami i motywami, być może — dalsza twórczość autora *Sztucznych ruin* to ujawni w celu odświeżenia zastanego dorobku obrazowania powieściowego. Jak dotąd Marek Sołtysik sięga do bogatej palety chwytów literackich. W jego powieściach mamy wiele typów ukształtowań językowych. Diapazon stylistyczny *Domiaru złego* i *Sztucznych ruin* rozciąga się od patosu do wulgarności, od liryczności do groteski, od konstrukcji niezwykle wyszukanych do potocznych. Młody pisarz z upodobaniem sięga do archaicznych warstw języka, ale nie stroni także od neologizmów czy wyrażeń gwarowych. Żadnej z tych warstw językowych ne faworyzuje, ale żadnej też nie odrzuca.

Już Marian Stala we wspomnianym artykule w „Studencie" wypomniał Sołtysikowi swoistą staroświeckość. Polegać ona miała na „radości tworzenia niezwykłych zdań", dodajmy, przypominających inne style i epoki literackie. Otóż przy całej swojej nowoczesności powieści Sołtysika także w zakresie kompozycji można określić jako „paradoksalnie tradycyjne." Autor *Sztucznych ruin* przestrzega w swoich powieściach jedności miejsca i czasu, komponuje swoje utwory jako ciąg luźnych scen, ulotnych rozmówek, momentalnych opisów. Czytelnik odnosi wrażenie, że powieść jest przejrzysta i konsekwentna w swojej kompozycji. Jednakże decyduje o tym rytm zmieniających się scen, przechodzenie jednych obrazów w drugie, którą to umiejętność Sołtysik dobrze opanował. I przy tym bezustanna czujność narratora, niekiedy bezpośrednio, na wzór dygresyjnych kreatorów, pokazującego swoje oblicze czytelnikom: *Już czas — powiedziało mu — czas już najwyższy, byś zaczął pisać coś nowego. Nie artykuł, mój stary, nie żaden tam reportaż; nie, nie, ty się do tego nie nadajesz... Opowiadanie? A dajże sobie spokój, nie jesteś w stanie nawet zaznajomić się z bohaterami, nie zdążysz się znaleźć wśród nich, w ich pełnym świecie — i ciach! koniec opowiadania. Właściwie jedno opowiadanie powinieneś pisać rok i wtedy dopiero by mogło być takie pełne; byłoby to opowiadanie, na które stale czekasz. No, byłoby tego może dwanaście albo dwadzieścia stron, tylko wiesz, to byłby cy-ymes, no.*

W programie literackim Sołtysika — można zaryzykować takie

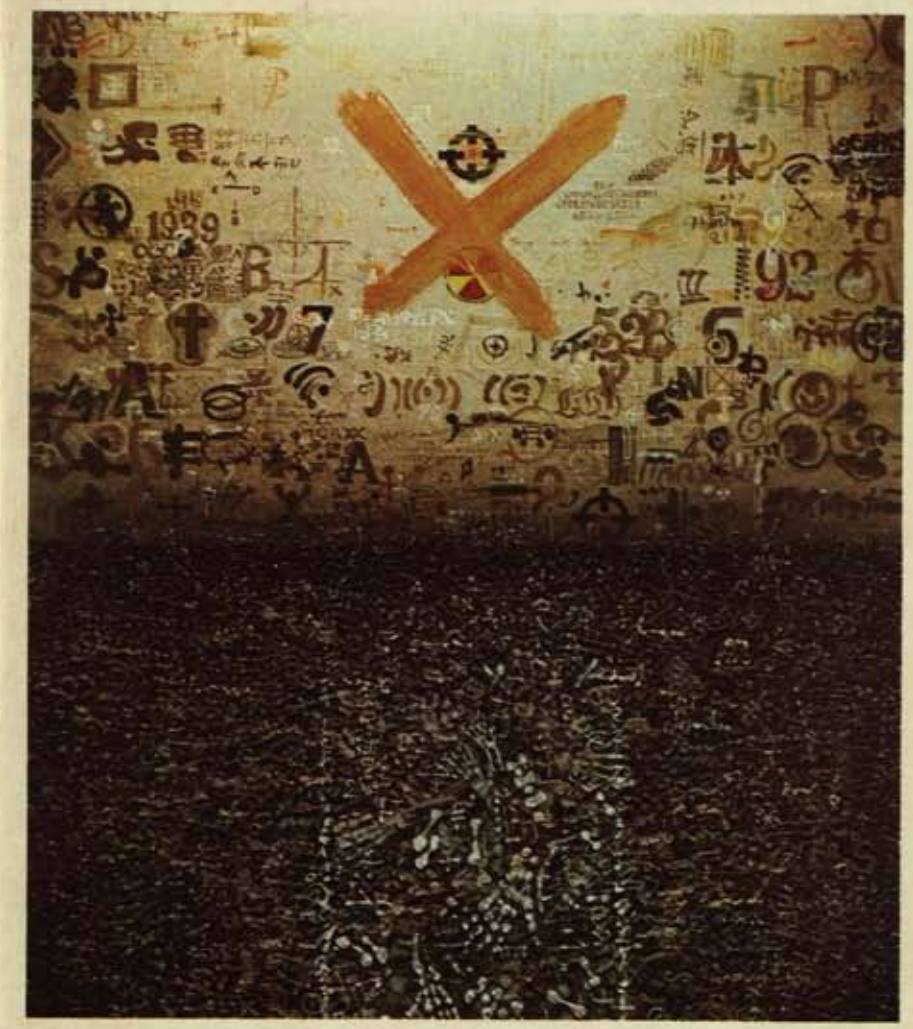
przypuszczenie — była teza uniwersalna: powiedzieć możliwie najwięcej, bez wyraźnej tendencji do klasyfikowania problemów. W *Domiarze złego* i *Sztucznych ruinach* Sołtysik wypowiada się w sposób pośredni, typowy dla wielkich powieściopisarzy naszego wieku. Oczywiście, że pozostaje, jak dotąd, uboższy od nich o zakres poznawczy zagadnień i problemów, które go inspirują i niepokoją jednocześnie. Nie można natomiast odmówić Sołtysikowi łatwości w pisaniu, autentycznej radości wynikającej z tego faktu, tak dostrzegalnej na kartach powieści. Zwróćmy uwagę na to, że autor nie stara się swoich powieści zamknąć jakąś uogólniającą, uniwersalną radą, służącą zarówno czytelnikom, jak i pisarzom. Wręcz przeciwnie — odnosi się wrażenie, że po tych powtórkach ze stylu i konwencji jest jeszcze miejsce na własne indywidualne zdanie każdego z odbiorców. Tak, jakby pisarz chciał „przeszkolić" tego, do kogo adresuje swój przekaz i jeszcze wymagał od niego doraźnie zbudowanego — na kanwie prezentowanych tradycji literackich — własnego poglądu na wartości zastane.

Spróbujmy zatem potraktować powieści Sołtysika, jeżeli nie starcza nam cierpliwości badacza-analityka, jako wielką zabawę literacką. Argumentów na ten typ interpretacji np. *Sztucznych ruin* nie brakuje: stylizacje i parodie językowe, kicz i groteska, odważne sceny obyczajowe i „poważna" dysputa moralna. Tylko, czy każdemu z nas starczy kultury i doświadczenia lekturowego, by zrozumieć należycie intencje młodego pisarza? W tym względzie twórca pozostawia nam jedynie tropy doskonale zamaskowane, podszyte niebezpiecznymi pułapkami: *Tylko uważaj nie leć do świata po ćmiemu; to głupie i nie w twoim stylu. Niechże tak sobie robi ten twój były znajomy, no, wiesz, ten reporter, który chce także napisać powieść i stale dyskutuje o prozie realistycznej, a gdy był w twoim mieszkaniu, z którym musiałeś się rozstać przed tygodniem (te twoje graty pakowane w olbrzymie kartonowe pudła), kiedyś na chwilę wyszedł, żeby naparzyć herbatę, to on w swoim malutkim notesie szybciutko pisał, jakiego koloru są ściany pokoju, jakie w nim sprzęty, wiele okien, jak ty na tle tego wnętrza wyglądasz, w ogóle.*

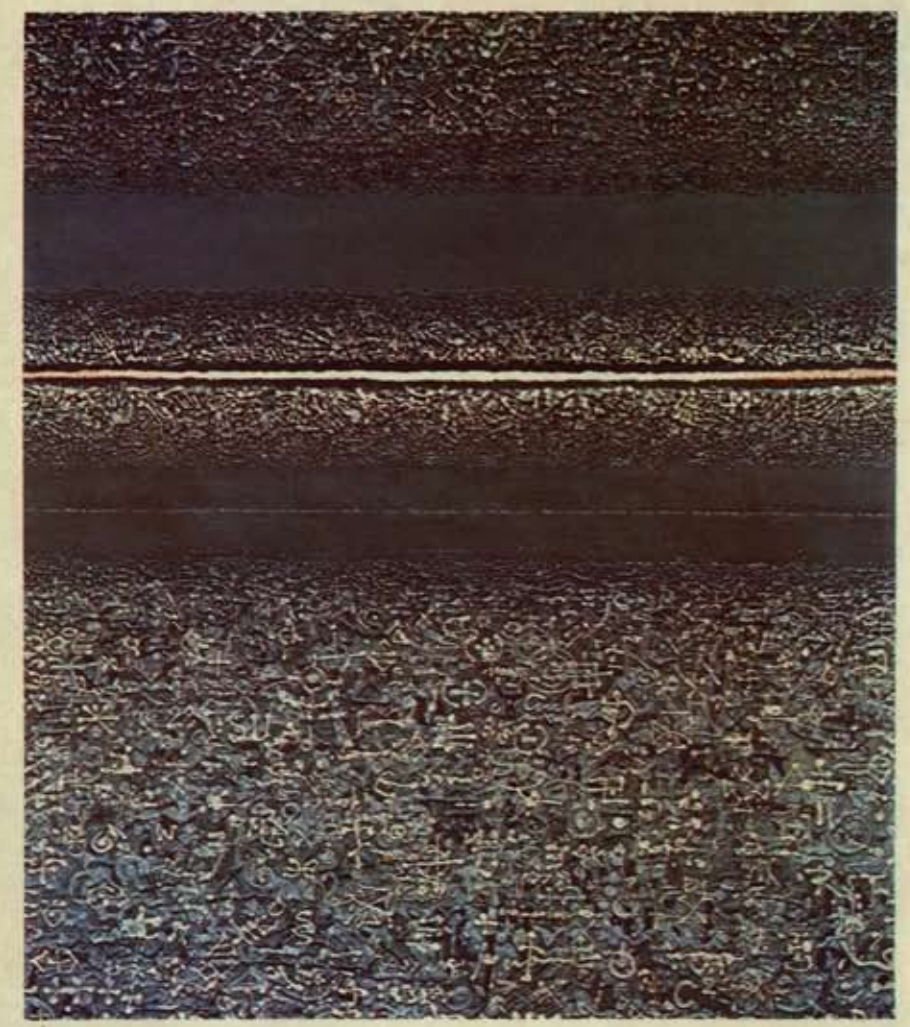
Marek Sołtysik: ***Sztuczne ruiny.*** **Warszawa 1979**

Nie, prawdy o naszej epoce nie przekaże żadna epopea, żadna „Wojna i pokój", żadna dogłębna socjologiczna analiza. Błyski, urywane słowa, krótkie sentencje — to najwyżej.

Czesław Miłosz



Ryszard Lis *QUO VADIS*



Ryszard Lis *BIORĘ NA ŚWIADKA...*

plastyka

RYSZARD LIS

Ryszard Lis (ur. w 1935 r. w Kurowie) studia artystyczne odbył w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na wydziale malarstwa (dyplom 1964 r.). Po ukończeniu studiów osiedla się w Lublinie, gdzie mieszka i pracuje twórczo, uprawiając głównie malarstwo.

Wystawy indywidualne:

1965: salon debiutów (Warszawa), Galeria WDK (Lublin), 1970: Galeria BWA (Lublin), 1971: Galeria BWA (Koszalin), 1973: Galeria BWA (Zamość), sale wystawowe Domu Kultury LSM (Lublin), 1974: Galeria Miejska, Debreczyn (Węgry), 1975: Tokio (Japonia), 1976: Galeria Miejska (Debreczyn), 1980: Galeria BWA (Zamość), 1981: Galeria GWA (Białystok).

Udział w ważniejszych wystawach ogólnopolskich:

1965: I Ogólnopolskie Sympozjum Artystów i Naukowców w Puławach, 1966: Ogólnopolska Wystawa „Eksperyment 66" (Lublin), 1968: Ogólnopolski Festiwal Malarstwa, Grafiki i Rzeźby (Sopot), 1972: Bielska Jesień (Bielsko Biała), 1973: Festiwal Malarstwa Polskiego (Szczecin), 1973: Ogólnopolska Wystawa „Przeciw wojnie" (Lublin), 1976: Ogólnopolska Wystawa „Przeciw wojnie" (Lublin), 1979: Międzynarodowa Wystawa „Przeciw wojnie" (Lublin), 1979: Salon Zimowy (Radom).

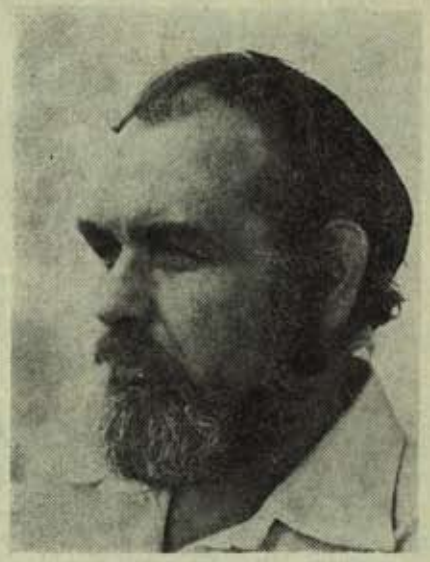
Udział w wystawach sztuki polskiej za granicą:

1973: Montreal (Kanada), 1973: Debreczyn (Węgry), 1974: Essen (RFN), 1974: Brema (RFN), 1975: Tokio (Japonia), 1975: Sztokholm (Szwecja), 1975: Debreczyn (Węgry), 1980: Jassy (Rumunia).

Nagrody:

Ogólnopolska wystawa „Eksperyment 66" (wyróżnienie); Ogólnopolski Festiwal Malarstwa, Grafiki i Rzeźby Sopot, 1968 (I nagroda), Ogólnopolska Wystawa „Przeciw wojnie", 1976 (I nagroda), Międzynarodowa Wystawa „Przeciw Wojnie", Lublin 1979 (II nagroda), Ogólnopolska Wystawa „Salon Zimowy", Radom 1979 (nagroda główna im. J. Malczewskiego); Nagroda Wojewódzka za całokształt pracy twórczej, Lublin 1974. Posiada

prace w zbiorach Ministerstwa Kultury i Sztuki, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, Muzeum Okręgowego w Lublinie, Państwowego Muzeum na Majdanku oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą (RFN, Kanada, Japonia, Szwecja).



Ryszard Lis

×
× ×

Malarstwo Lisa nie jest abstrakcją, jest wykładnikiem pojmowanej rzeczywistości, wizją świata, odczuciem, filozofią. Obsesja, zaduma, protest, retrospekcja, nie wiem. To malarstwo jest hermetyczne, złożone. Temat jest integralny, ale ukryty, wtopiony w materię, w tworzywo, dlatego trzeba długiego obcowania, aby to odczytać. Odnaleźć wartość, drugie dno.

(Marian Makarski, 1970)

×

Przy pomocy doskonale opanowanych środków malarskich i tylko jemu właściwej techniki maluje duże, niemal monochromatyczne obrazy o symetrycznej kompozycji (...) W twórczości Ryszarda Lisa sprawy jednostki ludzkiej ustępują miejsca problemom całych pokoleń i dużych społeczności.

Spotykamy w jego obrazach bezimienne, zagrożone tłumy, znaki i ogólnie zrozumiałe symbole a także rozległe nieokreślone bliżej cmentarzyska.

Dojrzała to sztuka — pełna dramatycznego napięcia a także odrobiny liryzmu. Jest w niej jakieś bardzo osobiste — a może właśnie polskie — przeżywanie historii.

(Márkus Béla, 1975)

×

Lisowi udała się rzecz piekielnie trudna, przed którą co trzeźwiejsi malarze uciekają w rejony masowych spowiedzi przed wydumanymi na doraźny użytek lub totalnie od lat panującymi bożkami sztuki. Spróbował w obrazach zawrzeć swój

bardzo ludzki niepokój jednostki, uwikłanej w groźne sprawy naszej współczesności, gdzie konflikt jest sprawą codzienną, lecz jego następstwa mogą mieć wymiar historyczny. (...) Buduje ów niepokój dramatycznie rozwartą szczeliną jasności między parabolami czerni, brutalnym rozbiciem spokojnej i nasyconej zmysłowym bogactwem powierzchni kształtem z natury swej obcym i agresywnym. Drobne figurki ludzkie, pojawiające się na niektórych płótnach, są na tyle czytelne i na tyle abstrakcyjne, że znacząc funkcjonują równocześnie na zasadzie jednego z wielu elementów formalnych, w sposób niejako anonimowy budujących klimat emocjonalny obrazów, a także ich sens ideowy.

(W. J., 1970)

×

Lis skłania się do poglądu — dokumentując to w praktyce twórczej — że sztuka jest szczególną postacią wyrażania opinii o świecie i jego ludzkich problemach — współczesnych, a także historycznych, rezonujących przecież w świadomości dzisiejszego człowieka. To przeświadczenie każe Lisowi posługiwać się formą symboliczną („krzyże zasługi") i kształtem aluzyjnym, albo tak kombinować abstrakcyjne płaszczyzny, że ich sens znaczeniowy jest w miarę czytelny i nie pozostawia wątpliwości co do intencji autora, który chce przekonać widza, że przebywa on w świecie ciągłego zagrożenia podstawowych wartości egzystencjalnych

(Ireneusz J. Kamiński, 1973)

×

Konsekwentnie stosowana zasada dominanty jednego koloru — ustalonego już w stadium szkicowania, a sprowadzonego najczęściej do stłumionych błękitów lub walorowo zróżnicowanych brązów — przy wyraźnej skłonności do symetrii czynią to malarstwo monumentalnym, bliskim patosowi posągów w najlepszym tego słowa znaczeniu. Sprzyja tej atmosferze maksymalna koncentracja na z góry obranym problemie twórczym. (...) Częstym tematem tego malarstwa jest strefa zetknięcia się antagonistycznych środowisk. Spod miąższystej powłoki wyłaniają się gładkie, obce formy geometryczne, gigantyczne bryły z systematyczną powolnością niszczą wtłoczoną między nie wiązkę materii, a krzyż (często powracający motyw) znajduje swą antytezę w krzyżu miedzianym. Obraz nieustannego zmagania się przeciwieństw, często bez optymistycznego epilogu, zamyka płótno, w którym potężną kulę koloru ziemi przekreśla wypukła bruzda jak z trudem zabliźnione cięcie...

(Andrzej Koziara, 1970)

KRZYSZTOF PACZUSKI

„Kawał człowieka"

Będę pisał o człowieku, którego znam dosyć długo i chyba nieźle. Nie będzie to szkic do portretu. Spodziewam się, iż błędem byłoby także pokuszenie się o jakąś literacką reakcję na malarstwo tego, o kim mowa, albo namawianie samego siebie do stworzenia ambitnego eseju na przykład pod tytułem „Ryszarda Lisa rozmowy z Norwidem" (trzeba powiedzieć, że temat podobnego eseju nie musi być wcale fikcją, a rzecz taka miałaby prawo istnienia). Wreszcie, dzięki swojej niechęci do wszelkich dokumentów, uniknę również pułapki biograficznej paplaniny.

Gdyby natomiast drgnęła we mnie najniższa struna duszy i gdybym zdecydował się ciągnąć nostalgiczne wspomnienia o przyjacielu, musiałbym odłożyć pióro już po pierwszej frazie, brzmiącej mniej więcej w ten sposób: „Ryśka spotkałem w Londynie na Piccadilly Circus. Był smutny, źle ubrany i po przywitaniu poprosił mnie o papierosa". Nic podobnego oczywiście się nie zdarzyło, ani mnie, ani Ryśkowi. Z powyższego obrazka realny jest tylko Londyn i to nie dla wszystkich.

Ale dosyć już o tym, czego nie będzie. Ryszard Lis jest nie tylko malarzem, ale przede wszystkim Postacią. I to chyba daje mi prawo do zanotowania uwag mających charakter osobistych impresji.

×

Z ostatnich jego obrazów utkwił mi w pamięci autoportret. Idealnie uchwycone podobieństwo, głęboka faktura zdradzająca zamaszyste i pewne ruchy pędzla, bardzo klarowna paleta. Charakterystyczne usta uchwycone w najbardziej typowym dla nich wyrazie, ale przy tym wszystkim uderzająco nie te same oczy. Gdzieś tam w nieokreślonym momencie, gdy artysta spojrzał sobie w twarz, lustro powiedziało nieprawdę. Owo groźne spojrzenie, chłodne i wręcz nieprzyjazne, to prawdopodobnie efekt pokornego opuszczenia wzroku. W oczach czai się słabość tego, który patrzy.

×

Sam o sobie potrafi mówić, że dusi się we własnym środowisku, stąd też chętnie sięga po poezję swoich znajomych, a jednemu z nich, którego nie trzeba prosić o przeczytanie wiersza, ufundował niedawno stypendium w wysokości 50 centów miesięcznie, najprawdopodobniej po to, aby wykupić się od podejrzeń, że na poezji się nie zna. A zna się, trzeba przyznać, wybornie. Należy do tych, którzy chcą się wypowiadać w ważnych sprawach, a nie mówią przy okazji bzdur. Sądy formułuje apodyktyczne, a kiedy zwróci mu się na to uwagę, twierdzi, że w nieśmiałości wartościowania sztuki leży kardynalny błąd, który zabija całą krytykę współczesną. Ta nieśmiałość sprawia, że właściwie wszystko nam się podoba i w byle czym dopatrujemy się geniuszu, w każdym, kto zabiera głos męża opatrznościowego, a w każdej zmianie na lepsze — łaski uświęcającej.

×

Ryszard Lis tworzy sztukę groźną.

Sam o sobie powiada: „Nigdy nie będę umiał uwolnić się od tego, co polskie". Temat wojny, tak często przewijający się przez ogromne płaszczyzny jego płócien to pretekst do filozoficznych rozważań na temat człowieka i Boga, śmierci i życia. Jest w nich wszystko: japoński znak śmierci, krzyż, trupie czaszki... Jest w nich to, czego nikt nigdy nie malował i czego nikt nigdy nie pisał — on sam.

×

Znam go jako świetnego psychologa i znakomitego pedagoga, czy może trafniej: przyjaciela młodych. Widziałem, jak traktuje swoich studentów — surowo, bez taryfy ulgowej i widziałem, jak ci studenci w lot chwytają niezrozumiałe dla mnie sugestie, wypowiadane przy korektach ich obrazów.

×

Na ostatnim piętrze bloku w dzielnicy Kalinowszczyzna mieści się ogromna (bo wszystko wokół niego jest wielkie: broda, fajka, płótno) pracownia, gdzie prawie codziennie po obiedzie można zastać psa i jego pana. Powstają tam rzeczy, w których, śmiem twierdzić, mam swój własny udział — tak jak bezsporny udział w tym, co ja zrobiłem i robię, ma właściciel tej pracowni.

Ponieważ moja wypowiedź zdawać się może komuś nader subiektywna, pozwolę sobie zakończyć cytatem. Pewien znajomy, gdy go kiedyś spytałem, co sądzi o Ryszardzie Lisie, powiedział:

— Właściwie nic. Tylko, jak wchodzi do kawiarni, to czuję po prostu, że zjawia się nagle kawał człowieka.

KRZYSZTOF PACZUSKI

...każdy spór o poezję toczy się w obecności ludzi, którzy na nią czyhają.

Czesław Miłosz

---

teatr

SŁAWOMIR MAGALA

Polski teatr studencki jako ukryty ideał kontrkultury

Podstawowe wartości, charakterystyczne dla ruchu kontestacji, określają i determinują kierunek dążeń życiowych w komunach. (...) Jest to świadomy eksperyment na samych sobie. Poszukuje się takich form istnienia, które pozwolą pogodzić wolność ze wspólnotą, zminimalizować w granicach możliwości nierówność oraz płynące stąd frustracje i cierpienia, znieść alienację pracy. Droga do autentycznego życia prowadzi przez samopoznanie, będące zaprzeczeniem jałowego egocentryzmu. Odnajduje się siebie w kontakcie z innymi ludźmi, jakąś ideą, twórczością czy religią. Celem życia jest odbudowa zniekształconej osobowości...

(Aldona Jawłowska: *Drogi kontrkultury*)

SYTUACJA KONTRKULTURY

Większość procesów, zjawisk i wydarzeń, składających się na całości ochrzczone jakimś historycznym mianem, takim właśnie jak kontrkultura, posiada pewien swój ukryty ideał, pewien idealny przedmiot, wartość, typ ładu społecznego albo rodzaj przeżyć. W wypadku kontrkultury takim ukrytym ideałem była komuna twórcza, wspólnota czynna: zaspokajała ona zarówno dążenie do odcięcia się od społeczeństwa ustabilizowanego w ramach obcych instytucji, jak i dążenie do wspólnoty ze społeczeństwem poprzez ścisłą więź w grupie bliskich osób.

W Polsce warunki postawione temu ukrytemu ideałowi spełniał przede wszystkim teatr studencki, a to dzięki temu, że jego istnienie związane było zarazem ze społeczną akceptacją „studenctwa" i jego samodzielnych poszukiwań artystycznych, jak i z pionierstwem przebiegającym w opozycji do establishmentu. Położenie „na granicy" tego, co akceptowalne, i tego, co nieakceptowalne, poczucia nieograniczonych możliwości estetycznych i życiowych, brak wyraźnych ograniczeń narzucanych przez specjalizację zawodową i kontrolę zinstytucjonalizowanego trybu życia — wszystko to sprawiało, że teatr studencki był ogniskiem przeżyć i miejscem, gdzie realizowała się wspólnota

wartości. Wszystkie niemal informacje zebrane przeze mnie w czasie rozmów wskazują na takie pojmowanie teatru studenckiego: ma to być wspólnota, quasi-komuna, najważniejsza grupa, z którą się utożsamiam i która często wykracza poza okres studiów i istnieje nawet wówczas, gdy żaden z jej członków nie jest już studentem. Eksperymenty artystyczne, związane z twórczością teatralną stanowią tylko jeden z aspektów socjalizacyjnej czynności grupy — innym, niemniej ważnym aspektem, jest eksperyment etyczny, moralny, co znajdowało wyraz m.in. w wielu przypadkach komun twórczych lub innych form wspólnotowego stylu życia.

Klasykiem obserwacji uczestniczącej, klasykiem zapisu wykazującego, że te inicjatywy studenckie faktycznie stanowiły, w najszczęśliwszych i największych swoich chwilach, momenty krystalizacji społecznego, pokoleniowego i politycznego przeżycia historycznego, jest Konstanty Puzyna w artykule pt. *Gorejąc nie wiesz*. Już zresztą sam tytuł tego artykułu jest wymownym dowodem ciągłości polskiej kultury narodowej, w której scena studencka, mimo całej prowizoryczności i spontaniczności, zajęła tylko miejsce po poezji romantycznej Norwida, po powieściopisarstwie Andrzejewskiego ujmującego w nośny symbol sytuację powojenną, po — wreszcie — najnowsze wykorzystanie i Norwida, i Andrzejewskiego w filmie Wajdy *Kanał*, przywoływanym także przez Puzynę:

...Znów, otwierają się drzwi, wysuwamy się przez nie jacyś zawstydzeni, nie patrząc na siebie. W ciemnym przedpokoju na stole siedem szklanek ze spirytusem. Tych, które Zbyszek Cybulski zapalał w „Popiele i diamencie" za poległych kolegów. Z głośnika ten sam Norwidowski ośmiowiersz. „Gorejąc nie wiesz, czy stawasz się wolny, czy to, co twoje, ma być zatracone..." Otaczamy stół kołem. W półmroku ktoś bierze mnie za rękę, podając drugą, widzę, jak łańcuch się zamyka. Milcząco patrzymy w płomień. Tak długo, aż zacznie dogasać. Czuję nagły, krótki uścisk dłoni, odwzajemniam ten gest. Wysypujemy się z wolna na schody. Nikt się nie odzywa. Niełatwo się odezwać. Ta wypowiedź teatralna jest czymś więcej niż teatrem. Znikły granice między widzem a aktorem, publiczność stała się elementem spektaklu, wmanewrowano ją w sytuację, w której gra, nawet jeżeli grać nie zamierza. Tak, tu są jedynie uczestnicy [1].

Nieprzypadkowo krytycy polskiej kontrkultury i polskiej sceny studenckiej, Kazimierz Braun i Roman Radomski, powołują się na Stanisławskiego i Brechta. Sądzę, bowiem, że są to dwaj teatralni i kulturalni patroni polskiej sceny studenckiej i w ogóle teatralnych przygód kontrkultury. Stanisławski dlatego, że starał się o naturalistyczną redukcję prawdy ciała, dążył do sprawdzenia idei na własnej skórze artystów. Brecht dlatego, że stawał z całą ostrością, aczkolwiek także z uproszczeniem, sprawę konieczności uspołecznienia estetyki, polityzacji sztuki, połączenia praktyki artystycznej z praktyką polityczną społeczeństwa masowego. I dlatego wypowiedź Brauna, tłumaczącego korzenie wspólnotowego teatru jako ideału kontrkultury, zawiera odnośnik do Stanisławskiego:

Wspólnota, teatr wspólnoty, dotyczy po pierwsze, ustanowienia specjalnych sposobów pracy i więzów między ludźmi w pracy (...) Oczywiście, że łączyło się to ze stworzeniem dobrego klimatu dla pisarzy, z przyjaźniami i dogadywaniem się z plastykami. Jeżeli chodzi o Stanisławskiego, wiadomo, że szczególne więzy łączyły go z Czechowem. W „Reducie" przez całe lata grano

[1] Konstanty Puzyna: *Gorejąc nie wiesz*. „Polityka" z 4 marca 1972.

wyłącznie współczesnych polskich autorów, dopiero potem sięgnięto po klasykę. Była więc współpraca z każdym debiutantem, który się napatoczył, którego wynajdywano i ściągano do teatru. Byli takimi Szaniawski i Żeromski, którzy narodzili się jako dramatopisarze w klimacie „Reduty". Bywała też współpraca z plastykami i muzykami, z naukowcami — przypomnijmy szczególny status Limanowskiego. Chodziło o wytworzenie klimatu, w którym różni twórcy mogliby wnosić do pracy teatralnej swój wkład. Promieniowało to na widownię.

W latach sześćdziesiątych nastąpiła zasadnicza zmiana. Ci wszyscy ludzie, którzy jakby dokoła teatru krążyli, otaczali z daleka jądro, jakim był zespół aktorski, w pewnych wypadkach znaleźli się w samym środku pracy, w polu działania tych sił i napięć, z których powstają przedstawienia. Znaleźli się w tym polu i wytwarzali te siły. Doszli do nie znanych poprzednio, w tej formie, układów współpracy między aktorami i pisarzami czy malarzami, a nawet angażowania się krytyków teatralnych w sam proces pracy scenicznej. Ludwik Flaszen wszedł w sam środek pracy Teatru Laboratorium. Paru krytyków znalazło się w Open Theatre. Do teatrów wchodzili pisarze, plastycy, architekci, muzycy. Powstały wspólnoty. Znacznie łatwiej jest dać z siebie coś wtedy, kiedy staje się to na zasadzie wzajemności, kiedy równocześnie można liczyć na to, że za jakiś bardzo osobisty swój dar otrzyma się od kogoś coś równie ważnego, coś równie intymnego, gorącego. A więc wspólnota obejmowała i płaszczyznę sztuki, i płaszczyznę życia. Obie integralnie się łączyły.

Hasło wspólnota może także kierować myśli ku bardzo szerokim procesem społecznym o zabarwieniu politycznym, czy nawet niekiedy ściśle politycznym i przemianom w wielu różnych dziedzinach sztuki. Wspólnotowość była wtedy (jak mówi Norwid) w „ogólnej atmosferze świata". Weszła do kultury tego czasu. Kultury rozumianej jako całokształt sposobów porozumiewania się ludzi[2].

Roman Radomski zaś, oceniając niewykorzystane szanse społeczne i polityczne polskich teatrów studenckich pisał:

Zbyt szybko nastąpiła amortyzacja RUCHU teatralnego, który miał szansę przekształcenia się w coś znacznie szerszego, miał szansę stworzenia pewnej formacji świadomościowej. Zbyt szybko również dlatego, że każda autentyczna świadomość rodzi się w sytuacji demokratycznego sporu, który jest solą postępu i może zaistnieć wtedy, kiedy możliwość konfrontacji poglądów nie jest krępowana. Wcale nie demonizuję tu zagadnienia demokracji, chodzi mi o sytuację sprzyjającą twórczemu samopoczuciu, sytuację, gdzie świadomość zespołów i jednostek realizuje się w obliczu zadań, które można własną wolą kształtować. Że teatr studencki nie wyartykułował scalonej świadomości kulturowej, być może jest to wynikiem zwyczajnej nieobecności pewnych demokratycznych stereotypów, pewnych przyzwyczajeń w nawiązywaniu kontaktów bez skłonności tworzenia wewnątrz swego ruchu różnych dzielących go giełd ambicyjnych. Z tego powodu konkurencyjność nowych wartości przeczuwanych i niespójnie zgłaszanych do naszej kultury za pośrednictwem teatru studenckiego okazała się zbyt słaba wobec kultur oficjalnych, wobec sformalizowanego trybu organizowania ludzkiej aktywności, wobec nieprzekraczalności tego, co jest produktem wysoko zorganizowanego społeczeństwa, a więc: gotowych wzorów, powie-

[2] Kazimierz Braun: *Wspólnota — kreacja — otwarcie*. W: *Sztuka otwarta: wspólnota, kreacja, teatr*. Kalambur, Wrocław 1977, s. 20—21.

lanych zachowań, spetryfikowanego obyczaju. Wiadomo, wspólnota może się zadzierzygnąć tylko w procesie, w procesie dochodzenia do niej. To jest tak, jak w wierszu Brechta:

> *Wieczór. Obok w dwu łodziach*
> *przepływają dwaj nadzy*
> *chłopcy. Wiosłując obok siebie*
> *rozmawiają. A rozmawiając*
> *wiosłują obok siebie*[3]

Sprzeczność wewnętrzną ukrytego ideału kontrkultury można zatem objaśnić następująco: ideał ten składa się z wizji autentycznej więzi społecznej, tworzonej spontanicznie i świadomie zarazem, i pozwalającej na wszechstronne zachowania jednostki bez ograniczeń nakładanych przez taki rodzaj zinstytucjonalizowanej więzi, który preferuje pewne tylko zachowania i pewne tylko grupy zachowujących się. Jest rzeczą jasną, że w warunkach realnych globalnego społeczeństwa współczesnego wizja ta musiała pozostać ograniczoną obszarem i okresem trwania poszczególnych eksperymentów „wyspą", i że nawet ci, którzy w kontrkulturze uczestniczyli, musieli zdawać sobie sprawę z faktu, że ich dalsze istnienie w społeczeństwach organizowanych przez państwa nowożytne wymaga zachowań, wobec których nakazy i normy kontrkultury są neutralne lub wręcz negatywne. Tak więc w społeczeństwie kapitalistycznym musieli zajmować się zdobywaniem pozycji ekonomicznej, zaś w społeczeństwie socjalistycznym — wykazywaniem minimum posłuszeństwa wobec obowiązujących norm politycznych.

Dlatego w teatralnych realizacjach posługiwano się często brechtowską stroną równania: w przypadku Brechta mieliśmy bowiem do czynienia z wyraźną świadomością gry politycznej i z rozpisaniem na poszczególne sceny oraz chwyty estetyczne pewnego typu politycznej propagandy; wyrafinowanej, ale agitacyjnej, nie estetycznej sensu stricto.

Kontrkultura zatem tworzona była przede wszystkim w oparciu o te same zasady, na których w historii kultury europejskiej tworzone były „subkultury" oraz podejmowane incjatywy „spoza" repertuaru inicjatyw, przewidywanych przez akceptowane wzorce kultury. Szkłowski stwierdził ongi, że jednym z podstawowych procesów twórczych zachodzących w kulturze jest „kanonizacja form peryferyjnych". I tak właśnie proces zaszedł, albowiem incjatywa młodych twórców skierowana została w kierunku „polityzacji kultury". Nim jednak proces ten opiszemy — co uczynić należy, gdyż w tym zakresie polski teatr studencki zarówno jest, jak i nie jest elementem kontrkultury (jest — jeżeli o polityzację idzie, nie jest — jeżeli przez polityzację rozumieć wyłącznie nastawienie na i działanie ku politycznemu przekształceniu społeczeństwa) — przyjrzyjmy się warunkom obiektywnym tej polityzacji. Zadajmy sobie mianowicie pytanie: czy faktycznie trójkąt państwo-społeczeństwo-kultura jest tak dobrze zintegrowany w przypadkach współczesnych, zarówno zachodnich, jak i socjalistycznych, jak się to wydawało twórcom kontrkultury? A może przeciwnie: czy przypadkiem nie mamy tu do czynienia z niezbyt dobrze zintegrowanymi elementami „hierarchii wartości" działających na poziomie podstaw materialnych ram społeczeństwa, na płasz-

[3] Roman Radomski: *Trudna wspólnota*. W: *Sztuka otwarta...*, op. cit., s. 181—182.

czyźnie obywatelskiej polis, czyli instytucji politycznych i wreszcie na poziomie kultury? Jest to trójpodział pochodny wszak od marksowskiego rozróżnienia bazy, nadbudowy i świadomości społecznej, z tą różnicą, że świadomość społeczna zostaje zastąpiona społecznymi instytucjami „produkującymi" elementy kultury, a wszystkie trzy elementy wyróżnione — baza, nadbudowa, świadomość-kultura mają swoje świadomościowe regulatory ideologiczne.

Tak np. stawia sprawę Daniel Bell w swoich rozważaniach nad kulturalnymi sprzecznościami kapitalizmu. Przedstawia on społeczeństwo jako konglomerat powiązanych ze sobą naprędce, z historyczną „przypadkowością", najróżnieszych poczynań. W skład tego konglomeratu praktyk społecznych wchodzić ma praktyka ekonomiczna i technologiczna (która prowadzi do wykształcenia się struktury społecznej), praktyka polityczna (która prowadzi do utworzenia specyficznych form polityczno-prawnej polis) oraz praktyka kulturotwórcza (i ta ostatnia prowadzi do wykształcenia się kultury). Obrazowo rzecz traktując, możemy powiedzieć, że w teatrze Bella grają trzy różne utwory naraz, a wejścia poszczególnych aktorów na scenę i włączanie się autorów trzech utworów splatają się w nieprzewidywalny sposób. W teatrze Marksa natomiast odgrywany jest jeden, polifoniczny dramat, rozpisany na liczne głosy umieszczone na różnych „planach" scenicznych, i powiązane ze sobą siecią zależności, przebiegających niczym sznurki do marionetek, aczkolwiek nie zawsze są to zależności przyczynowe, a więc nie zawsze sznurki idą bezpośrednio do ukrytego „manipulatora". Jest jeszcze jedna różnica między teatrem Bella a teatrem Marksa, jeżeli już pozostaniemy przy metaforze teatralnej: w teatrze tego pierwszego musimy niejako wierzyć aktorom „na słowo", podczas gdy w teatrze Marksa możemy sami, na skutek obserwacji sposobu wyprowadzania na scenę i pewnych wskazówek niezależnych od tego, co aktor mówi, wyrobić sobie pogląd na jego rolę i cele. Krótko mówiąc w maszynerii teatralnej Marksa nie ma żadnego urządzenia, które zakazywałoby takie „niezależne" oceny.

Nie znaczy to, że oglądanie spektaklu bellowskiego nie ma sensu: w szczególności możemy zauważyć, iż dostrzega on zastanawiającą niewspółmierność między ekonomiczno-społeczną odwagą, polityczną śmiałością i szybkością działania gospodarczo-politycznego burżuazji, a jej nieudolnością w zakresie kaptowania zwolenników w sferze kultury (w sensie bellowskim), wahaniem przed wypowiedzeniem się za tym co nowoczesne, eksperymentalne, niekonwencjonalne. Więcej, w sferze ekonomicznej i politycznej błyskawicznie pokonano zwolenników „ancien regime'u", ale mimo długotrwałych wysiłków nie zdołano pozyskać twórców, czyli producentów w dziedzinie kultury. A przynajmniej — nie do końca. Spostrzeżenie to jest ciekawe, ale tylko częściowo słuszne. Bell sądzi, iż z faktu, że np. Baudelaire, Rimbaud czy Jarry nienawidzili burżuazji i wypowiadali się o niej krytycznie, a także z faktu, że odrzucali w życiu praktycznym, codziennym, burżuazyjny styl życia, wynika, iż między rewolucją ekonomiczną i polityczną wprowadzoną przez burżuazję istnieje związek, natomiast między dwiema powyższymi a rewolucją estetyczną i kulturalną wprowadzoną w życie przez awangardy literacko-artystyczne nie ma żadnego związku, a w szczególności nie ma takiego związku między sferą zsynchronizowanej klasowo polityki a zsynchronizowanej ideologicznie kultury. Ale i w wypadku gdy zdecydujemy się na inny rodzaj polemiki z Bellem i zgodzimy się, choćby prowizorycznie, z niezależnością działań w „kulturze" od praktyki gospodarczej, to i tak pozostaje jeszcze kwestia wymiernych rezultatów „buntu" bohemy, stopnia faktycznej niezgodności propozycji artystycznych i ideologicznych awangardy artystycznej z postulatami ideologicznymi, z dopuszczalnymi na gruncie społeczno-ekonomicznymi postawami, które przy całej odmienności od powszechnie przyjmowanych nie muszą w niczym naruszać porządku prawno-politycznego. To właśnie miał na myśli Walter Benjamin, gdy pisał:

...mieszczański aparat produkcyjny i publikacyjny może sobie przyswoić lub wręcz propagować całe mnóstwo rewolucyjnych tematów, tym samym bynajmniej nie podważając w poważniejszym stopniu własnej egzystencji czy egzystencji klasy, która nim włada. W każdym razie jest to zjawisko o tyle prawidłowe, o ile aparat ów jest zaopatrywany przez rutyniarzy, choćby nawet mieli to być rewolucyjni rutyniarze [1].

Odrębnym zagadnieniem jest możliwość „koordynacji", czyli kontrolowanej zmiany społecznej — takiej właśnie, jaką postulowali zwolennicy kontrkultury. Dla marksisty problem koordynowanej zmiany społecznej to kwestia przygotowania i przeprowadzenia rewolucji, która pozwoli na dostosowanie politycznej nadbudowy do ekonomicznej bazy. Kwestia kultury i ideologii jest wówczas kwestią instrumentalną ze względu na projektowane przeobrażenia społeczne. Albo — jak w przypadku rewolucji „państwowej" — zmiana społeczna jest „planowanym rozwojem", w trakcie którego unika się napięć związanych z nierównomiernością klasowych „przydziałów" w sferze gospodarczej i politycznej. Kwestia kultury jest wówczas bardziej złożona, ponieważ poza wykorzystaniem natury instrumentalnej, zwłaszcza w sytuacji walki ideologicznej z przeciwnikiem politycznym zewnętrznym i wewnętrznym, istnieje możliwość nieinstrumentalnego potraktowania praktyki artystycznej czy poznawczej.

I otóż w Polsce powojennej wszystkie, najbardziej nawet znaczące zmiany kulturowe odbywały się w ramach istniejącej struktury społecznej i politycznej, a nawet zmiany polityczne nie wychodziły zdecydowanie poza ustalony model ideologiczny, co znaczy, że możemy w tym przypadku mówić właśnie o rewolucjach „państwowych". Jak więc wygląda u nas odpowiedź na pytanie o możliwą koordynację poczynań rewolucyjnych w różnych dziedzinach rzeczywistości społecznej, pytanie, które zadajemy sobie, by móc rozpatrywać kontrkulturę i teatr studencki jako fragmenty ruchu społecznego zdążającego do zmiany status quo? Jest to w gruncie rzeczy pytanie dwojakie: o to, jakiego typu wartości winny być uwzględniane przede wszystkim w projektowaniu i konstruowaniu ładu społecznego i jakie są dozwolone przy koordynowaniu zachowań w różnych sferach praktyki społecznej. Odpowiedzi typu aforystycznego, że na przykład najwyższą wartością jest człowiek, albo praca, nie są rozwiązaniem, ponieważ nie dają się przełożyć na język ekonomisty, polityka ani działacza kultury w sposób zadowalający.

Jak na tym tle sytuował się polski teatr studencki?

NONKONFORMIZM JAKO IDEA

Omawiając kształtowanie się środków wyróżniania dynamiki emocjonalnej grup składających się na współczesne społeczeństwo polskie i funkcjonowanie tych środków w ramach instytucjonalnych, zwrócić należy uwagę na dwie przynajmniej okoliczności: na sztywność kontroli systemu dystrybucji kultury

[1] Walter Benjamin: *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 55.

i na uboczne z punktu widzenia dystrybutora i decydenta skutki awansu kulturalnego rozumianego jako maksymalizacja uczestnictwa w konsumpcji kulturalnej. Kontrola polega — z grubsza rzecz biorąc — przede wszystkim na administracyjnej spoistości nadzoru społecznej konsumpcji kultury, ale także na starannym i zhierarchizowanym premiowaniu twórców: w obu przypadkach chodzi o selekcję i o kształtowanie rozwoju kulturalnego danego społeczeństwa i minimalizację determinant tego rozwoju, które znajdują się poza zasięgiem powyższej kontroli (tego typu minimalizacja nie bywa na ogół kompletna — w warunkach polskich przynajmniej na skutek trzech czynników: tradycji narodowych, Kościoła i życia religijnego i niepragmatycznego marksizmu). Kontrola ta ma charakter sztywny; nawet najdalej idące ustępstwa w zakresie tymczasowego przyzwalania na wykonywanie utworów chwytających dynamikę emocjonalną grupy nie oznaczają jej rozluźnienia, mimo że same zespoły ludzkie pracujące nad ową kontrolą są skłonne z niej zrezygnować. Kontrola ma charakter stały — inaczej wygląda sprawa z ubocznymi skutkami właściwego powojennemu społeczeństwu polskiemu awansu kulturalnego dużych mas urbanizowanego i uprzemysławianego kraju (nawiasem mówiąc popularność miernych utworów literackich tego typu co *Konopielka* Redlińskiego czy *Ballada o Januszku* Łubieńskiego polega na nieuświadamianym sobie przez „inteligenta z awansu" dyskretnym apoteozowaniu własnego awansu). Amerykański badacz teatru studenckiego krajów socjalistycznych pisał o polityce kulturalnej w sposób następujący:

Doprowadziła ona do dostarczenia szerokiego asortymentu produktów kulturalnych szeroko powiększonej klienteli. Dzięki intensywnemu popieraniu oświaty podstawowej i średniej wyeliminowano analfabetyzm i stworzono odbiorcę literatury, sztuki i nauki. Dzięki hojnemu finansowaniu i gloryfikacji nauk i sztuk praca na tych polach stała się całkiem atrakcyjna. Poprzez masową dystrybucję i publikację literackich i artystycznych klasyków i poprzez popularyzacje nauki zdobycze kultury światowej i narodowej zostały uprzystępnione masom. A dzięki państwowym subwencjom dla sztuk pięknych, teatrów, wydawnictw i tak dalej, wyższe formy kultury zbliżyły się do możliwości ekonomicznych mas. Niewątpliwie rozpowszechniono także sporo dezinformacji (np. o rzekomej różnicy między nauką marksistowską a burżuazyjną) i niewątpliwie także pominięto poważną część kulturalnej tradycji (np. dzieła Kafki stały się dostępne publiczności czeskiej dopiero w latach sześćdziesiątych, a i wówczas w bardzo ograniczonym zakresie), ale i tak komunistyczna rewolucja odniosła sukcesy w przybliżaniu ludziom kultury [5].

Działając łącznie, oba te czynniki — sztywna kontrola i uboczne skutki tego, co nazwałem „awansem kulturalnym" — doprowadziły do wytworzenia się sytuacji niestabilnej;

a) sztywna kontrola sprawiła, że każdy w gruncie rzeczy przykład inicjatywy twórczej, poza przypadkami marginesowymi, stanowił już potencjalne zagrożenie dla systemu kontroli — pojawiła się więc zarówno tendencja do tego, by inicjatywa twórcza była sterowana i programowana (próby wprowadzenia socrealizmu do kultury polskiej w latach 1949—1955), jak i tendencja, by część inicjatyw neutralizować poprzez ich ograniczanie czasowe i przestrzenne (większość teatrów studenckich miała pozwolenie na kilka przedstawień — w przypadkach kontrowersji musiano zezwolenie to odnawiać przed każdym przedstawieniem, i większość odgrywała swe przedstawienia w niewielkich pomieszczeniach przed ograniczoną widownią);
b) „awans kulturalny" doprowadził do szybkiej polaryzacji „awansowanych" na odbiorców masowych i zuniformizowanych, albo na skutek własnej bezczynności, albo na skutek braku alternatywy i na tych, którzy najbardziej skorzystali na awansie — spontanicznie powstające elity twórcze i wyrafinowaną publiczność kulturalną; co sprawiło, że głód twórczości, głód produktów spoza puli rozdzielanej masowo, stał się dotkliwy i niemożliwy do zaspokojenia przy kontynuowaniu sztywnej kontroli i ograniczonej puli „towarów kulturalnych" — żądanie igrzysk przekształciło się w żądanie obalenia przeszkód na drodze do twórczego życia i swobodnego kształtowania społecznego doświadczenia — tego typu żądania i dążenia stanowią zaś zawsze permanentne naruszenie stabilności emocjonalnej grupy.

Objawem tego typu nastrojów była zarówno masowa kpina środowisk twórczych z „naszej małej stabilizacji" — Różewicz i Herbert, czy — na skalę nie spotykaną dotąd w polskiej literaturze — twórczość jednego z największych polskich pisarzy — Sławomira Mrożka. Trzeba także pamiętać o ugrupowaniach artystycznych o bardziej bojowym i nonkonformistycznym nastawieniu: pokoleniu „Współczesności", „Młodej kulturze" oraz kilku pokoleniach filmowców polskich. Jak to ujmuje — w obserwacji, która opiera się na innych założeniach, ale doprowadza do wysnucia wniosków zbieżnych z moimi — cytowany już Goldfarb:

W teatrze studenckim nazwiska i dzieła dziewiętnastowiecznych narodowych poetów i młodych rewolucjonistów wykorzystywano jako material dla współczesnej ekspresji narodowej. Studencka grupa teatralna z Szeged na Węgrzech recytuje, śpiewa i tańczy poezję Petőfiego w niekonwencjonalnym przedstawieniu „Petőfi Rock", które, aczkolwiek z pozoru przypomina tylko sekwencję marszów i figur, oznacza współczesne rytualne ceremonie ku czci świętej wartości niezawisłości narodowej i młodzieńczego poszukiwania sensu życia w kulturze narodowej. Widziałem tę sztukę i prowadziłem wywiady z niektórymi spośród jej wykonawców w roku 1973 na Międzynarodowym Festiwalu Teatru Otwartego we Wrocławiu, w Polsce, przebywając tam na stypendium w latach 1973—1974. Teatr STU z Krakowa, Polska, w nowoczesnym musichallu, „Sennik polski", rozważa sam problem „polskości" tak, jak ją przedstawiano w literaturze polskiej. Poprzez wizje wielkich poetów romantycznych teatr wydobywa na światło dzienne pierwotne mity narodowe i w sposób pełen wyobraźni woła o narodowe odrodzenie na drodze oparcia się i przekraczania narodowych tradycji, na drodze akceptacji porządku socjalistycznego, ale przy obaleniu jego represywnych aspektów.

Tradycyjna kultura wspiera niezależną ekspresję nie tylko jako artefakt, jaki należy badać i rozwijać. (...) Pojęcia autonomii twórczej, krytyka autorytetów i moralna niezależność są jawnie uważane za część procesu twórczego i jego atrybuty w kulturze tradycyjnej (...). Twórcy, którzy dokonują takiego wyboru, często znajdują się w konflikcie z aparatem kulturalnym

[5] Jeffrey C. Goldfarb: *Social Bases of Independent Public Expression in Communist Societes.* W: „American Journal of Sociology" vol. 83, nr 4, 1978, s. 920.

państwa (...). Tak czy owak, transmisja tradycyjnych norm twórczej autonomii podsyca rozwój niezależnej ekspresji publicznej[6].

Istnieje jeszcze jeden czynnik ułatwiający ekspresję emocjonalnej dynamiki grupy w warunkach instytucjonalnych państwa socjalistycznego — jest nim zjawisko nazywane niezbyt ściśle „regionalizmem", a polegające na tym, że inicjatywy kulturalne nie związane z centralnym ośrodkiem dystrybucji możliwe są w nieco mniej sztywno kontrolowanych ramach wyjściowych. Nie jest to wprawdzie regułą, i nie zawsze regionalizm ma charakter geograficzny (w pewnym sensie teatr studencki też jest „regionalny", choćby administracyjnie był ze stolicy, nie wszystkie ośrodki są w stanie regionalne centra twórcze utworzyć — np. Kraków, Wrocław, Trójmiasto czy Poznań — tak, ale już Łódź, mimo rozmiarów, nie); wreszcie możliwe jest świadome wykorzystywanie etykiety regionalizmu dla prowadzenia gry strategicznej w kulturze — przykładem jest działalność redakcyjna i pisarska Klemensa Krzyżagórskiego, kolejno redaktora naczelnego wrocławskiej „Odry" i białostockich „Kontrastów", odchodzącego, ale potrafiącego zostawić wybitne osiągnięcia twórcze.

Z tego punktu widzenia należy podkreślić raz jeszcze niezwykle doniosłą rolę, jaką dla polskiej kultury narodowej odegrało Zrzeszenie Studentów Polskich. Cytowany parokrotnie Goldfarb proponuje, by organizacje tego typu co ZSP nazwać „pomocniczymi" w odróżnieniu od „pierwotnych" (związanych z dystrybucją kultury poprzez wyspecjalizowane agencje państwa, głównie związane z ministerstwem kultury), i wykazuje, że stosunki łączące ZSP z decydentami politycznymi z jednej a teatrem studenckim z drugiej strony pozwoliły temu teatrowi na osiągnięcie marginesu swobody, nie spotykanego gdzie indziej. Konfiguracja sprzyjających polskiej scenie studenckiej czynników nie była bynajmniej trwała. W następnych latach dochodziło do tego, że sama partia musiała bronić zespołów teatralnych studentów, które nadgorliwi urzędnicy SZSP chcieli natychmiast wyrzucić poza mecenat, nękając profilaktycznie teatry represjami natury administracyjnej — tak się rzecz miała z teatrem 8 Dnia w Poznaniu, w ostatnim okresie korzystania przezeń z pomocy organizacji studenckiej. Przykładu dostarcza także zawodowa grupa teatralna Ewy Benesz, która zdecydowała się pracować przy poparciu miejscowych fabryk w Puławach licząc na większą swobodę twórczą niż w Warszawie. Zamiast tego członkowie grupy spotkali się z żądaniami mecenasa, by ograniczyli się do tzw. sztuki zaangażowanej, a w dodatku dostarczali najprostszej rozrywki.

Znaczenie niezależnej bazy społecznej dla ekspresji dynamiki emocjonalnej grupy (czy grup) jest tedy ogromne. Usunięcie tej bazy w postaci ZSP jest bardzo poważnym ograniczeniem, którego skutki zepewne będą doniosłe — i mogą doprowadzić do tego, że w przypadku następnej gwałtownej zmiany poziomu dojrzałości emocjonalnej, by posłużyć się raz jeszcze określeniem psychoanalitycznym, scena studencka może utracić możliwość artykulacji i ekspresji tej zachwianej równowagi i nie powtórzy tak wspaniałych wystąpień teatralnych, jak w roku 1956 lub w latach 1968—74. Takie może być ostateczne znaczenie retuszu polityki kulturalnej w odniesieniu do sceny studenckiej w latach siedemdziesiątych. Czy jednak są to obawy uzasadnione?

[6] ibid., s. 924

KONIEC KONTRKULTURY

Rozpatrując polski teatr studencki na tle kontrkultury stwierdziłem, że scena studencka — podobnie jak cała kontrkultura — stanowiła swoisty „kulturowo-estetyczny" i „kulturowo-etyczny" refleks oraz „zastępczą" realizację tych wartości, które w faktycznej przebudowie ładu społecznego zrealizowane być nie mogły. Obecnie należy postawić pytanie, czy wobec powyższego kontrkultura (i — odpowiednio — polska scena studencka) różni się czymkolwiek od „normalnych", tj. spotykanych we wszystkich społeczeństwach i wszystkich okresach historycznych subkultur? Subkultury takie bywały przez historyków oceniane nader pozytywnie, ale na ogół przechodziły do historii jako propozycje „kulturalnego marginesu".

Z kontrkulturą na Zachodzie i z polską kulturą studencką rzecz miała się odmiennie, ponieważ jednak odmienność ta była w obu omawianych wypadkach tego samego rodzaju, więc teza o tym, że polski teatr studencki stanowił (i w dużej mierze stanowi nadal) element kontrkultury znajduje potwierdzenie. Potwierdzenie to odnaleźć można rozpatrując wszystkie etapy rozwojowe badanych zjawisk: tj. inkubacji, rozkwitu i skutków.

• Inkubacja w obu wypadkach była zależna od mechanizmu, który na co dzień działa w odniesieniu do subkultur marginesu, ale przejawia się — w warunkach społeczeństw masowych i zdolnych do wytwarzania nawyków konsumpcyjnych we wszystkich dziedzinch życia — czasami w „neutralny" z punktu widzenia marginesu społecznego sposób (upowszechnianie się elementów mody albo idiomatyki językowej poza samą grupą wynalazców i użytkowników bezrefleksyjnych, np. chuliganów, muzyków jazzowych itd. W obu wypadkach pojawienie się nowych propozycji stanowiło próbę rozwiązania dylematu niemożności akceptacji zastanego systemu wartości a zarazem konieczności ustanowienia nowego stylu życia.

„Nie ma ludzi normalnych, są tylko ludzie znormalizowani", mówią przedstawiciele kontrkultury, a ze sceny polskiego teatru studenckiego słyszymy:

Pomóż dźwigać tym, którzy opadli z sił
pomóż im wierzyć, bo stracą wiarę
zmęczonym daj chwilę wytchnienia
i sam zaprzęgaj się w kierat

(*Exodus*, STU)

oraz

To tylko słowo „nie", miej je we krwi
która spływa kroplami po murze i świcie
daję tobie to słowo, jakbym dawał głowę
za to, że ból istnieje (...)
to tylko słowo „nie" ostatni krzyk
modlitwy krwi, którą dzisiaj odmawiamy za ciebie
którą odmawiam sobie prawa do odejścia

(*Jednym tchem*, 8 Dnia)

Inkubacja w wypadkach kontrkultury zachodniej i polskiej przebiegała w społeczeństwach na tyle ujednoliconych kulturowo, że wyzwalające się energie twórcze młodego pokolenia mogły znaleźć negatywne samookreślenie poprzez odniesienie się, odpowiednio — do monopolistycznego kapitalizmu „jednowymiaro-

wego" i do zhomogenizowania kultury masowej w biurokratycznie zarządzanym społeczeństwie. Inkubacja była zatem w obu wypadkach związana z odnalezieniem platformy ruchu społecznego, rozkwit — z wybuchem nowych nastrojów antyestablishmentowych i radykalizacją potencjalnych odbiorców kontrkultury z jednej, a teatru studenckiego z drugiej strony.

W połowie lat siedemdziesiątych nastąpiła daleko posunięta instytucjonalizacja polskiej sceny studenckiej — nazwana tu „industrializacją" dla podkreślenia, że zadecydowano scenę tę włączyć do przemysłu rozrywkowego (dość dosłownie: w większości wypadków polecano dojrzałym teatrom, dla których patronat SZSP był już „nieuzasadniony" materialnie, by się zgłosiły pod egidę Państwowego Przedsiębiorstwa Imprez Rozrywkowych „Estrada"). Miało to charakter akcji systematycznej, niezależnej od wahań koniunkturalnych kursów polityki wobec danego zespołu. Zdarzenie owo zasługuje na szczególną uwagę, gdyż z punktu widzenia zarówno polskiej kultury narodowej, jak i kontrkultury studenckiej jest całkowicie przypadkowym „małżeństwem z rozsądku", do którego należało siłą nakłonić obie strony — i teatry i „Estradę". Niestety, brak niemal całkowicie dokumentów, które można by zbadać dla prześledzenia, jak do tego małżeństwa doszło: prawdopodobnie wymagałoby to z jednej strony niezwykle skrupulatnych rozmów z samymi szefami grup teatralnych studentów, z drugiej zaś dokładnej analizy dokumentów odpowiednich wydziałów kultury — w przeciwnym wypadku instytucjonalizacja scen studenckich pozostanie całkowicie nie wyjaśnionym faktem z połowy lat siedemdziesiątych.

Dodać można jedynie, że owo małżeństwo z rozsądku już od samego początku żyje w cichej i uzgodnionej nieco intuicyjnie separacji: dopiero jednak zaistnienie sytuacji społecznego zapotrzebowania na scenę studencką pozwoli sprawdzić, czy zmiana instytucjonalna była na korzyść. W chwili obecnej sytuacja jest niejasna: z jednej strony okazało się, że uniezależnienie „starych" teatrów studenckich od mecenasa, jakim jest SZSP, rozszerzyło możliwości ich działania (przykłady: „Kalambur", „STU", „8 DNIA", „77"), z drugiej — że potencjalnie łatwo jest zagrozić tym zespołom poprzez regularną machinę biurokratyczną, która w każdej chwili może okazać się likwidatorem tych zespołów.

Sytuacja na przyszłość jest niejasna także z innego powodu: wszystkie nowe zespoły studenckie, które startują do wyścigu o „rząd dusz" młodej inteligencji i o estetyczne laury systemu festiwali studenckiej sceny, przechodząc przez sito eliminacyjne, którym zarządzają ludzie uformowani jako krytycy na już instytucjonalnie nie-studenckim teatrze z lat 1968-1974. Czy wyłonią się odmienne modele teatru niż te, które zaproponowała polska odmiana kontrkultury? Nie wiadomo. Na razie współżycie pokoleń charakteryzuje symbioza wyrażająca się w udostępnieniu sceny przez zespoły „starsze" — „młodszym". Czy udostępnianie to ma sens symboliczny?

Jeżeli tak, to „industralizacja" okazałaby się wydarzeniem pozytywnym.

PROFANACJA I SAKRALIZACJA

W wierszu jednego z autorów najczęściej wykorzystywanych przez polski teatr studencki, Juliana Kornhausera, napisanym w cyklu *Państwo jest najwybitniejszym poetą polskim*, a zatytułowanym *Przemówienie*, czytamy:

Na czym polega zmiana wewnętrzna?
Najpierw mówimy tym samym językiem
co domagający się zmiany, zmiany
języka i kaloryferów, ciepłej drugiej
zmiany i zmiany kołnierzyków, mówmy
tym samym językiem uczciwości
i demagogii, językiem, który wrósł
w nasze przejmujące milczenie, zmieńmy
potem język, język zmiany i państwa,
język pojedynczy i żarliwy na liczbę
mnogą bardzo mnogą i czas przyszły
mówmy potem wszyscy: zmieńmy tego
w sztafecie, zmieńmy dystans na dłuższy
na tak długi, aby państwo, drodzy państwo
drogie państwo, bardzo drogie państwo
było metą opłacalną, mówmy tym samym
niedrogim, kulturalnym językiem trybuny,
życia, życia czasopisma i czasem pisma
społecznego, społeczeństwa zmieniającego
język, język na bardzo akustyczny
głośnik, zmieńmy język na głośnik
i na tym, obywatele, polega zmiana
wewnętrzna, zmiana spraw wewnętrznych

Zależności między sferą kultury i sferą instytucji społecznych przejawiają się między innymi w tym, że wytwory kultury, a zwłaszcza dzieła sztuki pozwalają nam odtworzyć dynamikę waloryzacyjną — a więc mówiąc najprościej, to, co ludzie cenią, a co krytykują. W przypadku zacytowanego wyżej poety, wykorzystywanego przez szereg scen studenckich, najwyraźniej krytyka wymierzona jest w poczynania przesadnie rozrośniętego aparatu administracyjnego państwa jako regulatora życia społecznego. Metaforyka ta jest niesłychanie zbieżna z metaforyką kontrkultury zachodniej. Na gruncie polskiego parateatru politycznego — myślę tu o kabarecie „Salon Niezależnych" — stworzono nawet widowisko, które jest dosłownym ucieleśnieniem krytyki zawartej w wierszu. W czasie FAM-y, festiwalu artystycznego młodzieży akademickiej w Świnoujściu, kabaret ten opracował happening masowy pt. *Sztafeta*, który polegał m.in. na przeprowadzeniu sztafety-maratonu przez całe miasto i zakończenie biegu na stadionie-amfiteatrze, na który wpadł jako pierwszy rząd jegomościów w nienagannych, konserwatywnych garniturach, krawatach i białych koszulach, z teczkami urzędników państwowych w ręku. Ewidentna nieuczciwość zakończenia wyścigu, a zarazem nie kwestionowana uległość i przyzwyczajenie widzów do tego typu finałów współgrały z intencjami twórców imprezy-widowiska.

„Sprofanieniu" wartości oficjalnych, związanych z odczuwanym jako represyjny system administrowania życiem społecznym, towarzyszyła sakralizacja przeżycia bezpośredniego oraz więzi intymnej, typu face-to-face w grupach nieformalnych. Jest to wyraźne zarówno w dziełach omawianej kontrkultury, jak i w przykładach zaczerpniętych z polskiego teatru studenckiego — ilustracją niechaj będzie tekst Leszka A. Moczulskiego wykorzystany w spektaklu *Exodus*, a ukazujący w monologu jednostki wahania moralne towarzyszące bezpośredniej sprawdzalności doświadczeń i przeżyć — w odróżnieniu od żetonów wartości obecnych w obiegowych ideologiach masowych:

Do którego zaliczycie mnie pokolenia?
Bez skrzydeł czy bez oklasków?

Jakim mnie zobaczycie?
Z jakim wyrazem twarzy?
W pozie powagi serca
czy z grymasem przyrosłym do twarzy?
Z leciutką drwiną w kącikach ust?
We wściekłym tupaniu nóg?
W ogólnym śmiechu i gwizdach?

Czy byłem tylko tłem dla innych
zawsze przed siebie zapatrzony?
I poza wszystkie zmienne twarze
i poza siebie wychylony?
Czy żyłem tylko na tym płótnie
czy byłem tylko na obrazie?
W nie swoich barwach i przestrzeniach
W nie swoim ale cudzym czasie?

Czy to właśnie paliłem się ja
mój świat wokoło płonął?
Czy byłem dla was tylko tłem
Czy płonącą pochodnią?
Do którego zaliczycie mnie pokolenia?
Do pokolenia pogardy czy wzruszenia ramion?
Do czego mnie przymierzacie?
Do buntu czy do grzeczności?
Którą opaskę zdejmiecie z moich oczu?
Opaskę ślepca czy opaskę młodości?
Kim miałem być?
Mięsem na stosie ofiarnym?
Czy też gnojem pod przyszłe pokolenia?
Czym miałem zapłacić?
Krwią innych?
Krwią własną?
Czy tylko własnym grobem?

Czy żyłem tylko na tym płótnie?
Czy żyłem tylko na obrazie?
W nie swoich barwach i przestrzeniach
W nie swoim ale cudzym czasie?
Czy to właśnie paliłem się ja
mój świat wokoło płonął
Czy byłem dla was tylko tłem
Czy płonącą pochodnią?

Waloryzacyjna działalność każdej propozycji w kulturze jest działalnością podstawową: o znaczeniu zarówno polskiej sceny studenckiej, jak i kontrkultury na Zachodzie decyduje, co dziś możemy stwierdzić z całą pewnością, właśnie odwaga operowania „sakralizowaniem" i „profanacją" w odniesieniu do podstawowych mechanizmów życia społecznego i podstawowych wartości, jakie społeczność stawia sobie za cel. Niepowodzenie realnych poczynań politycznych było ceną, jaką obie te propozycje zapłaciły za to, by komunikat został zakodowany w kulturze: być może także, iż to właśnie niepowodzenie we wcielaniu (natychmiastowym: „chcemy rewolucji i chcemy jej od razu" wołali kontestatorzy) tych wartości w życie przyczyniło się do tym intensywniejszego doświadczenia konfliktu i do zgromadzenia energii twórczej, która później wybuchła.

Sławomir Magala

słowa i metody

JERZY ŚWIĘCH

Historiografia heroiczna

Wartościowanie, ferowanie ocen nie jest, jak się słyszy, zajęciem godnym i odpowiednim dla historyka czy w ogóle badacza literatury, przystoi ono raczej — wedle tej samej opinii — „zwykłym" czytelnikom i krytykom literackim, którzy korzystają w nieograniczonym zakresie z prawa do orzeczeń skrajnie subiektywnych. A zatem to, co jest im z pełnym zrozumieniem wybaczone, nie uchodzi, powtórzmy, literaturoznawcy, od którego cierpliwy ogół czytelników oczekuje zdań solidnie wyważonych i dobrze sprawdzonych, któremu odmawia się prawa do wypowiadania się — o książce, autorze — w sposób osobisty, do ujawniania własnych sympatii, animozji itd. Zakłada się milcząco (i zupełnie fałszywie), że historyk literatury (o nim bowiem najczęściej będzie mowa) stoi poza głównymi nurtami życia literackiego, że nie uczestniczy w aktualnych sporach, polemikach i dyskusjach, że nie interesują go festiwale poezji i turnieje jednego wiersza, słowem — że wobec wszystkiego, co wokół niego kipi, kotłuje się, kłębi, tworzy się i zamiera zachowuje wciąż niewzruszony, olimpijski spokój. Nic z tych rzeczy nie przenika do gabinetów uczonych, nie wsącza się jak trucizna do scientyficznych elaboratów, obwarowanych — zwłaszcza dzisiaj — ścisłą, niekiedy wręcz „algebraiczną" metodologią, która pilnie przestrzega fenomenologicznej wierności i precyzji opisu.

Oto jeszcze jeden przesąd (przyznajmy, znacznie tu wyjaskrawiony), któremu kłam zadaje prosta obserwacja. Mimo nieustannych wysiłków podejmowanych przez metodologię, by ustalić, w jakiej swej części i w jakim znaczeniu nasze (tj. uczonych) sądy o zjawiskach literackich mają charakter naukowy (Henryk Markiewicz), aksjologia literaturoznawcza zdradza na każdym kroku swój normatywny charakter. Wynika on wbrew przytoczonym tu przed chwilą anonimowym opiniom z trwałego zakotwiczenia badacza we współczesnej mu kulturze literackiej. Syntezy historycznoliterackie, owe znane nam dobrze już ze szkoły podręczniki z historii literatury ojczystej sytuują się w tym samym porządku dzieł, co współczesne im utwory literackie, są, parafrazując sformułowanie Irzykowskiego, literaturą, lecz w innym stanie skupienia. O jednorodności pisarstwa naukowego w ramach literatury przesądza właśnie ów aprobowany przez badacza, w sposób zwykle nieświadomy, kanon wartości estetycznych, obowiązujący na danym etapie rozwoju literatury. Jego punkt widzenia, per-

spektywa, jaką zajmuje wobec dzieł z przeszłości, nie dają się nigdy oddzielić od konkretnego „tu i teraz" (na tym polega rozpatrywany już przez wielu paradoks historiografii literackiej, „historiografii heroicznej", wedle trafnego określenia Jerzego Ziomka). Kleiner, którego imponujący wkład naukowy w poznanie twórczości naszych romantyków jest powszechnie znany i ceniony, czytał dzieła Słowackiego w sposób typowo młodopolski (wykazał to Michał Głowiński). „Ojciec zadżumionych" czytany według reguł powieści psychologicznej á la Żeromski! Jeśli komunikacja literacka jest sferą napięć i gier, to obok pisarzy, czytelników, krytyków, cenzorów, specjalistów od tzw. polityki kulturalnej równoprawnymi partnerami tych gier będą literaturoznawcy, których działalność, pozornie tylko oderwana od żywotnych problemów, jakimi karmią się producenci i konsumenci dóbr literackich, w istocie stwarza szereg nowych napięć i dynamizmów, nie obojętnych także i dla pozostałych partnerów dialogu.

Synteza historycznoliteracka, którą zwykle traktujemy jako źródło i zarazem kompendium wiedzy o literaturze epok minionych, była i jest wyrazem świadomości, jaką dana epoka, jej szeregowi przedstawiciele mają o sobie. Odnajduje się w niej czytelnik, jeśli bowiem przekonuje go cała ta, z niemałym wysiłkiem stworzona konstrukcja, jeśli bez większych oporów godzi się z tą wizją przeszłości, jaką pomysłowy autor przed nim roztoczył, to także i dlatego, że autor ów celnie utrafił w jego gusta, trafnie zaapelował do jego wrażliwości, że — krótko — okazał się z nim solidarny w kwestii najważniejszej: aprobowanych w danym czasie wartości i norm. Każda przeto monografia historycznoliteracka, niezależnie od wyspecjalizowanych naukowych celów, które z konieczności ograniczają krąg jej potencjalnych nabywców i czytelników do wąskiego grona fachowców i ludzi żądnych wiedzy, ma jeszcze inny, głęboko zatajony, lecz przecież rzeczywisty i konkretny adres „popularny", adres niestety dość rzadko aktualizowany w lekturze. Odbiorców podręczników stosunkowo rzadko nawiedza myśl, iż wszystko to, o czym w tych książkach się mówi, ich treść, forma, tak pozornie oderwane od literackich wydarzeń dnia dzisiejszego, stanowią jedną z wielu (obok przekładów, parafraz, stylizacji) transformacji aktualnych wartości literackich na dawny język. Jest to generalny powód, dla którego każda epoka, każda nowa generacja uczonych, pisarzy i czytelników musi mieć „swoją" historię literatury.

Historyk literatury bierze na swój warsztat dzieło obarczone już pewną wartością i znaczeniem, jako utwór w powszechnym rozumieniu i odczuciu „klasyczny", „przełomowy", „skandaliczny", „drugorzędny" itp. On sam zresztą w niemałym stopniu, nieświadomie, przyczynił się do powstania takiej kwalifikacji i obecnie musi się z nią liczyć. Nie łudźmy się, że rewizja przeszłości, co jest celem każdej ambitnej książki historycznoliterackiej, ma na oku interes czysto poznawczy, że za każdym razem idzie o lepszą, a więc bardziej wszechstronną, głębszą rekonstrukcję czasu minionego. Za każdym razem będzie to generalna rozprawa z mitami i legendami na temat przeszłości, a zatem — czy chce tego historyk, czy nie chce — propozycja nowej mitologii. Owe mitologie i legendy, w tworzeniu których niemały udział ma także uczony badacz, są właśnie tą płodną w skutkach sferą pośredniczącą między tradycją a nowoczesnością. W tym kontekście jasna i trafna musi się wydać opinia Kleinera, że historyk literatury „użycza wartości" badanym zjawiskom: nie może on „zamykać się w obrębie badania życia minionego. Dostępne jest mu też — kształtowanie życia współczesnego i przyszłego. Ocena mieści w sobie — propagandę" (pisane w roku 1925).

Niesłusznie mało uwagi poświęcamy genologii naukowej (genologia — nauka o gatunkach literackich), mimo że zdajemy sobie sprawę z różnic i podobieństw, jakie zachodzą między poszczególnymi okazami pi-

sarstwa naukowego. I tak jak dyrektywy metodologiczne kształtują się pod wpływem określonych tendencji literackich (rosyjska „szkoła formalna", której rezonans trwa do dzisiaj, rozwijała się równolegle z futuryzmem; pomysły „formalistów" zawdzięczają wiele futurystycznej koncepcji języka poetyckiego), tak samo gatunki pisarstwa naukowego wykazują niewątpliwy związek z gatunkami literackimi. Są to gatunki o zbliżonej czy wręcz tej samej „gramatyce". Powstanie i rozwój monografii naukowej poświęconej życiu i twórczości jednego pisarza przypada na okres dominowania powieści w kulturze literackiej II połowy XIX wieku. Monografia typu „życie i twórczość" ma przecież kompozycję par excellence powieściową: z zachowaną chronologią wydarzeń, ciągiem przyczynowo-skutkowym, tożsamością bohatera itd. Analogie dotyczą nie tylko spraw techniki pisarskiej i kompozycji, sięgają znacznie głębiej, w sferę światopoglądu. I w pisarstwie naukowym wybór quasi-powieściowego gatunku prefigurował tę samą, co w literaturze harmonijną wizję losu ludzkiego, nie rozdzielał życia i twórczości pisarza, lecz traktował je w nierozerwalnej jedności, we wszystkim upatrywał znamię konieczności, a nie trafu etc. W jednakowym czasie — a nie jest to przypadek — kryzys dotknął i monografię i powieść. Kazimierz Wyka, który nie poskąpił czytelnikowi szczegółów dotyczących „intymnego obcowania z poematem Mickiewicza" (Panem Tadeuszem), takie oto widział powody „zaniechania monografii o wykładzie wielowątkowym": „Nie tylko do pisania powieści, ale także do pisania książek historycznoliterackich o wykładzie ciągłym i nieprzerwanym konieczna jest pewna Lust zum Fabulieren. Co począć, jeżeli pewne fabuły historycznoliterackie człowieka zgoła nie nawiedzają lub niewiele obchodzą..."

Dzieje pisarstwa naukowego (literaturoznawczego), gdyby kiedyś powstały (?), uwzględniające zarówno sprawę wspomnianych tu gatunków, jak i przeobrażenia, którym podlegała naukowa retoryka, rzuciłyby sporo światła na dzieje smaku czy — inaczej mówiąc — na historię kanonów poetyckości. Kanony są „pochodną utrwalonych społecznie wyobrażeń, pozwalających wyróżniać domenę poezji i zakreślać jej granice" (Michał Głowiński) i dlatego z aprobatą takowych wiąże się zawsze sąd wartościujący, o różnym stopniu apodyktyczności, zawsze jednak oferujący szansę porozumienia w sprawie, która dla partnerów literackiego dialogu: pisarzy, czytelników, krytyków, badaczy, jest najważniejsza: tego, co w ich wspólnym odczuciu stanowi istotę, nieredukowalną esencję literatury. Żadne dyrektywy metodologiczne, nawet najbardziej ostre i nieprzejednane w kwestii wartościowania, które winno się znaleźć poza granicami nauki o literaturze, nie są w stanie wyeliminować presji owych kanonów na badacza. Jest on, powtórzmy, aktywnym producentem dóbr literackich, zawód jego jest równoległy z profesją pisarza. „Ocena mieści w sobie propagandę". Coraz częściej też, jak widzieliśmy, awansuje do miana „odbiorcy" dzieł literackich, które bada w najprostszym znaczeniu tego słowa: jako zwykły czytelnik, skazany na te same udręki i przyjemności, co inni.

JERZY ŚWIĘCH

listy nie wysłane

Czesław Miłosz
Wydział Slawistyczny uniwersytetu
w Berkeley

(Department of Slavic Languages and
Literatures, University of California
at Berkeley.)

Wielce Szanowny Panie,

to już dwadzieścia dziewięć lat. Długo. Mam jednak przeczucie, że zbliża się pewien doniosły moment. Przeczucie — niezbyt chętnie przyznajemy się do takich uczuć, brzmi to banalnie, ale trudno się temu oprzeć.

Ogarnęło Litwinów serca z wiosny słońcem
Jakieś dziwne przeczucie, jak przed świata końcem,
Jakieś oczekiwanie tęskne i radosne.

Wierzę w nagrodę. W wielką literacką nagrodę, o której wieści docierają do nas późną jesienią. W Panu upatruję kolejnego laureata. Czemu ten Nobel dla Polaka nie daje mi spokoju?

Wyobrażam sobie taką scenę; dwaj pisarze — jeden Roześmiany biegnie z wyciągniętą ręką do tego, który Jeszcze Nie Wie. Twarz Roześmianego promienieje. Temu, co Jeszcze Nie Wie — zaczyna bić mocniej serce, niczym u każdej z tylu postaci przez niego stworzonych, którym w jednej sekundzie tysiące myśli wirowały w głowie, wiotczały nogi, ale teraz on, co niby Jeszcze Nic Nie Wie — pochwycił już tę myśl, starannie pielęgnowaną, której nie może się oprzeć i co ważne, nie ma zamiaru z niej zrezygnować.

— A więc jest, jest ten wymarzony NOBEL! Nareszcie go mam!

Nie, dostał inny. Niby nie brany pod uwagę, jakby mniej znany, u nas pomijany zupełnie. A jednak. Roześmianemu to na rękę, ale ten, co Jeszcze Nie Wie, a teraz jako ten, co Już Wie — jest najwyraźniej rozdrażniony. Może za rok, cały rok, ale chyba nie, pod rząd przecież nie będą wyróżniać, więc czekać, znów czekać, mogli przecież podzielić, na dwóch, tak, tak mogliby zrobić, to byłoby wyjście.

Taka scena może się wydarzyć na warszawskim bruku.

Nie mogę pamiętać czasów Pańskiego wyjazdu, a i sytuacja w kraju, jaką Pan zastał po przyjeździe z Paryża i uznał, że żyć w niej nie można, jest mi znana jedynie z przekazów.

Rozumiem, trzeba było wybierać. Emigracja polityczna, bo chyba nie poetycka. Dziś jest Pan wielkim poetą. Cóż jednak oznacza w sztuce wielkość? czym ją mierzyć, skoro nie jest poparta uznaniem i popularnością. Nazwisko „Miłosz" nie pojawia się w polskiej prasie, ba, w polskim piśmiennictwie... Czytam pewną rozprawkę poetycką. Autor wymienia najwybitniejszych, jego zdaniem, poetów dwudziestego wieku. Lista kilku nazwisk, brak Pańskiego, ale w miejsce nazwiska wpisano tytuł Pańskiego tekstu. Mamy więc Leśmiana, Gałczyńskiego i autora „Traktatu moralnego". Cenzor przymknął oko, czy był może niedouczony?

To bawi, czy drażni? W pierwszej chwili uśmiech pobłażania, wzruszenie ramion. Ale czy zawsze można tak reagować?

Ponieważ nie został Pan poetą francuskim czy angielskim myślę, że na czymś musiało Panu głęboko zależeć. Podjął Pan grę i gra w nią do tej chwili. To gra na przetrwanie. Czy zdrowia i życia wystarczy? Oby Bóg pozwolił.

Gdy się nie przetrwa pozostanie legenda. Większa lub mniejsza.

Po zwycięzcach pozostają fakty, po przegranych legendy.

Sukcesy wprawdzie są pożądane, ale legendy bardziej oddziaływują na wyobraźnię.

Myślę, iż w Pańskim przypadku gra nie o legendę, lecz konkretna gra na sukces. Co bardziej podziwiać: upór i konsekwencję, czy stanowczość i wiarę.

I wreszcie JEST. Nareszcie zdjęcia w polskiej prasie. Z archiwum, oczywiście.

Jest NOBEL.

Nobel dla Miłosza.

Nobel dla Polaka.

Nobel dla Polski.

Który tytuł najzręczniejszy? Zobaczymy...

Co Pan zrobi? to nie mniej interesujące. Są dwa wyjścia. Przyjąć lub nie. Jeśli się zdecydować na odmowę — wówczas trzeba podać atrakcyjną motywację, tak sobie myślę. W postawie takiej jest coś bardzo przekornego — po nas choćby potop. Kilka odmów osłabia prestiż nagrody. Pan chyba musi przyjąć. Przyjmując uznaje się jej renomę i mimowolnie się pragnie, by rzecz była kontynuowana.

Ile w życiu człowieka może zmienić taka nagroda? Czy lepiej zapytać może, ile w dziejach literatury jakiegoś kraju może zmienić takie wydarzenie. Ciekawe. Przekonamy się...

Okaże się, że Pańskie wiersze są niektórym znane, gdyż przenikały do kraju, dostarczyły tym nielicznym czytelnikom mnóstwo wrażeń. W prasie recenzje, rozprawy, niektóre sprzed lat, ale i pisane obecnie, w pośpiechu. Jeszcze nie wywiady, ale próby rozmów telefonicznych, notatki różnych autorów ze spotkań z Panem w Ameryce. I jest Pan w nich gloryfikowany. Ani jednego kpiarskiego zwrotu. Tak, myślę o kpinie, gdyż w minionych czasach napisano o Panu, tu w Polsce, to i owo. Gdzie to teraz przytoczyć? W jakim piśmie satyrycznym? Czy warto obracać ostrze satyry przeciw nijakim prześmiewcom? A może należałoby wskazać palcem? Poniechać? Czy nie jesteśmy zbyt tolerancyjni? zbyt wspaniałomyślni? Dlaczego nie karać? Nie z zemsty, lecz ku przestrodze.

Tymczasem tytuły doctora honoris causa...

Który uniwersytet będzie pierwszy? W Warszawie, Lublinie, Krakowie? A może w Wilnie? Studiował Pan wszak na uniwersytecie, na który sto lat wcześniej uczęszczał Mickiewicz. Podob-

nie jak On wyruszył Pan na Zachód. Myśląc o Pańskich drogach nie sposób nie myśleć o drogach romantyków. Przypomina Pan sobie scenę rozmowy Kordiana z papieżem? Czuł się Pan kiedy Kordianem? Jak teraz mogłaby wyglądać taka rozmowa z papieżem...

Ciągnie nas na Zachód. Do pracy, po przygodę, z konieczności. Mój kolega z uniwersytetu pojechał zmywać talerze, inny prasować koszule. Wrócili samochodami i z gotówką. Czy to zaradność, przezorność, czy jeszcze coś więcej. Inny mój kolega w tym czasie doszedł już do służbowego samochodu z kierowcą. Ten i tamci doszli do podobnych wyników. Patrzyli na siebie z nieukrywaną niechęcią. Dla wielu Polaków — Zachód to miejsce upokarzającej pracy. Przypomina mi się sztuka pewnego współczesnego dramaturga, cenionego a jakże, choć z zachodnim akcentem w biografii. Rzecz zwie się „Emigranci". Dzieje się to w Paryżu, może w Londynie. Robotnik i intelektualista egzystują w jednej norze. Robotnik tłucze pieniądze, intelektualista doktryny. Myślę sobie, że rzecz jest prorządowa, przedsierpniowa. Straszny Zachód, niszczy, och jak niszczy, druzgocze, obaj ponoszą klęskę. Każdy tam poniesie klęskę. Słychać jednak o jednym, że dorobił się knajpki. Jakiś lotnik z ostatniej wojny. U niego można bezpiecznie popracować. Da bóg, i zarobić. Ale przecież nie zatrudni wszystkich absolwentów polonistyki i anglistyki z naszych uniwersytetów. W kraju, mówiło się do niedawna (konkretnie do sierpnia, września) że mamy same sukcesy. W każdym razie na własnym boisku byliśmy nie do pokonania. Teraz okazało się, że nie tak bardzo chcą z nami grać. Atut własnego boiska pozostaje nie wykorzystany. Doktryna pewności siebie została nazwana propagandą sukcesu.

Czuliśmy te gliniane nogi, gdy chcieliśmy podskoczyć. Zna Pan polskie dowcipy z ostatnich lat? Jesteśmy w nich sprytniejsi od Amerykanów, Rosjan, Niemców. Jeśli samolotem lecieli przywódcy tych państw, to ocaleć mógł tylko nasz. Nasz przywódca okazywał się najsprytniejszy, najinteligentniejszy, choć w życiu było z reguły odwrotnie. Takie były pointy dowcipów. Chcieliśmy się odegrać za upokorzenia, może za prasowanie koszul, zmywanie talerzy.

Wykłada Pan literaturę słowiańską. Przekazuje Pan to, co napisano u nas. To chyba dla Amerykanów interesujące, ale gdyby ubarwnić, zdynamizować, zaprezentować, że to co napisali filozofowie w XIX wieku było podnoszone już u nas w odrodzeniu... Czytałem taką opowiastkę, lecz to tylko pomysł. Pan ma szansę wprowadzić go w życie.

Z wyrazami szacunku

Zbigniew Włodzimierz Fronczek

Każdy zbiorowy organizm musi odrzucić formę narodową wskrzeszaną po to tylko, żeby stwierdzić, że „tacy już jesteśmy".

Czesław Miłosz

---

obyczaje

Nie ma fuchy dla chochoła

Największym wrogiem Artysty Prawdziwego jest Artysta Niespełniony. Jest to taki facet, który by chciał, ale z różnych względów nie wyrobił. Najczęściej zbyt wybujała wiara we własny talent uczyniła z niego wiecznie obiecującego, bez uznanych jednak dzieł, czyli Niespełnionego. Jest on jedynym, rzetelnym i bezinteresownym oprawcą Prawdziwego, ponieważ robi wszystko, aby również ten drugi wyrównał do przeciętności. Niespełniony nigdy jednak nie otrząśnie się z przejajnowanej wiary w siebie i nie dojdzie do zbawczego wniosku, że Sztukę tworzą trzy bardzo spójne wartości: umiłowanie przedmiotu, praca i talent (chyba w tej kolejności należy je rozpatrywać).

Nies z początku okolicznościowo się tapla w alkoholu i mitomanii, ale z czasem ta tak potrzebna każdemu twórcy delikatna apologia miłości własnej przechodzi w stan chroniczny. Wtedy zaczyna się, nie omówiona jeszcze dokładnie przez współczesną psychiatrię, prawie nieuleczalna choroba, zwana ostrym zapaleniem wyobraźni egotycznej z postępującym wyciszeniem stymulatorów wolitywnych. W początkowym stadium dolegliwość się konstytuuje przy pomocy całego zestawu mitomańskich chwytów, hochsztaplerskich obietnic i monopolowych wizji. Dotknięty nieszczęściem osobnik pozornie wraca do zdrowia i nieświadom swego nawiedzenia ma wrażenie powrotu równowagi psychofizycznej. Zaczyna już wtedy profesjonalnie taplać się w alkoholu, cofa się gwałtownie, garściami czerpie z przeszłości swojej i innych, porzuca płótno, bryłę, biurko i goni w tłum poszukiwać echa swojego mitu.

Kto nie potwierdzi rachitycznej legendy, biada mu. Ludzie natomiast taktowni potrafią w skupieniu wysłuchać, napić się przy okazji i zełgać patrząc w oczy „prawda to — jesteś Wielki". Niespełniony nie lubi bywać w domu czy pracowni, ponieważ otoczenie dobrze zna obwinionego i nie okazuje większego zainteresowania bełkotem Niesa. Ów szuka sobie nerwowo miejsca, wreszcie przypomina sobie o istnieniu lokaliku objętego azylem wyrozumiałości, gdzie może być wysłuchany, a nawet się zdrzemnąć. Rzeczony lokalik nosi nazwę Klubu Związków Twórczych, prosperując z powodzeniem w familijnej atmosferze. W większości takie kluby to przedszkola Niespełnionych, codziennie pijących karzełków Sztuki, katujących rozmiękczoną główką

innych, którzy wpadli okolicznościowo na chwilę odsapnąć przy kawie albo małą wódką przegonić tygodniowe stresy.

Artysta Niespełniony to społeczny inwalida pod ochroną, trącić go nie wolno, gdyż może się przewrócić, a jak ustoi na nogach to się chwyta koszulki bliźniego i rozpoczyna spazmatyczne plisowanie. Wtedy, żeby nie odgryzł ucha, należy taktownie zełgać „prawda to — jesteś Wielki". Od stolika go wyprosić — gafa generalna i szanse na klątwę pozostałych karzełków, więc — jako że cierpienie uszlachetnia — spokojnie należy patrzeć, jak spija nasze wódki i palcem robi w ruskich.

Niespełniony cierpi non stop, nie robi nawet przerwy na papierosa, a skoro cierpi na okrągło, to przerwa w piciu zabroniona, gdyż może wszystko rozładować. W tym cierpieniu jednak i chorobie jest bardzo szczęśliwy, bo na rękę mu ten dramat epoki, w istocie trudny do ogarnięcia resztkami kory mózgowej. On zaledwie cierpi jako odrzut potrzebny, wkalkulowany w ogólny bilans kulturowy, ale z jego powodu często choruje otoczenie, jego udatni koledzy z branży i ci wszyscy, którym wyszło. Zaszywają się wtedy po domach, pracowniach, wyłączają telefony, robią różne sztuczki, chcąc uniknąć dorodnej nerwicy. NIES już nie kontaktuje, popada w manię prześladowczą, obraża się i obmawia, zrobili mu kuku ziewając przy słuchaniu tego samego od miesięcy bluffu. Jemu nie wyszło, z nim tak nie można, trzeba dawać posłuch i wiarę, które to stanowią dla niego podnietę do dalszej woltyżerki. Więc proste, jeżeli nie umie się malować, rzeźbić albo pisać i nie posiada się wysokiej genetycznej wyobraźni, a produkowane z łatwością eksperymenty nie znajdują potwierdzenia w społecznym odbiorze, wtedy robi się z siebie łajzę, mimikrę, mimozę czy inne pokurcze i w ten sposób uzyskuje się placet na flekowanie bliźniego swoim spreparowanym nieszczęściem. Nic to, że bliźni, który z masochistycznym zagryzieniem warg pozwala się bezkarnie nękać, to najczęściej patentowany snob, dla którego każda miernota, która trochę pobełkoce o sztuce, już jest Wygnańcem Formy czy Mesjaszem Nowej Sztuki. Takiemu wolno wszystko. Przyjść do luźnego znajomego o każdej porze dnia i nocy, z okazałym tabunem współcierpiących, zażądać noclegu albo wręcz paść blinem, wypić wodę brzozową i dezodorant, a rano kazać sobie zimne piwo. Broń Boże wyrzucić. A kto by się dopuścił takiego szaleństwa, niech już opuszcza miasto, w przeciwnym wypadku opuszczą go wszyscy.

A Prawdziwemu niewiele wolno, zaledwie drobne ekstrawagancje i zaledwie nadwrażliwość, będąca prawidłowym stanem psychicznym wszystkich artystów. Natomiast ponadnadwrażliwość połączona z psychodegeneracją Niespełnionych to stan kliniczny, którego nie dotknie żaden psychiatra w obawie nieznalezienia diagnozy.

Zgoda na to, że sztuka wymaga ofiar. Tylko mój znajomy jest bliski obłędu, gdyż ma trudności z klasyfikacją estetyczną dzieła jednego artysty, co go nocą ociemniałą naszedł znienacka. Nie wie, co zrobić z dziełem, czy je odesłać do Muzeum Sztuki wraz z blejtramem, czy trochę poczekać i wziąć za to grube pieniądze. Czy jest to świadomy konceptualizm, czy spontaniczny zapis wypadku przy pracy? Otóż na blejtramie tapczanu pozostawił ów zdecydowanie sążnisty zapis formy i treści żołądkowo-jelitowych, co osobiście bez cienia złośliwości traktuję jako niezwykle nowatorski wyraz życia wewnętrznego Artysty.

Krzysztof Wileński

Fotografie barwne
Zbigniew Jaśkiewicz

Opracowanie typograficzne
Zbigniew Marek

Na pierwszej stronie okładki
Ryszard Lis *Obraz 1/75*
Na czwartej stronie okładki
Ryszard Lis *Z cyklu „Do C. K. Norwida"*

Zrealizowano przy pomocy
ZW SZSP i ZW ZSMP

Adres redakcji
20-022 Lublin,
ul. Okopowa 7, I piętro

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

Wydawca: Wydawnictwo Lubelskie, 20-022 Lublin, ul. Okopowa 7.
Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN, Lublin, ul. Unicka 4.
Zam. 2825. Druk ukończono w czerwcu 1981 r.
Nakład 2000+200 egz. Cena zł 45,—